



جامعة القاهرة
كلية الآثار
قسم الآثار الإسلامية

البلاطات الخزفية في العمائر العثمانية بالوجه البحري

دراسة أثرية فنية

رسالة مقدمة لتيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية

إعداد

خالد حرفي خميس

إشراف

أ. د. / مريع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

بكلية الآثار جامعة القاهرة

ورئيس قسم الآثار الإسلامية

ووكيل الكلية سابقا

المجلد الأول

١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦ م

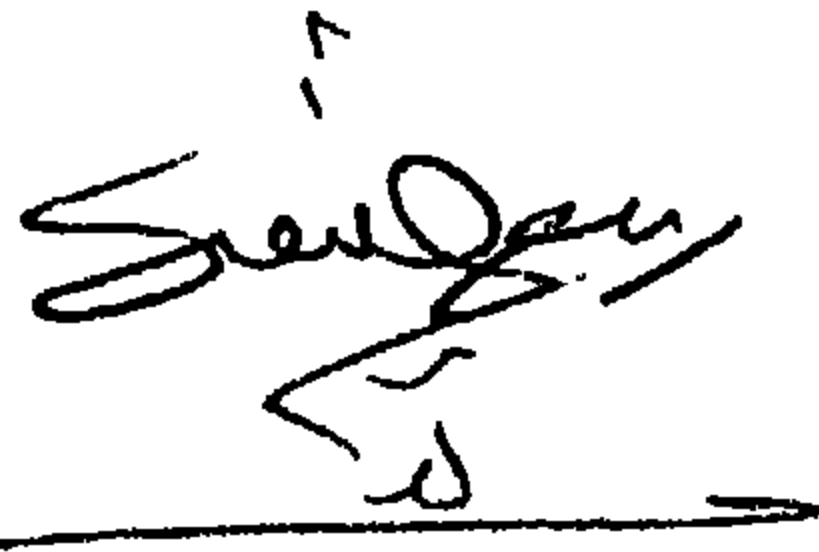

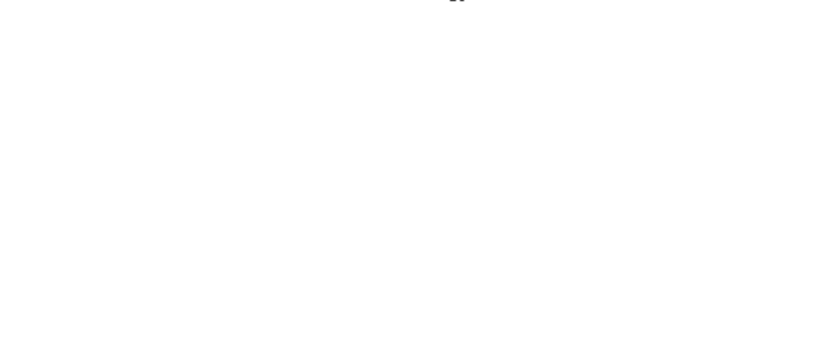


Handwritten text in a stylized, cursive script, possibly representing a name or a religious phrase. The text is arranged in a circular or semi-circular pattern. The characters are highly stylized and interconnected. Some characters resemble the Arabic letter 'Alif' (ا) and 'Lam' (ل). The text is written in black ink on a white background.

الإجازة

أجازت لجنة المناقشة هذه الرسالة للحصول
علي درجة الماجستير في الآثار من قسم الآثار
الإسلامية بتقدير « ممتاز » مع التوصية بطبع
الرسالة علي نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات
الأخرى بتاريخ ٢٠٠٦/٧/٢٠
بعد استيفاء جميع المتطلبات

اللجنة

الاسم	الدرجة العلمية	التوقيع
١- أ.د/ ربيع حامد خليفة	أستاذ	
٢- د./ ميرفت محمود عيسى	أستاذ مساعد	
٣- د./ أحمد رجب محمد علي	أستاذ مساعد	

الكلمات الدالة:

- البلاطات الخزفية الإسلامية
- العصر العثماني
- الزليج
- المغاربة
- الأسكندرية
- رشيد
- قوة
- عبد الباقي جوربجي
- إبراهيم تربانة
- دومقسيس

ملخص الرسالة

تتألف الرسالة من مجلدين، الأول للنص ويقع في (٤٣٥) ورقة، والثاني كتالوج الأشكال واللوحات، ويتضمن (١٥٨) شكل و (٢٢٩) لوحة، وينقسم المجلد الأول إلى تمهيد ومقدمة وأربعة فصول.

المقدمة تتضمن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية لمدن الوجه البحرى لمصر خلال العصر العثمانى

الفصل الأول البلاطات الخزفية بالعمائر الدينية

الفصل الثانى البلاطات الخزفية بالعمائر الجنائزية

الفصل الثالث البلاطات الخزفية بالعمائر المدنية

الفصل الرابع الاساليب الصناعة والزخرفية

ويشمل كذلك دراسة المراكز الفنية المختلفة التى اشتهرت بانتاج الخزف خلال العصر العثمانى.

وتنتهى الدراسة بالخاتمة التى تتضمن أهم نتائج البحث، والتى منها على سبيل المثال ، نشر العديد من التجميعات الخزفية للمرة الأولى والتى فقد جزء منها خلال إعداد الدراسة، اثبات وجود نهضة محلية فى صناعة البلاطات الخزفية بمصر خلال العصر العثمانى (ق١٢هـ/ ١٨م)، اظهرت الدراسة العلاقة بين المدرسة المحلية المصرية وبين نظيرتها المغربية الأندلسية.

يلى الخاتمة قائمة بالمصادر والمراجع.

شكر وتقدير

قال جل شأنه " واشكروا نعمة الله إن كنتم إياه تعبدون" فله الحمد والمنة على ما أنعم به على من فضل علمه ، وتلك نعمة كبرى. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم " لا يشكر الله من لا يشكر الناس" ومن هذا المنطلق ومن باب الاعتراف بالفضل يطيب لى أن أقدم أسمى آيات الشكر والتقدير للعالم الكبير الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار - جامعة القاهرة فهو جدير بكل شكر وثناء وحرى بكل تقدير وعرفان. فقد أحسن توجيهي وإرشادي ومنحني من وقته وعلمه الكثير بسعة صدر ورحابة عطاء، وأمدني بعدد كبير من المراجع والمصادر فضلا عما رجعت إليه من مؤلفاته وأبحاثه القيمة، تلك التي فتحت لى طريق البحث ويسرت على ما تعسر، وما أنا فيه الساعة جزء من ثمرة جهده وتوجيهه، ومهما ذكرت في شخصه الكريم فلن أوفيه حقه من الاحترام والأعتراف.

كذلك كل الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة الدكتورة مرفت محمود عيسى - أستاذ ورئيس قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب جامعة حلوان، فقد استفدت من حواراتها معى اسفاده كبرى لمست في حديثها معنى العلم وتواضع العلماء ، فلها منى كل الشكر والتقدير، ولكم أرهاقتها بجهد مطالعة وتقييم هذه الرسالة لما حوتها من كبر الحجم خاصة وأنا على علم بضيق وقتها، فجزاها الله عني خيراً.

كذلك خالص الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور أحمد رجب محمد علي أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بالكلية، فقد كان أقرب الاقربين لهذا البحث فقد توخيت السير على خطاه، وله فضل النصح والتوجيه وقد استفدت من أبحاثه القيمة في هذا المجال كثيراً، فكل الشكر والتقدير له، وجزاه الله خيراً على ما بذل من جهد وعناء في تقييم هذا البحث.

وكل الشكر والامتنان بل والعرفان لجميع أساتذة وعلماء قسم الآثار الإسلامية بالكلية... هؤلاء جميعا تتلمذت على أيديهم وأنجزت دراستي بفضل جهدهم حين منحوني

فرصة الدراسة العليا فكل الشكر لهم جميعاً، وأخص منهم بالذكر الأخ الدكتور مصطفى جابر الذي منحني من وقته الكثير في سبيل تذليل ما تعسر أمامي، فجزاه الله عنى خيراً.

ولا يفوتني هنا أن أعبر عن عميق إمتناني وخالص تقديري للأخ الفاضل الاستاذ الدكتور محمد خالد فؤاد أستاذ التاريخ الإسلامي بجامعة الأزهر الشريف فلن تستطيع كلمات الشكر والثناء والعرفان بالجميل أن توفيه حقه، فجزاه الله خير الجزاء عما قدمه لي من عون ومساعدة وتحفيز دائم، سائلاً الله عز وجل أن يجزيه خيراً في نفسه وزوجه وولده.

وكل الشكر لمن أسهم بقليل أو كثير معي بتيسير الطريق والإرشاد والمعاونة الصادقة وإلى الذين أدين لهما بعد الله بفضل الميلاد، الذين علموني بداية الكلمات... إلى والدي الكرام... لهما الدعاء الصادق مني ولعل ما أنعم الله على به من فيض يتلج صدرهما ويجري الرضا على قلبهما... وكذا الشكر كل الشكر لأخواتي الفضليات وفي مقدمتهن الإعلامية القديرة سوزان حرقفي على دعمها المستمر والدؤب لي، فجزاها الله خير جزاء.

وبعد فإن أصابت هذه الدراسة الهدف منها فهذا ما أحمد الله عليه وهو الذي إليه قصدت .. وهو وحده الذي ينفع بهذا الجهد ويبارك فيه .. وإن عجزت عن بلوغ المساعي والأهداف فحسبي أني اجتهدت وبحثت ولم أدخر جهداً .. وعسى ألا أحرم أجر من اجتهد.. وثواب من نوى.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
	<p>التمهيد (أ - ص)</p>
ب	<p>إطار الدراسة ومنهجها ومصادرها-----</p>
	<p>المقدمة (ض - ي)</p>
ط	<p>الأحوال الاقتصادية لمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى</p>
	<p>الفصل الأول البلاطات الخزفية فى العمائر الدينية (١ - ١٩٤)</p>
٤	<p>مسجد الحاج إبراهيم تربة-----</p>
٦٢	<p>مسجد أحمد أغا طوطمقسز (نومقسيس)-----</p>
١١٥	<p>مسجد الحاج عبد الباقي جوربجى-----</p>
١٨٢	<p>مسجد سيدى محمد العباسى-----</p>
١٨٧	<p>مسجد إبراهيم باشا-----</p>

رقم الصفحة	الموضوع
	الفصل الثانى البلاطات الخزفية فى العمائر الجنائزية (١٩٥ - ٢٧٨)
١٩٨	قبة عبد الله المرشدى
٢٠٤	قبة عبد الوهاب بن مخلوف
٢١٤	قبة سالم أبو النجاة
٢٢٧	قبة الشيخ حسن البدوي
٢٣٣	قبة علي المحلى
٢٦١	قبتا أبو النضر شتا
	الفصل الثالث البلاطات الخزفية فى العمائر المدنية (٢٧٩ - ٣٣٣)
٢٨٢	منزل القناديلى
٢٨٨	منزل علوان
٣٠٩	منزل الميزونى
٣١٧	منزل محارم

رقم الصفحة	الموضوع
	<p>الفصل الرابع الأساليب الصناعية والزخرفية (٣٣٤ - ٤١٤)</p>
٣٣٦	الأساليب الصناعية
٣٤٧	الأساليب الزخرفية
٣٤٧	المدرسة العثمانية التركية
٣٧١	المدرسة المغربية الأندلسية
٣٨٢	المدرسة المصرية المحلية
٤٠١	المدرسة الأوروبية
٤١٥	الخاتمة
٤٢١	المصادر والمراجع

تمهيد

إطار الدراسة ومنهجها ومصادرها

اهتم كثير من العلماء والباحثين بدراسة مختلف أفرع الفنون الإسلامية اهتماما كبيرا، ولاسيما البلاطات الخزفية التي تناولوها منذ نشأتها إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من ذلك لا تزال هناك موضوعات متعلقة بدراسة هذا الفرع من أفرع الفنون الإسلامية في العصر العثماني في حاجة إلى المزيد من الدراسة والمقارنة وربطها بالاتجاهات الفنية التي سادت الفن المصري في العصر العثماني بمختلف المدن المصرية.

لقد تم استخدام البلاطات الخزفية في مصر خلال العصر العثماني في كثير من المنشآت لتزيينها وإضافة نوع من الجمال والأبهة عليها. وهو ما ظهر في كثير العماير التي ترجع لهذا العصر سواء كانت في القاهرة والتي احتلت مركز الصدارة في استخدام هذا الأسلوب في زخرفة العماير، أو في بعض المدن الأخرى، لا سيما مدن الوجه البحري وخاصة الكبرى منها. فتشتمل العديد من العماير التي شيبت بالوجه البحري خلال هذا العصر وبصفة خاصة في مدينة الإسكندرية، رشيد، مطوبس، قوة، أدفينا، ومدينة دمياط⁽¹⁾ على أعداد كبيرة من البلاطات الخزفية التي تمثل ثروة فنية لها قيمتها في مجال دراسة الفنون الإسلامية في مصر إبان العهد العثماني.

ويلاحظ على هذه العماير التي استخدمت في زخرفتها أسلوب الزخرفة بواسطة البلاطات الخزفية التنوع الواضح في وظائفها، إذ نجد من بينها العماير الدينية والجنائزية والمدنية... ، ومما يلاحظ أيضاً على البلاطات الخزفية التي استخدمت في تزيين هذه العماير التنوع الواضح في مقاساتها وأسلوب صناعتها وزخارفها حيث نجد من بينها:

- بلاطات خزفية تنتمي في أسلوبها إلى المدرسة العثمانية.
- بلاطات خزفية تنتمي في أسلوبها إلى المدرسة المغربية التونسية والتي عرفت بأسماء مختلفة مثل زلار، زليزلي، زليج وهي المدرسة التي ازدهرت في الشمال الأفريقي خلال فترة القرنين (١١ - ١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م)، وتنقسم هذه البلاطات بدورها إلى بلاطات خزفية تحاكي في عناصرها الزخرفية الأساليب الزخرفية العثمانية وأخرى تحاكي في عناصرها الزخرفية الأساليب التي عرفت في زخرفة البلاطات المغربية الأندلسية.

(١) سوف أتى على ذكر المواقع والتعريف بهذه المدن في حينه، وذلك عند الحديث عن البلاطات الخزفية المتبقية ببعض آثار هذه المدن.

- بلاطات خزفية تنتمي في أسلوبها الى المدرسة الأوروبية وخاصة تلك التي ازدهرت في جزيرة صقلية^(١) بايطاليا الإسلامية خلال القرن (١٢ هـ / ١٨ م).

ولا شك أن دراسة هذه البلاطات سوف تكشف عن حلقة هامة من حلقات تطور هذا الفن في مصر خلال الفترة موضوع الدراسة، ذلك إلى جانب ما تمثله من انعكاس واضح لمختلف التيارات الفنية التي وفدت على مصر من الشرق والغرب وتلاقت على أيدي الصناع والفنانين اللذين انتقلوا إلى هذه البلاد وتوطنوا بها.

أما عن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع فهي متعددة وكثيرة لعل أبرزها ما يلي :

أولاً: أن هذه البلاطات لم تحظ بدراسة شاملة تعتمد على حصر جميع أمثلتها في العمائر موضوع الدراسة في محاولة للتوصل إلى تصنيف عام يشملها من ناحية الزخارف، الألوان وأسلوب الصناعة، وكذلك نسبتها إلى المدارس الفنية المختلفة التي تنتمي إليها.

ثانياً: يلاحظ أن معظم الباحثين الذين اهتموا بدراسة عمائر الوجه البحري في العصر العثماني قد انصب تركيزهم على النواحي المعمارية وما يتصل بها من دراسة للمخططات والعناصر المعمارية ولم يول أصحابها البلاطات الخزفية الموجودة بهذه العمائر الاهتمام الكافي، إذ أنهم اكتفوا في معظم الأحيان بالإشارة إليها عند التعرض للحديث عن الفنون الزخرفية بتلك العمائر بعبارة "وبها بلاطات من القاشاني".

(١) صقلية: هي جزيرة من جزر البحر المتوسط، مثلثة الشكل (جنوب إيطاليا الحالية)، مقابلة لإفريقية، فتحها المسلمون رسمياً في عهد بنى الأغلب على يد أسد بن الفرات عام ٢١٢هـ، وحكموها فترة وكانت إحدى المعابر الحضارية الإسلامية إلى أوروبا، وقد هاجر إليها عدد من الأفارقة وسكنوها وكونوا بها نواه المجتمع الإسلامي، وكانت وقتئذ جزيرة خصبة مثمرة رائعة الأحكام والعمران وبها عدد من مراكز العلم الرئيسة في أوروبا وقتئذ، غير أن الغلبة الصليبية تمكنت منها وبقيت حتى الساعة. أنظر تفصيلاً عنها، الاصطخري: أبو إسحق إبراهيم بن محمد (ت ٣٤٠هـ/٩٥١م)، المسالك والممالك، نشره دي غوي، ١٩٨٧، ص ٥٢. ياقوت الحموي: معجم البلدان، طبعة محققة، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤١١هـ / ١٩٩٠م)، ج ٤، ص ١١٠٠. البغدادي: مرصد الإطلاع على أسماء الأمكنة والباقاع، تحقيق علي محمد البجاوي، ج ٢، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، (١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م)، ص ٨٤٧.

ثالثاً: يلاحظ أن بعض هذه البلاطات ولاسيما تلك التي تنتمي إلى المدرسة المغربية التونسية تعرضت لكثير من عوامل التلف سواء كان ذلك الأمر ناتجا عن عوامل طبيعية مثل الرطوبة وعوامل بشرية مثل التعدي على هذه البلاطات بنزعها من أماكنها، ولا شك أن الدراسة سوف توثق هذه البلاطات بالتصوير الفوتوغرافي والأشكال التوضيحية.

رابعاً: التعرف على الخصائص والمميزات الفنية لهذه البلاطات وتصنيفها وفقاً للمدارس الفنية التي تنتمي إليها وإبراز أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين تلك التي استخدمت في زخرفة العمائر التي شيّدت بالعاصمة القاهرة.

خامساً: دراسة المصطلحات والإشارات التي وردت في مجموعة الوثائق العثمانية المحفوظة في دور الحفظ المختلفة المتعلقة باستخدام البلاطات الزخرفية في هذه الفترة.

سادساً: سوف تقوم الدراسة بعمل مقارنة بين نماذج بلاطات الزليج الموجودة في العمائر في الفترة موضوع الدراسة، والبلاطات التي تماثلها في الأسلوب الصناعي والزخرفي في العمائر العثمانية بشمال إفريقيا وبصفة خاصة في ليبيا وتونس.

سابعاً: ربط البلاطات التي نزلت من أماكنها وحفظت في بعض المتاحف بالآثار التي جلبت منها أو تلك التي تتشابه معها.

وقد قسمت بحثي هذا إلى تمهيد ومقدمة ثم أربعة فصول وخاتمة:

- يتناول الفصل الأول " البلاطات الخزفية في العمائر الدينية " وتتحصر هذه البلاطات في خمسة مساجد توزعت بين الإسكندرية ورشيد. وقد قمت بتوضيح أماكن البلاطات الخزفية بكل مسجد منهم، وتفصيل التصميمات والتكوينات الزخرفية سواء كانت تجميعات أو بلاطات منفردة. ثم توضيح الأساليب الفنية التي ظهرت بهذه التصميمات وما إذا كانت بلاطات محلية الصنع أو تم استيرادها من تركيا العثمانية أو من بعض المدن الأوروبية. والربط بينها وبين التكوينات والتصميمات التي ظهرت بعض العمائر الأخرى التي ترجع لنفس الفترة سواء بعمائر القاهرة أو بعمائر الشمال الإفريقي. فضلاً عن تناول مدرسة الصانع مسعود السبع وأهم مميزات الصناعات الخزفية، باعتبار أن إنتاج هذه المدرسة يعتبر الأكثر انتشاراً بين طرز البلاطات الخزفية بعمائر الوجه البحري في فترة العصر العثماني.

- يختص الفصل الثاني بدراسة "البلاطات الخزفية فى العمائر الجنائزية" ويشتمل على ست قباب. تناولت بعد تحديد أماكن هذه البلاطات التصميمات والعناصر الزخرفية التى ظهرت بها. مع تفصيل التكوينات الزخرفية الجديدة التى لم تشاهد فى الكسوات الخزفية بالعمائر الدينية، ثم توضيح التأثيرات الفنية المختلفة التى وضحت فى هذه البلاطات ونسبة كل منها إلى الطراز الفنى التى تنتمى إليه، مع بيان البلاطات غير المحلية الصنع.

- يتضمن الفصل الثالث دراسة "البلاطات الخزفية فى العمائر المدنية" ويحتوى على أربعة منازل تقع كلها بمدينة رشيد. قمت بتوضيح النمط المعماري لمنازل رشيد وأهم مميزاته وسماته الفنية والمعمارية فى ضوء هذه المنازل. ثم تناولت تفصيل الطرز الزخرفية للبلاطات التى وجدت فى الغالب بالحجرات الرئيسية بهذه المنازل، مع توضيح الأسلوب الزخرفى العام الذى ساد بلاطات هذه المنازل، وتفصيل التكوينات الزخرفية التى وجدت بها ولم تشاهد فى بلاطات العمائر الدينية والجنائزية. علاوة على التعرض للمدارس الفنية التى تنتمى إليها هذه النماذج. وما إذا كانت بلاطات مستوردة من الخارج أو من إنتاج المصانع المحلية.

- أما الفصل الرابع "الأساليب الصناعية والزخرفية" فقد اختص بدراسة المواد الخام، وطرق الصناعة، وأساليب الحرق، المستخدمه فى صناعة البلاطات الخزفية، ذلك فضلاً عن تناول التصميم العام للأفران التى كانت تستخدم لحرق هذه البلاطات مع بيان الشروط الواجب توافرها فى أنواع الوقود المستخدم فى الحرق. بالإضافة إلى طرق زخرفة هذه البلاطات بمراحلها المختلفة وأنواع الأكاسيد المختلفة التى تم استخدامها.

- كما ضم هذا الفصل دراسة المدرسة المحلية التى ظهرت بمصر خلال هذه الفترة، وأنها كانت رافداً مهماً من روافد المدرسة الأم التى ظهرت بشمال إفريقيا، والتعرف على أهم روادها مع بيان خصائص وسمات كل منهم. ذلك بالإضافة إلى دراسة المدارس الفنية التى لعبت دوراً مهماً وهى المدرسة العثمانية، والمدرسة المغربية الأندلسية، والمدرسة الأوروبية. مع توضيح أهم خصائص كل منهم. ذلك فضلاً عن

توضيح الأساليب الزخرفية والعناصر المكونة لها في ضوء البلاطات موضوع الدراسة.

- أما الخاتمة فقد خصصتها لإبراز أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة وهي متعددة ومتنوعة.

وتدعيماً للفائدة فقد ألحقت بنهاية البحث خريطة جامعة لمحافظة ومدن الوجه البحرى بمصر التي وجد بها عدداً من الآثار التي تمت دراستها بهذا البحث.

وقد اعتمدت في إعداد هذا البحث على العديد من المصادر والمراجع والأبحاث والدراسات والمقالات سواء العربية أو الأجنبية وكذا الدوائر التليفزيونية المغلقة والقنوات الخاصة، التي تتصل بمجال دراستي هذه. وبالنسبة للمصادر والمراجع التي رجع إليها الباحث، فإنه كشأن عدد كثير من الباحثين يجمعون كل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالبحث موضوع الرسالة وقد يوفق الباحث في توظيف هذه المراجع أو يجانبه الصواب، إلا أن الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة قد أشار علي بترك عدد كبير من المصادر التي عدت إليها والسبب أنها لا تمس موضوع الرسالة بطريق مباشر أو إيجابى، وهو فى هذا أنقذ الباحث من الاسترسال فى استخدام ما لا طائل منه.

وقد أستفدت فى شأن منهجية البحث والتقسيم العلمى والتمحيص رسالة الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة وهى بعنوان " البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٨ " وهو بحث له قيمته وأثره الفعال فيما وجهت إليه. وقد راعيت التقسيم العلمى والتاريخى لهذه الفترة من رؤيتي للبحث السابق. وكذا استفدت منها فى منهجية وطريقة التحليل العلمى والفنى لأنماط البلاطات الخزفية التى ظهرت بالمادة العلمية موضوع الرسالة...، كما وجهنى الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة فى بعض نقاط مهمة أبهمت علي، فوضحها لي الأمر الذى ترتب عليه فتح الطريق أمامى لجديد من سبل استكشاف ما يفيد البحث.

وكذا أستفدت من مرجع " فنون القاهرة فى العهد العثمانى، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣ " للأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة، حيث أمدنى بمعلومات عن النهضة المحلية فى صناعة البلاطات الخزفية خلال فترة موضوع الدراسة، وأيضاً التعرف من خلالها على دور طوائف الصناع المغاربة أصحاب الفضل فى إقامة النهضة المشار إليها. وكذلك تعرفت من خلال هذا المرجع على بعض أهم وأمهـر أسماء الصناع المؤثرين والذى بلغنى منهم عدد قليل.

كما استفدت من كتاب " الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣ " للأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة، حيث يتميز هذا المرجع بوضوح الأسلوب وبيان المعلومات وجزالة التعبيرات، وقد فتح لى أبواب استيعاب أهم فترة تجلت فيها حرفة صناعة البلاطات فى تركيا العثمانية، وخاصة من خلال عصرها الذهبى المتمثل فى القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين. وقد استكشفت من خلال هذا المرجع أهم مميزات الأسلوب الفنى والزخرفى والصناعى للبلاطات العثمانية التى وجدت أو أنتجت بكل قرن خلال الفترة محل الدراسة.

ويحق لى نكر كتاب " الخزف التركى، القاهرة ١٩٦٠ " للدكتورة سعاد ماهر، الذى أفادنى فى خصائص ومميزات ومراحل تطور الخزف التركى. أما فيما يخص معرفة طرق الصناعة ومراحلها المختلفة وخصائص كل مرحلة منهم، فقد أستفدت من كتاب الفنون الإسلامية للأستاذة الدكتورة سعاد ماهر، وأيضاً من كتاب " الخزف الإسلامى فى مصر " للدكتور محمود إبراهيم.

كما أمدنى الدكتور عبد العزيز محمود الأعرج من خلال رسالته " الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٢ " بمعلومات قيمة أفادنى فى التعرف بصورة كبيرة على خصائص ومميزات المدرسة المغربية الأندلسية لصناعة البلاطات الخزفية، ونماذج البلاطات الخزفية التى تضمنتها العديد من العماـنر والمتاحف بشمال إفريقيا لاسيما بالجزائر وتونس، ذلك فضلاً عن أبرز مدى تأثير النمط العثمانى فى صناعة وزخرفة البلاطات الخزفية فى صناعة الخزف بالمدرسة المغربية الأندلسية وخاصة بعد أن خضع معظم الشمال الإفريقى للدولة العثمانية.

وقد أشار مقال الأستاذ حسن عبد الوهاب الباحث المعروف فى الآثار الإسلامية الوارد فى مجلة الهندسة بالعدد الحادى والثانى عشر فى أول ديسمبر ١٩٣٤، تحت عنوان "القاشانى^(١) فى الآثار العربية بمصر" إلى الكثير من العماثر المصرية بمختلف أنواعها التى كانت تضم البلاطات الخزفية وتستخدمها لتزيين بعض أجزاءها، والتى لا تزال بعضها قائم إلى وقتنا هذا، وهو ما أفادنى بصورة كبيرة فى تحديد كثير من أماكن وجود البلاطات بالعمائر التى تخضع للفترة موضوع الدراسة والكائنة بالوجه البحرى بمصر، كالإسكندرية ورشيد وفوة وغيرها من المدن الأخرى.

كذا عدت إلى المراجع الأجنبية بصورة كبيرة، ولعل أبرزها مرجع الأستاذ لين (Lane.A)، وهو بعنوان A Guide to the Collection of Tiles. Victoria and Albert Museum, London 1962 "، ومقال كلود بروس (prost.M.S) وهو بعنوان " Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt (Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire, Tom TV1916." وأيضاً مرجع الأستاذ الدكتور أرسفان (Arsevan.C.A)، الذى يحمل عنوان " Les Arts Décoratifs Turk. Istanbul, 1952 ". حيث أمدتني هذه المؤلفات بكثير من المعلومات المتعلقة بموضوع الرسالة، لاسيما خصائص الخزف العثمانى وبخاصة خزف مدينة أزيق^(٢).

(١) القاشانى: - أو القيشانى كما تسميه العامة - نسبة إلى مدينة قاشان الإيرانية التى اشتهرت بمنتجاتها الخزفية لاسيما البلاطات وهى مدينة قرب أصفهان. ياقوت الحموى: معجم البلدان، ج ٥، ص ١٣٥٧. وهو فى المصطلح الأثرى بلاطات خزفية ملونة ذات زخارف كتابية أو نباتية أو هندسية فى الغالب، وتكسى بها بعض أجزاء من العماثر الإسلامية. واشتهرت صناعتها بمدينة قاشان بإيران خلال القرنين (٨-٩هـ / ١٤-١٥ م).
عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط ١، مكتبة مدبولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١٩.

(٢) أزيق: مدينة على ساحل بحر القسطنطينية، تشتهر بصناعة المماطر (السجاجيد) الأزيقية. ياقوت الحموى، ج ١، ص ١١٠. وتقوم هذه المدينة على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقية، وتقع شمال شرق مدينة بورصة بنحو ٤٥ ميلاً، كما أنها تقع على نفس المسافة من بحر مرمرة، وقد كانت هذه المدينة تشتهر فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية عامة، وأنه من المرجح أن بداية شهرتها بصناعة الخزف فى العصر العثمانى يرجع إلى فترة نهاية القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى. ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، ط ١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٥٨.

أما بالنسبة للمصادر المعاصرة للفترة العثمانية فقد عدت إلى الوثائق الخاصة بحجج أوقاف بعض المساجد التي قمت بزيارتها وتسجيل ما بها من مادة علمية "موضوع الدراسة". وأشهرها وثيقة الأوقاف إبراهيم تربانة المحفوظة برقم وقف (٢٧٥١- أوقاف) وهي موجودة بأرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، وكذلك وثيقة عبد الباقي جوربجي المحفوظة بنفس المكان برقم وقف (٢٣٨٣- أوقاف). وقد تعرفت من خلالهما على أهمية الوقف في نشر سبل الحضارة الإسلامية، وقد أكدت لي الوثيقتان أن البلاطات الخزفية - الأصلية - محل الدراسة بهذين المسجدين تعود إلى تاريخ نشأتها، وليست من ضمن الإضافات أو أعمال الترميم التي جرت بالمسجدين في فترات لاحقة، واستفدت كذلك من الوثيقتين معرفة مصطلحات مغربية أطلقت على البلاطات الخزفية آنذاك، والتي لا تزال تستخدم بعضها إلى هذا الوقت المعاصر في بعض مدن ومراكز الوجه البحرى مثل لفظ "زيلار، زليلى، زليج".

أما بالنسبة للدراسة التاريخية النظرية فقد رجعت إلى العديد من المصادر المتنوعة، ومنها "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس (ت ٩٣٠هـ / ١٥٢٥م)، "الروض المعطار في خبر الأقطار" لابن عبد المنعم الحميرى (ت ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م). فقد أفادنى المصدر الأول في تاريخ نقل أمهر الصناع والعمال والحرفيين الفنيين من القاهرة إلى استانبول والعكس. كما أنصف هذا المصدر العثمانيين فيما يخص عودة هؤلاء الصناع مرة أخرى إلى مصر ثانية، وهذا يبرئ الدولة العثمانية من تهمة خطف العمال والحرفيين المهرة وتجفيف منابع الصناعة الحرفية في مصر، حيث تبين من المصدر نفسه أن السلطان سليمان القانونى قد أصدر فرمانا عام ٩٢٨هـ / ١٥٢١م يفيد بإعدام من يتأخر عن عودته لمصر ويستمر بالإقامة في استانبول، مستفيداً في ذلك من التحليل الذى قام به الدكتور عبد العزيز الشناوى في كتابه "الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها، القاهرة ١٩٨٢"، وكذا مرجع الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة "فنون القاهرة في العهد العثمانى".

أما المصدر الثانى فقد وصف عددا من مدن الوجه البحرى والتي عدت إليها لدراسة ما بها من آثار إسلامية. ولم يفتن الاستفادة بمصدر "معجم البلدان، ببيروت ١٩٩٠" لياقوت الحموى (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩ م)، والذى أفادنى فى معرفة أماكن البلدان والمدن المختلفة التي عدت لدراسة آثارها وتاريخ بنائها.

وقد استعنت بكتب الرحلات مثل "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، بيروت ١٩٩٢" لأبن بطوطة المتوفى عام (٧٧٩هـ / ١٣٧٧م) الذى أتى على ذكر بعض مدن الوجه البحرى فى سياق حديثه عن رحلته بمصر. وكذلك "رحلة الأمير رودلف إلى الشرق، القاهرة ١٩٩٥" ترجمة ودراسة الدكتور عبد الرحمن عبد الله الشيخ، وقد أفادنى فى طريقة تناوله لوصف الآثار والأحداث أثناء رحلته هذه، مما جعلنى شديد الملاحظة لكل كبيرة وصغيرة للعمائر الإسلامية موضوع الدراسة وما طرأ عليها من تغير أو تحديث وبصفة خاصة البلاطات الخزفية التى تزينها وذلك قدر إمكاني واستطاعتي البشرية.

ولم تكن الاستفادة قاصرة على المصادر والوثائق والمراجع السابقة بل أن "القاموس الجغرافى، القاهرة ١٩٩٤" لمحمد رمزى أفادنى فى معرفة بلدان العصر الحديث وتتبع نموها وتطورها، وكذلك استفدت فى الجانب الاقتصادى فى الفترة الخاصة بموضوع الدراسة من كتاب الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم وهو "فصول من تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى فى العصر العثمانى، القاهرة ١٩٩٠"، ومن كتاب الدكتورة نللى حنا الصادر بعنوان "ثقافة الطبقة الوسطى بمصر العثمانية، القاهرة ٢٠٠٤" والذى ترجمة الاستاذ الدكتور رعوف عباس. وتعرفت من هذين المرجعين على الطوائف المختلفة والجاليات التى وفدت على مصر واستقرت بها، وأيضاً الأحوال الاقتصادية بمصر العثمانية ونظم سير الطوائف الحرفية بها.

وقد عدت إلى عدد من الدوريات المهمة منها مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة العدد ٥٧ عام ١٩٩٢، وذلك إلى مقال "جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية" للاستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة، وكذا "المجلة التاريخية المغربية" إلى مقال بعنوان "وثائق عن دور الجاليات المغربية فى تاريخ مصر فى العصر الحديث" العدد السابع والثامن ١٩٧٧. وأيضاً إلى نفس المجلة بالعدد التاسع والعشرين والثلاثون لسنة ١٩٨٣، لمقالات مختلفة للكاتب الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم. وكذا إلى مجلة "المجلة العربية للعلوم الإنسانية" وذلك فى عددها التاسع ١٩٨٣، لمقال العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إبان العصر العثمانى لنفس الكاتب.

أما عن أهم الدوائر التلفزيونية المغلقة...، فبالرغم من تعددها وكثرتها وتتنوع مجالاتها إلا أن المواقع والمقالات التي تصب في مضمون الدراسة لم تكن متوفرة بالصورة المطلوبة، وكذا لم تتميز مادتها العلمية بالتخصص المنوط بها والمفروض تواجده بمثل هذه الدوائر. وقد عدت إلى موقع "www.kaf.gov.eg/architecture"، وموقع "www.aljesr.nl/hollanda.com"، وكذا موقع "www.egypt.com/egyptana/Egyptian"، حيث أفادني الأول بالعديد من المعلومات عن بعض العمائر الإسلامية ببعض مدن الوجه البحرى، لاسيما فى مدينة رشيد وفوة، أما الثانى فقد أفادني بالتعرف على مدينة دلفت الهولندية. والثالث فقد أمدنى بمعلومات عن محمد علي باشا وفترة حكمه (١٨٠٥ : ١٨٤٨م).

وأخيراً فإن ما ذكرته من مصادر ومراجع ورسائل ودوريات علمية هي على سبيل المثال لا الحصر. على أنني عدت إلى مصادر أخرى لم نستفد منها بصورة مباشرة حيث لم تزودني بمعلومات فى الرسالة وإنما أمدتني شفويًا وفكريًا، وهي تتمثل فى حوارات مع متخصصين فى مجال الدراسة على رأسهم الاستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة، وكذا عدد من المهندسين الدارسين فى مجال الترميم، والذي حظى الباحث بلقائهم أثناء بعض زيارته الميدانية للمساجد الأثرية موضع الدراسة، كما أفادنى كثير من مفتشى الآثار المسئولين عن هذه المساجد وبخاصة فى عمليات تجديد وترميم هذه المنشآت، وقد عدت إلى بعض المهندسين المعماريين المتخصصين فى مجال البناء بغرض معرفة المواد المستخدمة فى البلاطات الأصلية وتلك التي استخدمت فى البلاطات البديلة.

وقد واجهت الباحث كثير من الصعوبات مثله فى ذلك مثل العديد من الباحثين والدارسين العاملين فى معترى الحقل العلمى وخاصة الذين يهدفون منهم الوصول إلى غايتهم العلمية المنشودة، إلا وهي الخروج بأبحاثهم العلمية بأفضل صورة ممكنة محققين الأهداف المرجوة منه.

والباحث إذ يسجل ما تعرض له من صعوبات إنما يأتى من قبيل إظهار بعضها لكل من يريد الخوض فى غمار هذه الطرقات راجياً من الله أن تتير له ولو جزءاً بسيطاً من طريقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يأتى توضيح بعض هذه الصعوبات فى خضم تأكيد

وترسيخ أن طريق البحث العلمى يكتنفه كثير من المعاناة والأشواك، وليس مفروشاً بالورود كما يظن بعض المنتسبين إلى مجال البحث العلمى.

تعد مشاققة اختيار موضوع البحث والدراسة المناسب للباحث من حيث ميوله وقدراته من جهة، وتوافر مقاومات نجاح الدراسة الخاصة بموضوع البحث من جهة أخرى، هى أول ما يواجهه الباحث من صعوبات. وكأى باحث جيد رأيت انه لزاماً علي المضى قدماً فى جمع المادة العلمية على أرض الواقع، وذلك بعد التحديد المبدئى لموضوع بحثى، وذلك للوقوف عن قرب ولو بصورة أولية إلى ما يتوافر لهذا البحث من عوامل نجاح تعتمد على منهجية البحث العلمى المتفق عليها، وهو ما جعلنى أقوم بالعديد والعديد من الرحلات لكثير من الأماكن المختلفة والمتنوعة بمحافظة ومدن وقرى الوجه البحرى بمصر للوقوف على الأبنية الإسلامية العثمانية المختلفة التى تضم بلاطات خزفية، ومن ثم الارتحال إلى هذه الأماكن مرات عديدة ومتكررة حتى يثنى للباحث الوقوف على ماهية البلاطات التى تتضمنها هذه المنشآت.

وكذا مروراً بتوثيق مجموع هذه البلاطات عن طريق الصور الفوتوغرافية الجيدة التى جاءت بعد استهلاك كم كثير ومتعدد من الصور غير الصالحة أو تلك غير الجيدة، حيث كان يتطلب الأمر فى بعض الأحيان السفر مئات الكيلومترات لالتقاط صورة واحدة أو بضعة صور بدلا من تلك التى لم تكن على مستوى عال من الجودة. وانتهاءً بمرحلة كتابة وطبع الأوراق التى تترجم ما قام به الباحث خلال رحلته العلمية للخروج ببحثه إلى أقرب صورة للتمام.

وقد التصق بالسير فى هذا الدرب مشاققة بدنية كبيرة، حيث تطلب من الباحث بذل مجهود بدنى كبير متمثل فى الانتقال من محافظة إلى أخرى، ومن مدينة إلى مدينة ثانية، ومن قرية إلى أخرى، والذى استلزم معه فى أحيان كثيرة إيصال الليل بالنهار فى محاولة لإحراز بعض التقدم فى خطوات إعداد وتوثيق المادة العلمية، وأيضاً الانتقال من مكان لآخر لاسيما المكتبات العلمية المتخصصة وقضاء أوقات طويلة بها للغوص فى أعماق ما تحويه من ذخائر علمية عسى أن أجد ما ينفعنى ويفيد مجال بحثى، ومن أبرز هذه المكتبات مكتبة جامعة

القاهرة، ومكتبة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأيضاً مكتبة المركز الثقافي الفرنسي، وكذا مكتبة المركز الثقافي التونسي والمركز الثقافي الجزائري.

وتعد مشكلة جمع المعلومات والمادة العلمية من أهم الصعوبات التي واجهت الباحث والتي كادت تثنيه عن المضي قدماً في أتمام دراسته، حيث وجد الباحث معاناة عظيمة في البحث عن المصادر والمراجع والموسوعات العلمية والدوريات والدوائر التليفزيونية المغلقة من جهة، ومن جهة أخرى مشقة تحصيل المواد العلمية المختلفة بهذه المصادر والمراجع ومزج بعضها ببعض ومقارنتها مع بعضها البعض ومع ما يوجد بأرض الواقع في محاولة فحص وتمحيص كل ما جاء بها ويخص موضوع دراسة الباحث. ذلك فضلاً عن كثير من الصعوبات التي لا مجال للحديث عن ذكرها، حيث أكتفى بذكر ما سبق والذي يمثل في ذات الوقت أعم وأكثر الصعوبات شيوعاً التي قد تواجه كل باحث ودارس ينتمي إلى مجال الحقل الأثري.

هذا ومما لا شك فيه أن هذه الصعوبات وغيرها بل وأضعاف أضعافها تهون في سبيل تحقيق الهدف المرجو من هذه الدراسة ألا وهو إضافة ولو لبنة صغيرة في الصرح العلمي العظيم الذي شيده من سبقني من علماء، وما أنجزه بعدهم العلماء الحاليون حفظهم الله وأمدهم بالصحة والعافية حتى يضيفوا إلى هذا البناء والصرح العلمي ما ينفعهم وينفعني.

كما رأيت لزاماً علي ومن باب إعطاء الحق لكل ذي حق أن أتوجه ببالغ وعميق الشكر إلى كل من قدم لي يد المساعدة ووقف بجانبى منذ التفكير في القيام بهذه الخطوة إلى الانتهاء منها، سواء كانت هذه المساعدة مشاركة معنوية أو كلمة طيبة أو كانت مساعدة إيجابية فعالة عن طريق مساعدتي في الحصول على بعض المراجع والمؤلفات التي أفادت وأمدت الدراسة بمعلومات قيمة، والذين لولا أن الله قيدهم وجعلهم سبباً، ما كنت استطعت الحصول على هذه المؤلفات. هذا وأخص بالذكر من هؤلاء الأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة الذي لم يبخل علي بما لديه من ثروة علمية وذلك عن طريق المناقشات وتصحيح مسار الدراسة في أوقات كادت أن تتحرف عن مسارها الطبيعي، وأيضاً من خلال فتح قلبه لي قبل مكتبته ومكتبه في أي وقت أشاء.

لذلك أتمنى من الله أن يخرج هذا البحث على خير وجه وأن يكون عند حسن ظن أساتذتى به، هذا وإن وفقت فى تحقيق ذلك فهو من عند الله عز وجل، وأن قد جانبى الصواب فى بعض الأحيان فهو من نفسي، وأسأل الله تعالى أن يجعل هذه الدراسة فى ميزان حسنات كل من وقف بجانبى وخاصة السادة القائمين على تقييم هذا العمل المتواضع، كما أسأله عز وجل أن ينفع هذا العمل الأمة الإسلامية والعالم أجمع.

وأخيراً حين شرعت فى هذا البحث كان بخليدي أن يظهر فى أصوب صورة له بغية الوصول لحد أقرب إلى الكمال، وكلما أعدت النظر فيه وقلبت بين صفحاته أبدل وأغير وأصوب والأمر لا ينتهى...، وكما قال الأديب الأصفهاني " ... كلما راجع أحدنا ما صنف قال:- لو أن هذه الجملة مكان هذه أو هذه بدل هذه لكان أجدى وأنفع، ولو اخترنا لكان أكمل وأصوب...، ويمضى أحدنا والكمال ليس له..."، وربما كان بوسعى بلوغ درجة قريبة من الكمال، لكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه فإن وفقت فهذا ما توخيته وهو توفيق من الله فحسب، وإن جانبى الصواب فيما شطح به القلم أو شردت به النفس أو عجز النظر فهو من ذاتى والكمال لله وحده.

أسأل الله أن يجعل ما خط القلم فى ميزان الحسنات وفيه ما يفيد الباحثين ولا نحرم نصح الناقد المخلصين.

مقدمة

الأحوال الاقتصادية لمدينة الوجه
البحري بمصر خلال العصر العثماني

لقد خضعت لسيطرة الدولة العثمانية^(١) كثير من الأمم والممالك سواء فتحاً أو طواعية، فقد آلت إليها مفاتيح كثير من الدول سواء في أوروبا أو آسيا أو إفريقيا، ومن بين الدول التي خضعت لسلطانها مصر، حيث تمكن السلطان العثماني سليم الأول من فتحها، وهزم المماليك بزعامة طومانباي في موقعة الريدانية عام (٩٢٣هـ / ١٥١٧م)، ثم أصدر قراراً بشنقه على باب زويلة، ومنذ ذلك التاريخ دانت مصر لتبعية الدولة العثمانية^(٢).

وبعد أن تم لسليم الأول فتح مصر وضع لإدارتها نظاماً يكفل بقاء خضوعها له أبداً، فأودع مقاليد حكمها في يد ثلاث سلطات، وكان تنافس كل منهم مع الآخر كفيل لتحقيق بغيته، وتتمثل هذه السلطات في (الوالي، جيش الحامية العثمانية، المماليك). وأتم هذا النظام السلطان سليمان القانوني بعد توليه الحكم، وذلك بعد وفاه والده سليم الأول سنة (٩٢٦هـ / ١٥٢٠م)^(٣).

وبالرغم من قضاء العثمانيين على الدولة المملوكية في مصر من الناحية السياسية إلا أن السلطان سليم لم يعمل على التخلص من البقية المتبقية من أمراء المماليك بل عفا عنهم مكثفياً بما نالهم من هزيمة، وقد شكل أمراء المماليك في هذه الفترة عنصراً مهماً من عناصر الحكم والإدارة في مصر العثمانية المملوكية وهي التسمية التي أطلقها بعض المؤرخين المحدثين على هذه الفترة للدلالة على أهمية الدور المملوكي^(٤).

ترتبط أية نهضة حضارية في مكان ما، ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بهذا المكان التي تنشأ فيه، ولذلك فقد أثرت هذه الأوضاع تارة بالإيجاب وتارة أخرى بالسلب في مستوى ارتفاع وانخفاض التقدم والرقى الحضارى بمصر على مر

(١) للتعرف على الدولة العثمانية من حيث التكوين والنشأة إلى نهايتها. أنظر، احمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية، ج ٥، ط ٥، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٦٦٦ إلى ٧٦٧. وأيضاً رضا هلال: السيف والهلال" تركيا من أتاتورك إلى أربكان" الصراع بين المؤسسة العسكرية والإسلام السياسى، دار الشروق، القاهرة، (١٤١٩هـ / ١٩٩٩م)، ص ٢٧ : ٤٥.

(٢) ابن زنبيل الرمال: آخرة المماليك، " واقعة السلطان الغورى مع سليم العثمانى"، تحقيق عبد المنعم عامر، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٥٣.

(٣) عمر الإسكندر، سليم حسن: صفحات من تاريخ مصر، تاريخ مصر من الفتح العثمانى إلى قبيل الوقت الحاضر، مراجعة الكابتن أ. ج. سفدج، مكتبة مديولى، القاهرة، (١٤١٠هـ / ١٩٩٠م)، ص ٥٩ وما بعدها.

(٤) ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية، دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية، مجلة كلية الآداب، القاهرة، ١٩٩٢م، عدد خاص ٥٧، ص ٢٨٢، ٢٨٣.

عصورها، ولاسيما خلال فترة الحكم العثماني لها الذي دام نحو ثلاثة قرون (٩٢٣-١٢١٣هـ / ١٥١٧-١٧٩٨م)^(١).

وقد كان المجتمع المصري في ظل الحكم العثماني مجتمعاً طبقياً تميزت فيه الطبقة الحاكمة باستقلالها عن سائر طبقات المجتمع وبمكانة أفرادها وبمستواهم الاقتصادي المرتفع ونفوذهم القوي. وتمتع كذلك أهل المدن بامتيازات خاصة وانقسموا إلى طوائف مختلفة مثل التجار والحرفيين والمتقنين، وكان لكل طائفة من هؤلاء عاداتها وتقاليدها وشيخها المسؤول عن تصرفات أفرادها. أما الطبقة العامة والتي مثلت غالبية أبناء الشعب المصري فقد كانت تعاني كثيرا لكثرة أعبائها الثقيلة، هذا بالإضافة إلى عزلتهم عن فئات المجتمع الأخرى^(٢).

ولم تكن أقاليم ومدن الوجه البحري في مصر - خلال هذا العصر - بمعزل عن الأحداث والأوضاع الجارية بالقطر المصري، ولاسيما تلك التي تحدث بالقاهرة وما يترتب على عليها من آثار إيجابية أو سلبية. حيث نشطت بعض هذه المدن وظهرت بها ظواهر حضارية شابهت مثيلتها بالقاهرة أو تفوقت عليها في بعض الأحيان، وهو ما نراه في بعض المدن التي تمثل حلقة إتصال مع العالم الخارجي، كالمدينة التي تمتلك موانئ مثل الإسكندرية، رشيد، دمياط...، وتلك المدن التي تمثل معبراً رئيسياً لرحلات الحج والتي ربما مكثت بها هذه الرحلات للراحة والدعم بالمؤن اللازمة، حيث كانت رحلة الحج السنوية إلى الأماكن الإسلامية في الحجاز والقدس من العوامل المحركة للنشاط التجاري عبر الطرق البرية^(٣).

وقد لعبت بعض هذه المدن دوراً حضارياً مهماً، حيث أضحت ملتقى للجاليات الأجنبية - ذلك مع كونها مدن جاذبة للسكان الأصليين من مختلف الطبقات والمستويات الاجتماعية - ومن أبرز هذه المدن كانت مدينة الإسكندرية، ورشيد، ودمياط، وفوة، ومدينة مطوبس^(٤). وقد

(١) مصطفى رمضان: مصر العثمانية، مكتبة الحسين الجامعية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٨، ٩.

(٢) علماء الحملة الفرنسية: وصف مصر "قاهرة الممالك"، ترجمة منى زهير الشايب، ج ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٧، ٨.

(٣) فاروق عثمان أباطة: تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وأثره على سواحل مصر الشمالية أثناء القرن السادس عشر، بحث مقدم لندوة (سواحل مصر الشمالية عبر العصور)، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٠٠)، إعداد عبد العظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢٤٠.

(٤) حسن عبد الوهاب: القاشاني في الآثار العربية بمصر، مجلة الهندسة، السنة ١٤، العدد ١١-١٢، القاهرة، أول ديسمبر ١٩٣٤م، ص ٢٩٠.

أصبحت معظم هذه المدن مراكز تجارية هامة يقصدها العديد من راغبي التجارة، أو مزاوله ما يتعلق بها من مهن ووظائف، مما أدى إلى انتشار ورواج الحركة التجارية بها، وهو ما ترتب عليه زيادة أعداد قاطني هذه المدن وارتفاع كثافتها السكانية، مما استلزم معه التوسع العمراني، وهو ما يفسر نشاط حركة البناء والازدهار المعماري بهذه المدن والتي تظهر بمختلف أنواع العمائر سواء كانت عمائر دينية، أو جنائزية، أو عمائر مدنية^(١).

ولما كانت حركة التطور والنمو العمراني لأية منطقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأحوال الاقتصادية بها، فرأيت إلقاء بعض الضوء على هذا الجانب بهذه المدن بصفة عامة، مركزاً على أهم مدن هذا الوجه خلال تلك الفترة والتي كانت أبرزها مدينة فوة، ورشيد، والإسكندرية. حيث أولت الدولة العثمانية اهتماماً شديداً ببعض هذه المدن، سواء من الناحية الاقتصادية أو من الناحية السياسية الإدارية وأعتبرتها أقاليم إدارية خاصة مما جعلها تتمتع بإدارة متميزة، جعلت لكل من مدينة رشيد والأسكندرية حاكماً خاصاً بها يتبع لإشراف الباب العالي باستانبول ويعين من قبل السلطان العثماني^(٢) ويعرف بالقابودان^(٣).

وقد جاءت مدينة فوة^(٤) على خريطة المدن الهامة بمصر خلال العصر العثماني، حيث عملت كحلقة اتصال هامة تربط بين قوافل ورحلات التجارة القادمة من الخارج إلى

(١) ماكس هرتز: لمحة في تاريخ فن العمارة وسائر الفنون العثمانية بمصر، ترجمة علي بهجت، القاهرة، ١٩٠٩م، ص ٢٤١.

(٢) نفين مصطفى حسن: رشيد في العصر العثماني دراسة تاريخية وثائقية، مراجعة وتقديم: محمد محمود السروجي، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص ١٤١.

(٣) قابودان: أو قبطان تعني قائد بحري حيث كان لكل ميناء من موانئ مصر خلال العصر العثماني قابودان، حيث وجد قابودان لكل من ميناء رشيد، الإسكندرية، دمياط، السويس. ليلي عبد اللطيف: الإدارة في مصر في العصر العثماني، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٤٥٢.

(٤) فوة: بليدة على شاطئ النيل قرب رشيد، بينها وبين البحر نحو خمسة أو ستة فراسخ، وهي ذات أسواق ونخيل كثير. أنظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج ٥، ص ١٣٤٥. أسمها القديم بوى، وقد وردت في جغرافية أميلينو، وفي نزهة المشتاق، وفي قوانين ابن ممتي، وفي تحفة الإرشاد، وفي سنة (١٨٢٦م) أنشئ قسم بلاد الأرز غرباً وجعلت فوة مقراً له لأنها أكبر قراه وأعمرها، وكانت دائرة إختصاصه في ذلك الوقت تشغل عدة بلاد من مديرية الغربية، وفي سنة (١٨٧١م) سمي مركز بلاد الأرز غرباً، وفي ٢١ فبراير سنة (١٨٩٦م) سمي مركز فوة لوجود المركز بها ولا يزال إلى اليوم. أنظر محمد رمزي: القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥ م، القسم الثاني، البلاد الحالية، ج ٢، المحافظات ومديريات القليوبية والشرقية والدقهلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ م، ص ١٠، ١١٣.

ميناء الإسكندرية، وبين القوافل القادمة من القاهرة وميناء بولاق والتي يراد تصديرها إلى خارج مصر^(١). وقد كانت هذه المدينة مرتبطة بميناء الإسكندرية من خلال قناة ملاحية حتى أواخر القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي^(٢)، إلا أن أهمية هذه المدينة أخذت في التراجع تدريجياً وخاصة بعد أن أخذ نجم ميناء الإسكندرية في الأفول وتعطل سير السفن به وصعود نجم ميناء رشيد بدلاً منه. وليس معنى ذلك أن مدينة فوة أهملت تماماً بعد ذلك بل ظلت بها نوع من مظاهر الاهتمام^(٣).

كما احتلت مدينة رشيد^(٤) مكانه اقتصادية مرموقة خلال هذا العصر، وذلك نظراً لموقعها المتميز على ساحل البحر المتوسط وكونها أقرب الثغور المصرية إلى مقر حكم الدولة العثمانية^(٥). وأيضاً نظراً لحجم التسهيلات التجارية الكثيرة التي منحتها الدولة العثمانية للعديد من القناصل والجاليات الأجنبية آنذاك^(٦). وقد عرفت مدينة رشيد عصرها الذهبي خلال هذه الفترة وعلى وجه التحديد خلال عام (١١٩١هـ / ١٧٧٧م)، حيث بلغت أوج عظمتها واتساعها فقد بلغ طولها على ساحل البحر المتوسط نحو ثلاثة أميال كما بلغ عرضها قرابة الميل^(٧). وقد اهتم العثمانيون بها من خلال إنشاء العديد من المباني الخدمية الاقتصادية مثل

(١) جولوا: موسوعة وصف مصر، " المدن والأقاليم المصرية "، ترجمة زهير الشايب، المجلد الثالث، ص ١٠٨.

(٢) صلاح أحمد هريدي: دراسة عن بعض جمارك مصر في القرن الثامن عشر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م، ص ١٢.

(٣) لمزيد من مظاهر هذا الاهتمام أنظر، محمد محمد زيتون: إقليم البحيرة، صفحات مجيدة من الحضارة والثقافة والكفاح، الإسكندرية، ١٩٦٢م، ص ١٢٩.

(٤) رشيد: هي بليدة مصرية على ساحل البحر والنيل قرب الإسكندرية. وهي من المدن المصرية التي تقع على كثيب رمل عظيم على ضفة النيل هذه الضفة من أعجب منتزهات الدنيا وقتئذ. لمزيد عن تاريخها وتطورها وحضارتها وجغرافيتها راجع، ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج ١، ص ٤٦. ابن عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٥م، ص ١٣٤٠. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، ج ٢، ص ٣٠٠.

(٥) إسماعيل سرهنك: حقائق الأخبار عن دول البحار، القاهرة، ١٨٩٥م، ج ٢، ط ١، ص ٨٠.

(٦) صلاح احمد هريدي: الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مدينة رشيد في العصر العثماني، المجلة التاريخية المصرية، العدد رقم (٣٠، ٣١) لسنة (١٩٨٣، ١٩٨٤م)، ص ٣٣٤.

(٧) Richard Pococke: A description of the east and some other countries. (London, Vol. 1, 1743), p. 171

الفنادق والوكالات والقيساريات^(١)، ويبرهن على ذلك إزدياد عدد سكانها وتتنوع اصولهم وجنسياتهم وأديانهم، فكان منهم الأتراك والروم واليهود فضلاً عن سكان الإسكندرية، وتبدو مظاهر التحسن الإقتصادي في تعدد الحرف اليدوية وثروة التجار وتشديد العمائر المختلفة^(٢).

وكذا تمتعت مدينة الإسكندرية^(٣) خلال الفترة نفسها بدرجة كبيرة من الأهمية سواء من الناحية الاقتصادية أو العسكرية، لذلك ضمت عدداً من المراكز التجارية والقنصليات الأوروبية^(٤). وقد امتازت بكونها مقر استقبال الباشا العثماني الذي كان يعين من قبل الباب العالي العثماني في حالة قدومه عن طريق البحر^(٥). ومن مظاهر اهتمام العثمانيين بهذه المدينة تمتع قبودانها بدرجة كبيرة من السلطة حيث كان يعد أهم القبودانات في مصر، كما كانت تؤول إليه في بعض الفترات حكم ميناء رشيد، وذلك عندما ترسل السلطة العثمانية ثلاثة قابودانات فقط وليس أربعة، حيث كانت مسئولية ميناء رشيد آنذاك توكل إلى قابودان دمياط أو إلى قابودان الإسكندرية^(٦). وكان منوطاً بقبودان الإسكندرية إمداد الأسطول العثماني

(١) صلاح أحمد هريدي: الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مدينة رشيد، ص ٣٢٩.

(٢) Gabrid Bear: Studies in the Social History of Modern Egypt, Chicago, 1969, p. 137.

(٣) الإسكندرية: أطلق عليها "ياقوت الحموي" الإسكندرية العظمى وذلك تمييزاً لها عن المدن الأخرى التي تحمل نفس الاسم والتي أنشأها الإسكندر، وكذلك لما كانت تتمتع به من حضارة وازدهار كبيرين، وقد فتحها عمرو بن العاص عام ٢٠ هـ، في عهد عمر بن الخطاب، ثم تعرضت للغزو الروماني، فأعاد فتحها في عهد عثمان بن عفان، وهي آنذاك من أشهر المدن وأحكمها قلاعاً وحصوناً وعلى مدار التاريخ باتت تبث حضارة ومنازة علمية ما بقيت العصور الإسلامية. معجم البلدان، ج ١، ص ١٢١ - ١٢٥. ولمزيد عن تاريخها وحضارتها راجع، ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار، دار صادر للنشر، بيروت، ١٩٩٢م، ج ١، ص ٦ - ١١. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، القسم الثاني، ج ١، ص ٥.

(٤) أحمد أحمد الحقة: تاريخ مصر الاقتصادية في القرن التاسع عشر الميلادي، ط ٣، مطبعة المصري، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٧.

(٥) إلهام محمد ذهني: مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٩٠.

(٦) سجلات محكمة رشيد الشرعية: سجل رقم ١٠، مادة ١٦٦١، سنة ٩٨٨هـ / ١٥٨٠م، ص ٤٠٠. وسجل رقم ٣٠، مادة ١٨٠٥، سنة ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م، ص ٤٧٧. وسجلات محكمة أسكندرية الشرعية: سجل رقم ٧، مادة ٢٥٠، سنة ٩٧١هـ / ١٥٦٣م، ص ١٠٨.

بالسفن الحربية أثناء الحملات العسكرية^(١). كما كانت من مهامه الرئيسية الحفاظ على الأمن في الطرق التي تربط بين الإسكندرية ورشيد وفوة بالمشاركة مع حاكم ولاية البحيرة^(٢).

ويمكن أن نلمس الأحوال الاقتصادية بتلك المدن خاصة وبقية مدن الوجه البحري بمصر عامة خلال العصر العثماني من خلال المجالات الاقتصادية الرئيسية بمصر في ذلك الوقت والمتمثلة في: الزراعة، الصناعة، التجارة.

بالنسبة للزراعة بهذه المدن خلال العصر العثماني نراها لا تختلف كثيرا عما ساد سائر مدن القطر المصري وقتها، حيث أبقي العثمانيون الوضع كما هو عليه أيام المماليك، إلا أنهم اتبعوا في إدارة هذه الأراضي نظام الالتزام^(٣). وهو الذي يعطى الحق لشخص ما يطلق عليه لقب الملتزم^(٤). وقد طبق نظام الالتزام على الأراضي الزراعية وكانت تباع إلى ملتزمين يشرفون على تحصيل الأموال منها وتوريدها إلى خزانة الروزنامة^(٥) بعد استئصال جزء من قيمتها في نظير ذلك^(٦).

(١) Shaw, (S.J): The Financial and Administrative Organization and Development of Ottoman Egypt (1517- 1798). Princeton, (New-jersey), 1962, p. 134.

(٢) صلاح أحمد هريدي: الإدارة في الإسكندرية في العصر العثماني، المجلة التاريخية العربية للدراسات العثمانية، تونس، العدد الخامس، السادس، ١٩٩٢م، ص ٤١٢.

(٣) نظام الالتزام: هو نظام مطور لنظام المقاطعات، وجدته الدولة العثمانية مطبقاً في بعض البلدان التي فتحتها، فنقلته إلى مصر، ولا يخضع هذا النظام لموظفين تابعين للحكومة، وإنما يتكفل فيه من يشاء من الأمراء المماليك أو رجال الحامية العسكرية، أو مشايخ العرب...، بتحصيل الضرائب المقررة على أرض أو غير ذلك عن مدة معينة، وذلك بناء على إتفاق بين هذا الشخص وبين الروزنامة وذلك نيابة عن الحكومة. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصري في القرن الثامن عشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٩٢، ٩٣.

(٤) الملتزم: هو الشخص الذي يتعهد بتحصيل الأموال الأميرية المقررة على أرض أو جمر أو غيره، ويقوم بتوريدها للخزينة الضريبية كخراج ويحتفظ بالباقي كربح له. ليلي عبد اللطيف: الإدارة في مصر في العصر العثماني، ص ٤٥١.

(٥) روزنامة: هي كلمة فارسية تتكون من مقطعين " روز " بمعنى النهار أو اليومية، و " نامه " بمعنى دفتر الحوادث أي أن روزنامة تعنى دفتر الحوادث اليومية أو الحساب اليومية، ثم أصبحت بعد ذلك تعنى المكتب أو الديوان الذي يقوم بضبط وتحرير الحسابات في الدفاتر اليومية. ليلي عبد الطيف: دراسات في تاريخ ومؤرخي مصر والشام، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٢٠.

(٦) جميل خانكي: تاريخ البحرية المصرية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٢١٩.

أما بالنسبة للصناعة بهذه المدن خلال ذات العصر فقد إعتمدت على نظام الطوائف الحرفية^(١) مثله في ذلك مثل باقى أقاليم ومدن مصر، حيث يدل لفظ " طائفة " على أهل حرفة تربط بين أفرادها صلات إجتماعية وثيقة ووحدة إقتصادية متميزة ويسود التضامن بين أعضائها سواء فى السراء أو الضراء، ويتمتع أفرادها بقدر من الحرية فى نطاق مهنتهم وذلك من خلال الحكم الذاتى لها^(٢). وقد تميزت الطوائف بقوانين تنظيمية خاصة، حددت العلاقة داخليا بين أعضائها فيما بينهم، وخارجياً بينهم وبين السلطة الحاكمة، وكان لكل طائفة دستورها غير المكتوب من عادات وتقاليد موروثة^(٣).

وقد عملت هذه الطوائف على تنمية قدرات الصناع وتدريبهم، والحفاظ على الصناعة من الاندثار وذلك من خلال تدريب أجيال جديدة تخضع لتدرج وظيفى، والذي يتكون من: المعلم، والعريف، والصبى. بالنسبة للمعلم فهو رب الحرفة ويعلم كل دقائقها، وكان يتم انتخاب شيخ لكل نقابة من هؤلاء المعلمين. أما العريف فهو أجبر يعيش فى الغالب عند المعلم، وتتراوح مدة عمله ما بين ثلاث سنين أو خمس وبعدها يصبح معلماً. والصبى كان يعيش عند المعلم ويتعهد بطاعته، ويقوم المعلم بتدريبه فنياً على الحرفة. وتبلغ مدة التمرين سبع سنوات يعقد بعدها امتحان عملى إذا اجتازه الصبى أصبح عريفاً^(٤).

لقد لعبت الطوائف الحرفية دوراً مهماً وبارزاً فى تنظيم صفوف الصناع الحرفيين ودعمت وحدتهم، ذلك إذا ما قورن بالتفكك الذى كان قرين حياة الفلاحين، ولعل ذلك يفسر لنا محاولة جماعات من الفلاحين أحياناً بالإنخراط فى بعض الطوائف كلما اشتدت بهم المظالم أو نزلت على حياتهم سياط الحكم^(٥). وقد بلغت هذه الطوائف مرتبة عالية من التأثير فى المجتمع

(١) يرجع نشأة هذا النظام إلى ما قبل تأسيس السلطة العثمانية بوقت طويل، حيث يعتقد أن الطوائف ظهرت نتيجة بعض الحركات الثورية فى المجتمع الإسلامى مثل حركة القرامطة، حيث ظهرت طوائف الحرف كهيئات معارضة للسلطة الحاكمة. ليلى عبد اللطيف: دراسات فى تاريخ مؤرخى مصر والشام، ص ٥٩.

(٢) عبد العزيز الشناوى: الأزهر جامعاً وجامعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م، ج ١، ط ١، ص ٥٩.

(٣) أحمد شلبى عبد الغنى الحنفى: أوضح الإشارات فىمن تولى مصر والقاهرة من الوزراء والباشات، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٧.

(٤) صلاح أحمد هريدى: الحرف والصناعات فى عهد محمد علي، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٤٢ - ٤٦.

(٥) أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية منذ نشأتها حتى سنة ١٩١٩م، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٢.

المصري آنذاك ويرجع ذلك لكثرة عددها، وهو ما أتاح لها نوعاً من النفوذ في الحياة السياسية حيث كان رؤساء هذه الطوائف يتمتعون بسلطة كبيرة، وكان من حقهم الدخول على الباشا^(١).

أما عن مجال التجارة خلال تلك الفترة فقد انقسم إلى تجارة داخلية وأخرى خارجية. فبالنسبة للتجارة الداخلية فهي تنحصر في تبادل منتجات أقاليم مصر، ما بين مدينة وأخرى وذلك في أسواق عامة تقوم في يوم محدد من أيام الأسبوع، حيث يتوجه إلى هناك من كل مكان البائعون والمشترون، فتتم عمليتا البيع والشراء والتي أحياناً ما تتم عن طريق المقايضة سواء كان ذلك عن طريق سلعة زراعية أو صناعية، ومما هو ملاحظ أنه لم تكن بكل من مدينة رشيد ودمياط أسواق خاصة بالتجارة الداخلية بالمعنى المتعارف عليه، حيث كانتا تمثل مستودعات لتجارة دول أوروبا وشعوب سوريا^(٢).

وقد أصبحت الأسواق آنذاك بمثابة منظمات تجارية لها إدارتها الخاصة، والمسئولة عنها أمام السلطة المسئولة عنها، فكان لكل سوق شيخ مسئول عن إدارته، له وكيل ينوب عنه ساعة غيابه، وكذلك كاتب يسجل كل ما يأمره به الشيخ أو الوكيل، ويقوم بجمع المستحقات التي تقرر على تجار السوق، وكانت هذه الإدارة الخاصة بالسوق مسئولة عن إنتظام العمل داخل السوق، والمحافظة على شرف مهنة العمل التجارى وعدم حدوث غش أو تدليس، وكان كل من شيخ السوق ووكيله من التجار في ذات السوق، وكانا يختاران من جانب تجار السوق، لحظوتهم بالإحترام من جانب زملائهما^(٣).

أما التجارة الخارجية فقد كان لطبيعة الحكم العثماني دوراً بارزاً في تنشيط هذا النوع من أنواع التجارة، حيث لم تضع الدولة العثمانية قيوداً على حركة السكان وممارسة انشطتهم الإقتصادية المختلفة في أي بلد من البلدان التي خضعت لسلطانها، مما ساعد على إستمرار

(١) روبرت مونتريان: العلاقات بين القاهرة واستانبول أثناء الحكم العثماني لمصر من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، مجلة المجلة، العدد ١٥٨، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٦٠.

(٢) جيرار: موسوعة وصف مصر، الحياة الإقتصادية في مصر في القرن الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٨م، المجلد الرابع، ج ١، ص ٢١٠.

(٣) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر الإقتصادى والإجتماعى فى العصر العثمانى، تاريخ المصريين العدد ٣٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٩١، ٢٩٢.

عملية التبادل الإقتصادي وتقوية العلاقات الإجتماعية والحضارية^(١). وقد أطلقت الدولة العثمانية حرية التجارة بين ولاياتها والدول المختلفة شرقية وغربية سواء بالنسبة للواردات أو الصادرات، إلا أنها حظرت تصدير بعض السلع من ولاياتها كالبن والغلال والبارود^(٢).

كما سعت الدولة العثمانية جاهدة إلى تحقيق المعاهدات والإتفاقيات التجارية مع الدول الأوروبية في محاولة منها لتعويض بعض الخسائر والأعباء المالية التي تعرضت لها مصر نتيجة تحول قوافل التجارة من أرضها إلى طريق رأس الرجاء الصالح، وكان من أولى هذه المعاهدات تلك المعاهدة التي عقدها مع تجار مدينة البندقية بإيطاليا^(٣)، والتي تلتها بعد ذلك كثير من المعاهدات والإتفاقيات التي أبرمتها مع فرنسا وإنجلترا وهولندا علاوة على تطبيق بعض نصوص هذه المعاهدات على سائر الأقطار العربية^(٤). وقد منحت هذه المعاهدات التجار الأفرنج والسامسة حرية التجارة في مصر بجميع أصناف بضائعهم بدون أن يلحق بهم ضرر، أو مصادرة لبضائعهم، وعدم إجبارهم على شراء سلع ضد رغباتهم، حيث كانت لهم مطلق الحرية في إختيار السامسة الذين يساعدهم في أعمالهم^(٥).

وقد لعب بطبيعة الحال موقع الوجهة البحري بمصر وامتلاكه سواحل طويلة على البحر المتوسط تتضمن العديد من الموانئ دوراً فعالاً في جعل مدنه عامة والمدن التي تمتلك موانئ تستفيد بصورة كبيرة من عائدات هذه التجارة عن غيرها المدن. وليس أدل على ذلك ما وصلت إليه مدينة رشيد من الرقي والإزدهار حتى أصبحت الثغر المصري الأول خلال هذا العصر وحظيت بالمنشآت العثمانية وأكثرها من المساجد والوكالات والمتاجر^(٦).

(١) ليلى الصباغ: الوجود المغربي في المشرق المتوسطي في العصر الحديث، المجلة التاريخية المصرية، العدد (٧، ٨)، القاهرة، يناير ١٩٧٧م، ص ٨١ وما بعدها.

(٢) استيف: موسوعة وصف مصر، النظام المالي والإداري في مصر العثمانية، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٩م، المجلد الخامس، ج ٢، ط ١، ص ١٦٦.

(٣) للتعرف على المزيد عن مدينة البندقية وأحوالها الساسية والإقتصادية أنظر، شارل ديل: البندقية جمهورية أرستقراطية، ترجمة أحمد عزت عبد الكريم توفيق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥ وما بعدها.

(٤) للمزيد عن هذه المعاهدات ودورها في سياسة الانفتاح على الدول الأوروبية أنظر، عبد العزيز الشناوي: الدولة العثمانية دولة مفترى عليها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ح ٢، ط ٢، ص ٧٠٠.

(٥) ليلى الصباغ: الجاليات الأجنبية في بلاد الشام في العصر العثماني في القرنين السادس عشر والسابع عشر، بيروت، ١٩٨٩م، ط ١، ص ٥١.

(٦) إبراهيم إبراهيم عناني: رشيد في التاريخ "دراسة في التاريخ والآثار والسياحة"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص ٢٧.

ولما كانت الحياة الاجتماعية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمثلتها الاقتصادية، وكذا ارتباطاً كبيراً بموضوع الدراسة، لذا وجب علي توضيح أهم معالم الخريطة الاجتماعية بهذه المدن سالفة الذكر خلال العصر العثماني. ومما يجدر ذكره أن الدولة العثمانية لم تحاول عثمانة الشعب المصري - أي صبغه بالصبغة العثمانية - ولم تحاول ربطه بالحضارة العثمانية^(١).

أما عن طوائف الشعب وفئاته آنذاك فجاءت كلها بعد الطبقة الأرستقراطية التي تتألف من العثمانيين وبكوات المماليك^(٢) وبعض التجار، وكانت تتكون من العلماء والتجار والصناع والفلاحين وأهل الذمة والعربان والجاليات المختلفة^(٣).

بالنسبة للأتراك العثمانيين فقد تمتعوا بسلطة كبيرة، وكانت تأتي في قمة الهرم الاجتماعي، ويأتي على رأسها الباشا^(٤) المقيم في القاهرة^(٥). وقد عاشت هذه الطبقة منعزلة تماماً عن المجتمع المصري ولم تتعلم العربية أو تختلط بجماهير الشعب^(٦).

أما عن بكوات المماليك فترجع نشأتهم في مصر إلى القرن السابع الهجري، منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، وذلك بقيام دولة المماليك الأولى التي امتدت آثارها حتى أوائل

(١) عبد العزيز الشناوي: الأزهر جامعاً وجامعة، ص ١٥٥.

(٢) بكوات: جمع بك وهي كلمة تركية من بيوك أي كبير أمايك، ومعانيها أيضاً أمير أو حاكم أو رئيس. وقد عرف العثمانيون هذا اللقب منذ عصر مبكر فقد أنعم علاء الدين السلجوقي على عثمان رأس البيت العثماني بلقب بك، وكان لقباً فخرياً رسمياً تقتضيه مكانة الشخص في المجتمع فيقترن بها اسم صاحب الرتبة في المخاطبات والمكاتبات، وقد ظل سائداً في مصر حتى عام ١٩١٤م. مصطفى بركات محسن علي: دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، ص ٤٦٢ إلى ٤٦٤.

(٣) السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث من الفتح العثماني إلى الإحتلال البريطاني (١٥١٧/ ١٨٨٢)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٢.

(٤) باشا: ورد في اشتقاق هذا اللفظ العديد من الأقاويل منها أن أصلها "باي شاه، باش، باشكال..."، والمرجح أنها مأخوذة من الكلمة التركية "باش أغا" وتعني الأخ الأكبر، وقد عرفت مصر هذا اللقب منذ القرن (٨ هـ / ١٤ م)، وهو لقب فخري رسمي تقتضيه مكانة الشخص في المجتمع ويرتبط بالمندنيين والعسكريين على حد سواء، وفي نهاية العصر العثماني لمصر تعدد الباشات بها لم يكن حاكم مصر هو الباشا الوحيد بها. مصطفى بركات محسن علي: دراسة للخط والألقاب والوظائف، ص ٣٩٨ - ٤٠٢.

(٥) فولني: ثلاثة أعوام في مصر وبر الشام، ترجمة إيوارد البستاني، القاهرة، ج ١، ١٩٩٤م، ص ٧٠.

(٦) السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث، ص ٣٢.

القرن الحادى عشر الهجرى، السابع عشر الميلادى^(١). وقد شكل المماليك طبقة متميزة بصفة عامة حتى بعد أن أصبحت مصر تابعة للدولة العثمانية، حيث شغلوا بعض الوظائف العسكرية الهامة، كما أنهم لم يختلطوا بالمصريين شأنهم فى ذلك شأن العثمانيين^(٢).

وقد سحب الفتح العثمانى تعديل فى هياكل السلطة، تضاعلت معه سلطة القوى المحلية وخاصة أمراء المماليك، وكان من الأهداف المهمة لذلك أن تضمن الدولة العثمانية سيطرتها على النظام الضريبى من خلال ممثلتها فى الولاية^(٣). وبالرغم من ذلك فقد نعمت هذه الطبقة بالثراء الواسع والنفوذ العريض، وأصبح منهم السادة الذين يمتلكون كل السلطات، حيث أهتموا بالآثراء على حساب الفلاحين التعماء، وإعتمد المماليك على الكتبة من الأقباط المسيحيين فى تحصيل الضرائب من الفلاحين^(٤).

بالنسبة للعلماء نجدهم تمتعوا بمركز اجتماعى ممتاز وثراء وإحترام جميع الطبقات، وكان أغلبهم من أبناء الطبقة الكادحة، ثم عملوا بالمناصب القضائية والتعليمية ومناصب التدريس ونظارة الأوقاف الخيرية، وقد كانت لهم مكانة خاصة لدى الجماهير حيث وقف كثير منهم إلى جوار عامة الشعب فى بعض أوقات الأزمات للعمل على حلها، كما كانوا يقومون بدور الوساطة للإصلاح بين طوائف الشعب المختلفة بما فيهم المماليك، ويرفعون المظالم عن الشعب لأن الأمراء والحكام كانوا يخشونهم ويقدرونهم^(٥). وبذلك فقد إحتل العلماء قمة الهرم الاجتماعى فى مرتبة تالية للمماليك والأمراء، وقد كرر كثير من العلماء فى القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى مقولة أن شرعية السلطة تقوم على التمسك بالشرعية وتطبيق أحكامها، والإستماع لنصائح العلماء، وقد كانت السلطة والعلماء فى حاجة لبعضهم البعض، ومن ثم إلى الدعم المتبادل من كل طرف للطرف الآخر^(٦).

(١) محمد رفعت رمضان: علي بك الكبير، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١١.

(٢) Andre Thevet: Voyage en Eypre 1549- 1552، L'institut Français D'archéologie Orientale du Caire، 1984، p. 173.

(٣) نللى حنا: ثقافة الطبقة الوسطى فى مصر العثمانية (ق ١٦م - ق ١٨م)، ترجمة رعوف عباس، طبعة خاصة، الدار المصرية اللبنانية، ص ٧٠ - ٧١.

(٤) فولنى: ثلاثة أعوام فى مصر وبر الشام، ص ٧٦.

(٥) عن طبقة العلماء فى العصر المملوكى والعثمانى وقيمتهم أنظر، عبد الرحمن الجبرتى: عجائب الآثار، ط دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، ج ١، ص ٧٧ وما بعدها. وأيضاً عبد العزيز الشناوى: الدولة العثمانية، ج ١، ص ٢٢٩ - ٢٣٢.

(٦) نللى حنا: ثقافة الطبقة الوسطى، ص ٢١٦.

أما التجار فقد تركزوا في المدن الكبرى لاسيما بمدينتي رشيد والأسكندرية، وخاصة في المناطق المجاورة للأسواق أو بداخل هذه الأسواق. وقد مثلوا طائفة كبيرة ضمت عدداً من الأغنياء وهم في الغالب الذين مارسوا التجارة الخارجية بالإضافة إلى التجارة الداخلية، وكونوا ثروات ضخمة وأصبح لهم مركز اجتماعي ممتاز، أما باقي التجار فكانوا متوسطي الحال إلا أنهم كانوا يعيشون في مستوى أعلى وأرفع من طبقة الصناع والزراع^(١).

أما الفلاحون وهم يمثلوا الغالبية العظمى من المجتمع المصري آنذاك، ويعدوا الطبقة الدنيا من طبقات هذا الشعب، حيث عانوا كثيراً من الظلم والتعذيب خاصة في ظل تطبيق نظام الالتزام الزراعي، حيث كان الفلاح يزرع الأرض دون أن يمتلك منها شيئاً أو يحقق ربحاً كثيراً، وذلك بسبب الملكية النفعية لهذه الأرض الذي يفرضها نظام الالتزام^(٢).

وبالنسبة للصناع فكان حالهم أفضل نسبياً من أحوال الفلاحين، وكان يوجد نوع من التكافل الاجتماعي بين أفراد كل طائفة من الطوائف الصناعية، الذي نتج من خلال نظام نقابات الحرف من جهة، ومن طبيعة التدرج الوظيفي من جهة أخرى الذي كان يلزم الراغبين في التعلم المكوث مع معلمهم فترات كبيرة^(٣).

أما أهل الذمة فقد ضم المجتمع المصري العديد منهم مثل الأقباط المسيحيين الذين كانوا يمثلون غالبية أهل الذمة^(٤). وكذلك اليهود الذين نعموا بقدر من الحرية والتسامح أتاح لهم أن يسهموا بدور ملموس في حركة التجارة، وأن ينسجوا مع غيرهم من رعايا الدولة والأجانب خيوط شبكة علاقات متينة على أساس من المصالح المشتركة والنفع المتبادل^(٥).

(١) للتعرف على أحوال التجار خلال هذا العصر أنظر، عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر، ص ١٤٥ - ١٧٩.

(٢) لمعرفة أحوال الفلاحين خلال العصر العثماني أنظر، عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصري، ص ١٠ وما بعدها.

(٣) للمزيد عن نظام الصناعات وطوائف الحرف خلال العصر العثماني راجع، أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية، ص ٧ وما بعدها.

(٤) للمزيد عن أوضاع الأقباط المسيحيين خلال العصر العثماني أنظر، محمد عفيفي: الأقباط في مصر في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٧ وما بعدها.

(٥) محسن علي شومان: اليهود في مصر العثمانية حتى القرن التاسع عشر، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ج ٢، ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

كذلك تواجد الروم الأرثوذكس، والأرمن، والموارنة، والكاثوليك، والبروتستانت. وقد طبق النظام العثماني مبادئ وأحكام الشريعة الإسلامية على هذه الأقليات وفقاً للمذهب الحنفي^(١).

وبالنسبة للعربان أو البدو فكانت الغالبية العظمى منهم تقطن الصحراء والأماكن المنعزلة ويعيشون في ترحال دائم. وكان لديهم نمط واحد في العيش والعادات والتقاليد التي تحكمهم من خلال كبير كل قبيلة والذي يعرف باسم شيخ القبيلة. وقد كان لهم تأثيرهم المباشر على نواحي الحياة المختلفة فمنهم من كان يغير باستمرار على قوافل التجارة ويقطع طرقها. كما نجد من أقام منهم بالمدن وأقام علاقات نسب مع أهالي هذه المدن^(٢).

أما الجاليات فقد تميزت بكثرة عددها خلال تلك الفترة، حيث ضمت مصر وقتها العديد من الجنسيات المختلفة والمتباينة، فنرى القناصل والتجار على كافة جنسياتهم، كما نرى بعض الجاليات التي استقرت واستوطنت مصر ومنهم الأتراك، الفرنسيين، الشوام، والمغاربة. وكانوا يقيمون في الغالب في أحياء خاصة بهم تعرف في بعض الأحيان بأسمائهم^(٣).

(١) أنظر في ذلك ثروت عكاشة: مصر في عيون الغرباء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ج ١، ص ١٨ وما بعدها. وفي المرجع نفسه عدد من الصور الزيتية تبين أزياء كل طائفة.

(٢) للتعرف على المزيد عن دور العربان في مدن الوجه البحري آنذاك، أنظر، سميرة فهمي علي: دور عربان الوجه البحري في تاريخ مصر العثمانية (٩٢٣-١٢١٣ هـ / ١٥١٧-١٧٩٨ م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٨٩م، ص ١٠ وما بعدها.

(٣) للتعرف على المزيد عن هذه الجاليات وأوضاعها المختلفة خلال هذه الفترة أنظر، زينب محمد الغنام: الجاليات ودورها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر أبان العصر العثماني (١٥١٧/١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥ وما بعدها. وكذلك إلهام محمد ذهني: مصر في كتابات الرحالة الفرنسيين، ص ٢٩٥ وما بعدها.

الفصل الأول

البلاطات الخزفية في العمائر الدينية

لقد كان استخدام البلاطات الخزفية^(١) في كسوة جدران العمائر الدينية إحدى أهم السمات المميزة للعصر العثماني بمصر، حيث استخدمها المعماري في كسوة العمائر على اختلاف أنواعها وأنماطها، ولعل أهم وأبرز تلك العمائر التي أولاها المعماري إهتمامه هي العمائر الدينية، وعلى وجه التحديد عمارة المساجد والمساجد الجامعة، ولعل ذلك يعود إلى ما يمثله هذا النوع من العمائر من قدسية في نفوس المسلمين، لأن المساجد هي بيوت الله في الأرض، مما جعل كل من المنشيء والمعماري لا يبخل عليها بماله أو بجهده، ويعمل على إبرازها بأجمل صورة ممكنة، ذلك بما يتناسب مع ظروف إنشاء كل منها، سواء من حيث المساحة المخصصة للمنشأة، أو من حيث قدرة المنشيء على الأنفاق والمكانة الاجتماعية له، هذا فضلاً عن طبيعة المنطقة التي سينشئ بها هذا البناء، وما إذا كانت منطقة تجارية من عدمه.

يبلغ عدد المساجد التي لا تزال تحتوى على كسوات تتألف من البلاطات الخزفية^(٢) في العصر العثماني بمدن الوجه البحرى بمصر خمسة مساجد^(٣)، يوجد ثلاثة منها في الأسكندرية، وهي مسجد الحاج إبراهيم تربة ١٠٩٧هـ / ١٦٨٥ م، ومسجد الحاج عبد الباقي جوربجي ١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م، وأخيراً مسجد إبراهيم باشا ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م، والمسجدان الآخران بمدينة رشيد وهما مسجد أحمد أغا طوطمقسز (دومقسيس) ١١١٤ هـ / ١٨٠٩ م، ومسجد سيدى محمد العباسي ١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م.

(١) تعتبر البلاطات الخزفية التي عثر عليها في الحفائر التي أجريت في مدينة سامرا (٢٢١هـ / ٢٧٦م) أقدم البلاطات الخزفية الإسلامية المعروفة لدينا حتى الآن، وهي تدل على أن صناعة البلاطات الخزفية قد عرفت في العصر العباسي وأنها استخدمت في كسوة جدران المباني في مدينة سامرا، بالإضافة إلى مجموعة البلاطات التي تكسو محراب جامع سيدى عقبة بالقيروان ونلاحظ التشابه الواضح بين زخارف هذه البلاطات وزخارف سامرا الأمر الذي يؤكد أصلها العراقي. ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٩.

(٢) عرفت مصر استخدام البلاطات الخزفية قبل الفتح الإسلامي، إذ استخدمت البلاطات الخزفية في عصر الدولة القديمة في كسوة جدران الحجرات السفلى من هرم سقارة المدرج، حيث كسيت هذه الحجرات ببلاطات خزفية صغيرة مقاس ٦ x ٣,٨ سم. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة في العهد العثماني ١٥١٧ - ١٨٠٥ م، الطبعة الثانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣١، هامش رقم ١.

(٣) سوف نقوم بتعريف المدن والألقاب التي سترد بأسماء هذه المساجد في حينه، وذلك تبعاً لدراسة كل مسجد.

ولما كانت البلاطات الخزفية تكسو أجزاء مختلفة في مساجد هذه الفترة سواء من الداخل أو من الخارج، فقد وجدنا لزاماً علينا أن نورد مع دراسة طرز البلاطات في كل مسجد وصفاً معمارياً مختصراً لهذا المسجد، حتى يمكن التعرف على الأجزاء والأماكن التي شُغلت بالبلاطات الخزفية وموقعها من المسجد، واستلزم الأمر كذلك أن نورد مسقطاً أفقياً لكل مسجد من المساجد السابق ذكرها حتى ينتهي توقيع المساحات التي شغلتها البلاطات على هذه المساقط.

هذا وسوف نتناول دراسة طرز البلاطات الخزفية في العمائر الدينية بمدن الوجهة البحرى دراسة وفقاً لتسلسلها الزمني^(١) وذلك على النحو التالي:-

- ١- مسجد الحاج إبراهيم تربيانة بالأسكندرية سنة ١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م.
- ٢- مسجد أحمد أغا طوطمقسز (دومقسيس) برشيد سنة ١١١٤ هـ / ١٧٠٢ م.
- ٣- مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي بالأسكندرية سنة ١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م.
- ٤- مسجد سيدي محمد العباسي برشيد في النصف الأول من القرن ١٢ هـ / ١٨ م.
- ٥- مسجد إبراهيم باشا بالأسكندرية (عهد محمد علي باشا)^(٢) سنة ١٢٤٠ هـ / ١٨٢٤ م.

(١) في الغالب نجد تاريخ البلاطات مرتبطاً بتاريخ الأماكن الموجودة بها، إلا أن ذلك لم يمنع وجود بلاطات يعود تاريخها لفترة متأخرة عن تاريخ الأثر الموجودة به، ويتضح ذلك في العمائر التي تعود لفترة زمنية تسبق الفترة العثمانية والتي زخرت ببلاطات خزفية تعود للعصر العثماني، وأيضاً في العمائر العثمانية التي زخرت ببلاطات خزفية منقولة من عمائر أخرى سابقة عليها في التاريخ، ولاسيما تلك المصنوعة في إيطاليا والمجلوبة من تركيا. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٤.

(٢) تولى محمد علي حكم مصر كوالى من قبل العثمانيين في ١٧ صفر ١٢٢٠ هـ، ١٧ مايو ١٨٠٥ م، واستمر في حكمها حتى الثاني من شوال ١٢٦٤ هـ، أول سبتمبر ١٨٤٨ م. وقد توفى بمدينة الأسكندرية في ١٣ رمضان ١٢٦٥ هـ، ٢ أغسطس ١٨٤٩ م، ودفن بمسجده بقلعة القاهرة. أنظر الشبكة الدولية للمعلومات، موقع، "www.egypt.com/egyptana/Egyptian".

مسجد الحاج إبراهيم تربة

(١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)

الموقع:

يقع هذا المسجد بمنطقة المنشية بمدينة الإسكندرية، وهي المنطقة التي كانت تقع بالقرب من الميناء القديم في العصر العثماني وتعرف حالياً باسم حي الجمرك.

المنشئ:

أنشأ هذا المسجد الخواجا^(١) إبراهيم بن الخواجا عبيد المغربي المسراتي^(٢)، الشهير نسبه إلى تربة، والمعروف باسم الحاج إبراهيم تربة، وهو أحد التجار المغاربة المنتمين إلى الجالية المغربية التي استقرت بالإسكندرية، على أنه ليس من المعروف إن كان مغربي المولد أم انه ولد بالإسكندرية. وقد مارس التجارة وخاصة تجارة المنسوجات بأنواعها

(١) الخواجا: هو لقب فارسي الأصل بمعنى السيد أو المعلم أو الكاتب أو التاجر أو الشيخ، وقد استخدم في العالم الإسلامي كلقب عام، وكان يأتي في أول الألقاب، ومن أمثلة استعماله في النقوش أنه أطلق على مقدم المشايخ يوسف بن كثير العلي في نص جنازى بتاريخ شهر شوال ٥٥٧ هـ، وعلى التاجر رشيد الدين عزيز بن أبي الحسين الزنجاني في نقش بتاريخ شهر محرم ٥٥٩ هـ، وكان يطلق أحياناً على من يمت بصلة إلى الأصل الفارسي، فضلاً عن ذلك فقد استعمل في عصر المماليك ضمن ألقاب التجار الأعاجم من الفرس ونحوهم. حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٧م، ج ١، ص ٢٧٩، ٢٨٠. وقد حمل معظم التجار المغاربة لقب الخواجا، حيث كان يطلق هذا اللقب على كبار التجار في فترة الحكم العثماني بمصر. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر الاقتصادية والاجتماعي، ص ٣٦٧.

(٢) مسراته: وتكتب في بعض المراجع بالصاد (مصراته)، وهي مدينة على الساحل الشمالي لأفريقية، وتقع حالياً شرق مدينة طرابلس العاصمة الحالية للجماهيرية الليبية. أنظر، حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام، طبعة دار الزهراء للإعلام العربي، ١٩٨٧م، خريطة رقم ١٤٧، ص ٣١٥.

المختلفة، وذلك ما بين مصر وبلاد المغرب والسودان، ووصل إلى مكانة بارزة في هذا المجال، حتى أصبح من كبار تجار الثغر السكندري آنذاك^(١).

الوصف المعماري^(٢):

مسجد الحاج إبراهيم تربانة هو أحد المساجد المعلقة^(٣) التي تتكون من مستويين، الأول سفلى ويتألف من مجموعة من الدكاكين أو الحوانيت^(٤)، والثاني علوى، وهو مخصص للصلاة، والمسجد يشغل مساحة مستطيلة (شكل رقم ١) طولها ٢٧,٢٥م، وعرضها ١٣,٧م، وإرتفاعها ١٠,٨ م .

يشرف هذا المسجد من الخارج على أربعة شوارع، وذلك عن طريق أربع واجهات، كما يلي:

الواجهة الأولى وهي الواجهة الجنوبية الغربية التي تمثل واجهة المسجد الرئيسية، وتطل على شارع فرنسا، وتتكون من مستويين، الأول سفلى ويضم عدة حوانيت، وباب يؤدي إلى السبيل، والباب الرئيسى للمسجد الذى يقع فى الطرف الشمالى منها، وهو عبارة عن مدخل

(١) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية الباقية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢١.

(٢) عوض عوض محمد الأمام: مسجد إبراهيم تربانة بالأسكندرية (١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)، دراسة أثرية وثائقية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ٢٨٠ وما يليها.

(٣) المسجد المعلق: هو المسجد الذى يرتفع مدخله عن مستوى أرضية الطريق ويصعد إليه بسلاّم، ويضم أسفله مجموعة من الحوانيت أو الحواصل. أنظر، عبد اللطيف إبراهيم علي: سلسلة الوثائق التاريخية القومية، مجموعة الوثائق المملوكية، وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، مجلة كلية الآداب، المجلد الثامن عشر، الجزء الثانى، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٦م، ص ٢٢٥.

(٤) الدكاكين والحوانيت: مفرداها الدكان، والحانوت، وقيل انهما بمعنى واحد، وهو لفظ فارسي معرب، وقد يطلق لفظ حانوت على دكان الخمار. أنظر، معجم الصحاح: للجوهري، (CD) الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافى (أبوظبى ٢٠٠٣ م)، الطبعة الثانية، معجم اللغة مادة: دكن، ومعجم تاج العروس: للزبيدي، مادة حنت. والدكان مأخوذ - فى غالب الظن - من الفارسية " دكاندار " أى صاحب الدكان، أو مشتق من دكن المتاع وهو المصطبة التى يقعد عليها فى الأسواق والحوانيت. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٧٢.

يبرز عن سمت الواجهة، ويتوج حنية المدخل عقد ثلاثى الفصوص^(١)، ويتوسط هذا المدخل فتحة الباب التي يخلق عليها مصراعان خشبيان على جانبيهما مكسلتين^(٢). أما المستوى العلوى ففتح به ست نوافذ كبيرة مستطيلة الشكل.

الواجهة الثانية هي الجنوبية الشرقية التي تطل على شارع سوق الطباخين، ويبلغ طولها ١٢,٧٢م، وفي مستواها السفلى أربعة حوائيت، أما المستوى العلوى فيه أربع نوافذ.

أما الواجهة الثالثة فهي الواجهة الشمالية الشرقية وتطل على شارع مولاي محمد ويبلغ طولها ٢٧,٢٥م، ويوجد في مستواها السفلى تسعة حوائيت، أما العلوى فعبارة عن بائكة^(٣) ذات تسعة عقود تأخذ شكلاً مدبباً.

وبالنسبة للواجهة الرابعة والأخيرة فهي الواجهة الشمالية الغربية وتطل على شارع تربانة، ويبلغ طولها ١٢,٧م، ويضم مستواها السفلى ثلاثة حوائيت بالإضافة إلى فتحة دخول الميضاة، ويوجد بهذه الواجهة مؤذنة المسجد، التي تركز على أربعة أعمدة منها عمودان مدمجان في كيان البناء، وتقع مباشرة أمام فتحة باب دخول المسجد المخصص للصلاة.

(١) ثلاثى الفصوص: يقصد به فى المصطلح الأثرى المعمارى العقد الذى يتكون من ثلاثة فصوص، عبارة عن فص علوى أوسط يكتنفه فصان سفليان جانبيين، وعادة ما يتخذ الفص العلوى لهذا العقد هيئة طاقية مدببة ذات مركزين، أما فصاه الجانبيين فيتخذ كلا منهما قوس نو مركز واحد، ربما سُمى المدائنى نسبة إلى مدائن كسرى. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩٢. وانظر المعنى اللغوي فى معجم تاج العروس للزبيدي، مادة ثلث.

(٢) المكسلة: فى اللغة هي التي تشبه المصطبة على باب الدار يجلس عليها الإنسان. راجع معجم تاج العروس، للزبيدي: الموسوعة الشعرية، معاجم اللغة، مادة: كسل. والمكسلة فى المصطلح الأثرى المعمارى هي مسطبة حجرية توجد على جانبي حور المدخل فى العمائر المملوكية بشكل خاص، لأن المعمارى فى هذا العصر اعتاد على أن يجعل هذه المداخل فى حور غائرة عن سمت الواجهة نتجت عنها فى الجانبيين مساحات خالية شغلها بهذه المصاطب التي عرفت بعد ذلك بالجلسات ثم بالمكاسل. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣٠١.

(٣) البائكة: فى لفظ البناء هو العقد الأصم، ويأتى لفظ البائكة أو البايكة فى المصطلح الأثرى المعمارى للدلالة على سلسلة من العقود أو القناطر أو العيون المتتالية فى صف وأحد تركز على عدة دعائم أو أعمدة فى خط مستقيم على أبعاد متساوية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣٢.

ويصعد للمستوى العلوى للمسجد بمجموعة الدرجات التى تنتهى ببسطة^(١) مستطيلة الشكل، وتنتهى هذه البسطة من الجهة الأخرى بعدة درجات تؤدى إلى الميضأة، ويتوسطها الأعمدة التى تحمل المئذنة وتقود إلى ساحة أمامية تتقدم باب دخول المسجد، وهى الزيادة الشمالية الغربية كما توجد زيادة أخرى فى الضلع الشمالى الشرقى للمصلى.

ويوجد بصدر الزيادة الشمالية الغربية الباب الرئيسى الذى يؤدى إلى داخل المسجد وهو عبارة عن مساحة مستطيلة طولها ١٨,٨٥م، وعرضها ١٢,٧٢م، أما ارتفاع السقف ٧,٤٥م، ويتكون داخل المسجد من خمسة أروقة موازية لجدار القبلة، قسمت هذه الأروقة بواسطة بائكات ثلاثية العقود أوسعها أوسطها، ويقع المحراب^(٢) فى الجدار الجنوبى الشرقى، الذى يمثل جدار القبلة، ويوجد على يسار هذا المحراب المنبر الخشبى الخاص بالمسجد، ويشتمل كلا من الجدار الجنوبى الغربى والجدار الشمالى الشرقى خمس نوافذ كبيرة تفصل بينهم أربعة أكتاف، كما يضم هذا المسجد دكة علوية تشغل أعلى مساحة البائكة الأخيرة للمسجد، والتى خصصت أيضا للصلاة.

(١) البسطة: فى اللغة هى الزيادة حيث قال الزجاج: أعلمهم أن الله إصطفاه عليهم وزادة بسطة فى العلم والجسم... وهى: الزيادة والسعة. معجم لسان العرب: لأبن منظور، الموسوعة الشعرية، معاجم اللغة. وهى المسمى الذى أطلقته وثيقة وقف المسجد على المساحة التى تتقدم الزيادة الشمالية الغربية. وثيقة وقف مسجد الحاج إبراهيم تريانة، وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٠٥هـ / ١٦٩٣م، سطر رقم ٢١٤.

(٢) المحراب: فى اللغة هو صدر المجلس وأكرم موضع فيه، ومقام الإمام من المسجد، والجمع محاريب. أنظر المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية، مطابع الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، (١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م)، ص ١٤٢. وقد ورد المحراب فى القرآن الكريم فى أكثر من موضع وبمعان مختلفة، منها معنى الخلوة للعبادة، أو معنى تجويف الإنفراد والعزلة... ومن هذه المواضع قوله تعالى " فنادته الملائكة وهو قائم يصلى فى المحراب... " سورة آل عمران الآية (٣٩)، وقوله تعالى " فخرج على قومه من المحراب فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشيا " سورة مريم الآية (١١). وقيل أن لفظ المحراب أخذ من المحاربه لأن المصلى يحارب كلا من الشيطان ونفسه بإحضار قلبه وجوارحه للصلاة. وكان الهدف من عمل المحراب فى المسجد أن يدل على اتجاه القبلة، وأن يقوم بدور مضخم الصوت للإمام عند تكبيره وتلاوته وركوعه وسجوده أثناء الصلاة. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٦٢ - ٢٦٥.

الكسوة الخزفية بالمسجد:

تتص حجة وقف المسجد^(١) على أن جدران المسجد الداخلية وكذلك الزيادة الشمالية الغربية قد كسيت بالبلاطات الخزفية، إلا أنه لسوء الحظ قد تعرض هذا المسجد لفقد أجزاء كبيرة من كسوته الخزفية، ولم يتبق منها سوى بعض المساحات القليلة، التي يمكن دراستها على النحو التالي:-

أولاً: الكسوة الخزفية المتبقية بجدار المدخل الرئيسى للمسجد (الواقع بالزيادة الشمالية الغربية).

ثانياً: الكسوة الخزفية المتبقية بالجدران الداخلية للمسجد.

أولاً: الكسوة الخزفية المتبقية بجدار المدخل الرئيسى للمسجد.

لم يتبق من هذه الكسوة الخزفية إلا أجزاء قليلة، ويمكن حصرها فى منطقتين هما كسوة كتلة المدخل، وكسوة جدران الزيادة الشمالية الغربية على يسار ويمين المدخل.

كسوة كتلة المدخل:

تتألف هذه الكسوة من البلاطات الخزفية التى تكسو كتلة المدخل البارزة، وكذا الزخارف على جانبي فتحة باب الدخول، وجاءت هذه البلاطات فى صورة تجميعات خزفية محصورة بين أفاريز^(٢) خشبية، ذلك بالإضافة إلى البلاطات التى تزين العقد المدائنى وكوشتيه^(٣) (لوحة رقم ١)، وسنتناول كل جزء منه بالدراسة، وذلك على النحو التالى:

(١) وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢٢٠.

(٢) أفاريز: مفرداً إفريز وهو ما يبرز عن جدران العماير أو المباني فى هيئة حافة أفقية، المعجم السوجيز، ص ٤٦٦. وهو ما يشرف من الحائط خارجاً عنه أو ما يبرز من جدران العماير والأبنية، وهو إطار مستطيل يحيط بالعقد وأعلى الجدران الخارجية أسفل السقوف ليخفف سقوط المطر عليها أو يحيط بأعلى جدران الغرف الداخلية لزخرفتها. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩.

(٣) كوشة العقد: هى المساحة التى توجد خلف العقد وتحيط به من الخارج وقد تكون هذه الكوشة مساحة محصورة بين عقدين. حسنى محمد نويصر: العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ٤٧٠.

الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لباب الدخول الرئيسى للمسجد:

يمتد هذا الجانب بارتفاع ٢,٥م. بمقدار فتحة باب الدخول، والتي حددت من أعلى بعارضة خشبية، وستتناول دراسة البلاطات الخزفية لهذا الجانب بشكل تفصيلي كما يلي:-

١ - كسوة الواجهة الأمامية (لوحة رقم ٢):

حُدَّت واجهة هذا الجانب بأطر^(١) خشبية من الجانبين ومن أعلاها، واشتملت على مجموعة من البلاطات الخزفية التي تظهر في حالة سيئة، حيث سقطت الطبقة الزجاجية الشفافة، وكذلك طبقة الزخارف من على جزء كبير بهذه البلاطات، ولم يتبق منها سوى كيان العجينة الحمراء اللون، هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك بعض البلاطات التي سقطت ثم أعيد تركيبها في مكان مغاير لوضعها الصحيح الذي يستقيم معه التكوين الزخرفي في صورته النهائية، أو تلك البلاطات التي تم تركيبها في مواضع أخرى غير مواضعها الأصلية، ولذلك نرى عدم التناسق الزخرفي للبلاطات فيما بينها، مما يدل على أنه قد حدث بها تغيرات نتيجة لإحلال وتجديد بعض البلاطات، والتي لم تكن بنفس الشكل الزخرفي الأصلي مما نتج عنه ظهور نماذج عديدة في المساحة الزخرفية الواحدة.

ونستنتج من ذلك حدوث تغيرات في تناسق البلاطات نتيجة تبديل أماكنها بعد سقوطها، الأمر الذي ترتب عليه إهدار القيمة الجمالية التي أبدعها الصانع الأول، أما بالنسبة للتفصيل الزخرفي لكسوة هذا الجزء فتظهر من أسفل إلى أعلى كما يلي:

صفان أفقيان من البلاطات المربعة الشكل مقاس ١٥ x ١٥ سم^(٢) (لوحة رقم ٣)، يجتمع كل أربع بلاطات منهم لينتج عنهم تصميم زخرفي واحد (شكل رقم ١٢)، قوام زخرفته

(١) أطر: مفردا إطار وهو كل ما أحاط بالشيء من خارجه، ومنه إطار الصورة، والعجلة، والباب وهو أيضاً الحلقة من الناس. راجع المعجم الوجيز، ص ٢٠. ويقصد به في المصطلح الأثرى الفن كل ما أحاط - في غرض زخرفي بحت - بالعقود والواجهات والزخارف والأفاريز ونحوها لتقويتها وتزينها، وأستعمل فيه الخشب والحجر والجص...، وكان أول ظهور لها في العمارة العربية الإسلامية بقصر الحير الغربي بالشام وفي جامع قرطبة الكبير سنة ١٧٠ هـ / ٧٧٦ م. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩.

(٢) ينحصر مقاس هذا النوع من البلاطات فيما بين ١٤,٥، ١٥، ١٥,٥، ١٦ سم، وسوف نقرّبها لمقاس ١٥ سم.

حلية مركزية صغيرة يخرج منها في اتجاه الأركان أزهار القرنفل المنفذه باللون الأصفر، وتنبثق من أفرع نباتية نفذت باللون الأزرق، ويحيط بها من الجانبين أوراق نباتية نفذت باللون الأخضر، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر مفصصة نفذت باللون الأزرق، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض.

ويتضح النهج التركي في هذا التكوين من حيث التصميم العام، والأسلوب الزخرفي، والعناصر الزخرفية، بالإضافة إلى الخطة اللونية وأيضاً الأسلوب الصناعي، حيث عمد المزخرف إلى استخدام النباتات كموضوع زخرفي وقام بتنفيذ زهرة القرنفل التي تمثل سمة مميزة ورئيسة من سمات الخزف التركي، كما جاء التكوين منفذ بأسلوب زخرفي يحاكي الطبيعة، حيث رسمت زهرة القرنفل تثبت من مركز التكوين وتنمو لتشغل أركانه، واستخدم في ذلك اللون الأصفر، واللون الأخضر، واللون الأزرق، على أرضية بيضاء اللون، وهذه الألوان أيضاً تعد من مميزات الخزف التركي خلال القرن الخامس عشر الميلادي^(١).

يلي ذلك صف من البلاطات يحمل نفس المقاس السابق، وقوام زخارفه (شكل رقم ٣) أشكال هندسية تتألف من مجموعة من الخطوط المتداخلة مع بعضها البعض، نفذت باللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البني، ويتوسطها شكل نجمي يلتف حوله أشكال هندسية مضلعه، وزخرفت المساحة فيما بينها باللون البني واللون الأزرق واللون الأصفر، وتعد هذه الزخارف أجزاء من زخارف الطبق النجمي^(٢).

يلي ذلك صف من البلاطات مقاس ١٤ x ١٤ سم (شكل رقم ٤) (لوحة رقم ٤)، تضم أشكال هندسية قوامها مربعين متداخلين مع بعضهما البعض في صورة شكل نجمي ثماني، ويحدد كل من المربعين اللون الأبيض من الخارج، ويتوسطهما زهرة ذات ثمان بتلات

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م، ص ٦٤.

(٢) زخارف الطبق النجمي: يعد من أكثر أنواع الزخرفة الإسلامية انتشاراً على العمائر والتحف، وظهر منذ أواخر العصر الفاطمي، وبلغت شهرته الأفق إبان العصر المملوكي، ويتكون عادة من ترس في الوسط، وتحيط به وحدات زخرفية كثيرة الأنواع والأشكال ذات مسميات حرفية مختلفة كاللوزة أو الصرة، والكندة، وبيت الغراب، والنرجسة، والتاسومة، والسقط، وغطاء السقط. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٨٠.

نفذت باللون الأخضر والأصفر على أرضية زرقاء، وقد شغلت المساحة فيما بين الحد الأبيض الخارجى وبين حدود المربعين اللون البنى المحروق.

هذا وينتج عند إلتقاء كل أربع بلاطات من هذا التصميم شكل متقاطع يظهر تارة باللون الأصفر وأخرى باللون الأخضر بالتبادل، ويرجع ذلك للتبادل اللوني الذى أوجده الفنان خارج حدود المربعين المتداخلين، حيث جعل كل مساحتين متقابلتين - محصورتين بين الحدود الخارجية للمربعين المتداخلين وبين حدود البلاطة - متشابهتين، وأستخدم لتحقيق ذلك كل من اللونين الأصفر والأخضر بالتبادل. ويأتى ذلك عند تركيب البلاطات بوضعها الزخرفى الصحيح ليكون هناك استمرارية فى الشكل الزخرفى، إلا أننا نلاحظ عدم الدقة فى تركيب هذه البلاطات، حيث جاءت فى صورة صف أفقى واحد، مما أفقدها وحدتها الزخرفية.

يأتى بعد ذلك صف من البلاطات ذات الزخارف الهندسية (شكل رقم ٥) التى قوامها شكل مثنى حددت معالمه بخطين من اللون الأبيض يحصران بينهما مساحة باللون الأخضر، وداخل هذا المثنى يوجد ضلعان يخرجان من الأربعة أضلاع المنحرفة للمثنى ليتقاطعان فى منتصفه، وقد حددا باللون الأبيض ونفذا باللون الأخضر، وذلك على أرضية بيضاء تحتوى على أربعة أشكال نباتية نفذوا باللون الأصفر، وذلك فى المساحات ما بين المثنى وهنئى الضلعين عند حواف البلاطة ونفذا بشكل منكسر ليتصلا بضلعين آخرين فى البلاطة المجاورة لها وهو ما يحدث عند وجود استمرارية للشكل الزخرفى.

وهذا التكوين لايمثل تجميعية أو نمطا زخرفيا يستخدمه الفنان فى تزيين الجدران كتكوين منفرد، بل لابد أن يتواجد مع تكوين آخر أو أكثر، وذلك لأن هذا النوع من البلاطات له وظيفة فنية إلى جانب كونه عنصراً زخرفياً، حيث يستخدم عادة كأطر زخرفية تضم بداخلها تصميمات أخرى.

يعلو ذلك عشرة صفوف من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم^(١)، ويشتمل تصميمها على ثلاثة تكوينات متتالية كما يلى (لوحة رقم ٥):

(١) هذه المقاسات تقريبية، حيث ينحصر هذا النوع من البلاطات فيما بين ٨,٥، ٩، ٩,٥، ١٠، ١٠,٥ اسم، وسوف نقرنها إلى مقاس ١٠ اسم.

١ - التكوين الأول يمثل خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، تعلو صفا سفليا من البلاطات الأفقية الذى سقطت طبقتة الزجاجية الشفافة واختفت معالمه الزخرفية مع الزمن، إلا أنه من المرجح أن تكون زخارفه هي نفس زخارف الصفوف الخمس.

وقوام زخرفة هذا التكوين تجميعة تتكون من أربع بلاطات، منفذ عليها زهرة مركزية وسطى متعددة البتلات (شكل رقم ٦)، نفذت باللون الأصفر الصارخ الذى يجذب النظر وحددت معالمها باللون البنى المحروق ليناسب اللون الأصفر ويحد منه وذلك على أرضية زرقاء اللون، ويحيط بهذه الزهرة شكل مفصص نفذ أيضا باللون الأصفر الصارخ وحدد كذلك باللون البنى المحروق، وتشغل المساحة فيما بينه وبين الزهرة المركزية ثلاثة أشرطة دائرية مفصصة الشكل، نفذ الشريط الأول والثالث منهم باللون الأزرق الباهت، أما الشريط الأوسط فجاء باللون الأخضر الباهت.

وينبثق من الشكل المفصص فى اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية متقوبة، تشغل كل واحدة منهم ركناً من أركان البلاطة، وجاءت هذه الأوراق باللون الأبيض على أرضية زرقاء و نفذ الثقب باللون الأصفر، كما ينبثق منه نحو وسط البلاطة فيما بين الأوراق الركنية أنصاف فروع نخيلية تتجه نحو الخارج و نفذت باللون الأصفر على أرضية زرقاء. هذا وعند إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية متكاملة ينتج عنها شكل مثنى غير منتظم بداخله الأربع ورقات النباتية الثلاثية المتقوبة والتي تتجه كلها نحو نقطة إلتقاء الإشكال الزخرفية.

يظهر التأثير الأوروبي لاسيما التأثير الإيطالى^(١) بوضوح فى هذا التكوين، سواء من حيث التصميم العام، أو العناصر المستخدمة فى زخرفته، حيث نرى الشكل المركزى الرئيسى جاء ذو حجم كبير نسبيا ويلتف حوله باقى عناصر التكوين، وتنفيذ العناصر الخزفية للتصميم بالخطوط الغليظة، وكذلك استخدام الألوان الزاهية، ولاسيما اللون الأصفر الذى لم يكن

(١) أنظر لوحة رقم (٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩)، للمزيد عن خصائص ومميزات الخزف الإيطالى خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، راجع،

Wendy (M) Watson: Italian Renaissance Ceramics, From the Howard 1. and Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art. Occasion of the exhibition, 2001, 2002, p. 5- 155.

وكارلو بويانى، كارمن رافانيللى جويدوتى: سيراميك فاينسا، مختارات لاعمال فنية من العصور الوسطى إلى اليوم، ترجمة المعهد الثقافى الإيطالى بجمهورية مصر العربية، جاليرى مركز الهناجر للفنون (٢٣ مايو : ٢٢ يونية) القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٥ وما بعدها.

منتشراً بهذه الدرجة في القرن الثامن عشر الميلادي/ القرن الثاني عشر الهجري، وعلى الأرجح فإن هذه البلاطة تنسب إلى القرن التاسع عشر الميلادي، وهي بذلك تكون مضافه إلى المسجد في فترة لاحقه لبنائه.

٢ - التكوين الثاني يشغل مساحة صفين أفقيين من البلاطات وهو يعلو التكوين السابق مباشرةً (شكل رقم ٧ أ) (لوحة رقم ٦)، ويشغل الصفين ثلاث تجميعات كل تجميعه منهم تتكون من أربع بلاطات، يتألف تصميمها من زهرة مركزية متعددة البتلات مُنفذة باللون الأصفر على أرضية بيضاء، ويخرج منها في اتجاه الأركان الأربعة للتكوين شكلاً نباتياً بسيطاً، يتكون من ورقتين نباتيتين ممتدتين تتخذتا شكلاً قلبياً، ويحدد معالمه اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البني المحروق، ويضم بداخله شكل نباتي نفذ باللون الأصفر على أرضية خضراء، ويخرج منها فرعان نباتيان يتجه كل منهما نحو الخارج، ثم ينحرفا ليسيرا بعد ذلك بالتوازي مع حواف البلاطة، وجاءت هذه الأفرع منفضة باللون الأبيض، ويحصر كل فرعين منهم شكل نباتي خماسي يتجه نحو خارج التكوين، بحيث يشغل هذا الشكل الخماسي المساحات الوسطى للتكوين فيما بين زخرفة أشكال القلوب ونفذ باللون الأصفر، وجاءت الأرضية كلها خارج الزخرفة القلبية باللون الأزرق.

ومن الملاحظ هنا أن هذين الصفين تم تركيبهما بطريقة خاطئة تتم عن عدم الإدراك الفني للشخص الذي قام بتركيبهما على هذا النحو، وجاء ذلك على الأرجح في فترة لاحقه على إنشاء المسجد، وذلك في محاولة بسيطة للحفاظ على البلاطات الخزفية التي سقطت. حيث كان من المفروض في هذا التصميم أن يأتي الصف السفلي بدلاً من الصف العلوي، وأن يكون الصف العلوي هو الصف السفلي، وذلك لتحقيق معه الوحدة الزخرفية التي تنتج عند التقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض، وهو بذلك إعادة لترتيب البلاطات السابقة لتظهر في تصميمها الصحيح (شكل رقم ٧ ب).

٣ - التكوين الثالث نفذ على صفين من البلاطات، تتجمع كل أربع بلاطات مع بعضها البعض لتعطي وحده زخرفية بذاتها، قوامها الزخارف الهندسية المتمثلة في أشكال الطبقة النجمي الذي يتكون من ستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨) (لوحة رقم ٦)، حيث الترس المركزي المنفذ باللون الأصفر، ثم اللوزة المرسومه باللون الأبيض، ثم الكندة ذات اللون البني، ويلتف حول الطبقة عنصر بيت الغراب وذلك باللون الأبيض، وأخيراً عنصر رأس السهم والذي نفذ باللون الأزرق.

يلى ذلك صف من البلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، وقوام زخارفه فى كل بلاطة تصميم زهرة القرنفل، إلا أنها وجدت هنا فى صف وأحد فقط وليس فى صفين، وبذلك لم يكتمل تكوينها الزخرفى.

يأتى بعد ذلك صف من البلاطات الكبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، التى يظهر تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات (لوحة رقم ٦) (شكل رقم ١٩)، وتتكون من شكل مفصص ثمانى الفصوص، نفذ باللون الأصفر المحدد بخطين من اللون البنى المحروق، ويضم بداخله شكل هندسى على هيئة نجمة زخرفية ثمانية الأضلاع نفذت باللون البنى والأبيض، ويحصر كل ضلعين من أضلاعها شكل مدبب يأخذ هيئة رأس السهم وجاء منفذ باللون الأصفر والأخضر على أرضية بيضاء، وتشغل المساحة المتبقية خارج الشكل المثلث زخارف نباتية عبارة عن ثمانية أنصاف أوراق نباتية محورة بواقع نصف ورقة نباتية لكل ضلع من أضلاع الشكل المثلث، وتتجه هذه الأوراق داخل التكوين حيث تنبثق من أشكال زوائد تشغل الأركان الأربعة للبلاطة، ونفذت الأفرع النباتية باللون الأخضر على أرضية بيضاء، ونفذت الزوائد الركنية باللون الأصفر.

وهذا التصميم فى حد ذاته لا يمثل تصميمًا زخرفيًا رئيسيًا، حيث يتضح من خلال تصميمه العام، ووضعية العناصر الزخرفية المستخدمة فيه، أنه يمثل تكوينًا زخرفيًا ثانويًا ينتج من إلتقاء أربعة تكوينات زخرفية من التصميم الزخرفى الرئيسى، الذى يتكون من تلاقى أربع بلاطات مع بعضهم البعض، ويتألف من حلية نباتية مركزية مربعة الشكل، يخرج منها ثمانية أوراق نباتية تتجه نحو وسط وأركان التكوين الزخرفى، ونفذ ذلك باللون الأصفر المحدد باللون البنى، وينبثق من الأوراق النباتية التى تتجه نحو وسط التكوين أربع أوراق نباتية محورة على هيئة الورقة النخيلية وقد نفذت باللون الأخضر.

وبذلك يظهر الشكل العام للتصميم داخل الشكل المثلث المفصص على هيئة شكل هندسى متقاطع نفذ عن طريق الزخارف النباتية، وتشغل المساحة المتبقية خارجه بزخارف هندسية تتجه نحو الأركان، وهى عبارة عن عدة مثلثات تتلاقى مع بعضها البعض لتتخذ هيئة المنشور الثلاثى، وقد نفذت بحجمين مختلفين، الأول حجم كبير وهو الذى يشغل زوايا التكوين ونفذ باللون الأبيض واللون البنى، والثانى صغير ينحصر بين أضلاع المقاس الأول ونفذ باللون الأصفر والأخضر، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض، وهذه الأشكال هى

التي ينتج عنها الشكل النجمي المركزي في التكوين الزخرفي الثانوي الذي يظهر عند إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية (شكل رقم ٩ب).

نستطيع أن نلمس بهذا التكوين التأثيرات الأوروبية، وهو ما يظهر من خلال التصميم العام الذي يعتمد على عنصر مركزي رئيسي يمثل محور التصميم، ويشغل أغلب المساحة الداخلية له، وايضاً من خلال تنفيذ عناصر التكوين بخطوط غليظة.

يلي ذلك أربعة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، قوام زخرفتها ينتج عند تلاقى كل أربع بلاطات (لوحة رقم ٧) (شكل رقم ١٠أ)، وتتألف من شكل دائري مفصص أصفر اللون، يضم بداخله في مركز التكوين دائرة صغيرة خضراء اللون، يخرج منها ثمانية فصوص ينبثق من كل فص منهم شكل يشبه رأس السهم يتجه نحو أواسط وأركان التكوين وذلك باللون الأصفر والأزرق، وتحصر فيما بينها أوراق نباتية ثلاثية خضراء اللون، وجاءت الأرضية داخل الشكل الدائري المفصص باللون الأبيض، أما المساحات الخارجية له فتتكون من أنصاف أوراق نباتية مركبة تخرج من زوايا التكوين وتسير موازية مع حواف البلاطات ويشغلها اللون الأصفر والأبيض، وتحصر فيما بينها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة تتجه نحو الداخل في اتجاه الشكل الدائري المفصص والتي رسمت باللون الأبيض، وجاءت الأرضية خارج الشكل المفصص باللون الأزرق، ويحدد عناصر التصميم خط رفيع من اللون البني.

ينتج عند تلاقى كل أربعة تكوينات لهذا التصميم تكوين أوسط (شكل رقم ١٠ب)، يتألف من زخارف هندسية قوامها شكل متعامد منفذ بخطوط زخرفية غير منتظمة، وذلك باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البني، ويوجد بداخل مركز التكوين حلية مربعة الشكل يخرج منها تجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية الشكل مثقوبة نفذت باللون الأبيض المحدد بخط من اللون البني، كما يخرج منها باتجاه وسط التكوين أربع أوراق نباتية مركبة على هيئة ثلاثية نفذت باللون الأصفر واللون الأبيض المحدد بخط من اللون البني، وجاءت الأرضية داخل الشكل المتعامد باللون الأزرق، أما المساحات خارج حدوده فيشغلها شكل ربع دائري مفصص وذلك بالزوايا الأربع للتكوين وقد رسمت باللون الأخضر، ويخرج من هذه الأشكال المفصصة نحو داخل التكوين في اتجاه الشكل المتعامد زوائد صغيرة لونت باللون الأصفر، وتحصر هذه الزوائد فيما بينها أوراق نباتية ثلاثية نفذت باللون الأخضر، كما ينبثق من هذه الزوائد زوائد أخرى طويلة مدببة تشبه رأس السهم وتتجه نحو زوايا الشكل المتقاطع

ونفذت باللون الأزرق، وجاءت الأرضية خارج الشكل المتعامد باللون الأبيض كما حددت العناصر الزخرفية التي تشغلها بخط من اللون البنى.

تنتهى واجهه هذا الجزء بخمسة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، زخارفها تنتج من إلتقاء أربعة أشكال يحملن نفس التصميم (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ٧)، ويتألف هذا التصميم من شكل مثنى منفذ عن طريق ثمانية أفرع نباتية مفصصة صغيرة، تلتقى مع بعضها البعض من خلال ورقة نباتية خماسية تم تقب منتصف بعضها وذلك فى الأوراق التي تتجه نحو الأركان، ورسمت الأفرع النباتية باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، أما الأوراق النباتية فجاءت باللون الأزرق وذلك على أرضية بيضاء اللون، وزخرفت المساحة الداخلية للتصميم عن طرق حلية دائرية مركزية نفذت باللون الأزرق، يلتف حولها إطار دائرى أخضر اللون، والذي ينبثق منه زهرة كبيرة متعددة البتلات ومثقوبة تتخذ شكل زهرة دوار الشمس، وقد جاءت البتلات باللون الأصفر بينما نفذت الثقوب باللون الأزرق، وجاء ذلك على أرضية بيضاء اللون، وزرُكشت المساحة ما بين الحدود الخارجية للزهرة وبين الحدود الداخلية للشكل المثنى باللون الأزرق، وتشغل المساحات خارج حدود الشكل المثنى عن طريق زوائد صغيرة تخرج من أركان التكوين وتتجه نحو الداخل، وقد نفذت هذه الزوائد باللون الأزرق على أرضية خضراء.

وينتج عند إلتقاء كل أربعة تكوينات من هذا التصميم شكل أوسط، تتألف زخارفه من شكل هندسي متقاطع نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويضم بداخله حلية مركزية عبارة عن أشكال أفرع نباتية صغيرة متقاطعة رسمت باللون الأزرق، بالإضافة إلى زخارف نباتية محوره لونت باللون الأخضر، وجاءت الأرضية داخل الشكل المتقاطع باللون الأبيض، ويزخرف المساحات الركنية خارج الشكل المتقاطع ربع زهرة ذات بتلات مثقوبة رسمت باللون الأصفر بينما رسمت الثقوب باللون الأزرق، وتضم بداخلها ربع دائرة نفذت باللون الأزرق ويحيط بها شريط لون باللون الأخضر، وجاءت الأرضية باللون الأبيض، بينما تركت المساحة فيما بين الشكل المثنى والربع زهرة باللون الأزرق.

٢- كسوة الواجهة الجانبية الخارجية:

تتكون من ثلاثة وعشرين صفا أفقيا من البلاطات التي تضم فيما بينهما أربعة صفوف من البلاطات الرأسية (لوحة رقم ٨)، ويأتى ذلك فوق قاعدة تتكون من صفوف

البلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ اسم، التي نفذت بنظام اللون الواحد الخالي من الزخارف، وهو اللون الأبيض واللون الأسود، وتم لصق هذه البلاطات على حوافها حيث ظهرت على هيئة معينات، وتشغل هذه البلاطات مساحة صفيين كاملين رسما باللون الأبيض يحصران فيما بينهما صف من البلاطات المنفذ باللون الأسود. وقوام الزخرفة في هذه الواجهة من أسفل إلى أعلى كالآتي:-

ستة صفوف من البلاطات الأفقية التي تتخذ زخرفتها شكل الطبقة النجمي الذي يتكون من ستة عشر ضلع (شكل رقم ٨).

يلي ذلك صف من البلاطات التي تستخدم كأطر للتكوينات الزخرفية (شكل رقم ١٢)، وقوامه شكل نباتي بسيط نفذ باللون الأبيض على أرضية خضراء، ويحيط به أربعة أفرع نباتية بواقع فرعين يخرجان من الضلعين المتقابلين ويتخذ كل منهما هيئة كأسية، ورسمت الأفرع باللون الأصفر، وتشغل المساحة الخارجية لهذه الأفرع باللون الأزرق، كما يوجد شكل نباتي بسيط في أركان البلاطة لون باللون الأبيض المحدد بخطين من اللون البني المحروق.

يعلو ذلك أربعة صفوف من البلاطات التي يظهر تصميمها عند التقاء كل أربع بلاطات وتتكون زخارفها من أشكال دوائر متماسة منقذة باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البني، وتحصر هذه الدوائر فيما بينها شكل معين يضم بداخله شكل نباتي بسيط رسم باللون الأبيض ونفذ مركزة باللون الأصفر، وذلك على أرضية خضراء، وجاءت الزخارف داخل الأشكال الدائرية بسيطة عبارة عن دائرة أخرى مرسومه على أرضية بيضاء اللون تضم حلقة مركزية يحيط بها دائرة نفذت باللون الأخضر، ويلتف حولها شكل نباتي محور يأخذ هيئة دائرية رسم باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ١٣).

يلي ذلك صفان من البلاطات ذات الزخارف الهندسية التي قوام زخرفتها الخطوط الهندسية المتداخلة مع بعضها البعض، لتكون فيما بينها أشكال مربعة ومعيّنة وأخرى مضلعة، تلتف حول شكل نجمي مركزي (شكل رقم ٣).

يأتي بعد ذلك أربعة صفوف من البلاطات التي يكتمل تكوينها الزخرفي عند التقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ١٤) (لوحة رقم ٩)، وقوام هذه البلاطات الأشكال الهندسية التي تتمثل في زخرفة الطبقة النجمي نو الثماني كندات ويظهر به كافة العناصر المكونة للطبقة النجمي،

وحددت أجزائه بخطوط بيضاء محصورة بين خطين رفيعين من اللون البنى المحروق، وتتشابك وتتداخل هذه الخطوط فيما بينها لتكون أجزاء الطبقة النجمية، حيث نرى الترس في المنتصف عند التقاء الأربع بلاطات ونفذ باللون الأزرق، أما اللوزة فنفذت باللون الأزرق القاتم، ثم الكندات التي رسمت باللون الأصفر.

إلا أننا نجد في هذا التصميم استيعاب الشكل كله داخل شكلين هندسيين كل منهما يتخذ هيئة الشكل المثلث، الداخلى منهما نفذ باللون الأصفر، أما الخارجى فقد نفذ باللون الأزرق، ويفصل بين إطاريهما الخارجى خط نفذ باللون الأبيض.

وينتهي هذا الجزء بستة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٩) التي تظهر في حالة سيئة، ونستطيع التعرف على تصميمها الزخرفى من خلال الأجزاء الزخرفية القليلة المتبقية على بعض البلاطات، وقوام زخارفها (شكل رقم ١٥) عبارة عن شكل مثلث منفذ باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون، ويضم بداخله شكلا نباتيا متقاطعا يتألف من أربعة أوراق نباتية ثلاثية الشكل، تتجه نحو زوايا التكوين الزخرفى مرسومه باللون الأبيض، وينبثق من كيان المثلث فى اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية ثلاثية منفته باللون الأصفر والأخضر على أرضية زرقاء، بينما تشغل المساحة الوسطى للتكوين - خارج الشكل المثلث - ثمانية أوراق نباتية مخروطية الشكل بواقع ورقتين فى كل ضلع من أضلاع التكوين الزخرفى، ونفذت هذه الأوراق باللون الأزرق، وتضم داخلها كل من اللون الأبيض، والأصفر، والأخضر، وذلك على أرضية بيضاء اللون.

يتضح التأثير الأوروبى بهذا التصميم حيث يتبين ذلك من خلال مجموعة الألوان المستخدمة بهذا التكوين، والتي جاءت أقل جودة واتقان عما يظهر بالألوان المستخدمة فى الخزف العثمانى خلال ذات الفترة، وأيضاً من واقع أسلوب تنفيذ عناصره الداخلية التي جاءت مرسومة بخطوط سميكة، ذلك فضلاً عن التصميم العام.

٣ - كسوة الواجهة الجانبية الداخلية:

تبدأ زخارف هذا الجزء من أعلى المكسلة، وتمتد إلى الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد فتحه باب الدخول من أعلى، وتتكون هذه الكسوة الخزفية من ستة وعشرين صفاً أفقياً

من البلاطات التي تضم فيما بينها خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، ونفذت هذه الكسوة عن طريق البلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتحتوى على ستة تكوينات زخرفية كما يلي (لوحة رقم ١٠):

التكوين الأول وتشغل زخرفته الصف الرأسى الأول (لوحة رقم ١١)، وجاءت زخارفه غير مكتملة، وذلك لعدم اكتمال المساحة الزخرفية الخاصة بتصميمها، حيث يكتمل هذا التصميم عند تلاقى كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض، مما يستلزم معه وجود صف رأسى آخر بجوار هذا الصف لكي يكتمل معه التصميم الزخرفى (شكل رقم ١٦ أ، ب).

يتألف تصميم هذا الصف من وحدة زخرفية متكررة، قوامها شكل سداسى نو استطالة فى المنتصف منفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين رفيعين من اللون البنى، وبداخله شكل نباتى بسيط عبارة عن أربع أوراق ثلاثية تخرج من مركز بياضوى الشكل ورسمت الأوراق باللون الأبيض فى حين رسم الشكل البياضوى باللون الأصفر، وشغلت باقى أرضية الشكل السداسى باللون الأخضر، ويخرج من نقطة تلاقى الضلعين الطويلين مع الأضلاع العرضية أربعة خطوط باللون الأصفر تتجه نحو وسط البلاطة لتقسم المساحة خارج هذا الشكل السداسى إلى أربع مساحات متساوية ومتطابقة الزخارف فنرى كل مساحتين متقابلتين متشابهتين، ففى الأولى منها والتي تشغل مساحة الضلعين الطويلين زخرفة نباتية عبارة عن ورقة نباتية مثقوبة نفذت باللون الأبيض ونفذ النقب باللون الأصفر وذلك على أرضية زرقاء، أما الثانية التي تشغل المساحة الخارجية للأضلاع العرضية فشغلها شكل نباتى بسيط رسم باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

أما قوام زخرفة هذا التصميم عند اكتماله (شكل رقم ١٦ ب)، فعبارة عن شكل هندسى متقاطع يشغل منتصف التكوين منفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى وذلك على أرضية بيضاء، ويضم فى مركزه حلقة نباتية مستديرة رسمت باللون الأبيض على أرضية زرقاء، ويخرج من بين أضلاع هذا الشكل المتقاطع أربعة أشكال سداسية تتجه نحو الأركان لونت باللون الأصفر، وتضم بداخلها شكل بياضوى صغير أصفر اللون، والذى يخرج منه أربع أوراق نباتية بسيطة رسمت باللون الأبيض، ونفذت الأرضية باللون الأخضر، وينبثق من أطراف الشكل المتقاطع الذى يتجه نحو وسط البلاطة شكل هندسى عبارة عن نصف مثنى مرسوم باللون الأصفر، ويضم بداخله أوراق نباتية بسيطة ذات لون أبيض على أرضية زرقاء اللون.

وبذلك يكون الشكل الأوسط الناتج من إلتقاء كل أربعة تكوينات زخرفية يتألف من مئمن أوسط منفذ باللون الأصفر، يضم بمركزة حلية دائرية يلتف حولها أشكال نباتية بسيطة مرسومة باللون الأبيض على أرضية الشكل المئمن الزرقاء اللون، ويشغل الأضلاع الطولية للشكل المئمن من الخارج أشكال سداسية الشكل، وتضم هذه الأشكال السداسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة ملونة باللون الأبيض على أرضية خضراء، أما الأضلاع الأخرى للشكل المئمن فيخرج منها شكل هندسي مستقيم يتعامد على شكل مستقيم آخر يشغل أواسط حواف التكوين ويخرج من أجزاء الأشكال المئمنة التي تشغل أركان التكوين، ورسم هذا الشكل المتعامد باللون الأزرق (شكل رقم ١٦ أ).

أعتمد هذا التكوين على الأشكال الهندسية اعتماداً رئيسياً، وذلك مع استخدام الزخارف النباتية بصورة ثانوية، والتي جاءت بسيطة الشكل، ويحمل هذا التصميم الطابع الأوروبي، وعلى وجه الخصوص التأثير الأسباني، حيث التصميم العام الذي يعتمد على شكل أوسط متعامد يلتف حوله مجموعة من الأشكال الهندسية التي تحصر فيما بينها شكلاً هندسياً آخر، ويمتاز هذا التصميم بالاستمرارية، حيث يمكن استمراره وامتداده إلى ما لانهاية، ويأتي ذلك نتيجة التصاق وترابط العناصر الهندسية مع بعضها البعض دون وجود حد فاصل بينها، كاشترك الإطار الخارجى للعنصر الزخرفى مع العنصر المجاور له.

التكوين الثانى لهذا الجزء يبدأ من أعلى المكسلة مباشرة ويمتد لأعلى لمسافة ثمانية صفوف أفقية، وقوامه زخارف نباتية يظهر تكوينها عند إلتقاء كل أربع بلاطات، ويتألف من زخرفة أشكال القلوب التي تخرج من زهرة مركزية، وينبتق منها أفرع نباتية تسير موازية مع حواف التكوين الزخرفى (شكل رقم ٧ ب) (لوحة رقم ١١).

التكوين الثالث يشغل حيز أربعة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٢)، وقوام زخرفته (شكل رقم ١٧) حلية مركزية مستديرة رسمت باللون الأخضر، يلتف حولها شكل نباتى بسيط نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويخرج منه أربعة أفرع نباتية صغيرة يحمل كل منهم ورقة نباتية كبيرة تتجه نحو الأركان وتأخذ هيئة القلب، ولونت الأفرع والأوراق باللون الأبيض وحددت من الخارج بخط من اللون البنى، وينبتق من كل ورقة قلبية وورقتان نباتيتان كل منهما تأخذ هيئة نصف مروحة نخيلية، وذلك فى الجزء السفلى للورقة القلبية، كما يخرج منها فى جزئها العلوى وورقتان صغيرتان على هيئة نصلية، ونفذت هذه الأوراق باللون الأبيض كما حددت من الخارج بخط من اللون البنى، وتضم كل ورقة قلبية

بداخلها ورقة نباتية أخرى ثلاثية الشكل تخرج من زائدة سفلية مسننة، والتي تخرج بدورها من أسفل الورقة القلبية، ورسمت الأوراق الداخلية باللون الأصفر بينما جاءت الزوائد المسننة باللون الأزرق وجاءت الأرضية داخل الأوراق القلبية باللون الأخضر، أما أرضية التكوين فيشغلها اللون الأزرق.

يحمل هذا التكوين طابعا أوروبياً، وذلك من حيث التصميم العام، وأيضاً من حيث العناصر الزخرفية التي نفذت بخطوط غليظة بالإضافة إلى أنصاف المراوح النخيلية، وهو يكاد يتطابق مع التصميم الموجود أعلى الواجهة الأمامية لهذا الجانب (شكل رقم ٧) حيث نرى نفس التصميم الذي يعتمد على شكل نباتي مركزي يخرج منه في اتجاه الأركان أربع أوراق نباتية تتخذ هيئة القلب، وجاء الاختلاف بينهما طفيف وذلك في كل من الخطة اللونية وفي بعض العناصر الزخرفية الثانوية.

فبالنسبة للاختلاف في الخطة اللونية فيظهر بوضوح في أرضية الشكل النباتي المركزي حيث يضم الشكل الأول (شكل رقم ٧) أرضيتين الأولى بيضاء نفذت باللون الأبيض، والثانية باللون الأخضر، بينما نفذ الشكل النباتي المركزي لهذا الشكل على أرضية واحدة نفذت من اللون الأزرق.

أما بالنسب للاختلاف في العناصر الزخرفية للتكوين فيظهر من خلال الأوراق النباتية الثانوية المرتبطة بالأوراق القلبية الرئيسية، حيث نرى في الشكل الأول فرعين نباتيين يخرجان من الجزء العلوي للورقة القلبية ثم ينحرفا ليسيرا معا بعد ذلك بالتوازي مع حواف التكوين الزخرفي، كما نرى الورقة النباتية الداخلية تخرج مباشرة من أسفل الورقة القلبية دون وجود زوائد تعتمد عليها، ذلك بالإضافة إلى وجود أربع أوراق نباتية ثلاثية تتحصر بين الأوراق القلبية وتتجه كل منهم نحو وسط التكوين الزخرفي، بينما في هذا الشكل نرى اختزال الأوراق النباتية التي تخرج من الجزء العلوي للورقة القلبية إلى أوراق نصلية صغيرة، كذلك انبثاق الشكل النباتي داخل الورقة القلبية من زائدة مسننة، ثم اختفاء الأوراق النباتية الثلاثية التي تشغل وسط التكوين وإحلال أنصاف المراوح النخيلية محلها.

ولعل هذا التقارب الشديد بين كل من التصميمين الزخرفيين، السبب الرئيسي في وجود بعض بلاطات الشكل الأول تتخلل بلاطات هذا الجزء، ووضعها بصورة زخرفية صحيحة يكاد يكتمل معه التصميم الزخرفي للبلاطات.

التكوين الرابع فيظهر في صورة صف أفقى من البلاطات التى تعلو التكوين السابق، وقوام زخرفته الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

التكوين الخامس ويشغل حيز ستة صفوف من البلاطات الأفقية، التى قوامها الشكل الدائرى المفصص الذى يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبه رأس السهم (شكل رقم ١٠، ب).

التكوين السادس والأخير يشغل مساحة الستة صفوف من البلاطات الأفقية العلوية، وقوام تصميمه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لباب الدخول الرئيسى للمسجد:

سقطت معظم زخارف هذا الجانب من بلاطاته الخزفية (لوحة رقم ١٣)، وكذلك سقطت طبقتها الزجاجية الشفافة حيث لم يتبق منها سوى القليل، وتعد هذه الزخارف قليلة وغير واضحة بالمقارنة بزخارف الجانب الأيسر، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وتمتد على هيئة ثمانية وعشرين صفا من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ثمانية صفوف من البلاطات الرأسية، ويأتى ذلك فوق قاعدة سفلية من البلاطات التى تحمل نفس المقاس السابق، وتتبع هذه البلاطات نظام البلاطات ذات اللون الواحد الذى يشغل البلاطة كلها دون وجود أى عناصر زخرفية بها.

وتتشابه هذه القاعدة مع القاعدة السفلية التى تشغل أسفل كسوة الواجهة الجانبية الخارجية بالجانب الأيسر، حيث يشغل كل منهما نفس المساحة التى تبلغ ارتفاع ٢٠ سم، وتمتد بطول الجدار، وقد تم تركيب البلاطات بكل من القاعدتين على زواياها، وتشغل هذه القاعدة مساحة صفيين كاملين من البلاطات البيضاء اللون، التى تحصر فيما بينها بلاطات سوداء اللون كاملة فى المنتصف وأنصاف بلاطات فى كل من مستواها العلوى والسفلى. ويمكن تفصيل الكسوة الخزفية المتبقية فى هذا الجانب كما يلى:-

١ - كسوة الواجهة الأمامية:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية من الأرض إلى نهاية فتحة باب المدخل بارتفاع ٢,٥ م، وعلى الرغم من اندثار أغلب الزخارف وسقوط طبقتها الزجاجية الشفافة تماما، بحيث لم يتبق سوى لون العجينة الحمراء، إلا أننا يمكن أن نميز بعض الأشكال الزخرفية من خلال الأجزاء القليلة المتبقية، حيث نرى الزخارف الهندسية المتمثلة في زخارف الأطباق النجمية ذات الستة عشر ضلعا، وذى الثماني كندات، وزخارف المربعين المتداخلين، وكذلك زخرفة الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها أشكال معينة مقعرة الأضلاع، وأيضا الزخارف النباتية والتي تتمثل في زخرفة الأشكال المفصصة، وزخرفة الزهرة المتعددة البتلات، وكذلك زخارف البلاطات التي تستخدم كأطر للتكوينات الزخرفية التي تضم زخارفها الأفرع النباتية المتقابلة (لوحة رقم ١٣).

٢ - كسوة الواجهة الجانبية الخارجية:

وضع الكسوة الخزفية لهذا القسم ليس بحال أفضل من كسوة الواجهة الأمامية، حيث اختفت الطبقة الزجاجية والزخارف من على بلاطاته، ولم يتبق بها سوى العجينة الحمراء اللون، ويشتمل هذا القسم على بلاطات مربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، تظهر في صورة اثنين وعشرين صفا أفقيا يضمون فيما بينهم أربعة صفوف رأسية، ومن خلال الزخارف القليلة المتبقية يتضح تصميم الشكل المثلث الأوسط الذي تلتف حوله الأوراق النباتية المخروطية الشكل وذلك في الوسط، والأوراق النباتية الثلاثية البسيطة التي تتجه نحو الأركان.

٣ - كسوة الواجهة الجانبية الداخلية (لوحة رقم ١٤):

يمتد هذا القسم من أعلى المكسلة إلى الإفريز الخشبي الذي يعلو فتحة باب الدخول، وجاءت بلاطات هذه الكسوة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وقد فقدت الطبقة الزجاجية الشفافة وطبقة الزخارف من على أجزاء كثيرة من هذه الكسوة ولاسيما في المساحة الوسطى منها، ونستطيع أن نميز مجموعة الزخارف التي كانت تكسو هذا القسم من خلال بعض البلاطات القليلة التي لاتزال محتفظة بزخارفها أو بأجزاء منها، وذلك على النحو التالي:

تبدأ الزخارف من أعلى المكسلة مباشرة وتمتد إلى أعلى لتشغل حيز ستة صفوف من البلاطات الأفقية التي يكتمل تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنها تصميم زخرفي متكامل (شكل رقم ١٨)، وقد جاء هذا التصميم يشبه بدرجة كبيرة تصميم زخرفة الإكليل^(١)، حيث يتكون من دائرة تلتف حولها الأفرع النباتية المورقة، ونفذت الدائرة باللون الأخضر الباهت، أما الأفرع النباتية فزوقت باللون الأصفر، بينما جاءت الأوراق النباتية باللون الأزرق وهي على هيئة ثلاثية، وتتكون هذه الأفرع من أربعة أفرع رئيسية، يخرج من كل فرع منها ورقتان ثلاثيتان أكبر حجماً من باقى الأوراق الأخرى فى التكوين، وتتجه الأوراق الخارجية منها نحو الأركان وهي بدون ثقب، أما الأوراق الداخلية فتتجه نحو الداخل ويوجد بها ثقب، وتحصر كل ورقتين متقويتين بينهما ورقتان ثلاثيتان أصغر حجماً، وتلتقى الأوراق المنقوبة فى شكل دائرة وسطى رسمت باللون الأصفر ويوجد بداخلها زهرة صغيرة لونت باللون الأزرق، وجاء التكوين العام على أرضية بيضاء اللون.

يلى ذلك ستة صفوف أفقية من البلاطات التي يتكون تصميمها عند إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض (شكل رقم ١٩)(لوحة رقم ١٥)، وقوام الزخرفة فيها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية الجزء الأول منهم يشغل وسط التكوين وهو عبارة عن حلية نباتية مركزية مركبة تتألف من ثمانية أفرع مسننة مرسومة باللون الأخضر على أرضية من الأفرع النباتية ذات اللون الأصفر، وتتكون هذه الأرضية من ثمان أوراق نباتية تتخذ كل ورقة منهم شكلاً خماسياً، وتحصر كل ورقتين فيما بينهما ورقة نباتية ثلاثية ذات نهاية مدببة، ونفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون.

ثم يأتى بعد ذلك الجزء الثانى وهو الجزء الأوسط ويتمثل فى مجموعة زخارف هندسية تحيط بالزخارف النباتية المركزية، وقوام الزخرفة فيه عبارة عن ثلاثة أشكال هندسية

(١) الإكليل: فى اللغة هو التاج، كلال فلانا ألبسة الإكليل، وهو عصابة للرأس تزين بالجواهر، أو طاقة من الورود والأزهار على هيئة التاج تكلل الرأس، أو تطوق العنق للتزيين أو للتكريم، وجمعها أكاليل. أنظر المعجم الوجيز. ص ٥٣٩. وقد كانت أكاليل الزهور تختلط دائماً بالفواكه فى الفسيفساء الرومانية، أما فى العصر الإسلامى فقد انفردت الأكاليل فى فسيفساء قبة الصخرة بالقدس الشريف (٧٢ هـ / ٦٩١ م) بتكوينات فنية رائعة عبارة عن فواكه موضوعة فوق أوراق النباتات ومزوقة بألوان مختلفة ومتدرجة، ذلك إلى جانب نوع آخر من الأكاليل تتكون من نبات الأكانتس الذى يخرج من خلاله نباتات وفواكه أخرى أهمها العنب والرمان. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٠.

مئمنه يلتصق كل شكل منهم بالأخر، ونفذ كل من المئمن الداخلى والخارجي باللون الأخضر الباهت، بينما نفذ المئمن الأوسط باللون الأصفر.

يلي ذلك الجزء الثالث والأخير من الزخرفة، وهو يشغل باقى مساحة التكوين خارج حدود الزخرفة الهندسية الوسطى، ويتكون قوامه من الزخارف النباتية، حيث يخرج من كل ركن من أركان التكوين ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو الداخل، ويتفرع منها فرعان نباتيان نفذا بطريقة محوره، ويتجه كل منهما نحو الداخل ليشغل المساحة فيما بين زخارف الجزء الأوسط الهندسية وبين حدود التكوين الزخرفى، وتظهر هذه الزخارف النباتية على هيئة كأسية تخرج من زوايا التكوين وتتجه نحو الداخل، ورسمت الأوراق الثلاثية فيه باللون الأصفر، بينما رسمت الأفرع باللون الأزرق، وذلك على أرضية يشغلها اللون الأبيض.

ثم يأتى بعد ذلك صف أفقى من البلاطات، التى قوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)(لوحة رقم ١٥).

يعلو ذلك ستة صفوف من البلاطات الأفقية، التى يتكون قوامها الزخرفى عند التقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ٢٠)(لوحة رقم ١٦)، ويتألف تصميمها من دائرة وسطى رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء وحولها شكل وردة ذات ثمانية بتلات زوقت باللون الأخضر على أرضية صفراء اللون، والتى تتخذ بدورها نفس هيئة الوردة إلا أنها جاءت أكبر منها حجما، ويخرج منها تجاه الأركان فرعان نباتيان ينحرفا ليكونا شكل قلب رسم باللون الأزرق، ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا به خمس وريقات صغيرة زوقوا باللون الأخضر والأصفر على أرضية بيضاء، ويعلو شكل القلب شكل نباتى ذات حافة مدببة نفذا باللونين الأخضر والأصفر وذلك على أرضية بيضاء، هذا وتحصر أشكال القلوب فيما بينها شكل نباتى يتجه نحو الوسط والذى يخرج من الوردة الوسطى ورسم باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون، وتنتهى هذا الشكل على هيئة ورقة ثلاثية بسيطة تقترب من حواف التكوين.

يلي ذلك إلى نهاية هذا الجزء ستة صفوف من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى قوام زخارفها الشكل المئمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المئمن بداخله زهرة نوار الشمس (شكل رقم ١١).

وتتضمن كسوة هذا الجزء نموذجين آخرين من زخرفة البلاطات الخزفية، ويظهر ذلك من خلال الصف الرأسي الداخلى لهذا الجزء أسفل زخارف البلاطات التي تستخدم كأطر، بالنسبة للنموذج الأول فهو عبارة عن أربع بلاطات يعلو بعضهم البعض (شكل رقم ٢١)، وقوام زخرفة كل بلاطة وردة ذات أربع بتلات نفذت باللون الأزرق على أرضية صفراء، ويحيط به شكل مثنى أخذت أضلاعه الموازية لحواف البلاطة شكل تعريجات، وتم رسم هذا المثنى باللون الأبيض المحدد بخطين رفيعيين من اللون البنى المحروق، ويوجد في أركان كل بلاطة شكل ربع دائرة منفذة باللون الأزرق ويحدها خط من اللون البنى المحروق، وقد قُسم ما بداخلها إلى جزء أوسط رسم باللون الأبيض وجزآن طرفيان رسما كلا منهما باللون الأصفر، أما في وسط البلاطة فنجد شكلا نباتيا بسيطا لون باللون الأخضر ويأخذ شكل نصف دائرة، ولا يظهر التكوين الزخرفي لهذه البلاطات إلا عند التقاء كل أربع بلاطات.

أما النموذج الثاني فيأتي أعلى النموذج السابق مباشرة، ولا يفصلهما سوى بلاطة واحدة فقط، ويمتد هذا النموذج إلى أعلى مع امتداد هذا الجزء، وتظهر زخارفه في حالة سيئة للغاية حيث سقطت الطبقة الزجاجية وكذلك الطبقة التي تحمل الزخرفة من معظم بلاطاته، ولم يتبق سوى أجزاء بسيطة من الزخارف نستطيع من خلالها بالكاد أن نتبين المعالم الزخرفية لهذا النموذج، ويتضح من هذه الأجزاء كيان الزخارف النباتية (شكل رقم ٢٢) بحيث تشغل كل بلاطة أربع أوراق نباتية كبيرة خماسية الشكل والتي تخرج من أركان البلاطة وتتجه نحو مركز البلاطة الذي حدد عن طريق دائرة مركزية صغيرة نفذت باللون الأخضر، أما في وسط البلاطة فنجد ورقة نباتية بسيطة وهي امتداد للأوراق النباتية الخماسية الشكل.

وبذلك قام المزخرف بتقسيم البلاطة الواحدة إلى أربعة أجزاء متطابقة كل جزء منها يشتمل على ورقة نباتية خماسية على جانبيها شكلان نباتيان، ونفذت هذه الأوراق بلونين فقط حيث أعتمد الفنان على التماثل سواء كان ذلك من حيث التصميم العام، أو من حيث استخدام الألوان فجعل كل ورقتين متقابلتين متماثلتين في اللون واستخدم كلا من اللون الأزرق واللون الأصفر، وجاء ذلك على أرضية بيضاء اللون.

الكسوة الخزفية أعلى المكسلتين على جانبي فتحة باب الدخول:

الكسوة الخزفية بصدر دخلة الباب أعلى المكسلة اليسرى:

تبدأ هذه الزخارف من أعلى المكسلة وتمتد إلى الإطار الخشبي الذي يحدد فتحة باب الدخول وهي عبارة عن ستة وعشرين صفاً من البلاطات الأفقية التي تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقوام الزخارف بها من أسفل إلى أعلى كما يلي (لوحة رقم ١٧):

أثنى عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التي يكتمل تكوينها عند التقاء كل أربع بلاطات، وقوام زخارفها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقي مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

يلي ذلك صف أفقي من البلاطات التي تستخدم كنهايات للتجميعات الخزفية، والتي تتخذ زخارفها (شكل رقم ٢٣) أشكال الشرافات المسننة التي تتركز على شريط مستقيم حدد بخطين من اللون البني المحروق من أسفل ومن أعلى، وتوجد بداخله خطوط منحنية رسمت باللون البني على أرضية بيضاء، ويعلو هذا الشريط شكل شرفتان بهيئة مدرجة نفذت أحدهما باللون الأزرق، والأخرى جاءت باللون الأصفر، وذلك على أرضية بيضاء اللون، وينتهي الشكل من أعلى بالاتقاء مع خط مستقيم محدد باللون البني المحروق.

يلي ذلك إلى نهاية هذا الجزء ثلاثة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التي تتضمن تكوين زخرفي ينتج عند التقاء أربع بلاطات (شكل رقم ٢٤ أ) (لوحة رقم ١٨)، ويتألف تصميمها من دائرة وسطى مرسومة باللون الأخضر، يخرج منها أربعة أشكال نباتية تتجه نحو الأركان، ورسمت هذه الأشكال باللون الأزرق على أرضية بيضاء، ويحيط بالشكل من الخارج خط رفيع نفذ باللون الأصفر على هيئة مثلث غير منتظم الأضلاع، ويخرج من منتصف هذا الشكل غير المنتظم فرعان نباتيان صغيران ينتهيان على هيئة ورقة نباتية ذات نصل تتقاطع مع الشكل النباتي المركب، وقد جاءت الأفرع والورقة ذات النصل باللون الأصفر، بينما جاءت أرضية التصميم باللون الأبيض.

هذا وينتج عند تجمع كل أربع تكوينات زخرفية دائرة وسطى مركزية ذات لون أزرق تأتي على أرضية بيضاء اللون، ويحيط بها شكل معين محوراً يضم زوائد عند التقاء أضلاعه مع بعضها البعض، ويظهر هذا الشكل باللون الأخضر الباهت المحصور بين خطين من اللون الأصفر.

الكسوة الخزفية بصدر دخلة الباب أعلى المكسلة اليسرى (لوحة رقم ١٩):

تبدأ الكسوة الخزفية لهذا الجزء من أعلى المكسلة اليمنى وتمتد إلى الإطار الخشبي الذي يحدد فتحة باب الدخول من الأعلى، وجاءت بلاطاتها بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك في صورة ستة وعشرين صفاً أفقياً من البلاطات التي تحصر بينها أربعة صفوف رأسية.

وتتشابه زخارف هذا الجزء تشابهاً كبيراً - لدرجة التطابق - مع زخارف البلاطات في الجهة اليسرى أعلى المكسلة، حيث ضمت اثني عشر صفاً من البلاطات ذات الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس، ثم صف من البلاطات التي يتألف تصميمها من الشرافات المسننة التي تتركز على شريط مستقيم الشكل، يلي ذلك ثلاثة عشر صفاً من البلاطات التي تتخذ شكل دائرة وسطى مركزية، ويخرج منها أشكال نباتية مركبة (لوحة رقم ٢٠).

الكسوة الخزفية بجانب فتحة باب الدخول:

تتطابق زخارف كل من الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لفتحة باب الدخول مع كسوة الجانب الأيسر، حيث نفذت كسوة كل منهما بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، كما جاءت بلاطات كلاهما ملصقة على زواياها، وتتكون من اثنتا عشرين صفاً من البلاطات الأفقية التي تضم فيما بينها ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية، ويأتي تكوينها الزخرفي متمثل في البلاطات ذات اللون الواحد التي رسمت باللون الأبيض واللون الأسود، وتخلو من العناصر الزخرفية، وقد رُكبت هذه البلاطات بطريقة تبادلية حيث نرى صفاً من البلاطات البيضاء اللون، يليه صفاً من البلاطات السوداء اللون، أي أن كل لون منهما يحصر بلاطات اللون الآخر فيما بينه.

الكسوة الخزفية بالعقد المدائني لفتحة باب الدخول:

١ - كسوة باطن العقد^(١):

تضم نوعين من البلاطات نفذ كل منهما بمقاس ١٠ x ١٠ سم، فبالنسبة للنوع الأول ويشغل مساحة رجلي باطن العقد، أى أعلى كلا من الواجهة الداخلية لكتفي باب الدخول، ويشغل مساحة أربعة عشر صفاً أفقياً من البلاطات التي تضم أربعة صفوف رأسية، وتبدأ هذه الكسوة من أعلى الإطار الخشبي الذي يحدد فتحة باب المدخل إلى أعلى العمود الرخامى المدمج برجل العقد المدائني (لوحة رقم ٢١)، وقوام زخرفته تصميم واحد متطابق بكل من رجلي العقد يتألف من أربع عشرة تجميعة زخرفية، تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات تشتمل على زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ أ).

أما النوع الثاني من البلاطات فيشغل المساحة المتبقية التي تتمثل فى قمة باطن العقد، ويتشكل التصميم الزخرفى لهذا النوع من إلتقاء كل أربع بلاطات، وتضم كل تجميعة منهم أشكال الأوراق النباتية المركبة التي تخرج من مركز التكوين وتوجه إلى الخارج نحو الأركان، ويقطع هذه الأوراق المركبة أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ أ). وقد جاء الإطار الخارجى لكل تصميم من هذه التصميمات منفذ باللون الأخضر، بدلاً من اللون الأصفر المنفذ بالإطار الخارجى بالتصميمات نفسها، التي تشغل أعلى كسوة الواجهة الجانبية الداخلية بالجانب الأيسر لكتلة باب الدخول.

٢ - كسوة العقد المدائني:

يحدد هذه الكسوة إطار من البلاطات ذات اللون الواحد، وهو اللون الأصفر الذى يأتى على بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك من خلال صف من البلاطات على هيئة شريط يأخذ نفس هيئة العقد المدائني، وتبدأ هذه الكسوة الخزفية من أعلى الإطار الخشبي لفتحة باب الدخول وتمتد إلى نهاية العقد المعمارية.

(١) الباطن من كل شئ: داخله. والجمع بواطن، الباطن: من أسماء الله الحسنى. أنظر المعجم الوجيز، ص ٥٥. وباطن العقد فى المصطلح الأثرى معماری يقصد به الجزء المنحنى من داخله، أو الجزء المسطح من منحناه الذى يرتكز على زاوية قائمة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٣١، ٣٢.

وقد قام المزخرف بتقسيم هذه المساحة إلى ثلاثة أقسام رأسية، ثم قام بتقسيم كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة إلى قسمين، وذلك عن طريق استخدام أشرطة البلاطات ذات اللون الأصفر، التي استخدمها في تحديد هيئة العقد الثلاثي، وجاءت بلاطات هذه الكسوة بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وتعتمد في أسلوب زخرفتها على التجميعات الخزفية التي تتكون من أربع بلاطات.

وقد تشابهت كل من زخارف القسمين الطرفين مع بعضها البعض (لوحة رقم ٢٢)، حيث يتكون كل منهما من جزأين، الأول منهما سفلي وجاء على هيئة مستطيل، أما الثاني فهو علوي ويتخذ شكل ربع دائرة، وتضم زخارف القسمين السفليين نفس نوع الزخارف التي تتكون من زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ أ)، أما القسمان العلويان فقد شغلتها زخارف قوامها الأوراق النباتية المركبة التي تخرج من مركز التكوين وتوجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

أما القسم الأوسط لهذه الكسوة فيشغل المساحة الجدارية أسفل قمة العقد مباشرة، ويفصله عن القسمين الطرفين شريط زخرفي يتكون من صف البلاطات الصفراء اللون، بالإضافة إلى عمودين مدمجين من الرخام يقعا على جانبي هذا القسم، ويشغل أسفل هذا القسم لوحة من الرخام مستطيلة الشكل أبعادها ٨٥ x ٤٥ سم، وتتضمن النص التأسيسي للمسجد، الذي جاء في ثلاثة بحور كتابية (لوحة رقم ٢٢)، ونصه كالاتي:

- ١- بسم الله الرحمن الرحيم، عمل عيسى^(١).
- ٢- إنما يعمر مساجد الله من أمن بالله^(٢).
- ٣- هذا المسجد انشأ سنة ١٠٩٧ الحاج إبراهيم تربانة.

(١) يذكر حسن عبد الوهاب أن عيسى من المرجح أن يكون مهندس المسجد، أو هو المعماري الذي نفذه، ويعلل ذلك بوجود اسم عيسى في رأس اللوحة وقبيل أسم المنشيء. راجع: توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصري - المجلد ٣٦، (١٩٥٣ - ١٩٥٤ م)، ص ٥٥٣، أما أحمد محمود محمد دقماق فيرى أن اسم عيسى ما هو إلا توقيع كاتب اللوحة التأسيسية فقط، وذكر أن مهندس المسجد هو حسين بن علي بن زارع، وأن كل من المعلم موسى، والمعلم علي البنا هما من قاما بأعمال البناء، وذلك بناء على ما ذكرته وثيقة وقف المسجد. أنظر، مساجد الإسكندرية، ص ١٩، ٣١.

(٢) قرآن كريم - سورة التوبة، أية (١٨).

وقد قسمت المساحة أعلى هذه اللوحة إلى قسمين وذلك عن طريق صف من البلاطات الصفراء اللون التي تأخذ شكل عقد ثلاثي يرتكز على عمودين زخرفيين جانبيين، وتشغل كسوة القسم السفلى منهما - وهو القسم الذي يعلو لوحة النص التأسيسي مباشرة - تجميعات خزفية يتشكل قوامها من تصميم أزهار القرنفل، ويشغل قمة العقد بهذا الجزء بلاطة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، قوامها المربعين المتداخلين في صورة شكل نجمي (شكل رقم ٤).

أما كسوة القسم العلوي فتشغل المساحة المحصورة بين خارج قمة العقد الثلاثي للقسم الأول وبين أسفل باطن قمة العقد الثلاثي الزخرفي الخارجي، ويتكون هذا القسم من جزأين داخليين يفصل بينهما شريط زخرفي أفقي يصل بين تاجي العمودين الرخاميين المدمجين، ونفذ هذا الشريط عن طريق خمسة أنصاف من البلاطات التي يشغل تصميمها الشكل المثلث الذي يتقاطع مع أضلاعه خطوط زخرفية تتلاقى في منتصفه (شكل رقم ٥).

وبالنسبة لزخرفة القسمين الداخليين فتشغلها زخرفة واحدة، عبارة عن تجميعات خزفية تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات، وقوام الزخرفة في كل منهم (شكل رقم ٢٥)، عبارة عن دائرة وسطى مركزية يلتف حولها وردة مزدوجة البتلات، ورسمت باللون الأزرق المحدد بخط من اللون البني المحروق وذلك على أرضية بيضاء اللون، ويخرج من هذه الوردة أربع أوراق نباتية كبيرة تتخذ كل ورقة منهم شكل القلب وتتجه نحو الأركان، وتضم هذه الأوراق بداخلها شكلا نباتيا بسيطا ينبثق من زوايا التكوين ويتجه نحو الداخل، وجاء كل من الأوراق النباتية، والشكل النباتي البسيط باللون الأبيض، بينما جاءت الأوراق باللون الأخضر، وذلك على أرضية زرقاء اللون. ويتشابه هذا التكوين مع التكوين السابق (شكل رقم ٢٠)، حيث يتطابق كل منهما في التصميم العام، وفي أسلوب توزيع العناصر الرئيسية داخل التكوين.

وتشغل قمة العقد الثلاثي أعلى البلاطات الصفراء اللون أجزاء من تجميعة غير مكتملة قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢) (لوحة رقم ٢٢)، وتشغل المساحة التي تعلوها أجزاء من بلاطات كبيرة غير مكتملة التصميم، تضم مجموعة من الزخارف النباتية تتكون من أفرع وأوراق نباتية بسيطة ومركبة، حيث نرى ورقة الساز المركبة ذات اللون الأبيض، والتي تضم بداخلها مجموعة من الأزهار الصغيرة المرسومة باللون الأحمر الطماطمى واللون الأخضر وجاءت أرضية البلاطات باللون الأزرق.

الكسوة الخزفية خارج دخلة العقد المدائني:

يحدد هيئة العقد المدائني من الخارج إطار من البلاطات الخالية من الزخارف مقاس ١٠ x ١٠ سم، ذات لون أصفر، وتحصر هذه البلاطات بينها وبين دخلة العقد المدائني المعمارية صفيين من البلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، قوامهما المربعين المتداخلين على شكل نجمي ويتوسطهما وردة ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٤)، أما باقى مساحة الكسوة خارج حدود هذا الإطار فيشغلها نوعان من البلاطات هما (لوحة رقم ٢٢):

١- بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، كل أربع بلاطات منهم تمثل وحده زخرفية، تتضمن زخارفها الأوراق النباتية المركبة التي تتقاطع معها الأوراق الصغيرة ذات النصل (شكل رقم ١٢٤)، ويشغل هذا النوع معظم مساحة الكسوة الخزفية خارج كيان العقد المدائني.

٢- بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، قوام زخارفها أشكال هندسية متمثلة في زخرفة المربعين المتداخلين على شكل نجمي (شكل رقم ٤)، وتتخلل هذه البلاطات بلاطات النوع الأول، وذلك في حيز ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية، وذلك قبيل نهاية الكسوة الخزفية من أعلى بمسافة ستة صفوف من البلاطات، والتي يشغلها النوع الأول.

الكسوة الخزفية بالجزء الشمالى من جدار المدخل (لوحة رقم ٢٣):

توجد هذه الكسوة على يسار باب الدخول وتشغل الجزء السفلى من الجدار، حيث تبدأ من أسفل الجدار وتمتد لأعلى لتنتهي عند الإطار الخشبي الذى يسير مع مستوى النهاية العلوية للشباك الذى يتوسط هذا الجدار، وقد قُسمت مساحة الجدار بصورة عامة إلى ثلاثة أجزاء، يشغل كل من جزئها الطرفين كسوة خزفية نفذت بالبلاطات المربعة الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، أما الجزء الأوسط منها فتشغله فتحة شباك عليها حجاب من الخشب الخرط، وتأتى هذه الأجزاء الثلاثة فوق قاعدة خزفية، تتكون من صفيين من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتضم نوعين من البلاطات المصققة على زواياها، وتعتمد فى زخرفتها على زخرفة اللون الواحد، حيث نفذ النوع الأول باللون الأبيض، والثانى باللون الأسود، وجاءت هذه البلاطات ملصقة بأسلوب زخرفى معين، بحيث تضم بلاطات كل نوع منهما بلاطات النوع الآخر فيما بينها.

بالنسبة لكسوة الجزء الطرفي الأول الذى يقع على يسار فتحة الشباك، فهو يتكون من اثني عشر صفاً من البلاطات الرأسية التى تضم ثلاثة وعشرين صفاً أفقياً (لوحة رقم ٢٤)، وتتشكل هذه الكسوة من التجميعات الخزفية التى تتكون كل واحدة منها من أربع بلاطات، وتتألف زخارفها من تصميم الطبقة النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وبذلك تتكون هذه الكسوة من ستة صفوف من التجميعات الخزفية الرأسية، التى تضم فيما بينها إحدى عشرة صفاً ونصف من التجميعات الأفقية.

أما كسوة الجزء الطرفي الثانى الذى يقع على يمين فتحة الشباك (لوحة رقم ٢٥)، فيشغل نفس المساحة الزخرفية التى تشغلها كسوة الطرف الأول، وتضم نفس عدد التجميعات الزخرفية، إلا أن الزخارف التى تتألف منها هذه التجميعات جاءت مختلفة، حيث تضمنت زخارف نباتية تتمثل فى زخرفة الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من مركز التكوين الزخرفي نحو الأركان وتتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

يتطابق هذا التصميم الزخرفي مع التصميم الزخرفي الموجود بالكسوة الخزفية لكتلة المدخل، سواء ذلك التصميم الموجود أعلى المكسلتين، أو الذى يوجد خارج العقد المدائني، إلا أن الاختلاف الوحيد بينهما يتمثل فى الخطة اللونية، حيث قام الفنان بعكس لوني العنصرين الرأسيين بكل من التصميمين، حيث نرى فى هذا التصميم الأوراق النباتية نفذت باللون الأبيض وجاءت أرضية التكوين باللون الأزرق، وهو عكس ما وجد فى التصميم السابق، حيث جاءت الأوراق النباتية به باللون الأزرق، والأرضية باللون الأبيض.

هذا ولا تزل الجهة الداخلية بالجانب الشمالى للجدار الشمالى الغربى، تحتوى على كسوة خزفية، وعلى الرغم من أنها فى حالة سيئة حيث سقطت من بعضها الطبقة الزجاجية الشفافة وكذلك طبقة الزخرفة، إلا أنه من الممكن تمييز زخارفها (لوحة رقم ٢٦)، حيث تشغل هذه الكسوة نفس المساحة الزخرفية الطولية لكسوة هذا الجدار وتبدأ من أسفل الجانب وتنتهى عند الإفريز الخشبي العلوي، ونفذت كسوتها على بلاطات صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم.

وتضم هذه الكسوة مجموعة من البلاطات تتخذ هيئة شريط رأسي يفصل بينها وبين كسوة الجزء الشمالى المجاورة لها، وهو عبارة عن أجزاء من البلاطات ذات اللون الأسود التى تعلق بعضها البعض لتظهر على هيئة إطار فاصل، ولعل هذا الإطار سبب رئيسي فى احتفاظ هذا الجانب بكسوته إلى وقتنا هذا، حيث عمل على غلق المساحات بين الكسوة الخزفية

وبين زاوية إلتقاء امتداد الجدار مع بروز كتلة هذا الجانب، وتضم هذه الكسوة خمسة أنواع من الزخارف التي ترتكز على قاعدة خزفية تتكون من البلاطات البيضاء اللون والبلاطات السوداء اللون الملصقة على زواياها، وهي بمثابة امتداد للقاعدة الخزفية التي تشغل الجزء السفلي لكسوة للجدار الشمالي (لوحة رقم ٢٦).

بالنسبة للنوع الأول لهذه الكسوة فيشغل معظم مساحة هذه الكسوة حيث يبدأ من أعلى القاعدة السفلى ويمتد إلى ما بعد منتصف الكسوة بقليل، وتتكون كسوته الخزفية من اثنتا عشر تجميعة تتألف كل منها من أربع بلاطات، وذلك في صورة صفيين متجاورين يضم كل صف منهما ست تجميعات، وقوام هذه التجميعات زخارف هندسية عبارة عن زخرفة الطبق النجمي ذي الثماني كندات (شكل رقم ١٤)، وهو يتطابق مع تصميم الطبق النجمي الموجود بالكسوة الخزفية بالواجهة الجانبية للكتف الأيمن لكتلة باب الدخول، إلا أن هذا التصميم الزخرفي الذي نحن بصدده جاء أبسط من التصميم السابق، حيث لم تظهر الأشكال المثلثة التي تحيط بكيان الطبق النجمي بتلك الكسوة.

النوع الثاني يعلو زخارف النوع الأول، ويتكون من أربع تجميعات كل منها تتألف من أربع بلاطات، وقوام زخارفها الأشكال المثلثة التي تضم بداخلها مجموعة من الزخارف النباتية، ويحيط بها من الخارج زخارف نباتية كأسية الشكل (شكل رقم ١٩).

يلي ذلك زخارف النوع الثالث الذي يتكون من تجميعتين متجاورتين، ويشغل حيز صفيين من البلاطات الأفقية، ويتألف تصميم كل تجميعة منهما من الزهرة المركزية التي يلتف حولها أشرطة زخرفية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية متقوية تتجه نحو الأركان، وتحصر بينها أفرع نباتية غليظة تأخذ شكل حرف (الواو) في اللغة العربية (شكل رقم ٦).

يعلو ذلك زخارف النوع الرابع وذلك في صورة صفيين أفقيين من البلاطات التي سقطت أغلب زخارفها، حيث لم يتبق منها سوى بعض الخطوط على بضعة أجزاء منها، والتي تظهر هي الأخرى في حالة يرثى لها (لوحة رقم ٢٧). إلا أنه من خلال هذه البقايا الزخرفية يمكن أن نتبين النوع الزخرفي الرابع لهذه الكسوة، وهو عبارة عن تجميعتين كل منهما تتكون من أربع بلاطات وتشغلها أشكال نباتية قوامها شكل نباتي مركزي يخرج منه تجاه الأركان أربع أوراق نباتية مركبة تتخذ شكل القلب، وتضم بداخلها شكلا نباتيا بسيطا ويتقاطع معها أوراق نباتية ذات نصل (شكل رقم ١٧).

تنتهى هذه الكسوة من أعلى بزخارف النوع الخامس وهى عبارة عن ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٢٧)، التى تمثل زخارفها النوع الزخرفى الخامس والأخير بهذه الكسوة، وهو يتألف من تجميعتين زخرفيتين كل منهما تتكون من أربع بلاطات يعلوهم صف أفقى من البلاطات الذى يمثل نصفين لتجميعتين زخرفيتين غير مكتملتين، وقوام الزخرفة فى كل منهم واحد (شكل رقم ٢١)، يتمثل فى تصميم الدائرة الوسطى المركزية التى تضم بداخلها أربع أوراق نباتية ثلاثية الشكل، ويلتف حول هذه الدائرة من الخارج أربعة أشكال مئمة بواقع شكل مئمة فى كل بلاطة، ويضم كل مئمة منهم وردة نباتية بسيطة ذات أربع بتلات.

ثانياً: الكسوة الخزفية المتبقية بالجدران الداخلية للمسجد:

كانت جدران المسجد الداخلية مغطاة بالبلاطات الخزفية، وذلك طبقاً لنص وقفية المسجد الذى جاء فيها " وقبلتها مركب بها محراب من الرخام، والحائط القبلىة ملوحة بالرخام والزليزلى وباقي حوايط الجامع المرقوم أعلاه بالزليزلى "^(١)، إلا أنه لم يتبق من هذه البلاطات سوى مساحات زخرفية قليلة تمركزت فى الجدار الجنوبى الشرقى أى فى جدار القبلة حيث اندثرت البلاطات الخزفية من على الجدران الأخرى، وتظهر البلاطات الخزفية بجدار القبلة فقط، وذلك بالمحراب وبالجزء الذى يعلوه، بالإضافة إلى بعض البلاطات المتبقية التى تظهر فى صورة أشرطة رأسية متوازية مع المحراب، وذلك على جانبى المحراب فى المستوى السفلى للجدار، ويمكن تقسيم هذه البلاطات إلى ثلاثة أجزاء تبعاً للمساحات الزخرفية التى تشغلها، وذلك على النحو التالى:

- أ - الكسوة الخزفية للمحراب.
- ب - الكسوة الخزفية على جانبى المحراب.
- ج - الكسوة الخزفية أعلى مستوى حنية المحراب.

أ - الكسوة الخزفية للمحراب (لوحة رقم ٢٨):

إهتم الفنان المسلم بزخرفة المحاريب منذ القدم، وذلك لما تمثله هذه المحاريب من أهمية عظيمة الشأن، حيث هى التى تحدد اتجاه القبلة، وهى التى يتوجه إليها أنظار المصلين،

(١) الوثيقة ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢١٨.

لذا والاهما الفنان اهتماماً بالغاً، وعناية فائقة، وخصها بالرعاية عن سائر العناصر المعمارية الأخرى، ومع ظهور البلاطات الخزفية وجد فيها الفنان مبتغاة لذلك اهتم بهذه البلاطات الخزفية وعمل على استخدامها في تزيين المحاريب.

يشغل هذا المحراب^(١) كسوة خزفية منفذة بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ومقاس ١٢ x ١٢ سم، وذلك بكيان مساحة المحراب، فيما عدا طاقيته التي جاءت منفذة بالزخارف الجصية في صورة زخرفة مشعة تنطلق من نصف دائرة مركزية وتتجه نحو الخارج، هذا ويمكن تقسيم الكسوة الخزفية للمحراب إلى ثلاثة أقسام كما يلي:-

١ - كسوة القسم السفلى:

يشغل هذا القسم ثمانية صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً رأسياً، وجاءت بلاطاته صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتتألف هذه الكسوة من تصميم واحد متكرر منفذ على بلاطات مفردة (شكل رقم ٢٦) (لوحة رقم ٢٩)، وجاءت مفردات هذا التصميم متطابقة من حيث التصميم العام، والعناصر المكونة له، وأسلوب تنفيذ عناصره، بالإضافة إلى خطة اللونية، مع التكوين الموجود بالكسوة الخزفية لواجهة الجانب الأيسر لباب الدخول (شكل رقم ٦) (لوحة رقم ٥، ٦)، إلا أن الفارق الوحيد بين التكوينين يتمثل في المساحة التي يشغلها كل منهما، حيث شغل التكوين الزخرفي بكسوة المحراب مساحة بلاطة واحدة فقط، بينما نفذ التكوين الآخر على تجميعة زخرفية تتكون من أربع بلاطات.

٢ - كسوة القسم الأوسط:

تأتى كسوة هذا القسم أعلى كسوة القسم السفلى، ويفصل بينهما إطار يتألف من صف أفقى من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التي تستخدم كأطر للتجميعات الزخرفية،

(١) ذكر حسن عبد الوهاب أن هذا المحراب مزخرف بالقاشاني ويرجع لسنة ١٠٩٧ هـ / ١٦٨٦م، وذلك بعد ذكره أن أقدم محراب من القاشاني هو المحراب الموجود في مدرسة العيني بجهة الأزهر المنشأة سنة ٨١٤ هـ / ١٤١١ م، ثم محراب مسجد شيخو، ثم محراب قبة رباط الآثار. أنظر، القاشاني في الآثار العربية بمصر، ص ٢٤٤.

أو لتحديد قسم زخرفي داخل هذه التجميعات، ويضم تصميم هذا الإطار الشكل المثلث الذي يقطعه أضلاع مستقيمة تتقاطع بداخله، وتحصر فيما بينها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

أما بالنسبة لزخارف هذا القسم فتتألف من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية مقاس ١٠ x ١٠ سم، التي قوامها تصميم متكرر منفذ على بلاطة واحدة (شكل رقم ٢٧) (لوحة رقم ٢٩)، ويتطابق هذا التصميم من حيث التكوين العام، والعناصر الزخرفية، والخطة اللونية المتبعة في تلوين عناصره مع التصميم الموجود بالكسوة الخزفية للكتف الأيسر لكتلة باب الدخول، وبالكسوة الخزفية أعلى المكسلتين (شكل رقم ١١)، إلا أن هذا التصميم جاء مُنفذ على تجميعية من أربع بلاطات، أي في مساحة مربعة مقاسها ٤٠ x ٤٠ سم، وذلك بكسوة كتلة المدخل، بينما قام الفنان في هذا التكوين الذي نحن بصده باختزال هذه المساحة عن طريق تنفيذ التصميم عينة على بلاطة واحدة مقاس ١٠ x ١٠ سم.

٣ - كسوة القسم العلوي:

تشغل كسوة هذا القسم المساحة العلوية للمحراب فيما بين بلاطات القسم الأوسط، وبين الزخارف الجصية المشعة التي تشغل طاقية المحراب، ويأطر هذا القسم من الخارج إطار زخرفي عبارة عن شريط من البلاطات الخزفية ذات الزخارف الهندسية التي تفصل بين كل من كسوة القسم السفلي، وكسوة القسم الأوسط (شكل رقم ١١).

وتتكون كسوة هذا القسم بصورة عامة من صفين أفقيين من البلاطات التي تضم ثلاث تجميعات كل منهم تتألف من أربع بلاطات، ويفصل بينهم إطار رأسي يتكون من بلاطتين، ويصل هذا الإطار بين كل من الإطارين العلوي والسفلي اللذان يأطران كسوة هذا القسم، ونفذت بلاطات هذه الفواصل الرأسية بنفس نوعية البلاطات ذات الزخارف الهندسية التي نفذ بها الإطار الخارجي لكسوة لهذا القسم.

وقد جاءت بلاطات هذه الكسوة سواء كانت البلاطات الخاصة بالتجميعات الزخرفية الثلاث، أو الخاصة ببلاطات الإطار الخارجي، أو ببلاطات الفواصل الرأسية، جاءت كلها بمقاس ١٠ x ١٠ سم، أما بالنسبة للتكوينات الزخرفية الثلاثة التي تتكون منها هذه الكسوة فتتكون من تصميمين، حيث يشغل كل من التجميعتين الطرفيتين تصميم واحد، بينما يشغل التجميعية الوسطى تصميم آخر مختلف (لوحة رقم ٣٠).

التصميم الأول (شكل رقم ٢٨)، يشغل حيز كل من التكوينين الخارجيين، وقوامه شكل مركزي أوسط عبارة عن شكل هندسي غير منتظم أقرب إلى شكل المعين المقعر الأضلاع، نفذ على هيئة أربعة أشرطة متتالية، وذلك باللون الأخضر، والأبيض، والبنى، والأصفر على التوالي من الداخل إلى الخارج، ويفصل بين الأشرطة الأربعة خط من اللون البنى، كما ينبثق من هذا المعين زخارف نباتية تتجه نحو الأركان تتمثل فى زخرفة أوراق الأكانتس، بينما ينبثق منه تجاه الوسط أوراق نباتية ثلاثية بأسفل كل منها برعمين نباتيين، وجاء ذلك باللون الأبيض الذى يتضمن مسحة من اللون الأزرق الفاتح، وذلك على أرضية مرسومة باللون الأزرق الداكن، ويخرج من الشكل غير المنتظم نحو الأركان أربعة أوراق نباتية خماسية الشكل متقوية، يتفرع منها فرعان نباتيان يحصران فيما بينهما أوراق الأكانتس التى تنبثق من المعين المركزى، ونفذت هذه الزخارف باللون الأصفر الذى يحيط به اللون البنى، وتشغل الحواف الوسطى للتكوين أنصاف أوراق نباتية ثلاثية بحيث تجد متماتها على البلاطة المجاورة لها وذلك فى حالة اكتمال التكوين بنفس التصميم الزخرفى، وجاءت عناصر التكوين محددة بخط من اللون البنى.

التصميم الثانى ويشغل مساحة التكوين الأوسط لكسوة هذا الجزء، وجاء تنفيذ هذا التصميم بطريقة غير صحيحة حيث تظهر عناصره الزخرفية وهى تخرج من الأركان وتتجه نحو مركز التكوين وذلك بدلاً من أن تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، وجاء ذلك نتيجة تركيب البلاطات بزواوية التفاف قدرها ٣٦٠ درجة، مما جعل معه العناصر الزخرفية للتكوين تتجه نحو الداخل، وجدير بالذكر أن هذا التصميم (شكل رقم ٢ب) يوضعه الحالى هو تصميم زخرفى ثانوى يشغل المساحة الزخرفية الوسطى الناتجة عن إلتقاء كل أربعة تصميمات زخرفية تحمل هذا التصميم ومنفذه بصورة صحيحة، بحيث تنطلق عناصرها الزخرفية من مركز التكوين إلى أركانه.

ويتألف هذا التصميم فى حال ركبت بلاطاته بهيئتها الصحيحة من حلية مركزية مربعة الشكل منفذه بأوراق نباتية مفصصة الشكل، ويتفرع منها أفرع نباتية تنتهى بأزهار القرنفل التى تنحصر بين أوراق نباتية منتفخة، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر مفصصة، وأنصاف أوراق نباتية يتلاقى كل منهم مع تمامه فى التكوينات المجاورة، وذلك فى حال كانت هذه التكوينات تحمل التصميم عينه، ورسمت العناصر الزخرفية باللون الأصفر، والبنى، والأزرق، والأخضر، وذلك على أرضية بيضاء. وبذلك فقد جاء هذا التكوين يتطابق من حيث التصميم العام مع التكوين الذى يشغل أسفل كسوة الواجهة الأمامية بالجانب الأيسر لباب

الدخول (لوحة رقم ٣)، وعلى الرغم من هذا التطابق إلا إننا نلاحظ الفرق الشاسع بينهما من حيث الأسلوب الزخرفي، والخطة اللونية، المتبعه بكل منهما، حيث جاءت عناصر هذا التصميم بأسلوب زخرفي أقرب إلى الجمود منه إلى الحيوية، كما جاءت ألوانه باهته خاليه من اللعان، يرجع ذلك لكون هذا التصميم ينتمي للإنتاج الأوروبي، والذي اعتمد على تقليد التصميم الزخرفي لأزهار القرنفل عند الأتراك.

يتبع كل من التصميمين الموجودين بكسوة هذا القسم العلوى طراز زخرفي واحد يتمثل فى النمط الأوروبي، وهو ما يتضح من خلال التصميم العام لكلا من التصميمين، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بهما، وكذلك استخدام الخطوط السميكه فى تنفيذ هذه العناصر، كما يسعنا القول أن هذين التصميمين ينتميان لمركز إنتاج واحد، أو على أقل تقدير لمركزين متقاربين سواء كان من نفس المدينة، أو من مدينتين متقاربتين، وهو ما يمكن تمييزه بوضوح من خلال الأسلوب الزخرفي المتبع فى كل منهما، حيث يعتمد كل تصميم منهما على الاهتمام بالناحية الزخرفية الجمالية التى يظهر معها نوع من الجمود فى التصميم العام، وذلك فى مقابل عدم الاكتراث لمحاكاة الطبيعة فى مثل هذه التصميمات، بالإضافة إلى الخطة اللونية الواحدة التى جاءت شبة متطابقة فى كلا منهما، حيث استخدمت نفس الخامات اللونية، ونفس أسلوب توزيع الألوان التى اعتمدت على اللونين الأزرق والأصفر بدراجتهما بالإضافة إلى اللون البنى، وقد جاءت عجينة البلاطة غير ملساء نتيجة وجود شوائب بها والتى جاءت بدورها غير شفافة.

هذا وبأطر جانبى الكسوة الخرفية للمحراب إطار، عبارة عن شريط رأسي من البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات (لوحة رقم ٣١)، ويحمل هذا الإطار تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

كذلك ضمت الدخلة المعمارية للمحراب كسوة خرفية، وذلك خلف العمودين الرخاميين الحاملين لحنية المحراب، حيث تشغل المساحة الجانبية لهما صفين رأسيين من البلاطات بكل جانب منهما، ويتكون كل صف منهما من خمسة وعشرين بلاطة مقاس ١٠ X ١٠ سم، وتضم هذه البلاطات نوعين من الزخارف، النوع الأول ويشغل بلاطات الصف الرأسي الخارجى ويتألف تصميمه من الأوراق القلبية الشكل التى تخرج من وردة مركزية مركبة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٥)(لوحة رقم ٣٢)، أما النوع الثانى فيشغل الصف الرأسي الداخلى، وقوام

زخرفته عبارة عن الأوراق النباتية المركبة (شكل رقم ١٢٤)، التي تتبثق من حلية مركزية وتتجه نحو الأركان ويتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل.

كما اشتملت باطن دخلة المحراب أعلى طاقيئة على بلاطات خزفية قوامها تصميم الطبقة النجمي ذي الستة عشر ضلعاً، وذلك جانباً إلى جانب مع زخرفة المربعين المتداخلين على هيئة شكل نجمي (شكل رقم ٤).

وبالنسبة لواجهة الدخلة حول الطاقيئة مباشرة فكسيت ببلاطات مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، قوامها زخرفة المربعين المتداخلين على هيئة شكل نجمي، وتسير هذه البلاطات مع هيئة الحنية وتتلاقى عند قمة الحنية بثلاث بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وذلك في صورة شكل مثلث، وجاء تصميم البلاطتين الأولى والثانية منهما يتألف من زهرة مركزية متعددة البتلات يلتف حولها دوائر مفصصة الشكل، وينبثق منها أوراق خماسية تشغل الأركان (شكل رقم ٢٦)، أما البلاطة الثالثة فتأتي أعلى البلاطتين السابقتين وتمثل رأس الشكل المثلث، وقوام زخرفتها المربعان المتداخلان مع بعضهما البعض في هيئة نجمية.

هذا ويحدد طاقيئة المحراب من أعلى خارج كيان الدخلة المعمارية إطار من البلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، يتخذ نفس هيئة طاقيئة المحراب، ويخرج هذا الإطار من بلاطة كبيرة أبعادها ٢٠ x ٢٠ سم، ركبت أعلى قمة طاقيئة المحراب خارج الدخلة المعمارية مباشرة.

ويتألف تصميم هذه البلاطة من زخرفة المربعين المتداخلين على شكل نجمي، كما جاءت بلاطات الإطار منفذة بنفس هذا التصميم، ويشغل المساحة فيما بين هذا الإطار وبين دخلة المحراب المعمارية صف من البلاطات يشتمل على نوعين من التصميمات التي تتبادل فيما بينها، النوع الأول يتمثل في تكوين الطبقة النجمي ذو الستة عشر ضلعاً، والثاني عبارة عن تصميم وردة دوار الشمس التي يطرها الأفرع النباتية التي تتلاقى مع بعضها البعض في ورقة نباتية خماسية (شكل رقم ٢٧).

ب - الكسوة الخزفية على جانبي المحراب:

تبدأ كسوة هذا الجزء من أسفل هذا الجدار وتمتد إلى أعلى بأرتفاع العمودين النسن يحملان حنية المحراب، حيث تسير بذلك مع مستوى الإطار الخشبي العلوي الذي يحدد

باب الحجرتين خلف جدار القبلة، ومن الملاحظ قلة الزخارف في هذا الجزء من هذه الكسوة الخزفية، حيث لم يتبق منها إلا القليل والتي تظهر في صورة أشرطة زخرفية، ويمكن تقسيمها إلى قسمين، أولهما يقع على يسار المحراب، والأخر يقع على يمين المحراب.

١- الكسوة الخزفية على يمين المحراب:

يخلو أغلب هذا القسم من وجود البلاطات الخزفية، حيث لم يتبق من منها سوى عدد محدود من البلاطات التي تظهر في صورة أشرطة زخرفية، وتوجد ما بين المنبر والحجرة اليسرى في الطرف الجنوبي من جدار القبلة، وتتألف هذه الأشرطة من ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات يضم كل صف منهم ثلاث عشرة بلاطة، وتلتقى هذه الأشرطة من أعلى بصف أفقى من البلاطات الذى يتكون من عشرة بلاطات (لوحة رقم ٣٣)، وتحصر هذه الأشرطة فيما بينها كسوة رخامية على هيئة مستطيلين، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، ويتألف تصميمها من تكوين متكرر منفذ على كل بلاطة، يتمثل في تصميم المربعين المتداخلين على هيئة نجمية.

٢- الكسوة الخزفية على يسار المحراب:

لم يتبق من هذه الكسوة سوى القليل، إلا أنها رغم ذلك تعد أفضل من الكسوة التي تبقت على يسار المحراب، وتظهر هذه الكسوة في صورة أربعة أشرطة رأسية، نفذت من البلاطات الكبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، يتخللها بعض البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم (لوحة رقم ٣٤)، هذا بالإضافة إلى صفين رأسيين ملاصقين لإفريز باب الحجرة اليمنى.

جاءت الكسوة الخزفية بهذه الأشرطة متشابهة، حيث يتكون كل شريط منهم من صفين من البلاطات الرأسية المتجاورة، وقوام الزخارف في كل منهم زخرفة نباتية متكررة في كل بلاطة عبارة عن الأوراق النباتية المركبة التي تخرج من حلقة مركزية وسطى وتتجه نحو الأركان ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٩). وهو نفس التصميم الذى يوجد بكسوة كتلة باب الدخول، وخاصة في الكسوة الخزفية أعلى المكسلتين (لوحة رقم ١٧)، وفي كسوة العقد المدائنى الذى يتوج المدخل (لوحة رقم ٢٢)، إلا أن كيان التصميم الذى نفذ في كتلة المدخل جاء على تجميعة تتكون من أربع بلاطات، بينما نجده هنا جاء مُنفذ على بلاطة واحدة فقط.

أما بالنسبة للبلاطات الصغيرة التي تتخلل هذه الأشرطة فضمت نوعين من الزخارف، الأول قوامه الأوراق النباتية التي تتخذ شكل القلب وتخرج من وردة مركزية مركبة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٥)(لوحة رقم ٣٥)، والثاني يتمثل في الشكل المثلث المضلع الذي يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (لوحة رقم ٣٦)(شكل رقم ٢١).

كما توجد في أعلى الشريط الرأسي الرابع بلاطة كبيرة مقاس ٢٤ x ٢٤ سم، يتألف تصميمها من شكلين زخرفيين متقاطعين، يتكون كل شكل منهما من قوسين كبيرين متقابلين في الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠)(لوحة رقم ٣٧)، ويتقاطع هذان الشريطان بمركز البلاطة وينتهي كل منهما عند الأركان، ويحدد هذان الشريطان من الخارج خط من اللون الأصفر الذي يأخذ نفس التقويسات التي عليها الشريطان، كما يشغل الشريطان من الداخل أقواس عريضة أخذت نفس التقويس الخارجي للشريطين، أما في مركز التقاطع فنفذ شكل نجمة ثمانية، وجاءت هذه الزخارف باللون الأزرق القاتم، أما الأجزاء الخارجية من الشريط فظهرت على هيئة مثلثة بها زخارف نباتية محورة تسير مع حدود التقويس الخارجي، والتي جاءت مرسومة باللون الأخضر، وتظهر أرضية البلاطة باللون الأبيض.

وقد شغلت المساحة على جانبي هذه البلاطة بنصف بلاطة تحمل زخارف المثلث الذي يتقاطع بداخله ضلعان أخران يتجهان نحو أركان البلاطة (شكل رقم ٥).

يلى ذلك إلى اليمين من هذه الأشرطة بعضاً من البلاطات الخزفية التي لاتزال باقية، والموجودة ملاصقة للإفريز الخشبي الخارجي على يسار الحجرة التي توجد إلى يمين المحراب، وتظهر هذه البلاطات في صورة صفيين رأسيين، الصف الخارجي منهما غير كامل حيث يبدأ من منتصف الإفريز الخشبي الجانبي ويمتد لأعلى لينتهي عند الإفريز الخشبي العلوي لباب الحجرة، وقوام تصميمة تكوين متكرر بكل بلاطة (شكل رقم ٣١)، عبارة عن شكل مثلث تتخذ أضلاعه هيئة مقوسة نحو الخارج، ورسم باللون الأزرق المحصور بين خطين من اللون البني، وتشغل المساحة الداخلية له وردة ذات ثمان بتلات، لونت باللون الأبيض، ومركزها باللون الأصفر، وذلك على أرضية خضراء اللون، أما خارج الشكل المثلث فيشغل أركان البلاطة شكل ربع زهرة مرسومة باللون الأخضر، وهي عبارة عن ورقة نباتية كاملة يحيط بها في المنتصف من الجانبين شكل نصف ورقة، وتشغل المساحة بين هذه الأركان أفرع نباتية على هيئة حلزونية جاءت باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون.

وينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات شكل زهرة وسطى مركزية يلتف حولها الأربعة أشكال المثلثة التي تضم بداخلها الورد المتعددة البتلات.

أما الصف الداخلى فهو ملاصق للإفريز الخشبي لباب الحجرة مباشرةً، وجاءت بلاطته غير كاملة، حيث تم قطع أجزاء منها لتلائم المساحة الزخرفية المحصورة بين كل من الصف الخارجى وبين الإفريز الخشبي، وهو ما يؤكد أنه عند تركيب بلاطات هذا الصف كانت المساحة الجدارية من هذا الإفريز الخشبي إلى كيان دخلة المحراب كانت تشغلها البلاطات الخزفية، وكانت مساحة هذا الصف الداخلى آخر جزء يتم تركيب بلاطاته مما جعل المزخرف يلجأ إلى كسر جزء من هذه البلاطات لتتلاءم مع المساحة المتاحة.

ويتكون هذا الصف من عدة بلاطات رأسية تعلو بعضها البعض، وضمت فيما بينها عدة تصميمات، حيث يظهر تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، يعلو ذلك تصميم الشكل المثلث الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان ويحصران بينهما أشكال هندسية تشغلها أوراق نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

كما ضم هذا الصف تصميمات زخرفية أخرى فنجد بلاطة غير كاملة (لوحة رقم ٣٨) نستطيع أن نتبين من خلال جزئها الزخرفى المتبقى قوامها الكلى (شكل رقم ٣٢)، والذى يتكون من الزخارف الهندسية التى تتألف من أربعة أشرطة متقاطعة يتصل كل منهم بالأركان، ونفذت باللون الأبيض الذى حدد من الداخل بخطين من اللون الأزرق، وتظهر فى نقطة كل تقاطع شكل نجمة ثمانية صغيرة مرسومة باللون البنى، وتحصر هذه الأشرطة عدد من الأشكال الهندسية، ففى المنتصف نجد شكل معين رسم بداخله شكل نباتى محور باللون الأخضر، والأصفر على أرضية زرقاء، وفى وسط البلاطة شكل مثلثات صغيرة بها شكل نباتى محور نفذ باللون الأصفر على أرضية خضراء، أما فى الأركان فنجد شكلا خماسيا ينتج من تقاطع الأشرطة، وكذلك حواف أركان البلاطة قسمت إلى جزء مستطيل صغير إلى داخل البلاطة يضم أربعة خطوط رأسية رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء، أما الجزء الخارجى فرسم الفنان به شكلا نباتيا محور باللون الأصفر والأبيض على أرضية زرقاء اللون.

ويأتى فوق ذلك جزء من بلاطة غير مكتملة تحمل زخرفة نباتية (شكل رقم ٣٣) وقوامها زخرفة كف السبع، وهى عبارة عن معين مركزى بسيط مرسوم باللون الأخضر،

وتلتف حوله الزخارف النباتية، فعلى يمينه ويساره شكل زهرتا كف السبع وهى ذات ثمانية أوراق نفذت باللون الأزرق المحدد باللون البنى، ويحدد مركز هذه الزهرة دائرة صغيرة جاءت باللون الأخضر المحدد باللون البنى ويحيط بها دائرتان نفذتا باللون البنى، ويخرج من كل زهرة من هاتين الزهرتين فى اتجاه وسط البلاطة ورقتان نباتيتان على هيئة ثلاثية وذلك باللون الأخضر المحدد باللون البنى، أما فى كل من أعلى وأسفل الشكل المعين توجد وردتان فى كل جزء يخرجان من وسط البلاطة وذلك من فرعين نباتيين متقاطعين نفذتا باللون الأخضر المحصور بين خطين من اللون البنى، ويتخذ الفرعان النباتيان شكل نصف معين ترتكز قاعدته على حافة البلاطة، وتتداخل كل زهرتين مع بعضهما البعض، حيث رسمت باللون الأزرق الداكن المحدد باللون البنى، ويخرج من كل زهرة منهم ورقة نباتية مسننة تتجه لأسفل نحو أركان البلاطة، وشغلت الأركان الأربعة للبلاطة بشكل نباتى على هيئة ثلاثة أوراق ثلاثية متجاورة تخرج من مركز واحد، حيث استخدم الفنان اللون الأزرق الداكن المحدد باللون البنى، وتتجه هذه الأوراق نحو وسط البلاطة لتتصل مع الفرعين النباتيين المتقاطعين عن طريق ورقتين نباتيتين ثلاثيتين، وجاء كل منهما باللون البنى المحروق الذى حدد باللون البنى القاتم، وذلك على أرضية البلاطة ذات اللون الأبيض.

نستطيع أن نتلمس التأثيرات التركيبية التى حاول المزهرف أن يحاكيها بهذه البلاطة، وهو ما يتضح من خلال الموضوع الزخرفى المتمثل فى زهرة كف السبع التى استخدمها الفنان التركى بصورة واسعة فى كثير من منتجاته التطبيقية المختلفة ولاسيما المنتجات الخزفية، وأيضا من خلال التصميم العام، وأسلوب توزيع العناصر المكونة له، علاوة عن النسق الفنى فى استخدام الألوان التى اتبعها الفنان لزخرفة عناصر التكوين.

كما يتضح من خلال الثلاث نقاط التى تتخذ هيئة المثلث وتشوه الكيان الزخرفى للبلاطة أن هذه البلاطة من إنتاج أحد المراكز الصناعية المحلية، حيث كانت تتبع هذه المراكز أسلوبا معينا عند حرق البلاطات فى الأفران يعتمد على وضع البلاطات التى طليت وزخرفت على حوامل فخارية صغيرة تتكون من ثلاث أرجل تشبه رجل الديك تستعمل فى الفرن لتوضع عليها البلاطات، وذلك بتنظيمها على حوافها ووضعها فى الأفران دفعة واحدة مما يضمن وصول الحرارة إلى هذه البلاطات بصورة متكافئة موحدة، وهى طريقة تقليدية

تختلف عن طريقة الحرق الأوروبية التي تقوم على أساس وضع البلاطة في الفرن على سمكها^(١).

ويأتى فوق هذه البلاطة جزء من بلاطة أخرى قوامها التكوين المتمثل في الشكل المثلث الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان ويحصران بينهما أشكالا هندسية تشغلها أوراق نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

كما يعلو ذلك نموذج زخرفى آخر (لوحة رقم ٣٩)(شكل رقم ٣٤) عبارة عن بلاطتين يعلو بعضهما البعض، وقوام تصميم كلا منهما حلقة مركزية وسطى صغيرة طليت باللون الأصفر، ينبثق منها فرعان نباتيان رسما باللون الأبيض، يتجه كل منهما نحو الأركان الأربع لكل، بلاطة لتقسم بذلك البلاطة إلى أربعة أقسام، ويخرج من وسط القسم السفلى من منتصف حافة البلاطة فرعان نباتيان آخران نفذوا كذلك باللون الأبيض، ويشغل المساحة فيما بينهما وبين حافة البلاطة من أسفل اللون الأزرق، ويضم فرعا نباتيا بسيطا باللون الأصفر، ويتجه كل فرع من هذين الفرعين إلى قسم مختلف من أقسام البلاطة، فيتجه أحدهما إلى القسم الأيمن، أما الآخر فيتجه نحو القسم الأيسر، ويحمل كل منهما زهرة نباتية بسيطة طليت باللون الأبيض على أرضية صفراء وزرقاء اللون، وجاءت المساحة الداخلية فيما بينهما باللون الأخضر، أما الجزء العلوى والذى يظهر على هيئة نصف دائرة كبيرة ويضم أشكال زوائد صغيرة استخدم فيها اللون الأصفر على أرضية زرقاء اللون، بينما جاءت المساحة فيما بين هذه الزوائد مرسومة باللون الأخضر.

وينتهي هذا الصف ببلاطة قوامها الشكل المعين المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، والذى ينتج عنه تصميم الدوائر المتماسمة (شكل رقم ١٣).

ج - الكسوة الخزفية أعلى مستوى حنية المحراب:

تعد كسوة هذا الجزء من أكثر الأجزاء التى مازالت تحتفظ بكثير من بلاطاتها الخزفية. وتشغل هذه الكسوة المساحة من أعلى دخلة المحراب إلى قبيل المستوى الذى فتحت

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، دراسة أثرية فنية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م، ص ٥٦.

فيه النوافذ العلوية بقليل، وتشتمل على العديد من التصميمات المختلفة، ويمكن تقسيمها إلى جزأين كما يلي:

- ١ - الكسوة الخزفية أعلى حنية المحراب (مباشرةً).
- ٢ - الكسوة الخزفية أعلى الجدار على جانبي المحراب.

١- الكسوة الخزفية أعلى حنية المحراب:

تشغل المساحة التي تعلو دخلة المحراب مباشرة وذلك خارج الإطار، والذي يحدد دخلة المحراب من الخارج أعلى طاقيته، وتنقسم كسوة هذا الجزء إلى قسمين، الأول قسم سفلي وهو يتمثل في كوشتي المحراب، ويأطر هذا القسم من الجانبين ومن أعلى إطار من البلاطات التي قوامها المربعين المتداخلين على هيئة نجميه (شكل رقم ٤).

وقد جاءت الكسوة الخزفية بكل من كوشتي المحراب متطابقة، حيث اشتملت كل منهما على نوعين من التكوينات، الأول وهو الذي يشغل أغلب مساحة الكوشتين. وقوامه تصميم أزهار القرنفل ذات الأسلوب التركي (شكل رقم ١٢)، أما التكوين الثاني فهو عبارة عن تجميعة تتكون من أربع بلاطات وتشغل أركان الكوشتين، ويتمثل تصميمها من دائرة وسطى مركزية بداخلها شكل نباتي محور مطلي باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون، ويلتف حوله أربعة تصميمات مثمثة الشكل بداخل كل منهم وردة بسيطة لونت باللون الأزرق على أرضية صفراء اللون (شكل رقم ٣٥).

وجاء هذا التصميم متطابقا إلى حد كبير مع التصميم الذي يوجد بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل، وكذلك بكسوة الأشرطة الزخرفية التي توجد على يمين المحراب (شكل رقم ٢١)، وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، والألوان المستخدمة في كل منهما، إلا أن الاختلاف بينهما يتمثل في التصميم الداخلي للحلية المركزية الوسطى، حيث جاءت في هذا التكوين الذي نحن بصددده على هيئة دائرة تضم شكلا نباتيا بسيطا، بينما نفذت في التصميم الآخر بهيئة وردة تتألف من ثمان بتلات كل منهم تأخذ شكلا ثلاثيا.

وبالنسبة لزخارف القسم الثاني العلوي الذي يأتي فوق الشريط المحدد لكوشتي المحراب فقد قسمه الفنان إلى ثلاثة أقسام، وذلك عن طريق التصميمات الزخرفة على البلاطات، فالنسبة إلى القسم الأوسط فيأتي أعلى دخلة المحراب ويتكون من ثلاث تجميعات

كل تجميعة منهم تتكون من أربع بلاطات كبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، ويتألف تصميم كل منهم من أزهار القرنفل ذات الأسلوب التركي (شكل رقم ١٢)، أما القسمان الطرفيان فكل منهما عبارة عن ثلاثة صفوف ونصف الصف من البلاطات الأفقية التي تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، ونفذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويتكون تصميم هذه البلاطات من الدائرة المركزية التي تضم شكلا نباتيا بسيطا بداخلها، ويحيط بها أربعة أشكال مثمثة بداخل كل شكل منهم وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٣٥).

وبذلك تكون الكسوة الخزفية للجزء الأوسط الذي يعلو المحراب قد اشتملت كلها فقط على هذين النوعين من الزخرفة، مع وجود نوعين من مقاسات البلاطات، هذا بالإضافة إلى زخرفة المربعان المتداخلان واللذان ظهرا في الشريط الذي ياطر كوستى المحراب.

٢ - الكسوة الخزفية أعلى الجدار على جانبي المحراب:

تمتد هذه الكسوة بامتداد الكسوة الخزفية التي تعلو المحراب، حيث تمتد يمينا ويساراً بمستوى يوازي مستوى حنية المحراب، وتبدأ من حدود الإفريز الخشبي العلوي للحجرتين في جدار القبلة وتمتد لأعلى إلى ما قبل النوافذ العلوية بقليل، وبذلك تنقسم هذه الكسوة إلى قسمين طرفيين على يمين ويسار الكسوة العلوية للمحراب، وقد جاءت كل من هاتين الكسوتين متطابقتين، فقوام كل منهما عبارة عن زخرفة واحدة متكررة نفذت على بلاطات كبيرة مقاس ٢٤ x ٢٤ سم، وتتمثل في الشكل المثلث المقلوع المضلع نحو الخارج ويضم بداخله وردة ذات ثمان بتلات (لوحة رقم ٤١) (شكل رقم ٢٧).

كما وجدت بلاطات تحمل زخارف أخرى، تتواجد أعلى الإفريز الخشبي العلوي للحجرة التي توجد على يمين المحراب، وهي عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات (لوحة رقم ٤٢)، بالنسبة للصف السفلي منها الملاصق للإفريز الخشبي يضم الزخارف الهندسية المتمثلة في الشكل المثلث الذي يتقاطع بداخله شريطان مستقيمان يحصران بينهما أشكالا هندسية أخرى، ويضم بداخل كل شكل منهم ورقة نباتية بسيطة (شكل رقم ٥).

ونلاحظ هنا عدم الدقة في تركيب هذه البلاطات مما أضر بالشكل الجمالي لها، أما الصفيين العلويين فتتكون زخرفتهما من أربع تجميعات تتألف كل تجميعة من أربع بلاطات، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقوام زخرفة التجميعة الأولى جهة المحراب

تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

يلى ذلك نحو الداخل التجميعية الثانية وقوام زخرفتها حلقة دائرية مركزية تلتف حولها الأزهار فيما يشبه زخرفة الإكليل (شكل رقم ١٨)، وتتكون التجميعية الثالثة من حلقة مركزية نباتية وسطى يخرج منها الأوراق النباتية التي تتخذ شكل القلب، ويتفرع منها أفرع نباتية تتحرف لتسير موازية مع حواف التكوين (شكل رقم ٧ب)، والتجميعية الرابعة والأخيرة تتألف زخارفها من الدائرة المركزية التي تضم بداخلها أربع أوراق نباتية ويلتف حولها أربعة أشكال ثمانية بكل منهم شكل وردة (شكل رقم ٢١).

والجدير بالذكر أن الكسوة الخزفية للجزء الواقع على يسار أعلى المحراب قد فقد الكثير من بلاطاته الخزفية، وذلك بالمقارنة بالكسوة الخزفية أعلى يمين المحراب، وقد جاءت زخارف الكسوة الخزفية أعلى يسار المحراب متمثلة في الشكل المثلث المقوس الأضلاع نحو الخارج ويضم بداخله زهرة متعددة البتلات (شكل رقم ٢٧).

من خلال ذلك تتضح أهمية مسجد إبراهيم تربانة، فهو يعد من المساجد التي لها أهمية بالغة بين مساجد العصر العثماني بمصر، ويرجع ذلك للدور الهام الذي لعبه هذا المسجد في تطور الطراز المعماري بمصر آنذاك من جهة^(١)، وما يمثله من قيمة فنية من جهة أخرى، حيث يضم المسجد العديد من التحف الفنية عالية الجودة وبالغة الأهمية والقيمة الفنية، والتي نخص منها هنا الكسوة الخزفية التي تزين جدرانه وتضم في ثناياها العديد من الطرز الفنية والتصميمات الزخرفية، علاوة على الأساليب الفنية المختلفة المتبعة في تنفيذ عناصرها الزخرفية.

ومما يؤسف له أنه لم يصلنا من هذه الكسوة إلا مساحات قليلة، وذلك بالمقارنة بالمساحات التي كانت تكسو هذا المسجد وقت الإنشاء، حيث اشتملت كل من جدران الزيادة الشمالية الغربية وكتلة المدخل والجدران الداخلية للمسجد على كسوة خزفية، وذلك طبقاً لنص

(١) يتكون هذا الطراز من وحدة مفردة، شكلت الهيئة الرئيسية للمسجد، ثم قام المهندس بإضافة زيادات خارجية غير مكشوفة لهذه الوحدة، والتي تتصل بها من خلال فتحات أبواب تكون في الغالب محورية، وقد جاء هذا التصميم الهندسي كتأثير مباشر من نظام بورصة المتطور. مصطفى محمد نجيب: زيارة ميدانية للآثار الإسلامية بمدينة الإسكندرية - مسجد إبراهيم تربانة - أبريل، سنة ١٩٩٨م.

وقفية المسجد الذى أطلق على هذه البلاطات الخزفية لفظ " الزليزلى "، وذكرت وقفية المسجد أيضا أن الزيادة الشمالية الغربية، وحوائط الجامع كلها مكسوة به "... والحائط القبلىة ملوحة بالرخام والزليزلى، وباقي حوائط الجامع المرقوم أعلاه بالزليزلى... " (١)، وقد جاء ذلك مع ذكر تاريخ إنشاء المسجد ١٠٩٧هـ / ١٦٨٥ م، وهو بذلك يكون أول المساجد الباقية التى استخدمت البلاطات الخزفية فى كسوة الجدران بالوجه البحرى بمصر.

ومن المرجح أن تكون هذه الكسوة قد عملت خصيصاً لهذا المسجد، وهو ما نستنتجه مما جاء بحجة وقف هذا المسجد من جهة، ومن جهة أخرى من خلال الكسوة الأصلية المتبقية بالمسجد وأسلوب تنفيذها وتوزيعها على المساحات الجدارية، حيث جاء جزء كبير من بلاطات هذه الكسوة صغير مقاس ١٠ x ١٠ سم، وهو المقاس المتبع والشائع الاستخدام فى فترة إنشاء المسجد

كما نلاحظ ذلك أيضا من خلال الافاريز الخشبية التى تعود لفترة الإنشاء والتى تعمل على غلق المساحات الخارجية لبعض أجزاء هذه الكسوة وخاصة بكتلة المدخل، ومما يؤكد ذلك التطابق والتناغم بين الكسوة الخزفية على يمين كتلة المدخل وبين الكسوة الخزفية على يساره حيث اعتمدت كل منهما على نفس قاعدة البلاطات السفلية التى تتكون من صفيين من البلاطات ذات اللون الواحد المركبة على زواياها.

كما جاءت الكسوة الخزفية أعلى هذه القاعدة فى كل من الجانبين متطابقة، ليس فقط فى التصميمات والتكوينات الخزفية، بل فى حيز ومكان المساحات الجدارية التى شغلتها هذه التكوينات، حيث أعتمد المزخرف على التماثل والتطابق بين هذه المساحات الزخرفية، وهو ما يظهر بوضوح فى كسوة كتفى كتلة باب الدخول، وفى كسوة العقد المدائنى الذى يتوج هذه الكتلة، حيث أننا لو قمنا بعمل خط وهمي رأسى يفصل هذه الكتلة إلى قطاعين رأسيين عند المنتصف سوف تتطابق الكسوة الخزفية بكل من القطاعين، وذلك فى البلاطات الخزفية التى تعود إلى تاريخ إنشاء المسجد، وهو ما ينطبق قوله على الكسوة الخزفية بجدار القبلة أيضا.

ولعل من أهم الصعوبات التى تقف عائقا أمام الدارس أو الباحث فى نماذج وأنماط الكسوة الخزفية الأصلية لهذا المسجد، هى قلة المساحات الزخرفية المتبقية من هذه الكسوة،

(١) وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، سطر رقم ٢٢٠.

حيث أن المساحات المتبقية من الكسوة الخزفية للمسجد بصفة عامة مساحات محدودة نسبياً، وتظهر من خلال الكسوة الخزفية بكتلة المدخل، والكسوة الخزفية بالجزء الشمالى بالزيادة الشمالية الغربية، وجزء من الكسوة الخزفية بجدار القبلة. علاوة على ذلك لأنها لا تعود كلها لتاريخ الإنشاء، حيث تتمثل الكسوة الأصلية للمسجد فى كل من الكسوة الخزفية بالمحراب، والكسوة الخزفية بكتلة المدخل التى تتخلها بلاطات تعود لفترات لاحقة عليها، وأجزاء من كسوة الجزء الشمالى بالزيادة الشمالية الغربية.

وتمثل هذه الكسوات فى حد ذاتها صعوبة فى دراستها وتحليلها تحليلاً دقيقاً، ويرجع ذلك لفقد جزء كبير من هذه البلاطات للطبقة الزجاجية الشفافة وطبقة الزخارف، بحيث لم يتبق منها سوى لون العجينة التى تظهر باللون الأحمر، وهى الأخرى فى حالة يرثى لها، ومن أهم الأسباب المباشرة التى أدت إلى ذلك استخدام الصانع الطينة المحلية فى صنع هذه البلاطات والتى تحتوى على العديد من الشوائب مما يتسبب معه فى التعجيل بطرد طبقة الزخارف من على سطح هذه البلاطات، ولاسيما إذا كان الصانع لا يحسن تنقية هذه الطينة، وخاصة بعد المراحل الأولى للعجن، فضلاً عن عوامل التعرية الطبيعية وبخاصة عامل الرطوبة الذى يعد من خصائص المدن الساحلية حيث تصل الرطوبة لدرجات عالية عما هى عليه بالمدن غير الساحلية

ومما يزيد من الصعوبة هذا الشأن عدم إعطاء العناية الكافية لهذه الكسوة بأجراء الترميمات والمعالجات اللازمة فى الوقت المناسب، وتركها لأيدي عابثين غير ملمين بالقيمة التى تمثلها هذه التحف الفنية، بالعبث بها وذلك قبيل إنشاء المجلس الأعلى للآثار الذى عمل على الحفاظ على ما تبقى من هذه الكسوة ومحاولة ترميمها وردها إلى ما كانت عليه.

وتشتمل الكسوة الخزفية بهذا المسجد على العديد من التصميمات الزخرفية التى ظهرت فى صورة تجميعات تتكون كل منها من أربع بلاطات - خاصة بالكسوة الخزفية المتبقية بالزيادة الشمالية الغربية - أو تلك التى جاء تصميمها منفذ على بلاطة واحدة، والتى جاءت بالكسوة الخزفية بجدار القبلة وخاصة بكسوة المحراب.

وكذلك استخدام العديد من نماذج البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات الزخرفة سواء تلك التى تعتمد على الزخارف الهندسية مثل زخرفة الشكل المثلث الذى يضم بداخله عدة أشكال هندسية تنتج عن تقاطع ضلعين مستقيمين بداخله (شكل رقم ٥)، وأيضاً الزخارف

الهندسية المتدرجة (شكل رقم ٢٣) التي تأخذ شكل الشرافات وترتكز على قاعدة مستطيلة، وهي عادةً ما تستخدم كنهايات للتكسيات الخزفية، أو تلك الأطر التي تعتمد على الزخارف النباتية كتصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

هذا بالإضافة إلى استخدام البلاطات الخالية من العناصر والتصميمات الزخرفية والتي تعتمد فقط على زخرفة اللون الواحد سواء كان اللون الأبيض أو اللون الأسود، كما جاء ذلك في القاعدة الخزفية بكسوة الجزء الشمالي بالزيادة الشمالية الغربية (لوحة رقم ٢٣)، أو بالكسوة الخزفية على جانبي باب الدخول مباشرة، أو كان باللون الأصفر كما جاء بالكسوة الخزفية بالعقد المدائني الذي يتوج كتلة المدخل (لوحة رقم ٢٢).

بالنسبة لمقاسات البلاطات التي تتكون منها هذه الكسوة جاءت في أغلبها بمقاسات صغيرة متوسطها ١٠ x ١٠ سم، أو ١٥ x ١٥ سم، وهي مقاسات البلاطات التي كانت شائعة الاستخدام آنذاك والتي أنتجت منها مراكز الإنتاج المحلية أغلب إنتاجها، هذا بالإضافة إلى وجود الأشرطة الخزفية التي تتكون من أجزاء من البلاطات وأخذت أبعاد ٣ x ١٠ سم، وظهرت هذه الأشرطة بصورة واضحة بالكسوة الخارجية للمسجد، حيث تمركزت في منطقة تعامد الكتل البنائية مع بعضها البعض، فنرى ذلك في باطن كسوة العقد المدائني، وفي الكسوة الخزفية بكتفي كتلة المدخل، وذلك في التكسيات التي على الأجناب، بالإضافة إلى الكسوة الخزفية بالجزء الشمالي من الزيادة الشمالية.

كما ضمت هذه الكسوة بلاطات كبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، والتي جاءت بكسوة جدار القبلة وهذه البلاطات غير محلية الصنع، حيث تم استيرادها من أوروبا في فترة لاحقة على تاريخ إنشاء المسجد وذلك عند تنامي التأثيرات الأوروبية على البلاطات ذات الإنتاج المحلي التي أخذت في التراجع أمام البلاطات المجلوبة من أوروبا، وكان ذلك في النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر الميلاديين. ويعد ذلك نتيجة طبيعية لما آلت إليه أحوال الإمبراطورية العثمانية آنذاك، إذ تدهورت الحالة الصناعية في تركيا خلال هذه الفترة تبعا لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية، حيث يعد هذا العصر في تركيا عصر تدهور سياسي، فأخذت معه تخسر معاركها الحربية التي خاضتها، مما نتج عنه تقلص

ممتلكاتها ونفوذها في الخارج، وتبعه فقدان كثير من أسواقها هناك^(١)، وهو ما أثر بالتبعية سلبا على باقي الولايات التابعة لها.

ضمت الكسوة الخزفية لهذا المسجد العديد من البلاطات ذات التأثيرات المختلفة، التي يمتاز كل منها بسمات خاصة به تميزه عن الأنواع الأخرى، ولعل السبب الرئيسي في احتواء هذه الكسوة على الكثير من التصميمات، وبالتالي التأثيرات المختلفة، هو وجود العديد من البلاطات التي أضيفت إلى المسجد في فترات لاحقة عليه، وهو ما نستطيع أن نتبينه من خلال الخصائص الفنية، والصناعية لهذه البلاطات المضافة.

إذ يظهر التأثير التركي على عدة تصميمات بهذه الكسوة، وهو ما نستطيع أن نميزه من خلال التصميم العام، والأسلوب الخزفي، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية، بالإضافة إلى نوعية الألوان المستخدمة وأنواعها، حيث عمل الفنان على محاكاة زخارف البلاطات التركية التي تميزت بالروعة والدقة في تنفيذ الزخارف النباتية بأسلوب واقعي طبيعي واستخدام الألوان الزاهية البراقة، وقد نجح الفنان في ذلك إلى حد بعيد، وذلك مع مراعاته الفارق الكبير في المواد المستخدمة، سواء من حيث نقاء وجودة العجينة، أو من حيث نوعية الأكاسيد المستخدمة في صنع هذه الألوان، والتي كانت دائما لمصالح الخزاف التركي.

ويظهر ذلك بوضوح من خلال التكوينات التي تمثل زخرفة أزهار القرنفل بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل، سواء بكسوة كتفي كتلة المدخل، أو بكسوة العقد المدائني الذي يتوج هذه الكتلة حيث جاءت بنفس التصميم والأسلوب التركي، إلا أن الأسلوب الصناعي جاء محلي الصنع، حيث نرى العجينة الحمراء اللون، وكذلك لون الأرضية البيضاء التي تميل إلى الزرقة (لوحة رقم ٣، ٦، ٢١)، وقد ظهرت بلاطات مماثلة وتحمل نفس التصميم الخزفي بالجزائر، حيث تظهر في الكسوة الخزفية بقصر باردو^(٢)، وكذا في الكسوة الخزفية بدار احمد

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٢٦.

(٢) قصر باردو: يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، ويقع بالضاحية الشرقية للجزائر العاصمة، وذلك بالقرب من قصر الشعب. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٥٩.

التي أخذها الداى^(١) أحمد استراحة له (١٨٠٥ - ١٨٠٨ م)^(٢)، وأيضاً في كسوة قصر أحمد باى^(٣) بقسنطينة^(٤).

كذلك تظهر تصميمات زخرفية أخرى تتبع نفس الأسلوب والطرز السابق، حيث تحاكي في تصميماتها وأسلوبها البلاطات التركية، ويظهر ذلك في التجميعات الزخرفية التي تتكون من الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣) (لوحة رقم ٧)، وكذلك في البلاطة التي تلتصق الإفريز الخشبي للحجرة على يمين المحراب، والتي جاءت تكويناتها من زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، حيث أتبعنا نفس الأسلوب التركي في كلا من التصميم العام، وأسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية للتكوين، وأيضاً الخطة اللونية، كما أنها في الوقت ذاته الطراز المحلي في تصنيع البلاطات، حيث نلاحظ وجود النقاط الثلاثة الناتجة عن عملية الحرق، وقد ظهر هذا التصميم في عمائر القاهرة العثمانية حيث ظهرت بكسوة المدفن الملحق بمسجد أبي الذهب (١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م) وذلك بكسوة الجزء الشرقي من الجدار الجنوبي للمدفن^(٥).

ويوجد بالإضافة إلى ذلك أجزاء بلاطات تركية الصنع، تظهر بكسوة باطن العقد المدائني الذي يتوج كتلة باب الدخول (لوحة رقم ٢٢)، والتي تمتاز بزخارفها النباتية، وأوراق

(١) الداى: هو الخال في اللغة التركية، واسم الشهر العاشر في التقويم الفارسي، وأيضاً اسم لبضعة أيام من الشهر، وهو لقب يلقب به حكام الجزائر وتونس، وكان يستعمل للدلالة على الملازم في الإنكشارية ثم اطلقت على قادة فرق الحرس الأهلي بتونس وأنتخب منهم سنة ١٥٩١م واحداً ليتأمر على الجيش بالاشتراك مع الآغا، وسرعان ما انفرد الداى بالحكومة واستعاض بسلطانه عن سلطان الباشا، وذلك إلى أن ألغي لقب الداى من تونس عام ١٧٠٥م، وكان قيام الدايات في الجزائر نتيجة لاستبداد الأغوات فاستعاضوا عنهم في سنة ١٧٦١م برئيس ولوه الحكم طيله حياته ولقبوه بالداى. للمزيد راجع، أحمد الشنتاوى وأخرون: دائرة المعارف الإسلامية، المجلد التاسع، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٣٠.

(٢) دار أحمد: تقع بمدينة قسنطينة، وبُنيت قبيل نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، وعرفت بهذا الاسم لاستخدامها من قبل الداى أحمد كاستراحة له (١٨٠٥ - ١٨٠٨ م). عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٧٥.

(٣) قصر أحمد باى: يقع هذا القصر بمدينة قسنطينة شمال الجزائر، شرقي الجزائر العاصمة. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٥٩.

(٤) قسنطينة: هي مدينة وقلعة يقال لها قسنطينة الهواء، وهي قلعة كبيرة عالية جداً لا يصلها الطير إلا بجهد، من حدود إفريقية مما يلي المغرب، وهي على ثلاثة أنهار عظام تجرى بها السفن قد أحاطت بها، أنظر، البغدادي: مرصد الاطلاع، ج ٣، ص ١٠٩٢.

(٥) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٦.

الساز المركبة المنفذة بأسلوب يحاكي الطبيعة، وبالألوان البراقة الزاهية، ووجود اللون الأحمر المرجاني، مع نقاء عجينة البلاطة، حيث تظهر ببيضاء شفافة، حيث تتضح خصائص الخزف التركي بوضوح على زخارف هذه الأجزاء، وذلك من حيث التصميم الزخرفي الذي يعتمد على الزخارف النباتية المنفذة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير، وهو من مميزات الخزف التركي الأصيل ذو السمات والشخصية المستقلة، والذي ظهر بوضوح في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي/ القرن الثاني عشر الهجري^(١)، وجاءت هذه الزخارف منفذة بأسلوب يتسم بالحيوية، بالإضافة إلى الدقة في تنفيذ الخطة اللونية للعناصر الزخرفية، واستخدام الفنان للألوان الزاهية البراقة في تنفيذ هذه العناصر.

يمكننا تقسيم البلاطات الخزفية العثمانية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) إلى فترتين متميزتين وذلك من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي، وتشتمل الفترة الأولى النصف الأول من هذا القرن، أما الفترة الثانية فهي تشمل النصف الثاني من نفس القرن، وتتميز الأولى بأنها تعتبر استمراراً للأسلوب المتبع في بلاطات القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) من ناحية، وفترة انتقال مرت بها الصناعات الخزفية ظهرت فيها مميزات جديدة من حيث الزخارف والألوان من ناحية أخرى^(٢).

وقد جاءت الألوان المستخدمة في فترة النصف الثاني هذا القرن تتكون أساساً من اللون الأزرق والأخضر بدرجاتهما المختلفة، واللون التركوازي واللون الأحمر المرجاني، وتأتي هذه الألوان غالباً على أرضية بيضاء في حين أن الرسوم كانت تحدد باللون الأسود أو الأزرق ثم تلون المناطق المختلفة بالألوان السميكة السابقة الذكر فتبدو الزخارف وكأنها بارزة، وفي نفس الوقت فهي تساعد على عدم اختلاط الألوان المزججة ببعضها عند حرق البلاطات، وجميع الألوان ترسم تحت طلاء زجاجي شفاف^(٣).

ويمكننا نسبه هذه البلاطة بما لا يدع مجالاً للشك إلى مجموعة البلاطات التي أنتجتها أزيق خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي، ومما يؤكد ذلك اعتماد زخرفة هذه البلاطات على كلا من اللون الأخضر المائل إلى الزرقة الذي كان يستخرج من النحاس،

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٢١.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣١.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣٦، ٣٧.

والذى حل محل اللون التركوازى، واللون الأحمر بدرجاته المتعددة^(١)، هذان اللونين من أهم مميزات نوع الخزف التركى الذى يعرف باسم خزف رودس^(٢)، وهو أحد أنواع خزف مدينة أزينيق حيث أطلق تجار العاديات فى القرن التاسع عشر الميلادى، على ثلاثة أنواع مختلفة من الخزف من إنتاج مدينة أزينيق أسماء مراكز صناعية أخرى^(٣).

كذلك ظهرت التأثيرات المغربية بالكسوة الخزفية لهذا المسجد، وخاصة بكسوة الجزء الشمالى من الزيادة الشمالية الغربية، وبكسوة كتلة المدخل، وتميزت هذه الزخارف باستخدام الأشكال الهندسية بصورة صريحة وواسعة فى التصميمات الخزفية، ويظهر ذلك من خلال زخرفة الأطباق النجمية ذى الثمانية أضلاع (شكل رقم ٨، ١٤)، والأطباق النجمية ذى الستة عشر ضلعاً (لوحة رقم ٩، ٢٤، ٢٦)، ويوجد هذا التصميم على أمثلة مماثلة ببلاطات خزفية فى دار عزيزة بنت الباي بالجزائر^(٤)، وذلك فى الحنايا الركنية، وباطن القباب فى الأروقة الأربعة المشرفة على الصحن بالدور الأول، وقد جاءت هذه البلاطات متشابهة من حيث ألوانها مع ألوان الزخارف فى لوحات البلاطات الخزفية المصنوعة بمصانع القلايين بتونس^(٥). كما يظهر ذات التصميم فى العديد من عمائر القاهرة العثمانية لاسيما فى منزل زينب خاتون^(٦) وذلك بالكسوة الخزفية التى تزين القاعة الشرقية بالطابق الأول^(٧).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٧.

(٢) رودس: جزيرة ببلاد الروم تقع فى الإقليم الرابع، وطولها من جهة المغرب خمسون درجة، وعرضها خمسة وثلاثون درجة ونصف، وتقع مقابل الأسكندرية على مسافة ليلة منها فى البحر، وهى أول بلد إفريقية. ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج ٣، ص ٨٤٧. وتقع قبالة الساحل الغربى لتركيا على مقربة من جزر الدوديكانير ببحر إيجه بالبحر المتوسط. أنظر، الأطلس العربى: الجهاز المركزى للكتيب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، الإصدار التاسع (١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م)، ص ٦٠، المربع رقم (د٤).

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٣. وقد قام آرثر لين بتقسيم خزف هذه المدينة إلى ثلاث مجموعات (خزف كوتاهية / خزف دمشق / خزف رودس)، واستخدم هذه الأسماء كأسماء للشهرة فقط، وهى الأسماء نفسها التى أطلقها تجار العاديات على خزف هذه المدينة آنذاك.

(٤) دار عزيزة بنت الباي: تقع هذه الدار بالجزائر العاصمة فى ساحة ابن بادريس، وكانت جزء من قصر الجينية مقر الحكم حتى عام ١٨١٢م، ويشغلها الآن مقر مكتبة مصلحة الآثار ومكاتب للملحقين بالأبحاث الأثرية. راجع، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

(٥) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

(٦) منزل زينب خاتون: يقع هذا المنزل بعطفة العينى بحارة الدويدارى بشارع الأزهر.

(٧) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٩، (لوحة رقم ٣٧، ص ٢٦٠).

كما يظهر هذا النوع من التأثيرات في صف البلاطات الأفقى بكسوة واجهة الجانب الأيمن الذى يضم زخارف هندسية عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتداخلة فيما بينها (شكل رقم ٣)(لوحة رقم ٣). وأيضاً من خلال تصميم المربعين المتداخلين فى صورة شكل نجمي، وذلك بكسوة كتلة المدخل، وبالكسوة الخزفية أعلى المحراب (شكل رقم ٤)(لوحة رقم ٤، ٢٢، ٤٠)، وأيضاً زخرفة الشكل المثلث الذى يتقاطع بداخله ضلعان مستقيمان (شكل رقم ٥)(لوحة رقم ٤، ٤٢)، كما تظهر هذه التأثيرات أيضاً من خلال الزخرفة النباتية على البلاطات التى تستخدم كأطر للتجميعات، أو كفواصل بين المساحات الزخرفية، والمتمثلة فى الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)(لوحة رقم ٨، ١٥، ٣١).

وقد اشتملت هذه الكسوة على نماذج عديدة من البلاطات التى تحمل التأثيرات الأوروبية المختلفة، والتى لا تنتمى للكسوة الخزفية الأصلية التى تعود لتاريخ إنشاء المسجد، حيث تختلف هذه الكسوة فى تصميمها وأسلوبها الزخرفى عنها عما فى البلاطات المتبقية بالكسوة الأصلية للمسجد والتى تشغل كسوة المحراب وبعضاً من كسوة الخارجية بالجدار الشمالى الغربى.

وقد تنوعت هذه البلاطات ذات التأثير الأوروبى فيما بينها، حيث ضمت فى طياتها التأثيرات الإيطالية، والتأثيرات الأسبانية، كما ضمت البلاطات الأوروبية الصنع التى تحاكي زخارف البلاطات التركية، وقد تميز الأسلوب الأوروبى فى إنتاج البلاطات الخزفية بالاهتمام بالناحية الزخرفية الجمالية على حساب محاكاة الطبيعة، لذا جاءت عناصره الزخرفية منفذة بالخطوط السمكية وجاءت الزخارف النباتية غليظة نوعاً ما بالمقارنة مع مثيلاتها التركية.

تتضمن هذه الكسوة العديد من نماذج البلاطات الأوروبية سواء بالكسوة الخارجية للمسجد، أو بالكسوة الداخلية له، إلا أن أهم هذه النماذج أهمية هو التصميم الذى يتكون من زخرفة أزهار القرنفل المنفذة بالأسلوب الأوروبى الذى يحاكي فيها الخزاف الأوروبى الزخارف التركية من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، وأيضاً الخطة اللونية (لوحة رقم ٣٠)، وهو ما يتضح بالكسوة الخزفية بالمحراب.

إلا أنه من الملاحظ وجود فرق شاسع بين كل من الأسلوبين الزخرفيين، حيث أمتاز الأسلوب التركى بالدقة فى تنفيذ أزهار القرنفل والأوراق التى تحيط بها بالواقعية والحيوية

وكذلك بالألوان الزاهية البراقة، في حين جاء الأسلوب الأوروبي جامدا يميل إلى الناحية الزخرفية المتكلفة، كما أن ألوانه لم ترق إلى مستوى نقاء وبراقة الألوان التركية.

وقد وجد مثل هذا التصميم في العديد من عمائر الجزائر، حيث نراه في الكسوة الخرفية بقبة ضريح سيدي عبد الرحمن^(١)، وفي الكسوة الخرفية بواجهة محراب الجامع الكبير بقسنطينة^(٢)، وفي سقيفة وحوائط الدرج الصاعد لبيت الصلاة في جامع القصبية الجواني^(٣)، وكذلك بالكسوة الخرفية في جامع سيدي الأخضر^(٤)، وفي كسوة قصر حسن باشا^(٥)، وكذلك بالكسوة الخرفية لقصر باردو، وأيضا بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر^(٦).

كما نرى محاولة الخزاف الأوروبي في تقليد الخطة اللونية التركية فقط دون اقتباس التصميم العام معها، ويظهر ذلك على بلاطات تحمل التصميم الأسباني الذي يتكون من الحلية المركزية المفصصة التي تضم بداخلها زهرة، وينبثق من هذه الحلية المركزية الأوراق الخماسية المتقوية التي تتجه نحو الأركان، والأوراق النباتية الغليظة في الوسط (شكل رقم ٦)، ونرى ذلك بالكسوة الخرفية بكتلة باب الدخول للمسجد، حيث جاء التصميم العام، والعناصر الزخرفية تتبع الأسلوب الأسباني، في حين جاءت الألوان بنفس نمط الخطط اللونية التركية.

(١) ضريح سيدي عبد الرحمن: يقع بالقصبة العليا بمدينة الجزائر العاصمة، وقد حول إلى مسجد في عهد الداى أحمد (١٦٩٥ / ١٦٩٨ م). عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٢١.

(٢) الجامع الكبير بقسنطينة: يقع بمدينة قسنطينة بشرق الجزائر، ويرجع تاريخه إلى (٥٣٠هـ / ١١٣٢ م)، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٦٩.

(٣) جامع القصبية الجواني: يقع بالقصبة السفلى بالجزائر العاصمة، وأسس حوالي سنة ١٨١٧ م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٦٩.

(٤) جامع سيدي الأخضر: يقع هذا الجامع بمدينة قسنطينة بشرق الجزائر، وأسس حسن باى بن حسين المعروف بلقب بوحناك (١١٤٨-١١٦٧هـ / ١٧٣٦-١٧٥٤م)، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٦٦.

(٥) قصر حسن باشا: يقع بالقصبة السفلى بالجزائر العاصمة، في ساحة ابن بادريس، ويرجع إلى عام ١٧٩١م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٧١.

(٦) للتعرف على المزيد عن هذه الأماكن ومواقعها انظر، شرف الدين بوذاد: الجزائر بين الماضى والحاضر، دراسة في المكان والزمان، طباعة دار الإبراهيمي، قسنطينة، ١٩٨٢ م، ص ٨ وما بعدها.

ويوجد مثل هذا التصميم بالكسوة الخزفية لقصر باردو بالجزائر، حيث أستخدم تجميعات من أربع بلاطات بقيه القاعة الرئيسية بالدور الأول، وأيضا بقبة الدرج الصاعد إلى هذا الدور^(١)، كما وجد أيضا في قصر مصطفى باشا الجزائر^(٢)، وذلك بالكسوة الخزفية بحوائط السقيفة الثانية الموصلة للصحن.

وهو نفس ما ينطبق على تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ١٢، ١٧، ٢٩)، حيث جاء الأسلوب الزخرفي له مُنفذ على النمط الأوروبي، وذلك على الرغم من أن الموضوع الزخرفي تركي الأصل. وينطبق ذلك أيضا على التصميم المتمثل في الشكل المثلث ذي الأضلاع الجانبية المتعرجة ويحوى بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٢١)(لوحة رقم ٣٦)، وقد وجد هذا التصميم بكسوة الأجزاء السفلية من سقيفة الدخول لقصر خداج العمياء^(٣)، وكذلك في قباب دار عزيزة بنت الباى بالجزائر.

كما ضمت كسوة هذا المسجد عدة تصميمات أوروبية خالصة، سواء من حيث التصميم العام، أو من حيث العناصر الزخرفية، أو الأسلوب الصناعى، ويظهر ذلك فى تنويق التجميعات التي تحمل تصميم نباتى قوامه زخرفة الأكليل (شكل رقم ١٨)(لوحة رقم ٤٢)، وفى تصميم الشكل المثلث المركزى المقوس الأضلاع الذى تتبثق منه الأوراق الثلاثية تجاه الأركان وتحصر فيما بينها أوراق نباتية مدببة فى وسط البلاطة (شكل رقم ١٥)(لوحة رقم ٩)، وأيضا فى التصميم الهندسى المتعامد المنفذ بالزخارف النباتية، ويحيط به شكل هندسى غير منتظم وفى الأركان أفرع نباتية تأخذ شكل رأس السهم (شكل رقم ١٠ب)(لوحة رقم ١٢).

(١) قصر باردو: يقع بالضاحية الشرقية بالجزائر العاصمة، ويرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى، عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٩، (لوحة رقم ٢٧، ص ٣٦٨).

(٢) قصر مصطفى باشا: يقع بالجزائر العاصمة بساحة ابن بارديس بالقرب من قصر حسن باشا، وبناء الداى مصطفى سنة ١٧٩٨م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧٣.

(٣) قصر خداج العمياء: يقع بالجزائر العاصمة فى ساحة ابن بارديس، ويعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر الميلادى، وتشغله مقر بلدية الجزائر العاصمة منذ عام ١٨٦٥م. عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٧١.

يعد هذا التصميم الأخير من التصميمات الأسبانية التي تمتاز بغلظة الأفرع النباتية، وإحاطه حواف البلاطة الداخلية بخط مقوس إلى الداخل، وكذلك التصميم المتمثل في الأوراق النباتية المركبة التي تخرج من مركز البلاطة وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٩)(لوحة رقم ١٨، ٢٠)، ويظهر هذا التصميم بالجزائر بالكسوة الخزفية في قصر مصطفى باشا، وكذلك بالكسوة الخزفية بحوائط جامع سيدي الأخضر بقسنطينة^(١).

كما نرى التصميم الأسباني ذو الزخارف الهندسية الذي يتكون من الخطوط المستقيمة المتقاطعة، التي تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وذلك بكسوة جدار القبلة على يسار المحراب بضريح سيدي عبد الرحمن بالجزائر^(٢)، وهو ما يوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة على يمين المحراب عند الإفريز الخشبي للحجرة التي على يمين المحراب (لوحة رقم ٣٨).

وبصفة عامة تنطبق خصائص ومميزات الأسلوب الأوروبي سواء في التصميم العام، أو في الأسلوب الزخرفي على عدة بلاطات أخرى بهذه الكسوة كما نرى ذلك في (شكل رقم ١٦، ١٩، ٢٢، ٣١، ٣٥).

على الرغم من التعدد الواضح في التصميمات الزخرفية بهذه الكسوة وتنوع زخارفها ما بين الزخارف النباتية، والهندسية، وما بين الأساليب المحلية، والتركية، والأوروبية، والمغربية، على الرغم من ذلك جاءت بعض هذه التصميمات متطابقة فيما بينها، كما جاء بعضها الآخر متشابه إلى حد بعيد، وهو ما نتج عنه احتواء هذا المسجد على الكثير من النماذج الزخرفية التي ينبثق أصلها من تصميم زخرفي واحد، قام المزخرف بشيء من التصرف البسيط في أحد عناصره غير الرئيسية، ثم قام بتنفيذ التصميم الزخرفي الرئيسي كما هو ليظهر كتصميم آخر، أو أن يقوم بتغيير، أو بعكس الخطة اللونية بين كلا من ألوان العناصر الزخرفية ولون الأرضية ليظهر التصميم الزخرفي بصورة جديدة كأنه تصميم آخر على الرغم من كونه التصميم عينه.

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ١٥٤، (لوحة رقم ٨٦، ص ٣٩٧).

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٦٣، (لوحة رقم ١٠، ص ٣٥٩).

ونرى الأسلوب الأول الذي تصرف فيه الفنان بإحلال أو تغيير وضع بعض عناصر التكوين في الأشكال الزخرفية التي تظهر على هيئة قلوب، حيث تضم هذه الكسوة ثلاثة تصميمات تعتمد كلها على نفس التصميم (شكل رقم ٧، ١٧، ٢٥)، وكذلك في زخرفة الشكل المثلث الغير منتظم الأضلاع الذي يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات، حيث ظهر بهذه الكسوة تصميمان زخرفيان من هذا التصميم (شكل رقم ٢١، ٣٥)، كما ينطبق هذا الأسلوب إلى حد ما على زخرفة الأطباق النجمية، حيث ضمت الكسوة تصميم الطبقة النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وزخرفة الطبقة النجمي ذي الثماني كندات (شكل رقم ١٤).

كما أتبع الصانع أسلوب تنفيذ التصميم الواحد على مساحات متباينة، فقام بتنفيذ بعض هذه التصميمات على تجميعات خزفية، تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات، ونرى ذلك في تصميمات بعض التجميعات الخزفية المختلفة (شكل رقم ٦، ١١، ١٢٤)، ومن ثم قام بتنفيذ ذات التصميمات والعناصر الزخرفية وكذا الخطة اللونية على بلاطة واحدة فقط، ونرى ذلك في زخرفة البلاطات الزخرفية على التوالي (شكل رقم ٢٦، ٢٧، ٢٩). كما الصانع أيضاً بتنفيذ التصميم على بلاطة واحدة مختلفة المقاس، فتارة نجدها صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتارة أخرى تأتي بمقاس ٢٠ x ٢٠ سم، وهو ما نراه بوضوح في زخرفة المربعين المتداخلين في صورة نجميه (شكل رقم ٤)، وفي زخرفة أزهار القرنفل (لوحة رقم ٤٠).

أما بالنسبة لأسلوب إبدال وتغيير الخطة اللونية للتصميم الزخرفي الواحد، وذلك فيما بين ألون عناصره الزخرفية الرئيسة وبين ألون أرضية التكوين، فيظهر من خلال زخرفة الأوراق النباتية المركبة التي تتجه إلى خارج التكوين، ويتقاطع معها الأوراق ذات نصل، حيث قام المزخرف تارة بتنفيذ الأوراق النباتية باللون الأزرق والأرضية باللون الأبيض في هذا التكوين (لوحة رقم ٢٠)، ثم عمد تارة أخرى إلى عكس هذه الألوان بالتكوين نفسه، حيث قام بتنفيذ الأوراق النباتية باللون الأبيض والأرضية باللون الأزرق (لوحة رقم ٢٥).

ذلك بالإضافة إلى التنوع في مقاسات البلاطات التي تكونت منها هذه الكسوة، حيث جاءت متعددة ومتباينة المقاسات، فنرى الأشرطة الزخرفية مقاس ٣ x ١٠ سم، والبلاطات الخزفية مقاس ١٠ x ١٠ سم، ١٢ x ١٢ سم، ١٤ x ١٤ سم، ١٥ x ١٥ سم، ٢٠ x ٢٠ سم، و ٢٤ x ٢٤ سم، وبذلك ضمت هذه الكسوة عدة مقاسات من البلاطات المختلفة سواء المقاسات الصغيرة الشائعة الاستخدام - وخاصة أن معظمها مصري الصنع - أو تلك البلاطات الكبيرة

التي تكون في الغالب مجلوبة من خارج القطر المصري، وخاصة تلك التي تصل أبعادها إلى ٢٤ x ٢٤ سم.

كما جاءت الخطة اللونية بصفة عامة معتمدة على كل من الألوان الأزرق، والأخضر، والأصفر، واللون البني، ذلك بالإضافة إلى كلا من اللونين الأبيض والأسود اللذين استخدمتا بصفة رئيسة في البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف، كما استخدم معهم كذلك اللون الأصفر في زخرفة هذا النوع من البلاطات، وقد جاءت الرسوم تحت طبقة من الطلاء المعتمة قليلة الشفافية، كما نلاحظ أن بعض هذه الألوان قد أسيلت في الفرن أثناء عملية الحرق لتثبيتها.

مسجد أحمد أغا^(١) طوطمقسز (دومقسيس)

(١١١٤ هـ / ١٧٠٢ م)

الموقع:

يقع هذا المسجد بشارع على الجارم في قلب مدينة رشيد، إحدى مراكز محافظة البحيرة^(٢)، ويعرف بين أهالي المدينة باسم الجامع المعلق، وذلك لكونه المسجد الوحيد المعلق بين مساجد المدينة، حيث جاء يعلو دور أرضى يشغله مجموعة من المخازن والحوانيت.

المنشئ:

يختلف الباحثون فيما بينهم حول منشئ هذا المسجد إلا أن أرجح الآراء تذكر أن مؤسسه هو أحمد أغا طوطمقسز، وذلك طبقاً لأقدم تاريخ ورد بالمسجد^(٣).

(١) أغا: قيل أن أصلها تركي من المصدر "أغق" بمعنى تقدم السن، وقيل أنها من الكلمة الفارسية "أقا" بمعنى القائد والرئيس والخصي، وقيل أنها من اللغة المغولية بمعنى الأخ الأكبر، وعرفت مصر خلال العصر المملوكي وأستمر استخدامها في العصر العثماني وأطلقت على قادة الأوجاقات العسكرية، ثم أطلقت على الضباط الأميون. للمزيد راجع، مصطفى بركات محسن: دراسة للخط والألقاب، ص ٤٧٣. وحسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م، ج ١، ص ٣٦.

(٢) البحيرة: من الأقسام الإدارية التي استجدت في عهد العرب تحت اسم كورة البحيرة، ثم أصبحت إقليمياً في عهد الدولة الفاطمية، وأطلق عليها سنة ٧١٥ هـ / ١٣١٥ م أعمال البحيرة، ثم في سنة ٩٣٣ هـ / ١٥٢٧ م سُميت ولاية البحيرة، وفي سنة ١٨٣٣ م سُميت مديرية البحيرة واتخذت قاعدتها مدينة دمنهور. محمد رمزي: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٠. انظر الأطلس العربي، ص ٢٠، المربع رقم (٣) و).

(٣) عن هذه الآراء راجع، سعاد ماهر محمد: محافظات الجمهورية العربية المتحدة - جمهورية مصر العربية أبان الوحدة مع سوريا - وأثارها الباقية في العصر الإسلامي، دار التحرير للطبع والنشر، عن لجنة الخبراء بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، (١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م)، ص ١٤١. وأيضاً سعاد ماهر محمد: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ج ٥، ص ٢١٨. ونفيس مصطفى حسن: رشيد في العصر العثماني، ص ٤١٠. ومحمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية في العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٥٤.

تاريخ الإنشاء:

دون تاريخ إنشاء المسجد بطريقة حساب الجمل^(١)، وذلك بما نصه " يجزى فى قصر الجنان إلى الأبد " وجاء ذلك أعلى باب الدخول بالواجهة الشمالية، وهو ما يعادل سنة ١١١٤هـ / ١٧٠٢م^(٢).

وصف المسجد:

يتألف هذا المسجد من مساحة مستطيلة (شكل رقم ٣٦)، يقع جدار القبلة به فى ضلعه الطولي وذلك جهة الجنوب الشرقى، وهو من المساجد المعلقة حيث يتكون هذا المسجد من مستويين الأول سفلى وكان يضم عدد من الدكاكين والمخازن، والثانى علوى وهو مخصص للصلاة ويصعد إليه عن طريق درجات من السلالم الحجرية ويضم ثلاث زيادات تحيط به من جميع الجهات عدا جهة جدار القبلة، وهى زيادات أصلية تعود لتاريخ إنشاء المسجد، وتقع المئذنة بالجدار الشمالى الغربى للمسجد، حيث تتوسط هذا الجدار، وتتكون من بدن مثنى الشكل يحتوى على ثلاث طوابق يعلوهم شرفة ثم قمة المئذنة.

يتبع هذا المسجد طراز المساجد ذات الأروقة دون الصحن، كما هو الحال فى مسجد الحاج إبراهيم تربانة، إلا أن المحراب جاء بهذا المسجد فى الضلع الطولي وليس فى الضلع العرضى كما هو الحال بمسجد تربانة، ويتكون المسجد من الداخل من ثلاث بوائك تسير موازية مع جدار القبلة، وهى ذات عقود مدببة ترتكز على صفيين من الأعمدة الرخامية وتحمل هذه العقود سقف خشبى، ويقع المحراب فى الجدار الجنوبى الشرقى، ويتخذ هيئة نصف دائرة يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام، وهذا المحراب لا يتوسط

(١) حساب الجمل: هى طريقة تدوين التواريخ برمز من حروف تكل على أعداد، وتعتمد هذه الطريقة على تجميع كلمة مناسبة ذات دلالة أو عبارة قصيرة إذا أضيفت مرادفتها العددية دلت على حادث وقع فى الماضى أو فى المستقبل، ويعرف هذا النقش باسم " رمز " ويعرف فى التركية باسم " تاريخ "، وهناك نوع من حساب الجمل يسمى " المنيل " حيث يكمل الرمز أو التاريخ الأصلى بنيل وحاصل جمع كلا من الاثنين معاً يزودنا بالتاريخ، ويقتضى التفسير الصحيح لهذه الرموز أن نأخذ فى الاعتبار الفرق فى القيمة العددية لحروف بعينها بين كلا من أبجد المشرق وأبجد المغرب (الأندلس). راجع، الحسين بن على حرب: دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكرى، الجزء الثانى عشر، ط ١، (١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م)، ص ٣٧٠٦.

(٢) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥٤.

جدار القبلة، حيث جاء مرحلاً قليلاً جهة الشرق، ويرجع ذلك إلى عدد عقود المسجد التي جاءت مزدوجة حيث ضمت ستة عقود وهو على غير المعتاد في تصميم المساجد مما نتج عنه عدم توسط المحراب لجدار القبلة.

الكسوة الخزفية بالمسجد وتوزيعها:

لا يزال يحتفظ المسجد بالكثير من كسوته الخزفية، حيث تشغل هذه الكسوة معظم أجزاء الجدران الداخلية للمسجد، سواء كانت بصورة مستقلة أو بالاشتراك مع التربيعات الرخامية، والتي تحتوى على أنواع عديدة ومختلفة من الكتابات التي تتضمن أدعية دينية، وأسماء الخلفاء الراشدين، وعبارات التوحيد، علاوة على أسماء وتوقيعات بعض من كتبها، والتي جاء بعضها مؤرخ، ونفذت هذه الكتابات بعدة خطوط منها الخط الكوفي المربع^(١)، والخط الثلث^(٢)، وأيضاً الطغراء^(٣). كما يحتوى هذا المسجد على مجموعة من البلاطات الخزفية التي توجد خارجه، وهو ما تراه بالمتذنة، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى: -

(١) الخط الكوفي: هو خط جاف يعتمد على الخطوط المستقيمة، وقد انتشر في القرون الخمسة الأولى في الوطن العربي. للمزيد راجع، موسوعة الخط العربي، اسطوانة مدمجة " c.d"، نادي تراث الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ٢٠٠٠م. والخط الكوفي المربع: هو من أنواع الخط الكوفي الهندسى، ويتألف من كلمات تنظم في أوضاع رأسية وأفقية متداخلة ومتشابكة بحيث تؤلف شكلاً مربعاً، راعى فيه الخطاط أن تكون الحروف على شكل قنوات رأسية وأفقية بشكل زاوية قائمة تتساوى في سمكها مع سمك الفراغات المتروكة بينهما. مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، يناير ١٩٩١ م، ص ٥٥.

(٢) الخط الثلث: هو أحد أنواع الخط اللين التذكارى، وأطلقت هذه التسمية عليه نتيجة مقارنة حجم خطة بحجم خط الطومار الذى يبلغ سمك سن قلمه ٢٤ شعرة من شعر البزون أى الخيل، بينما يبلغ سمك سن قلم الثلث ثمان شعرات أى ثلث سمك قلم الطومار. راجع، مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية، ص ٥٨.

(٣) الطغراء: من العلامات السلطانية وتتكون من أربعة أجزاء هى كرسى الطغراء، وبيضتا الطغراء، ثم ألفات الطغراء، وأخيراً ذراع الطغراء. للمزيد راجع، محمد على حامد بيومى: صور الطغراء العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م، ص، ١٨٢. وهى أحد أنواع خطوط التتوين، والطغراء كلمة فارسية استخدمها العرب للدلالة على العلامة التى تكتب بالقلم الغليظ فى طره الأوامر السلطانية التى تقوم مقام السلطان، وهو يمثل علامة التوقيع السلطاني التى تجهز على الأختام لتمهر بها المراسيم السلطانية والكتابات الرسمية الديوانية لإعطائها الصفة الشرعية الرسمية، ووصل توقيع الطغراء إلى كامل نضجه فى عهد السلطان العثمانى سليمان القانونى والسلطان محمود خان بن السلطان عبد الحميد الأول. مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية، ص ٦٣.

١- الكسوة الخزفية بالمئذنة.

٢- الكسوة الخزفية بداخل المسجد.

أولاً: الكسوة الخزفية بالمئذنة:

تمت زخرفة مئذنة^(١) هذا المسجد بمجموعة من البلاطات الخزفية، وتقع هذه المئذنة فى الجدار الشمالى الغربى فى مواجهة المحراب، وتتكون من ثلاثة طوابق يتخذ كل طابق منهم شكل مئمن، ويعلو هذه الطوابق شرفة خشبية ترتكز على ثلاث حطات من المقرنصات، ثم تأتى قمة المئذنة التى تتخذ هيئة العقد المخموس^(٢)، وهو الطراز المعروف بطراز الشمعة والذى ساد فى معظم مآذن أقاليم الوجه البحرى بالقاهرة آنذاك (لوحة رقم ٤٣).

استخدمت البلاطات الخزفية فى تكسية بعض أجزاء هذه المئذنة^(٣)، وجاء ذلك فى صورة ثلاثة أشرطة تفصل بين طوابق المئذنة (لوحة رقم ٤٤)، وجاءت بلاطات هذه الأشرطة بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وهى من أسفل إلى أعلى كالآتى: -

الشريط الزخرفى الأول ويتكون من صفين من البلاطات، ويأتى فوق صف النوافذ فى الطابق الأول للمئذنة، وقد سقطت معظم بلاطات هذا الشريط، والمتبقى منها لا يظهر قوام الزخرفة التى كانت تشغل هذه البلاطات، حيث سقطت الطبقة الزجاجية الشفافة، وكذلك طبقة الزخرفة بها ولم يتبق سوى قوام البلاطات، التى تظهر فى صورة صفين أفقيين.

(١) تعتبر مئذنة خانقاة بييرس الجاشنكير (٧٠٩ هـ / ١٣١٠ م)، المثال الأول لهذا الاستخدام بمصر تليها مئذنتي مسجد الناصر محمد بالقلعة (٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م)، ثم مئذنة مدرسة السلطان الغورى (٩١٠ هـ / ١٥٠٤ م) وذلك قبل أن يطرأ عليها التغييرات التى نراها الآن، ثم يلي ذلك المئذنة التى شيدها الغورى بجامع الأزهر (٩١٦ هـ / ١٥١٠ م). ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٥، الهامش رقم ٢.

(٢) العقد المخموس: هو فى المصطلح الأثرى المعماري هو عقد يتألف من قوسي دائرتين، ويرتد امتداده من أسفل عن خط امتداد كتفيه مثل العقد الرباعي، ولذلك سمي أيضا بالعقد المرتد، وهو يشبه تماما عقد حدوة الفرس غير أنه مدبب الرأس، ويعمل بواسطة تقسيم المسافة بين قوسيه إلى خمسة أقسام متساوية يشكل القسم الأوسط منها مركز العقد. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩٦، ١٩٧.

(٣) ذكر حسن عبد الوهاب أن هذه المنارة (المئذنة) تضم أحزمة من بلاطات القاشانى بكل من أسفل وأعلى البورات التى تتكون منها هذه المنارة. راجع: القاشانى فى الآثار العربية، ص ١٤٢.

الشريط الزخرفى الثانى ويعلو الطابق الثانى للمئذنة، وقد سقطت اغلب بلاطاته أيضا، كما أن البلاطات المتبقية منه فى حالة سيئة للغاية، وتظهر فى صورة صفيين أفقيين، وقد اشتملت على عدة زخارف، منها بلاطات باللون الواحد الذى يشغل البلاطة كلها حيث نرى البلاطات ذات اللون الأصفر، كما نرى البلاطات التى تحمل لونين فى كل بلاطة منهم وهما اللون الأبيض واللون الأسود حيث قسمت البلاطة إلى مثلثين عن طريق هذين اللونين، بالإضافة إلى وجود البلاطات التى يتألف تصميمها من زخرفة أزهار القرنفل التى تتجه نحو خارج التكوين (شكل رقم ١٢)، وأيضا تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

الشريط الزخرفى الثالث ويأتى ليحدد نهاية الطابق الثالث فى بدن المئذنة، وذلك أسفل حطات المقرنصات التى تحمل الشرفة الخشبية للمئذنة، وقد اندثرت أجزاء كبيرة من بلاطات هذا الشريط، والمتبقي منها فى حالة سيئة للغاية، حيث أنها معرضة للسقوط فى أى وقت مثلها فى ذلك مثل البلاطات المتبقية على الشريطين الآخرين. ويتكون هذا الشريط من صفيين أفقيين من البلاطات التى تصميمها من زخرفة اللون الواحد للبلاطة وهو اللون الأصفر، وأيضا تصميم أزهار القرنفل التى تتجه نحو خارج التكوين، وذلك بالإضافة إلى تكوين الدوائر المتماسة التى تضم بداخلها شكل نباتى بسيط، وتحصر فيما بينها أشكالا مربعة الشكل مقوسة الأضلاع تظهر فى صورة معينات، والتى تضم هى الأخرى بداخلها شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

ثانيا: الكسوة الخزفية بداخل المسجد:

تظهر هذه الكسوة فى صورة تجميعات زخرفية تتكون كل تجميعة منهم من أربع بلاطات أو أكثر، حيث نرى هذه التجميعات تارة تتألف من البلاطات الخزفية فقط - وذلك فى معظم الأحيان - وتارة أخرى تتألف من البلاطات الخزفية المشتركة مع التربيعة الرخامية.

وقد تمركزت هذه الكسوة بجدار القبلة، حيث تكسو البلاطات الخزفية مساحة المحراب بأكمله، ثم امتدت على يمينه ويساره أيضا فى صورة تجميعات زخرفية كبيرة، أما بالنسبة لكسوة باقى جدران المسجد فقد استخدمت البلاطات الخزفية أيضا، إلا أنها جاءت أقل كثافة، أو محدودة نسبياً بالنسبة لكسوة جدار القبلة، حيث جاءت فى معظمها تتكون من

تجميعات زخرفية صغيرة أسفل النوافذ وذلك في بعض الأجزاء السفلية من هذه الجدران. وبذلك يمكننا تقسيم الكسوة الداخلية بالمسجد إلى أربعة أقسام وذلك كما يلي: -

- ١- الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الشرقي.
- ٢- الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الغربي.
- ٣- الكسوة الخزفية بالجدار الشمالي الشرقي.
- ٤- الكسوة الخزفية بالجدار الشمالي الغربي.

أولاً - الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الشرقي (جدار القبلة):

يشغل هذا الجدار مجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية، لذا سأتناول كسوة هذا الجدار من خلال تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء هي:

- ١- الكسوة الخزفية للمحراب.
- ٢- الكسوة الخزفية على يمين المحراب.
- ٣- لكسوة الخزفية على يسار المحراب.

١ - الكسوة الخزفية للمحراب (لوحة رقم ٤٥):

جاء محراب هذا المسجد على غير العادة لا يتوسط جدار القبلة^(١)، حيث جاء مرحلاً قليلاً إلى الشرق، وهو عبارة عن دخلة نصف دائرية تمتد من أسفل الجدار إلى أعلى قبيل سقف المسجد، وينتهي من أعلى بطاقيّة تتخذ هيئة نصف قبة، وتبرز حنية المحراب عن سمت جدار القبلة من الخارج وزخرفت كلها بالبلاطات الخزفية، كما امتدت هذه البلاطات إلى الأجزاء الجانبية لها، وتضم هذه الكسوة نوعين من التصميمات الزخرفية هما:

(١) نتج ذلك عن عدم وترية العقود الداخلية للمسجد، حيث يتكون المسجد من ثلاث بوائك موازية لجدار القبلة، وتتكون كل بانكة منهم من ستة عقود تتعامد على جدار القبلة، أي أن عقود المسجد جاءت بصورة زوجية وليست وترية، لذا جاء هنا مرحلاً جهة الشرق، وذلك على الرغم من محاولة مهندس البناء جعل المحراب في أقرب نقطة لوضعه الصحيح، حيث لم يأت كذلك في منتصف العقد الرابع المتعامد على جدار القبلة بل جاء مرحلاً عند الطرف الغربي للعقد، ولعل السبب الرئيسي في وضعية المحراب بهذا الشكل هو المساحة البنائية المخصصة لبناء المسجد من جهة ومراعاة مهندس البناء للقواعد الهندسية لبناء المساجد من جهة أخرى، حيث فضل عدم وجود عقد اضافي مما يسمح معه بتوسط المحراب لجدار القبلة.

التصميم الأول وهو السائد فى كسوة هذا المحراب حيث يكسو أغلب مساحة المحراب الداخلية، بالإضافة إلى المساحة خلف العمودين الرخاميين الحاملين لحنية المحراب، وكذلك امتدت بلاطاته إلى خارج الدخلة المعمارية على جدار القبلة نفسه فوق دخلة المحراب وعلى جانبية، حيث وجدت فى شكل ثلاثة صفوف رأسية، وذلك فى الجزء العلوى الخارجى للمحراب إلى منتصف العموديين الرخاميين تقريبا، حيث يوجد اللوحان الرخاميان على يمين ويسار المحراب، والتي قلصت مساحة الصفوف الرأسية إلى صف رأسى واحد يشغل المساحة فيما بين دخلة المحراب وبين اللوحين الرخاميين، أما أسفل هذين اللوحين فظلت الكسوة الخزفية كما هى تتخذ شكل صف واحد وذلك مع إضافة نصف بلاطة أخرى ملاصقة لها، وجاءت هذه البلاطات ذات مقاس ٢٤ x ٢٤ سم.

وكيان زخرفتها (شكل رقم ٣٧)(لوحة رقم ٤٦) زهرة رمان مرسومه باللون الأخضر المُحدد بخط رفيع من اللون الأبيض، ويأطر المحيط الخارجى لكيان الزهرة ثلاث عشرة ورقة نباتية بسيطة جاءت باللون الأزرق وحدد مركزها باللون الأبيض الذى يتخلله اللون الأحمر المرجانى، ويأطر البلاطة كلها فرع نباتى يلتف مع حوافها الخارجية ويتخذ شكل شبه دائرى، حيث ينتج عنه أربع أشباه دوائر تحيط بورقة الرمان، وجاء الفرع النباتى مرسوم باللون الأزرق، ويتخلله أنصاف أشكال نباتية بسيطة وذلك عند حواف البلاطة بواقع شكلين فى كل جانب من جوانب البلاطة، وتجد هذه الأنصاف متمماتها فى البلاطات المجاورة لها، ونفذت أرضية البلاطة باللون التركوازى وذلك خارج كيان زهرة الرمان.

التصميم الثانى فهو عبارة عن بلاطات مستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤ سم، تتخذ هيئة أشرطة أفقية ورأسية، وتتألف من شريطين طوليين أطرا حنية دخلة المحراب من الداخل، وذلك بعد حيز الصفيين الراسيين من البلاطات بطرفى دخلة المحراب، وحيز الثلاثة صفوف الأفقية من البلاطات أسفل حنية المحراب، حيث يبدأان هذان الشريطان من أسفل إلى أعلى ليأطرا طاقيه المحراب، كما قُسمت المساحة الداخلية لهذين الشريطين إلى مساحات مربعة ومساحات أخرى مستطيلة شغلتها بلاطات التصميم الزخرفى السابق، وذلك عن طريق أشرطة طولية وعرضية تتخلل هذا التصميم الذى نحن بصدد، كذلك امتد هذا الشريط الزخرفى خارج دخلة حنية المحراب، حيث يوجد فى المساحة العلوية للمحراب أعلى العمودين الرخاميين، والتي قُسمت زخرف بلاطات النموذج الأول إلى قسمين مستطيلين.

وقوام هذا التصميم (شكل رقم ٣٨)(لوحة رقم ٤٦) زهرة القرنفل الكبيرة الحجم المنفذة باللون الأبيض والأحمر المرجاني، ويشغل المساحة ما بين مركزها وإطارها اللون الأخضر، ويحيط بها من الخارج وراقتان نباتيتان من أوراق الساز البسيطة، التي جاءت باللون الأبيض الذي يتخلله اللون الأحمر المرجاني، وقد ظهرت كلا منهما في اتجاهين معاكسين حيث تتجه احدهما لأسفل وتخرج من فرع نباتي علوي، والذي يخرج بدوره من ركن البلاطة العلوي على يسار زهرة القرنفل، أما الورقة الأخرى فتتجه لأعلى، حيث تخرج من فرع نباتي يخرج من منتصف حافة البلاطة السفلى. ذلك بالإضافة إلى وجود ثلاثة أوراق نباتية ثلاثية بكل من حافتي البلاطة، وهما عبارة عن نصفى زهرة تكتمل زخرفتها عند التصاق البلاطات التي تحمل نفس التصميم الزخرفي إلى جوار بعضها البعض، ونفذت هذه الأوراق باللونين الأبيض والأحمر المرجاني، أما أرضية البلاطة خارج زهرة القرنفل المركزية فنفذت باللون الأزرق.

يتضح من خلال هذين التصميمين، أن البلاطات الخزفية التي تتكون منها هذه الكسوة غير محلية الصنع، وهو ما يظهر بوضوح من خلال التصميم العام، وأسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية، وأيضاً الأسلوب الصناعي، حيث نرى درجة نقاء وصفاء الألوان، ولون العجينة البيضاء الشفافة، وتنفيذ العناصر النباتية بكل منهما بأسلوب طبيعي. وقد استخدم المزهرف خطة لونية واحدة بكل منهما، حيث نفذت العناصر الزخرفية باللون الأبيض ولمسات من اللون الأحمر الطماطمى، واللون الأخضر الزرعى، وذلك على أرضية زرقاء تركوازية، وهى من سمات ومميزات البلاطات الخزفية التركبية^(١).

٢ - الكسوة الخزفية على يسار المحراب:

تشغل هذه الكسوة المساحة من يسار دخلة المحراب - عند نهاية الكسوة الخزفية الخارجية للمحراب - وتمتد إلى نهاية جدار القبلة جهة الشرق، ويمكن تقسيم هذه المساحة إلى مستويين، أولهما الجزء السفلى وهو الذى يبدأ من مستوى أرضية المسجد وينتهى عند الإفريز الخشبي أسفل فتحات النوافذ، أما الثانى فهو الجزء العلوى وهو الجزء الذى يعلو هذا الإفريز الخشبي، ويمتد إلى أعلى لينتهى مع المستوى العلوى لفتحات النوافذ، ليشتغل بذلك المساحات الجدارية بين هذه النوافذ.

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢٢.

أ - الكسوة الخزفية للجزء السفلى:

تمتد هذه الكسوة على هيئة شريط سفلى بطول الجدار إلى اليسار من المحراب، وقد حدد من أعلى بإفريز خشبي، ويشغل هذا الجزء كسوة خزفية عبارة عن تجميعات من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتظهر في صورة ثمان تجميعات متتالية بداية من يمين المحراب إلى نهاية الجدار جهة الشرق ويفصل بينهم ألواح رخامية، وقوام زخارفها كالآتي:

١- التجميعة الأولى:

تتكون من خمس وعشرون بلاطة عبارة عن خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، تضم فيما بينهم خمسة صفوف رأسية، وقوام زخرفتها ينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات، ويتألف من زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

٢ - التجميعة الثانية:

تتألف من أربعة صفوف أفقية من البلاطات، التي تضم فيما بينهم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، ويوجد بين الصفين الرأسيين بطول التجميعة صف صغير من البلاطات، يمثل جزء من بلاطة بمقدار ثلث بلاطة من نفس مقاس بلاطات التجميعة، وبذلك يتوسط هذا الشريط كيان التجميعة. واعتمدت الزخرفة في هذه التجميعة على التباين اللوني حيث نفذت كل بلاطة بلون واحد، ففي صف البلاطات الخارجي والذي يعد بمثابة الإطار الخارجي للتجميعة جاءت بلاطاته باللون الأزرق، يلي ذلك إلى الداخل منهم أربع بلاطات نفذ كل منهم باللون الأبيض، وإلى الداخل من ذلك يوجد جزء من الشريط الرأسي الذي يتوسط التجميعة المرسوم باللون الأسود.

٣- التجميعة الثالثة:

تضم خمسة وعشرين بلاطة في هيئة مربعة الشكل، وتتكون من خمسة صفوف أفقية من البلاطات التي تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وقوام تصميمها الشكل النباتي المركب الذي يتقاطع معه أوراق نباتية صغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤ أ).

٤ - التجميعية الرابعة:

تشتمل هي الأخرى من خمسة وعشرون بلاطة، حيث تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، التي تضم فيما بينهم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، واعتمدت الزخرفة فيها أيضا على التباين اللوني مثل التجميعية الثالثة، حيث نفذت البلاطات التي تمثل المحيط الخارجي للتجميعية باللون الأزرق، ثم البلاطات التي تمثل المنحط الداخلي لها باللون الأبيض، وأخيرا البلاطة الوسطى المركزية وجاءت باللون الأسود.

٥ - التجميعية الخامسة:

تتطابق مع زخرفة التجميعية الأولى تطابقاً تاماً، من حيث عدد البلاطات الذي تتكون منه التجميعية، وكذلك من حيث قوام الزخارف التي نفذت عليها.

٦ - التجميعية السادسة:

تتكون من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وقوام زخرفتها اللون الواحد، حيث رسمت البلاطات التي تشغل المحيط الخارجي للتجميعية باللون الأزرق، أما البلاطات الداخلية فرسمت باللونين الأبيض والأسود وذلك بالتبادل على هيئة رقعة الشطرنج.

٧ - التجميعية السابعة:

تتطابق كلياً وجزئياً مع التجميعية الثالثة من حيث عدد البلاطات ونوع الزخارف بها.

٨ - التجميعية الثامنة:

تتطابق مع التجميعية الرابعة تطابقاً كلياً، من حيث عدد البلاطات وتصميمها العام وكذلك أسلوب توزيعها.

بالإضافة إلى هذه التجميعات يوجد في هذا الجزء صف رأسى واحد، يتكون من خمسة أنصاف من البلاطات التى ركبت فوق بعضها البعض، وذلك فى أقصى النهاية الشمالية للجدار، حيث تلتصق التجميعة المجاورة لها فى الجدار الشمالى الشرقى، وقوام زخرفة هذه البلاطات الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ب - الكسوة الخزفية للجزء العلوى:

ينحصر هذا الجزء بين كل من الإفريزين الخشبيين السفلى والعلوى بالنسبة لفتحات النوافذ، ويشغل المساحات الجدارية فيما بين فتحات مستوى النوافذ السفلية ذات الاتساع الكبير، وتحتوى هذه الكسوة على ثلاث تجميعات زخرفية:

أولاً: التجميعة الأولى:

توجد إلى اليسار مباشرة من دخلة المحراب، حيث تشغل المساحة فيما بين نهاية الكسوة الخزفية الخارجية التابعة لكسوة المحراب وبين دخلة الشباك الأول يمين المحراب (لوحة رقم ٤٧)، وتتخذ هذه الكسوة شكل مستطيل، ويحددها من الخارج إطار زخرفى نفذ بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وهى بذلك تحدد الكيان الخارجى للتجميعة كلها، كما تمتد بدخلة الشباك بمقدار بلاطة واحدة ظهرت فى صورة صف رأسى.

وقوام الزخرفة فى بلاطات هذا الإطار زخرفة واحدة متشابهة قوامها تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويلف هذا الإطار الزخرفى من الداخل إطار آخر يتكون من جزء من البلاطات المنفذة باللون الأسود التى ركبت فوق بعضها البعض على هيئة أشرطة تحدد الإطار الداخلى للتجميعة، وكذلك تحدد الأطر الخارجية للتكوينات الزخرفية الداخلية المكونة لهذه التجميعة.

تنقسم الزخرفة الداخلية لهذه التجميعة إلى جزأين، جزء علوى وآخر سفلى، ويتخذ كل منهما هيئة الشكل المستطيل وهما كما يلى: -

الجزء العلوى (لوحة رقم ٤٨) يتخذ شكل مستطيل يحدده من الخارج شريط زخرفى يتألف من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويشغل المساحة العلوية من التجميعة وذلك أسفل

الإطار الزخرفي مباشرة، حيث يشغل المساحة العرضية العلوية للتجميعية وذلك بمقدار أربع بلاطات تأطر التجميعية، وقوام زخرفتها كتابه بالخط الكوفي الهندسي القائم ونصه " نصر من الله وفتح قريب" (١) ونفذ ذلك بأجزاء من البلاطات السوداء اللون تتخذ هيئة الأشرطة وذلك على أرضية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التي سقطت الطبقة الزجاجية الشفافة منها وكذلك طبقة الزخرفة، ويأطر هذا المستطيل من الداخل أجزاء من البلاطات الخزفية على هيئة مثلثات تلتف حول إطاره الداخلي، وتضم أجزاء من الزخارف النباتية.

الجزء السفلي للتجميعية قسم إلى أجزاء هندسية الشكل، وذلك عن طريق ثمان ترايع رخامية وضعت بشكل قائم في صفيين رأسيين متجاورين، ونفذها عليها كتابات تشتمل على البسمة، والشهادة، وأسماء الخلفاء الراشدين، وعبارات الحمد، بالإضافة إلى توقيعات أصحاب هذه الكتابات، وتضم هذه الترايع الرخامية فيما بينها ثلاث تجميعات خزفية مربعة وضعت على زواياها وتعلو بعضها البعض (لوحة رقم ٤٧) وتتوسط كيان التجميعية، وقوام زخرفة هذه التكوينات من أعلى إلى أسفل كما يلي:-

١- المربع الزخرفي الأول (لوحة رقم ٤٨):

وهو يمثل التكوين العلوي ويشتمل على نوعين من البلاطات الخزفية، النوع الأول وهو البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف وجاءت في صورة إطار خارجي لهذا التكوين، حيث تتواجد هذه البلاطات بين الإطار الخارجي للمربع وبين الإطار الداخلي الذي يأطر الزخارف الداخلية، ولونت هذه البلاطات باللونين الأزرق والأبيض وجاء مقاسها ١٠ x ١٠ سم، ووضعت على زواياها وذلك بالتبادل، وتضم فيما بينها أنصاف بلاطات صفراء اللون على شكل المثلثات والتي ترتكز على الإطارين الزخرفيين الخارجي والداخلي.

أما النوع الثاني من البلاطات فيأتي في مركز التكوين ويحدده الإطار الزخرفي الداخلي، الذي يتخذ نفس الهيئة الخارجية للتكوين الزخرفي، وتشغلها في المنتصف بلاطة مستطيلة الشكل قوام زخرفتها زهرة القرنفل المركزية التي يحيط بها ورقنا ساز بسيطة (شكل رقم ٣٨)، وتشغل المساحة الباقية أجزاء من البلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية، عبارة عن أزهار نفذت باللون الأبيض والأحمر المرجاني وذلك على أرضية زرقاء اللون.

(١) قرآن كريم: سورة الصف آية (١٣).

٢- المربع الزخرفي الثاني (لوحة رقم ٤٧):

يمثل التكوين الأوسط للتجميع، ويأتي أسفل التكوين السابق، وتشغله أربع بلاطات ركبت على زواياها لتتمشى مع الإطار الخارجي والشكل العام للتكوين الزخرفي، وقوام تصميمها زهرة الرمان التي ياطر محيطها الخارجي أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتي (شكل رقم ٣٧)، وقد تم قطع جزء من حواف هذه البلاطات الأربعة لتتمشى مع المساحة الداخلية للتكوين الزخرفي.

٣- المربع الزخرفي الثالث (لوحة رقم ٤٩):

يقع إلى الأسفل من التجميع، وتتشابه زخارفه مع التكوين العلوي الأول من حيث تقسيمها إلى نوعين من الزخارف، وكذلك تطابق زخرفة الجزء الخارجي للتكوين المحصور بين الإطارين الخارجيين، أما البلاطات التي تشغل المساحة الوسطى للتكوين فهي عبارة عن بلاطتين مستطيلتين مقاس ١٢ x ٢٤ سم.

وقوام تصميمها (شكل رقم ٣٩) عبارة عن زهرة مركزية وسطى متعددة البتلات لوانت باللون الأزرق الفاتح ورسمت البتلات باللون الأبيض الذي يتخلله اللون الأحمر المرجاني، ويشغل المساحة الخارجية لكلا من حافتي البلاطة شكل نصف مخروطي محده باللون الأبيض وبداخله سحب متطايرة نفذت باللون الأبيض والأحمر المرجاني على أرضية تركوازية اللون، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الوردية المركزية أربع أزهار تتور مع نصف الشكل المخروطي، وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجاني، بالإضافة إلى زهرتين من نبات السوسن نفذتا أعلى وأسفل الوردية المركزية وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجاني أيضا، وتخرج هذه الأزهار من فرعين نباتيين نفذتا باللون الأزرق الفاتح ويخرجان من الزهرة المركزية، أما أرضية البلاطة فجاءت باللون الأزرق القاتم.

يتشابه هذا التصميم مع كل من التصميمين الزخرفيين بكسوة المحراب، وذلك من حيث التصميم العام، والأسلوبين الصناعي والزخرفي، وعلى ذلك يمكن نسبة هاتين البلاطتين

إلى أحد مراكز الإنتاج في تركيا وعلى وجه الخصوص مدينة أزيق، حيث تتوافر في هاتين البلاطتين كل المميزات الصناعية والفنية لخزف رودس^(١) وهو أحد أنواع خزف أزيق.

أما بالنسبة للمحيط الخارجى لهذه التجميعية والذي يوجد فيما بين الترابيع الرخامية وبين الإطار الخارجى المحدد لكيان هذا الجزء، فيظهر فى هيئة أشكال هندسية تكونت من إلتقاء زوايا الترابيع الرخامية مع الإطار الخارجى، تتمثل فى اثنتا عشرة تكوين زخرفى، جاء كل منهم فى صورة مثلث متساوي الأضلاع يلتصق بالحد الداخلى للإطار، وبالنسبة للتكوينات الزخرفية التى تشغل الأركان فتتخذ كل منهم شكل المثلث القائم، الذى يتجه نحو أسفل التجميعية وذلك بالنسبة للجزء العلوى لهذا الجزء، أو الذى يتجه نحو الأعلى وذلك بالنسبة للجزء السفلى للتجميعية، ويتطابق كل تكوينين متقابلين مع بعضهما البعض وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر الزخرفية، حيث تضم هذه التكوينات ستة تصميمات زخرفية، هى من أعلى إلى أسفل كما يلى:

١- التصميم الأول (لوحة رقم ٤٨):

يشغل هذا التصميم مساحة كل من التكوينين المثلثين القائمين المتقابلين أعلى هذا الجزء، ويأتى كل منهما على أرضية من البلاطات الخزفية ذات اللون الواحد وهو اللون الأصفر، بالإضافة إلى جزء من بلاطة التى تحمل زخرفة أزهار القرنفل وذلك فى الزاوية القائمة للتكوين، حيث تشغل هذه الزاوية ركن التكوين فى صورة مثلث زخرفى آخر أصغر حجماً، أما فى الضلع المقابل لها وهو الإطار الفاصل بين التكوين الزخرفى وبين التريبعة الرخامية الملاصقة له فقد ركبت بلاطتين كاملتين صغيرتين مقاس ١٠ x ١٠ سم، إلا أن زخرفتهما جاءت مختلفة، حيث نرى فى التكوين الأيمن الأقرب إلى دخلة فتحة الشباك يشتمل على جزء من التجميعية التى قوامها تصميم الإكليل، وذلك عند اكتماله (شكل رقم ١٨).

أما فى التكوين الآخر وهو الأقرب للمحراب، فيشغله تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة نوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهو أيضاً جزء من تجميعية زخرفية تكتمل زخرفتها باللقاء أربع بلاطات مع بعضهم البعض ويحملن نفس التصميم.

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٣٧.

٢ - التصميم الثاني (لوحة رقم ٤٨):

يشغل مساحة التكوينين المثلثان المتقابلان أسفل التكوينين السابقين، وينحصران بين التريبتين الرخاميتين، الأولى والثانية من أعلى وبين الإطار الخارجى، ويتطابق تصميم كل منهما حيث توجد شجرة السرو فى المنتصف، وذلك عن طريق الشريط الزخرفى الأسود، وتشغل المساحة الداخلية شريط زخرفى آخر نفذ باللون الأصفر، والذي جاء فى صورة مربع ويشغل المساحة المتبقية فيما بين شجرة السرو وحدود التكوين، أما المساحة فيما بين شجرة السرو والإطار الخارجى فيشغلها أنصاف بلاطات على هيئة مثلثات.

٣ - التصميم الثالث (لوحة رقم ٤٧):

يشغل كل من التكوينين المثلثين المتقابلين فى منتصف الضلعين الطويلين لهذه التجميعية، ويتألف تصميمه من ثلاثة أرباع دائرة نفذت بالشريط الزخرفى الأسود، وبداخلها شكل ترس مسنن يلتف حول مركز سداسي الشكل نفذاً بالبلاطات الصفراء اللون، التى تضم بداخلها شكل سداسي آخر مرسوم باللون الأسود، وجاء الترس على أرضية من البلاطات الخزفية ذات اللون الأبيض، أما المساحة المتبقية من هذا التكوين والتي توجد خارج الشكل الشبه دائرى فتشغلها زخرفة الشكل الرباعي المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، وهو جزء من التكوين الذى يتمثل فى زخرفة الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣).

٤ - التصميم الرابع (لوحة رقم ٤٧):

يشغل هذا التصميم كل من التكوينين المثلثين المتقابلين المقابلان للتريبتية الرخامية الثالثة، ويتكون تصميمه من مثلث مُنفذ عن طريق شريط من البلاطات الصفراء اللون، ويوجد بداخله مثلث آخر أصغر حجما جاء باللون الأسود، وتشغل المساحة الملتفة حول هذا المثلث الداخلى بلاطات خزفية يتخذ قوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

٥- التصميم الخامس:

يشغل التكوينين المثلثين المتقابلين أسفل التجميعية واتخذت هيئة المثلث القائم الزاوية الذى يتجه نحو أعلى التجميعية، وتشغل مساحته البلاطات الصفراء اللون، التى يتخللها بلاطتان متجاورتان نفذتا باللون الأسود، وذلك على الشريط الزخرفى الفاصل بين التجميعية الرخامية وبين التكوين الزخرفى.

٦ - التصميم السادس:

يشغل مساحة كل من التكوينين المثلثين المتقابلين فى كل من منتصف الضلعين العرضيين لهذا الجزء والتى تنحصر بين التكوينين الزخرفيين اللذين يتخذان هيئة المثلث القائم سواء المتجه إلى أسفل التجميعية أو المتجه لأعلى التجميعية، وجاءت زخارف كل منهما متشابهة من حيث التصميم الزخرفى إلا أنها اختلفت فى أسلوب التنفيذ.

فبالنسبة للتكوين العلوى (لوحة رقم ٤٨) فقد نفذ شكل نجمى وسطى يشغل مركزه شكل دائرى نفذ بجزء من بلاطة بيضاء اللون يحيط بها من الخارج أجزاء صغيرة من البلاطات السوداء اللون على هيئة مثلثات صغيرة، ثم يليها أجزاء أكبر منها على هيئة مثلثات جاءت باللون الأصفر، وتضم فيما بينها بلاطات زرقاء اللون صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويمتد على جانبيه هذا الشكل النجمى أجزاء من بلاطات ذات اللون الواحد وهو اللون الأصفر والأزرق، التى تتخذ شكل مثلثات متقابلة متجاورة كي تربط الشكل النجمى المركزى مع زاويتي التكوين المتجهتين خارج التجميعية.

أما بالنسبة للتكوين السفلى فقد جاء الشكل النجمى المركزى به أبسط من الشكل النجمى الذى يشغل التكوين العلوى، حيث يشغل مركزه دائرة نفذت باللون الأسود يليها أجزاء مثلثة الشكل من البلاطات ذات اللون الأبيض، والتى تضم فيما بينها بلاطات صغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم منفذة باللون الأزرق، هذا ويمتد منه أيضا أجزاء من البلاطات الصفراء والزرقاء اللون على هيئة المثلثات ليربط بينه وبين زاويتي التكوين المتجهتين للخارج.

ثانياً: التجميعية الثانية (لوحة رقم ٤٩):

تشغل المساحة فيما بين الشباكين الأول والثانى على يمين المحراب، وهى عبارة عن مستطيل طولى مُحدد من الخارج بإطارين من الزخارف، وذلك فى جميع أضلاعه فيما عدا الضلع السفلى، حيث جاء مُحدد فقط بالإفريز الخشبي السفلى بالإضافة إلى شريط زخرفى داخلى رفيع يتكون من أجزاء من البلاطات الخزفية ذات اللون الأسود، أما بالنسبة للأضلاع الثلاثة الأخرى فيلتف حول المحيط الخارجى لكل منهم إطارين.

الإطار الأول وهو الأطار الخارجى ويشغل صف رأسى واحد من البلاطات الخزفية مقاس ١٠ X ١٠ سم، وتصميم هذه البلاطات يتمثل فى جزء من تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشكل هذا الشريط نصف التصميم الذى يتكون عند إلتقاء أربع بلاطات تحمل نفس الزخارف، كما يمتد هذا الشريط على جانبي هذه التجميعية ليشمل دخلة الشباكين الأول والثانى وذلك بمقدار صف رأسى واحد.

أما بالنسبة للضلع العرضى العلوى للتجميعية فقد جاء مُكتمل التكوين حيث يظهر نصفه فى الإطار الجانبي، وذلك فى صورة صفين أفقيين من البلاطات الخزفية ليكتمل معها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما الإطار الثانى فيقع إلى الداخل من الإطار الأول ويلتف هو الآخر حول الأضلاع الثلاثة للتجميعية، ويتكون من البلاطات ذات اللون الواحد التى تشغل مساحة صف من البلاطات البيضاء اللون التى ركبت بصورة قائمة على زواياها، وتحصر هذه البلاطات فيما بينها أنصاف بلاطات مثلثة الشكل ذات لون أسود، لتمثل بذلك إطار زخرفى على هيئة شريط داخلى يلتف حول التكوين الداخلى للتجميعية.

وتتألف زخارف هذه التجميعية داخل الإطارين الخارجيين من أربع تربيعات رخامية رُكبت كل تربيعة منهم على زاويتها، وتعلو كل منهم الأخرى فى صورة صف رأسى يتوسط كيان التجميعية، وتضم هذه التربيعة فيما بينها وبين الكسوة الخزفية التى تظهر فى صورة صفين رأسيين عشرة تكوينات زخرفية موزعة على صفين رأسيين، كل صف منهما يضم

خمسة تكوينات مثلثة الشكل يتطابق كل تكوين منهم مع التكوين المقابل له فى الصف الرأسى الأخر، ونفذت هذه التكوينات بالبلاطات الصغيرة مقاس 10 x 10 سم، كما يحددها من الداخل شريط رفيع يتكون من أجزاء من بلاطات ذات لون أسود والتي تظهر فى الوقت نفسه كإطار خارجى يلتف حول المحيط الخارجى لصف التريبعات الرخامية، وبذلك يمكن تناول كل تكوينين متقابلين مع بعضهما البعض بالدراسة كتكوين زخرفى واحد، وذلك بدءاً من أسفل إلى أعلى كما يلى:

١- التكوين الأول:

يتخذ هيئة المثلث القائم المتجه إلى أعلى، ويتكون قوامه بالتقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنهم وحده زخرفية مستقلة (شكل رقم ٢٤ب)، وهى عبارة عن أربع أوراق نباتية مركبة مثقوبة تخرج من دائرة مركزية وسطى وتتجه نحو الأركان، ويقطع كل ورقة منهم ورقتان نباتيتان ذات نصل، ويوجد فى أركان كل بلاطة شكل ربع دائرى يخرج منه زوائد جانبية، وقد جاءت الأوراق المركبة باللون الأبيض، أما الأوراق ذات النصل فجاءت باللون الأصفر وذلك على أرضية زرقاء اللون، وتركت الثقوب فى الأوراق النباتية المركبة بلون الأرضية.

٢ - التكوين الثانى:

يشغل مساحة المثلثين أعلى التكوين السابق، وينتج تصميمه عند إلتقاء كل أربع بلاطات يحملن نفس الزخارف (شكل رقم ١٣)، وقوامه عبارة عن زخرفة الدوائر المتماسة التى تحتوى بداخلها على شكل نباتى بسيط، وتحصر فيما بينها مربعات مقوسة الأضلاع تضم بداخلها شكلاً نباتياً بسيطاً.

٣ - التكوين الثالث:

يمثل التكوين الأوسط لهذه التجميعية ويتألف من شكل هندسى يتكون من الأشرطة الرفيعة ذات اللون الأسود، حيث تتخذ هذه الأشرطة هيئة مستقيمة ومنكسرة ومتقاطعة، وتحصر فيما بينها أشرطة أخرى بيضاء اللون تسير بالتوازى معها.

٤ - التكوين الرابع:

يتكون تصميمه أيضا عند إلتقاء أربع بلاطات مع بعضهم البعض، ويتطابق هذا التكوين مع التكوين الزخرفى الأول الذى يشغل المثلثين أسفل هذه التجميعية، ويتكون من الأوراق النباتية المركبة المثقوبة المنتصف التى تخرج من مركز التكوين نحو الأركان ويتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة النصلية الشكل (شكل رقم ٢٤ ب).

٥ - التكوين الخامس:

يشغل المساحة العلوية للتجميعية، ويظهر هذا الجزء ككيان مستقل، حيث لم يفصل كل من التكوينين المتقابلين إطار كما فى التكوينات السفلى، إلا أن الفنان قام بالتمييز بينهما عن طريق تفرغ الزخرفة الداخلية بالبلاطات الوسطى التى تربط بين التكوينين، حيث جاءت هذه البلاطات فى صورة شكل مخروطى يفصل بين التكوينين.

وبذلك يتخذ كل من التكوينين شكلا هندسيا يتكون من أربعة أضلاع، وقوام الزخرفة فى كل منهما زخرفة واحدة متشابهة تنتج من إلتقاء كل أربع بلاطات مع بعضها البعض، وتحمل هذه البلاطات نفس زخرفة الإطار الخارجى للتجميعية، المتمثل فى الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثالثا: التجميعية الزخرفية الثالثة (لوحة رقم ٥٠):

هى التجميعية الأخيرة فى هذا الجزء من الجدار وتشغل المساحة فيما بين الشباك الثانى فى المستوى السفلى وبين الخزانة الحائطية التى تشغل طرف هذا الجدار جهة الشرق، وتظهر فى صورة أربعة صفوف رأسية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، كما تمتد هذه البلاطات إلى اليسار بداخل فتحة الشباك الثانى على هيئة صف رأسى، وجاءت فى صورة تصميم متكرر ينتج من إلتقاء كل أربع بلاطات (شكل رقم ٢٤ ب)(لوحة رقم ٥١)، وهو عبارة عن شكل الأربع أوراق نباتية المركبة المثقوبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه للأركان ويتقاطع معها الأفرع النباتية الصغيرة ذات النصل.

الكسوة الخزفية على يمين المحراب:

تشغل المساحة الجدارية فيما بعد انتهاء كسوة المحراب وتمد على يمينه إلى انتهاء هذا الجدار جهة الجنوب والتقاءه مع الجدار الجنوبي الغربي، وتتشابه هذه الكسوة مع الكسوة الخزفية على يمين المحراب، من حيث الأسلوب الزخرفي المتبع في تنفيذها، وكذلك تقسيمها إلى جزأين الأول سفلى والثانى علوى، إلا أنها تمتاز عن كسوة الجزء الأيمن بكبر مساحتها، ويرجع ذلك إلى امتداد الجدار لهذا الجزء عنه عما وجد بالجزء الأيمن للمحراب، وقد جاء ذلك كنتيجة طبيعية لعدم توسط المحراب هذا الجدار. وسنتناول دراسة هذا الجزء تبعا للتقسيم السابق كما يلي:

أ - الكسوة الخزفية للجزء السفلى:

تمتد هذه الكسوة بطول هذا الجزء من الجدار وذلك أسفل المستوى الأول لفتحات الشبائيك، حيث تبدأ من مستوى أرضية المسجد وتمتد إلى مستوى الإفريز الخشبي الأول الذى يمتد أسفل فتحات نوافذ المستوى الأول مباشرة، وتشتمل هذه الكسوة على تجميعات من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ونفذت بنفس النمط الذى وجد فى الجزء السفلى للكسوة الخزفية على يمين المحراب، حيث اشتملت على اثنتى عشرة تجميعة جاءت تارة بالبلاطات ذات الزخارف والألوان المتعددة، وتارة أخرى بالبلاطات ذات اللون الواحد الخالى من الزخرفة، وذلك بالتبادل فيما بينهما، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية شغلها ألواح رخامية، أما عن قوام زخرفة هذه التجميعات فهي من اليمين إلى اليسار - فى اتجاه المحراب - كالتى:

١ - التجميعة الأولى (لوحة رقم ٥٢):

تشغل أقصى الطرف الجنوبي لهذا الجدار عند التقاءه مع الجدار الجنوبي الغربي، وتضم ستة عشرة بلاطة عبارة عن أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينهم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوام الزخرفة فيها اعتمدت على زخرفة اللون الواحد، فيشغل بلاطات كل من الصف الأفقى العلوى والصف الرأسى الخارجى فى اتجاه المحراب اللون التركوازى، أما البلاطات إلى الداخل فيشغلها اللون الأبيض واللون الأسود، وذلك بالتبادل فيما بينها حيث تلتف حول بلاطة وسطى بيضاء اللون.

٢- التجميعية الثانية (لوحة رقم ٥٣):

تلي التجميعية الأولى فى اتجاه المحراب وتتكون هذه التجميعية من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، وتعتمد فى تزويجها على الأوراق النباتية المركبة غير المنقوبة التى تخرج من مركز التكوين فى اتجاه الأركان ويقطعها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ ب).

٣- التجميعية الثالثة (لوحة رقم ٥٢):

تلي التجميعية السابقة وتشغل حيز أربعة صفوف من البلاطات الأفقية تضم فيما بينهم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، ونفذت زخارفها عن طريق زخرفة اللون الواحد حيث يشغل اللون التركوازى كل من بلاطات الصفوف الخارجية للتجميعية، وظهرت كإطار لها وذلك فيما عدا الصف الأفقى السفلى، أما البلاطات الداخلية فجاءت باللون الأبيض واللون الأسود وذلك بالتبادل، وتلتف هى الأخرى حول بلاطة وسطى بيضاء اللون.

٤ - التجميعية الرابعة (لوحة رقم ٥٢):

تشغل مساحة خمس صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوامها الفنى وحدة مستقلة عبارة عن زخرفة أزهار القرنفل التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان (شكل رقم ٢).

٥ - التجميعية الخامسة (لوحة رقم ٥٤):

تشغل هذه التجميعية البلاطات ذات اللون الواحد والتى جاءت بشكل قائم حيث ركبت على إحدى زواياها، ويظهر محيطها الخارجى بهيئة أنصاف بلاطات تتخذ أشكالاً مثلثة تتجه رؤوسها نحو داخل التجميعية، وقد جاء الصف العلوى منها باللون الأسود والسفلى باللون التركوازى أما الصفان الراسيان الخارجيان فرسما باللونين الأسود والتركوازى بالتبادل.

أما البلاطات الكاملة بهذه التجميعية فتوجد إلى الداخل من أنصاف البلاطات السابقة وتشغل حيز ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات البيضاء اللون التى تحصر فيما بينها صفين

أفقيين آخرين نفذ الأول منهما باللون الأسود وهو إلى أسفل التجميعية أما الثاني وهو العلوي فنُفذ باللون التركوازي.

٦ - التجميعية السادسة (لوحة رقم ٥٥):

تشمل خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية وتشتمل على نوعين من الزخارف، الأول وهو الذي يشغل المحيط الخارجي للتجميعية والذي يمثل الأربع صفوف الخارجية منها وقوامه الفنى يمثل جزء من التكوين الذى يتألف من الدائرة المركزية التى يوجد بداخلها شكل نباتي بسيط ويلتف حولها من الخارج أربعة أشكال مربعة ذات أضلاع مقعرة وتضم بداخلها شكلاً نباتياً بسيطاً آخر (شكل رقم ١٣)، هذا ولم يظهر التكوين الزخرفى مكتمل وذلك لعدم إلتقاء الأربع بلاطات المكونة له، حيث يظهر فقط نصف التكوين وهو نصف دائرة يحيط بها شكلان مربعان مقوسا الأضلاع.

أما الثانى فيشغل الحيز الداخلى للبلاطات الداخلية للتجميعية ويظهر فى ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات التى تضم ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية، وتتألف زخارفها من الزخارف الهندسية (شكل رقم ١٦، ١٦ب) المتمثلة فى الأربعة أشكال السداسية ذات الاستطالة.

٧ - التجميعية السابعة (لوحة رقم ٥٦):

تشتمل على خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وتتضمن هذه البلاطات لونين فقط هما اللون التركوازي ويظهر فى كل من الصف الأفقى العلوى والصفين الرأسيين الطرفيين بالإضافة إلى البلاطة المركزية التى تتوسط التجميعية، أما اللون الثانى فهو اللون الأبيض ويشغل باقى البلاطات الداخلية للمجموعة وبذلك ينحصر بين اللون التركوازي من الداخل والخارج.

٨ - التجميعية الثامنة (لوحة رقم ٥٦):

تشتمل على خمسة صفوف رأسية من البلاطات التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوامها الفنى يتولد من إلتقاء كل أربع بلاطات كل منهم تحمل التصميم عينه، لينتج عن ذلك تكوين الطبقة النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).

٩ - التجميعة التاسعة (لوحة رقم ٥٦):

تتكون من خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم أربعة صفوف من البلاطات الأفقية، وقوام زخارفها اللون التركوازي واللون الأبيض واللون الأسود، وذلك بنفس النمط الزخرفي المتبع في تكوين التجميعة الثالثة من هذا الجزء.

١٠ - التجميعة العاشرة (لوحة رقم ٥٧):

تتطابق هذه التجميعة مع التجميعة الثانية في هذا الجزء، من حيث عدد البلاطات والتصميم العام، والعناصر الداخلية له.

١١ - التجميعة الحادية عشرة:

تتطابق هي الأخرى مع كل من التجميعتين الثالثة والتاسعة لهذا الجزء، وذلك من حيث التصميم العام، والعناصر المكونة لهذا التصميم.

١٢ - التجميعة الثانية عشرة:

وهي التجميعة الأخيرة في هذا الجزء وتوجد فيما بين كسوة المحراب وبين المنبر وقوام زخارفها يتطابق مع زخرفة التجميعة الرابعة لهذا الجزء.

ب - الكسوة الخزفية للجزء العلوى:

يشغل هذا الجزء المساحة الرأسية أعلى الإفريز الخشبي الذي يحدد المستوى السفلى للنوافذ ويمتد إلى الإفريز الخشبي العلوى الذي يحدد نهاية المستوى الثانى للنوافذ، ويشغل المساحة العرضية على يمين كسوة المحراب إلى انتهاء الجدار تجاه الجنوب، ويضم ثلاث تجميعات تحتوى أيضا على التربييعات الرخامية والبلاطات الخزفية، وذلك فيما بين فتحات شبابيك المستوى الأول بالإضافة إلى كسوة خزفية أخرى تشغل الجزء الأيمن مباشرة على يمين كسوة المحراب، وذلك إلى بداية دخلة الشباك التالي لها، وقد اختلفت بعض من أجزاء

هذه الكسوة خلف المنبر الخشبي، وسنتناول دراسة هذه الزخارف بداية من طرف الجدار تجاه الجنوب ثم إلى الداخل تجاه المحراب، وهي كما يلي:

أولاً: التجميعة الأولى (لوحة رقم ٥٨):

تشغل أقصى الطرف الجنوبي للجدار، حيث المساحة الجدارية قبيل فتحة الشباك الأول وتبدأ من أعلى الإفريز الخشبي السفلى إلى أعلى مستوى انتهاء النوافذ الأول، حيث لا تصل هذه التجميعة إلى مستوى الإفريز الثاني الذي يحدد نهاية المستوى الثاني للنوافذ لذلك نرى عدة صفوف من البلاطات ذات اللون الواحد مقاس ١٠ X ١٠ سم، التي ركبت على زواياها لتشغل المساحة من أعلى التجميعة إلى مستوى الإفريز الخشبي الثاني، ونفذت هذه البلاطات بكل من اللون الأبيض، واللون الأسود وذلك على هيئة صفوف أفقية متبادلة.

تظهر هذه التجميعة كجزء من تجميعة أخرى أكبر يكتمل قوامها في الجدار الجنوبي الغربي وهو عبارة عن أربع تربيعات رخامية جاءت على زواياها في صورة صف رأسي يشغل وسط التجميعة، ويحدد هذه التربيعات إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وهو يمثل بذلك إطار يلتف حول المحيط الخارجي لهذه التربيعات الرخامية، والتي تحصر فيما بينها مساحات مثلثة تشغلها البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، وذلك في صورة صفين رأسيين على يمين ويسار هذه التربيعات الوسطى، ويحتوي كل صف منهما على خمسة تكوينات قوامها كالاتي:

بالنسبة للصف الرأسي الأيسر وهو الصف الطرفي للتجميعة، وفي الوقت ذاته يمثل جزءاً من تجميعة أخرى ملاصقة لهذه التجميعة وتشغل الطرف الجنوبي في الجدار الجنوبي الغربي، ويتكون هذا الصف من خمسة تكوينات رأسية تعلو بعضها البعض، ويتخذ كل تكوين منهم هيئة مثلثة، يحدد حوافه الداخلية الملاصقة للتربيعات الرخامية شريط زخرفي، حيث يأطر هذا الشريط كلا من التربيعات الرخامية والتكوينات الخزفية معاً، ويتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

تبدأ التكوينات الخزفية بهذه التجميعة من أسفل إلى أعلى بتكوين قوامه الأوراق النباتية المركبة المثقوبة التي تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٤ ب)، ويعلو تلك أربعة تكوينات أخرى يشغلها

كلها تصميم واحد قوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، هذا بالإضافة إلى وجود زخرفة البلاطات ذات اللون الواحد التي تتخلل التكوين الأوسط في هذا الصف الرأسي، حيث يشترك مع البلاطات التي تحمل تصميم الشكل المثلث بلاطات نفذت باللون الأبيض، تضم بداخلها بلاطة كاملة وجزأين من بلاطة أخرى وجاء ذلك باللون الأزرق على هيئة مثلث يتجه نحو داخل التجميعية.

أما الصف الرأسي الأيمن والذي يأتي في طرف التجميعية عند دخلة الشباك، فتشغل تكويناته الخمسة نوعين من التصميمات، التصميم الأول يتألف من الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويظهر ذلك في كل من التكوين الأول والثالث والخامس، أما للتصميم الثاني فيظهر في كلا من التكوينين الثاني والرابع، وقوامه الأوراق النباتية المركبة المتقوية التي تتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤ ب) (لوحة رقم ٥٩).

ثانياً: التجميعية الثانية (لوحة رقم ٦٠):

تشغل المساحة فيما بين الشباك الأول والشباك الثاني، وتنحصر بين الإفريز الخشبي السفلي والإفريز العلوي وتتخذ هيئة مستطيل طولي، وتتكون هذه التجميعية من تكوينات البلاطات الخزفية والتربييعات الرخامية معاً، وتنقسم من حيث التصميم العام إلى ثلاث مساحات زخرفية، المساحة الأولى وهي بمثابة زخرفة مركزية وسطى تشغل وسط التجميعية من أسفل إلى أعلى، وتتكون من زخرفة شجرة السرو التي يأتي على جانبيها كل من المساحتين الزخرفيتين الأخيرتين.

بالنسبة للمساحة الوسطى التي تتألف من شجرة السرو فتتقسم إلى جزأين، الأول سفلي ويمثل قاعدة شجرة السرو ويكاد يخلو من الزخرفة حيث نفذ عن طريق ثلاث تربييعات رخامية وجزء صغير من تربييعه رابعة، وذلك في صورة صف رأسي يحدد جزءه العلوي فيما بعد بداية التربييعة الثالثة بشرط يتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، وبذلك يفصل هذا الشريط بين هذه القاعدة وبين زخرفة الجزئين الجانبيين، ويوجد إلى الداخل من هذا الشريط صف من البلاطات إلى مقاسها ١٠ x ١٠ سم، في صورة إطار لهذا الجزء

العلوى، وقوام تصميمة الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، والذي ينتج عند إلتقاء كل أربع بلاطات منه زخرفة الدوائر المتماصة (شكل رقم ١٣). ولم يمتد هذا الإطار وكذلك الشريط الرأسى إلى الجزء السفلى لهذه القاعدة، حيث امتدت الزخارف الداخلية للجزأين الجانبيين للمستوى السفلى إلى حدود هذه التربيعات.

أما الجزء الثانى ويمثل الجزء العلوى لشجرة السرو، فيتخذ هيئة رمحية الشكل ويحدده إطار من الشريط ذى اللون الأسود، وتشغله فى منتصفه أجزاء رخامية تتخذ نفس الهيئة الرمحية، وتشغل المساحة فيما بينها وبين الإطار بمجموعة من البلاطات الخزفية المستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤ سم، وضعت بصورة رأسية وتضم نوعين من الزخارف.

النوع الأول ويشغل أسفل هذا الجزء ويظهر فى صورة بلاطتين رأسييتين فى كل جانب، حيث ترتكز البلاطة السفلى فى كلا منهما على أجزاء من بلاطات خزفية تضم أشكال نباتية مرسومة باللون الأزرق، واللون الأحمر المرجانى، وذلك على أرضية بيضاء اللون، أما قوام تصميم البلاطات فهو عبارة عن وردة وسطى مركزية فى المنتصف، وشكل نصف مخروطى فى كل من جانبي البلاطة، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الوردة المركزية مجموعة من الأزهار (شكل رقم ٣٩)(لوحة رقم ٦١).

أما النوع الثانى فيشغل قمة شجرة السرو (شكل رقم ٤٠)(لوحة رقم ٦١)، وقوام تصميمة زهرة مركزية مرسومة باللون الأخضر المُحدد من الخارج باللون الأبيض، ويأتى فى جانبي التصميم شكل نصف دائرى باللون الأبيض ويضم بداخله اللون الأخضر، وتشغل المساحة فيما بينهما وبين الزهرة الوسطى فرعان نباتيان سميكان، يخرجان من الزهرة الوسطى بهيئة مقوسة ليسير بذلك مع حواف البلاطة من أعلى ومن أسفل، وينتهي هذان الفرعان قبيل الشكلىين النصف دائريين الجانبيين ولون كل منهما باللون الأبيض، كما توجد أفرع نباتية صغيرة جاءت باللون الأخضر إلى جوار هذين الفرعين، ورسمت أرضية التصميم باللون الأزرق.

وقد جاء هذا الجزء العلوى لشجرة السرو على أرضية من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التى قوام تصميمها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، والتى يحددها من الخارج إطار من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وذلك فى صورة شريطين يتجه كلا منهما نحو أعلى البلاطة، ويتخذ نفس الشكل الخارجى لقاعدة شجرة السرو الرخامية.

أما الجزئان الجانبيان إلى اليمين واليسار من هذه الشجرة فيتطابقان تطابقاً كلياً من حيث التصميم العام، والتكوين الداخلى، فيشغل كلا منهما أربع تربيعات رخامية رُكبت على زواياها فى صورة صف رأسى من أسفل إلى أعلى، وتضم هذه التربيعات فيما بينها التكوينات الخزفية، ويفصل بين هذه التكوينات والتربيعات الرخامية شريط من أجزاء من البلاطات السوداء اللون الذى يَاطر محيط هذه التربيعات الرخامية.

يأتى أعلى الصف الرأسى للتربيعات الرخامية مساحة زخرفية مستطيلة الشكل محده من الخارج بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون، بلية إطار داخلى عبارة عن صف من البلاطات التى مقاسها ١٠ x ١٠ سم، وقوامها الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، يلى ذلك إلى داخل التكوين فى الضلعين العرضيين تصميم يشغل حيز بلاطتين رأسيّتين بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقوامه البلاطات ذات اللون الواحد المنفذة باللون الأسود واللون الأصفر، وهى عبارة عن أنصاف بلاطات تتخذ هيئة مثلثة، حيث تظهر المثلثان الصفراء اللون إلى الخارج ملاصقة للإطار، أما المثلثات السوداء اللون فتتحصّر بين الأجزاء الصفراء اللون.

يلى ذلك التكوين العلوى (شكل رقم ٤١) (لوحة رقم ٦٢) وهو عبارة عن بلاطة مستطيلة مقاس ٢٠ x ٣٠ سم، وقوامها الفنى شكل نباتى مركزى يتخذ هيئة أقرب إلى المستطيل وقد جاء باللون الأزرق والأخضر، ويخرج منه أربع أوراق نباتية كبيرة من أوراق الساز التى تتجه نحو الأركان والمرسومة باللون الأخضر على أرضية بيضاء ويوجد فى الجانب الخارجى لكل منهم نحو وسط البلاطة فرع نباتى أزرق اللون، بحيث يحصر كل فرعين منهما مع حافة البلاطة ورقة نباتية ثلاثية لونت باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون، وتشغل بذلك هذه الأوراق الثلاثية جانبى البلاطة، حيث تخرج من حافة البلاطة وتتجه نحو مركزها، ونُفذت هذه الأوراق بحجم كبير حيث تماس حوافها الخارجية حواف أوراق الساز.

أما بالنسبة للتكوينات فيما بين التربيعات الرخامية لهذين الصفيين الرأسين، فتشغلها البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ونوقت هذه البلاطات عن طريق اللون الواحد سواء كان اللون الأصفر أو اللون الأسود، وذلك فى التكوينات السفلية فيما بين التربيعة الرخامية الأولى من أسفل وبين الإفريز الخشبى السفلى.

يلى ذلك فيما بين التربيعة الأولى وبين التربيعة الثانية التي تعلوها تكوينان زخرفيان الأول يتجه نحو خارج التجميعة وقوامه أشكال الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها الشكل الرباعي المقعر الأضلاع (شكل رقم ١٣)، أما التكوين الثانى فهو إلى الداخلى ويشغله تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

يعلو ذلك التكوين الأوسط الذى ينحصر فيما بين التربيعتين الرخاميتين الثانية والثالثة، ويحدد هذا التكوين إطار من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود (لوحة رقم ٦٣)، ويتخذ شكل مثلثين متقابلين يشغل المثلث الخارجى منهما شكل نجمى سداسى نفذ مركزه باللون الأبيض، ويضم بداخله دائرة صغيرة ذات لون أزرق، ويلتف حول المركز فى كل من أضلاعه نصف بلاطة فى صورة مثلث مرسوم باللون الأسود وجاءت الأرضية خارج التكوين النجمى باللون الأصفر، أما التكوين الداخلى فيشغله شكل نجمى ثمانى نفذ مركزه باللون الأصفر، ويحيط به ثمانية أجزاء من البلاطات السوداء اللون التى تتخذ هيئة مثلثات وذلك على أرضية من البلاطات البيضاء اللون، التى يليها نحو الخارج بلاطات صفراء اللون.

ويلى ذلك فيما بين التربيعتين الرخاميتين الثالثة والرابعة تكوينين متقابلين يتطابق وقوامهما مع قوام التكوينين الذين يشغلا المساحة فيما بين التربيعتين الأولى والثانية.

يأتى بعد ذلك التكوين العلوى والأخير، وينحصر بين التربيعة الرخامية الرابعة وبين الشريط الذى يحدد هيئة الجزء المستطيل العلوى، ويتألف هذا التكوين من البلاطات ذات اللون الواحد وذلك على غرار ما يوجد فى التكوينين السفليين، إلا أن البلاطات هنا جاءت باللون الأبيض واللون الأصفر واللون الأزرق.

ويأطر كيان التجميعة من الخارج صف من البلاطات مقاسها ١٠ x ١٠ سم، التى تضم نوعين من التصميمات، الأول منهما وهو الذى يأطر أسفل التجميعة ويتجه لأعلى، حيث ينتهي عند التكوين الرابع فيما بين التربيعة الرخامية الثالثة والرابعة، وقوامه الشكل الرباعي المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا، وهو يمثل جزء من التكوين الذى يتألف من الدوائر المتماسة (شكل رقم ١٣)، أما التصميم الثانى فيأتى أعلى التصميم السابق ويشغل باقى إطار التجميعة الخارجى من أعلى، ويتألف تكوينه من أزهار القرنفل (شكل رقم ٢). هذا ويمتد الإطار الخارجى إلى داخل فتحة كل من الشباكين الجانبيين بواقع صف رأسى واحد وذلك من أعلى إلى أسفل.

ثالثا: التجميعة الثالثة (لوحة رقم ٦٤):

تشغل المساحة العرضية فيما بين الشباك الثانى والثالث، وتتحصر بدورها بين الإفريزين الخشبيين السفلى والعلوى اللذين يحصران المستوى الأول والثانى للنوافذ، وبذلك تتخذ هذه التجميعة هيئة مستطيل طولى مُحدد من الخارج بإطار من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، وذلك من جميع الأضلاع فيما عدا الضلع السفلى الذى يستخدم الإفريز الخشبى السفلى كإطار له، كما يمتد هذا الإطار إلى داخل فتحة كلا من الشباكين الجانبيين بواقع صف رأسى من البلاطات، التى يتمثل قوامها فى الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه ويضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

أما بالنسبة للتصميم الداخلى للتجميعة فيتكون من صفين رأسيين متجاورين من التربيعات الرخامية المثبتة على زواياها، بواقع أربع تربيعات رخامية فى كل صف منهما، ويأطر المحيط الخارجى لهذه التربيعات شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وتضم هذه التربيعات فيما بينها مجموعة من التكوينات الخزفية التى نفذت بالبلاطات ذات المقاس ١٠ X ١٠ سم، وتتخذ هذه التكوينات صورة مثلثة، وذلك بالنسبة للتكوينات التى تلتف حول الصفين الرأسيين للتربيعات الرخامية من الخارج، أما التكوينات الداخلية التى تتحصر فيما بين صفى التربيعات الرخامية فهى بمثابة التكوينات الرئيسة لهذه التجميعة وتتكون من ثلاثة تكوينات يتخذ كل منهم هيئة مربعة، وتظهر فى صورة تكوينات وسطى تتخذ هيئة ومساحة التربيعات الرخامية.

وتضم هذه التجميعة تكوينا آخر يتألف من البلاطات الخزفية فقط، ويتخذ هيئة مستطيل عرضى يشغل قمة هذه التجميعة أعلى كلا من صفى التربيعات الرخامية والتكوينات المتداخلة معها، ويحدد هذا التكوين من الخارج شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، يليه إلى الداخل صف من البلاطات الصغيرة ذات اللون الأصفر، والتى تظهر فى صورة إطار داخلى آخر لهذا التكوين.

بالنسبة للتصميم الداخلى لهذا التكوين فهو عبارة عن أرضية من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، تشغلها زخرفة الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وهو ما يظهر فى الوقت نفسه فى صورة إطار داخلى يتكون من صف واحد من البلاطات التى تلتف مع المحيط الداخلى للبلاطات الصفراء اللون،

وتحصر هذه البلاطات فيما بينها صف أفقى يتوسط كيان هذا التكوين ويتألف من مجموعة من البلاطات ذات اللون الواحد التى نفذت على التوالي باللون الأبيض، واللون الأزرق، واللون الأسود، واللون الأصفر، وذلك بالبلاطات مقاس ١٠x١٠ سم.

أما بالنسبة للتكوينات الرئيسية الثلاثة الوسطى التى تنحصر بين الصفيين الرأسيين للتربيعات الرخامية، فتضم نوعين من التصميمات. التصميم الأول عبارة عن أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل حيز كل من التكوينين الزخرفيين الطرفين - التكوين الأول السفلى والتكوين الثالث العلوى - أما التصميم الثانى فقوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل حيز التكوين الأوسط أى التكوين الثانى.

أما التكوينات التى تتخذ هيئة مثلثة وتنحصر فيما بين المحيط الخارجى للتربيعات الرخامية فتظهر فى صورة صفيين رأسيين، يشغل كل منهما الطرف الطولى للمستطيل فيما بين الإفريز الخشبى السفلى وبين الشريط الأسود اللون الذى يأطر التكوين المستطيل ويشغل قمة هذه التجميعية، ويضم كل صف من هذين الصفيين خمسة تكوينات مثلثة يعلو بعضهم البعض، وذلك بالنسبة للجانبين الطرفين للتجميعية بكل من الضلعين الطولين لها.

كما تضم هذه التربيعات الرخامية فيما بينها تكوينان زخرفيان أخران، وذلك عند كل من الضلعين العرضيين لمحيط هذه التربيعات، وقد جاء هذان التكوينان متطابقان مع بعضهما البعض، حيث يتوسط كل منهما المساحة الوسطى للضلع العرضى الذى يشغله، كما يتخذ كلا منهما هيئة مثلث متساوي الأضلاع يتجه نحو داخل التجميعية، ويضم تصميم كلا منهما زخرفة متدرجة فى صورة أربعة أنصاف من البلاطات المتجاورة الزرقاء اللون التى تتخذ كل منهم هيئة مثلثة وتمثل قاعدة مثلث، ويرتكز على هذه الأنصاف ثلاث بلاطات قائمة على زواياها ومُنْفَذَه باللون الأصفر، والتى يرتكز عليهم أيضا بلاطتان قائمتان نفذتا باللون الأزرق، ويأتى أهلهما بلاطة صفراء اللون تمثل قمة المثلث.

هذا ويتطابق كل من التكوينات فى كل من الصفيين الزخرفيين الرأسيين على جانبى التربيعات الرخامية، حيث يتطابق كل تكوين من التكوينات الخمسة فى كل من الصفيين مع التكوين المقابل له فى الصف الأخر.

أما التكوينان الطرفيان بكل من الصفيين - المتمثلين في التكوين الأول من أسفل والتكوين الخامس أعلى الصف الرأسي- فيشغل كل منهما زخرفة البلاطات ذات اللون الواحد والتي جاءت في صورة بلاطات وأنصاف بلاطات مثلثة، تشغل مساحة التكوين الكلى وذلك في صورة مثلث قائم الزاوية، ونفذت الألوان باللون الأصفر بلية اللون الأزرق ثم اللون الأبيض وذلك على التوالي.

يلى ذلك إلى الداخل تكوينان أخريان هما التكوين الثانى، والتكوين الرابع وذلك فى كلا من الصفيين الرأسيين المتقابلين، حيث يشغل كل منهما تصميم (شكل رقم ١٣) الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المربعات المقعرة الأضلاع ويضم كل منهم شكلا نباتيا بسيطا، هذا ولم يفصل الفنان بين تصميم هذين التكوينين وبين زخرفة الإطار الخارجى الذى ياطر التجميعية من الخارج، ولعل ذلك يرجع إلى كونهما يحملان التصميم عينة.

يأتى بعد ذلك التكوين الأخير المتمثل فى التكوين الأوسط، وجاءت زخارفه على أرضية من البلاطات ذات اللون الواحد المزوقة باللون الأصفر، وتضم هذه البلاطات فى منتصفها شكل يتخذ هيئة القلب نفذ بالبلاطات الزرقاء اللون، بالإضافة إلى جزأين من نفس البلاطات يشغلا زاويتي التكوين السفليتين، ويتخذ كل جزء منهما شكل المعين الذى يخرج من هذه الزاوية ويتجه نحو داخل التكوين.

كما يحتوى هذا التكوين أيضا على البلاطات ذات الألوان والزخارف المتعددة، وقد جاءت هذه البلاطات على هيئة مثلث مركزى يتوسط التكوين ويأتى فوق البلاطات الزرقاء اللون التى تتخذ هيئة القلب، ويمتد هذا المثلث المركزى إلى خارج هيئة القلب من على جانبية إلى حدود أجزاء البلاطات الزرقاء التى تشغل زاويتي التكوين السفليتين، وقوام زخرفته الشكل المثلث غير المنتظم الأضلاع الذى يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٣٥).

وتنتهى الكسوة الخزفية لهذا الجزء العلوى الواقع على يسار المحراب بالكسوة التى تشغل المساحة فيما بين دخلة الشباك الثالث فى مستوى الشبايك الأول، وبين نهاية الكسوة الخارجية للمحراب، وتشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية ابتداء من أعلى الإفريز الخشبي السفلى إلى حدود الإفريز الخشبي العلوى، حيث تنتهى عند الإطار الذى يحدد نهاية الكسوة الخارجية العلوية للمحراب، وقد اختفت أغلب زخارف هذه الكسوة خلف المنبر الخشبي للمسجد الذى يوجد على يسار دخلة المحراب بقليل.

وقد نفذت هذه الكسوة ببلاطات مقاسها ١٠ x ١٠ سم، وتبدأ من دخلة الشباك الثالث، حيث تشغل مساحة صف رأسى واحد، وتضم نفس تصميم البلاطات التي تمثل الإطار الأيسر لهذه الكسوة، والذي نُفذُ بأنصاف بلاطات تتخذ هيئة مستطيلة، ويضم هذا الإطار عدة تصميمات مختلفة، فنرى تصميم الشكل الدائرى المفصص الذى يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبه رأس السهم (شكل رقم ١٠)، ويبدأ ذلك من أسفل إلى أعلى قبيل انتهاء مستوى النوافذ الأول، ويعلو ذلك ثلاثة أنصاف من البلاطات الرأسية يشغلهم تصميم أشكال القلوب التي تخرج من زهرة وسطى مركزية كبيرة الحجم (شكل رقم ٢٥)، ويأتى فوق ذلك ثلاثة أنصاف أخرى من البلاطات التي قوامها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١). يعلو ذلك إلى نهاية الكسوة العلوية تصميم الشكل الرباعي المقوس الأضلاع الذى يضم بداخله شكلا نباتيا بسيطا (شكل رقم ١٣).

أما بالنسبة لقوام هذه الكسوة من الداخل فتتألف من نوعين من التصميمات، النوع الأول ويشغل المساحة السفلية أعلى الإفريز الخشبي السفلى ويظهر بوضوح فيما بين دخلة الشباك الثالث وبين المنبر، وقوام زخرفته الشكل النباتى المركب غير المتقوب الذى يتقاطع معه أوراق نباتية أخرى ذات نصل (شكل رقم ١٢٣)، إلا أن هذا التصميم لم يمتد ليشغل باقى المساحة السفلية كلها، حيث تنتهى مساحته الزخرفية خلف هذا المنبر.

أما التصميم الثانى فيشغل أغلب هذه الكسوة، حيث يشغل المساحة من أعلى زخرفة التصميم الأول مباشرة إلى نهاية حدود الكسوة من أعلى، وأيضا يمتد ليشغل باقى المساحة العرضية للكسوة حتى نهايتها، وذلك عند حدود كسوة المحراب، وقوام زخرفة هذا التصميم أشكال الدوائر المتماسة التي تحصر بينها الشكل الرباعي المقعر الأضلاع القائم على زواياه، وبداخل كل منهما شكلا نباتيا بسيطا، وتظهر هذا التصميم بوضوح فى الجزء الأيمن للكسوة وذلك على يمين المنبر (شكل رقم ١٣)(لوحة رقم ٦٥).

ثانيا: الكسوة الزخرفية بالجدار الجنوبي الغربى:

يمكن أن نقسم هذا الجدار إلى ثلاثة أقسام - وذلك تبعاً للتقسيم المعماري له - حيث يعتمد على هذا الجدار الثلاث بلاطات التي تتكون منها مساحة المسجد من الداخل، والتي

تتحصر بين صفين من الأعمدة التي تسير موازية مع جدار القبلة، وقد حُددت معمارياً - بهذا الجدار - عن طريق كتفين بارزين على يمين ويسار فتحة باب دخول المسجد التي تتوسط هذا الجدار، ليتكون بذلك الجدار من ثلاثة أقسام.

بالنسبة للبلاطة الوسطى فيشغلها مدخل المسجد الواقع في منتصف هذا الجدار، وهي تخلو من أية كسوة خزفية، حيث أكتفا الفنان بتدويق المساحة الجدارية على يمين فتحة باب الدخول والتي يمثلها امتداد بلاطة المحراب، وأيضا تدويق المساحة الجدارية على يسار فتحة باب الدخول والتي تمثل امتداد بلاطة المسجد الأخيرة، وذلك كما يلي:

أ- الكسوة الخزفية بالجزء الجنوبي للجدار:

تحتوى هذه الكسوة على أغلب زخارف هذا الجدار وتنقسم بدورها إلى قسمين، الأول سفلى، والثانى علوى، وذلك على غرار ما يوجد بكسوة جدار القبلة.

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:

تشغل هذه الكسوة المساحة السفلية لهذا الجزء، وتبدأ من مستوى أرضية المسجد وتنتهى بالإفريز الخشبي الذي يأتي أسفل مستوى النوافذ الأول، وتمتد من أسفل الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول إلى نهاية هذا الجدار تجاه الجنوب، عند إلتقاءه مع جدار القبلة. وتتكون هذه الكسوة من أربع تجميعات نفذت بالبلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعية وأخرى مساحة جدارية (لوحة رقم ٦٦).

وتتضمن هذه التجميعات الأربع نوعين من التصميمات، النوع الأول ويمثل زخرفة هندسية قوامها الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨) (لوحة رقم ٦٧) وجاء يتكون من أربع بلاطات، ويشغل هذا التصميم كلا من التجميعتين الطرفيتين، أى كل من التجميعية الأولى والتجميعية الرابعة، وتتألف التجميعية الأولى من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم خمسة صفوف من البلاطات الرأسية، أما التجميعية الرابعة فتحتوى على خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم ستة صفوف من البلاطات الرأسية.

وبالنسبة للتصميم الثانى بهذه التجميعات فيمثل الزخارف النباتية التى تتألف من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢) (لوحة رقم ٦٨)، ويشغل هذا التصميم كلا من التجميعتين الداخليتين، أى كلا من التجميعة الثانية والتجميعة الثالثة، وتحتوى كل تجميعة منهما على خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها خمسة صفوف من البلاطات الرأسية.

كما تمتد هذه الكسوة لتشغل كل من الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول (لوحة رقم ٦٧)، والذى يحدد نهاية بلاطة المحراب بهذا الجدار، وذلك فى الجزء الأسفل من هذا الجانب ابتداء من أسفل الجانب إلى مستوى نهاية زخرفة هذه التجميعات، وتأتى هذه الزخارف على بلاطات صغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، وتضمنت زخرفة الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعا.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

تشغل معظم مساحة هذا القسم فتحة الشباك الذى يتوسط هذا القسم، وجاءت الكسوة الخزفية لهذا القسم فى صورة تجميعتين زخرفيتين تشغل كلا منهما المساحة الجدارية على يمين ويسار فتحة هذا الشباك، وتتخذ التجميعتان هيئة مستطيل طولى يتكون من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، بالاشتراك مع التريبعات الرخامية.

التجميعة الأولى (لوحة رقم ٦٩):

توجد هذه التجميعة فيما بين دخلة فتحة الشباك وبين الجانب الأيمن لفتحة باب الدخول الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب، وتمتد من الإفريز الخشبي السفلى إلى أعلى لتنتهى قبيل الإفريز الخشبي العلوى، ويتكون تصميمها من أربع تريبعات رخامية ركبت على زواياها، وتعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى يتوسط التجميعة، ونلاحظ عدم اكتمال هذه التريبعات حيث تم إزالة جزء من حوافها الجانبية وخاصة بالحواف الملاصقة للكتف الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب.

وتضم هذه التريبعات فيما بينها البلاطات الخزفية التى تظهر فى صورة تكوينات تتخذ هيئة مثلثة، وذلك فى صورة صفين رأسيين متقابلين يتكون كل صف منهما من خمسة تكوينات من البلاطات الخزفية التى يتطابق كل تكوينين متقابلين فى كلا من الصفين الرأسيين

مع بعضهما البعض، وذلك مع ملاحظة أن حيز التكوينات فى الصف الرأسى الملاصق للكتف الذى يحدد انتهاء بلاطة القبلة بهذا الجدار جاءت غير مكتملة حيث لم تشغل نفس حيز التكوينات فى الصف الرأسى المقابل لها، ويرجع ذلك لعدم امتداد المساحة الجدارية لهذا الصف بنفس امتداد المساحة الجدارية بالصف المقابل لها نظرا لوجود الكتف البارز الذى يمنع هذا الامتداد.

بالنسبة لكلا من التكوينين الطرفين - أى كل من التكوين الأول أسفل التجميعية، والتكوين الخامس أعلى التجميعية- فيحتوى كل منهما على القوام عينة الذى يتكون من البلاطات ذات اللون الأسود، ويظهر ذلك فى صورة ثلاثة أنصاف من البلاطات المثثة، وهى ملاصقة للمحيط الخارجى للتربيغات الرخامية، وتحصر هذه الأنصاف فيما بينها بلاطتان نفذتا باللون الأبيض، حيث يحصران بدورهما بلاطة واحدة زرقاء اللون.

هذا ويوجد إطار يعلو كلا من هذين التكوينين وهو فى الوقت نفسه ياطر كيان التجميعية من أعلى، ويتألف هذا الإطار من صف أفقى من أنصاف البلاطات، ويضم نوعين من التصميمات، الأول يتمثل فى الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١). أما الثانى فقوامه الأوراق النباتية الكأسية التى تخرج من زهرة مركزية وتتجه نحو الأركان ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر (شكل رقم ٤٢).

أما التكوين الثانى بهذه التجميعية - من أسفل إلى أعلى - فيحتوى على نوعين من التصميمات، النوع الأول ويشغل المساحة المربعة الداخلية للتكوين فيما بين التقاء التربيعية الرخامية الأولى السفلية مع التربيعية الثانية التى تعلوها، ويشغلها تصميم يتكون من أربع بلاطات، وهو عبارة عن وردة مركزية متعددة البتلات، جاء مركزها على هيئة دائرة صفراء اللون يحددها من الخارج اللون الأخضر، بينما رسمت بتلاتها باللون الأبيض الذى يتخلله اللون الأزرق، ويحدد عناصر هذه الوردة خط رفيع من اللون البنى المحروق، ويخرج منها فى اتجاه الأركان أربعة أوراق نباتية كأسية الشكل مُنفذه باللون الأخضر وأجزاء الطرفية مُنفذه باللون الأزرق، وذلك على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٤٢)(لوحة رقم ٧٠).

ويوجد على جانبي كل ورقة كأسية من هذه الأوراق وورقتان نباتيتان يحدد كل ورقة منهما من الخارج اللون البنى المحروق، كذلك يوجد فى الأركان الأربعة للتصميم شكل ربع

دائري مرسوم باللون الأصفر الذي يحدده اللون الأخضر المحصور بين خطين رفيعين من اللون البنى، ويحصر كل شكلين ربع دائريين بهذه الأركان شكل آخر نصف دائري مرسوم باللون الأصفر ويحدد محيطه الخارجى إطار من اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وذلك على أرضية زرقاء اللون.

أما التصميم الثانى فيتألف من البلاطات ذات اللون الواحد، وذلك فى صورة أربعة أنصاف من البلاطات المثلثة المطلية باللون الأزرق، وتعلو هذه الأنصاف بعضها البعض فى صورة صف رأسى يشغل الجزء الطرفى للتصميم، وتحصر فيما بينها بلاطتين نفذتا باللون الأبيض. ويأطر هذا الجزء من التصميم إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، حيث يفصل هذا الإطار بين هذا التصميم وبين كلا من التصميم الأول والتربيعات الرخامية الوسطى.

بالنسبة للتكوين الثالث والذى يمثل التكوين الأوسط بكلاً من الصفيين الرأسيين للتكوينات، فقد قام الفنان بالتميز بين التصميمين المتقابلين فى كلا من الصفيين الرأسيين، وذلك عن طريق إستخدام تصميم مختلف بكل منهما، كما يلى:

بالنسبة للتصميم الذى يوجد بالصف الرأسي الأيسر الملاصق للكثف البارز على يمين فتحة باب الدخول فيتألف من مساحة مثلثة الشكل، ويشغل جزئه الخارجى أجزاء من البلاطات ذات اللون الواحد المنفذة باللون الأسود والأزرق، بينما يشغل جزئه الداخلى فيما بين إلتقاء التريبعتين الرخاميتين، تكوين زخرفى مُنفذ على أربع بلاطات (شكل رقم ٤٣) (لوحة رقم ٧١)، ويضم زخارف هندسية عبارة عن أشرطة تلتف حول بعضها البعض وتتقاطع فيما بينها، وذلك على نسق الزخرفة المجدولة، لتُكون فيما بينها وحدات ببيضاوية الشكل يحدد مركز كل منها دائرة صغرى منفذة باللون الأصفر، ولوننت الأشرطة باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وتأتى هذه الأشرطة على أرضية خاصة بها مرسومة باللون الأبيض، ويأطر هذه العناصر من الخارج عند حواف التصميم مربع منفذ بخط من اللون الأبيض المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، وذلك على أرضية عامة زرقاء اللون.

أما التصميم الآخر والذى يوجد بالصف الأيمن للتجميع الملائق لدخلة الشباك، فيأخذ أيضا هيئة مثلثة تضم بداخلها فى المساحة الداخلية لها بين نقطة تلاقى التريبعتين

الرخاميتين تصميم يتكون من أربع بلاطات، ويتألف من زخارف هندسية رئيسية تضم فيما بينها زخارف نباتية بسيطة، وتتشكل الزخارف الهندسية من أربعة أشكال سداسية تتلاقى في النقطة المركزية لهذا التكوين، وتضم فيما بينها أربعة أشكال أخرى مربعة، وينتهي التكوين بالتفاف ستة أنصاف لهذه الأشكال السداسية حول المحيط الخارجي للتكوين، ونفذت الأشكال الهندسية باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البني المحروق، وجاءت خطوط الأشكال الهندسية على أرضية خاصة بها نفذت باللون الأبيض (شكل رقم ٤٤)(لوحة رقم ٧١).

أما الزخارف النباتية فتأتي داخل كيان الأشكال الهندسية، حيث يوجد داخل الأشكال المربعة شكل نباتي محور يتخذ هيئة نجمية وذلك باللون الأبيض، ويحدد مركزه دائرة صغيرة من اللون الأصفر، كما يحدد الإطار الخارجي لكل منهما خط رفيع من اللون البني، بينما يوجد داخل الأشكال السداسية أربع أوراق نباتية بسيطة ثلاثية الشكل مرسومة باللون الأبيض تخرج من شكل بيضاوي صغير يشغل مركز الأشكال السداسية، حيث نفذ هو أيضا باللون الأبيض، ويحدد هذه الأشكال من الخارج خط رفيع من اللون البني المحروق، وجاءت الأرضية العامة لهذا التصميم باللون الأزرق.

ويشغل باقى مساحة هذا التكوين بكل من الصفيين الرأسيين البلاطات ذات اللون الواحد، التي نفذت باللون الأسود والأزرق، وتضم هذه البلاطات فيما بينها بلاطتان نفذتا باللون الأبيض، وذلك فى الأجزاء الخارجية الطرفية للمساحة المتبقية خارج حيز كل من التصميمين السابقين.

التكوين الرابع وجاء متطابقا فى كلا من التصميمين المتقابلين بالصفيين الرأسين، ويضم نوعين من الزخارف، الأول عبارة عن الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهو يشغل صفى البلاطات بالضلعين الداخليين للتكوين وهما الضلعين الملاصقين للتربيعتين الرخاميتين، والنوع الثانى عبارة عن البلاطات ذات اللون الواحد ويوجد ذلك فى البلاطة الداخلية المحصورة بين زاوية التقاء صفى النوع الزخرفى الأول، يليها إلى الخارج بلاطتان نفذتا باللون الأبيض ويضمها فيما بينهما أجزاء صغيرة من البلاطات ذات اللون الأسود على هيئة مثلثات صغيرة، وذلك فى الضلع الطرفى للتصميم الذى يوجد بالصف الرأسى الملاصق لفتحة الشباك.

التجميع الثانية:

تشغل أقصى الطرف الجنوبي لهذا الجدار وذلك فيما بين دخلة الشباك جهة اليمين وخط تلاقي هذا الجدار مع جدار القبلة، وتتكون من أربع تربيعات رخامية تعلو بعضها البعض في صورة صف رأسى، ويأطر محيط هذه التربيعات إطار يتكون من الشريط الخزفي الأسود اللون، وتضم هذه التربيعات بلاطات صغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، تتخذ هيئة صفيين رأسيين على يمين ويسار هذه التربيعات، ويضم كل صف منهما خمسة تكوينات زخرفية.

وقد جاءت تكوينات هذه التجميع متطابقة تطابقا كليا مع تكوينات التجميع التي تشغل طرف جدار القبلة جهة الجنوب، وهما يمثلان معا تجميعا واحدة ممتدة تشمل الطرف الجنوبي في كل من الجدارين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي، حيث تلاقت التكوينات الداخلية بكل من الصفيين الرأسيين بالطرف الجنوبي لكل منها، وبذلك تظهر كل من تجميعا منهما كامتداد للتجميع الأخرى، وقد اندمجا معا ليكونا تربيعات خزفية قائمة على زواياها في صورة صف رأسى يتوسط صفى التربيعات الرخامية في كل من التجميعتين.

وجاءت التكوينات في الشريط الرأسى بالطرف الجنوبي لهذا الجدار على يمين صف التربيعات الرخامية، متطابقة مع التكوينات التي تشغل الصف الرأسى الأخر الملاصق له في الطرف الجنوبي على يسار التربيعات الرخامية للتجميع الموجودة في جدار القبلة، كما تطابقت التصميمات والتكوينات الخزفية في كل من الصفيين الرأسيين الآخرين الملاصقين لفتحة الشباك في كل من الجدارين الجنوبي الشرقي والجنوبي الغربي، إلا أن الاختلاف الوحيد بينهما هو عدم وجود كسوة أعلى هذه التجميع التي نحن بصددنا، حيث تخلو المساحة فيما بين نهاية هذه التجميع من أعلى وبين الإفريز الخشبي العلوى من وجود الزخارف، وذلك على خلاف ما يوجد في التجميع الأخرى المكمل لها في جدار القبلة حيث تشغل المساحة العلوية منها كسوة خزفية عبارة عن عدة صفوف من البلاطات.

ب- الكسوة الخزفية بالجزء الغربى للجدار:

تقتصر كسوة هذا الجزء على زخرفة القسم السفلى فقط من هذا الجدار، وتظهر في صورة تجميعات من البلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠ X ١٠ سم، تلي هذه التجميعات بعضها البعض ويفصل بين كل تجميعا وأخرى كيان الجدار، وتشتمل هذه الكسوة على

خمس تجميعات (لوحة رقم ٧٢)، نُفذت كلها بالبلاطات ذات اللون الواحد حيث اعتمدت زخارفها على كل من اللونين الأبيض والأسود، وجاء ذلك في صورة شكل هندسى عن طريق التنوع فى لصق هذه البلاطات أو أجزاء منها داخل كيان كل تجميعة، وتحتوى هذه التجميعات على ثلاثة تكوينات زخرفية.

التكوين الأول ويشغل كلا من التجميعتين الطرفيتين أى التجميعة الأولى والخامسة، وتتكون كل تجميعة منهما من أربعة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات مُركبة بشكل مستوى غير قائم وذلك بكل من اللونين الأبيض والأسود بالتبادل فيما بينهما.

أما التكوين الثانى ويشغل كلا من التجميعتين الداخليتين أى كل من التجميعة الثانية والرابعة، وتتألف كل تجميعة منهما من صفين من البلاطات الرأسية المتجاورة ذات اللون الأسود وقد جاءت هذه البلاطات على زواياها، ويشغل المساحة فيما بينها بلاطتان فى المنتصف وأنصاف بلاطات أخرى تتخذ هيئة مثلثة وذلك فى الأطراف الخارجية للتجميعة ورسمت كل من البلاطتين وأنصاف البلاطات باللون الأبيض، ويحدد كل من التجميعتين إطار من على الجانبين عبارة عن شريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

التكوين الثالث والأخير فيشغل التجميعة الوسطى من التجميعات الخمس، وهو عبارة عن صفين من البلاطات الرأسية، يضم كل صف منهما أربع بلاطات منفذة باللون الأسود والأبيض على التبادل، ويحصر هذين الصفتين فيما بينهما ثلاثة أشرطة من أجزاء البلاطات الرأسية ذات اللونين الأبيض والبيضاء والأسود وذلك بالتبادل.

ثالثا - الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى:

يتطابق هذا الجدار من حيث التقسيم مع الجدار الجنوبى الغربى وهو الجدار المقابل له حيث يُقسَم هذا الجدار إلى ثلاثة أجزاء تبعا للتقسيم المعمارى، وذلك عن طريق الكتفين البارزين على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد التى تتوسط هذا الجدار وتشغل بذلك الجزء الأوسط من هذه الأجزاء الثلاثة، وقد جاءت هذه الفتحة على محور واحد مع

فتحة باب دخول المسجد الأخرى التى تتوسط الجدار الجنوبى الغربى، ويخلو هذا الجزء الأوسط بهذا الجدار من الكسوة الخزفية مثله فى ذلك مثل القسم الأوسط بالجدار المقابل له.

أما الجزءان الآخران من الأقسام الثلاثة فيقعان على يمين ويسار هذا الجزء الأوسط، حيث يشغل الجزء الأول منهما حيز بلاطة القبلة بهذا الجدار ويقع إلى يسار فتحة باب دخول المسجد الذى يتوسط الجزء الأوسط، بينما يشغل الجزء الثالث حيز البلاطة الأخيرة للمسجد ويقع بذلك على يمين فتحة باب الدخول نفسها، ويحتوى كلا من هذين القسمين على كسوة خزفية سنتناول كل منها بالدراسة كما يلى:

أ- الكسوة الخزفية بالجزء الشرقى للجدار:

تعد هذه الكسوة امتدادا للكسوة الخزفية بجدار القبلة، حيث تتضمن نفس النسق الفنى لها، وتشتمل على مستويين للزخارف، الأول سفلى، والثانى علوى، وهما كالتى:

الكسوة الخزفية بالمستوى السفلى (لوحة رقم ٧٣):

تتمشى كسوة هذا المستوى مع نفس مستوى الكسوة الخزفية للجزء السفلى بكل من الكسوة السفلية بالجدارين السالف ذكرهما، ويضم هذا الجزء أربع تجميعات نفذت بالبلاطات الخزفية التى مقاسها ١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية شُغلت بالرخام، وتضم هذه التجميعات نوعان من التصميمات.

التصميم الأول ويشغل حيز كلا من التجميعتين الطرفيتين - التجميعة الأولى والتجميعة الرابعة - وتتكون كل تجميعة منهما من خمسة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم خمسة صفوف من البلاطات الراسية، ويشغل قوام كلا منهما تصميم الطبق النجمي ذى الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).

هذا وتمتد زخرفة التجميعة الرابعة الملاصقة للكتف البارز لتشغل جانبيه وكذا جزء من واجهته، وذلك فى المستوى السفلى منه بامتداد نفس مستوى زخارف هذا التصميم.

أما التصميم الثانی فيشغل كلا من التجميعتين الداخليتين - التجميعة الثانية والثالثة - وتتكون كل منهما من خمسة صفوف أفقية من البلاطات التي تضم خمسة صفوف رأسية أيضا، وقوام كل تجميعة منهما تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٧٤).

الكسوة الخزفية بالمستوى العلوى:

تشغل المساحة فيما بين الإفريزين الخشبيين للمستوى الأول لفتحات النوافذ، وتحتوى هذه الكسوة على تجميعتين تتخذ كل منهما شكلا مستطيلا طويلا، ونُفذت كلتاها بالبلاطات الخزفية الصغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، وذلك على يمين ويسار دخلة فتحة الشباك الأوسط، وقوامهما كما يلي:

١ - التجميعة الأولى (لوحة رقم ٧٥):

تشغل أقصى الطرف الشرقى من هذا الجدار، وذلك فيما بين فتحة الشباك الذى يتوسط هذه المساحة الجدارية، وبين خط إلتقاء هذا الجدار مع جدار القبلة، وتتكون التجميعة من أربع تربيعات رخامية وضعت على زواياها فوق بعضها البعض فى صورة صف رأسى، وبأطره من الخارج شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وقد جاءت هذه التربيعات مكشوفة من الجانبين الطرفين وذلك لتلائم مساحة الحيز الزخرفى المتبقى لها، ويضم هذا الصف من التربيعات الرخامية فيما بينه تكوينات البلاطات الخزفية فى صورة صفين رأسيين على جانبى صف هذه التربيعات الرخامية، ويتكون كل صف منهما من خمسة تكوينات يتطابق كل تكوينين زخرفيين متقابلين منهما مع بعضهما البعض، وتضم هذه التكوينات نوعين من التصميمات هما:-

التصميم الأول هو الذى يشغل الجزء الأكبر من التجميعة وقوامه زخرفة الأوراق النباتية المركبة المنقوبة التى تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها أوراق نباتية أخرى صغيرة ذات نصل (شكل رقم ٢٣ب)، حيث يشغل هذه التصميم كل من التكوينات الأول من أسفل، والثالث، والخامس بكل من الصفين الرأسيين. ويظهر التكوين الخامس العلوى بكل من الصفين الرأسيين كتكوين واحد يربط بين هذين الصفين، وقد قام الفنان بتنفيذ شكل زهرية تتكون من سبعة أجزاء من البلاطات ذات اللون الأزرق وذلك فى منتصف التكوين أعلى قمة التربيعة الرخامية العلوية مباشرة (لوحة رقم ٧٥).

التصميم الثانى يشغل كل من التكوينين المتقابلين الثانى والرابع وذلك من أسفل إلى أعلى، وقوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

٢ - التجميع الثانية (لوحة رقم ٧٦):

توجد على يمين الشباك الأوسط، وتتحصر بين دخلة هذا الشباك وبين بروز الكتف الذى يحدد نهاية بلاطة المحراب بهذا الجدار، وقد جاءت هذه التجميعة متطابقة مع التجميعة الأولى السابقة، وذلك من حيث التصميم العام، وكذلك التكوينات الزخرفية، والعناصر الداخلية المنفذة على كيان بلاطات كلا منهما. ورغم ذلك يوجد فارق بسيط بين كل من التجميعتين حيث جاء التكوين العلوى بهذه التجميعة لا يحتوى على عنصر الزهرية الوسطى.

ب- الكسوة الخزفية بالجزء الشمالى لجدار:

اقتصرت كسوة هذه البلاطة على المستوى السفلى فقط، وذلك أسفل الإفريز الخشبي الذى يمتد أسفل مستوى فتحات النوافذ الأول، وتتكون من ثلاث تجميعات خزفية نفذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وجاءت هذه البلاطات خالية من التصميمات الزخرفية حيث زوقت هذه البلاطات عن طريق اللون الواحد، وقد اقتصرت على كل من اللونين الأبيض والأسود (لوحة رقم ٧٧).

وتتكون كل من التجميعتين الطرفيتين من أربعة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وقد رُكبت هذه البلاطات بشكل أفقى، ونُفذت ألوانها بصورة متبادلة مع بعضها البعض بين كل من اللونين الأبيض والأسود. أما التجميعة الوسطى فقد رُكبت بلاطاتها بشكل قائم على زواياها، وتتألف من ثلاثة صفوف رأسية من البلاطات ذات اللون الأبيض التى تضم فيما بينها بلاطات وأنصاف بلاطات سوداء اللون.

رابعاً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الغربى:

على الرغم من أن هذا الجدار يمثل أحد الجدارين الطويلين فى التخطيط المستطيل الشكل الذى يتخذه المسجد، فقد جاءت كسوته الخزفية قليلة وتشغل مساحات جدارية محدودة،

حيث تُعد كسوة هذا الجدار أصغر من الكسوة الخزفية بأي جدار آخر من جدران هذا المسجد، ويرجع ذلك لاحتواء هذا الجدار على عناصر معمارية تشغل جزء كبير منه.

فنرى العناصر المعمارية التي تتمثل في قاعدة المئذنة التي تتخذ شكلا مربعا وتبرز عن سمت هذا الجدار حيث تمتد إلى داخل حرم البلاطة الأخيرة للمسجد، وأيضا يوجد على كل من يمين ويسار هذه القاعدة فتحتى باب تؤدي كل منهما إلى الزيادة الشمالية الغربية للمسجد، وكذلك يوجد دخلتان معماريتان يضم كلا منهما فتحة شباك، وذلك على كل من يمين فتحة الباب الأيمن، ويسار فتحة الباب الأيسر على جانبي قاعدة المئذنة.

أما بالنسبة لكسوة هذا الجدار فهي تقتصر على المساحة السفلية منه، وتبدأ من مستوى أرضية المسجد وتنتهى أسفل الإقريز الخشبي السفلى الذى يحدد المستوى الأول للنوافذ، وذلك بكل من المساحة الجدارية على يمين الباب الأيمن، وعلى يسار الباب الأيسر الواقعين على جانبي قاعدة المئذنة، حيث لا تظهر بباقي المساحة الجدارية بهذا الجدار أية كسوة خزفية أخرى بما فى ذلك المساحة السفلية بجدار قاعدة المئذنة، وتضم هذه الكسوة عشر تجميعات بواقع خمس تجميعات على يمين قاعدة المئذنة، وخمس تجميعات على يسارها، ونُفذت هذه التجميعات بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويفصل بين كل تجميعة وأخرى مساحة جدارية رُكبت عليها تجميعات رخاميه.

بالنسبة للتصميم العام لهذه التجميعات فقد جاء متشابه ومتقارب إلى حد بعيد، حيث نفذت البلاطات المكونة لهذه التجميعات بزخرفة اللون الواحد الذى لا يضم أية عناصر زخرفية أخرى، كما تقتصر ألوان هذه البلاطات على كل من اللون الأبيض واللون الأسود، بالإضافة إلى البلاطات التي تحمل كلا اللونين معا، حيث يشغل كل لون منهما حيز نصف بلاطة فى صورة مثلثين متلاصقين نفذ احدهما باللون الأبيض، ونفذ الآخر باللون الأسود.

وتتخذ هذه البلاطات داخل التجميعات أشكالا وأوضاعا مختلفة، حيث رُكبت تارة على زواياها، وتارة أخرى رُكبت بصورة مستقيمة غير قائمة، وجاء ذلك بالتبادل اللونى حيث تظهر تارة البلاطات السوداء اللون التي تضم فيما بينها البلاطات البيضاء أو أجزاء منها، وتارة أخرى يظهر العكس.

تظهر أهمية هذا المسجد من خلال كونه أول المساجد خارج نطاق الثغر السكندري، وثان أقدم المساجد بمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى الذى أستخدم البلاطات الخزفية لعمل كسوة تشغل معظم جدرانه الداخلية، وهو بذلك يعد استمرار لنمط الزخرفة الذى وجد بمسجد الحاج إبراهيم تربانة.

ويعد هذا المسجد من الناحية الفنية ذو قيمة فنية عظيمة الشأن، ويتبين ذلك من خلال العناصر الفنية التى لاتزال باقية فيه حيث يضم العديد من أنواع الفنون المختلفة، منها المنبر الخشبى الذى يضم زخارف من الخشب الخرط ويعد تحفة فنية مميزة فى حد ذاته، وكذلك احتواء الجدران الداخلية للمسجد على العديد من الكتابات العربية والفارسية التى جاءت بمختلف أنواع الخطوط، وأيضا استخدام عناصر البناء لإبراز الناحية الجمالية، حيث استخدم المعماري الطوب بأشكال وأوضاع هندسية فى زخرفة واجهة المسجد البحرية، كذلك إستخدام قوالب الطوب المكسى بالبياض فى زوايا وأوضاع معينة مدروسة وذلك فى بناء المئذنة، مما نتج عنه مئذنة غاية فى الإبداع لا يوجد مثل لها فى زخارف المآذن المشابهة لها^(١).

وأهم ما يميز المسجد البلاطات الخزفية التى لاتزال موجودة به، حيث وصلتنا أعداد كبيرة من هذه البلاطات فى صورة كسوة خزفية أصلية تعود لتاريخ إنشاء المسجد^(٢)، التى تغطى جدران المسجد وتظهر بصورة رئيسة برواق القبلة، وتتميز الكسوة الخزفية المتبقية بهذا المسجد بأن أغلب البلاطات بها فى حالة جيدة إلى حد ما كما لم يطرأ عليها الكثير من الإحلال والتجديد أو إضافة نماذج جديدة من البلاطات فى فترات لاحقة عليها، وهو ما ينتج عنه فى الغالب عند حدوثه ضياع زخارف الكسوة الأصلية كما حدث بمسجد إبراهيم تربانة.

تتفرد الكسوة الخزفية لهذا المسجد بين الكسوات الخزفية بباقي مساجد العصر العثمانى بالوجه البحرى فى مصر وذلك من خلال استخدامها للبلاطات الخزفية فى زخرفة المآذن، حيث تظهر هذه البلاطات على هيئة ثلاثة أشرطة تلتف ببن المئذنة أعلى كل دور

(١) سعاد ماهر محمد: مساجد مصر، ج ٥، ص ٢١٨.

(٢) ذكر أحد الباحثين أن بلاطات القاشانى كانت تغطى جميع جدران المسجد إلا إنها أزيلت ولم يتبق منها سوى بعض البلاطات فى أسفل الجدران. وهو ما يخالف الواقع حيث لا تزال الكسوة الخزفية برواق القبلة على أصلها ولم تفقد إلا بعض أجزاء قليلة منها، كما أن الباحث لم يأت بما يؤكد أن جميع جدران المسجد كانت مغطاة بالقاشانى بل اكتفى بذكر ذلك فقط دون توثيق. انظر محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥٢.

من الأكوار الثلاثة للمئذنة هذا من جهة، ومن جهة أخرى تعد هذه الكسوة أول كسوة تستخدم البلاطات الخزفية جانباً إلى جانب مع التربيعات الرخامية ليشكلوا معاً كسوة ذات وحدة زخرفية متناغمة.

وقد جاءت كسوة هذا المسجد في صورة تجميعات متنوعة، ما بين تجميعات تستخدم البلاطات الخزفية فقط، وبين تجميعات أخرى تجمع بين البلاطات الخزفية والتربيعات الرخامية، وقد اعتمدت هذه التجميعات على التنوع والتناغم فيما بينها، وذلك من حيث مقاسات البلاطات، والتصميمات العامة لزخارف هذه البلاطات، والعناصر المكونة لهذه التصميمات، والألوان المستخدمة في هذه الزخارف، ذلك بالإضافة إلى تنوع الأساليب والتأثيرات الفنية. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:-

مقاسات البلاطات:

تضم كسوة هذا المسجد مجموعة من البلاطات الخزفية المتنوعة والمختلفة المقاسات، حيث تبدأ باستخدام الأشرطة الخزفية التي تستخدم كأطر تحدد امتداد التجميعات الزخرفية، أو تلك التي تفصل بين التكوينات وبين التربيعات الرخامية بداخل هذه التجميعات، وهي بذلك تقوم بربط مجموعة البلاطات مع بعضها البعض بداخل التكوين الواحد، وهو ما أعطى هذه التكوينات قوة وتماسكاً جعلها تحافظ على بقائها طوال هذه الفترة الزمنية التي تزيد عن ثلاثة قرون، وقد جاءت هذه الأشرطة بمقاس ٣ x ١٠ سم.

كذلك استخدمت هذه الكسوة البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، التي برع المزخرف في استخدامها وتركيبها في أماكن وأوضاع متغايرة متناسقة فيما بينها، فنجدها في المساحات السفلية لجدران المسجد الداخلية وذلك في صورة تجميعات تتكون كل تجميعة منهم من خمسة وعشرين بلاطة، أو ثلاثين بلاطة وذلك تبعاً للمساحة التي تشغلها كل تجميعة^(١)، وقد استخدمت هذه البلاطات كذلك في التجميعات التي تتشارك فيها التربيعات الرخامية، كما وجدت منفردة دون التربيعات الرخامية في التجميعات الطولية بكسوة جدار القبلة على يسار

(١) نلاحظ ارتفاع مستوى أرضية المسجد الداخلية، وذلك نتيجة إضافة طبقة من الأسمنت عليها، مما نتج عنه اختفاء أجزاء من البلاطات الخزفية بالصف الأفقى السفلى بهذه التجميعات.

المحراب خلف المنبر، وفي الطرف الشرقي من الجدار الشمالي الشرقي، وظهرت أيضا على بدن المئذنة في صورة ثلاثة أشرطة زخرفية.

كما نجد البلاطات المستطيلة مقاس ١٢ x ٢٤ سم، والتي تركز استخدامها في الكسوة الخزفية بالمحراب، وتظهر في صورة أشرطة تقسم كسوة المحراب إلى أشكال هندسية، كما وجدت كذلك في التجميعات التي تشغل جدار القبلة إلا أنها جاءت بصورة قليلة اقتصرت على بلاطة واحدة أو بلاطتين فقط كتكوين زخرفي مستقل يشغل إحدى تكوينات هذه التجميعات.

كما تضم هذه الكسوة البلاطات المربعة التي مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، التي تركز استخدامها في كسوة المحراب، ولم يستخدم مثل هذا المقاس من البلاطات بكثرة في الكسوة الخزفية بمساجد الوجه البحرى خلال تلك الفترة.

الخريطة اللونية للبلاطات:

أعتمد المزخرف في خطته اللونية على التنوع بين الألوان بما يتناسب مع مقاسات البلاطات وحيز التجميعات التي تشغلها التكوينات المختلفة، وذلك على النحو التالي:

١- البلاطات ذات اللون الواحد:

استخدم المزخرف هذا النوع من البلاطات بصورة كبيرة في كسوة هذا المسجد، وقد جاءت هذه البلاطات خالية من الزخارف والعناصر الزخرفية، حيث اقتصر تنويقها على استخدام اللون الواحد المنفذ كاملا على البلاطة. وتوجد هذه البلاطات في الأشرطة الزخرفية ببدن المئذنة، حيث ظهرت باللون الأصفر في صورة أربع بلاطات كل اثنين منهما يعلو بعضهما البعض ويتوسطا الأحزمة الزخرفية الثمانية التي تلتف بجسم المئذنة، حيث تعلو قمة العقود المنكسرة والعقود الثلاثية التي تعلو كل من النوافذ ومضاهياتها^(١) ببدن المئذنة.

(١) يستخدم هذا المصطلح للدلالة على دخلة غير نافذة أو دخلة مسدودة، اعتاد المعمار المسلم أحداثها في العمارة الإسلامية على أنواعها المختلفة لتضاهى أو تحاكي ما يجاورها أو ما يقابلها من دخلة نافذة فعلية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٨٩.

كما يوجد هذا النوع من البلاطات فى التجميعات التى تشترك فيها البلاطات الخزفية مع التربيعات الرخامية، حيث استخدمت فى معظم التكوينات التى ظهرت بها كأرضية زخرافية، أو كعنصر ثان فى التكوين وليس عنصر رئيسي، حيث يشغل هذا النوع من البلاطات الأجزاء الطرفية سواء العلوية أو السفلية من التجميعة، أو يأتى فى التكوينين المتقابلين اللذين يشغلا وسط التجميعة، كما ظهرت هذه البلاطات فى تجميعات زخرافية مستقلة تحتوى فقط على هذا النوع من البلاطات، وجاء ذلك بصورة خاصة فى كسوة الجدار المقابل لجدار المحراب.

نفذت هذه البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، وقد اعتمدت على اللون الأبيض واللون الأسود بصورة رئيسة، إلى جانب اللون الأزرق، والأصفر، والبني، والتركوازي، وقد تنوعت التشكيلات التى تنتج عن هذه البلاطات حيث نرى التصميم الذى يأخذ هيئة رقعة الشطرنج، وأيضاً التصميم الذى يظهر كشبكة زخرافية من البلاطات التى ركبت على زواياها فى صفوف متجاورة يتخذ كل صف منها لون مغاير للصف الملاصق له بالتبادل فيما بينهما، كما نرى التصميم الذى يتخذ هيئة أقرب إلى تصميم الأطباق النجمية، وكذلك التصميم النجمي الشكل (لوحة رقم ٦٣).

٢- البلاطات ذات اللونين:

نفذت هذه الخطة اللونية على البلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتتضمن كل من اللونين الأبيض والأسود، حيث قسمت البلاطة الواحدة إلى قسمين على هيئة مثلثين متلاصقين، يتخذ كل منهما لون مغاير للأخر وجاءت هى الأخرى بدون زخرافة، وتوجد هذه البلاطات فى كسوة الأجزاء السفلية للبلاطة الأخيرة للمسجد.

٣- البلاطات المتعددة الألوان:

يعد هذا النوع من أكثر أنواع البلاطات شيوعاً واستخداماً، حيث برع المزخرف فى معرفة خصائص الألوان، وأصبح على دراية كبيرة بأكاسيدها وخواصها الكيمائية، مما جعله يتقن التعامل معها أثناء مراحل تنفيذ الزخارف المختلفة عليها مع مراحل الحرق المختلفة، وقد أعتمد هذا النوع من البلاطات على تعدد الألوان وتنوعها، بالإضافة إلى احتوائه على تكوينات زخرافية متنوعة سواء كانت هندسية أو نباتية أو كلاهما معاً.

استخدم على هذه البلاطات العديد من الألوان، والعديد من الدرجات اللونية للون الواحد، واعتمدت على كل من الألوان الأبيض، والأسود، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأحمر المرجاني، والبني المحروق، والتركوأزي، وقد جاءت هذه الألوان على مقاسات مختلفة من البلاطات سواء كانت صغيرة أو كبيرة.

الأساليب والتأثيرات الفنية:

تضم الكسوة الخزفية للمسجد العديد من أمثله التكوينات التي تحتوى على العديد من التصميمات المختلفة، وقد جاءت هذه التصميمات متعددة ومتنوعة النماذج وذلك ما بين تصميمات هندسية، وتصميمات نباتية، وتصميمات تجمع كلا من الزخارف النباتية والهندسية معاً، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنها اشتركت في أسلوب زخرفي واحد، حيث نفذ كل تصميم من هذه التصميمات على مساحة تشغل حيز أربع بلاطات، ذلك فيما عدا ثلاثة تصميمات نفذ تصميم كل منهم على حيز بلاطة واحدة.

ويمكن تقسيم تصميمات هذه الكسوة إلى نوعين، الأول منهما مطابق لبعض التصميمات التي ظهرت بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، أما الثاني فيمثل التصميمات الجديدة التي لم تظهر بمسجد إبراهيم تربانة.

١ - التصميمات المتطابقة مع تصميمات مسجد إبراهيم تربانة:

تطابقت بعض التصميمات بالكسوة الخزفية لهذا المسجد مع بعض التصميمات التي ظهرت بالكسوة الخزفية لمسجد الحاج إبراهيم تربانة، حيث جاءت هذه البلاطات متطابقة مع بعضها البعض في التصميم العام، وفي العناصر المكونة لهذا التصميم، وفي أسلوب تنفيذ هذه العناصر داخل التكوينات الخاصة بها، وأيضاً في الأساليب الصناعية، وكذلك في كل من الخطة اللونية المتبعة لزخرفة هذه التكوينات، وكذلك في مقاسات البلاطات التي نفذت عليها.

وهو ما يبرهن على أن البلاطات التي تحمل هذه التصميمات كانت في الغالب تتبع مركزاً إنتاجياً واحداً، أو تتبع أكثر من مركز إنتاج يقع كل مركز منهم على مقربة من الآخر سواء كان ذلك في البلدة عينها أو في بلدة قريبة منها بحيث يؤثر ويتأثر كل منهم بالآخر

بصورة كبيرة ولذلك جاءت هذه البلاطات تحمل نفس الخصائص الفنية والصناعية، حيث نفذت بمقاس ١٢,٥ x ١٢,٥ سم، أو مقاس ١٠ x ١٠ سم، وتمتاز بطينتها الحمراء وسمك البلاطة الذي يصل إلى ٢,٥ سم، وكذلك تمتاز بوجود الثلاث نقاط المتعارف عليها إصطلاحاً باسم " رجل الديك " وذلك على أغلب نماذج هذه البلاطات .

كما جاءت الخطة اللونية متشابهة إلى حد بعيد بين التصميمات الزخرفية المختلفة لهذه البلاطات، وقد جاءت هذه التصميمات كلها على تجميعية تتكون من أربع بلاطات، حيث اعتمدت على اللون الأخضر، واللون الأصفر، واللون الأبيض، واللون الأسود، واللون البني، بالإضافة إلى اللون الأزرق، حيث اعتمد إنتاج هذه المراكز الصناعية على تقليد زخارف البلاطات التركية، ثم محاكاة بعض التصميمات المغربية، ثم ما لبس أن تحول تدريجياً إلى تقليد التصميمات الأوروبية، وذلك في محاولة غير مجدية للحيلولة دون إنتشار البلاطات الأوروبية الصنع التي سادت العالم الإسلامي خلال القرن الثامن عشر الميلادي.

وبالنسبة لهذه التصميمات المتطابقة بكل من كسوتي المسجدين، فتمثل في تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر بينها أشكال مربعة الشكل مقوسة الأضلاع وبداخل كلا منهم أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ١٣)(لوحة رقم ٨ ، ٦٥). وكذلك تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)(لوحة رقم ٧ ، ١٤ ، ٤٩ ، ٦٢)، حيث استخدم هذا التصميم بالإضافة إلى كونه يشغل حيز بعض التكوينات الزخرفية لبعض التجميعات، استخدم كذلك كإطار خارجي يحيط بالتجميعية الثانية بكسوة الجزء العلوي على يمين المحراب، وقد جاء هذا التصميم بكسوة هذا المسجد على تجميعية تتكون من أربع بلاطات، بينما جاء على حيز مساحة بلاطة واحدة فقط بكسوة مسجد إبراهيم تربانة.

وذلك زخرفة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)(لوحة رقم ٣ ، ٤٠ ، ٦٨)، التي نفذت بهذا المسجد كتكوين مستقل أو كتكوين يمثل جزءاً من تجميعية تتكون من مجموعة تكوينات، إلا أن الخطة اللونية لهذا التصميم جاءت مغايرة لما هي عليه بمسجد إبراهيم تربانة، حيث رسم الفرع الذي يحمل زهرة القرنفل باللون الأزرق بينما نفذت الوراقتان النباتيتان على جانبي هذا الفرع باللون الأخضر، أما في مسجد إبراهيم تربانة فقد رسمت الأوراق الجانبية لأزهار القرنفل باللون الأخضر ونفذ الفرع النباتي الذي يحمل قمة الزهرة باللون الأزرق.

كما يتطابق بكل من هاتين الكسوتين تصميم الطبقة النجمية ذو الستة عشرة ضلعاً (شكل رقم ٨) (لوحة رقم ٢٤، ٢٧)، وكذلك تصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢) (لوحة رقم ٣، ٤٧)، بالإضافة إلى الشكل الهندسي المتقاطع الذي يحصر بين أضلاعه أشكالاً سداسية (شكل رقم ١٦ ب)، والذي يظهر بمسجد دومقسيس كجزء من التجميع السادس بكسوة الجزء السفلي على يمين المحراب (لوحة رقم ٥٥)، وذلك في صورة تكوينين زخرفيين فقط يتوسطا كيان التجميع.

وأخيراً تصميم الأوراق النباتية المركبة التي تخرج من مركز التكوين وتتجه نحو الأركان، ويتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة ذات النصل، التي نفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ١٢٤) (لوحة رقم ٢٥، ٥٧)، كما جاء نفس هذه التصميم على بلاطات أخرى بمسجد دومقسيس مع إضافة عنصر زخرفي جديد، حيث قام المزخرف بإضافة عنصر زخرفي بهذه الأوراق المركبة عبارة عن ثقب يتقب كل ورقة منهم في المنتصف، وذلك مع تحجيم هذه الأوراق نوعاً ما (شكل رقم ٢٤ ب) (لوحة رقم ٥٩).

٢- التصميمات المختلفة:

تشتمل الكسوة الخزفية المتبقية بمسجد دومقسيس على ثمانية نماذج من التصميمات الجديدة التي لم تظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين وذلك من خلال الخصائص الفنية والأسلوب الزخرفي لهذه النماذج ويمثل القسم الأول منهما البلاطات التركيبية الأصل، والثاني يمثل البلاطات المحلية الصنع.

١- البلاطات التركيبية الأصل:

يضم هذا القسم خمسة نماذج من التصميمات الثمانية، والتي جاءت جميعها بكسوة جدار القبلة، حيث تشتمل كسوة المحراب على تصميمين (لوحة رقم ٤٦)، التصميم الأول قوامه زهرة الرمان التي ياطر محيطها الخارجي أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتي (شكل رقم ٣٧)، أما التصميم الثاني قوامه زهرة القرنفل الكبيرة الحجم التي يحيط بها صرة دائرية مركزية، ويحيط بجانبها هذه الصرة ورقتان من نبات الساز، بالإضافة إلى أنصاف الأوراق النباتية التي تشغل كل من جانبي التصميم (شكل رقم ٣٨).

بالنسبة للتصميم الثالث فيمثل نوع من بلاطات الأطر أيضاً، المنفذ على بلاطة مقاسها نفس مقاس التصميم السابق، ويشغل هذا التصميم التكوين الأول في الصف الرأسي الأوسط بالكسوة الخزفية بالتجميع الأولى على يمين المحراب، ويتألف من الزهرة المركزية الدائرية الشكل التي يحيط بها أزهار السوسن والقرنفل، ويشغل حافتي البلاطة عنصر السحب الصينية^(١) التي يحيط بها شكل نصف دائري من الخارج (شكل رقم ٣٩)(لوحة رقم ٤٧).

أما التصميم الرابع، فيمثل نوع من بلاطات الأطر التي جاءت بنفس مقاس النوعين السابقين، وقوامه للدائرة الوسطى المفصصة الشكل التي تحيط بها عنصر السحب الصينية (شكل رقم ٤٠)(لوحة رقم ٦١)، ويمثل هذا التصميم قمة التكوين بالتجميع الثانية بالكسوة الخزفية على يسار المحراب المتمثل في قمة شجرة السرو.

ما التصميم الخامس والأخير فيوجد بالكسوة التي تشغل المساحة المستطيلة بقمة التجميع الثانية على يسار المحراب، ويشغل هذا التصميم بلاطة زخرفية واحدة، قوامها الأربع أوراق النباتية المسننة التي تخرج من مركز البلاطة وتتجه نحو الأركان، ويحيط بها أفرع نباتية تتخذ شكلاً بيضاوياً (شكل رقم ٤١)(لوحة رقم ٦٢).

تتشارك هذه التصميمات في خصائص صناعية وفنية واحدة، حيث يتميز كل منهم بالألوان الزاهية البراقة والأرضية الشفافة، كما يمتاز كل منهم بخطتها اللونية الواحدة التي نفذت باللون الأحمر الطماطمى، واللون الأزرق التركوازي، والأزرق الكوبالتى، واللون الأخضر الزرعى، إلا أن التصميم الخامس جاء خال من اللون الأحمر الطماطمى، وقد جاءت هذه البلاطات على درجة عالية من الجودة والإتقان.

وتعد هذه المميزات من خصائص إنتاج البلاطات الخزفية بمدارس أسيا الصغرى، وعلى وجه التحديد مدينة أزنيق التي استمر إنتاج البلاطات بها منذ القرن السادس عشر

(١) السحب الصينية: رسوم السحب الصينية "تشي أو تاي" (Tshi,Tai)، من مظاهر الأثر الصيني في الفنون الإسلامية، وهي زخرفة اسفنجية الشكل يظن أنها كانت في الشرق الأقصى رمزاً لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، وقد اقتبسها الفنانون المسلمون وزادوا في تعاريفها وأشتقوا منها أشكالاً أخرى، وقد اتخذها الفنانون الإيرانيون عنصراً زخرفياً وطوروا فيها حتى ابتعدت عن أصولها الصينية واصبحت خطوطاً متعرجة بسيطة. أنظر، زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م، ص ٤٨.

الميلادى إلى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى. وبذلك يمكن إرجاع هذه التصميمات إلى حقه النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى، والتي تتطابق خواصها الصناعية الزخرفية مع خواص هذه البلاطات. حيث أنه بأنتصاف القرن الحادى عشر الهجرى، السابع عشر الميلادى أضمحت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى مركز صناعتها الرئيسى بمدينة أزنيق، وذلك تبعاً لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية فى البلاد، والتي تبعها تدهور فنى واضح، وقد كتب الرحالة التركى (أوليا جلى) فى سنة ١٦٤٨م، بأنه كان يوجد تسعة مصانع للخزف فى مدينة أزنيق فى الوقت الذى بلغ فيها عددها ثلاثمائة مصنع فى عهد السلطان أحمد الأول^(١).

وقد ظهرت أمثلة لبعض البلاطات التى تُستخدم كأطر زخرفية، والتي تتبع نفس هذه الخصائص الصناعية الزخرفية بكوشى محراب مسجد التى برمق^(٢)، كما توجد أمثلة لها بالكسوة الخزفية بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر^(٣).

٣- البلاطات المحلية:

تضم هذه البلاطات الثلاثة تصميمات الأخيرة المتبقية من التصميمات الثمانية، وتحتوى هذه التصميمات على نوعين من الزخارف، النوع الأول يعتمد على الزخارف النباتية (شكل رقم ٤٢)(لوحة رقم ٧٠)، وقوامه الوردية المركزية المتعددة البتلات التى يخرج منها أوراق نباتية على هيئة كأسية وتتجه نحو الأركان، ويشغل وسط التكوين أنصاف دوائر.

أما النوع الثانى فيعتمد على الزخارف الهندسية، حيث نُفذ كل من التصميمين المتبقين بالزخارف الهندسية التى قوامها الأشكال السداسية ذات الاستطالة التى تحصر فيما بينها أشكال مربعات، وبداخل كل شكل هندسي يوجد شكلاً نباتياً بسيطاً، وذلك بالنسبة للتصميم الأول (شكل رقم ٤٤)(لوحة رقم ٧١)، بينما يتألف التصميم الآخر من عدة أشرطة حلزونية تلتف مع بعضها البعض بهيئة ثعبانية وتحصر بينها مساحات ببيضاوية (شكل رقم ٤٣)(لوحة رقم ٧١).

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٥.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٥٥.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٢٢.

ومن المرجح أن يكون هذا التصميم جاء كتطور لتصميم بلاطات الأطر (شكل رقم ٤٥)، والتي قوامها الشريطين الحلزونيين الذي يلتف كلا منها حول الآخر ليحصرا فيما بينهما ثلاث مساحات بيضاوية الشكل، ويأطر البلاطة على جانبي هذا التكوين شريطين مستقيمين، وقد ظهر هذا التصميم ببلاطات الكسوة الخزفية بالحنايا الركنية للقباب التي توجد بأركان الأروقة الأربعة المشرفة على الصحن بالدور الأول من دار عزيزة بنت الباي^(١).

وتتمتاز هذه التصميمات الزخرفية الثلاثة بخصائص فنية واحدة، حيث يظهر بها بوضوح التأثيرات الأوروبية المختلفة، وذلك من خلال التصميم الزخرفي العام، ومن خلال العناصر الزخرفية التي جاءت أوروبية الطابع، حيث نرى استخدام الأوراق النباتية بصورة كأسية، وكذلك إنهاء التكوين الزخرفي بأنصاف أو أرباع عناصر زخرفية التي جاءت كعناصر رئيسية وليست ثانوية، وكذلك عمل أرضيتين في بعض التصميمات الزخرفية، حيث جاءت الأرضية الأولى تخص العناصر الزخرفية الرئيسية للتكوين الزخرفي، وجاء الثانية أرضية عامة لكل عناصر التكوين الزخرفي بما فيها الأرضية الخاصة بهذه العناصر، وقد أعتمد المزخرف في تنفيذ ذلك على العناصر الزخرفية الغليظة، والخطوط السميقة.

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٥٨.

مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي^(١)

(١١٧١ هـ / ١٧٥٨ م)

الموقع:

يقع هذا المسجد بمدينة الإسكندرية بمنطقة المنشية في حي الجمرك أو الحي التركي، وهي تلك المنطقة التي شهدت ازدهاراً معمارياً عظيماً خلال العصر العثماني، حيث يجتمع بها بعض آثار العثمانيين مثل وكالة جوربجي، ومسجد الحاج إبراهيم تربانة^(٢).

المنشئ^(٣):

أنشأ هذا المسجد الحاج عبد الباقي جوربجي بن علي جوربجي بن الشيخ^(٤) محمد الشرنوبى، ويعد الحاج عبد الباقي من أبرز رجال الطبقة العسكرية حيث كان يعمل جوربجيا بقلعة الركن، وذلك في الفترة من النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجرى وحتى عام ١١٧٣ هـ / ١٧٦٣ م، وقد كان من رجال المال والتجارة فذاع صيته، وعُرف بالثراء كما

(١) جوربجي: من الكلمات ذات الأصول التركية، وهي من الأصل الفارسي (شو) الذى يعنى لذيذ ومالح، ثم المقطع (با) وهو الذى يعنى الطعام المطهو وذلك باللغة الفهلوية من كلمة (pak)، ويأتى أيضاً بمعنى المطبخ، وكلمة الشوربا في الفارسية تعنى المرق في العربية، ويقصد بالجورباجى أو الجوربجي ضابط الإنكشارية المنوط به الإشراف على مرجل المرق في المعسكر، وهو من الألقاب العسكرية الذى كان يعادل لقب اليوزباشي. (تعادل هذه الرتبة رتبة المقدم الحالية). أنظر، أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٦٦.

(٢) أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقي جوربجي بالإسكندرية، القاهرة، ١٩٨٦ م، ص ١١.

(٣) أحمد محمود محمد نقماق: مساجد الإسكندرية، ص ٥٥.

(٤) الشيخ: وردت هذه اللفظة على كثير من الآثار والتحف العربية كأسماء وظائف، فضلا عن ألقاب فخرية. والشيخ في اللغة هو الطاعن في السن، وقد استعمل هذا اللفظ للدلالة على زعيم القبيلة، وعلى وظيفة دينية تعليمية، وعلى المعلم، وعرف كاسم وظيفة صوفية، كما عرف كاسم وظيفة تتعلق بالإشراف على خدمة المؤسسات الدينية، وكان يطلق أيضا على رؤساء طوائف الحرف والصناعات، كما دخل كذلك فى تكوين بعض الألقاب الفخرية. أنظر، حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، دار النهضة العربية، ج ٢، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٦٢٧.

عرف بحبة للعلم والعلماء، وقد أوقف أوقاف متعددة على هذا المسجد منها وكالته، وعدة دور، ومجموعة من الحوانيت، وعدد من الربوع^(١).

التصميم العام للمسجد:

هو من المساجد المعلقة حيث يصعد إليه بمجموعة من الدرجات، ويشغل الدور الأرضي منه مجموعة من الحواصل التابعة للوكالة التي أنشئها الحاج عبد الباقي جوربجي أيضاً، والتي يشغلها الآن عدد من المحلات التجارية. ويشغل المسجد مساحة مستطيلة يقع جدار القبلة في الضلع العرضي منها (شكل رقم ٤٦)، وتصميمه العام يكاد لا يختلف عن مسجد الحاج إبراهيم تربانة، حيث ينتمي كل منهما إلى طراز المعمارى واحد، إلا أن هذا المسجد جاء أكثر تطوراً، حيث اكتملت به عدد الخراجات أو الزيادات فأصبحت ثلاثة بدلا من اثنين حيث أحاطت هذه الزيادات المسجد من جميع جهاته عدا جهة جدار القبلة، وهو بذلك يشبه مسجد أحمد أغا دومقسيس برشيد الذي اكتملت به الزيادات الخارجية أيضاً.

وصف المسجد من الخارج^(٢):

يحتوى هذا المسجد على أربع واجهات تنقسم كل منهم إلى قسمين، الأول قسم سفلى وكان يشغله عدد من الحواصل والحوانيت، بالإضافة إلى المداخل المؤدية للمسجد، والثانى وقسم علوى ويشغله الزيادات الثلاث للمسجد.

أولاً: واجهات المسجد:

١- الواجهة الجنوبية الشرقية:

تطل هذه الواجهة على حارة الصاغة والتي كانت تعرف باسم شارع الشوربجي، ويشغل القسم السفلى منها ستة حوانيت، أما الجزء العلوى فيشغله نوافذ جدار القبلة، وتضم هذه الواجهة بطرفها الجنوبى المدخل الرئيسى للمسجد، ويتكون هذا المدخل من كتفين بارزين

(١) أحمد محمود محمد نقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٥٦.

(٢) أحمد محمود محمد نقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٦٠-٧١.

على جانبيهما مكسلتين ويتوسطهما فتحة باب الدخول التي تغلق عليها مصراعين من الخشب الخالي من الزخارف، ويعلو فتحة الباب عتب خشبي يعلوه ثلاث قمريات^(١)، ويتوج كتلة المدخل عقد مدائني، وقد أطلقت الوثيقة على هذا المدخل (الباب القبلي)^(٢).

٢- الواجهة الجنوبية الغربية:

تطل هذه الواجهة حالياً على شارع محمود فهمي النقراشي، ويضم قسمها السفلى عشرة حوانيت بالإضافة إلى مدخل للمسجد وهو يتطابق مع المدخل السابق بالواجهة الجنوبية الشرقية، حيث يتكون من دخلة على جانبيها كتفين بارزين زخرفاً عن طريق استخدام الطوب المنجور أو المكحول^(٣)، على جانبيهما مكسلتين، ويتوسط هذه الدخلة فتحة باب الدخول التي يغلق عليها مصراعين من الخشب، ويعلو هذه الفتحة عتب خشبي أعلاه ثلاث قمريات، ويتوج كتلة المدخل عقد مدائني.

وتذكر وقفية المسجد أنه كان يوجد سبيل نو شباكين يشغل الناصية الجنوبية من هذه الواجهة كما يشغل الناصية الجنوبية من الواجهة الجنوبية الشرقية أيضاً، وتذكر كذلك أنه كان يعلوه كتاب، إلا أنه أندثر ويشغل مكانة الآن محل تجاري.

(١) قمريات: جمع قمرية وهي المصطلح السائد استعماله في وثائق عصر المماليك في مصر لنوع من الشبايك من الجص المخرم أو الحجر أو الخشب أحياناً، والقمرية إما مستديرة مدورة أو مستطيلة مطاولة وكانت في أول عهدها ذات أشكال نباتية وهندسية مشبكة مخرمة، ومنذ النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي شاع فيها استعمال الزجاج الملون المعشق أو المطبق على هيئة جامات بأشكال مختلفة ومتعددة، وكانت القنديات توضع في فتحات في حائط المبنى نفسه وتغطي من الخارج بشريط أو شبكة من النحاس للمحافظة عليها. أنظر، عبد اللطيف إبراهيم علي: وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسني، ص ٢٢٧.

(٢) وثيقة الحاج عبد الباقي جوربجي رقم ٢٣٨٣ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، بتاريخ ١١٧٢هـ / ١٧٥٩م، سطر رقم ٣١.

(٣) زخارف الطوب المنجور: هو استعمال قوالب الطوب الأجر في أوضاع هندسية معينة لتصميم أشكال زخرفية بديعة، ولإظهار هذه التصميمات الزخرفية استعمل في الملاطات مواد ملونة لتوضيحها، أما باللون الأبيض أو اللون الأسود. سعاد ماهر محمد: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ص ٢٤٨. ولم تقتصر تسميه المنجور على الطوب فقط كما هو شائع، وإنما نعت به الحجر والخشب وذلك كما ورد بالوقفيات والوثائق العديدة الخاصة بالفترة العثمانية بالأسكندرية ومنها "دهليز مبلط بالبلاط الأبيض المنجور" وقفية الحاج علي بن أحمد المغربي المنستيري: سطر رقم ٣٣. أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٢٦، هامش رقم ٢.

٣- الواجهة الشمالية الشرقية:

تطل هذه الواجهة على وكالة عبد الباقي جوربجي، ويشغل قسمها السفلى ثلاثة حوانيت أما جزئها العلوى فيطل على فناء الوكالة عن طريق بائكة تتكون من أربعة عقود منكسرة ترتكز على ثلاثة أعمدة رخامية، وحُدَّت هذه العقود بالطوب المنجور وتضم كوشاتها نجوم سداسية الشكل، ويغلق على هذه الواجهة حجاب من الخشب الخرط.

٤- الواجهة الشمالية الغربية:

تطل هذه الواجهة على مiazza الجامع عن طريق ثلاثة عقود مدببة، وتمثل هذه الواجهة الجانب الشمالى الغربى للرحبة^(١) التى تتقدم الخارجة الشمالية الغربية، وتأتى هذه الرحبة أعلى مiazza الجامع، وتتكون من دورقاعة^(٢) وسطى مكشوفة يوجد على جانبيها إيوانان يطل كل منهما على الدورقاعة بعقدين مدبيين، ويتقدم الرحبة جهة الجنوب الشرقى بسطة طولها ١١,٣٠ م، تفصل بين كل من الرحبة والخارجة الشمالية الغربية، هذا وتنتهى البسطة بدرجات سلم فى كل من طرفيها، أحدهما يودى إلى المiazza وهو الطرف الشرقى والأخر يودى إلى باب المسجد الواقع بالواجهة الجنوبية الغربية وهو الطرف الجنوبى.

يتوسط هذه البسطة أمام الدورقاعة الوسطى للرحبة قاعدة المئذنة، وهى عبارة عن مربع طول ضلع ٢م، يتحول بعد ذلك إلى مثنى طول ضلعه ١,١ م، وذلك بارتفاع ٣٥ سم،

(١) الرحبة: فى المصطلح الأثرى هى باحة الدار التى يستروح فيها أهلها، وساحة الوكالة أو الخان التى يجتمع فيها الناس للبيع والشراء، وصحن المسجد الذى يتوسطه، والمتسع الذى يأوى إليه أرباب اللهو وتمضية الوقت، وهو مكان استعراض الجند فى مواكب الاعياد. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١١٧، ١١٨. وقد نصت وثيقة وقف المسجد على هذا اللفظ، حيث نكرت " تشتمل الرحبة المذكورة على إيوانين " وثيقة عبد الباقي جوربجي - رقم ٢٣٨٣ / أوقاف، سطر رقم ٤٢.

(٢) دورقاعة: تتكون من مقطعين (دور) وهو بمعنى طبقة من المبنى، و(قاعة) وهى المكان الفسيح الذى يتسع لجمع عظيم من الناس، وبذلك تكون الدورقاعة عبارة عن اصطلاح فارسى عربى مركب من مقطعين أحدهما (در) بالفارسية وهى بمعنى الباب أو المدخل، والأخر (قاعة) وهى المكان الفسيح. ويقصد بها فى المصطلح الأثرى المعمارى الجزء المنخفض الذى يقع بين الإيوانين المتقابلين. راجع، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠٥، ١٠٦.

وهو كل ما تبقى من مؤذنة المسجد، وترتكز هذه القاعدة على دعامتين وعمودين متقابلين يشكلان المجرى المربع الذى يحمل هذه القاعدة.

ثانياً: الخرجات الثلاث للمسجد:

١- الخرجة الجنوبية الغربية:

تشغل هذه الخرجة الجزء العلوى من الواجهة الجنوبية الغربية، ويبلغ إتساعها ٣,٦ م، وتمتد بشرفة طولها ٢٣,٤ م، وتطل هذه الشرفة على شارع محمود فهمي النقراشي، حيث تشغل الجانب الجنوبي الغربى من هذه الخرجة، وتتكون من بائكة بها تسعة عقود مدببة ترتكز على ثمانية أعمدة من الرخام التى يربط بين تيجانها روابط خشبية، وزخرفت هذه العقود بنظام الأبلق^(١)، كما توجد نجمة سداسية الشكل مفرغة فى كوشات العقود، ويوجد فى الجزء السفلى فيما بين الأعمدة حجاب خشبي عمل من الخشب الخرط.

أما الجانب الشمالى الشرقى لهذه الخرجة فيمثل جدار المسجد، ويضم أربعة شبابيك مستطيلة بينهم مدخل مستطيل يودى إلى داخل المسجد، أما كل من الجانبين الجنوبي الشرقى والشمالى الغربى فيمثل كل منهما جدار حائطي، وسقفت هذه الخرجة بالبراطيم الخشبية، كما تمتد إلى الخارج لتبرز عن الواجهة بمقدار ٦٠ سم على هيئة رفرف^(٢) خشبي.

٢- الخرجة الشمالية الغربية:

يتوصل إلى هذه الخرجة عن طريق البسطة الأمامية التى تحمل بدن المؤذنة، ويصل إليها من خلال الباب الموجود فى الجهة الجنوبية الغربية، ويبلغ إتساعها ٤,١ م، وطولها

(١) الأبلق: يأتى هذا اللفظ فى المصطلح الأثرى للدلالة على مداميك حجرية فى واجهات الأبنية الأثرية المختلفة تتبادل اللونين الأبيض والأسود أو اللونين الفاتح والداكن، وقد بدء استخدام تلوين المداميك فى واجهات العمائر الإسلامية فى مصر منذ العصر الأيوبي خلال القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠.

(٢) رفرف: هى مفرد رفوف وهو فى المصطلح الأثرى المعمارى عبارة عن سقف أو بروز خشبي خارجى مائل يحمل على كباسات أو كوابيل مثبتة على أبعاد منتظمة فى الجدران من الخارج، وعادة ما تأخذ هذه الرفوف زاوية ميل قدرها (٤٥ أو ٣٠) درجة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٢٣.

١٢,٣ م، ويوجد في كل من الجانبين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي لها فتحة معقودة بعقد نصف دائري تفضى كل منهما إلى الخرجتين الجانبيتين، أما الجانب الشمالي الغربي لها فيطل على البسطة الأمامية التي تفصل بينة وبين الرحبة، وذلك عن طريق بائكة ذات ثلاثة عقود نصف دائرية ترتكز على دعامتين، أما الجانب الجنوبي الشرقي فينقسم إلى ثلاثة أقسام الأوسط منهم يمثل كتلة المدخل الرئيسي والقسمان الآخران يمثل كل منهما فتحة شباك.

المدخل الرئيسي للمسجد^(١):

عبارة عن كتلة تبرز عن سمت الجدار بمقدار ٤٥ سم، وتتكون من دخلة إتساعها ٢,٣ م وعمقها ١ م، يقع على جانبيها مكسلتين مربعتين يتوسطهما فتحة باب الدخول، التي يخلق عليها ضلفتين من الخشب المثبت على أشرطة نحاسية، ويعلو ذلك عتب خشبي يليه عتب رخامي يعلوهما دخلة باتساع ١,٥ م، وعمق ٢٠ سم يتوجها عقد نصف مستدير يرتكز على عمودين مستديرين من الرخام، ويتوسط هذه الدخلة لوحة رخامية مربعة الشكل طول ضلعها ٦٠ سم، تضم أبيات من الشعر تتضمن اسم المنشئ، وأدعية له، وتاريخ الإنشاء بكل من الأرقام والحروف، ونفذ ذلك بالخط النسخ البارز. وذلك في ستة أبيات متتالية نصها:

ان المساجد للإله الباقي	فلمن لها أحياء ثوابا باقي
الله يبني في الجنان لمن بني	بيتا أتى نصل بغير شقاق
فأبشر من الباقي فانك عبده	بالفوز في العقبى وقال الواقي
وأغنم ثناء دائما لا ينقضي	في سائر الأوقات والأفاق
أن رمت أن تحظى بكل مسرة	وتفوز بالحسنى من الخلاق
اسمع لأمر بالرشاد مؤرخاً	جزاء الهدى والخير عبد الباقي

في شهر ربيع آخر سنة ١١٧١ هـ

هذا ويتوج كتلة المدخل عقد مدائني يرتكز على عمودين من الرخام.

أما القسمان الآخران فيشغل كل منهما شباكين متشابهين وذلك على جانبي كتلة المدخل، ويوجد كل من الشباكين بدخلة يتوجها عقد مدبب، ترتكز إحدى رجليه على كتلة المدخل والأخرى ترتكز على دعامة منمجة بحائط الجامع، ويتخذ كل من الشباكين هيئة

(١) أمال أحمد العمري: مسجد عبد الباقي جوربجي، ص ١٤.

مستطيلة قسمت مساحتها إلى قسمين قسم سفلى يضم أشكال مستطيلة وشكل مربع، وقسم علوى يتخذ هيئة مستطيلة، قسم هو الآخر إلى أشكال هندسية، ويوجد عليه شهادة التوحيد بالخط الكوفي المربع وذلك فى صورة خمسة أسطر متتالية (لا إله إلا الله محمد رسول الله).

٣- الخرجة الشمالية الشرقية:

يتوصل إليها عن طريق الخرجة الشمالية الغربية أو عن خلال المدخل الواقع بالواجهة الجنوبية الشرقية الذى يشغل الجانب الجنوبى الشرقى من هذه الخرجة، أما الجانب الشمالى الغربى فيشغله نافذة فتحت فى كيان الجدار، والجانب الشمالى الشرقى يشغل أوسطة البائكة التى تطل على فناء وكالة جوربجى وباقى الجانب عبارة عن جدار، والجانب الجنوبى الغربى عبارة عن جدار الجامع ويضم أربعة شبابيك مستطيلة بينهم فتحة باب تؤدى إلى داخل المسجد وذلك بنفس النمط المتبع فى الجانب الشمالى الشرقى للخرجة الجنوبية الغربية.

وصف الجامع من الداخل^(١):

يتكون المسجد من مساحة مستطيلة أبعادها ٢١,١ م x ١٢,٣ م، قسمت إلى خمسة بلاطات أعرضها بلاطة المحراب، وتسير هذه الأروقة موازية لجدار القبلة وذلك عن طريق أربعة بوائك تسير فى نفس الاتجاه، وتتكون كل بائكة من ثلاثة عقود مدببة أوسعها أوسطها، وترتكز هذه العقود على عمودين فى الوسط ودعامتين بنائيتين فى الأجناب. ويتوسط المحراب جدار القبلة، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية تعلوها طاوية ذات عقد مدبب، بتقدمها دخلة معقودة هى الأخرى بعقد مدبب ترتكز على عمودين من الرخام، ويوجد على جانبي المحراب حجرتان^(٢) مستطيلتان خصصت الحجره على يمين المحراب لخطيب الجمعة ومساحتها ٤,٨ x ٢,١٥ م، والحجرة على يسار المحراب خصصت لمؤذن المسجد ومساحتها

(١) أحمد محمود محمد نتماق: مساجد الأسكندرية، ص ٧١ - ٧٤.

(٢) أطلقت وثيقة عبد الباقي جوربجى رقم (٢٣٨٣ أوقاف) على هاتين الحجرتين مسمى (خلوتان) ونكرت أن الخلوة التى على يمين المنبر معدة لخطيب الجمعة، أما التى على يسار المحراب فمعدة لمؤذن المسجد. راجع، أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقي جوربجى، ملحق رقم ١، ص ٣٥.

٦,٦٥ x ٢,٢٥ م، وجاء سقف الجامع من البراطيم الخشبية الخالية من الزخارف، ويتوسط الرواق الأوسط شخصيخة^(١) مربعة طول ضلعها ٣,٨ م ويضم كل ضلع منهم شباكين.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

أعتمد هذا المسجد في زخرفته على استخدام البلاطات الخزفية، حيث تشغل هذه البلاطات أغلب مساحة الجدران الداخلية للمسجد، ذلك بالإضافة إلى استخدامها في المدخل الرئيسي الذي يقع في الخرجة الشمالية الغربية، وبذلك تنقسم هذه الكسوة الخزفية إلى قسمين، القسم الأول يمثل الكسوة الخزفية خارج المسجد، والثاني يمثل الكسوة الخزفية داخل المسجد، وسنتناول كل منهما بالدراسة كما يلي:-

أولاً: الكسوة الخزفية المتبقية بخارج المسجد:

اقتصرت هذه الكسوة على كيان كتلة المدخل الرئيسي للمسجد الواقع بالخرجة الشمالية الغربية، حيث زخرفت كتلة باب الدخول فيما بين أعلى المكسلتين إلى السقف الخشبي الذي يسقف هذه الخرجة (لوحة رقم ٧٨)، ويمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين هما:

١ - الكسوة الخزفية بالقسم السفلي:

يشغل هذا القسم الجزء السفلي من كتلة المدخل، ويبدء من أعلى المكسلتين على جانبي باب الدخول إلى العتب الرخامي الذي يعلو فتحة باب الدخول، ويضم هذا القسم بذلك كل من كسوة كتفي المدخل على جانبي المكسلتين، وكسوة كتفي دخلة فتحة الباب خلف المكسلتين. وقد تطابقت الكسوة الخزفية في كلا من الجزئين الواقعين على يمين ويسار فتحة باب الدخول من حيث التصميم العام، والتكوينات الزخرفية التي تشغل كلا منهما.

(١) الشخصيخة: في المصطلح الأثري المعماري هي نوع من أنواع السقوف الخشبية، وكانت تستخدم في تغطية الجزء الأوسط من صحن المساجد والمدارس والدور قاعات ونحوها، وكانت في معظم الحالات ذات شكل مثن مرتفع يفتح في رقبته مجموعة من النوافذ المربعة أو المستطيلة وذلك للتهوية وللإضاءة. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٦٠.

فبالنسبة لزخارف الواجهتين الأماميتين للكتفين البارزين لكتلة المدخل فيشغل كل منهما هيئة مستطيل طولى نفذ بالوزارات الرخامية، المحددة من الخارج بأشرطة من البلاطات الخزفية ذات اللون الأسود، يعلوه مربع آخر به زخارف جصية، وقد حدد أيضاً من الخارج بالأشرطة السوداء اللون.

أما باقى المساحة الجدارية المتبقية فيشغلها كسوة خزفية تظهر على هيئة أرضية خزفية للتكوينات الرخامية، وتتألف بلاطات هذه الكسوة من صف أفقى سفلى يتكون من أربع بلاطات متجاورة يرتكز عليه المستطيل الرخامى، ثم صفين رأسيين جانبيين كل منهما يتكون من اثنتا عشرة بلاطة تأتي فوق صف البلاطات السفلى، ويعلوها صف أفقى آخر يتكون كذلك من أربع بلاطات، ونفذت هذه الأرضية بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٥ x ١٥ سم، وتشتمل هذه البلاطات على تكوين متكرر قوامه تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

وتنتهى الكسوة الخزفية فى هذا الجزء - بكل من واجهتى الكتفين - بصف من البلاطات الأفقية الذى يتكون من أربع بلاطات تأتي أعلى تكوينات زهرة كف السبع مباشرة، وتتبع هذه البلاطات نفس مقاس البلاطات السابقة، وتشغلها الزخارف النباتية التى يتخذ تصميمها هيئة الشرافات.

يتألف تصميم هذه الشرافات (شكل رقم ٤٧) من فرعين نباتيين يلتقيا من أعلى بورقة ثلاثية صغيرة، ويحصرا بداخلهما شكل نباتى بيضاوى منفذ باللون الأصفر والأخضر، ويلتقى كل من الفرعين النباتيين من أسفل مع فرعين آخرين متعاكسين، حيث يخرج كل منهما من منتصف البلاطة أسفل الشكل البيضاوى، ويتجه كل منهما نحو أركان البلاطة العلوية جهة اليمين واليسار، وذلك بصور مقوسة حيث نفذت بخطوط منحنية ذات استدارة ليقتربا من الشكل المركزى الأوسط عند قمته، ثم تتجه نحو زاويتي البلاطة العلويين على هيئة نصف ورقة ثلاثية، ونفذ ذلك عن طريق خطوط مهشرة من اللون الأزرق بداخله خط رفيع من اللون الأبيض، ويتوسط حافتي البلاطة من الجانبين نصف شكل ثلاثى بسيط مرسوم باللون الأخضر، ويوجد بكل ركن من ركنى البلاطة السفليين شكل ربع دائرى مرسوم باللون الأصفر اللذان يحصران بينهما فى وسط البلاطة شكل نصف ورقة نباتية جاءت باللون الأصفر ونفذ مركزها باللون الأخضر، ويحيط بهذه الأشكال من الخارج شريط مستقيم نفذ باللون الأخضر يمتد على جانبي البلاطة ليتصل مع الشكل النصف الثلاثى الذى يشغل حافتي البلاطة من الجانبين، وجاءت أرضية البلاطة كلها باللون الأبيض.

ومما هو جدير بالذكر أن أشكال الشرافات ذات الأوراق النباتية المركبة قد ظهرت في كسوة الجامع الجديد بمدينة تونس، حيث جاءت هذه الأوراق ترتكز على قواعد كأسية الشكل، وذلك باللون الأزرق والأخضر ولمسات من اللون الأحمر على أرضية ذات لون أزرق سماوي^(١).

ونلاحظ وجود بعض البلاطات التي سقطت من عليها طبقة الزخارف ولم يتبق منها سوى لون عجينة البلاطة، ويظهر ذلك بوضوح في الصف الأفقى السفلى فى كل من الواجهتين، كذلك نجد فى واجهه الجانب الأيسر لباب الدخول إقحام بلاطتين لا يحملن نفس التكوين المتبع لبلاطات هذه الواجهة وهما يحتلا الترتيب الرابع والخامس فى الصف الرأسى الخارجى لهذه الواجهة وذلك من أسفل إلى أعلى.

بالنسبة لتصميم البلاطة الرابعة فيتألف من مجموعة الخطوط المستقيمة التي تحصر فيما بينها أشكال هندسية تشغلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، أما زخرفة البلاطة الخامسة فقوامها جزء من عقد معمارى يضم فى كوشته زخارف نباتية داخل أشكال هندسية وذلك باللون الأزرق والأخضر والبنى والأسود، ويحيط بحافتي العقد شريطين مستقيمين يحددان نهاية هذا العقد ونفذ كل منهما باللون الأصفر والأسود، وقد لصقت هذه البلاطة بصورة مقلوبة غير صحيحة حيث جاء جزء العقد بها يتجه نحو أعلى البلاطة وليس نحو أسفلها، وتعد هذه البلاطة جزء من تكوين يتألف من مجموعة من البلاطات يصل عددها إلى خمسين بلاطة، وتشكل فيما بينها لوحة زخرفية لشكل ما من الواضح هنا أنه كان يعتمد على رسوم العمائر (شكل رقم ٤٨).

أما بالنسبة للكسوة الخزفية بجانبى هاذين الكتفين فاقترنت فقط على الجانبين الداخليين، حيث لم يرق المزخرف بتزيين أى من المساحات الجانبية الخارجية لكتلة بروز المدخل، وتظهر هذه الكسوة فى صورة مستطيل رأسي يبدء من أعلى المكسلة وينتهى عند العتب الرخامى أعلى فتحة الباب، وتشتمل هذه الكسوة على نوعين من المقاسات.

(١) ربيع حامد خليفة: بلاطات خزفية عثمانية فى الجامع الجديد بمدينة تونس (١١٣٦-١١٣٩هـ/ ١٧٢٣-١٧٢٧م)، دراسات فى آثار الوطن العربى، كتاب الملتقى الثالث لجمعية الأثريين العرب، الندوة العلمية الثانية (١٦-١٧ شعبان ١٤٣١هـ/ ١٢-١٣ نوفمبر ٢٠١٠م)، الجزء الثانى، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٨٤٩.

النوع الأول وجاءت بلاطاته بمقاس 15 x 15 سم، ويشغل هذا النوع المساحة الخارجية في التكوين المستطيل، حيث يظهر في صورة صف أفقى سفلى يتكون من بلاطتين وثلاث البلاطة، ثم صفين رأسيين يشغلا الضلع الطولى للمستطيل الرأسى بكل من الكتفين، وقد جاءت بلاطات الصف الرأسى الخارجى مكتملة الحجم، بينما جاءت بلاطات الصف الداخلى غير مكتملة، وأخيراً صف أفقى علوى يمثل نهاية زخرفة هذه الكسوة.

ويشتمل هذا المقاس من البلاطات على نوعين أساسيين من التكوينات، النوع الأول وهو المتمثل فى تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل حيز مساحة الصف الأفقى السفلى والصفين الرأسيين الطرفين. والنوع الثانى يمثل زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، ويشغل حيز الصف الرأسى العلوى، وهو يمثل امتداداً للتكوين الذى يشغل الصف الرأسى العلوى بكسوة واجهتى الكتفين.

هذا ويوجد تكوين آخر يتبع نفس مقاس هذه البلاطات، ويشغل حيز بلاطة واحدة تم إقحامها فى الصف الرأسى الخارجى، وهى البلاطة الثالثة من أسفل الصف (لوحة رقم ٧٩)، ويتألف تصميمها (شكل رقم ٤٩) من شكل مثنى ذى أضلاع عريضة مقوسة منفذ باللون الأبيض، ويحدد أضلاعه من الداخل والخارج قرب نهايتها خط رفيع من اللون البنى، ويشغل المساحة الداخلية منه زخرفة قشور السمك المنفذة باللون الأبيض المحدد باللون البنى، وجاء هذا الشكل المثنى على أرضية خارجية مثمثة الشكل أيضاً، تشتمل على زخارف قشور السمك التى جاءت باللون البنى المحدد باللون الأبيض، ويأتى ذلك على الأرضية العامة للبلاطة التى نفذت على هيئة خطوط رفيعة طولية متعامدة على حواف البلاطة، ونفذت هذه الخطوط باللون الأصفر على أرضية بيضاء اللون، وتضم هذه الأرضية شكل متكرر قوامه أنصاف المراوح النخيلية المنفذة باللون البنى، وذلك عند أركان التكوين.

أما النوع الثانى من مقاسات البلاطات بهذه الكسوة فجاءت بمقاس 10 x 10 سم، وتشغل هذه البلاطات المساحة الداخلية للكسوة الخزفية، وذلك داخل زخرفة النوع الأول من مقاسات البلاطات، وتتكون زخرفة هذه البلاطات من اللونين الأبيض والأسود، حيث تم تقسيم كل بلاطة من بلاطات هذا النوع إلى نصفين مثليين الشكل نفذ الأول منهما باللون الأبيض والثانى باللون الأسود.

وقد تم تركيب هذه البلاطات بطريقة معينة بحيث يظهر التصميم العام لها على هيئة شريطين رأسيين متعرجين، ويتقابل كل منهما مع الآخر في صورة مربعات رأسية كبيرة قائمة على زواياها، ونفذت هذه المربعات باللون الأبيض وتضم فيما بينها أشكال مربعات هندسية أصغر منها قائمة هي الأخرى على زواياها، وقد نفذت هذه المربعات باللون الأسود.

أما بالنسبة لكتفى فتحة باب الدخول خلف المكسلتين فقد تطابقت كسوة كل منهما حيث جاءت زخارفها متماثلة سواء بواجهة الكتفين أعلى المكسلتين، أو بجانبى الكتفين على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد.

فبالنسبة للكسوة الخزفية بواجهة الكتفين أعلى المكسلتين جاءت متشابهة إلى حد كبير مع الكسوة الخزفية بجانبى كتفى المدخل البارزين، حيث تتكون هذه الكسوة من مستطيل رأسي يضم هو الآخر نوعين من مقاسات البلاطات.

النوع الأول وجاء بمقاس 10×10 سم، ويشغل الجزء الداخلى للمستطيل الرأسي فى صورة صفين رأسيين من البلاطات التى تضم عشرين صفا من البلاطات الأفقية، بالإضافة إلى ثلث صف أفقى علوى يعمل على غلق المساحة الزخرفية بين زخارف هذا النوع من البلاطات وبين زخارف النوع الثانى.

وقوام تصميم هذا النوع تقسيم مساحة البلاطة إلى مثلثين زخرفيين متلاصقين، نفذ كل منهما بلون مغاير للآخر، حيث جاء النصف الأول باللون الأبيض بينما جاء النصف الثانى باللون الأسود، وركبت هذه البلاطات بوضعية معينة بحيث يظهر التصميم العام لها على هيئة مربعات رأسية مفرغة قائمة على زواياها منفذة باللون الأسود وذلك على أرضية بيضاء اللون، بحيث تبدو هذه المربعات وكأنها تحصر بداخلها مربعات أصغر منها ذات لون أبيض وتحصر خارجها أشكال مثلثات متقابلة الرؤوس.

وهى بذلك تتطابق مع البلاطات المماثلة لها بكسوة جانبى الكتفين البارزين بكتلة المدخل، إلا ان الاختلاف الوحيد بينهما هو تغير وضعية البلاطات مما نتج عنه تغير الخطة اللونية للتصميم العام، حيث نفذت المربعات المفرغة باللون الأبيض على أرضية سوداء اللون وذلك بكسوة جانبى الكتفين البارزين لكتلة المدخل، أما فى هذه الكسوة فقد جاءت هذه المربعات باللون الأسود على أرضية بيضاء.

النوع الثاني فجاء بمقاس ١٥ x ١٥ سم، وتضم بلاطاته تصميمين مختلفين، الأول يشغل الصف الرأسي الخارجى للمستطيل خارج حدود زخرفة النوع الأول من البلاطات بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى صفين أفقيين فى أسفل وأعلى نوع البلاطات الأول، ويتكون كل صف من هذين الصفين من بلاطتين نُفذ بكل منهما تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٢).

أما التصميم الثاني فقوامه شكل الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية التى تتخذ هيئة مخروطية وسطى (شكل رقم ٤٧)، ويشغل هذا التصميم قمة الكسوة الخزفية أعلى مساحة كل من التصميمين السابقين، حيث تظهر فى صورة صف أفقى يتكون من بلاطتين فقط، يحددا نهاية هذه الكسوة من أعلى، وهى بذلك تظهر كامتداد لصف البلاطات الأفقى الذى يضم نفس التصميم بكسوة جانبى الكتفين البارزين بكتلة المدخل.

بالنسبة للكسوة الخزفية بجانبى فتحة باب الدخول فتبدأ من مستوى أعلى المكسلتين إلى العقد المستقيم لدخلة فتحة الباب، ونفذت بالبلاطات الصغيرة مقاس ١٠ x ١٠ سم، وكانت تشغل المساحة الجدارية كلها لهذين الجزئين فيما يعلو مستوى المكسلتين، حيث يشغل المساحة السفلية بكل من الجدارين تربيعة رخامية تمتد مع مستوى إرتفاع المكسلتين.

وقد كانت هذه الكسوة تتكون من ستة صفوف أفقية من البلاطات التى تضم فيما بينها ستة وعشرين صف من البلاطات الرأسية، إلا أن بعض هذه البلاطات فُقدت تماماً وخاصة تلك التى بالصفوف الأفقية السفلية، حيث لم يتبق بكسوة الجانب الأيمن للباب سوى عشرين صف أفقى، وبكسوة الجانب الأخر سبعة عشر صف أفقى فقط.

ويشغل هذه الكسوة البلاطات ذات اللونين الأبيض والأسود الذى يقسم كلا منهما مساحة البلاطة إلى قسمين كل قسم منهما يتخذ هيئة مثلثة، ووضعت هذه البلاطات بطريقة معينة إلى جوار بعضها البعض بحيث يتلاقى كل لونين متشابهين معاً نحو داخل البلاطة فى صورة مثلث متكامل، ليظهر بذلك التصميم العام لهذه الكسوة فى صورة أشربة تتخذ هيئة عرضية منكسرة، تظهر تارة باللون الأبيض وتارة أخرى باللون الأسود وذلك بالتبادل فيما بينهما على غرار زخرفة نظام الأبلق.

يمثل هذا القسم الجزء العلوى من كتلة المدخل ويبدأ من أعلى العتب الرخامى الذى يعلو فتحة باب الدخول للمسجد ويمتد لأعلى إلى نهاية الجدار عند السقف الخشبى الذى يسقف هذه الخرجة. يشغل هذا القسم هيئة العقد الثلاثى الذى يتوج كتلة المدخل والذى نُفذ بالأحجار التى ترتكز على عمودين جانبيين من الرخام، اللذان يرتكزا بدوريهما على عضادتي^(١) المدخل^(٢)، ويزخرف باطن هذا العقد جفت لاعب^(٣) نو ميمات مُنفذ بالأشرطة السوداء اللون وذلك على أرضية بيضاء، ويشغل كوشتى العقد فسيفساء^(٤) خزفية تظهر فى صورة مجموعة من الدوائر المتداخلة مع بعضها البعض، وجاء ذلك بالألوان الأحمر، والأسود، والأبيض، وهى تظهر بحالة سيئة حيث اختفت أجزاء كبيرة من زخارفها.

يحدد هيئة هذا العقد من الداخل - أسفل كتلة العقد مباشرة - إطار من البلاطات فى صورة شريط يتكون من صف واحد من البلاطات التى تتخذ نفس هيئة العقد الثلاثى الخارجى، ونفذت بلاطات هذا الإطار بمقاس ١٥ x ١٥ سم، وقوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، كما تمتد هذه البلاطات لتشغل مساحة رجلي العقد الثلاثى، وذلك خلف العمودين الرخاميين و على جانب كل منهما.

ويحيط بهذا العقد من الخارج إطار على هيئة مربع غير مكتمل الأضلاع، يتكون من ثلاثة أضلاع عبارة عن ضلعين جانبيين ملاصقين لهذا العقد على يمينه ويساره، ثم ضلع علوى ملاصق لقمة العقد من أعلى، وتشغل مساحة هذا الإطار بلاطات مقاس ٢٠ x ٢٠ سم

(١) العضدة: هى فى المصطلح الأثرى المعمارى فى معناها العام هى مدماك تأسيس، أو كتف باب أو نافذة، ودعامة جدار أو عقد، وكل ما يعضد ويدعم من أى ناحية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٩٠.

(٢) أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الإسكندرية، ص ٧٦.

(٣) جفت: الجمع جفوت، وهى عبارة عن زخرفة بارزة منحوتة فى الحجر - وغيره من المواد - على شكل إطار أو سلسلة حول الفتحات من النوافذ والأبواب والإيوانات وغالباً ما تتخلله ميمات ذات أشكال مختلفة (مستديرة، أو مسدسة، أو مثمثة) على أبعاد منتظمة، هذا ويطلق على الجفت نو الميمات اسم " جفت لاعب ". عبد اللطيف إبراهيم على: وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى، ص ٢٢٧.

(٤) الفسيفساء: نوع من أنواع الزخرفة يقوم على تكوين أشكال فنية مختلفة تعمل بواسطة قطع أو فصوص صغيرة من مواد متعددة ذات ألوان شتى. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢١٤.

ركبت على زواياها، وقوام تصميمها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويأطر هذه البلاطات من الخارج أطر رخامية .

وبالنسبة للكسوة الداخلية بهذا العقد داخل إطار صف البلاطات التي تحدد هيئة العقد من الداخل، فقد تم تقسيمها زخرفياً إلى ثلاثة أقسام رأسية عبارة عن تكوين مركزي أوسط وقسمين طرفيين على جانبي هذا التكوين المركزي.

يشغل التكوين المركزي أسفل أوسط العقد الثلاثي مباشرة (لوحة رقم ٨٠)، وهو عبارة عن دخلة باتساع ١,٥ م، وعمق ٢٠ سم، ويتوج هذه الدخلة عقد نصف دائري يرتكز على عمودين مستديرين من الرخام، وزين كيان العقد بوزرات من الرخام باللون الأبيض، والأسود، والأحمر بالتبادل فيما بينهم، وجاءت زخارف كوشتي العقد لهذه الدخلة مطابقة لزخارف كوشتي العقد المدائني الرئيسي، حيث نفذت عن طريق الفسيفساء الخزفية، وهي في حالة جيدة حيث تظهر بها الأشكال الهندسية بوضوح من حيث الدوائر التي يشغلها أشرطة تشع من مركزها في صورة أقرب إلى الأطباق النجمية، وذلك باللون الأسود، والأبيض، والأحمر وتحصر هذه الدوائر فيما بينها أشكال دوائر أصغر حجماً تحصر بداخلها شكل رباعي، كما تحصر كذلك أشكال معينات ومثلثات صغيرة الحجم.

تشتمل هذه الدخلة على كسوة خزفية تتضمن ثلاثة أنواع من التكوينات التي تشغل مساحة الدخلة كلها بما فيها باطن العقد النصف دائري الذي يتوجها، وكذلك باطن هذه الدخلة المعمارية على جانبي العمودين الرخاميين اللذين يحملان عقد هذه الدخلة، ونفذت هذه التكوينات ببلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، وذلك فيما عدا المساحة التي يشغلها اللوح الرخامي الذي يتضمن النص التأسيسي للمسجد.

التكوين الأول من هذه التكوينات الثلاثة عبارة عن تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، ويشغل هذا التصميم المساحة السفلى لكيان الدخلة المعمارية وذلك حول لوحة النص التأسيسي في صورة صف أفقي من أعلى ومن أسفل، وصفين رأسيين على جانبي لوحة النص التأسيسي.

ونلاحظ وجود نصف بلاطة رأسية تحمل زخارف نباتية مختلفة عن هذا التصميم، حيث تضم أفرع نباتية وأزهار باللون الأزرق، والأصفر، والأخضر وذلك على أرضية

بيضاء اللون، ويشغل هذا الجزء من البلاطة منتصف الصف الأفقى أسفل لوحة النص التأسيسى.

التكوين الثانى عبارة عن صف أفقى واحد من البلاطات التى تأتى أعلى بلاطات التكوين الأول وتنتهى عند مستوى بداية تاجى العمودين الرخاميين، و قوام زخرفة هذا التصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

التكوين الثالث والأخير بكسوة هذه الدخلة فيشغل المساحة العلوية منها، حيث يبدأ من أعلى التكوين السابق عند مستوى بداية تاجى العمودين الرخاميين ليشغل قمة العقد النصف دائرى وكذلك باطن هذا العقد، كما يمتد هذا التكوين ليشغل باطن الدخلة المعمارية على جانبى العمودين الرخاميين، ويتشابه هذا التكوين مع التكوين الأول الذى يشغل المساحة السفلى بهذه الدخلة، وذلك من حيث التصميم العام، والموضوع الزخرفى حيث يعتمد هذا التكوين على تصميم زخرفى آخر لأشكال الشرافات، إلا أن هذا التصميم جاء مختلف من حيث التنفيذ عن التصميم الأول.

يتكون هذا التصميم (شكل رقم ٥٠) من زهرة نباتية وسطى خماسية تتخذ هيئة المروحة النخيلية، وقد لون كل من الورقتين السفليتين باللون الأصفر، يعلوهما ورقتين رسمتا باللون البنى يحصران فيما بينهما الورقة النباتية الخامسة التى جاءت باللون الأخضر الذى يضم بمركزة اللون الأصفر، وتخرج هذه الزهرة من فرعين نباتيين متلامسين متدابرين يتخذ كل منهما هيئة مقوسة من أسفل الزهرة النباتية ثم يتجه إلى أعلى عند قمة البلاطة ليتخذ بذلك هيئة ورقة نصف ثلاثية تجد متماتها بالبلاطة المجاورة لها، وجاء نصف الورقة الثلاثية باللون الأزرق الذى يضم بداخلة خط رفيع من اللون الأبيض، ويشغل المساحة فيما بين الفرعين النباتيين وحواف البلاطة شكل نباتي ثلاثي بسيط نفذاً باللون البنى، كما يشغل ركنى البلاطة من أسفل ربعي دائرة نفذتا باللون الأخضر يحصران فيما بينهما فى أواسط البلاطة أسفل تقويس الفرعين النباتيين شكلاً نباتياً بسيطاً، عبارة عن نصف وردة نفذت باللون الأصفر ونفذ مركزها باللون الأخضر، وحددت الألوان فى التكوين بخط رفيع من اللون البنى المحروق وجاءت الأرضية كلها بيضاء اللون.

أما القسمان الطرفيان فيقعان على جانبى الدخلة الوسطى التى تمثل القسم الأوسط من أقسام العقد الثلاثى، وجاء كلا منهما متطابقاً مع الآخر سواء فى المساحة التى يشغلها، أو فى

التصميم العام، أو التكوينات التي تشغلها، حيث يشغل كلا منهما مساحة تتخذ هيئة المستطيل الطولى الذى يبدأ من أعلى العتب الرخامى لفتحة الباب وينتهى عند نهاية العمودين الرخاميين اللذين يحملان العقد النصف مستدير الذى يتوج القسم الأوسط، ويعلو هذه المساحة المستطيلة مساحة زخرفية أخرى تتخذ هيئة ربع دائرة، وينحصر كل من هذين القسمين بين دخلة القسم الأوسط وبين الشريط الذى ياطر العقد الثلاثى من الداخل. ويشغل كل من هذين القسمين نوعين من التكوينات التى جاءت على بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم.

بالنسبة للتكوين الأول فيشغل الجزء السفلى الذى يتخذ هيئة المستطيل الطولى، ويتألف تصميمه من أشكال الشرافات التى تتخذ هيئة المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠)، كما يقطع كل من القسمين دعامة رخامية طولية تسير بالتوازي مع الأعمدة الرخامية بكيان العقد الثلاثى.

أما التكوين الثانى فيشغل المساحة العلوية التى تتخذ هيئة ربع دائرة، ويحدده من الخارج شريط مَنفذ من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويتألف هذا التكوين من مجموعة زخارف نباتية كثيفة تضم أفرع نباتية، وأنواع مختلفة من الأزهار (شكل رقم ٥١)، حيث قام المزخرف بتوزيع هذه العناصر توزيعاً زخرفياً متماثلاً فقام بتقسيم التصميم إلى ثلاثة أقسام رأسية، عبارة عن مساحة وسطى على جانبيها مساحتين طرفيتين.

بالنسبة للمساحة الوسطى الرأسية فتتألف من شكل نباتى مركزى يتفرع منه نحو الأعلى تصميم زهرة اللاله، كما يتفرع منه نحو الأسفل زهرة نباتية مركبة. وجاءت كل من المساحتين الجانبيتين الطرفيتين متشابهتين التصميم، حيث يشغل كل منهما ثلاثة عناصر زخرفية عبارة عن زهرة القرنفل، ثم زهرة بسيطة تتألف من ست بتلات، ثم زهرة مركبة كبيرة الحجم، وذلك على الترتيب من أعلى التصميم إلى أسفل، وترتبط هذه العناصر مع عناصر القسم الأوسط عن طريق الأفرع النباتية الحزونية الشكل. كما يشغل جانبي التصميم نصف ورقتين نباتيتين يحصران الزهرة الوسطى ذات البتلات الست فيما بينهما، ونفذت الأزهار باللون الأزرق، والأصفر، بينما جاءت الأفرع النباتية باللون الأخضر، وجاءت أرضية البلاطة بيضاء اللون تكاد لا تظهر من عظم كثافة العناصر الزخرفية بهذا التصميم.

والجزء الأخير بهذه الكسوة يتمثل فى قمة باطن العقد الثلاثى، الذى يشغل مساحة صغيرة تتحصر بين الحدود العلوية للعقد النصف دائرى للدخلة التى تشغل القسم الأوسط لهيئة العقد الثلاثى، وبين الشريط الذى يحدد كيان العقد الثلاثى من الداخل.

يشغل هذا الجزء بلاطات محدودة العدد مقاس ١٥ x ١٥ سم، وتشتمل هذه البلاطات على قوام متكرر يتكون من الزخارف النباتية الكثيفة التي تضم زهرة اللاله، وزهرة القرنفل، والأزهار المركبة، والأزهار البسيطة، وترتبط هذه العناصر مع بعضها البعض عن طريق الأفرع النباتية الحلزونية الشكل (شكل رقم ٥١).

بالرغم من صغر مساحة هذه الكسوة إلا أنها ذات شأن عظيم وبالغ الأهمية، حيث ضمت بلاطات هذه الكسوة توقيع الخزاف الذي قام بصنعتها، وذلك في البلاطة الوسطى للصف السفلى بهذه الكسوة حيث قام المزخرف بتفريغ مركز البلاطة من العناصر الزخرفية واستبدالها بتوقيعه بما نصه " عمل الاسط^(١) الحاج مسعود السبع^(٢)، وجاء ذلك بالخط النسخ الصغير المتفد باللون البني، واللون الأصفر الذي استخدم لخلق مساحات الأحرف المفرغة (لوحة رقم ٨١) (شكل رقم ٥٢).

ثانياً: الكسوة الخزفية المتبقية بداخل المسجد:

يشتمل هذا المسجد من الداخل على مساحات كبيرة ممتدة زخرفت بالبلاطات الخزفية، حيث تشتمل حوائط المسجد الداخلية على كسوة خزفية تغشى الجدران الأربعة، وهو ما نصت عليه وثيقة وقفية المسجد حيث ذكرت ما نصه "... وبجوانبه الأربعة الدائرة به نادير منقوش من أنواع القيشاني الملونات كذلك وبحايط صدره يمنا المحراب ويسرته"^(٣).

(١) أسطى: لقب يطلق على أصحاب الحرف، وهو تحريف للقب " أستاذ " في العصور الحديثة، ولفظة " أستاذ " معربة عن كلمة أستاذ الفارسية، التي معناها السيد أو المشهور بعملة، وقد استعملت أستاذ في اللغة العربية بمعنى الماهر أى بنفس المعنى تقريباً، وقد استعملت هذه اللفظة في الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة حيث جرت العادة في بعض العصور أن تطلق على كل من أتقن مهنته وبلغ درجة رفيعة فيها. أنظر، حسن الباشا: الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٥٩.

(٢) جاءت في بعض المراجع بما نصه " عمل كاتبة الحاج مسعود السبع " وهو غير مطابق للواقع. راجع، أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٦٨، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة، ج ١، (القاهرة - ١٩٤٦)، ص ٣٢٧، سعاد ماهر: مساجد مصر، ص ٢٢٦. إلا أن الأستاذ حسن عبد الوهاب عاد وذكرها في بحث آخر له بما نصه " عمل الأسط الحاج مسعود السبع " راجع، توقيعات الصناع، ص ٥٥٧. كما ذكرها ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢، ٦٣. لوحة رقم ٣٩، ص ٢٦١. بنصها الصحيح المطابق للواقع.

(٣) وثيقة عبد الباقي جوربجي رقم ٢٣٨٣ أوقاف، سطر رقم ٦٣.

تتضمن هذه الكسوة تصميمات وتكوينات زخرفية متنوعة ومختلفة، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أن هذه التصميمات جاءت متناغمة فيما بينها، حيث اعتمد المزخرف على التقسيم الهندسي لهذه الكسوة فقام باستخدام أشكال المستطيلات المختلفة الأبعاد كلا منها بحسب المساحة المراد زخرفتها، وذلك مع مراعاة النسبة والتناسب بين مقاسات هذه المستطيلات، وقد جاءت هذه المستطيلات التي تشتمل على قوام الزخرفة الرئيسية للمسجد على أرضية زخرفية سواء كانت من البلاطات الخزفية أو من التربيعات الرخامية. وسوف نتناول دراسة هذه الكسوة كما يلي:

- أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الشرقي.
- ثانياً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالي الشرقي.
- ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الشمالي الغربي.
- رابعاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الغربي.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الشرقي:

يمثل الجدار الجنوبي الشرقي جدار القبلة بهذا المسجد، مما جعل المزخرف يولييه عناية خاصة واهتماماً بالغاً فقام بتغطية أغلب مساحة هذا الجدار بالبلاطات الخزفية، حيث نرى هذه البلاطات تمتد بطول هذا الجدار من الجنوب إلى الشرق، وتبدأ من أسفل الجدار عند مستوى أرضية المسجد، وتمتد لأعلى مع ارتفاع الجدار حتى تنتهي قبيل السقف بقليل، وذلك عند المستوى السفلي لفتحات النوافذ التي تعلو المحراب، ويحدد هذه الكسوة من أعلى إطار عبارة عن شريط أفقي من البلاطات الخزفية مقاس ١٥ x ١٥ سم، التي تتخذ هيئة الشرافات ذات المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠).

ونظراً لكبر المساحة الزخرفية الممتدة بهذا الجدار عمد المزخرف إلى تقسيم هذه الكسوة إلى مستويين أفقيين، المستوى الأول وهو المستوى السفلي ويبدء من مستوى أرضية المسجد وينتهي أعلى مستوى فتحتى باب الدخول لكل من الحجرتين الواقعتين بهذا الجدار، والمستوى الثانى وهو المستوى العلوى الذى يبدء مباشرة أعلى المستوى الأول دون وجود فاصل بينها وينتهي قبيل سقف المسجد.

كما اعتمد المزخرف على تقسيم كل من المستويين إلى مجموعة من التصميمات التي تنحصر داخل قوالب مستطيلة الشكل، وتتميز هذه الأشكال المستطيلة بالتناغم والتناسب فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين المساحة الكلية من جهة أخرى، وتظهر هذه التصميمات مرتكزة على أرضية من البلاطات الخزفية الحديثة العهد بمقاس ١٥ x ١٥ سم، والتي تشغل المساحات البينية لهذه التصميمات.

يعتمد تصميم هذه البلاطات الحديثة على تقسيم كل بلاطة إلى مثلثين متقابلين ترك أحدهما باللون الأبيض بدون زخرفة، ونفذ بالمثلث الثاني مجموعة من الزخارف النباتية المحورة التي تتخذ هيئة شكل نصف مخروطي مفصص بكل من ضلعي المثلث المتمثلين في حافتي البلاطة، وتشغل المساحة فيما بين هذين الشكلين أشكال بيضاوية تضم زخارف نباتية محورة، ونفذ ذلك باللون اللبني على أرضية بيضاء (شكل رقم ٥٣).

وبالنسبة للكسوة الخزفية الأصلية المتبقية بهذا الجدار، سنتناولها بالدراسة من خلال تقسيم هذا الجدار تبعاً للتقسيم المعماري له وذلك كما يلي:-

- ١- الكسوة الخزفية بالمحراب.
- ٢- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يمين المحراب.
- ٣- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يسار المحراب.

١- الكسوة الخزفية بالمحراب^(١):

يتوسط هذا المحراب جدار القبلة، وهو عبارة عن دخلة يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام^(٢)، وتتخذ هذه الدخلة هيئة حنية نصف دائرية يبلغ عمقها ٩٥ سم، وارتفاعها ٤ م، واتساعها ١,٢ م، وتنتهي من أعلى بطاقيّة معقودة بعقد نصف دائري، وتتمثل الكسوة الخزفية المتبقية بهذا المحراب في الكسوة التي تشغل مساحة الحنية النصف دائرية،

(١) نكر حسن عبد الوهاب أن هذا المحراب يغشيه بلاطات من القاشاني، حيث جاء في الترتيب الثامن بين المحاريب التي تغشيه بلاطات القاشاني. أنظر: القاشاني في الآثار العربية، ص ٣٩٥.

(٢) يعتبر كل من العمودين الرخامين الحاملين لطاقيّة المحراب من أهم ما يميزا محراب هذا المسجد، حيث يعدا من أبداع نماذج الأعمدة الموجودة بمصر بصفة عامة وبالإسكندرية بصفة خاصة. أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الإسكندرية، ص ٧٢.

وفى الشريط الكتابي الفاصل الذى يفصل بين حنية المحراب وبين طاقيته، بالإضافة إلى كسوة باطن العقد المدبب الذى يتوج دخلة المحراب.

بالنسبة للكسوة التى تشغل باطن العقد المدبب فتتألف من زخرفة الجفت اللاعب نو الميمات المنفذ بالأشرطة الرفيعة التى تتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون وذلك على أرضية من بلاطات القاشانى الأبيض اللون.

أما بالنسبة للشريط الكتابي الذى يقع أسفل طاقيته المحراب فيشغله كتابة منفذة بالخط الكوفى المربع متمثلة فى شهادة التوحيد "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، ونفذ ذلك بأشرطة البلاطات السوداء اللون على أرضية مدهونة باللون الأصفر الذهبى.

أما الكسوة الخزفية الرئيسة بالمحراب تشغل كامل الدخلة النصف دائرية، وتبدأ من أسفل أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى حدود الشريط الكتابي الذى يفصل بينها وبين طاقيته المحراب (لوحة رقم ٨٢).

تعتمد الخطة الزخرفية بدخلة المحراب على القطاعات الهندسية، حيث قام المزخرف بتنفيذ ستة أشكال هندسية مستطيلة الشكل ذات أبعاد مختلفة، يلتف حول كل منهم إطار مصنوع من الرخام الأبيض، وقد قسم المزخرف هذه الأشكال الستة إلى قسمين، قسم سفلى ويشغل مساحة الثلث السفلى من الدخلة، ويضم ثلاثة مستطيلات أكبرها أوسطها حيث يشغل صدر دخلة المحراب فى جزئها السفلى، والثانى قسم علوى ويشغل باقى مساحة المحراب العلوية، ويضم أيضاً ثلاثة مستطيلات جاءت متطابقة مع مستطيلات القسم السفلى، وذلك من حيث المساحة الرأسية التى يشغلها كل مستطيل منهم.

ونلاحظ براعة المزخرف فى إخراج هذا التقسيم الهندسي حيث أجاد فى إستخدام الأبعاد والمساحات المستطيلة التى تتناسب مع المساحة الكلية لكسوة المحراب من جهة، وتتناسب مع بعضها البعض من جهة أخرى، وهو ما يتضح من خلال الأرضية الخزفية التى جاءت عليها هذه الأشكال، حيث تتطابق المسافات بين أشكال المستطيلات - سواء كانت المسافات الأفقية أو الرأسية - مع بعضها البعض، وأيضاً تتطابق هذه المسافات مع المسافات الخارجية فيما بين نهاية هذه الأشكال المستطيلة وبين نهاية دخلة المحراب المعمارية، حيث يشغل كل من هذه المسافات صف من البلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، ذلك فيما عدا

المسافة السفلية التي تنحصر فيما بين حدود المستطيلات السفلية من أسفل وبين مستوى أرضية المسجد، حيث يشغلها صف وربيع الصف من هذه البلاطات، وقد جاءت هذه البلاطات التي تمثل الأرضية بنمط زخرفي متكرر يحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

أما بالنسبة لتصميمات البلاطات التي تشغل هذه التكوينات المستطيلة الستة، فتضم ثلاثة أنواع من التصميمات. التصميم الأول يتألف من تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل كيان بلاطات المستطيلات الثلاثة التي تمثل القسم السفلي لحنية المحراب.

التصميم الثاني يشغل كل من مساحة المستطيلين الطويلين الطرفين من المستطيلات الثلاثة التي تمثل القسم العلوي لحنية المحراب، وتتألف هذه البلاطات من تصميم متكرر نفذ على بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، (لوحة رقم ٨٣)، وقوامه الورقة النباتية المركبة المسننة الشكل التي تشغل معظم حيز البلاطة والتي جاءت باللون الأخضر الزرعي وتضم بداخلها زهرة اللاله المنفذة باللون الأزرق، واللون الأصفر، وذلك على أرضية بيضاء خاصة بالورقة النباتية المركبة.

يشغل مساحة التصميم الذي يعلو هذه الورقة النباتية المركبة فرعا نباتيا بسيطا أزرق اللون، بينما يشغل المساحة أسفل هذه الورقة زخارف نباتية عبارة عن زهرة اللاله، وزهرة القرنفل بالإضافة إلى أوراق نباتية بسيطة مسننة الشكل، ونفذت هذه الزخارف باللون الأزرق واللون الأصفر.

ويوجد بجانب البلاطة زهرة نباتية بسيطة ثلاثية الشكل مرسومه باللون الأصفر، ويشغل الجانب المقابل نصف زهرة ذات ثمان بتلات نفذت باللون الأزرق، ويعلو ذلك مباشرة نصف ورقة نباتية ثلاثية صفراء اللون. ويحدد عناصر التصميم خط رفيع من اللون البني، وجاءت أرضية التكوين باللون الأبيض (شكل رقم ٥٤)^(١).

(١) نكر عبد العزيز محمود الأعرج أن هذا التصميم يوجد بكل من الكسوة الخزفية بمسجد الحاج إبراهيم تربة بالأسكندرية، وبالكسوة الخزفية بمسجد دومقسيس - وقد أطلق على مسجد دومقسيس اسم "دوميتس" كما نكر أن تاريخه يرجع إلى عام (١٧٠٤ م) - إلا أننا لم نجد مثل هذا التصميم أو أية آثار تدل على وجوده بكل من الكسوتين الخزفيتين، ولذا ربما يكون هذا التصميم كان موجوداً بالفعل وقد أندثر أو سقطت بلاطاته، أو أن الأمر قد أختلط على الباحث مع تصميم زخرفي آخر. راجع، الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٥٦.

يتضح بهذا التصميم محاولة المزخرف تقليد التصميمات التركية سواء من حيث التصميم العام، أو من حيث العناصر الزخرفية التي جاءت هنا تعتمد على العناصر النباتية حيث الورقة النباتية المركبة المنفذة بالأسلوب التركي، وأيضاً زهرة القرنفل وزهرة اللاله اللتان يعدا من مميزات الأسلوب التركي، بالإضافة إلى الخطة اللونية التي جاءت تقليداً صريحاً للخطة اللونية التركية حيث نرى اللون الأزرق، واللون الأصفر، واللون الأخضر الزرعى الذى يعد من مميزات الأسلوب التركي خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر الميلادى^(١)، ذلك بالإضافة إلى الأرضية البيضاء التى تأتى عليها هذه العناصر الزخرفية.

على الرغم من الأسلوب التركي المتبع فى هذا التصميم إلا ان هذه البلاطات قد صنعت وفقاً للأسلوب المحلى، حيث نرى لون العجينة المائل إلى الاحمرار، بالإضافة إلى وجود النقاط الثلاث التى تتخذ هيئة مثلثة وتبرز قليلاً عن سمت البلاطة ويظهر من خلالها لون عجينة البلاطة، وهى النقاط المعروفة باسم رجل الديك.

تتطابق هذه البلاطة من حيث الأسلوب الصناعى، والتصميم العام، عناصرها الداخلية، والخطة اللونية مع بلاطات الكسوة الخزفية بمنذنة ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر، وأيضاً فى الكسوة الخزفية بقصر أحمد باى بقسنطينة بالجزائر^(٢).

التصميم الثالث فيشغل حيز المستطيل الأوسط الذى يمثل صدر حنية المحراب بالقسم العلوى بهذه الكسوة، وهو عبارة عن لوحة خزفية تتكون من خمسين بلاطة متجاورة مع بعضها البعض، وذلك فى صورة خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها عشر صفوف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ٨٤) (شكل رقم ٥٥).

ويتألف التصميم الزخرفى لهذه اللوحة من زهرية وسطى كمثرية الشكل ذات بدن منتفخ ورقبة مسحوبه، وترتكز هذه الزهرية على قاعدة تتشكل من فرعين نباتيين يحصرهما بينهما ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو أسفل التكوين.

(١) سعاد ماهر محمد: مساجد مصر، ج ٥، ص ٢٢.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية، ص ٥٥.

ويزخرف بدن الزهرية شريط أفقى يضم أزهار القرنفل الصغيرة، ويأتى أسفل ذلك شريط آخر يضم أشكال عقود نصف دائرية، ثم يشغل باقى بدن الزهرية خطوط طولية مفصصة تبدأ من أسفل البدن بطرف مدبب وتتجه نحو هيئة العقود النصف دائرية لتتخذ نهاية ثلاثية الشكل، ويوجد بداخل هذه الأوراق أزهار صغيرة الحجم.

بينما يشغل رقبة الزهرية زخارف نباتية بسيطة تتخذ هيئة رأسية، وينبتق من فوهة الزهرية أوراق الساز التى تضم بداخلها زهور اللاله والوريدات ولبزهور الشمسية، وكذا الأفرع النباتية الممتدة التى تحمل فيما بينها أشكال وأحجام مختلفة من الأزهار والأوراق النباتية، ونفذت هذه الزخارف النباتية على هيئة لفائف حلزونية الشكل.

وترتكز الزهرية على قاعدة مستطيلة متدرجة، حيث تبدأ من أسفل التصميم بقاعدة مستقيمة ترتكز على شريط أفقى يضم عقود نصف دائرية، ويضم هذا الشريط بدوره أوراق نباتية مطولة مفصصة تتطابق مع الأوراق النباتية التى تشغل أسفل بدن الزهرية، وينبتق من هذه القاعدة أفرع وأوراق نباتية تحصر فى منتصفها زهرة الرمان، ويرتكز على هذه الأفرع والأوراق القاعدة المستطيلة الثانية وهى أقل طولاً من القاعدة السفلية، ويخرف هذه القاعدة شريطان أفقيان يشغل كل منهما عقوداً نصف دائرية، ويأتى فوق هذه القاعدة مباشرة القاعدة الثالثة والأخيرة وهى أصغر حجماً من القاعدتين السابقتين وتتألف من شريطين أفقيين خاليين من الزخارف، ويرتكز على هذه القاعدة الفرعان النباتيان الحاملان للزهرة المركزية.

يأتى هذا التصميم داخل عقد مفصص منفذ بالأفرع النباتية التى تتخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية المتصلة مع بعضها، ويتوج قمة هذا العقد فى المنتصف هلال بداخلة ورقة نباتية مركبة، بينما يرتكز كيان العقد على عمودين غير مكتملين يشغلا الحافتين الجانبيتين للتصميم، ويتكون كل عمود منهما من تيجان وقواعد جرسية الشكل وبدن خالى من الزخارف، ويتقاطع مع بدن كل منهما أوراق نباتية تتألف من أنصاف المراوح النخيلية التى تتخذ هيئة شريط زخرفى رأسى يتجه نحو داخل التصميم، كما يشغل كوشتى هذا العقد المفصص أفرع نباتية حلزونية الشكل تنبتق منها أوراق نباتية وتتداخل مع بعضها البعض. وبالنسبة للخطة اللونية بهذا التصميم فقد ضمت العديد من الألوان حيث جاءت عناصره باللون الأزرق، واللون الأصفر المائل إلى اللون البرتقالى، واللون البنى، واللون الأخضر النحاسى، بالإضافة إلى اللون الأبيض الذى يشغل أرضية التصميم.

يظهر من خلال ذلك التأثير الأوروبي المتبع في تنفيذ هذه اللوحة، وذلك من حيث طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية، التي اعتمد المزخرف على الأسلوب الأوروبي الذي ساد تلك الفترة وابتعد عن محاكاة الأسلوب التركي، لذا لم تظهر العناصر التركية المعتادة بهذه اللوحة، وقد تم تنفيذ هذه العناصر بأسلوب الباروك^(١)، والروكوكو^(٢)، وذلك فيما عدا استخدام عناصر الهلال، والأوراق النباتية الثلاثية المفصصة، وهيئة العقد المفصص من تأثيرات الأسلوب التركي، وفيما عدا ذلك فهو يتطابق مع أسلوب الباروك والروكوكو، حيث كثرة العناصر الزخرفية وتشعبها، ووجود اللوائف الحلزونية المنفذة بالزخارف النباتية المصنوعة من أوراق كورنثية الشكل.

تتطابق هذه اللوحة مع مجموعة من اللوحات استخدمت بكسوة أماكن مختلفة بالرواق الشمالي والجنوبي المطلين على الصحن بقصر باردو بالجزائر^(٣)، كما توجد مجموعة كبيرة أخرى من هذه اللوحات محفوظة في متحف باردو بتونس، وأخرى في متحف الخزف بتونس أيضا، وفي دار ابن عبد الله بالمدينة نفسها^(٤).

أما بالنسبة لزخرفة الجزء العلوي أعلى العقد المدبب الذي يتوج دخلة المحراب، فقد اقتصر على مساحة جدارية تتخذ هيئة مستطيلة يشغلها ثلاثة أشكال هندسية أفقية متجاورة، الشكل الأوسط منهم يتخذ هيئة مربعة، أما الشكلان الطرفيان فيتخذ كل منهما هيئة مستطيلة.

(١) الباروك: يطلق مؤرخو الفنون كلمة باروك "baroque" على الطراز الفني الذي ساد أوروبا في الفترة (١٦٠٠ / ١٧٥٠ م)، وهي كلمة مصدرها أسباني "barruco" وتطلق على اللؤلؤ المشوهة غير المنتظمة، واستخدم هذا الوصف للتعبير عن الفنون المخالفة للتقاليد السائدة والمناهضة لمفهوم الفن الكلاسيكي آنذاك. أنظر، نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ١٤٧.

(٢) روكوكو: يقصد به الطراز المعماري الذي أنتشر في أوروبا خلال القرن الثامن عشر الميلادي بعد طراز الباروك، وأمتاز بكثرة الزخرفة والتميق، وقد جاء إنتشاره بصفة خاصة في العمارة الداخلية وفنونها الزخرفية على عهد لويس الخامس عشر في فرنسا من مطلع القرن الثامن عشر الميلادي، ومن أهم المميزات الفنية هذا الطراز الدقة المتناهية، واستخدام الأشكال الطبيعية المختلفة كالفواقع والقراطيس والزهور و ولا سيما في زخرفة القاعات وقطع الأثاث، وقد أمتد هذا الطراز من فرنسا إلى بلاد أوروبية أخرى مثل ألمانيا والنمسا وإنجلترا. ويعرف القرن الثامن عشر الميلادي في عالم الفن بأنة عصر الروكوكو. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٢٦.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٩٠.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٩١.

يزين كل من هذه الأشكال الهندسية الثلاثة تصميم الأطباق النجمية الكاملة أو أجزائها، ونُفذ ذلك بالرخام الأبيض، والأحمر، والأسود اللون، ويحدد الإطار الخارجى لكل من الشكلين المستطيلين الطرفيين شريط يتألف من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يلى ذلك شريط أفقى من البلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، قوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويمثل هذا الشريط الجزء العلوى الأفقى من الإطار الذى يحيط بكتلة المحراب على جانبي العمودين الرخاميين مباشرة، ويبدء من مستوى أرضية المسجد فى صورة شريطين رأسيين يتكون كل منهما من صف من البلاطات التى تحمل نفس زخارف الشريط الأفقى، وينتهى كل منهم عند طرفي الشريط الزخرفى الأفقى العلوى.

يشغل المساحة بين هذا الإطار وبين الإطار الأفقى الذى يحدد كسوة جدار القبلة من أعلى والذى يتخذ هيئة الشرافات صفا أفقيا واحدا من البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، هذا وتمتد بلاطات الإطار الأفقى الذى يحمل زخرفة الشرافات ليحيط بالنافذة الوسطى التى تشغل وسط جدار القبلة من أعلى حيث يقع على جانبي هذه النافذة الوسطى نافذتان أخريتان تتخذ كلا منهما هيئة مستطيلة الشكل، بينما تتخذ النافذة الوسطى هيئة دائرية الشكل، ويغشى هذه النوافذ زجاج ملون.

٢- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يسار المحراب (لوحة رقم ٨٥):

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية الواقعة على يسار دخلة المحراب، وتبدأ من الإطار الذى يحدد كسوة كتلة المحراب من الخارج، وتمتد إلى نهاية هذا الجدار جهة الشرق، وذلك عند تعامد هذا الجدار مع الجدار الشمالى الشرقى. وقد قسم المزخرف هذه الكسوة إلى قسمين، قسم أفقى سفلى، وقسم أفقى علوى، وقام بتقسيم الزخارف بكل قسم منهما إلى أجزاء هندسية منتظمة، وذلك على أرضية واحدة ممتدة تمثلها البلاطات الحديثة التى تضم التصميمات المختلفة بكل من القسمين (شكل رقم ٥٣).

بالنسبة للقسم الأفقى السفلى فيشغل المساحة من مستوى أرضية المسجد، ويمتد لأعلى إلى إرتفاع قدره ٢,٢٥ م، أى أعلى مستوى فتحة باب الخلوة^(١) الواقع بهذا الجزء من جدار القبلة والذي يبلغ ارتفاعه ٢,١٠ م.

تتصدر كسوة هذا القسم فيما بين الإطار الذى يحدد كسوة كتلة المحراب وبين باب الخلوة الواقعة بهذا الجزء من جدار القبلة، وتشغل هذه الكسوة ستة مستطيلات ثلاثة منهم سفلية وتوجد فى مستوى أفقى واحد، وذلك أعلى مستوى أرضية المسجد بإرتفاع قدره بلاطتين من البلاطات الحديثة، كما يفصل بين هذه المستطيلات بعضها وبعض بلاطتين رأسيّتين من البلاطات الحديثة أيضاً، ويتكون كل مستطيل منهم من صفين من البلاطات الأفقية التى تتخذ تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

وبالنسبة للمستطيلات الثلاثة المتبقية بهذا القسم فتشغل المساحة من أعلى المستطيلات الثلاثة السفلية بمقدار بلاطتين من البلاطات الحديثة، إلى نهاية هذا القسم الأفقى السفلى، وتتخذ هذه المستطيلات هيئة أفقية وتضم نوعين من التصميمات.

التصميم الأول يتألف من التربيعات الرخامية، ويشغل كل من مساحة المستطيلين الطرفين - المستطيل الأول والمستطيل الثالث - والتصميم الثانى يشغل حيز المستطيل الأوسط، ويتألف من البلاطات التى تشكل فيما بينها لوحة تتكون من خمسين بلاطة، وذلك فى صورة خمسة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها عشر صفوف من البلاطات الأفقية، وتتطابق هذه اللوحة من حيث التصميم العام وعناصرها الداخلية مع اللوحة التى تشغل صدر حنية المحراب (شكل رقم ٥٥).

أما القسم الأفقى العلوى فيبدأ مباشرةً أعلى القسم الأفقى السفلى، ويتطابق كلا منهما مع الآخر، من حيث تقسيم المساحة بكل منهما إلى أجزاء هندسية حيث يشغل هذا القسم أربعة

(١) الخلوة: جمعها خلوى وخلوات وهو المكان الذى يختلئ فيه الرجل بنفسه أو بغيره. للمزيد راجع، أبو الوفا التفتازانى، مفردات الحياة الصوفية، مطبوعات آل البيت، الأردن، ١٩٨٨م، ص ٣٥. والخلوة فى المصطلح الأثرى المعمارى مكان الانفراد بالنفس وحجرة خاصة فى الحمامات العامة ينفرد فيها الشخص من عليّة القوم للاستحمام، وهى حجرة صغيرة فى أبنية التصوف يختلئ فيها الصوفي للتعبّد، واستخدمت أيضاً فى المساجد والمدارس كحواصل سفلية لحفظ الكتب أو زيت القناديل، وكمسكن للشيوخ والطلبة من أرباب الوظائف الدينية وذلك فى الخلوات العلوية. أنظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ١٠٠.

مستطيلات رئيسة طولية تتوسط مساحة هذا القسم العلوى، كما يحصر كل منهم من أعلى ومن أسفل مستطيلان عرضيان، بالإضافة إلى شريطين رأسيين من البلاطات الخزفية التى تحصر المستطيل الرابع الذى يقع بالطرف الشرقى للجدار أعلى فتحة باب الخلوة.

تشتمل زخرفة المستطيلات الأربعة الرئيسة على نوعين من التصميمات، التصميم الأول يتألف من لوحة من البلاطات التى تتطابق فى تصميمها العام وعناصرها الزخرفية مع كلا من اللوحة التى توجد بالقسم الأفقى السفلى واللوحة التى تشغل صدر حنية المحراب، ويشغل هذا النوع كل من المستطيلين الأول والثالث جهة المحراب، والتصميم الثانى عبارة عن لوح رخامى خالى من الزخارف يشغل كلا من المستطيلين الثانى والرابع.

أما بالنسبة لزخارف المستطيلات العرضية التى تحيط بالمستطيلات الأربعة الرئيسة من أسفل ومن أعلى، وكذلك الشريطان الرأسيان اللذين تحيطان بالمستطيل الرابع من الجانبين، فيشغل كل منهم بلاطات خزفية قوامها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

٣- الكسوة الخزفية بجدار القبلة على يمين المحراب (لوحة رقم ٨٦):

تبدأ هذه الكسوة من الإطار الذى يحدد كسوة المحراب وتمتد إلى نهاية الطرف الجنوبى بهذا الجدار، وقد جاءت مساحة هذه الكسوة أقل من مساحة كسوة الجزء الأيسر بنفس الجدار، ويرجع ذلك لوجود المنبر الخشبى الذى يقع على يسار دخلة المحراب مباشرة، ذلك بالإضافة إلى وجود فتحة باب الدخول الخاصة بالخلوة الواقعة بهذا الجزء.

الجزء الأول من هذه الكسوة يتمثل فى كسوة المساحة الجدارية الواقعة على يسار المنبر فيما بين هذا المنبر وبين الإطار الذى يحدد كسوة المحراب، وتتخذ هذه المساحة صورة صفيين رأسيين من البلاطات المتجاورة، التى يتألف قوام كل منهم من تصميم البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، مع ملاحظة أن الصف الداخلى منهما يتخلله بلاطات تحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣). ويأطر هذين الصفيين من أعلى بلاطتين قوامهما تصميم الشرافات (شكل رقم ٥٠).

أما الجزء الثانى من هذه الكسوة فيقع على يمين المنبر الخشبى، وتتشابه كسوة هذا الجزء مع الكسوة الخزفية على يسار المحراب، من حيث تقسيمها إلى قسمين أفقيين يأتى كلا

منهما على أرضية واحدة ممتدة من البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣)، وذلك فيما عدا الصف الأفقى السفلى الذى تشغله بلاطات حديثة أيضاً إلا أنها جاءت بيضاء اللون خالية من الزخارف، وذلك بالنسبة للصف السفلى فى المساحة ما بين المنبر الخشبي وباب الخلوة، أما المساحة ما بين باب الخلوة وبين إنتهاء جدار القبلة جهة الطرف الجنوبي، فتشغلها بلاطات قوام تصميمها الشرافات التى تتخذ هيئة الورقة النباتية الخماسية الشكل (شكل رقم ٥٠).

تقتصر كسوة المستوى الأفقى السفلى على تصميمين مستطيلين، يقع كل منهما فى المساحة المحصورة بين المنبر الخشبي وبين باب الخلوة، بالنسبة للتصميم الأول فيتألف من زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل المساحة السفلية أعلى مستوى أرضية المسجد بمقدار بلاطتين من البلاطات الأفقية، ويتكون من صفين من البلاطات الرأسية التى تضم بلاطتين ونصف من البلاطات الأفقية، أما التصميم الثانى فيأتى أعلى التصميم الأول بمقدار بلاطتين من البلاطات الأفقية، ويتخذ هذا التصميم هيئة محراب مسطح يعلوه ميمه منفذة بالرخام الأبيض الذى يطره من الخارج شريط رخامى أسود اللون، وتشغل المساحة على جانبي الميمه العلوية أجزاء من البلاطات قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)(لوحة رقم ٨٧).

أما القسم الأفقى العلوى فيضم عدة تكوينات زخرفية تبدأ من أعلى القسم السفلى بتكوينين مستطيلين عرضيين يقعا فى مستوى أفقى واحد، وذلك بمقدار صفين من البلاطات الأفقية التى تفصل بين كل من تصميمات المستويين الأفقى السفلى والأفقى العلوى، ويتكون كل تكوين منهما من صفين أفقين من البلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، ويفصل بين هذين التكوينين بلاطتين رأسيتين من البلاطات الحديثة، ويأتى التكوين الأول منهما أعلى فتحة باب الخلوة، بينما يأتى التكوين الثانى أعلى زخرفة المحراب المسطح، ويشغل بلاطات كل من التكوينين تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

يعلو ذلك تكوينين مستطيلين طوليين وذلك بمقدار صفين من البلاطات الأفقية التى تفصل بينهما وبين التكوينين المستطيلين السابقين، بالنسبة للتكوين الأول فيأتى فى نفس المستوى الرأسى لفتحة باب الخلوة، ويشغله تربيعة رخامية يحيط بها من الجانبين شريطين رأسيين يتكون كلا منهما من صف رأسى من البلاطات التى قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، كما يفصل بين كلا منهما وبين المستطيل الرخامى صف رأسى من البلاطات الحديثة، أما التكوين الثانى فيأتى فى نفس المستوى الرأسى لفتحة باب دخول الخلوة، ويتألف من أشطرة رخامية وسطى التى تحمل تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

تنتهى تكوينات هذا القسم العلوى بتكوينين مستطيلين عرضيين، يتطابق كل تكوين منهما من حيث المساحة والتصميم العام وقوام زخرفة البلاطات به مع التكوين الواقع بنفس المستوى الرأسى لكل تكوين منها، وذلك بكل من التكوينين المستطيلين العرضيين السفليين بنفس هذا القسم الأفقى العلوى، وينتهى هذا القسم بنفس الإطار العلوى الذى يحيط بكسوة هذا الجدار من أعلى والمتمثل فى الصف الأفقى من البلاطات التى قوامها أشكال الشرافات التى تتخذ هيئة ورقة نباتية خماسية (شكل رقم ٥٠)، ويأتى ذلك فوق صفين من البلاطات الأفقية الحديثة التى تفصل بين هذا الإطار وبين التكوينين المستطيلين العرضيين العلويين بهذا القسم.

نلاحظ سقوط بعض بلاطات هذا القسم العلوى، وذلك بالصفين الرأسيين بالطرف الجنوبي بهذا القسم، حيث يخلو الجزء العلوى بكل من الصفين الرأسيين من البلاطات الخزفية، كما نلاحظ عدم وجود البلاطات الحديثة التى تتألف منها الأرضية، حيث توجد بدلا منها بلاطات مختلفة التصميم وذلك بالصف الطرفى الرأسى، حيث يشتمل هذا الصف بالقسم الأفقى العلوى منه على ثلاثة تصميمات مختلفة عن تصميم بلاطات الأرضية.

التصميم الأول يتمثل فى زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وهو يحيط بكل من التصميمين الآخرين من أسفل ومن أعلى، وتظهر بلاطات هذا التصميم بحالة سيئة حيث فقدت الكثير من زخارفها فى بعضا من أجزائها ولم يتبقى بأجزاء أخرى منها سوى لون عجينة البلاطة الحمراء اللون.

التصميم الثانى (لوحة رقم ٨٦)، ويشغل حيز بلاطة واحدة مقاسها ١٥ x ١٥ سم، ويتكون هذا التصميم من شكل ربع دائرى مفصص يشغل كلا من ركنى البلاطة المتقابلين، ونفذ هذا الشكل عن طريق شريط مفصص من اللون الأبيض الذى يأطره من الخارج والداخل خطان متتاليان، الخط الداخلى منهما جاء باللون الأصفر، بينما جاء الخارجى باللون الأخضر ويظهر أعرض قليلا من الخط الأصفر الداخلى، ويضم كل شكل منهما ربع زهرة نباتية ثمانية البتلات منفذة باللون الأزرق الذى يحده خط منفذ باللون الأصفر، ويحصر كلا من هذين الشكلين زخرفة نباتية تتألف من أربع أزهار ثلاثية بسيطة، وهى امتداد لشكلين زخرفيين يتخذ كل منهما شكل القلب ويشغلا ركنى البلاطة الآخرين، وجاءت هذه الأزهار وزخرفة القلبين باللون الأزرق، وذلك على أرضية من اللون الأبيض.

يعد هذا التصميم جزء من تصميم آخر يتكون من أربع بلاطات تحمل كل بلاطة منهم نفس التصميم الزخرفي، ويظهر عند تلاقيهم التصميم العام الذي يتكون من زهرة مركزية وسطى تتألف من ثمان بتلات يحيط بها من الخارج دائرة مفصصة الشكل، ويوجد بكل ركن من أركان التصميم شكل ربع دائري مفصص يتطابق مع الدائرة الداخلية، ويشغل المساحة فيما بين الدائرة وأجزائها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٦).

يظهر التأثير الأوروبي بوضوح بهذا التصميم وذلك من خلال التصميم العام، والعناصر الزخرفية حيث نرى الشكل المركزي الرئيسي الذي يتمثل في الدائرة المفصصة التي تظهر وكأنها تتخذ اللون الأخضر الخارجى منها كأرضية زخرفية خاصة بها، كما نفذت عناصر التصميم بالخطوط السمكية.

التصميم الثالث (لوحة رقم ٨٦)، ويشغل أيضا بلاطة واحدة من نفس المقاس السابق، وتعلو هذه البلاطة التصميم الثانى مباشرة، ويتألف هذا التصميم من ربع شكل مثنى يشغل إحدى زوايا البلاطة ويحيط به من الخارج شكل ربع مثنى أيضا، تتخذ أضلاع كلا منهما هيئة مقوسة، وينبتق من زاوية إلتقاء أضلاع الشكل الربع مثنى الخارجى ورقة ثلاثية مرسومة باللون الأزرق وتتجه نحو خارج التصميم، بينما ينبثق من الأضلاع الطرفية لنفس الشكل شريطان يتخذ كلا منهما هيئة منحنية ليلتقي عند الزاوية المقابلة للشكل الربع مثنى، وقد جاء كلا من هذين الشريطين باللون الأصفر الذى يحيط به من الخارج اللون الأخضر، ويتداخل مع هذين الشريطين شكل ربع دائرة تشغل الزاوية المقابلة للشكل الربع مثنى والتي تحصر بداخلها شكلا نباتيا بسيطا يخرج من زاوية البلاطة ويتجه نحو الداخل، ونفذ هذا الشكل الربع دائرى باللون الأخضر الذى يحيط به من الخارج أيضا اللون الأصفر، بينما جاءت أرضية البلاطة بيضاء اللون (شكل رقم ٥٧).

يتضح من خلال ذلك أن هذا التصميم جزء من تصميم آخر يتكون من أربع بلاطات يلتقوا مع بعضهم البعض فى هيئة مربعة الشكل، ويتمثل التصميم العام من شكل مثنى مقوس الأضلاع يحيط به مثنى آخر خارجى الذى ينبثق من زواياه التى تتجه نحو الأركان ورقة نباتية ثلاثية، بينما ينبثق من الزوايا التى تتجه نحو الوسط شريطين منحنيين يتخذ كل اثنين منهما هيئة كأسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة، وتشغل الأركان الأربعة للتصميم ربع دائرة تتداخل مع الأشربة الكأسية، ويخرج من الزوايا الأربعة للتصميم شكلا نباتيا بسيطا يتجه نحو الداخل.

تظهر التأثيرات الأوروبية بهذا التصميم وذلك من حيث التصميم العام ومن حيث تنفيذ العناصر الزخرفية، حيث يعتمد هذا التصميم على شكل مركزى رئيسي هو الشكل المثلث، كما نفذت الأشرطة الزخرفية بالتصميم بصورة كأسية، وجاءت هذه العناصر بخطوط سميكة، كما تأتي هذه الأشرطة على أرضية زخرفية خاصة بها، ويتشابه هذا التصميم مع التصميم الزخرفى السابق من حيث الأسلوب العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بكل منهما، ذلك بالإضافة إلى الخطة اللونية.

ثانياً: الكسوة الزخرفية بالجدار الشمالى الشرقى:

تمتد هذه الكسوة بطول الجدار الشمالى الشرقى، حيث تبدأ من الطرف الداخلى للمسجد عند الطرف الشرقى للجدار وتنتهى قبيل نهاية الطرف الخارجى للجدار عند الطرف الشمالى له، وتنقسم هذه الكسوة إلى خمسة أجزاء يفصل بين كل جزء وآخر كتف معمارى بارز، كما يشتمل كل كتف من هذه الأكتاف على كسوة تمتد بنفس مستوى كسوة الأجزاء الخمسة، وبذلك يمثل كل جزء من هذه الأجزاء الجدار الأيسر لكل من البلاطات الخمسة التى يتكون منها المسجد، وسنتناول كل جزء من هذه الأجزاء بالدراسة كما يلى:-

١- الكسوة الزخرفية بالبلاطة الأولى (بلاطة القبلة):

تتطابق كسوة هذا الجزء مع كسوة جدار القبلة (لوحة رقم ٨٨)، حيث تمثل هذه الكسوة امتداد للكسوة الزخرفية بجدار القبلة، وتمثل كلا من هاتين الكسوتين جزء من الكسوة الزخرفية العامة برواق القبلة، وبذلك تتألف هذه الكسوة من مستويين أفقيين الأول سفلى والآخر علوى.

الكسوة الزخرفية بالمستوى الأفقى السفلى:

تمتد هذه الكسوة من نهاية الطرف الشرقى للجدار الشمالى الشرقى إلى الكتف الأول البارز جهة القبلة بنفس هذا الجدار، ويتوسط هذه المساحة شبك يقع على جانبيه عدة مستطيلات طولية وعرضية تمثل زخرفة هذا المستوى، وتأتى هذه المستطيلات على أرضية من البلاطات الزخرفية الحديثة، كما ترتكز كسوة هذا القسم - من أسفل - على صف أفقى من البلاطات التى قوامها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣). وتتشابه كل من المساحتين الواقعتين

على جانبي الشباك الأوسط تشابهاً كبيراً وذلك من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية، حيث تضم كل منهما مستطيل طولى رئيسي يشغله لوحة خزفية تتألف من خمسين بلاطة في صورة عشرة صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم خمسة صفوف من البلاطات الراسية، وتتطابق كل من هاتين اللوحتين مع تصميم اللوحة التي تشغل صدر المحراب (لوحة رقم ٨٩).

أما بالنسبة لباقي مساحة هذا المستوى فيضم مستطيلين طوليين يشغل كل منهما المساحة الوسطى بطرفي هذا المستوى، وذلك في صورة عشرة بلاطات رأسية وبلاطتين أفقيتين إلا أن المستطيل الواقع بالطرف الشرقي غير مكتمل حيث سقطت بعض بلاطاته، ويأتي بالجزء السفلي بهذا المستوى - في المساحة المحصورة بين الصف الأفقي الأرضي وبين المستطيلات الطولية - أربعة مستطيلات عرضية وذلك بواقع مستطيلين بكل جانب من جانبي الشباك الأوسط ويتكون كل منهم من صفين أفقيين من البلاطات التي تضم فيما بينها عدة صفوف من البلاطات الرأسية - على التوالي من الطرف الشمالي إلى الطرف الشرقي - كما يلي، ثلاثة صفوف، وخمسة صفوف ونصف بالنسبة للمستطيلين الأوسطين، بينما يقتصر المستطيل الرابع على بلاطتين يعلو بعضهما البعض.

الكسوة الخزفية بالمستوى الأفقي العلوي:

تمثل هذه الكسوة امتداداً طبيعياً لكسوة المستوى السفلي حيث تجمع تصميمات كل من المستويين أرضية واحدة مشتركة تتمثل في البلاطات الحديثة، كما تتطابق تصميمات هذه الكسوة مع تصميمات كسوة المستوى السفلي حيث تبدأ بالمستطيلات العرضية المتجاورة مع بعضها البعض حيث يفصل بين كل مستطيل وآخر بلاطتان متجاورتان من البلاطات التي تمثل الأرضية بكل من المستويين وتتكون هذه المستطيلات العرضية من صفين أفقيين من البلاطات التي يشغل تكوينها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

يعلو ذلك بمقدار صفين أفقيين من بلاطات الأرضية ثلاثة مستطيلات طولية يتطابق المستطيلين الطرفين منهم مع المستطيلين بالقسم السفلي وذلك من حيث الأبعاد والمساحة التي يشغلها كل منهما إلا أنهما يختلفان في التصميم الزخرفي حيث يخلو المستطيل العلويين من الكسوة الخزفية واقتصرت على وجود التريعات الرخامية التي لم يتبق منها شيء في الوقت الحالي، أما بالنسبة للمستطيل الثالث فيتوسط كل من المستطيلين الطرفين وينحصر بين فتحتي النافذتين - النافذة السفلية والعلوية - ويشغله كسوة خزفية تشتمل على لوحة تتكون

من خمسين بلاطة وتظهر في حالة يرثى لها حيث إندثرت الزخارف من معظم البلاطات المتبقية كما سقطت بعض البلاطات الأخرى، والزخارف المتبقية على بعض هذه البلاطات بالكاد نستطيع أن نتبين منها أن قوام هذه اللوحة يتطابق مع كل من اللوحتين بكسوة المستوى الأفقى السفلي، ويفصل بين المستطيلات الطولية بالإضافة إلى البلاطات الحديثة التي تمثل الأرضية أشرطة طولية على هيئة أربعة أشرطة يتكون كل منهم من صف رأسي واحد من البلاطات التي تزخرفها زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣).

نلاحظ اندثار الجزء العلوى من هذا القسم حيث اختفت البلاطات به وذلك فى المستوى العلوى أعلى المستطيلات الطولية الثلاثة حيث من المفترض أن ينتهى هذا المستوى بنفس الأسلوب الزخرفى الذى ينتهى به كل من القسمين الأفقيين العلويين بجدار القبلة.

٢- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثانية (لوحة رقم ٩٠):

تتصدر هذه الكسوة بين الكتفين المعماريين البارزين - الكتف الأول والثاني جهة المحراب - وتبدأ الكسوة من مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى ما بعد فتحة الشباك الأوسط حيث تنتهى من أعلى بإفريز خشبى يحدد نهاية هذه الكسوة ويعمل على تثبيت وحفظ البلاطات والتقليل من نسبة سقوطها.

يتشابه التصميم العام بهذه الكسوة مع تصميم كسوة المستوى الأفقى السفلى بالرواق الأول، حيث تعتمد هذه الكسوة من أسفل على صف أفقى من البلاطات الحديثة - التى لا تعود لتاريخ إنشاء المسجد - المربعة الشكل مقاس ١٥ x ١٥ سم (شكل رقم ٥٨)، والتى يتخذ تصميمها شكل المربع القائم على زواياه وذلك باللون الأزرق الفاتح في صورة شريط عريض يضم بداخله زخارف بيضاء اللون تأخذ شكل رقم اثنين و خمسة باللغة الإنجليزية وذلك بالتبادل فيما بينهما، ويحدد كيان المربع من الخارج والداخل خط مستقيم رسم باللون الأزرق القاتم، ويشغل باقى التكوين زخارف نباتية بسيطة عبارة عن زهرة ذات ست بتلات تخرج من أفرع نباتية بسيطة ويحيط بها أوراق نباتية وجاء ذلك باللون الأخضر القاتم على أرضية خضراء اللون، وتتلاقى كل بلاطة مع المجاورة لها ليتكون شريطين منكسرين يتقاطع كلا منهما مع الآخر فى منتصف خط تلاقى كل بلاطتين مع بعضهما البعض.

كما تتطابق كل من الكسوتين من حيث التصميم العام حيث تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاث مساحات يشغل أوسطها فتحة الشباك الأوسط التي يأتي على جانبيها كل من المساحتين الطرفيتين اللتين يشغلها كسوة خزفية تتمثل في لوحة رئيسة طويلة بكل منهما يأتي أسفلهما مستطيل زخرفي عرضي يتكون من ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية التي تضم خمسة صفوف وثلاث من البلاطات الرأسية، ونفذ ذلك بالبلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم التي تتكون من الزخارف الهندسية المتمثلة في الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التي تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). ويأتي ذلك على أرضية من البلاطات التي قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣) التي تشغل المساحة خارج حدود اللوحتين الرئيسيتين والمستطيلين العرضيين السفليين وذلك فيما عدا صف البلاطات الأفقي الذي يأتي مباشرة فوق الإطار الخشبي العلوي لفتحة الشباك الأوسط حيث يشغله نفس البلاطات التي تشغل مساحة المستطيلين السفليين، بالإضافة إلى الصف الأفقي العلوي الذي يحدد ويمثل النهاية العلوية بهذه الكسوة وذلك أسفل الإفريز الخشبي الذي يغلق على بلاطات هذه الكسوة من أعلى، حيث يشغل هذا الصف البلاطات التي تحمل تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية التي تتخذ هيئة مخروطية وسطى (شكل رقم ٤٧).

أما بالنسبة للوحتين الزخرفيتين الرئيسيتين فقد جاءت كل منهما مختلفة عن الأخرى من حيث التطبيق على الرغم من كونها متشابهين في التكوين العام والموضوع الزخرفي، حيث تتكون اللوحة الأولى على يسار الشباك الأوسط من ستين بلاطة بواقع عشر صفوف أفقية تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية ويحدد محيطها شريط رفيع من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، وتتألف هذه اللوحة من زهرية تركز على أفرع نباتية تخرج من قاعدة مستقيمة أفقية تركز على مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية التي تركز بدورها على قاعدة سفلى مستقيمة أسفل اللوحة، ويخرج من الزهرية فرع نباتي رئيسي مورق يتجه نحو قمة التكوين لينتهي بهلال يتوسطه نجمة، ويشغل باقى مساحة اللوحة على جانبي الفرع الأوسط الرئيسي مجموعة من الأوراق والأفرع النباتية المتداخلة والمتشابكة فيما بينها يتجه بعضها نحو داخل التكوين والبعض الآخر نحو خارجه، ونفذت عناصر هذه اللوحة باللون الأزرق والأخضر والأصفر على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ٩١) (شكل رقم ٥٩).

وقد جاءت مقاسات البلاطات بهذه اللوحة متطابقة مع بعضها البعض، حيث يبلغ مقاس كل بلاطة منهم ١٥ x ١٥ سم، ذلك عدا الصف الأفقي السفلى منها، الذي لم تأتي بلاطاته مربعة الحجم، حيث يبلغ مقاس الست بلاطات المكونة له ١٥ x ٢,٥ سم.

أما بالنسبة للوحة الثانية الواقعة على يمين فتحة الشباك فقد جاءت متطابقة مع اللوحة التي تشغل صدر المحراب تطابقاً تاماً، ذلك فيما عدا إختلاف واحد فقط يتمثل فى طريقة زخرفة بدن الزهرية حيث قام الفنان هنا بتغيير العناصر الزخرفية مع الاحتفاظ بالأسلوب اللونى حيث أصبح بدن الزهرية يشغله مجموعة من العقود النصف دائرية وذلك من أسفل البدن إلى ما فوق منتصفه بقليل، ويشغل الجزء العلوى من البدن مجموعة من المثلثات المتجاورة والمتبادلة القواعد والرؤوس مع بعضها البعض (لوحة رقم ٩٢)(شكل رقم ٦٠).

٣- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثالثة (لوحة رقم ٩٣):

تتحصر هذه الكسوة بين كل من الكتفين المعماريين البارزين الثانى والثالث، وتتطابق مع كسوة الرواق الثانى من حيث المساحة التي تشغلها، وطريقة تقسيم التكوينات الزخرفية بها، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة التي يتخذ تصميمها شكل المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وتنتهى من أعلى بصف أفقى من البلاطات التي يشغلها زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)، وتشغل المساحة على جانبي فتحة الشباك الأوسط مستطيلان رئيسيان يحدد كل منهما شريط من أجزاء البلاطات البيضاء اللون الذي يحصر بداخلة خمسة صفوف رأسية من البلاطات التي تضم فيما بينها عشرة صفوف أفقية من البلاطات - مع ملاحظة عدم اكتمال الصف العاشر العلوى - ويأتى أسفل ذلك مستطيلين آخرين عرضيين يتكون كل منهما من ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التي تضم فيما بينها خمسة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية.

أما عن زخرفة للبلاطات داخل هذه المستطيلات فقد جاءت ذات تصميم واحد يتمثل في الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التي تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)(لوحة رقم ٩٤)، ذلك فيما عدا إقحام بعض البلاطات القليلة التي توجد بالمستطيل السفلى على يمين فتحة الشباك (لوحة رقم ٩٥)، حيث يضم ثلاث بلاطات تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وبلاطة تحمل تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤)، بالإضافة إلى بلاطة تحمل تصميم هندسيا عبارة عن تاج عمود معمارى مُنفذ باللون الأزرق والأخضر بالاشتراك مع اللون الأصفر (شكل رقم ٦١)، ومما لا شك فيه أن هذه البلاطات لا تنتمى إلى هذا الموضع الذي توجد به الآن وخصوصاً تلك البلاطة التي تمثل تاج عمود معمارى حيث من المؤكد أنها تنتمى إلى لوحة زخرفية يشغلها

تصميم عمائر، وربما سقطت هذه البلاطات من أماكنها الأصلية وتم وضعها هنا دون دراية أو لعل كان السبب فقط المحافظة عليها من الضياع.

بالنسبة لأرضية هذه الكسوة فقد جاءت كلها تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ذلك فيما عدا الصف الأفقى الذى يوجد أعلى لإفريز الخشبى العلوى لفتحة الشباك الأوسط حيث يشغل بلاطاته تكوين الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

٤ - الكسوة الخزفية بالبلاطة الرابعة (لوحة رقم ٩٦):

تتحصر المساحة الجدارية بهذا الرواق مابين الكتفين المعماريين الثالث والرابع، وتقتصر كسوته على مساحتين رأسيين من البلاطات الخزفية، حيث تشغل كل مساحة منهما النهاية الطرفية لهذه المساحة الجدارية ملاصقة للكتف المعماري المجاور له، ويحدد كل مساحة منها إطار خشبي رأسى من جهة الداخل يبدأ من مستوى أرضية المسجد وينتهى عند الإطار الخشبى العلوى الذى يمتد ليحدد النهاية العلوية بالكسوة الخزفية بالأروقة الأربعة الأخيرة بهذا الجدار، يشغل الصف الأيمن على يمين الناظر حيز صف واحد من البلاطات الرأسية التى يبلغ مقاسها ١٥ x ١٥ سم، ويشغل الصف الأيسر حيز ثلاثة صفوف متجاورة من البلاطات الرأسية التى تحمل نفس المقاس.

أما عن قوام تصميمات البلاطات بهذين الصنفين فجاء كلا منهما يحمل التكوين عينه ويتكون من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما بالنسبة لتقلص المساحة الزخرفية بهذا الرواق فترجع إلى وجود فتحة الباب الذى يؤدي إلى الزيادة الشمالية الغربية، علاوة على أن مصرعي الباب يفتحا إلى داخل المسجد، مما جعل المزخرف يرى عدم وجود ضرورة لتزيين هذه الأجزاء الجدارية، التى تختفى خلف المصراعين عند فتح الباب.

٥ - الكسوة الخزفية بالبلاطة الخامسة (لوحة رقم ٩٧):

تتحصر هذه الكسوة بين الكتف المعماري الرابع والجدار الشمالي الغربى، وقد جاءت غير ممتدة بطول المساحة الجدارية حيث اقتضت فقط على ثلثي المساحة وذلك فيما بين بروز الكتف المعماري والإطار الخشبى - جهة الجدار الشمالي الغربى - الذى يحدد فتحة

الشباك الأوسط بهذا الرواق، ويرجع ذلك لوجود السلم الخشبي الصاعد إلى الدكة العلوية التي تشغل حيز الجزء العلوى للبلاطة الأخيرة بالمسجد.

أما عن كيان الكسوة الخزفية فهي ترتكز على قاعدة من البلاطات عبارة عن صفين أفقيين يشغلا المساحة السفلية بالجدار وذلك من مستوى أرضية المسجد إلى مستوى بدء فتحة الشباك، ويتمثل قوام كل منهما من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، ويشغل باقى المساحة الزخرفية أرضية ممتدة تتكون من البلاطات التي تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، والتي يأتى عليها تكوينان مستطيلان فيما بين الكتف المعماري وفتحة الشباك ثم تنتهى من أعلى عند صف البلاطات الأفقى العلوى الذى يأتى أسفل الإطار الخشبي الأفقى العلوى مباشرةً والذى يتكون من زخرفة الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)(لوحة رقم ٩٨).

بالنسبة للتكوين الأول من التكوينين المستطيلين فيمثل اللوحة الزخرفية الرئيسية، وهو عبارة عن مستطيل طولى يحدده إطار من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، ويضم بداخله لوحة خزفية تتكون من ثلاثة عشر صف وربع من البلاطات الأفقية التي تضم فيما بينها ستة صفوف وربع من البلاطات الرأسية (لوحة رقم ١٢٥)، وتشتمل هذه البلاطات على نوعين من التصميمات الأول منهما يمثله الشكل المثمن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثمن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل هذا الشكل حيز الصف الأول بعد الإطار الخارجى للوحة مباشرةً وذلك فى صورة إطار ثان يلتف حول النوع الثانى من الزخرفة، هذا وقد جاء هذا التصميم غير مكتمل حيث جاء فى صورة بلاطة واحدة فقط وليس فى أربع بلاطات حتى يكتمل التكوين الكلى له (لوحة رقم ٩٨)، أما النوع الثانى من التصميمات فيشغل باقى مساحة اللوحة ويمثل تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها مربع مقعر الأضلاع قائم على إحدى زواياه ويضم بداخله شكل نباتى بسيط (شكل رقم ١٣).

أما التكوين الثانى فيأتى أسفل المستطيل الأول وهى يشغل مساحة عرضية تتكون من ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التي تضم فيما بينها خمسة صفوف رأسية، ويشغل هذه البلاطات تكوين تكوين الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التي تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)(لوحة رقم ٩٨).

الكسوة الخزفية بالأكتاف المعمارية البارزة بهذا الحدار:

يشتمل هذا الجدار على أربعة أكتاف معمارية تقسم داخل المسجد- مع الأكتاف المواجهة لها بالجدار الجنوبي الغربي- إلى خمسة أروقة، وتتضمن هذه الأكتاف كسوة خزفية متطابقة مع بعضها البعض إلى حد كبير، وهي تشغل نفس المساحة الزخرفية التي تبدأ من مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى الإطار الخشبي العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة الخزفية بأروقة هذا الجدار فيما عدا رواق القبلة، ويحيط بزوايا كل كتف من هذه الأكتاف إطار خشبي رأسي يمتد بامتداد الكسوة الخزفية لينتهى عند الإطار الخشبي العلوى، وعلى ذلك يمكننا تقسيم كل كتف من هذه الأكتاف إلى واجهه أمامية وجانبين.

١- الكسوة الخزفية بالأجناب:

جاءت كسوة هذه الأجناب فى معظمها متطابقة مع بعضها البعض، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة ذات التصميم المربع القائم على إحدى زواياها (شكل رقم ٥٨)، ويشغل المساحة الباقية البلاطات التى تحمل تكوين زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وهى بمثابة أرضية عامة بكسوة الأجناب بهذه الأكتاف ويأتى عليها بدورها شكل مستطيلين زخرفيين الأول منهما طولي الشكل وهو الرئيسي أما الثانى فهو إلى الأسفل من المستطيل الأول ويشغل مساحة عرضية ويشغل كل من المستطيلين البلاطات ذات الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض، التى تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). ومن ثم تنتهى هذه الكسوات بصف أفقى من البلاطات التى يزينها أشكال زخرفية الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧)(لوحة رقم ٩٨، ١٠١).

ويعد هذا الأسلوب العام لزخرفة المساحات الجدارية بالأجناب، ذلك مع وجود قليل من الاختلافات التى تظهر ببعض أجزاء هذه الزخارف حيث نرى بالكتف الرابع بالجانب الداخلى الخاص بالرواق الخامس اختفاء الصف الأفقى السفلى المتمثل فى البلاطات الحديثة وظهور بدلاً منه صف بلاطات كف السبع التى تشغل حيز صفيين أفقيين (شكل رقم ٣٣)، وكذلك عدم وجود المستطيل الزخرفى الرئيسي حيث حل محله مجموعة من البلاطات التى تحمل تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وبعض البلاطات التى يتكون تصميمها من الخطوط المستقيمة المتقاطعة مع بعضها البعض لتحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية

بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وكذلك تصميم زخرفة الإكليل (شكل رقم ١٨)، الذي يظهر في صورة عدة بلاطات متناثرة بهذا الجانب.

تظهر أغلب بلاطات هذا الجانب في حالة سيئة، حيث فقدت الكثير منها طبقة الزخارف والبعض الآخر اختفت من عليه طبقة الجليز، وعلى الرغم من ذلك يمكننا تمييز تصميم زخرفي جديد بهذا الجانب يشغل مساحة أربع بلاطات تتركز في الجزء السفلي للكسوة أعلى صفى بلاطات كف السبع. ويتضمن هذا التصميم زخارف نباتية (شكل رقم ٦٢)، تتمثل في ورقة مخروطية الشكل ذات إطارين الخارجى منها جاء باللون الأصفر ويخرج منه نحو الخارج بكل جانب من جانبي الورقة ست أوراق ثلاثية صغيرة، أما الإطار الثانى فهو إلى الداخل وجاء الأبيض ويخرج منه أيضا ست زوائد صغيرة بكل جانب حيث تتجه نحو الأوراق الثلاثية بالإطار الأول، ويحدد كل من الإطارين خط رفيع من اللون البنى، وتضم الورقة المخروطية الشكل فرع نباتى رئيسى ينبثق منه عدة أزهار نباتية متماثلة من على الجانبين عبارة عن أزهار القرنفل واللاله وجاءت هذه الأزهار باللون الأبيض، والأصفر، ولمسات من اللون الأخضر الباهت، وذلك على أرضية زرقاء اللون، أما باقى مساحة التكوين خارج إطار هذه الورقة فيشغله بالأركان الأربعة ربع ورقة نباتية مسننة منفذة باللون الأزرق والأصفر، بالإضافة إلى وجود جزء من زخرفة نباتية على هيئة نصف دائرة زرقاء اللون تضم بداخلها اللون الأصفر وذلك فى منتصف ضلعي البلاطة اللذان يسيران بالتوازي مع الورقة المخروطية، ويأتى التصميم على أرضية بيضاء اللون.

٢ - الكسوة الخزفية بالواجهات:

تعد كسوة واجهات هذه الأكتاف فى حالة جيدة بالمقارنة بحاله كسوة الأجناب، ويرجع ذلك إلى صغر المساحة الزخرفية من جهة، وأحاطت هذه الواجهات بإطارات خشبية من جميع الجهات فيما عدا المستوى الأرضى، وبالنسبة للتكوين العام لهذه الواجهات فيتخذ صورة صفيين من البلاطات الرأسية التى تضم ستة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، وذلك بدءاً من مستوى أرضية المسجد إلى الإطار الخشبي العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة بهذه الأكتاف.

تأخذ تصميمات كسوة هذه الواجهات تصميماً عام ينطبق شبه موحد ينطبق عليها جميعاً ذلك فيما عدا بعض الاختلافات الطفيفة، ويتمثل هذا التصميم من صف أفقى سفلى يشغله البلاطات الحديثة التى تأخذ شكل المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨) يلي

ذلك إحدى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التي قد يشغلها تصميم زخرفي واحد فقط، أو تشتمل على تصميمين أو أكثر، وتتمحور تصميمات هذه البلاطات حول ثلاثة تصميمات تتمثل في زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، و تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، وأخيراً تصميم جديد (شكل رقم ٦٣)(لوحة رقم ١٠٣)، عبارة عن زهرة نباتية كأسية الشكل تخرج من أحد أركان البلاطة وتتجه نحو الركن المقابل له، ويتفرع من جانبيها عدة أفرع تحيط بمركز الزهرة وتتخذ كل من اللون الأزرق و الأخضر بالتبادل، أما مركز الزهرة فيأخذ شكل دائري أزرق اللون يخرج منه نتوءات مسننة صفراء اللون ينبثق منها ورقة ثلاثية طولية تتجه نحو الركن المقابل للركن الذي تخرج منه الزهرة الكأسية، ويحيط بهذه الورقة فرعين نباتيين منفذين باللون الأزرق، وجاءت أرضية التصميم باللون الأبيض.

يلي ذلك تجميعة تتكون من ست بلاطات (شكل رقم ٦٤)(لوحة رقم ١٠٣)، عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية كل صف منهم يشتمل على بلاطتين متجاورتين، ويشغل هذه التجميعة تكوين بسيط عبارة عن زهرية مركزية ترتكز على قاعدة نباتية وسطى، وورقتين نباتيين طرفيين ينبثق من كل ورقة منهما فرع نباتي يتجه لأعلى، ويتخذ بدن الزهرية شكل نصف أسطوانى ينتهى من أعلى بأفرع نباتية حلزونية متعكسة وتتجه نحو خارج البدن، ويعلو هذا البدن ورقة نباتية مخروطية كبيرة الحجم، ويشغل جانبي التجميعة عمودين معماريين يرتكز عليهما عقد مفصص الشكل تتضمن كوشته زخارف نباتية، وجاءت هذه العناصر منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، على أرضية بيضاء اللون.

وأخيراً تنتهى هذه الواجهات بصفين أفقيين علويين يشغلا المساحة العلوية فيما بين أعلى التجميعة الخرفية وبين الإطار الخشبى العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة الخرفية من أعلى، حيث يضم الصف الذى يعلو التجميعة مباشرةً تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما الصف العلوى الأخير فيشغله تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧).

نلاحظ وجود بعض الاختلافات الطفيفة بين كل واجهة وأخرى، ويتضح ذلك من خلال واجهة الكتف الأول حيث خلت من وجود البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٨)، التى تشغل حيز الصف الأفقى السفلى، وكذلك من وجود التجميعة الخرفية العلوية (لوحة رقم ٩٠)، أو يتمثل فى إقحام بعض البلاطات التى تحمل تصميمات مختلفة كما حدث فى واجهه الكتف الثالث حيث يوجد جزء من بلاطة تحمل تصميم الشرافات التى تتخذ هيئة المراوح النخيلية (شكل رقم ٥٠)، وإلى جوار هذه البلاطة مباشرة يوجد جزء من بلاطة زرقاء اللون عليها

كتابة باللون الأبيض تشتمل على حرف (الواو)، وجزء من حرف آخر ربما كان حرف (الفاء) أو حرف (القاف) (لوحة رقم ٩٩).

كذلك تتضمن كسوة الكتف الأخير في نصفها السفلى (لوحة رقم ١٠٠)، بعض البلاطات المختلفة التصميم، حيث يشغل الصف الأفقى الثالث من أسفل بلاطتين تحمل كل منهما أشكال معمارية، تمثل البلاطة التى تتجه نحو الرواق الأخير (شكل رقم ٦٥)، جزء من عمود معماري كما تتضمن إطار خارجى يشغل حيز جانبيين فقط مما يدل على أن هذه البلاطة كانت تشغل إحدى أركان التصميم المعماري التى كانت تنتمى إليه، أما البلاطة الثانية التى تتجه نحو الرواق الرابع جزء من مؤذنة (شكل رقم ٦٦)، وجاءت الألوان بكل من البلاطتين منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، على أرضية بيضاء اللون مما يرجع معه أن يكون كلا منهما كان يرجع للوحة زخرفية واحدة تتضمن رسوم معمارية.

ويوجد بنفس هذه الواجهة أعلى التصميمين المعماريين السابقين تصميم آخر يشغل حيز صفيين أفقيين متتاليين (شكل رقم ٦٧) (لوحة رقم ١٠٠)، ويتكون من ورقة نباتية تتخذ هيئة مثلثة وعلى كل من يمينها ويسارها نصف ورقة مماثلة لها، وذلك باللون الأزرق، وتحصر هذه الأوراق فيما بينها زخارف مهشرة جاءت باللون الأخضر، والأصفر، بالتبادل فيما بينهما، ويشغل الأرضية اللون الأبيض.

تتضمن هذه الكسوة أيضا بلاطتين تحمل كل منهما تصميم الزخارف الهندسية الذى يتكون من الخطوط المستقيمة المتقاطعة، التى تحصر فيما بينها أشكالا هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالحدار الشمالى الغربى:

تعد الكسوة الخزفية بهذا الحدار أقل الكسوات مساحة بالمقارنة بكسوات باقى جدران المسجد، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل تتمثل الآتى: -

- يمثل هذا الحدار أحد الضلعين العرضيين بالمستطيل المعماري الذى يتكون منه تخطيط المسجد.

- يحتوى هذا الجدار على فتحات معمارية تشغل حيز كبير من مساحته، حيث يضم فتحة الباب الرئيسى للمسجد بالإضافة إلى فتحتى شباك تقعا على يمين ويسار فتحة المدخل.
- ترك الفنان المساحة الجدارية التى يشغلها مصرعي الباب الرئيسى عند فتحة خالية من الزخارف، حيث تفتح مصراعي الباب إلى داخل المسجد شئنا فى ذلك شأن البابين الآخرين، وهو ما حدث بكسوة الرواق الرابع بالجدار الشمالى الشرقى.
- وجود السلم الخشبى الصاعد للدكة العلوية التى تشغل الحيز العلوى للبلاطة الأخيرة للمسجد، وكونها تلاصق الجدار مباشرة جعل الفنان يفضل عدم زخرفتها فيما عدا مساحة محدودة تقع عند بداية كيان السلم.

يمكننا من خلال ذلك أن نقسم هذه الكسوة إلى قسمين، الأول منهما شمالي وهو الذى يقع على يسار الداخل للمسجد، أما الثانى فهو غربى ويقع على يمين الداخل للمسجد، وسوف نتناول كل منهما بالتفصيل كما يلى:

أولاً: كسوة القسم الشمالى (لوحة رقم ١٠٤):

تقتصر الكسوة الخزفية بهذا القسم على مساحة محدودة تنحصر بين الإطار الخشبى الرأسى الذى يأتى مباشرة بعد الحيز الذى يشغله المصراع الأيسر للباب الرئيسى وذلك عند فتحة، وبين بداية فتحة الشباك الطولية التى تتجه نحو فتحة الباب، وتبدأ هذه الكسوة من مستوى أرضية المسجد وتمتد لأعلى إلى مستوى نهاية فتحة الشباك، حيث يوجد إطار خشبى أفقى يحدد كلاً منهما ويتلاقى بدوره مع الإطار الرأسى الذى يأتى بعد حيز مصرع الباب الأيسر عند فتحة وهو فى الوقت ذاته الإطار الذى يحدد هذه الكسوة من الجانب الغربى لها.

يشغل هذه الكسوة بلاطات حديثة لا تعود لتاريخ إنشاء المسجد، فيما عدا بضعة بلاطات توجد بالمستوى السفلى بهذا الجزء وتحمل هذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما البلاطات الحديثة فنشتمل على تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وهو يشغل المستوى السفلى مع بلاطات كف السبع، حيث تظهر الأضرار التى لحقت بهذا المستوى بهذه الكسوة من سقوط طبقة الزخارف من على سطح البلاطات، والحالة السيئة للبلاطات المتبقية، علاوة على وجود السلم الخشبى الذى يقطع هذا المستوى بجزئه السفلى.

أما الجزء العلوى بهذا القسم فيضم نوعين من البلاطات الحديثة (لوحة رقم ١٠٤)، النوع الأول منهما يمثل لوحة داخلية تتكون من إحدى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، وجاءت هذه البلاطات ذات تصميم واحد عبارة عن شكل مثنى يضم بداخله مربع أوسط يحتوى على زهرة وسطى، ويخرج من كل ضلع منه ورقة نباتية ثلاثية، ويشغل أركان التصميم ربع زهرة، وجاء ذلك باللون الأخضر، والروز على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٦٨).

أما النوع الثانى من البلاطات فيمثل إطار خارجى للنوع الأول، حيث يحيط باللوحه السابقة من جميع الجهات فيما عدا الجهة السفلى لها، ويتكون تصميمه (شكل رقم ٦٩) من مربع قائم على إحدى زواياه يقطعه شريطان متعامدان الأول أفقى والثانى رأسى، ليقوم كل منهما بتقسيم مساحة المربع إلى عدة أقسام تضم المتعامدة منها زخارف قلبية الشكل، ونفذ ذلك باللون الأبيض، والأخضر، والبني، والروز، على أرضية بيضاء اللون.

ثانياً: كسوة القسم الغربى (لوحة رقم ١٠٥):

توجد هذه الكسوة على يسار الناظر للجدار الشمالى الغربى، وتبدأ من بعد فتحة باب الرئيسى بقليل، حيث تركت مساحة جدارية خالية من الزخارف لتشغلها ضلقة هذا الباب عند فتحها، وبذلك تأتى هذه الكسوة بعيد هذه المساحة مباشرة، ويأطرها من الجانب الأيمن، وكذلك من أعلاها إفريز خشبى، حيث تمتد هذه الكسوة من مستوى أرضية المسجد إلى المستوى العلوى لفتحة الشباك التى تتوسط هذا القسم، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين، الأول ويقع ما بين الإفريز الخشبى الرأسى الذى يحدد هذه الكسوة من جانبها الأيمن، وبين الإفريز الخشبى الذى يحدد دخلة فتحة الشباك الأوسط بهذا القسم، أما القسم الثانى فيشغل المساحة ما بين فتحة هذا الشباك ونهاية هذا الجدار وذلك عند خط تعامده مع الجدار الجنوبى الغربى.

١- كسوة القسم الأول:

تشغل مساحة مستطيل رأسى يتكون من ثمانية عشر صفاً أفقياً من البلاطات التى تضم ستة صفوف رأسية، وتظهر بلاطات هذا القسم بصفة عامة فى حالة جيدة ذلك فيما عدا جزئها السفلى الذى اختفت من عليه أية آثار زخرفية، حيث لم يتبق ببلاطاته سوى لون العجينة الحمراء اللون، وقد جاءت كسوة هذا القسم متطابقة مع كسوة الطرف الشمالى بنفس

الجدار، وذلك من حيث مساحة التكوينات الزخرفية، والتصميم العام، وكذلك التصميمات الداخلية، تتخذ هذه الكسوة هيئة مستطيل رأسي يأطره صف من البلاطات الحديثة التي تحمل تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويقطعه شريطان متعامدان، ويحوى بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٦٩)، وتشغل المساحة الداخلية لهذا الإطار أربعة صفوف رأسية ممتدة تتمثل زخارفها في الشكل المثلث الذي يضم بداخله مربع أوسط يحوى زهرة مركزية (شكل رقم ٦٨).

جاءت المساحة السفلية بهذه الكسوة خالية من الزخارف، حيث سقطت طبقة الزخارف من على كيان البلاطات، إلا أننا بالكاد يمكن أن نتبين بجزء صغير على واحدة من بلاطات هذه المساحة جزء صغير من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وينطبق هذا الوضع مع الفارق على بلاطات الإطار الخاص بهذه الكسوة، حيث سقطت طبقة الزخارف من بعض بلاطاته كما ضم تصميم كف السبع الذي يأتي منفذ على البلاطة الثالثة من أعلى بالصف الرأسي الذي يمثل الإطار الأيمن.

ومما تجدر الإشارة إليه وجود صف من البلاطات الأفقية التي تشغل أسفل هذا القسم، ويمتد هذا الصف بطول الجدار ليشغل الصف السفلي بالقسم الثاني أيضاً، ويأتي هذا الصف أعلى مستوى أرضية المسجد مباشرةً ويتألف تصميمه من المربع العريض القائم على إحدى زواياه الذي يضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وهو بذلك يشغل المساحة الجدارية السفلى بأسفل فتحة الشباك، حيث يعلوه بهذه المساحة صف واحد من البلاطات الحديثة البيضاء اللون.

٢- كسوة القسم الثاني:

تظهر بلاطات هذا القسم بحالة سيئة، حيث يخلو جزء كبير منها من طبقة الزخارف بحيث لم يتبق بها سوى طبقة العجينة الحمراء اللون، وتبدأ هذه الكسوة من أسفل بصف البلاطات الممتد بكل من القسمين، أما كيان الكسوة فيبدأ مباشرة أعلى هذا الصف ويتكون من سبعة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التي تضم ما يقرب من عشرة صفوف من البلاطات الرأسية، حيث يصعب معرفة عدد هذه الصفوف على وجه التحديد، وذلك بسبب عدم تركيب بلاطات هذه الكسوة بشكل منتظم حيث يتضح زخم البلاطات به عند النظر إليه للوهلة الأولى، حيث لا أكون مبالغاً إذا قلت أن هذه المساحة الصغيرة نسبياً قد جمعت في طياتها نماذج من معظم تصميمات البلاطات التي ظهرت بكسوة هذا المسجد (لوحة رقم ١٠٦).

مما هو جدير بالملاحظة أن هذا الزخم والازدحام الشديد بين البلاطات وأنصاف البلاطات وتداخل التصميمات مع بعضها البعض لا يرجع إلى الخريطة الزخرفية الأصلية للمسجد، حيث أنه في أغلب الظن أن هذا الجزء كان يحتوى على أرضية عامة من البلاطات التي ينتظم عليها شكل مستطيلين زخرفيين أحدهما رئيسي طولى والثاني عرضي يشغل المساحة السفلى، كما هو الحال في أغلب المساحات التي تعرضنا لها في كل من كسوة الجدارين السابقين والتي سوف نراها في كسوة الجدار الأخير للمسجد.

يجعلنا ذلك نجزم بأن هذه البلاطات تمثل في مجموعها تلك البلاطات التي سقطت من كسوة المسجد بمختلف الأجزاء، أو تلك التي اقتلعت ليحل محلها البلاطات الحديثة التي تشغل أرضية عامة بكسوة بلاطة القبلة، أو تلك التي تشغل عادة الصف الأفقى السفلى بباقي جدران المسجد، وقد فضل المرمم الاحتفاظ بهذه البلاطات وعدم هدرها مما جعله يقوم بجمعها كلها في هذه المساحة، إلا أنه قام بتركيبها بطريقة عشوائية لا تتناسب مع قيمتها الفنية أو الجمالية.

أما بالنسبة للتصميمات التي تضمنتها هذه المساحة فنستطيع أن نميز كثير منها رغم الحالة العامة السيئة التي تظهر عليها هذه البلاطات، إلا أنه يمكن مع ذلك حصرها فيما يلي:

- تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣) (لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).
- زخرفة الأوراق النباتية التي تتخذ هيئة الشرافات سواء كان شكل الورقة النباتية المخروطية الشكل المرسومة بطريقة مهشرة (شكل رقم ٤٧) (لوحة رقم ١٠٧)، أو تلك التي تتخذ شكل الورقة الخماسية (شكل رقم ٥٠) (لوحة رقم ١٠٦).
- تصميم اللوحة الزخرفية الصغيرة التي تشغل أعلى كسوة واجهه الأكتاف (شكل رقم ٦٤)، حيث نرى تصميم البلاطة التي تمثل الجزء السفلى بالصف الأيسر (لوحة رقم ١٠٩)، وكذلك تصميم البلاطة الوسطى بنفس الصف إلا أنه ركب بشكل مقلوب، وأيضاً البلاطة التي تعلوها وقد جاءت هي الآخر في وضع غير صحيح.
- تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة التي تحصر فيما بينها أشكالاً هندسية تضم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢) (لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).
- تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤) (لوحة رقم ١٠٩).
- تصميم الزهرة النباتية الكأسية الشكل التي يتفرع من جانبيها عدة أفرع تحيط بها وتخرج من أحد أركان التصميم وتتجه نحو الركن المقابل له (شكل رقم ٦٣) (لوحة رقم ١٠٨).
- تصميم الورقة النباتية المخروطية الشكل التي تضم بداخلها فرع نباتي يخرج منه أزهار القرنفل واللاله (شكل رقم ٦٢) (لوحة رقم ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩).

- تصميم الزهرة المركزية الوسطى الذى يحيط بها دائرة مفصصة الشكل تتكون من عدة أشرطة مفصصة متجاورة (شكل رقم ٥٦)(لوحة رقم ١٠٦).
- أجزاء من تصميم اللوحة الخزفية التى تشغل صدر المحراب (شكل رقم ٥٥)، حيث توجد بلاطة تحمل جزء من تصميم الزهرية، وكذلك عدة بلاطات تحمل تصميم الأزهار والأوراق الحلزونية التى تشغل معظم مساحة هذه اللوحة (لوحة رقم ١٠٨).
- عدة أجزاء من تصميمات معمارية تتمثل فى قمة مئذنة يقع على يسارها مبنى معمارى يتخذ هيئة هرمية متدرجة صاعدة، ونفذت الألوان باللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٠)، وكذلك جزء من عقد معمارى تتضمن كوشته زخارف نباتية ويوجد أسفل العقد مجموعة من أزهار القرنفل، وجاء ذلك أسف إطار علوى عبارة عن شريط أفقى يتضمن زخارف هندسية دائرية ومستطيلة بالتبادل، وجاء ذلك باللون البنى، والأزرق، والأصفر، على أرضية بيضاء (شكل رقم ٧١)(لوحة رقم ١٠٨)، وأيضاً جزء من عمود معمارى على يساره فرع نباتى يتفرع منه أوراق طولية رفيعة، ونفذ ذلك باللون الأصفر، والأزرق، والأخضر، على أرضية بيضاء اللون، ويأتى هذا التصميم على بلاطة غير مكتملة، كما أنها وضعت فى وضعية أفقية وليست رأسية كما هو مفترض أن تكون (شكل رقم ٧٢)(لوحة رقم ١٠٨).

رابعاً: الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبى الغربى:

جاءت الكسوة الخزفية بهذا الجدار متشابهة لحد كبير مع كسوة الجدار المقابل له - الجدار الشمالى الشرقى - حيث تقسم هذه الكسوة تبعاً للتقسيم المعمارى للجدار، وتشتمل بذلك على خمسة أقسام يمثل كل قسم منهم جدار إحدى الأروقة الخمسة التى يتكون منها المسجد، ويفصل بين هذه الأقسام أربعة أكتاف بارزة، وتتطابق كسوة كل رواق بهذه الأروقة مع كسوة الرواق المقابل له بالجدار الشمالى الشرقى، ذلك فيما عدا بعض الاختلافات البسيطة التى تتمثل فى تباين تصميم بعض البلاطات الداخلية التى تتكون منها كسوة هذه الأروقة، وليبيان هذه الاختلافات سوف نتناول كسوة كل رواق على حده، وذلك كما يلى:

١ - الكسوة الخزفية بالبلاطة الأولى (بلاطة القبلة):

تتبع هذه الكسوة (لوحة رقم ١١٠، ١١١) نفس النمط الزخرفى بكل من كسوة جدار القبلة و كسوة جدار الرواق الأول بالجدار الشمالى الشرقى، وذلك كون هذه الكسوة جزء لا يتجزأ

من الكسوة الكلية برواق القبلة ككل، وبذلك جاءت تتكون من مستويين أفقيين - مستوى أفقى سفلى، ومستوى أفقى علوى - تم تقسيم كل منهما إلى أشكال هندسية تتمثل فى المستطيلات سواء كانت الطولية الرأسية أو العرضية الأفقية منها، حيث يتطابق توزيع هذه المستطيلات بكل من المستويين مع الرواق المقابل، كما تتطابق أيضاً التصميمات والتكوينات الزخرفية سواء العامة أو الداخلية بهذه الكسوة مع كسوة الرواق المقابل، إلا أن هذه الكسوة قد جاءت فى حالة ووضع جيد بدرجة كبيرة عنه عما جاء بالكسوة الأخرى، وبصفة خاصة مجموعة البلاطات الخزفية التي تشغل كسوة المستوى العلوى منها التي جاءت مكتملة حيث المستطيلات العرضية التي تشغل أعلى المستطيلات الرأسية التي كانت تضم اللوحان الرخاميان، و اللوحة الخزفية الوسطى وتنتهى هذه الكسوة بصف أفقى من البلاطات التي تحمل تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧).

٢- الكسوة الخزفية بالبلاطة الثانية:

تتبع النمط الزخرفى العام السائد بجدار الرواق المقابل لها (لوحة رقم ١١٢)، بدء من الأرضية العامة التي تتألف من بلاطات كف السبع (شكل رقم ٣٣)، والصف الأفقى السفلى المتمثل فى البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، مروراً بالمستطيل الرأسى الذى تشغله اللوحة الزخرفية التي تتضمن الزهوية الوسطى التي ينبثق منها الأفرع والأوراق النباتية المتداخلة أسفل العقد المفصص الزخرفى (شكل رقم ٥٥)، وأيضاً المستطيل العرضى الذى يأتى أسفل منه ويشغله البلاطات ذات التصميم الهندسى المكون من الخطوط المتوازية والمتقاطعة التي تحصر فيما بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، انتهاء بالصف الأفقى العلوى الذى تنتهى عنده هذه الكسوة ويأتى أسفل الإفريز الخشبى العلوى مباشرة، الذى يتألف من تصميم الشرافات المنفذة بالأفرع النباتية المهشرة (شكل رقم ٤٧).

أما وجهه الاختلاف بهذه الكسوة عن الكسوة المقابلة لها يتمثل فى امتداد الصف الأفقى السفلى بالمساحة التي تأتى أسفل الشباك الأوسط ليصبح صفين أفقيين، كما يظهر هذا الاختلاف بكسوة الجانب الأيمن على يمين الناظر لهذا الجدار (لوحة رقم ١١٣)، حيث يختلف كل من المستطيل الطولى، والمستطيل العرضى الذى يأتى أسفله، وشغلت المساحة بدلا منهما مجموعة من البلاطات المختلفة التصميمات، والمركبة بطريقة غير متوائمة، وتضم هذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)،

وكذلك تصميم الزهرة المركزية الوسطى الذى يحيط بها دائرة مفصصة الشكل تتكون من عدة أشرطة مفصصة متجاورة (شكل رقم ٥٦)، وأيضاً تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، علاوة على بعض البلاطات التى تحمل جزء من تكوين اللوحة الزخرفية التى تكون من زهرية وسطى ينبثق منها أفرع وأزهار نباتية أسفل عقد زخرفى مفصص (شكل رقم ٥٥).

كما تضم كسوة هذا الجزء من الرواق ثلاثة تصميمات زخرفية جديدة يختلف كل منهم عن الآخر، بالنسبة للتصميم الأول يوجد بالبلاطة الملاصقة للصف الأفقى الذى يحدد النهاية العلوية بهذه الكسوة، وتتكون من ثلاثة أشرطة متداخلة مع بعضها البعض بأسلوب زخرفى لينتج عنه مساحات مختلفة الأشكال والأبعاد بداخل كل منهم زهرة نباتية، ونفذ ذلك باللون الأصفر، والأخضر، والأزرق، والبنى، على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٣). أما الشكل الثانى فيوجد بالبلاطة الحادية عشرة من الصف الثانى الرأسى، وتضم زخرفة معمارية قوامها تاج عمود يرتكز عليه عقد زخرف بنظام الأبلق، وتضم كوشته زخرف نباتية، وجاءت الألوان باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى، والأسود، والأبيض (شكل رقم ٧٤). والشكل الثالث يمثله أيضاً تصميم معمارى عبارة عن مآذن تتكون من ثلاثة أدوار تنتهى بقمة تأخذ طراز الشمعة، بالإضافة إلى جزء من قبة توجد متمتها على البلاطة المجاورة لها - ذلك عند تواجدها داخل التصميم الكلى الذى يتكون من العناصر المعمارية - ونفذ ذلك باللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٧٥).

جدير بالذكر أن هذا الشكل والشكل السابق له يتبع لوحة زخرفية واحدة، وهو ما يتضح من خلال التكوينات الداخلية، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بكل منها، بالإضافة إلى طريقة استخدام الألوان وتوزيعها بكل من الشكلين.

٣- الكسوة الزخرفية بالبلاطة الثالثة:

تبدأ من الأسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، حيث يمتد هذا الصف ليصبح صفين، وذلك بالمساحة الوسطى منه أسفل فتحة الشباك مباشرة، وتنتهى هذه الكسوة من أعلى بصف البلاطات الأفقية التى تحمل تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وجاءت التكوينات بين هذين الصفين مختلفة عما هو سائد بباقي كسوة جدران الأروقة، حيث لا وجود للمستطيلات الزخرفية التى عادة ما تشغل المساحة الجدارية على جانبى فتحة الشباك، وجاء بدلاً منها مجموعة من البلاطات المترابطة

إلى جوار بعضها البعض في صفوف أفقية ورأسية دون أن ينتج عنها تصميم عام (لوحة رقم ١١٤).

بالنسبة لكسوة المساحة التي توجد على يسار الناظر لهذه الكسوة فيما بين فتحة الشباك والكتف البارز الفاصل بين كل من البلاطتين الثانية والثالثة، يشغل معظم بلاطاتها تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكالاً هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، بالإضافة إلى بعض البلاطات التي تحمل أشكال أخرى متنوعة والتي تضم عدة تصميمات قوامها تكوين كف السبع (شكل رقم ٣٣) - والذي يظهر بصفة خاصة بالصف الرأسي الملاصق لإفريز الشباك وكذلك بالصف الأفقي أعلى الصف السفلي مباشرة - وأجزاء من تصميم اللوحة الزخرفية التي تتألف من الزهرية الوسطى التي ينبثق منها أفرع وأزهار نباتية متداخلة (شكل رقم ٥٥)، وكذلك تصميم الزهرة الكأسية (شكل رقم ٦٣)، ذلك بالإضافة إلى ست بلاطات رأسية توجد بالصف الرأسي الخامس تتضمن جميعها زخارف معمارية عبارة عن قباب معمارية، وقمم مآذن، وأعمدة معمارية (لوحة رقم ١١٥) (شكل رقم ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠).

ومما يجدر ذكره ان هذا النوع من البلاطات الخزفية التي تتضمن تصميم البناء المقبي الذي يحيطه مجموعة من المآذن والرياح وأشجار السرو قد انتشر في كل من الجزائر وتونس وليبيا ومصر، ولايزال هذا النوع من الخزف موضوع نقاش بين بعض العلماء المهتمين بدراسة الخزف في شمال إفريقيا، وذلك فيما يخص الرمز الذي ترمى إليه هذه التصميمات، وما إذا كانت ترمز إلى تخليد عمارة دينية معينة والتي ربما كانت تمثل الحرم الشريف والكعبة بمكة^(١)، أو إنها كانت تصور المسجد النبوي ومآذنه وضريحه ذي القبة^(٢)، أو ربما أراد الخزاف تخليد أحد الجوامع بإستنبول^(٣).

(١) للمزيد عن رسوم المسجد الحرام على البلاطات الخزفية في العصر العثماني أنظر، أحمد رجب محمد علي: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٩٧ - ٢٤٥.

(٢) للمزيد عن رسوم المسجد النبوي على البلاطات الخزفية في العصر العثماني أنظر، أحمد رجب محمد علي: المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٤٩ - ١٦٠.

(٣) علي مسعود البلوشي وآخرون: موسوعة الآثار الإسلامية في ليبيا، منشورات مصلحة الآثار، وجمعية الدعوة الإسلامية العالمية، ج ٢، ص ٥٦، ٥٧.

أما كسوة الجانب الأيمن الواقع على يمين الناظر لهذه الكسوة، فجاءت أغلب بلاطاته تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يليه تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكال هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، بالإضافة إلى تصميم الزهرة المركزية التي يحيط بها دائرة مزدوجة مفصصة ويشغل أركان التصميم ربع دائرة مفصصة (شكل رقم ٥٦) - يشغل هذا التصميم حيز ست بلاطات في صورة صفيين متجاورين كل منهما به ثلاث بلاطات وذلك بالجزء السفلي بهذه الكسوة - علاوة على تصميم الورقة النباتية التي تتخذ شكل مثلث (شكل رقم ٦٧)، والتي تشغل عدة بلاطات بالصف الأفقى العلوى وكذلك الصف الذى يأتى أسفل منه.

تضم هذه الكسوة ثلاثة أجزاء من التكوينات الزخرفية التي نفذ كل جزء منهم على بلاطة مستقلة (لوحة رقم ١١٦)، حيث جاءت في صورة ثلاث بلاطات تعلو بعضها البعض، وتشغل جزء من أسف الصف الرأسى الملاصق للكثف المعماري الذى يفصل بين البلاطتين الثالثة والرابعة.

بالنسبة للبلاطة الأولى من أسفل فتضم جزء من تكوين يتألف من ثلاثة أشرطة يقطع الأول منهم الثانى، الذى يقطع بدوره الشريط الثالث، وجاء كل من الشريط الأول و الثالث مستقيمين متوازيين منفذين باللون الأصفر، وجاء الشريط الثانى مقوس الشكل وذلك باللون الأخضر المحصور بين خطين من اللون الأصفر، وتحدد هذه الأشرطة من الخارج خط رفيع من اللون البنى، وتشغل المساحة العلوية المحصورة بين الأشرطة الثلاثة قوسين متقابلين مرسومين باللون الأصفر، وينبثق من القوس العلوى منهما أزهار نباتية بسيطة خضراء اللون، وجاءت الأرضية العامة للتكوين بيضاء اللون (شكل رقم ٨١).

أما البلاطة الثانية فتتألف من شريطين متقابلين يشغل كل منهما زاويتين متقابلتين من زوايا البلاطة الأربع، ويتخذ كل منهما هيئة ربع دائرة بداخلها زهرة نباتية، جاء ذلك باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون الأزرق، أما الزاويتان المتقابلتان الأخرتان فيشغل العلوية منهما ربع شكل نجمى مركب منقذ باللون الأبيض والأسود، بينما يشغل الزاوية السفلية منهما ربع دائرة بداخلها ربع شكل نباتى منقذ باللون الأخضر والأبيض على أرضية سوداء اللون، ويوجد بمنتصف البلاطة شكل نباتى بسيط، وجاءت الأرضية العامة للبلاطة بيضاء اللون (شكل رقم ٨٢).

أما البلاطة الثالثة تتكون من شريط زخرفى عريض نفذ باللون الأصفر، المحدد من الخارج بخط رفيع من اللون الأزرق، ويضم هذا الشريط بداخله زخارف نباتية بسيطة منفذة باللون البنى، ويتخذ هذا الشريط هيئة غير منتظمة ويصل بين زاويتين متقابلتين، كما يتخلله فتحات مختلفة الشكل والحجم، وجاء ذلك على أرضية عامة بيضاء اللون (شكل رقم ٨٣).

٤- الكسوة الخزفية بالبلاطة الرابعة:

تقلص الحيز الزخرفى بهذه الكسوة واقتصر على مساحة مستطيلة محدودة، وذلك نظراً لاحتواء جدار هذا الرواق على فتحة الباب التى تصل داخل المسجد بالزيادة الجنوبية الغربية، بالإضافة إلى أن ضلفتى هذا الباب تفتحا إلى داخل المسجد وليس إلى خارجه، مما جعل المزخرف يترك المساحات الجدارية خلفها خالية من البلاطات الخزفية (لوحة رقم ١١٧).

تشغل هذه الكسوة الجزء الأيسر الواقع على يسار الناظر لهذا الجدار، وتبدأ من مستوى أرضية المسجد وتمتد إلى ما بعد منتصف المساحة المفترض أن تشغلها بقليل، حيث كان من المفترض أن تمتد لأعلى لتنتهى عند الإطار الخشبى الأفقى العلوى كما هو سائد بباقي الأروقة فيما عدا رواق القبلة، وتتألف هذه الكسوة من اثنتا عشرة صف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينهم ثمانية صفوف رأسية.

تبدأ التكوينات الزخرفية بهذه الكسوة من أسفل بصف أفقى من البلاطات الحديثة المنفذ عليها شكل المربع القائم على إحدى زاوياه ويضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وجاءت التكوينات أعلى هذا الصف تتضمن عدة تصميمات متنوعة ومختلفة لا يجمع بينها تصميم عام، حيث ساد على بلاطات هذا الجزء تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يليه تصميم الورقة النباتية المخروطية التى تضم بداخلها أزهار نباتية (شكل رقم ٦٢)، كمل يوجد عدة أجزاء من تصميم اللوحة الزخرفية التى تتألف من الزهرية المركزية التى ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار النباتية المتداخلة (شكل رقم ٥٥)، وكذلك تصميم الخطوط المتوازية والمتقاطعة التى تحصر بينها أشكال هندسية تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وأيضاً يظهر تصميم الشرافات على عدة بلاطات متفرقة (شكل رقم ٤٧)، علاوة على عدة تصميمات يجمعها طابع زخرفى واحد، حيث جاء منفذ عليها أشكال معمارية تتألف من أجزاء أعمدة معمارية، وأجزاء من عقود مختلفة، وبعض كوشات العقود التى تحمل زخارف نباتية، وتتركز هذه التصميمات بالبلاطات التى تشغل الجزء العلوى بهذه الكسوة (لوحة رقم ١١٨).

كما تتضمن هذه الكسوة تصميم زخرفي جديد جاء منفذ على بلاطة واحدة توجد بمنتصف الصف الأفقي الثالث من أسفل (لوحة رقم ١١٩) (شكل رقم ٨٤)، وهو عبارة عن شكل متعامد تأخذ زوايا تعامده شكل مقوس وتحصر بينها وبين حدود التصميم ربع دائرة بكل ركن من أركان التصميم، ويشغل مركز الشكل المتعامد دائرتان متتاليتان، الخارجية منهما يشغل محيطها خطوط عرضية زرقاء اللون على أرضية بيضاء، أما الداخلية فيشغلها شكل سداسي بداخله زهرة ذات ثمان بتلات منفذة باللون الأزرق والأبيض ورسم مركزها باللون الأصفر، وتحصر كل بتلة وأخرى دائرة صغيرة مرسومة باللون الأخضر، ويشغل المساحة بين الحدود الخارجية للشكل المتعامد وبين مركزه أربع مراوح نخيلية بواقع مروحة بكل ذراع من الأذرع الأربعة للشكل المتعامد، ذلك بالإضافة إلى أربع أنصاف أزهار نباتية تشغل أواسط أضلاع التكوين، أما المساحة خارج هذا الشكل المتعامد والمتمثلة في أركان هذا التكوين فيوجد بكل ركن منهم شكل كأسى يتجه نحو داخل التكوين ليتقاطع مع أذرع الشكل المتعامد، ويضم هذا الشكل الكأسى بداخله زخارف نباتية بسيطة منفذة باللون الأبيض والأخضر على أرضية صفراء اللون، وذلك على أرضية زرقاء اللون، كما يأتي هذا الشكل وكذلك الشكل المتعامد على أرضية خاصة بهما منفذة باللون الأبيض المحدد بخط رفيع من اللون البنى.

٥- الكسوة الخزفية بالبلاطة الخامسة:

تنقسم هذه الكسوة إلى جزأين، وذلك تبعاً لنوعية البلاطات التي تكسوها (لوحة رقم ١٢٠)، يمثل الجزء الأول منهما المساحة الواقعة على يمين الناظر لهذا الرواق، والمحصورة بين نهاية هذا الجدار وبداية فتحة الشباك الذي يتوسط هذا الرواق، حيث جاءت بلاطات هذا الجزء مضافة حديثاً وتعود لفترة معاصرة، وتتضمن زخارف تقليد تصميم الطبق النجمي، ذلك فيما عدا الصف الأفقي العلوى الذى يأتي أسفل الإطار الخشبي العلوى الذى يحدد النهاية العلوية لهذه الكسوة، حيث جاءت بلاطاته امتداداً لبلاطات الجزء الثانى وتتضمن تصميم الشرفات (شكل رقم ٤٧).

أما الجزء الثانى فيشغل باقى مساحة الرواق، وتتبع بلاطاته نفس النمط الزخرفى السائد بمعظم أروقة هذا المسجد، حيث صف البلاطات الأفقى السفلى الذى يتحول إلى صفيين أفقيين بالمساحة السفلية لفتحة الشباك مباشرة، وتتكون بلاطاته من تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله شكل نباتى بسيط (شكل رقم ٥٨)، ثم الصف الأفقى العلوى الذى يأتي أسفل الإطار الخشبي العلوى مباشرة ويتضمن تصميم الشرفات (شكل رقم ٤٧)، وتتألف

المساحة فيما بين هذين الصفيين من المستطيل الطولى الذى يأتى أسفله المستطيل العرضى، حيث يحدد كل منهما شريط رفيع من أجزاء البلاطات البيضاء اللون، وتشغل كل من مساحة هذان المستطيلان والمساحة الخارجية لهما بلاطات تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣).

ذلك فيما عدا البلاطتين الأولى والثانية بالصف الأفقى السفلى بالمستطيل العرضى، حيث تضم الأولى تصميم نباتى يتمثل فى التصميم المنفذ بالبلاطة الثانية بالصف الأفقى العلوى الذى يشغل اللوحة الزخرفية التى تتكون من الزهرية الوسطى التى ينبثق منها الأفرع والأزهار والأوراق النباتية المتداخلة مع بعضها البعض (شكل رقم ٥٥)، أما البلاطة الثانية فتضم تصميم نباتى عبارة عن مجموعة أوراق نباتية شريطية الشكل تتداخل مع بعضها البعض بشكل كثيف، وجاءت منفذة باللون الأخضر الباهت، والأزرق الباهت، مع مسحات من اللون البنى، كما يشغل الجزء الأيمن العلوى بهذه البلاطة شكل زخرفى يأخذ هيئة القلب، وزين هذا الشكل بكل من اللونين الأزرق، والأخضر بالتبادل فيما بينهما.

الكسوة الخرفية بالأكتاف المعمارية البارزة بهذا الجدار:

يتضمن هذا الكتف أربعة أكتاف معمارية بارزة، تقابل الأكتاف الأربعة بالجدار المقابل له، وتحتوى هذه الأكتاف على كسوة خرفية جاءت بصفة عامة متطابقة مع بعضها البعض، وكذلك متطابقة مع الأكتاف المواجهة لها، حيث تبدأ كسوتها الخرفية من مستوى أرضية المسجد وتمتد إلى الإطار الخشبى الأفقى العلوى الذى يحدد نهاية كسوة الأروقة الأربعة الأخيرة بهذا الجدار، وتتضمن زوايا هذه الأكتاف أطر رأسية تبدأ من أسفل وتنتهى عند الإطار الأفقى العلوى، وجاءت هذه الأطر لتدعيم كسوة هذه الأكتاف والحفاظ عليها من السقوط، حيث تغلق هذه الأطر الرأسية على خط تلاقى البلاطات بواجهات هذه الأكتاف مع البلاطات التى تشغل المساحات الجانبية منها، وبذلك تنقسم كسوة هذه الأكتاف إلى جزأين، الأول يتمثل فى كسوة الواجهات الأمامية، والثانى يتمثل فى كسوة الأجناب.

١- الكسوة الخرفية بأجناب الأكتاف المعمارية:

جاءت كسوة الكتف الأول الذى يفصل بين كل من الرواقين الأول والثانى تتبع النسق الزخرفى العام المنفذ بأجناب الأكتاف المعمارية بالجدار المقابل (لوحة رقم ١٢١، ١٢٢)، حيث

يشغل كل من جانبيه مستطيل رأسي يأتي أسفل منه مستطيل أفقي، وجاء ذلك بالبلاطات المنفذ عليها تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويأتي ذلك على أرضية من البلاطات التي تحمل تصميم أزهار كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وينحصر ذلك بين صفيين أفقيين الأول سفلي ويتكون من البلاطات ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٨)، والصف الثاني علوي ويأتي أسفل الإطار الخشبي الأفقي الذي يحدد النهاية العلوية بهذه الكسوة، ويتكون من تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، ذلك مع مراعاة وجود بلاطة أو أكثر تتخلل هذه التكوينات وتحمل تصميم مختلف.

أما بالنسبة للكسوة التي تشغل الأجناب بكل من الكتف الثاني (لوحة رقم ١١٣، ١٢٣)، والكتف الثالث (لوحة رقم ١٢٤، ١٢٥)، فتشبه كلا منهما الأخرى، حيث حل محل كلا من المستطيلين الرئيسيين مجموعة من البلاطات المتجاورة التي لا تتبع نسق زخرفي عام، حيث تتضمن هذه البلاطات تصميمات متنوعة ومختلفة تأتي كلها فوق الصف الأفقي السفلي من البلاطات التي يشغلها تصميم المربع القائم على إحدى زواياه (شكل رقم ٥٨)، وتتمثل هذه التصميمات في تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وزخرفة الخطوط المتوازية والمتقاطعة التي تحصر بينها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، وتصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)، وأشكال الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وزخرفة الورقة الكأسية (شكل رقم ٦٣)، وأيضاً تصميم الورقة المخروطية (شكل رقم ٦٢)، بالإضافة إلى بعض البلاطات التي تمثل جزءاً من تصميم اللوحة الزخرفية التي تتألف من الزهرية الوسطى التي ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأوراق والأزهار النباتية المتداخلة (شكل رقم ٥٥)، علاوة على تصميم البلاطات الحديثة (شكل رقم ٥٣) - التي تمثل أرضية عامة لكسوة رواق القبلة- بالإضافة إلى عدة بلاطات متفرقة توجد بالجانب الخارجى للكتف الثاني تتضمن تصميمات معمارية عبارة عن أجزاء من مآذن، وقياب، وأعمدة معمارية، وكوشات العقود (شكل رقم ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩).

وجاءت كسوة الأجناب بالكتف الرابع بهذا الجدار متميزة عن باقي كسوة الأجناب بالأكثاف البارزة بهذا المسجد، ويرجع ذلك لاحتواء كسوته التي تشغل الجانب الخارجى منه فقط، حيث يخلو الجانب الداخلى له من وجود أية بلاطات خزفية، وسبب ذلك أن هذا الجانب من الكتف تفتح عليه إحدى ضلفتى الباب الذى يوجد بالرواق الرابع بهذا الجدار، وتشغل بلاطات هذه الكسوة عدة تصميمات متنوعة (لوحة رقم ١٢٦)، تتمثل فى زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وأشكال الشرافات (شكل رقم ٤٧)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة

والمتوازية التي تحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، بالإضافة إلى بلاطة تحمل تصميم معماري يتألف الجزء العلوي من عمود معماري يجاوره قمة متدنة يليه جزء من شكل مخروطي (شكل رقم ٩٠).

تضم هذه الكسوة ثلاثة نماذج زخرفية نفذ كل منهم على بلاطة مقاس ١٥ x ١٥ سم، وجاءت تتخلل تصميمات البلاطات السابقة، بالنسبة للنموذج الأول فقوامة دائرة مركزية وسطى مرسومة باللون الأخضر الباهت على أرضية بيضاء اللون، ويوجد بكل زاوية من زوايا التكوين الأربع شكل قلب غير مكتمل مرسوم باللون الأخضر الباهت (شكل رقم ٩١) (لوحة رقم ١٢٧). أما النموذج الثاني فيتألف من زخارف نباتية قوامها أفرع نباتية منفذة بشكل حلزوني تتداخل مع بعضها البعض، وتضم بينها أزهار القرنفل، وجاء ذلك باللون الأخضر، والأزرق، والأصفر على أرضية بيضاء اللون (شكل رقم ٩٢) (لوحة رقم ١٢٨). بالنسبة للنموذج الثالث فيتألف من زهرة وسطى ذات ثمان بتلات، يحيط بها أربع أنصاف أزهار يمتد كل نصف منهم ليشغل كل جانب التكوين، حيث تظهر هذه الأنصاف بمثابة إطار لهذا التكوين، وتحصر هذه الأنصاف فيما بينها أربع أشكال زخرفية يتخذ كل منهم شكل القلب، والتي تشغل الأركان الأربع لهذا التكوين، ورسمت هذه العناصر باللون الأصفر، والأخضر، والأزرق، واللون الأبيض الذي يمثل أرضية هذا التكوين (شكل رقم ٩٣) (لوحة رقم ١٢٩).

٢- الكسوة الخزفية بواجهات الأكتاف المعمارية:

تتألف واجهة الكتف الأول من عدة تصميمات زخرفية، حيث يطغى عليها تصميم ورقة الساز المركبة (شكل رقم ٥٤)، يليه تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ثم تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم الورقة النباتية التي تأخذ هيئة المثلث (شكل رقم ٦٧)، وأخيراً تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧).

أما بالنسبة لكل من واجهة الكتف الثاني، والثالث (لوحة رقم ١٢٤)، فتتطابق كلا منهما مع الأخرى، حيث تبدأ من أسفل بصف أفقي من البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه وبداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وتشغل باقي مساحة كلا منهما بلاطات قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣).

تتألف واجهة الكتف الرابع من نماذج زخرفية متعددة (لوحة رقم ١٣٠)، حيث تتضمن البلاطات الحديثة ذات تصميم المربع القائم على إحدى زواياه الذى يضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٨)، وتصميم الورقة الكأسية (شكل رقم ٦٣)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التى تضم بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢)، وتصميم البلاطات الحديثة التى تستخدم كأرضية بكسوة رواق القبلة (شكل رقم ٥٣)، وكذلك تصميم الشرافات (شكل رقم ٤٧)، كما يشتمل الجزء العلوى من هذه الكسوة على اللوحة الزخرفية التى تتكون من ست بلاطات وقوامها العقد معماری المفصص الذى يأتى أسفله زهرية وسطى يعلوها ورقة نباتية مخروطية كبيرة الحجم (شكل رقم ٦٤)، بالإضافة إلى وجود جزء من تصميم معماری يشغل حيز بلاطة واحدة وقوامه جزء من كوشة عقد معماری مزخرف بمجموعة من الزخارف النباتية المرسومة باللون الأخضر والأزرق والأصفر على أرضية بيضاء (شكل رقم ٩٤).

يتضح مما سبق الأهمية البالغة التى يحتلها هذا المسجد بين مساجد الوجة البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، إن لم تكن بين مساجد مصر قاطبة، وذلك لبلوغه درجة عظيمة من الجودة والإتقان والتميز فى العديد من الأصعدة سواء كان ذلك على الصعيد المعمارى أو الصعيد الوثائقى أو الصعيد الفنى، فبالنسبة للصعيد المعمارى يعد هذا المسجد صورة واضحة لاستمرارية النمط المحلى فى التخطيط الذى سائد الوجة البحرى خلال ذلك العصر وسبق ورأيناه بمسجد الحاج إبراهيم تربانة، وكذلك مسجد أحمد أغا دومقسيس، أما على الصعيد الوثائقى فقد أظهرت لنا وثيقة هذا المسجد كل ما يتعلق به بدأ من منشأه وموقعه ووصف تخطيطه وما به من عناصر معمارية وزخرفية، وإنهاءً بأرباب الوظائف فيه وأوجه الصرف المختلفة عليه وأيضاً العمائر التى تم وقفها عليه^(١)، كما كشفت لنا هذه الوثيقة مصطلح فني جديد وهو (الخرجات) الذى أطلق على الأروقة - الزيادات - التى تحيط به من جهاته الثلاث عدا جهة القبلة^(٢).

أما على الصعيد الفنى فيمتاز هذا المسجد باحتوائه على العديد من المجالات الفنية المختلفة النواحي، سواء كانت من الناحية الفنية المعمارية والعناصر المكونة له، أو كانت من

(١) لمعرفة المزيد عن أرباب الوظائف وعن الوظائف المختلفة وكذلك أوجه الصرف المتعددة ومقدار الأجور اليومية لبعض العاملين بهذا المسجد. أنظر، أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقي، ص ٢٣ - ٢٨.

(٢) أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقي، ص ٢٢.

الناحية الفنية الزخرفية حيث استخدام قوالب الطوب بأشكال زخرفية، وكذلك الأعمال الخشبية به، والأعمال الرخامية من أشكال أعمدة مختلفة ومنتوعة، أو تربيعات، ولوحات رخامية، بالإضافة إلى الكسوة الخزفية، وهي ما سنسلط عليها الضوء بطبيعة الحال.

يمتاز هذا المسجد بكسوته الخزفية التي تشتمل على كسوة خارجية منفذة على كتلة المدخل الرئيسى الواقع بالضلع الشمالى الغربى، وكسوة داخلية تغطى جميع جدرانه من الداخل، وذلك بالتفاوت فى مقاس وكثافة البلاطات من مساحة جدارية لأخرى، وهو بذلك يشبه الكسوة الخزفية بمسجد الحاج إبراهيم تربانة الذى يحتوى على كسوة خارجية وأخرى داخلية، إلا أن الكسوة الخزفية بهذا المسجد تتميز عن نظيرتها بمسجد الحاج إبراهيم تربانة، بل أنها تتفرد عن باقى الكسوات المتبقية بمساجد الوجه البحرى بمصر بالعديد من المميزات والسمات التى تجعلها بحق أهم هذه الكسوات على الإطلاق. يمكن إجمال هذه السمات على سبيل الذكر وليس الحصر كما يلى:

- تم إنتاج هذه الكسوة خصيصاً لتزيين هذا المسجد، وهو ما نستطيع تبينه من خلال الوحدة الزخرفية الواحدة، والطابع العام الذى يجمع بين كل جزء وآخر بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى ذكر هذه الكسوة بوثيقة المسجد مما يؤكد على وجودها عند افتتاح هذا المسجد للصلاة.
- تمثل الكسوة المتبقية بهذا المسجد والتي لاتزال تزين معظم جدرانه أغلب الكسوة الأصلية للمسجد، حيث تكاد تكون وصلتنا كاملة، وهو ما يساعدنا على دراسة الأنماط والطرز المختلفة الخاصة بالأسلوب الصناعى الزخرفى خلال تلك الفترة.
- لم يطرأ على هذه الكسوة الكثير من التغيرات، حيث لا تزال معظم البلاطات المكونة لها فى حالة جيدة نستطيع أن نميز تصميماتها وعناصرها الزخرفية، فيما عدا أجزاء قليلة تتركز فى الكسوة الجانبية لرواق القبلة.
- يمكن التميز بسهولة ويسر بين مجموعة البلاطات الأصلية للمسجد التى تعود لتاريخ إنشائه، وتلك التى أضيفت له فى فترات لاحقة من قبيل المحافظة على الكسوة الأصلية من جهة ومحاولة استرجاع القيمة الجمالية والفنية لهذه الكسوة من جهة أخرى، وذلك بعض تضرر وسقوط بعض أجزاء من هذه الكسوة الأصلية.
- احتواء الكسوة الخارجية على اسم الصانع " مسعود السبع "، وذلك بمنتصف البلاطات التى تكسو العقد الثلاثى بكتلة المدخل، وهو ما لم نره بأية كسوة خزفية أخرى من

الكسوات المتبقية بالعمائر المختلفة بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى^(١)، بل تتعدى أهميتها ذلك لكونها الكسوة الوحيدة التى تحمل توقيع هذا الصانع بمصر، كما أنها تتفرد أيضاً بين الكسوات الخزفية المتبقية الوحيدة بعمائر القطر المصرى التى تحمل توقيع صانعها^(٢).

- أغلب بلاطات هذه الكسوة محلية الصنع، حيث تم إنتاجها بإحدى مصانع الخزف التى انتشرت بمصر خلال هذه الفترة وبصفة خاصة بمدن الوجه البحرى، حيث بدأت بمصر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى نهضة محلية فى صناعة البلاطات الخزفية، وقد حمل الخزافون المغاربة الذين أتوا من شمال أفريقيا - وهى من البلاد التى كثر فيها عمل البلاطات الخزفية - لواء هذه النهضة الفنية، وبذلك ولدت مدرسة مصرية محلية جديدة فى صناعة الخزف والبلاطات فى هذا القرن لها مميزات الواضحة، وقد استقر هؤلاء الخزافون فى العديد من المدن الساحلية مثل الإسكندرية، ورشيد، ودمياط، وغيرها من المدن مثل أدفينا، ومطويس، كما استقر بعضهم بالقاهرة، وقد اكتسبت هذه المدن أهمية واضحة فى العصر العثمانى^(٣).

ومما يؤكد ذلك نوعية هذه البلاطات، حيث جاءت عجنتها غير نقية نتيجة لاحتوائها على الشوائب التى لم يستطع الصانع التخلص منها، كما جاء لون هذه العجينة مائل للاحمرار، بالإضافة إلى أسلوب تنفيذ زخارف هذه البلاطات والتى جاءت تحت الطلاء وتظهر فوق أرضية بيضاء معتمة، وأيضاً وجود النقاط الثلاث التى تأخذ هيئة مثلث وتظهر كتشويحات ببدن البلاطة، والتى تنتج عن عملية حرق البلاطات فى الأفران عند مرورها بالمراحل الصناعية المختلفة، وتعرف هذه النقاط الثلاث إصطلاحاً باسم رجل الديك.

(١) سوف يتبين ذلك من خلال دراسة الكسوات الخزفية المتبقية بهذه العمائر، والآتى ذكرها بهذه الدراسة.
(٢) يذكر حسن عبد الوهاب أن هذه الكسوة هى الكسوة الخزفية الوحيدة بمصر التى تحمل أسم صانعها مسعود السبع. توقيعات الصناع، ص ٥٥٧. كما ذكر علي مسعود البلوشي أن هذا المسجد يحمل توقيع الصانع مسعود السبع. أنظر، موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥١. بينما تذكر سعاد ماهر محمد أن الكسوة الخزفية بمحراب هذا المسجد تحمل بالضافة إلى توقيع السبع توقيع آخر للصانع عبد الكريم الفاسي. مساجد مصر، ج ٥، ص ١٢١. إلا أننى لم أجد توقيع عبد الكريم الفاسي بكسوة هذا المسجد، ولذا من المحتمل أن تكون البلاطة التى كانت تحمل توقيعها قد سقطت أو فقدت، أو أنها قد جانبها الصواب فى ذلك الأمر.
(٣) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦١.

- تضم هذه الكسوة عدد كبير من البلاطات الخزفية التي لم ولن تظهر بنفس هذا الكم بأية كسوة خزفية من الكسوات التي لاتزال متبقية إلى وقتنا هذا بعمائر الوجه البحرى، وعلى ذلك جاءت هذه البلاطات تحتوى على مجموعة كبيرة من التكوينات والتشكيلات الزخرفية المتنوعة.

تضح من خلال هذه النقاط الأهمية البالغة لهذا المسجد، وذلك على الصعيد الفنى وبصفة خاصة ما يحويه من أعمال خزفية، حيث تضم كسوته الخزفية كم كبير من البلاطات التي قلما نجدها بمثل هذا العدد فى العمائر التي لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية إلى وقتنا هذا بمدن الوجه البحرى بمصر، وقد نتج عن ذلك اشتغال هذه البلاطات على تصميمات متنوعة ومختلفة علاوة على تأثرها بعدة أساليب فنية.

أما عن التصميمات الزخرفية التي جاءت بهذه البلاطات فنجدها فى الغالب ذات تكوينات جديدة لم تظهر قبل هذا التاريخ بأية كسوة من العمائر الدينية بالوجه البحرى بمصر، وهذا لم يمنع من وجود تصميمات سبق ورأيناها من قبل بكل من كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد احمد أغا دومقسيس، ويمكن حصر هذه التصميمات فى تكوين أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التي تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وأيضاً الشكل المربع المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله شكلاً نباتياً بسيطاً (شكل رقم ١٣)، وتصميم الإكليل (شكل رقم ١٨)، حيث تظهر هذه التصميمات أو أجزاء منها وذلك على بلاطات محدودة للغاية توجد بأجزاء متفرقة بهذه الكسوة، ذلك بالإضافة إلى تصميمين آخرين كان لهما الحظ الوافر فى الظهور بكثافة بكسوة هذا المسجد، حيث لا تكاد مساحة جدارية تخلو منهما أو من احدهما على أقل تقدير، ويمثلها تصميم زهرة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

أما عن التصميمات الجديدة بهذه الكسوة فتنتمى أنماطاً عدة من التكوينات والنماذج الزخرفية التي يمكن تقسيمها إلى قسمين متباينين، الأول وتمثلة مجموعة البلاطات الأصلية بهذه الكسوة والتي تعود لتاريخ إنشاء المسجد، أما الثانية فتمثل نماذج البلاطات المضافة بهذه الكسوة فى فترات لاحقة على تاريخ الإنشاء.

بالنسبة لمجموعة البلاطات الأصلية فتتألف من نوعين من التصميمات، الأول وهو عبارة عن أشكال اللوحات الزخرفية التي تتكون من خمسين بلاطة وأكثر، والتي تتألف أغلبها من الزخارف النباتية الممثلة في الزهرية الوسطى التي تركز على قاعدتين ويخرج منها مجموعة متداخلة من الأزهار والأفرع والأوراق النباتية والتي تأتي أسفل عقد مفصص ينتهي من أعلاه بهلال، ويرتكز على عمودين معماريين جانبيين (شكل رقم ٥٥، ٦٠)، أو تأتي دون هذا العقد المفصص (شكل رقم ٥٩)، ذلك مع وجود إختلاف ثانوي في أسلوب زخرفة بدن الزهرية الوسطى، أو في شكل الزهرية نفسها، أو تلك التي تتكون من ستة بلاطات فقط وتتألف من زهرية مركزية يعلوها ورقة نباتية مخروطية الشكل تأتي أسفل عقد مفصص (شكل رقم ٦٤)، أو اللوحات التي تتألف من الزخارف الهندسية المعمارية التي يتخللها زخارف نباتية ثانوية^(١)، حيث من الثابت من خلال مجموعة البلاطات التي تحمل تكوينات وأشكال معمارية أن هذه الكسوة كانت تضم لوحة معمارية واحدة على الأقل، والتي تتكون بصفة عامة من عقد يأخذ هيئة حدوة الفرس يشغل جزئه العلوي أشكال عمائر إسلامية تتمثل في أشكال المآذن، والقباب، والأعمدة، والعقود، والمساجد، بينما يشغل الجزء السفلي منه زهرية ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار النباتية.

أما النوع الثاني من هذه البلاطات فيتألف من مجموعة التصميمات المنفذة على بلاطة واحدة فقط، سواء تلك التي تحمل تصميمات مستقلة بذاتها، أو تلك التي تحمل تصميمات ممتدة، بحيث ترتبط البلاطة الواحدة مع ما يجاورها بجزء من التكوين الزخرفي، والذي يجد ما يتممه على البلاطة المجاورة له، والتي تحمل بدورها نفس التكوين، ومن أمثلة ذلك تصميم الشرافات بنوعها (شكل رقم ٤٧، ٥٠)، وتصميم ورقة الساز المركبة المسننة الشكل (شكل رقم ٥٤)، وكذلك كل من الورقة المخروطية التي تضم بداخلها مجموعة من الأوراق النباتية (شكل رقم ٦٢)، والورقة النباتية الكأسية الشكل (شكل رقم ٦٣)، وأيضاً التصميم النباتي المكون من أزهار اللاله المحورة وأزهار القرنفل بالاشتراك مع وردتين سداسيتين البتلات (شكل رقم ٥١).

أما عن البلاطات المضافة في فترات لاحقة بكسوة هذا المسجد فتتألف من عدة نماذج يشغل بعضها حيز محدود للغاية بهذه الكسوة، حيث نجده يشغل بلاطة واحدة أو بضعة

(١) أقدم النماذج المؤرخة من هذه التجميعات الخرفية التي نفذت وفقاً لهذا الأسلوب الذي انتشر في القرن الثامن عشر الميلادي تنسب للصانع الخميري وترجع لعام (١٠٣٣هـ) والموقعة بما نصه: " عمل الخميري ١٠٣٣ هـ " حيث ينتسب هذا الصانع إلى بلدة خمير التي تقع على الحدود التونسية الجزائرية داخل الأراضي التونسية. أنظر، ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٣.

بلاطات من حيز هذه الكسوة، ويظهر ذلك بوضوح فى كسوة الجدار الجنوبي الغربى بكل من الرواق الثانى، والرواق الثالث، وجانب الكتف الرابع، والبعض الآخر يظهر بصورة أكثر انتشاراً وهو ما يتمثل بوضوح فى كسوة الجدار الشمالى الغربى وكذلك بالصف الأفقى السفلى أعلى مستوى أرضية المسجد مباشرةً، وذلك بمعظم جدران هذا المسجد.

بالنسبة للتصميمات المحدودة الظهور فتمثل فى الشكل المثلثن المقعر الأضلاع الذى يضم بداخله مثلث آخر أصغر حجماً (شكل رقم ٤٦)، والشكل الدائرى المفصص الذى يحيط بزهرة مركزية ويلتف حوله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٥٦)، وتصميم الورقة النباتية التى تتخذ هيئة هرمية الشكل (شكل رقم ٦٧)، وكل من التصميمات التى تعتمد على استخدام الأشرطة الزخرفية التى تتداخل مع بعضها البعض فى بعض الأحيان، أو التى تتقابل، أو تتدابر فى أحيان أخرى (شكل رقم ٥٧، ٧٣، ٨١، ٨٢، ٨٣)، وأيضاً تكوين الأفرع النباتية المتداخلة التى تحصر فيما بينها زهور اللاله المحورة (شكل رقم ٩٢)، وتكوين الوردة المركزية التى يلتف حولها أربعة أشكال نباتية يتخذ كل منهم هيئة القلب (شكل رقم ٩٣)، وتصميم الدائرة الوسطى التى يحيط بها المراوح النخيلية وتضم بداخلها شكل مثلث يحوى وردة سداسية البتلات (شكل رقم ٨٤)، وأخيراً تصميم الدائرة المركزية الوسطى المحصورة بين أربع أجزاء تشغل أركان التكوين وتتخذ شكل القلب (شكل رقم ٩١).

أما بالنسبة للتصميمات الجديدة والتى تظهر بصورة أكثر انتشاراً فتمثلها أربعة تصميمات زخرفية، أولها شكل المثلثان المتجاوران اللذان يشغل احدهما زخارف نباتية ويخلو الآخر من وجود العناصر الزخرفية (شكل رقم ٥٣)، وتمركز هذا التصميم برواق القبلة حيث يمثل أرضية عامة بكسوة هذا الرواق. والتصميم الثانى يتألف من المربع القائم على إحدى زواياه ويضم بداخله زخارف نباتية (شكل رقم ٥٨)، وهو يمثل الصف الأفقى السفلى بأغلب هذه الكسوة، ذلك مع وجوده بأجزاء أخرى متفرقة فى صورة بلاطة واحدة أو بلاطتين متجاورتين. أما التصميم الثالث فقوامه المربع الأوسط الذى يضم بداخله وردة وينبتق من أركانه مجموعة من الأفرع النباتية التى تشكل فيما بينها أربعة أشكال بيضاوية تحيط بهذا المربع (شكل رقم ٦٨). وأخر هذه التصميمات الأربعة هو الشكل المربع الذى يضم بداخل وردة ذات أربع بتلات تحصر كل بتلة وأخرى فيما بينهما شكل نباتى يخرج منه ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ٦٩). ويظهر كل من هذين التصميمين بكسوة الجدار الشمالى الغربى وذلك بقوام التجميعتين على يمين ويسار فتحة الباب الرئيسى.

يتضح من خلال التصميمات المختلفة التي تشغل مجموعة البلاطات الجديدة التي لا تعود لتاريخ الكسوة الأصلية بهذا المسجد أنها تتبع نمطين متباينين، كل نمط منهما له سماته ومميزاته التي تخصه وتميزه عن النمط الآخر، وفي أغلب الظن ان هذين النمطين لم يضافا إلى كسوة هذا المسجد في الفترة ذاتها، بل أضيفت بلاطات النمط الأول والتي تتمثل في التصميمات الأربعة التي تظهر بصورة واسعة الانتشار (شكل رقم ٥٣، ٥٨، ٦٨، ٦٩) (لوحة رقم ٨٥، ٩٠، ١٠٤)، وأنها في الغالب جاءت نتيجة عملية صيانة وترميم لهذه الكسوة، وهو ما يمكن استنتاجه من خلال المساحات الكبيرة التي غطتها هذه البلاطات. أما النمط الثاني فتمثلة مجموعة البلاطات المحدودة الانتشار التي تشغل بضعة أجزاء صغيرة ومتفرقة بهذه الكسوة، ويتضح من خلال ذلك ان هذه البلاطات قد أضيفت في فترة لاحقة على الفترة التي أضيفت فيها بلاطات النمط الأول.

وعلى ذلك فإن مجموع البلاطات التي تشغل الكسوة الحالية لهذا المسجد ترجع إلى أربع فترات زمنية متباينة تختلف فيما بينها من حيث فترة البعد أو القرب بين كل فترة وأخرى، حيث نجد البلاطات التي ترجع لتاريخ إنشاء المسجد وهي البلاطات التي تأتي في المرتبة الأولى من حيث الكم، ثم البلاطات التي أضيفت بعد ذلك في فترة لاحقة والتي ربما كانت تمثل محاولة لترميم وتجديد هذه الكسوة وتأتي بدورها في المرتبة الثانية من حيث الكم وذلك بعد البلاطات الأصلية للمسجد، يلي ذلك في فترة ثالثة مجموعة من البلاطات المحدودة نوعاً ما والتي تتركز معظمها بكسوة الجدار الجنوبي الغربي، وأخيراً تلك البلاطات التي ترجع لفترة معاصرة وتشغل الجانب الأيمن من الرواق الأخير بكسوة الجدار الجنوبي الغربي والتي تتألف من تقليد زخارف الأطباق النجمية.

من خلال دراسة تصميمات هذه البلاطات ومقارنتها مع تصميمات البلاطات التي ترجع لتاريخ إنشاء المسجد والتي نصت عليها وثيقة وقف المسجد، يمكن أن نرسم صورة عامة لما كانت عليه الكسوة الخزفية الأصلية بهذا المسجد، والتي كانت تتألف من أرضية عامة من البلاطات التي قوامها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، يأتي عليها أشكال هندسية عبارة عن مستطيلات طولية، وأخرى عرضية تأتي أسفل المستطيلات الطولية، حيث يشغل مجموعة المستطيلات الطولية إما لوحة رخامية كما نرى في كسوة رواق القبلة، أو يشغلها لوحة خزفية قوامها الزهرية الوسطى التي ينبثق منها الأفرع والأوراق النباتية المتداخلة والتي تشغل معظم هذه المستطيلات (شكل رقم ٥٥، ٥٩، ٦٠)، أو اللوحة المعمارية التي تتألف من أشكال المآذن والقباب والعقود، والتي نرى أثرها بكسوة الرواق الرابع بالجدار الجنوبي

الغربي، ويشغلها في أحيان أخرى تصميم الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية التي تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية (شكل رقم ٣٢).

أما بالنسبة للمستطيلات السفلية العرضية فتشغلها نفس التصميم الهندسي المؤلف من الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التي يتخللها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٣)، وتنتهي كسوة هذا المسجد من أعلى بصف أفقي ممتد على طول امتداد هذه الكسوة يتكون من البلاطات التي قوامها الورقة النباتية التي تشبه زخرفة الشرافات (شكل رقم ٥٠). وذلك بالنسبة لكسوة الجدران الداخلية للمسجد، أما عن كسوة الأكتاف المعمارية التي تفصل بين أروقة المسجد فقد كانت واجهاتها تتكون من البلاطات التي تحمل تكوين ورقة الساز العريضة المركبة (شكل رقم ٥٤)، يأتي أعلى هذا التصميم بنهاية الواجهة تكوين اللوحة الزخرفية البسيطة التي تتألف من الزهرية الوسطى التي يعلوها الورقة النباتية المخروطية الشكل وذلك أسفل عقد معماري مفصص (شكل رقم ٦٤)، يلي ذلك صف من بلاطات تصميم الشرافات (شكل رقم ٥٠)، والتي تمثل نهاية واجهة كسوة هذه الأكتاف، وبالنسبة لكسوة الأجناب بهذه الأكتاف فكانت تتضمن أرضية عامة من البلاطات التي قوامها تكوين كف السبع (شكل رقم ٣٣)، المنفذ عليها أشكال المستطيلات الطولية والعرضية التي سبق ورأيناها بكسوة الجدران، ذلك مع الفارق في الحيز المساحي التي تشغلها هذه المستطيلات والمرتبط بالمساحة الكلية التي تأتي عليها هذه المستطيلات، والتي يشغلها تصميم الخطوط المستقيمة المتوازية والمتقاطعة التي تحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢).

تتضمن بلاطات هذه الكسوة أساليب فنية متنوعة، حيث نرى البلاطات المنفذة تبعا للأسلوب الزخرفي العثماني، وكذلك تلك المنفذة وفقا للأسلوب المغربي، علاوة على البلاطات ذات الأسلوب الأوروبي سواء كان الأسباني أو الإيطالي أو الهولندي.

يظهر الأسلوب الزخرفي العثماني بهذه الكسوة من خلال التصميمات التي تتضمن زخارف نباتية، وخاصة تلك التي تحمل زخرفة كف السبع، وأزهار القرنفل، وأزهار اللاله. بينما نرى الأسلوب المغربي فيظهر من خلال البلاطات التي تكسو المحراب، وأيضاً تلك التي تشغل مساحات مختلفة من الكسوة الداخلية للمسجد، والتي تشغلها تصميمات نباتية تتألف من الزهرية الوسطى التي تأخذ شكل كمنرى ويخرج منها مجموعة من الأزهار والأوراق والأفرع النباتية المتداخلة التي تأتي أسفل عقد مفصص يرتكز على عمودين جانبيين وينتهي من أعلى بهلال (شكل رقم ٥٥، ٦٠).

ذلك بالإضافة إلى البلاطات المنفذ عليها رسوم العمائر التي تتضمن أشكال العقود والمآذن الشاهقة الارتفاع وأشكال القباب، حيث كانت تضم هذه الكسوة تجميعاً زخرفية معمارية واحدة على الأقل، وهو ما يتضح من خلال مجموعة البلاطات المجاورة التي توجد بالجزء العلوي من الكسوة الخزفية التي تزين الرواق الرابع بالجدار الجنوبي الغربي، بالإضافة إلى مجموعة من البلاطات المتفرقة هنا وهناك بهذه الكسوة والتي تحمل عناصر زخرفية معمارية، وهو ما يرجح أن مجموعة هذه البلاطات كانت تنتمي إلى تجميعاً زخرفية معمارية واحدة، إذ إن الأسلوب الصناعي، والتصميم العام، والعناصر الداخلية، والألوان المستخدمة بمجموعة هذه البلاطات تتبع نفس النمط الصناعي والزخرفي.

وقد ساد هذا الأسلوب الزخرفي شمال أفريقيا عامة خلال العصر العثماني، حيث نجد في قصر باردو مجموعة من اللوحات الخزفية التي تتطابق تطابقاً كلياً مع اللوحات التي توجد بكسوة هذا المنزل، وذلك بكسوة حوائط الرواق الشمالي، والرواق الجنوبي الشرقي المطل على الصحن الخارجي للقصر، وأيضاً بجدران الصحن الداخلي^(١)، كما توجد مثل هذه اللوحات التي تتضمن عنصر الزهرية المنبثق منها الأوراق النباتية في بعض المنازل القديمة بطرابلس، وفي بعض الفنادق، وفي داخل المدينة القديمة وضواحيها، وأيضاً في المتحف الإسلامي بطرابلس، كذلك أن كثير من القصور وبعض المباني الدينية التونسية قد كسيت ببلاطات ولوحات خزفية تمثل موضوعاً زخرفياً من نفس النوع^(٢).

مما تجدر الإشارة إليه أن العنصر الرئيسي بهذه اللوحات والمتمثل في الزهرية المورقة قد لعب دوراً مهماً في تاريخ الزخرفة على مر العصور، فقد ظهر في الفن الساساني والفن الروماني والبيزنطي، واستمر ظهور هذا العنصر الزخرفي في كل الأوقات ولكن بتفاوت حتى جاء عصر النهضة^(٣) في أوروبا فاستخدم على نطاق واسع كعنصر زخرفي مكتشف حديثاً كصدي للفن والطراز الكلاسيكي القديم، وظهر صدهاء في فن وعمارة عصر النهضة، واستمر كذلك في عصر الباروك والروكوكو، وحتى في الفن الكلاسيكي الحديث، وقد ظهر صدي ذلك في الفن والعمارة التركية في القرنين الميلاديين السابع عشر والثامن

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج في العمارة الإسلامية، ص ٩٥.

(٢) للمزيد راجع، علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٠، ٥١.

(٣) عصر النهضة: يعتبر هذا العصر هو الأساس الذي قامت عليه المدنية الحديثة في أوروبا، ويبدأ هذا العصر بصفة عامة من سنة ١٤٠٠ ميلادية إلى سنة ١٦٠٠ ميلادية، وذلك على وجه التقريب. حسن الباشا: دراسات في فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧.

عشر/ القرنين الهجريين الحادى عشر والثانى عشر، وأن الفن والعمارة الإسلامية فى العصر
التركى العثمانى فى الإمبراطورية التركية الأم قد انعكس على فنون وعمارة الولايات
العثمانية^(١).

تضم هذه الكسوة بعض النماذج ذات التأثيرات الأوروبية التى تتمثل فى مجموعة
البلاطات المضافة فى فترات لاحقة على تاريخ إنشاء المسجد، ويظهر ذلك بالجزء العلوى
بالجانب الأيمن من الرواق الثانى بالجدار الشمالى الغربى (شكل رقم ٥٦، ٧٣)(لوحة رقم ١١٣)،
كما يظهر أيضا بالجزء السفلى من الرواق الثالث بنفس الجدار (شكل رقم ٥٦، ٨١، ٨٢،
٨٣)(لوحة رقم ١١٦، ١٢٤).

ذلك علاوة على بعض البلاطات التى توجد بالجانب الخارجى لكسوة الكتف الرابع
بالجدار ذاته (شكل رقم ٨٤، ٩١، ٩٢، ٩٣)(لوحة رقم ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩)، حيث جاءت
تصميمات هذه البلاطات معتمدة على الطابع الزخرفى والاهتمام بالدرجة الأولى بالناحية
الزخرفية، كما جاءت عناصر هذه التصميمات منفذة بخطوط حلزونية غليظة، علاوة على
وجود أرضية خاصة بالعناصر الرئيسة بهذه التكوينات، ذلك بخلاف الأرضية العامة التى
تجمع كافة عناصر التكوين تحت مظلتها.

أهم ما يميز الكسوة الخزفية بهذا المسجد هو معرفة اسم صانعها، وهو ما يظهر
بوضوح من خلال البلاطة الخزفية التى توجد أسفل كسوة العقد المدائنى الذى يتوج المدخل
الرئيسى للمسجد والتى تضم توقيع الصانع "مسعود السبع". وهو ما لا يدع مجالاً للشك أن هذا
الصانع هو من قام بإنتاج البلاطات الخزفية التى الخاصة بالكسوة الخزفية بهذا المسجد، وقد
جاءت مجموعة البلاطات بهذه الكسوة تتبع نفس الأسلوب الصناعى والزخرى مما يؤكد على
أنها من إنتاج صنع واحد، أو أنها على أقل تقدير من إنتاج عدة مصانع تنتمى لمنطقة جغرافية
واحدة لكونها تتبع نفس الطراز الصناعى والزخرفى.

وقد قام مسعود السبع بالتوقيع على البلاطة الوسطى بمنصف باطن العقد الثلاثى
بكتلة المدخل، ولعل قيامه بوضع توقيعه بهذا الجزء بذات يرجع لرغبته فى وجود توقيعه

(١) على مسعود البلوشى: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٤٨.

بعيداً عن أيدي العابثين حتى لا يقوم أحد بطمسه أو تحريفه أو استبداله بتوقيع آخر، وهو ما كان له عظيم الأثر في بقاء هذا التوقيع إلى الوقت الحالى دون وجود أى تلاعب به.

يعد الحاج مسعود السبع من الصناع الذين عملوا بمصر في هذه الفترة، وينتسب إلى أسرة السبع وهي من الأسر التي اشتهرت بصناعة الزليج^(١) التونسى، إذ نجد على بعض التجميعات التي تزين دار الجيلاني في تونس كتابة نصها " عمل الأسط السبع"^(٢)، كما توجد لوحة خزفية بدار السطاري بتونس يوجد عليها توقيع نصه (عمل الأسطى ----- السبع)، حيث يتضمن هذا التوقيع تشويهه بالبلاطة المنفذ عليها، وهو ما قد نتج عنه عدم ظهور الاسم الشخصي للصانع بينما يظهر لقب العائلة المتمثل في " السبع"، وترجع هذه اللوحة إلى القرن الثامن عشر الميلادى^(٣).

أما بالنسبة لهذا الصانع فهناك احتمال بأن يكون السبع هذا والد الصانع مسعود السبع، أو ان يكون هو نفسه، وفي هذه الحالة يحتمل ان يكون هذا الصانع قد انتقل من تونس إلى مصر ثم ذهب لتأدية فريضة الحج وعاد مرة أخرى واستقر بمصر، أو ان يكون من الحجاج المغاربة الذين استقروا بمصر في طريق عودتهم لأوطانهم، يؤكد ذلك خلو توقيعهم في دار الجيلاني من لقب "الحاج"، وإذا كنا نجده يوقع على أعماله في تونس باسم الشهرة فقط "السبع"^(٤) وذلك دون أن يشير إلى اسمه " مسعود" فإن مرجع ذلك إلى أنه لم يكن معروفاً في مصر وبصفة خاصة في الإسكندرية، حيث توطن وأنتج أعمالاً خزفية. ومما هو جدير بالذكر أن هذا الصانع اشتهر بعد ذلك وكان له مدرسة مميزة في مصر في القرن الثامن عشر

(١) يقصد بالزليج البلاطات الخزفية، وهو لفظ يطلقه أهل المغرب على هذا النوع من البلاطات الخزفية، وربما كان أصل الكلمة هي زجاج أي المزجج الذي يطلى البلاطة بطبقة من الطلاء الزجاجي، وما زالت هذه الكلمة موجودة في الاسبانية باسم زليخوس أي أن الكلمة قد دخلت إلى السبانية بنفس الاسم العربى تقريباً. ربيع حامد خليفة: زيارة ميدانية للآثار الإسلامية بمدينة الإسكندرية سنة ١٩٩٨م.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٣) Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis (18e / 19e siecle)، Centre National de la Recherche، Scientifique 1971، P. 291.

(٤) يوجد هذا التوقيع على لوحة خزفية غير مؤرخة في دار السطاري بتونس، وأيضاً على لوحة أخرى في ضريح الشيخ علي عزوز بتونس. علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥١.

الميلادى، وقد وصلت منتجاته إلى القاهرة إذ استخدمت في زخرفة بعض عمائر القاهرة عند نهاية القرن الثامن عشر الميلادى^(١).

وبذلك يكون الحاج مسعود السبع من صناع الخزف المنتمين إلى الجالية التونسية، الذى توطن في مصر وأنتج بلاطات خزفية تتبع فى أسلوبها الأسلوب المغربى، سواء من حيث المقاسات الخاصة بالبلاطات، أو من حيث الأسلوب الفنى الزخرفى، كما أنتج هذا الصانع فيما بعد بلاطات أخرى تتبع المقاس الكبير ليجارى بها البلاطات المنتشرة فى البلاد، مما ساعد على انتشار منتجاته فى الإسكندرية والقاهرة^(٢).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٣) بتجميعتين زخرفيتين (لوحة رقم ١٥٥)، تتألف كل منهما من خمسين بلاطة تتبع المقاس المربع الصغير والتي تتشابه مع التجمعات الخزفية الموجودة بكسوة هذا المسجد والتي قوامها الزهرية الوسطى التي ينبثق منها مجموعة من الأفرع والأزهار والأوراق المتداخلة فيما بينهم، ويتوجها عقد مفصص يعلوه هلال ويرتكز هذا العقد على عمودين جانبيين، حيث تتطابق كلا من هاتين التجميعتين مع هذه اللوحات الخزفية وذلك من حيث طريقة الصناعة، والأساليب الزخرفية، فضلاً عن الخطة اللونية، وعلى ذلك فإن أغلب الظن أن هاتين التجميعتين تنتمى كل منهما إلى الصانع "مسعود السبع"، أو أنها من صناعة أحد تلاميذه الذين نشأوا وتدريبوا فى مدرسته، وأغلب الظن أن هاتين التجميعتين مصدرهما أحد المساجد أو المنازل، وأنها وضعتا بالمتحف بعد سقوطهما وذلك رغبة فى الحفاظ عليهما من الإندثار.

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٣.

(٣) كان يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بخمس تجميعات خزفية تتبع هذا النوع من التجميعات التي تتكون من خمسين بلاطة، إلا أنه تم إعادة توزيع هذه التجميعات على متاحف مختلفة، حيث احتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بهاتين التجميعتين، وتم توزيع الثلاث تجميعات الأخرى بواقع تجميعة بكل متحف من متاحف بنى سويف، وبور سعيد، ورشيد.

مسجد سيدى محمد العباسي

(ق ١٢ هـ / ١٨ م) (١)

الموقع:

يقع هذا المسجد بمدينة رشيد في الجانب الجنوبي منها، على شاطئ نهر النيل.

المنشئ (٢):

أنشأ هذا المسجد محمد العباسي (٣) بن محمد أبو العباس بن عباس بن محمد العباسي، الذي يعود نسبه إلى فضل العباسي بن سيدنا العباس عم الرسول (صلى الله عليه وسلم).

وصف المسجد (٤):

يتبع تصميم هذا المسجد الطراز المحلى السائد آنذاك، إلا أنه جاء بدون الزيادات المتعارف عليها، حيث اكتفى مهندس المسجد بالمساحة الداخلية المخصصة للصلاة، وبذلك أستغل مساحة البناء المتاحة كلها دون إلحاق أى من الزيادات، ويتخذ تخطيط هذا المسجد مساحة مستطيلة الشكل، ويطل على أربع واجهات (شكل رقم ٩٥).

(١) يعود تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، ثم جددت به بعض العناصر فى سنة (١٢٢٤ هـ / ١٨٠٩ م)، وذلك على يد محمد بك الطوبوزادة. محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٢) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٣) هو السيد محمد أبو العباسي، ويشترك مع سيدى أحمد ابو العباس المرسى منشئ مسجد المرسى أبو العباس بالأسكندرية فى الجد الخامس. محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٣.

(٤) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٠.

الواجهة الشرقية وهى واجهة المسجد الرئيسية، ونفذت هذه الواجهة من الطوب المنجور، وتضم فى أوسطها مدخل المسجد، وهو عبارة عن كتلة بارزة على جانبيها مكسلتين يتوسطها فتحة باب الدخول الرئيسي، يعلو هذه الفتحة عتب منقوش عليه كتابات بالخط النسخ البارز نصها " أنشاء هذا المسجد المبارك الراجي من الله القبول بحر السيادة وكوكب فلك السعادة السيد محمد بك الطبوزادة سنة ١٢٢٤ هـ ".

يعلو ذلك العتب منور عليه كتابات بالخط الكوفى الهندسى نصها " محمد رسول الله "، وتعلو كتلة هذا المدخل شرافات، كما توجد على جانبية شبابيك تعلوها مناور وقنديليات، ذلك فيما عدا الشبابيك المطلة من حجرة الضريح حيث لا يشتمل أى منها على قنديليات. أما بالنسبة للداخلات الثلاث الأخرى فجاءت بسيطة، حيث شغلت بشبابيك تعلوها مناور وقنديليات وغشيت الجدران بالملاط.

المسجد من الداخل^(١):

ينقسم المسجد من الداخل إلى ثلاثة بلاطات عن طريق بئكتين، ويتوسط المحراب جدار القبلة وهو عبارة عن حنية نصف دائرية يتوجها عقد مدبب يرتكز على عمودين من الرخام، وتشتمل كوشتى المحراب على زخارف هندسية منفذة بالجص، بالإضافة إلى زخرفة الطوب المنجور.

ويسقف هذا المسجد سقف خشبى خالى من الزخرفة، كما يشتمل هذا المسجد على قبة ضريحه ألحقت به بالزاوية الشمالية الشرقية حيث تقطع هذه القبة جزء من مساحة البلاطة الثلاثة للمسجد، كما تبرز هذه القبة عن سمت الواجهة الشمالية للمسجد.

تتكون هذه القبة من مساحة مربعة تعلوه قبة ذات خوصات، ويتوصل إليها عن طريق مدخل لها فى داخل المسجد، أو عن طريق المدخل الخاص بها الواقع فى الواجهة الرئيسية وهو عبارة عن كتلة حجرية على جانبيها مكسلتان يتوسطهما فتحة الباب الذى عما من الخشب المطعم يعلوه عتب نقشت عليه كتابات بالحفر البارز نصها " نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد هذا مقام العارف بالله القريب إلى الله سيدى العباسي عمت بركاته

(١) محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٦٠.

الوجود أمين " ويعلو هذا العتب منور عليه كتابات بالخط الكوفي الهندسى نصها " محمد رسول الله " ويتوج المدخل عقد ثلاثى.

تقع هذه المئذنة على محور واحد مع محراب هذا المسجد، ويتوصل إليها عن طريق باب بأعلى دكة المبلغ التى توجد أعلى البلاطة الثالثة للمسجد غربى حجرة الضريح، وهى عبارة عن بدن مثنى يتكون من ثلاثة أدوار وشرفة علوية ترتكز على حطات من المقرنصات ثم قمة المئذنة، والتى تتخذ هيئة العقد المخموس والمعروف بطراز الشمعة.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

على الرغم من أن هذا المسجد يعد ثانى مساجد مدينة رشيد الباقية التى استخدمت البلاطات الخزفية كعنصر زخرفى وذلك بعد مسجد دومقسيس، إلا أننا نجد هذه البلاطات لم تظهر بشكل كبير، حيث لم تشغل مساحات كبيرة كما وجد فى مسجد دومقسيس، حيث اقتصر استخدام هذه البلاطات على بدن المئذنة فقط، ولم تستخدم فى باقى أجزاء المسجد. وتتشابه الكسوة الخزفية بمئذنة هذا المسجد مع الكسوة الخزفية بمئذنة مسجد دومقسيس، حيث ظهرت هذه الكسوة فى صورة أشرطة زخرفية تلفت ببدن المئذنة، كما إنها استخدمت البلاطات الصغير مقاس ١٠ x ١٠ سم (لوحة رقم ١٣٢).

وقد استخدم الخزاف نوعين من الأشرطة، الأول منهما عبارة عن ثلاثة أشرطة دائرية تلفت مع البدن المثنى للمئذنة، ويفصل بين الطوابق الثلاثة لها، وذلك فى صورة صف واحد فقط من البلاطات الأفقية، والنوع الثانى عبارة عن صفين من البلاطات تشغل أرجل العقود المدببة التى تزخرف بدن المئذنة، وذلك أعلى الأعمدة المدمجة فى كيان المئذنة والتى ترتكز عليها هذه العقود، وذلك بواقع أربع بلاطات أعلى كل عمود مدمج، حيث يبلغ بذلك عدد البلاطات فى الطابق الواحد فى هذه الأشرطة أربع وستون بلاطة.

ومما يؤسف له فقد أجزاء كبيرة من بلاطات هذه الأشرطة، علاوة على تغطية البلاطات المتبقية بطبقة من الدهان الذى يغطى بدن المئذنة، مما عمل على طمس زخارف هذه البلاطات وعدم وضوح التكوينات الزخرفية التى تشتمل عليها هذه الأشرطة.

على الرغم من ذلك يمكننا القول أن هذه الكسوة الخزفية لم تختلف كثيراً عما وجدت بالكسوة الخزفية بمئذنة مسجد دومقسيس، وهو ما يتضح من خلال المساحات الزخرفية القليلة التي تظهر في بعض أجزاء هذه البلاطات، حيث نرى استخدام الزخارف النباتية وخاصة زخرفة أزهار القرنفل التي تشغل كيان أربع بلاطات وتخرج من منتصف التكوين متجهة نحو أركانه، وأيضاً استخدام الأشكال الهندسية والتي تتضح في استخدام زخرفة الطبق النجمي.

أما بالنسبة للخطة اللونية لهذه الكسوة فيمكن أن نتبين استخدام كل من اللون الأخضر، والأصفر، والأبيض، بالإضافة إلى اللون البني، ويظهر ذلك بصورة خاصة في أشرطة الطابق الثاني للمئذنة، وتحديداً تلك التي تشغل المساحات أسفل أرجل العقود. ومن خلال ذلك يتضح استمرار وجود التأثيرات العثمانية وأيضاً المغربية التونسية في زخرفة وتكوينات هذه الكسوة الخزفية.

مسجد إبراهيم باشا

(١٢٤٠هـ / ١٨٢٤م)

(عصر محمد علي باشا)^(١)

الموقع:

يقع هذا المسجد بمنطقة المنشية بالأسكندرية، ويوجد في قلب منطقة مكتظة ومزدحمة بالمحلات والدكاكين والعمائر التجارية. ولهذا المسجد واجهتين، الأولى منهما تمثل واجهته الرئيسية وتشرف على شارع جامع الشيخ إبراهيم، أما الواجهة الثانية فتتمثل الواجهة الجنوبية الشرقية وتشرف على شارع طلبة العلم، وحددت وقفية الشيخ إبراهيم باشا موقع الجامع وقت إنشائه فذكرت "الجامع الكبير بالمنشية قبلي الثغر"^(٢).

المنشئ:

أنشأ هذا المسجد الشيخ إبراهيم باشا سنة (١٢٤٠هـ / ١٨٢٤م)، وهو أحد كبار علماء وشيوخ الأسكندرية آنذاك، حيث عُرف بحبه للعلم والعلماء، مما دفعه إلى إنشاء العديد من العمائر الدينية التي تعمل على تدريس العلوم الدينية، وأوقف لها العديد من المنشآت لتغطية ما تحتاج إليها من نفقات^(٣).

(١) يتبع هذا المسجد فترة حكم محمد علي باشا، وقد رأيت إضافته إلى المساجد العثمانية نظراً لأن مصر خلال هذه الفترة لم تنفصل عن التبعية العثمانية، حيث كان محمد علي باشا والياً على مصر معين من قبل الدولة العثمانية رغبة منها في تلبية مطالب طوائف وفئات الشعب المصري المختلفة التي طالبت الباب العالي العثماني بتعيين محمد علي والياً على مصر. للمزيد راجع الشبكة الدولية لمعلومات "الانترنت" www.ricadb.ioc.u-tokyo.ac.jp ، وكذا أضفت هذا المسجد في محاولة لاتمام الفائدة من البلاطات التي توجد به وتمثل نمط زخرفياً صار متبعاً بكثرة خلال تلك الفترة.

(٢) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٤.

(٣) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٣.

وصف المسجد:

هو احد المساجد المعلقة، حيث ضمت أجزائه السفلية العديد من الحوانيت والدكاكين التي تعلوها المساحة المخصصة للصلاة، ويتخذ تخطيط هذا المسجد هيئة مستطيلة يقع جدار القبلة فى الضلع العرضى منها (شكل رقم ٩٦)، ويمكن التعرف على الكيان المعمارى للمسجد من خلال كل من الوصف الخارجى، والداخلى للمسجد، وذلك كالاتى:-

وصف المسجد من الخارج^(١):

يشتمل هذا المسجد على واجهتين هما الواجهة الرئيسية وهى الواجهة الشمالية الغربية، والثانية الواجهة الجنوبية الشرقية، ذلك بالإضافة إلى وجود ثلاث زيادات تضم إحداهم بدن المئذنة^(٢).

بالنسبة للواجهة الشمالية الغربية، وهى الواجهة الرئيسية للمسجد فتطل على شارع جامع الشيخ إبراهيم باشا، وتضم المدخل الرئيسى للمسجد، وهو عبارة عن دخلة يبلغ إتساعها ٢,٤ م وارتفاعها ٤,٣ م ، ويتوج هذه الدخلة عقد مدائنى، كما تشتمل على فتحة باب الدخول، وتتخذ هذه الفتحة هيئة مستطيلة الشكل يعلوها عتب رخامى، ويعلو هذا العتب فتحة نافذة مستطيلة الشكل ذات عقد نصف دائرى مرتكز على عمودين من الرخام، ويعلو هذه النافذة لوحة رخامية تحمل النص التأسيسى للمسجد، وتشتمل على ثلاثة سطور نفذت بالخط النسخ عن طريق الحفر البارز ونصها:

١- مسجد المرحوم العلامة الشيخ إبراهيم.

٢- باشا أقيمت الصلاة فى أوائل محرم.

٣- سنة ١٢٤٠ هجرية.

أما الواجهة الجنوبية الشرقية، تطل على شارع طلبة العلم، وتتكون من مستويين الأول منهما سفلى ويتضمن مجموعة من الحوانيت بالإضافة إلى مدخل للميضاة والجامع،

(١) احمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية، ص ٩٦-١٠١.

(٢) يتبع هذا المسجد نفس الطراز المعمارى الذى جاء بكل من مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد لومقسيس، ومسجد الخواجا عبد الباقى جوربجى.

وذلك فى الطرف الجنوبى للواجهة، والثانى علوى يتوسطة بروز حنية المحراب، ويوجد على جانبها شبابيك نفذت بالخشب الخرط يعلوها نوافذ علوية.

كما يوجد مدخل ثالث للجامع بالإضافة إلى المدخلين السابقين، ويقع هذا المدخل فى الجانب الشمالى الشرقى، وهو يقع بذلك وسط مجموعة من الحوانيت التجارية، ويؤدى إلى الزيادة الشمالية الشرقية.

يحتوى هذا المسجد على ثلاث زيادات، حيث تحيط هذه الزيادات بالمسجد من جميع الجهات عدا جهة القبلة، وتعد الزيادة الشمالية الغربية أكبر وأوسع هذه الزيادات، حيث يتقدمها مساحة مكشوفة تشرف على شارع جامع الشيخ إبراهيم، يليها إلى الداخل مساحة مسقوفة تضم ثلاثة مداخل، مدخلان جانبيين يؤدى كل منهما إلى إحداها إلى الزيادة الشمالية الشرقية، بينما يؤدى الثانى إلى الزيادة الجنوبية الغربية، أما المدخل الثالث فيفضى إلى داخل المسجد، ويقع فى الجانب الجنوبى الشرقى من هذه الزيادة.

يتوصل للزيادة الجنوبية الغربية عن طريق المدخل الجنوبى الغربى فى الزيادة الشمالية الغربية، الذى يفضى إلى حجرة مستطيلة تفتح على هذه الزيادة، وتضم هذه الزيادة سبع حجرات بالإضافة إلى الميضأة والتي يمكن التوصل إليها من خلال المدخل الذى يوجد فى الواجهة الجنوبية الغربية، ويوجد فى الجانب الشمالى الشرقى لهذه الزيادة باب خشبى يؤدى إلى داخل المسجد.

أما الزيادة الشمالية الشرقية فيتوصل إليها عن طريق مدخلين، الأول يقع فى الجدار الشمالى الشرقى للزيادة الشمالية الغربية، والثانى من خلال المدخل الواقع فى الجانب الشمالى الشرقى، ويوجد فى جانبها الشمالى الغربى باب يقود إلى كيان المئذنة، ويتوصل منها إلى داخل المسجد عن طريق مدخل يقع فى جانبها الجنوبى الغربى.

بالنسبة لمئذنة المسجد فيبلغ إرتفاعها ما يقرب من ٢٥م، وتتكون من طابقين الأول يتخذ شكل المثلث ويضم ثمان دخلات، كل دخلة منهم معقودة بعقد منكسر، الذى يرتكز على أعمدة مدمجة، وينتهى هذا الطابق بكوابيل من الأجر تحمل شرفة خشبية، أما الطابق الثانى فعباره عن مستويين يضم كل منهما ثمان دخلات تنهى بعقود منكسرة وذلك بالنسبة لدخلات المستوى الأول، وبعقود نصف دائرية بدخلات المستوى الثانى، وترتكز هذه العقود على

أعمدة مدمجة، وينتهي هذا الطابق بكوابيل من الأجر تحمل شرفة هذا الطابق، ثم تأتي بعد ذلك نهاية المئذنة التي تنتهي بقمة بصلية الشكل.

وصف المسجد من الداخل:

يتخذ المسجد شكل مستطيل ويتكون من أربع بوائك ذات عقود مدببة تسير موازية مع جدار القبلة، وتضم كل بائكة منهم ثلاثة عقود أوسعها أوسطها، وجاء سقف الجامع بالبراطيم الخشبية الخالية من الزخرفة، ويتوسط المحراب الجدار الجنوبي الشرقي، وهو عبارة عن دخلة ذات عقد مدبب ترتكز على عمودين من الرخام، يليها حنية المحراب التي تتخذ شكل نصف دائري، وتنتهي هي الأخرى بعقد مدبب، وللمسجد ثلاثة أبواب يفضوا إلى الداخل، وذلك بواقع مدخل في كل زيادة من الزيادات الثلاث.

الكسوة الخزفية المتبقية بالمسجد:

تخلو الأجزاء الخارجية للمسجد من وجود البلاطات الخزفية، كما تخلو كذلك المداخل الثلاثة المؤدية لداخل المسجد من مثل هذه البلاطات، حيث اقتصرت الكسوة الخزفية للمسجد على الأجزاء الداخلية فقط، ومما يؤسف له أنه لم يتبق منها سوى أجزاء قليلة لدرجة يمكن معها حصر هذه البلاطات بمجرد النظر، وقد اقتصرت هذه البلاطات بجدران رواق القبلة، حيث توجد في جدار القبلة داخل حنية المحراب، وفي الجدار الشمالي الشرقي، وكذلك بالجدار الجنوبي الغربي، وذلك كما يلي:

الكسوة الخزفية بالجدار الجنوبي الشرقي (جدار القبلة):

لم يتبق من كسوة هذا الجدار إلا أجزاء محدودة تتمركز في حنية المحراب (لوحة رقم ١٣٣)، وذلك في الجزء السفلي منها، حيث يضم هذا الجزء عشرة مستطيلات طولية تشبه البحور أو الخراطيش، وجاءت أضلاعها العرضية تتخذ شكل بصلي، وتشتمل هذه المستطيلات على زخرفة واحدة متطابقة (لوحة رقم ١٣٤)، حيث يتكون كل مستطيل منهم من ثمان بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، عبارة عن صفين رأسيين من البلاطات كل صف منهما يضم أربع بلاطات، وقد جاءت هذه البلاطات مشطوفة من الأطراف لتتناسب مع المساحة

الزخرفية من جهة، وإعطاء التكوين الزخرفي الكامل من جهة أخرى، كما يشغل الأشكال البصلية العرضية للمستطيلات أجزاء صغيرة من نفس نوعية هذه البلاطات.

تتألف هذه البلاطات من تصميم زخرفي واحد يكتمل قوامه عند التقاء كل أربع بلاطات مع بعضهم البعض (شكل رقم ٩٧) لينتج عنهم شكل هندسي مثنى، تتخذ أضلاعه هيئة مقوسة وتتجه للخارج على هيئة مقعرة يحددها من الداخل والخارج خطين رفيعيين، نفذت باللون البنّي المحروق، ونفذت الأضلاع فيما بين هذين الخطين بكلا من اللون البنّي واللون الأصفر.

ويحوى هذا المثنى بداخلة شكل نباتي، عبارة عن زهرة نباتية كبيرة الحجم تشغل حيز المثنى الداخلي وتتألف من ثمان أوراق كل ورقة منهم تتجه نحو التقاء كل ضلعين من أضلاع المثنى، كما تحصر كل ورقتين من هذه الأوراق ورقتين صغيرتين أخربتين، ونفذت هذه الأوراق باللون الأخضر كما حددت زخارفها بخط من اللون البنّي المحروق، ويوجد بمركز هذه الزهرة دائرة مركزية نفذت باللون البنّي الداكن والفاتح، وحددت من الخارج بخط من اللون البنّي المحروق، ويخرج منها أشكال أربع دوائر صغيرة وثمانية مثلثات صغيرة الحجم تتجه رؤوسها نحو الخارج، حيث تحصر كل دائرتين من الدوائر الأربع شكل مثلثين فيما بينها ونفذت هذه الأشكال باللون البنّي المحصور بين خطين من اللون البنّي المحروق.

أما المساحة خارج هذا الشكل المثنى فيشغلها تكوين زخرفي، يتمثل في الزخارف النباتية التي قوام زخرفتها عبارة عن فرعين نباتيين مزهرين، يخرج كلا منهما من شكل ربع دائرة في الزوايا الأربع للتكوين الزخرفي، ويتجه كل من الفرعين نحو داخل التكوين تجاه الشكل المثنى بحيث يسير كل فرع نباتي منهم بشكل موازي مع أحد أضلاع المثنى، ونفذت الأوراق في الأفرع النباتية باللون الأخضر، بينما نفذت الأزهار باللون البنّي، كما تحدد الزخارف في كل منهما بخط من اللون البنّي المحروق، وجاءت أرضية التكوين الزخرفي باللون الأبيض مع رتوش من اللون البنّي الفاتح.

ينتج من تكرار هذا التكوين الزخرفي تكوين زخرفي آخر، ينحصر بدوره بين كل أربعة تكوينات زخرفية من التكوين الزخرفي السابق (شكل رقم ٩٨)، وهذا التكوين الثاني يظهر على هيئة دائرة وسطى مركزية نفذت باللون البنّي المائل للاصفرار ويحددها من

الخارج خط من اللون البنى المحروق ويخرج منها ثمانية أشكال مثلثة تتجه رؤوسها نحو الخارج، ونفذت باللون الأخضر المحدد بخط من اللون البنى المحروق، ويأطر هذه المثلثات من الخارج شريط دائري نفذ باللون الأصفر المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، ويخرج من هذا الشريط الدائري فرعان نباتيان يتجهان نحو الأركان تحتوى زخارفه على أوراق نباتية خضراء اللون وشكل ثلاث أزهار صفراء اللون وحددت الألوان بخط من اللون البنى المحروق.

ويقع هذا التكوين كله داخل شكل هندسى عبارة عن التقاء أربع أنصاف دوائر مع بعضهم البعض مما يجعله يبدو على هيئة وردة كبيرة الحجم تتكون من أربع أوراق ذوات أحجام كبيرة ونفذت أنصاف الدوائر باللون الأصفر والبنى المحصور بين خطين من اللون البنى المحروق، ويأتى خارج هذا الشكل فى الأركان الأربعة لهذا التكوين زخرفة نباتية واحدة تتجه نحو داخل البلاطة، وتتألف هذه الزخرفة من ورقة نباتية وسطى على جانبيها نصفين ورقتين نباتيتين ونفذت هذه الأوراق باللون الأخضر، وتخرج من شكل ربع دائرة توجد فى زوايا التكوين والتي نفذت باللون الأصفر، وحددت أشكال الزخارف بخط من اللون البنى المحروق.

البلاطات الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى:

تشغل هذه البلاطات الطرف الشرقى من هذا الجدار، وتشغل الجزء العلوى منه فيما بين أعلى مستوى الباب الخشبى وبين مستوى فتحات النوافذ العلوية الزجاجية، وتكون هذه البلاطات مع بعضها البعض لفظ الجلال " الله "، وذلك بعدد بلاطات يبلغ مائة وأثنين وستون بلاطة مقاس ١٥ x ١٥ سم (لوحة رقم ١٣٥).

تتخذ زخارف هذه البلاطات نفس التصميم الزخرفى للبلاطات التى تشغل المستطيلات الموجودة بالجزء السفلى من حنية المحراب، إلا ان الصانع أستخدم مع بلاطات هذه الكسوة عنصر المسامير المكوبجة^(١)، وهو ما يظهر بين كل أربع تكوينات زخرفية مكتملة - يتضمن

(١) مسامير مكوبجة: جمع مسمار، وقد ورد هذا المصطلح فى العديد من وثائق العصر المملوكى وهى نوع من أنواع المسامير التى تصنع رؤوسها على هيئة قبة، وذلك لكى تستخدم كناعية زخرفية جمالية للأبواب المسمرة، إلى جانب التثبيت والتقوية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة، ص ٢٨٥.

كل تكوين منهم من أربع بلاطات متجاورة مع بعضها البعض - حيث تعمل هذه المسامير على تدعيم بلاطات هذه الكسوة وزيادة الترابط فيما بينها، ذلك علاوة على إعطائها منظرًا جمالياً إضافياً^(١).

البلاطات الخزفية بالجدار الجنوبي الغربي:

تشغل هذه البلاطات الطرف الجنوبي من هذا الجدار، وذلك بالمساحة العلوية منه فيما بين مستوى فتحة الباب الواصل بين المسجد والزيادة الجنوبية الغربية وبين مستوى النوافذ العلوية، وتتطابق هذه الكسوة تطابقاً تاماً مع الكسوة الخزفية فسي الجدار الشمالي الشرقي، حيث شكلت مجموع هذه البلاطات لفظ الجلالة " الله "، إلا ان عدد البلاطات المكونة للفظ الجلالة جاءت أقل، حيث استخدمت مائة وخمسون بلاطة فقط (لوحة رقم ١٣٦).

تمتاز الكسوة الخزفية لهذا المسجد بأنها كانت تكسو جميع الجدران الداخلية للمسجد، وذلك في الجزء العلوي من الجدران أعلى الترابيع الرخامية، ولا تزال آثار هذه البلاطات واضحة أسفل طبقات الدهان الحديثة، كما أنه لا تزال أجزاء من هذه البلاطات موجودة بالفعل أسفل هذا الدهان، وهو ما يتضح بصورة كبيرة من خلال صفوف هذه البلاطات ومقاساتها، وكذلك أيضاً الأماكن التي ثبتت فيها المسامير المكوبجة، حيث يظهر بروز بعض هذه المسامير أسفل طبقة الدهان.

في أغلب الظن أن هذه الكسوة قد صنعت أو جلبت خصيصاً له، حيث جاءت كلها بمقاس واحد ١٥ x ١٥ سم، كما تطابق تصميمها الزخرفي، حيث إعتد المزخرف على تنفيذ تصميم زخرفي واحد على هذه البلاطات، كما انه لم يلجأ إلى التنوع والتعدد في استخدام أنواع مختلفة من البلاطات كما كان متعارف عليه آنذاك، مما جعل من هذه الكسوة تؤلف وحدة فنية واحدة مترابطة ومتناغمة وممتدة، حيث يعطى هذا الأسلوب الزخرفي إتساعاً وامتداداً إضافي لمساحة المسجد الداخلية.

(١) استخدم عنصر المسامير المكوبجة في بعض الكسوات الخزفية التي ترجع للعصر المملوكي بمصر، وذلك في قبة الإمام الشافعي، حيث ثبتت بواسطة مسامير ذات رؤوس كبيرة مدقوقة بين المساحة الفاصلة بين كل بلاطة وأخرى. كما نرى المسامير المكوبجة أيضاً بقبة الشيخ سعود بالقاهرة (٩٤١هـ / ١٥٣٤م)، التي تقع بشارع سويقة العزى المتفرع من شارع سوق السلاح، وقد جاءت هذه المسامير مدقوقة بمنصف كل بلاطة. ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٣٦.

وقد تميزت الكسوة الخزفية بهذا المسجد بإستخدام عنصر المسامير المكوبجة، وذلك للمرة الأولى بين عمائر العصر العثماني، حيث لم تظهر قبل ذلك فى الكسوات الخزفية فى المساجد العثمانية بالوجه البحرى بمصر. وقد كان استخدام هذا العنصر فى البداية بغرض التثبيت والتقوية، ثم تحول مع مرور الوقت ليمثل ناحية زخرفية جمالية إلى جانب الناحية الوظيفية، وظهر ذلك بصفة خاصة بالأبواب المسمرة فى العصر المملوكى.

أما بالنسبة للخطة اللونية التى اعتمدت عليها هذه الكسوة فنلاحظ انها اقتصارت على عدد محدود من الألوان المتقاربه الدرجات، حيث أستخدم المزخرف اللون البنى بدرجاته المختلفة، وأيضاً اللون الأصفر بدرجاته المتنوعة، علاوه على اللون الأخضر، وبذلك يكون الصانع أعتد فقط على ثلاثة ألوان أساسية ونوع فى الدرجات اللونية لها، وهذه الألوان هى اللون البنى، والأصفر، والأخضر.

يتضح التأثير الاوروبى بالكسوة الخزفية المتبقية بهذا المسجد، وذلك من خلال التصميم العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية الداخلية، وكذا استخدام الخطوط الغليظة فى تنفيذ هذه العناصر، وقد اعتمد هذا التصميم على الزخارف الهندسية بصورة رئيسة وكذا الزخارف النباتية بصورة ثانوية.

الفصل الثانی

البلاطات الخزفية فى العمائر

الجنازة

لم يقتصر استخدام البلاطات الخزفية في العصر العثماني بمصر على العمائر الدينية فقط، بل تعداه ليصل كافة أنواع العمائر الأخرى، ومنها العمائر الجنائزية، التي تعد رافداً هاماً من روافد العمارة الإسلامية على مستوى العالم الإسلامي بصفة عامة، وفي مصر بصفة خاصة^(١)، وذلك لما تمتاز به من نمو وتطور عبر العصور، مما نتج عنه تعدد أنماطها ونماذجها وأصبح لها طابعها الخاص الذي تتفرد به عن سائر أنواع العمائر الإسلامية.

يطلق مسمى العمائر الجنائزية على بعض الأبنية التي خصصت لغسل المتوفى وتجهيزه طبقاً للشريعة الإسلامية، أو ما خصص منها للصلاة على المتوفى في مصلى أو مسجد أعد خصيصاً لذلك الغرض، وعرفت هذه الأبنية باسم مغاسل الموتى، أو مصليات الجنائز، أو ما كان مخصصاً للدفن^(٢)، وقد شاع استخدام مثل هذه القباب في تغطية المدافن، وهو سبب اتخاذ هذه الأبنية مسمى القبّة المدفن، أو القبّة الجنائزية، ثم ما لبثت أن عرفت باسم القبّة.

تضم مدن الوجه البحري بمصر العديد من القباب العثمانية وخاصة بمدينة فوة، ورشيد حيث يوجد بهما أربعة وسبعون قبّة، وهما بذلك يصبحان في المرتبة الثانية بعد مدينة القاهرة بمصر وذلك من حيث عدد القباب التي ترجع للعصر العثماني بكل منهما، كما أنه لم تخلوا باقي مدن ومراكز الوجه البحري من هذه القباب^(٣).

إلا أنه عند الحديث عن القباب التي تضم كسوة خزفية يتضح لنا مدى قلة عدد هذه القباب، حيث يقتصر عددها على ست قباب فقط، وهم موضوع دراسة هذا الفصل، وسوف نتناول كل منهم بالدراسة تبعاً لترتيبهم الزمني من القديم للأحدث، مع بيان المسقط الأفقي الخاص بكل قبّة منهم، وذلك كما يلي:

(١) للمزيد عن أنماط المدافن في مصر خلال العصر العثماني. أنظر، حمزة عبد العزيز بدر: أنماط المدفن والضريح في القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٩م، ص ٥ وما بعدها.

(٢) محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية (الكتاب الثاني)، ط ١، دار القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣٠٧. والمقصود بالدفن: السر والموارة، ودفنه يدفنه دفناً وأدفنه وتدفن فهو مدفون ودفين، والدفين: الشيء المدفون والجمع أنفان ودفناء، وقال الحياني امرأة دفين ودفينة من نسوة دفيني ودفائن، والمدفان والدفين: الركية أو الحوض أو المنهل والجمع دفان ودفن. انظر ابن منظور: معجم لسان العرب، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٦م، مادة دفن.

(٣) محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات، ص ٢٥٩.

- قبة عبد الله المرشدى (١١٣١ هـ / ١٧٢١ م).
- قبة عبد الوهاب مخلوف (١١٧٨ هـ / ١٧٩٤ م).
- قبة سالم أبو النجاة (١١٨١ هـ / ١٧٩٧ م).
- قبة الشيخ حسن البديوي (عصر محمد علي) (١٢٣٢ هـ / ١٨١٦ م).
- قبة علي المحلى (عصر محمد علي) (١٢٦٣ هـ / ١٨٤٧ م).
- قبتا أبو النضر شتا (عصر إسماعيل)^(١) (١٢٨٠ هـ / ١٨٦٣ م).

(١) تولى إسماعيل حكم مصر تحت لقب باشا منذ (١٨٦٣/١/١٨)، واستمر كذلك إلى أن أطلق عليه لقب خديوى بتاريخ (١٨٦٧/٧/٨)، وظل يحكم مصر إلى تاريخ وفاته (١٨٧٩/٧/٢٦). أنظر الشبكة الدولية للمعلومات الأترنت، بموقع " www.ar.wikipedia.org ". وقد رأيت إضافة هذه القبة لما تضمنه من كسوة خزفية تكاد تكون مكتملة، ولما تضمنه من بلاطات خزفية تتبع الطراز المحلى وهو ما يؤكد استمرار استخدام البلاطات المحلية الصنع خلال القرن التاسع عشر الميلادى، وذلك رغبة من الصناع المحليين فى مواجهة تدفق المنتجات الخزفية على الأسواق العربية.

قبة عبد الله المرشدى

(١١٣١ هـ / ١٧٢١ م)

الموقع:

تقع هذه القبة بقرية منية المرشد^(١) إحدى قرى مركز مطوبس^(٢) التابعة لمحافظة البحيرة.

المنشئ:

تنسب هذه القبة إلى الشيخ عبد الله المرشدى، وهو من كبار الأولياء الصالحين الذين ذاع صيتهم آنذاك، حيث انقطع بمنية بنى مرشد وله هناك زاوية يعيش منفرداً فيها، ويقصده الوزراء والأمراء وتأتيه الوفود من طوائف الناس فى كل يوم، كما يأتيه الفقهاء لطلب الخطبة فيولى ويعزل، ومات فى شهر رمضان سنة ٧٣٧ هـ بزأويته^(٣).

(١) منية المرشد: قرية قديمة اسمها الأصلى منية بنى مرشد، وردت فى قوانين ابن ممتى من أعمال النستراوية، وفى التحفة من أعمال فوه والمزاحمتين، وفى الأنتصار منية ابن مرشد من أعمال النستراوية، وفى تاج العروس منية مرشد، وفى تاريخ سنة ١٢٢٨ هـ برسمها الحالى. محمد رمزي: القاموس الجغرافى، ج٢، ص ١١٦.

(٢) مطوبس: هى من القرى القديمة التابعة لمركز فوه، واسمها الأصلى نطوبس الرمان، وردت فى نزهة المشتاق عند ذكر القرى التى على شاطئ الفرع الغربى للنيل، ثم وردت فى نسخة أخرى من النزهة محرقة باسم نطوبس الرمان، ووردت فى قوانين ابن ممتى وفى تحفة الإرشاد وفى التحفة نطوبس الرمان من أعمال فوه والمزاحمتين، وفى تاريخ سنة ١٢٢٨ هـ، وردت باسمها الحالى المحرف والمختصر. محمد رمزي: القاموس الجغرافى، ج٢، ص ١١٥.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية الباقية بالندلتا دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٧٤.

تاريخ الإنشاء:

يرجع تاريخ هذه القبة إلى ما قبل عام (١١٣٩ هـ / ١٧٢٦ م)، وهو تاريخ صناعة المقصورة^(١) الخشبية التي تعلو القبر^(٢)، وذلك طبقاً للنص الكتابي الوارد عليها^(٣)، هذا وينكر أحد المراجع تاريخ إنشاء هذه القبة إلى عام (١١٣١ هـ / ١٧٢١ م)^(٤).

الوصف المعماري من الخارج^(٥):

أولاً: الواجهات:

تشتمل هذه القبة على واجهة واحدة حرة هي الواجهة الجنوبية الغربية وهي مسطحة لا تتضمن أى زخارف، أما الواجهة الشمالية الشرقية فيتقدمها مساحة مستطيلة سماوية يتوسطها فتحة باب يؤدي لداخل القبة، وبالنسبة للواجهة الشمالية الشرقية فيتوسطها كتلة المدخل الرئيسى للقبة، وهو عبارة عن دخلة معمارية اتساعها ١,٧ م، يوجد على جانبيها

(١) المقصورة: فى المصطلح الأثرى المعماري تدل على شرفة أو سياج أو حاجز من الخشب ونحوه يحاط به المكان الذى كان يخصص لصلاة الأمير أو الوالى بقصد حمايته وتأمين حياته، وعرفت مصر نوعين من هذه المقاصير، الأول مقاصير تعمل فى واجهات إيوانات القبلة أو فى مواجهاتها وهى مخصصة للسلطان أو الوالى أو صاحب المسجد أو المدرسة، والثانى هى المقاصير الخشبية التى كانت تحيط بتراكيب المدافن فى الأضرحة والمشاهد، وهى عبارة عن حاجز خشبى بأحد أضلاعه فتحه باب يفضى منها إلى داخل المقصورة كنوع من الخصوصية الواجبة لهذه المقامات الدينية. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٩٧.

(٢) القبر: قال الليث القبر مدفن الإنسان، والمقبر المصدر، والمقبره: الموضع والمقبر أيضاً موضع القبر، وذلك فى قوله تعالى " ثم أماته فأقبره" أى جعله مقبوراً، وقال الزجاج: أقبره جعل له قبراً يوارى فيه، وقبره أى دفنه، وقال ابن السكيت: أقبرته أى صيرت له قبراً يدفن فيه. انظر الموسوعة الشعرية: معجم تهذيب اللغة للأزهري، مادة قبر.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٣.

(٤) محمد حمزة إسماعيل الحداد: موسوعة العمارة الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على (٩٢٣ - ١٢٦٥ هـ / ١٥١٧ - ١٨٤٨ م)، الكتاب الأول، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٠٠.

(٥) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٥.

مكسلتين، ويتوسطها فتحة باب الدخول التي يبلغ ارتفاعها ٩٥سم، ويتوجها عتب رخامي تعلوه قنديلية بسيطة^(١) ويتوج عقد هذه الدخلة ثلاث حطات من المقرنصات، كما تضم هذه الواجهة بكل من طرفيها فتحتى شباك متمثلتين، يبلغ اتساع كل منهما ١,١٥ م، بارتفاع ١,٤٥ م، وأخيراً الواجهة الجنوبية الشرقية وهي تلاصق قبة الشيخ زبيد.

ثانياً: القبة^(٢) (لوحة رقم ١٣٧):

يبدأ كيان هذه القبة بمنطقة الانتقال التي تأتي بأعلى المربع السفلى للقبة، وتتخذ هيئة أربعة مثلثات مقلوبة، ويشغل أواسطها قنديات بسيطة، يلي ذلك الرقبة وهي مستديرة وتحتوى على أربع نوافذ مدببة تتبادل مع مضاهياتها، حيث يفصل بين كل منهما مستطيلان يحصران بينهما شكلاً مربعاً بداخله دائرة تحوى بداخلها نجمة سداسية، يعلو ذلك إفريز مستدير عليه زخارف مجدولة، ثم يأتي بعد ذلك مباشرة خوذة القبة، وهي ذات ضلوع غير عميقة والتي تضم بين كل تضليعتين تخويص رفيع، ويعلو قمة هذه الخوذة هلال يرتكز على قائم نحاسي.

الوصف المعماري من الداخل^(٣):

أولاً: المربع السفلى (شكل رقم ٩٩):

تأخذ هذه القبة من الداخل شكلاً مربعاً طول ضلعه ٥,٩ م، أما بالنسبة لأضلاعها فتضمن عدة دخلات وفتحات حيث يضم الضلع الجنوبي الشرقي دخلة مسطحة عمقها ١٥م ويبلغ ارتفاعها ١,٥م وهي تمثل دخلة المحراب، كما يتوسط الضلع الجنوبي الغربي دخلة تبدأ من ارتفاع ٧٠سم من مستوى أرضية القبة ويبلغ اتساعها ١,٩٥م وذلك بارتفاع ٧٥سم، كذلك

(١) قنديلية بسيطة: يطلق هذا المصطلح على مجموعة القمرات المكونة من اثنتين سفليتين رأسيين مستطيلتين ومتجاورتين تعلوهما واحدة مستديرة، بينما سميت المجموعة التي تزيد قمراتها السفلية والعلوية عن اثنتين بالقنديلية المركبة. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٤٤.

(٢) للمزيد عن مكونات القبة وأنماطها - منطقة الانتقال، والرقبة، والخوذة - فى مصر خلال العصر العثمانى أنظر، محمد حمزة إسماعيل الحداد: موسوعة العمارة الإسلامية، ص ١٨٩ وما يليها.

(٣) محمد ناصر محمد عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٧٦.

يتوسط الضلع الشمالى الغربى دخلة يبلغ أوسعها ١م يتوسطها فتحة باب أوسعها ٧٥سم، ويتوج هذه الدخلة عقد نصف دائرى، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطها فتحة الباب الرئيسى، وهى عبارة عن دخلة يتوجها عقد نصف دائرى يتوسطها فتحة المدخل الذى يتوجه عتب خشبى تعلوه نافذة مستطيلة، ويقع بطرفى هذا الجدار دخلتين متمائلتين يتوسط كل منهما فتحة شباك.

ثانياً: المقصورة:

هى عبارة عن مقصورة خشبية على هيئة مستطيل يبلغ طول أضلاعه ٣,١ x ٢,٤ م وترتفع بمقدار ١,٩م، وتحتوى على فتحة باب واحدة تتكون من مصراعين وتقع بوسط الضلع الشمالى الشرقى، حيث يوجد أعلاه نص كتابى بالخط النسخ يتضمن عبارات دعائية وتاريخ إنشاء هذه المقصورة واسم صانعها، وتغلق هذه المقصورة على تركيبة خشبية تعلو قبراً اسطوانى الشكل، كما يوجد عمود مربع من الرخام يضم مجموعة من الزخارف النباتية والكتابية المنفذة بالخط النسخ وهو يتقدم الضلع الجنوبى الغربى لهذه المقصورة.

ثالثاً: القبة:

تتكون منطقة الانتقال الداخلية لهذه القبة من مثلثات مقلوبة بكل مثلث منهم سبع حطات من المقرنصات المتصاعدة، ويتوسط المساحة بين كل مثلث وآخر نافذة قنديلية بسيطة، هذا وتعمل منطقة الانتقال على تحويل المربع السفلى إلى مئمن، يلى ذلك رقبة القبة التى تتخذ شكل مستدير وتبدأ بإفريز من المقرنصات تتكون من حطتين، وتفتح بها أربع نوافذ ذات عقد نصف دائرى، وأخيراً تأتى الخوذة وهى ملساء لا تحمل أى نوع من الزخارف.

الكسوة الخزفية بالقبة:

يقتصر استخدام البلاطات الخزفية بهذه القبة على كيانها الخارجى فقط، حيث تتمركز هذه الكسوة فى رقبة القبة من الخارج، وذلك فى كل من كوشات العقود المدببة الخاصة بفتحات النوافذ ومضاهاياتها، وفى أشكال المستطيلات الطولية التى تشغل المساحة بين كل من فتحات النوافذ والمضاهايات، وتظهر هذه البلاطات فى حاله غير جيدة حيث سقطت بعض

هذه البلاطات كما أننا نلاحظ سقوط طبقة الزخارف من على جزء غير قليل من البلاطات المتبقية بحيث يظهر منها فقط عجينتها الحمراء اللون.

جاءت مجموعة البلاطات الخزفية المكونة لهذه الكسوة بمقاس ١٠ x ١٠ سم، كما جمعت بينها أيضاً مجموعة الألوان المستخدمة في تنفيذ وإخراج التكوينات والتصميمات الزخرفية بها، حيث جاءت الألوان في مجملها تتكون من اللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، والبني، وذلك على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ١٣٨).

تضم هذه الرقبة ثمان كوشات معمارية، أربعة منهم يتوجوا فتحات النوافذ والأربعة الآخرون يتوجوا المضاهيات التي تظهر بالتبادل مع فتحات هذه النوافذ، كما تضم الرقبة أيضاً ستة عشر مستطيلاً رأسياً يشغل كل اثنين منهم المساحة الجدارية ما بين فتحات النوافذ والمضاهيات، هذا ويحصر كل مستطيلين من هذه المستطيلات شكل مربع زخرف داخلة بشكل نجمي، بينما ضمت كل من المستطيلات والكوشات مجموعة البلاطات الخزفية التي تمثل كيان كسوة هذه القبة والتي جاءت كما نرى غير متصلة بل جاءت في صورة أجزاء كل جزء منهم محدد ومستقل عن الجزء الآخر، فبالنسبة للمستطيلات تتكون زخرفتها من خمس بلاطات ونصف يعلو بعضهم البعض في شكل رأسى والتي تضم فيما بينها بلاطة ونصف في هيئة أفقية، بينما يشغل كل كوشة من كوشات العقود صف أفقى علوى يتكون من خمس بلاطات متجاورة، يليهم إلى الأسفل بلاطة ونصف وذلك بكل جانب من جانبي العقد المدبب، يليهم إلى الأسفل مباشرة نصف بلاطة مثلثة تشغل أسفل هذه الكوشات.

تتوزع هذه الكسوة على كل من كوشات العقود والمستطيلات الطولية بشكل عفوي غير مخطط له، حيث لم تأتى هذه الكسوة كوحدة زخرفية واحدة وهو ما جعل الجزء الواحد من هذه الكسوة سواء كان كوشة أحد العقود، أو أحد المستطيلات الطولية يتضمن في الغالب أكثر من تصميمين متجاورين أو متداخلين في بعض الأحيان، هذا وبالرغم من المساحة الصغيرة التي تشغلها هذه الكسوة إلا أنها ضمت ستة تصميمات زخرفية تشترك جميعها في كون كل تصميم منهم يتألف من تجميعة تضم أربع بلاطات، ذلك فيما عدا التصميم الخامس الذى جاء مكتملاً على كيان بلاطة واحدة (لوحة رقم ١٣٩)، وهذه التصميمات هي:

- تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وقد غلب هذا التصميم على باقى التصميمات الأخرى التي تضمنتها هذه الكسوة.
- تصميم المربعين المتداخلين فى صورة شكل نجمى (شكل رقم ٤)، ويأتى فى المرتبة الثانية بهذه الكسوة من حيث الانتشار.
- تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وهو يعادل فى انتشاره نسبة تواجد تصميم المربعين المتداخلين، أو أقل منها بنسبة قليلة.
- تصميم الأكليل (شكل رقم ١٨)، ويأتى فى مساحات محدودة، حيث يمكن أن تعد البلاطات التي يشغلها على أصابع اليدين.
- تصميم الطباق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وهو التصميم الوحيد من تصميمات هذه الكسوة الذى جاء منفذاً بالكامل على بلاطة واحدة وليس فى تجميعية تحتوى على أربع بلاطات كما جاءت باقى التصميمات الأخرى، ويشغل هذا التصميم عدداً محدوداً من بلاطات هذه الكسوة.
- تصميم المثلث الذى تأخذ أضلاعه الموازية لحواف البلاطة شكل تعريجات، ويضم بداخله زخارف وردة تتكون من أربع بتلات (شكل رقم ٢١)، وهو أقل التصميمات وجوداً بهذه الكسوة، حيث لا يشغل سوى حيز مساحة بلاطتين أو ثلاثة بلاطات على الأكثر.

ومما يجدر الإشارة إليه أن هذه الكسوة لم تتضمن نموذجاً زخرفياً أو تصميمياً جديداً، حيث ظهرت مجموعة التصميمات التي تضمنتها هذه الكسوة بالكسوات الخزفية بالعمائر الدينية التي سبق وتعرضنا لها فى الفصل السابق، وذلك مع اختلاف نسبة تواجدها وانتشارها بكل كسوة من الكسوات التي تزين هذه العمائر.

قبة عبد الوهاب بن مخلوف

(١١٧٨هـ / ١٧٦٣م)

الموقع:

تقع بمدينة مطوبس بمحافظة البحيرة، وهي على مقربة من معهد الفتيات الديني.

المنشئ:

لا يعرف على وجه التحديد اسم منشئ هذه القبة إلا إنها تنسب إلى الشيخ عبد الوهاب بن مخلوف وهو أحد من تولو الخطابة بهذه المدينة.

تاريخ الإنشاء:

يعود تاريخ إنشاء هذه القبة إلى عام (١١٧٨هـ / ١٧٦٣م)، وذلك طبقاً للنص الكتابي الموجود أعلى عتب المدخل الرئيسي للقبة^(١).

الوصف المعماري من الخارج^(٢):

أولاً: الواجهات:

تعد هذه القبة الآن من القباب المستقلة، وذلك بعد تدهم المسجد التي كانت ملحقة به وإعادة بناء مسجد جديد بدلاً منه، إلا أنها لم تصبح ملحقة به كما كانت بالمسجد الأول، وبذلك أصبحت واجهاتها كلها حرة، فبالنسبة لكل من الضلعين الشمالي الغربي الجنوبي الغربي

(١) محمد ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٨٠.

(٢) محمد ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٨٠.

فيتوسط كلا منها فتحة باب تفتح على مساحة مستطيلة ذات سقف خشبي، جاءت المساحة الجنوبية الشرقية أكبر من الأخرى وتستخدم كمكتبة خاصة بالمسجد الحالي، كما توجد فتحة شباك تقع على يسار الباب الخاص بالضلع الشمالي الغربي.

أما الواجهة الشمالية الشرقية فهي الواجهة الرئيسية، حيث يتوسطها كتلة المدخل الرئيسي وهو عبارة عن كتلة مستطيلة تبرز قليلاً عن سمت الجدار ويبلغ عرضها ٢٥م، ويتوسطها دخلة يوجد على جانبيها مكسلتين ويتوجها من أعلى عقد ثلاثي ذو قمة مدببة، ويتوسط هذه الدخلة فتحة الباب التي يبلغ إتساعها ١م، ويعلوها عتب خشبي يضم نص كتابي بالخط النسخ موزع على سطرين الأول يتضمن " بسم الله الرحمن الرحيم إلا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون الذين آمنوا وكانوا يتقون"^(١)، ويتضمن السطر الثاني " قف على الباب خاضعاً وأحسن الظن وأرتجى فهو باب محراب لقضاء الحوائج سنة ١١٧٨ "

ثانياً: القبلة:

تبدأ من أعلى المربع السفلي للقبلة بمنطقة الإنتقال التي تأخذ هيئة مثلثات مقلوبة بواقع مثلث بكل زاوية من الزوايا الأربع للقبلة، يأتي بعد ذلك رقبة القبلة المستديرة التي تضم ستة عشر دخلة معقودة بعقد منكسر بواقع أربع نوافذ تضم كل اثنين منهم ثلاثة دخلات الوسطى منهم تتخذ هيئة مستطيلة، يلي هذه الرقبة شريط دائري يتضمن زخارف هندسية يلي ظاهر الخوذة التي تتخذ هيئة مضلعة وتضم بين كل تضلعين تخويصاً، وتتلاقى كل من التضليعات والتخويصات عند إطار دائري بقمة الخوذة ينتهي بقائم أسطواني يعلوه شكل كمثرى.

الوصف المعماري من الداخل^(٢):

أولاً: المربع السفلي:

تتخذ القبلة شكل مربع طول ضلعه ٥,٢٥م (شكل رقم ١٠٠)، ويتوسط كل من الضلعين الجنوبي الشرقي، والشمالي الغربي فتحة معقودة بعقد مدبب يبلغ إتساعها ٢,٤٥م،

(١) قرآن كريم: سورة يونس، الآية (٦٢ / ٦٣).

(٢) محمد ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٨٢.

تفتح الدخلة التي توجد بالضلع الجنوبي الغربي على المساحة المستطيلة التي تستخدم كمكتبة للمسجد الحالي، بينما تفتح دخلة الضلع الشمالي الغربي على المساحة المستطيلة الأخرى. أما الضلع الشمالي الشرقي فيتوسطه دخلة مائلة ذات عقد مدبب يتوسطها فتحة باب الدخول الرئيسي للقبة ويعلوها عتب خشبي يوجد أعلاه فتحة شبك مستطيلة، كما يوجد بكل من الطرف الشمالي والطرف الشرقي لها فتحة شبك إتساع كل منهما ٩٥ سم، وارتفاعهما ١,٢م، وأخيراً الضلع الجنوبي الغربي يتوسطه فتحة مصمتة ذات عقد مدبب عمقها ٢٠ سم.

ثانياً: المقصورة:

تحيط هذه المقصورة بتركيبة خشبية تعلو القبر، حيث تتوسط مربع القبة وهي مصنوعة من خشب الخرط، ويوجد بضلعها الشمالي الشرقي باب ذو مصرعين معقود بعقد مدبب أعلاه شريط كتابي يتضمن أدعية لعبد الوهاب بن مخلوف، وتحتوي هذه المقصورة على سقف خشبي محمول على زوائد طولية بأركان المقصورة الأربعة ويتضمن باطن هذا السقف العديد من الزخارف النباتية والهندسية المتنوعة.

ثالثاً: القبلة:

تتكون منطقة إنتقال هذه القبلة من الداخل من أربع مثلثات مقلوبة بواقع مثلث بكل ركن من الأركان الأربعة لمربع القبلة، ويشغل هذه المثلثات أربع حطات من المقرنصات في صورة عقد ثلاثي، كما تضم أواسط منطقة الإنتقال أربع دخلات معقودة بعقد مدبب كل منهم تحتوي على نافذة مستطيلة فيما عدا الدخلة التي تشغل الضلع الشمالي الشرقي، ويعلو ذلك رقبة القبلة المستديرة التي يفتح بها أربعة نوافذ مستطيلة مغطاة بحجاب من الجص، ثم يأتي بعد ذلك خوذة القبلة وهي ملساء من الداخل.

الكسوة الخزفية بالقبلة:

تتضمن هذه القبلة على كسوة خزفية خارجية (لوحة رقم ١٤٠)، حيث لا يتضمن داخلها أى بلاطات خزفية، وإقتصر وجود بلاطات هذه القبلة على خارج القبلة فقط، وذلك بكتلة باب القبلة حيث تتحصر هذه الكسوة في العقد الثلاثي الذي يتوج دخلة الباب الرئيسي الواقع بوسط

الواجهة الشمالية الشرقية، وهو عبارة عن عقد مدبب ذو قمة مصمتة يتدلى من وسطه عقدان أخران متجاوران، يرتكز كل منهما على وتر خشبي يمتد بعرض الدخلة أعلى فتحة دخول باب الدخول، كما يتدلى من هذا العقد الثلاثي بكل من الوسط والجانبين الطرفين له كتلة مستديرة يزخرفها الطوب المنجور.

تبدأ هذه الكسوة الخزفية من أعلى العتب الخشبي الذي يعلو فتحة الباب، وذلك على يمين ويسار النافذة المستطيلة التي تعلو هذا العتب والمغشاة بحجاب من خشب الخرط، حيث تمتد البلاطات الخزفية والتربيعات الرخامية لتكسو المساحة التي تعلو هذا العتب، وذلك إلى قمتي العقد المدببين المتجاورين الذين يتدلى من العقد الثلاثي (لوحة رقم ١٤١).

يمكن بذلك تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين، الأول قسم سفلى وينحصر بين العتب الخشبي الذي يعلو فتحة باب الدخول من أسفل وبين الوتر الخشبي الذي يرتكز عليه كلاً من العقد المدببين المتجاورين من أعلى، أما القسم الثاني فهو علوي ويشمل على زخارف باطن العقدان المدببان المتجاوران، وسنتناول كل منهما بالتفصيل كما يلي:

أولاً: كسوة القسم السفلى:

تتقسم هذه الكسوة معمارياً إلى قسمين الأول يتمثل في الواجهة التي تنحصر بين ريشتي العقد الثلاثي الذي يتوج المدخل، أما الثاني فيمثل الجزء السفلي بباطن ريشتي هذا العقد، والذي ينحصر في نفس المساحة الرأسية بين كل من العتب الخشبي السفلي أعلى فتحة الدخول وبين الوتر الخشبي أسفل العقد المتجاورين، وسنتناول كل منهما بالدراسة كما يلي:

١- كسوة الواجهة:

تتقسم هذه الواجهة إلى ثلاث مساحات رأسية أوسطها أوسعها، وتشتمل على أرضية من الزخارف الهندسية المنفذة بالطوب المنجور والتي تأخذ حرف (Y) في اللغة الإنجليزية، ويأتي على هذه الأرضية النافذة المستطيلة التي تعلو العتب الخشبي مباشرة والتي يعلوها مربع زخرفي يشغل أوسطه في هيئة طولية الكتلة المستديرة التي تتدلى من وسط العقد الثلاثي والتي يزخرفها أيضاً الطوب المنجور، بينما يشغل باقي مساحة هذا المربع على يمين

ويسار هذه الكتلة الوسطى خمس بلاطات يعلو بعضهم البعض في صورة صف رأسى على يمين الكتلة الوسطى وصف وثلاث على يسار الكتلة ذاتها، وجاءت هذه البلاطات من نفس التصميم الزخرفى الذى يتكون من الحلية المركزية الوسطى التى يخرج منها فرعان نباتيان متعاكسان بحيث يتجه كلاً منهما نحو أركان التصميم (شكل رقم ٣٤).

أما المساحتان الطرفيتان بهذا القسم والواقعتان على يمين ويسار الجزء الأوسط فينحصر كلاً منهما بين الإطار الخشبى الرأسى الذى يحدد الجزء الأوسط، وبين البروز الجدار الذى يمثل ريشتى العقد الثلاثى، ويتطابق هذان الجزءان مع بعضهما البعض، وذلك من حيث التوزيع الزخرفى للبلاطات والتصميمات الزخرفية التى تضمنتها هذه البلاطات، حيث يشغل كل منهما مساحة طولية مستطيلة تنقسم داخلياً إلى ثلاثة أقسام رأسية، وذلك تبعاً لنمط ونوع الكسوة الزخرفية التى يتضمنها كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة.

بالنسبة لكل من القسمين الأول السفلى والثالث العلوى فيتطابقا تطابقاً كلياً، حيث يشغل كلاً منها مساحة مربعة يتوسطها تربيعه رخامية يلتف حولها مجموعة من البلاطات الخرفية التى تشغل باقى مساحة هذا المربع وذلك فى تكوين زخرفى هندسي حيث تتقاطع هذه البلاطات مع بعضها البعض ومع كيان التريبعة الرخامية الوسطى، حيث تتخذ بلاطات هذه التجميعة خلف التريبعة الرخامية شكل متقاطع يأخذ صورة حرف (X) فى اللغة الإنجليزية والذى يتقاطع معه مربع قائم على إحدى زواياه ويتكون من البلاطات الخرفية ويتقاطع فى الوقت نفسه مع التريبعة الرخامية فى شكل مربعين متقاطعين فى هيئة نجمية ثمانية، وتخرج من الزوايا الأربع الخارجية لهذا المربع شكل مثلثين قائمين متقابلين يشغلا أواسط التكوين فيما بين أضلاع الشكل المتقاطع.

جاءت بلاطات هذه التجميعات ذات مقاس ١٠x١٠ سم، ونفذت كلها بالبلاطات الخالية من الزخارف حيث اعتمدت فقط على التباين اللونى، وذلك بين كل من اللونين الأبيض والأسود من جهة، واللونين الأبيض والبني من جهة أخرى، ونتج ذلك عن تقسيم كل بلاطة منهم إلى لونين كل منهما يتخذ هيئة مثلث نفذ الأول باللون الأبيض، والثانى إما باللون الأسود، أو اللون البني.

هذا ويتضمن الجزء السفلى بكل من القسمين الطرفين كتابات زخرفية تنص على عبارة " الله جل جلاله " وقد كتبت بإسلوب زخرفى حيث قام الكاتب بدمج حرفي الجيم واللام

بكل من كلمة " جل " وكلمة " جلاله " وذلك مع مد الجزء السفلى بحرف اللام إلى أسفل ليصبح جزئها العلوى هو الذى يشترك بين الكلمتين^(١)، وقد جاء ذلك على التريبيعة الرخامية الوسطى^(٢)، أما نص الكتابات التى تشغل التريبيعة الرخامية الوسطى بالقسم الطرفى الأخرى الواقع على يسار الداخل فهو " محمد رسول الله " وكتب بشكل زخرفى حيث جاءت كلمة " محمد " تشغل معظم حيز هذه التريبيعة الرخامية^(٣).

أما القسم الثانى - بكل من المساحتين الطرفين - فيمثل الجزء الأوسط الواقع بين كل من القسمين الأول السفلى، والثالث العلوى، ويشغل مساحة مستطيلة طويلة يتوسطها لوح رخامى صغير يأخذ شكل المستطيل الرأسى، ويلتف حول محيطه الخارجى فى صورة إطار زخرفى مجموعة من البلاطات الخزفية المربعة ذات مقاس ١٥ x ١٥ سم، والتى تتضمن تصميم الطبقة النجمية ذى الستة عشر ضلعاً (لوحة رقم ١٤٢) (شكل رقم ٨)، والذى سبق ورأيناه فى بعض كسوات العمائر السابقة.

٢- كسوة الجزء السفلى بباطن ريشتى العقد:

تشغل هذه الكسوة المساحة التى تتحصر بين مستوى العتب الخشبي الذى يعلو فتحة باب الدخول، وبين الوتر الخشبي الذى يرتكز عليه العقدان المتجاوران، وتتطابق المساحة بكل من ريشتى العقد حيث تتخذ كلاً منهما شكل مستطيل رأسى ينقسم من حيث زخرفته إلى نصفين، الأول علوى ويشغله الكتلة التى تتدلى من جانبي العقد الثلاثى، وتتخذ شكل نصف مستدير وتضم أشكالاً زخرفية منفذة بالطوب المنجور، أما القسم الثانى فهو النصف السفلى وقوامه حشوة مستطيلة من الرخام تتوسط هذه المساحة ويحيط بها فى صورة إطار خارجى

(١) ذكر محمد ناصر عفيفى أن الكاتب لجأ إلى إلغاء كلمة "جلا" فى هذه الكتابات وهو غير مطابق لواقع الكتابات التى لا تزال موجودة إلى يومنا هذا، انظر، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨١.

(٢) ذكر محمد ناصر عفيفى أن هذه الكتابات تأتى على بلاطة وهو غير صحيح حيث جاءت هذه الكتابات على التريبيعة الرخامية الوسطى، انظر، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨١.

(٣) لم يذكر محمد ناصر عفيفى هذا النص الكتابى عند تعرضه لدراسة هذا الجزء، على الرغم من ذكره للنص الكتابى الأخر الذى يقع بالجزء السفلى على يمين النافذة التى تعلو فتحة باب الدخول، مما يوحى لنا بأنه كان غير موجود عندما تناول الباحث دراسة هذا الأثر، وهو شيء غير وارد حيث يتطابق أسلوب الكتابة، وطريقة تشكيل الحروف، وألوان ونوع الخط بكل من النصين الكتابيين. راجع، محمد ناصر عفيفى: القباب، ص ١٨٠-١٨٣.

صف من البلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، والتي تحمل تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وذلك فى صورة صفين رأسيين يتكون كل منهما من ست بلاطات يحصران بينهما بلاطتين غير مكتملتين بكل من أسفل وأعلى التريبعة الرخامية (لوحة رقم ١٤٣).

ثانياً: كسوة القسم العلوى:

تتمثل هذه الكسوة فى البلاطات الخزفية التى تشغل كيان جين من العقد المتجاورين، حيث تشغل هذه البلاطات المساحة الخارجية بكلاً من العقد ويتوسط كلاً منهما تربية رخامية تخلو من الزخارف، وتأتى هذه الكسوة فى صورة إطارين خارجيين يحيطا بالتريبعة الرخامية الوسطى، بالنسبة للإطار الأول وهو الإطار الداخلى جاء بالبلاطات المربعة مقاس ١٠x١٠ سم، ذات اللونين الأبيض والأسود والذى يتخذ كلاً منهما شكل مثلث، ووضعت هذه البلاطات بإسلوب زخرفى تظهر وكأن المثلثات السوداء اللون تشع من حول التريبعة الرخامية وتأتى على أرضية بيضاء يمثلها النصف الثانى من البلاطات، ويشغل منتصف أضلاع هذا الإطار بلاطة سوداء اللون يتخللها جزء من بلاطة أخرى يتخذ هيئة مربع يرتكز على إحدى زواياه ويضم زخارف نباتية باللون الأزرق على أرضية بيضاء اللون (لوحة رقم ١٤٤). أما الإطار الثانى فهو إلى الخارج من الإطار السابق ويلصقه، وقد جاء منفذ بالبلاطات التى مقاسها ١٥ x ١٥ سم، وتتضمن تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢). وتشغل قمة العقد من أعلى والتى تتخذ هيئة مدببة تصميم متدرج صاعد نفذ بالطوب المنجور وهو يتخذ هيئة زخرفة قشور السمك.

مما تجدر الإشارة إليه أن باب هذه القبة كان مغشى كله بكسوة خزفية^(١) حيث كانت كتلة تتضمن مجموعة من البلاطات الخزفية ليس فقط بالجزء العلوى المتبقى والسابق تناوله، بل أيضاً المساحة السفلية للمدخل والتى تتمثل فى كتفى المدخل البارزين، وكذلك المساحات الطولية فيما أعلى كلاً من المكسلتين، ومما يؤكد ذلك لوحة توجد بأحد المراجع تظهر الجانب الأيسر لكتلة المدخل^(٢)، حيث يتضح فيها مجموعة البلاطات الخزفية التى كانت تكسو كل من الكتف البارز الأيسر، والمساحة أعلى المكسلة، وأيضاً المساحة الواقعة على جانب فتحة باب الدخول مباشرة (لوحة رقم ١٤٥).

(١) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٦.

(٢) سعاد ماهر محمد: محافظات الجمهورية، لوحة رقم (٧٧).

كانت تشغل هذه الكسوة - كما يتضح من خلال هذه اللوحة - المساحات الرأسية بدءاً من مستوى الأرضية إلى مستوى فتحة الباب وذلك بكل من واجهة الكتف وبجانب باب الدخول، وتبدأ من أعلى المكسلة إلى مستوى فتحة باب الدخول بالنسبة للمساحتين الرأسيتين أعلى المكسلة، ويحدد هذه الكسوة من أعلى إطار خشبي يمتد بنفس مستوى فتحة الباب من أعلى، وكذلك يوجد ثلاثة إطار خشبية تتواجد بزوايا تلاقي كل من الأجناب والواجهات المعمارية بهذا الجزء من كتلة المدخل.

تتنوع مقاسات البلاطات بهذه الكسوة، حيث تضم البلاطات التي مقاسها 10 x 10 سم، ويتضمن تصميم الدوائر المتماسة (شكل رقم 13)، ونراها تشغل الجزء العلوي بالمساحة الطولية أعلى المكسلة، وكذلك توجد البلاطات التي مقاسها 20 x 20 سم، وأيضاً تلك ذات المقاس 24 x 24 سم، وقد وضعت أغلبها على مستواها الأفقي، ذلك فيما عدا جانب الكتف البارز أعلى المكسلة حيث وضع صف البلاطات الذي يشغل المساحة الوسطى على زواياها في صورة صف رأسي، لينتج عنه مساحات مثلثة على الجانبين يشغلها أنصاف بلاطات، وتضمنت هذه البلاطات الزخارف ذات الطابع النباتي حيث يضم زهرة القرنفل واللاله وهو ما نراه بواجهة الكتف في المستوى السفلي، وكذلك زهرة الساز المركبة التي تضم بداخلها أزهار صغيرة، وزهرة الرمان، كما تضم هذه البلاطات تصميم الزهرية التي ينبثق منها أفرع نباتية مورقة، بالإضافة إلى جزء من تصميم الهلال والنجمة حيث يظهر على بلاطة كبيرة تتواجد بالمستوى العلوي بجانب فتحة باب الدخول.

وقد كانت تمتاز هذه الكسوة بالبلاطات المجلوبة من تركيا، وهو ما يتضح من مقاس البلاطات التي جاءت بمقاس 24 x 24 سم، وتضمنها زخارف الزهريات التي ينمو منها فروع وسيقان يتفرع منها أزهار وأوراق وخاصة زهرتي اللاله والقرنفل، وقد جاءت هذه العناصر مرسومة بالأسلوب الواقعي^(١)، وهي بذلك ترجع إلى حقبة القرن السابع عشر الميلادي الذي يمثله خزف مدينة أزيق، وتظهر مثل هذه الزخارف وبنفس الأسلوب بجدار ضريح سيدي عبد الرحمن بالجزائر^(٢). كما يحتفظ متحف دمشق الوطني بمجموعة من

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٢٥.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٥٥، لوحة رقم ٢.

بلاطات القاشانى التركى الذى تتطابق عناصره الزخرفية مع هذه الزخارف، وهى عبارة عن ألواح من القاشانى كانت تستخدم فى تزيين المساجد والقصور والبيوت (لوحة رقم ١٤٦)^(١).

وقد إندثرت هذه الكسوة بالكلية ولم يعد لها وجود، أو ما يدل على وجودها سواء كانت أجزاء باقية منها، أو كيان العجينة، أو أثر نزع أو سقوط هذه البلاطات، وبذلك يخلو المستوى السفلى بكتلة هذا المدخل من وجود أى كسوة خزفية^(٢) سواء كانت كسوته الأصلية أو كسوة مضافة حديثاً.

تعد هذه القبة على درجة كبيرة من الأهمية وذلك من الناحية الفنية، حيث تمتاز بكونها أول قبة بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى بمصر تحتوى على كسوة خزفية بكتلة المدخل^(٣)، وقد تضمنت هذه الكسوة - بالنسبة لمجموعة البلاطات المتبقية والتي تمثل الكسوة أعلى فتحة الباب - نوعين من مقاسات البلاطات الأول بمقاس ١٠ x ١٠ سم، والثانى بمقاس ١٥ x ١٥ سم، كما تضم بلاطاتها نوعين من التصميمات الأول منهما يعتمد على البلاطات الخالية من التكوينات الزخرفية، حيث تعتمد هذه البلاطات فى زخرفتها على التباين اللونى وذلك من خلال وجود لونين متجاورين بنفس البلاطة يتخذ كل لون منهما مساحة مثلثة، أما النوع الثانى فيمثل البلاطات ذات التكوينات الزخرفية.

(١) سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطنى، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقى، دمشق، (١٣٧٨هـ / ١٩٥٩ م)، ص ٣١.

(٢) ذكر محمد ناصر عفيفى أن هذا المستوى تشغله مجموعة من البلاطات البيضاء اللون، وهو غير مطابق للواقع، حيث لم نعثر على هذه البلاطات أو غيرها، كما أنه من غير المعتاد أن تتواجد بلاطات تحمل اللون الأبيض فقط يمكن أن يعتمد عليها المزخرف إعتياداً كلياً فى زخرفة جزء هام وحيوى ككتلة المدخل، هذا فضلاً عن كونه الجزء الوحيد الذى تم كسوته بالبلاطات الخزفية بهذه القبة، وذلك دون إشراك هذه البلاطات البيضاء مع مجموعة أخرى من البلاطات التى تحمل زخارف مختلفة أو على أقل تقدير ألوان أخرى بجانب هذا اللون الأبيض الذى يذكره الباحث. راجع: القباب الإسلامية، ص ١٨١.

(٣) ذكر خالد محمد عزب أن أقدم مثل بشمال الدلتا مازال باقياً لزخرفة جوانب مداخل الأضرحة ببلاطات القاشانى فى مدخل قبة على المحلى برشيد وذلك سنة ١١٣٤هـ / ١٧٢١م، وأن مدخل قبة عبد الوهاب بن مخلوف هو المثل الثانى لذلك، إلا أن تاريخ إنشاء قبة على المحلى يعود إلى عام ١٢٦٣ هـ، وبذلك تكون قبة عبد الوهاب بن مخلوف هى المثل الأول لذلك. انظر، فوه مدينة المساجد دراسة عن المدينة وعمارتها الدينية والمدنية، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٦٣.

وقد تضمنت هذه الكسوة ثلاثة نماذج من هذه التكوينات، أثنين منهم يعتمدا على الزخارف النباتية حيث يمثل الأول تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، أما الثاني فيمثل تصميم الفرعين النباتيين المتداخلين المتقابلين (شكل رقم ٣٤)، بينما جاء النموذج الثالث نو طابع هندسي متمثل في زخرفة الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). وقد ظهرت هذه التصميمات بكسوات العمائر الدينية حيث نراها في كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣، ٢٤، ٣٤)، وكذلك بكسوة مسجد نومقسيس (لوحة رقم ٥٣، ٦٥، ٦٨)، وقد جاءت ألوان بلاطات هذه الكسوة معتمدة على اللون الأخضر، والأصفر، والأزرق، والبني، والأسود، والأبيض.

قبة سالم أبو النجاة

(١١٨١هـ / ١٧٦٧م)

الموقع:

تقع بشارع الشيخ نمير الواقع على ساحل النيل، بمدينة فوة إحدى مدن محافظة كفر الشيخ^(١).

المنشئ:

لم يُعرف إلى الآن اسم صاحب هذه القبة، إلا أنها في الوقت ذاته معروفة باسم سيدي سالم أبو النجاة، وهو المدفون بها والذي توفي سنة (٩١٦هـ / ١٥١٠م)، وذلك عن عمر يناهز بضع وستين سنة^(٢).

تاريخ الإنشاء:

اختلف الباحثون فيما بينهم حول تحديد تاريخ إنشاء هذه القبة^(٣)، إلا أنهم اتفقوا على أنها كانت موجودة خلال القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي غير أنه ليس من

(١) كفر الشيخ: قاعدة مأمورية ومركز كفر الشيخ هي من القرى القديمة أسماها الأصلي دمينقون، جاءت باسمها الحالي سنة ١٢٣٦ هـ، وتغير مسماها من ولاية إلى مأمورية ثم إلى مديرية، وذلك قبل أن يطلق عليها مسمى قسم وذلك في سنة ١٨٧١م، وكان يتبعها وقتذاك في الإدارة والضبط والأعمال المالية بلاد مراكز كفر الشيخ، ودسوق، وفوه، ومأمورية البرلس، ثم إحق بهم مركز بيلا سنة ١٩٣٨م، والذي أنشئ في ذات السنة. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، القسم الثاني، ص ١٤٣ - ١٤٥.

(٢) محمد عبد العزيز السيد: عمائر مدينة فوه في العصر العثماني، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٣٠.

(٣) ذكر محمد عبد العزيز أن هذه القبة جاء ذكرها في حجة السلطان الأشرف برسباي والتي ترجع إلى عام ٨٧٦ هـ / ١٤٧١ م. أنظر، عمائر مدينة فوه، ص ١٣١. بينما ذكر حسن عبد الوهاب أن هذا الضريح يرجع للقرن الثامن الهجري. أنظر، طراز العمارة، ص ٣٨.

المؤكد إن كانت القبة الموجودة حالياً هي نفسها القبة القديمة، على أنه من المرجح أن تكون هذه القبة ترجع لعام ١١٨١ هـ / ١٧٦٧م، وهو تاريخ تجديد المسجد الملحقة به القبة^(١).

الوصف المعماري من الخارج^(٢):

أولاً: الواجهات:

كانت هذه القبة من القباب المدمجة حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي^(٣) (الثالث عشر الهجري)، وعندما تهدم الجامع التي كانت ملحقة به تركت هذه القبة قائمة، وعند إعادة بناء المسجد ثانية تركت مساحة بينها وبين هذا المسجد، وبذلك أصبحت من القباب المستقلة (لوحة رقم ١٤٧) التي تملك أربع واجهات حرة.

الواجهة الجنوبية الغربية يتوسطها دخلة ذات عقد مدبب، والتي يتوسطها فتحة شباك إتساعها ٨٠ سم، وتضم هي والواجهة الجنوبية الشرقية دعائم سائدة. أما الواجهة الشمالية الغربية فيتوسطها كتلة المدخل التي تبرز عن سمت الجدار إتساعها ٢,٦٥م، حيث يتوسطها دخلة يبلغ إتساعها ١,٧م، ويتوجها عقد ثلاثي يتدلى منه عقدان متجاوران قمتها مدببة، ويرتكزا من أسفل على وتر خشبي ممتد بعرض الدخلة، ويوجد على جانبي هذه الدخلة مكسلتان مستطيلتان يحصران بينها فتحة باب الدخول التي يبلغ إتساعها ١,١م، وارتفاعها ٢م، ويتوجها من أعلى عتب خشبي أعلاه نافذة مربعة مغطاة بحجاب من خشب الخرط.

بالنسبة للواجهة الشمالية الشرقية فيتوسطها دخلة ذات عقد مدبب يتوسطها فتحة شباك، يوجد على جانبيها لوحتان رخاميتان تعلو أحدهما الأخرى، وتضم كلاً منهما نصوصاً كتابية تتضمن مراسيم توضح الضرائب والمكوس التي كانت سائدة في تلك الوقت، كما ورد بها اسم سيدي ابو النجاة، وذلك بالسطر الرابع والخامس باللوح السفلية.

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٣٢.

(٢) محمد ناصر عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٣٢ - ١٣٤.

(٣) خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

ثانياً: القبلة:

تتخذ منطقة إنتقال هذه القبلة شكل مثنى مقعر الأضلاع، يلي ذلك رقبة القبلة وتحتوى على ستة عشر دخلة، حيث يوجد بكل ضلع دخلة ذات عقد نصف مستدير، تشتمل أربع فتحات منهم على نافذة تحصر كل نافذتين منهما مضاهيتين، يلي ذلك الخوذة وهى ذات تضليعات تضم فيما بينها تخصصات رفيعة، وتلتقى هذه التضليعات والتخويصات فى محيط دائرى عند قمة القبلة، التى تحتوى على قائم اسطوانى يخرج منه قائم نحاسى يحمل هلال.

الوصف المعماري من الداخل^(١):

أولاً: المربع السفلى:

تتخذ هذه القبلة هيئة مربعة طول ضلعها ٤ م (شكل رقم ١٠١)، وترتفع مستوى أرضيتها قليلاً عن مستوى باب الدخول، ويتوسط ضلعها الجنوبى الشرقى دخلة ذات عقد منكسر يتوسطها حنية المحراب الذى يتوجه عقد منكسر، ويتوسط الضلع الجنوبى الغربى دخلة يشغل منتصفها فتحة شباك إتساعها ٨٠ سم، وارتفاعها ١,١ م، ويتوسط الضلع الشمالى الغربى فتحة باب الدخول ويبلغ إتساعها ١,٢ م، وذلك ناتج عن وجد انفراج داخلى حتى يسمح بفتح مصراعى الباب، ويبلغ إرتفاع هذه الفتحة ٢ م، وهى متوجه بعث خشبى يعلوه نافذة مربعة، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطه فتحة شباك. مغطاة بمصبغات نحاسية، ويتوج هذه الفتحة عتب خشبى يعلوه دخلة ذات عقد منكسر.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط هذه المقصورة مربع القبلة، وهى مصنوعة من خشب الخرط الصهرجى، وتأخذ شكل مستطيل أبعاده ١,٦ x ٢,٣ م، وإرتفاعه ٢,١ م، وتمتد الأركان الأربعة بها لأعلى لتحمل سقف خشبى يتوسطه مربع غائر يشغل منتصفه قبة صغيرة، ويوزخرف باطن هذه المقصورة مجموعة من الزخارف النباتية، والهندسية، وتحيط المقصورة بتركيبة خشبية تعلو القبر.

(١) محمد ناصر عفيفى: القباب الإسلامية، ص ١٣٥ - ١٣٦.

تتخذ منطقة الانتقال من الداخل هيئة عقود ثلاثية حيث يوجد عقد بكل ركن من الأركان الأربعة، وتمتد قمة هذه العقود لأعلى كما ترتكز بأرجلها على حنيتين متجاورتين كلاً منها معقود بعقد منكسر، وهي تحول المربع إلى مثنى يوجد بكل ركن من أركان حطتين من المقرنصات، يلي ذلك لأعلى الرقبة المستديرة التي يفتح بها أربع فتحات مستطيلة ذات عقود نصف دائرية من الخارج، ثم يأتي بعد ذلك خوذة القبة وهي ملساء.

الكسوة الخزفية بالقبة:

تظهر بقايا الكسوة الخزفية بهذه القبة على كتلة المدخل، وهي بذلك تعد ثانی قبة فی الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى يتم زخرفة كتلة مدخلها، حيث تم كسوة أجزاء من كتلة باب القبة ببلاطات من القاشانى^(١)، إلا أنه مما يؤسف له ضياع معظم البلاطات الأصلية التي ترجع لتاريخ إنشاء هذه القبة، كما أن الباقية المتبقية من هذه الكسوة في حالة سيئة، حيث اختفت من أغلب بلاطاتها طبقة الزخارف ولا يظهر بها سوى اللون الأحمر الخاص بعجينه البلاطة وهي الأخرى تبدو في حالة غير جيدة (لوحة رقم ١٤٨). كما زاد الطينة بله ضياع معظم الآثار المتبقية من هذه البلاطات عند ترميم هذه الكسوة، حيث استعاض المرمم عن معظم الأجزاء المتبقية منها بكسوة جديدة منقذة بالجس المرسوم عليه نماذج لبعض التصميمات التي كانت تتألف منها الكسوة الخزفية الأصلية، وذلك بالألوان المائية والمساحيق اللونية المختلفة.

تقتصر الكسوة الخزفية المتبقية بهذه القبة على الجزء السفلى بكتلة المدخل، وذلك فيما بين مستوى أرضية هذه الكتلة وبين العتب الخشبي الذي يعلو فتحة باب الدخول، حيث يتضح من بقايا البلاطات أن هذه الكسوة كانت تغطي واجهة الكتلة البارزة السفلية للمدخل، وتظهر هذه البلاطات بالاشتراك مع التربيعات الرخامية ليشكلا معاً كيان هذه الكسوة، حيث يوجد بكل كتف منها أربع تربيعات رخامية تعلو بعضها البعض في صورة صف رأسى وهي مركبة على إحدى زواياها لتحصر فيما بينها أشكال مثلثات تشغلها مجموعة من البلاطات الخزفية المركبة هي الأخرى على زواياها وذلك بواقع بلاطة واحدة - تشغل زاوية المثلث

(١) حسن عبد الوهاب: القاشانى، ص ٣٩٥.

الناتج عن تلاقى كل تربيعتين رخاميتين - تتحصر بين نصفى بلاطتين كل منهما نو هيئة مثلثة، ذلك فيما عدا الجزء العلوى أعلى التريبعة الرخامية العلوية حيث كان يشغله ثلاثة صفوف أفقية من البلاطات التى لاتزال يتبقى أجزاء منها. ويمكن تقسيم الكسوة المتبقية بكتلة مدخل هذه القبة إلى قسمين الأول يمثل واجهة الكتفان البارزان، والثانى يمثل الامتداد الجدارى أعلى المكسلتين.

أولاً: الكسوة الخزفية بالقسم الأول:

يتكون هذا القسم من واجهتى كتفى كتلة المدخل، وذلك بدءً من المستوى الأرضى للكتفين إلى المستوى العلوى لفتحة باب الدخول للقبة، وقد جاءت كل من الواجهتين متطابقتين من حيث نوع وطريقة الزخرفة، حيث تتكون كلا منهما من أربع تربيعات رخامية مثبتة على زواياها تشغل المساحة الوسطى بكل واجهة منهما وتظهر فى صورة صف رأسى يتوسط مساحة كل واجهة منهما، ويتخلل هذا الصف مجموعة من البلاطات الخزفية التى تشغل المساحات المثلثة الناتجة عن تركيب هذه التربيعات الرخامية بهذا الوضع.

عند النظر لبلاطات هذا القسم يتضح من الوهلة الأولى تأثير كل من عامل الزمن، وعامل التدخل البشرى - سواء كان إهمال، أو تدخل سلبى - عليها، فلم يقتصر الأمر على فقدان طبقة الزخارف فقط بل تعداه ليصل إلى فقدان البلاطات كاملة، حيث نرى فى أجزاء منها كبان الطوب الأجر المستخدم فى بناء كتلة المدخل، لذا تكاد تختفى البلاطات الأصلية بهذا القسم من مواضعها والبقية المتبقية منها تظهر فى حال يرثى له، حيث من المؤكد انه قد تم البعث بهذه البلاطات وهو ما يتجلى من خلال طريقة تركيب بلاطات واجهة الكتف الأيسر على يمين الداخل للقبة حيث نرى وضعية البلاطات التى تتخذ هيئة أفقية مستقيمة، وليست قائمة على زواياها لتشغل الحيز الزخرفى المنوط بها، لذا نرى هذه البلاطات جاءت غير مكتملة حيث لجاء الشخص الذى قام بوضع هذه البلاطات بهذا النمط إلى شطف جزء منها حتى تتناسب وانحراف أضلاع التربيعات الرخامية الوسطى (لوحة رقم ١٤٩).

تتميز هذه الكسوة بطابع التصميمات النباتية، وهو ما يتضح من خلال ما تبقى من بلاطاتها، حيث تشغل معظم الزخارف المتبقية بهذه البلاطات تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وكذلك تصميم الورقة النباتية المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، كما يضم هذا القسم أيضاً

تصميماً زخرفياً يوجد أعلى صف التربيعات الرخامية الأوسط بواجهة الكتف الأيسر (لوحة رقم ١٤٩) (شكل رقم ١٠٢)، ويتألف قوامه الطبق النجمي ذو الثمانية أضلاع الذي يتكون مركزه من ترس مثنى الأضلاع تلتف حوله اللوزات ثم التاسومات التي تحصر بينها ثمانية أشكال منكسرة الأضلاع أقرب إلى الدائرة ثم يلتف حول ذلك باقى عناصر الطبق النجمي المتمثلة فى الكندة، والسقط، وغطاء السقط، والنرجسة، والمخموس، وبيت الغراب، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأبيض والأخضر. لذا يحصر بين تكويناته أشكال مثنىة أقرب ما تكون إلى الدائرة والتي تضم بداخلها زهرة ذات أربع بتلات.

وأيضاً تصميم منفذ على جزء من بلاطة تشغل المساحة المثلثة اليمنى للمثلث الزخرفى المحصور بين كلاً من التربيعة الثالثة والرابعة من أعلى وذلك بواجهة الكتف الأيمن (لوحة رقم ١٥٠) (شكل رقم ١٠٣)، وقوام هذه التكوين فرع نباتى يتفرع منه أوراق ويحمل زهرة اللاله التى ينبثق منها فرع نباتى آخر يحمل وردة ذات خمس بتلات، وإلى اليسار من ذلك جزء من عمود معماري يزينه خطوط عرضية متوازية، وذلك بمنصف التكوين الأيسر، أما النصف الأيمن فيشغله مشكاة تتدلى من أعلى وهى ممسوكة بثلاث سلال معدنية، وتتكون هذه المشكاة من رقبة طولية تتخذ شكل مستطيل رأسى يليه بدن المشكاة وهو دائرى الشكل يوجد بداخله وردة زخرفية ذات ثمانية بتلات، ويرتكز على قاعدة مستقيمة، ونفذ ذلك بالون الأخضر، والأزرق، على أرضية بيضاء.

لا يمثل هذا التصميم تصميماً ذا وحدة زخرفية مستقلة، بل هو جزء من تجميعية تتكون من تسع بلاطات، وهو تصميم متعارف عليه يتكون بصفة عامه من ثلاثة عقود تعلوها أهله، وترتكز هذه العقود على أربعة أعمدة، تتطابق العناصر الزخرفية بكل من العقدين الطرفين مع بعضهما البعض حيث تتدلى من قمة باطن العقد مشكاة كبيرة وسطى تنحصر بين مشكاتين صغيرتين يتدلى كلاً منهما من تاج العمود المجاور لها، ويوجد أسف كل عقد نصفى مروحتان نخيليتان، ويشغل المساحتين الجانبيتين للمشكاة الوسطى فروع نباتية مزهرة تحمل زهرة اللاله وأزهار ذو خمس بتلات، وفى أحيان أخرى نجد أشجار السارو، أو النخيل على جانبي هذه المشكاة، أما العقد الأوسط فيضم زخرفة زهرية منتفخة البدن ترتكز على قاعد تأخذ شكل المثلث المقلوب، وينبثق منهما أفرع نباتية تحمل أزهار القرنفل واللاله فى شكل زخرفى، ويشغل قمة باطن العقد أنصاف مراوح نخيلية تحصر بينها مشكاة صغيرة ويأتى أسفل ذلك شريط كتابى على عبارة دينية مثل "العزة لله" أو "توكلت على الله"، كما

تتضمن كوشات العقود كتابات تتضمن (لفظ الجلالة الله، ومحمد، ابو بكر، عمر) ويوجد بأسفل العقدین الطرفیین اسم (عثمان، علي)، ويحيط هذه البلاطات إطار زخرفي يتضمن في الغالب تصميمات نباتية (شكل رقم ١٠٤).

يتضح من خلال ذلك أن هذه البلاطة غير المكتملة ما هي إلا جزء من هذه التجميعة، حيث تشغل الجزء الأوسط بأسف إحدى العقدین الطرفیین، وقد شاع استخدام هذا التصميم في كثير من العمائر حيث نجده في كسوة الحائط الجنوبي الغربي بضريح سيدي عبد الرحمن بالجزائر العاصمة^(١)، كذلك توجد تجميعة أخرى ترجع للقرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي من صناعة مدينة القلايين بتونس (لوحة رقم ١٥١)، وهي ترجع إلى أصل سوري حيث نجدها في ضريح محيي الدين بن عربي بدمشق، وكذلك توجد بالعديد من المتاحف العالمية^(٢).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالقسم الثاني:

يشغل هذا القسم كل من المساحتين الجداريتين الواقعتين أعلى المكسلتين على يمين ويسار فتحة باب الدخول، وتبدء هذه المساحات من أعلى مستوى المكسلتين مباشرةً وتنتهي بالعتب الخشبي الذي يتوج فتحة باب الدخول، وقد جاءت كسوة كلاً منهما متطابقة وهو ما يتضح من مجموعة البلاطات المحدودة التي لاتزال باقية بهذه المساحات، كما تدل هذه البقايا أيضاً على أن الكسوة الخزفية بهذا القسم كانت تشغل كل من المساحتين الأماميتين أعلى المكسلتين، وكذلك كل من المساحتين الجانبيتين وذلك من أعلى كل مكسلة إلى حدود نهاية فتحة الباب العلوية، كما انه من المرجح ان هذه الكسوة كانت تمتد لتشغل كل من المساحتين الجانبيتين الملاصقين لباب الدخول، أسفل العتب الخشبي مباشرةً، إلا انه لم يتبق بهما أي جزء أو أثر لهذه الكسوة التي كانت تشغلها.

أما بالنسبة للكسوة المتبقية بأعلى كل من المكسلتين فهي تشتمل على مجموعة من البلاطات التي يمكن حصرها بالعين عند النظر إليها، حيث تكاد تخلو هذه المساحات من

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٦ - ٣٨، شكل رقم ٥، لوحة رقم ٧، ٨.

(٢) Jeanne Mouliérac: Céramiques du monde musulman، Paris 1999. P.152.

البلاطات الخزفية فيما عدا أجزاء محدودة ومتفرقة يظهر بها أثر هذه البلاطات والتي يحمل البعض منها بقايا تصميمات يمكن أن نتبين منها ما كانت عليه هذه التصميمات.

يشغل بلاطات المساحة الأمامية أعلى المكسلة اليسرى تصميمان (لوحة رقم ١٤٩)، الأول منهما يتألف من الأربع أوراق النباتية المركبة التي تخرج من حلقة مركزية وسطى ويقطعها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤)، أما الثاني فيمثل الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢). كذلك تضم كسوة المكسلة اليمنى تصميمين (لوحة رقم ١٥٠)، الأول عبارة عن الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، أما الثاني فيمثل الشكل الهندسي الذي يتألف من مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة مع بعضها البعض (شكل رقم ٣).

أما بالنسبة للمساحتين الجانبيتين أعلى كل من المكسلتين فهما ليسا في حال أفضل من سبقتيهما، ذلك فيما عدا إشمالهما على بلاطات كاملة واضحة التصميم وذلك بالجزء السفلى أعلى المكسلتين مباشرة وبصفة خاصة أعلى المكسلة اليمنى، وتضم هذه البلاطات ثلاثة تصميمات، الأول قوامه الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، والثاني عبارة عن تصميم الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما الثالث والأخير فيتألف من تجميعة من أربع بلاطات (شكل رقم ١٠٥)، قوامها حلقة مركزية دائرية صفراء اللون يخرج منها ستة عشر ضلع نو طرف مدبب على هيئة شكل دائري مشعل منفذ باللون الأزرق، والأبيض، وتحصر نهايات هذه الأضلاع ستة عشر دائرة صغيرة صفراء اللون محددة باللون الأزرق، ويحيط بهذا الشكل محيط دائري عبارة عن شريط أصفر اللون محصور بين خطين من اللون الأزرق، وذلك على أرضية بيضاء اللون، وهو بذلك يشبه قرص الشمس المشرق، ويشغل أركان هذا التصميم أربع أوراق نباتية خماسية تتجه نحو الخارج، ولونتها باللون الأبيض وجاء مركزها عبارة عن دائرة صفراء اللون محددة باللون الأزرق، وذلك بواقع ورقة بكل ركن من الأركان الأربعة.

يظهر بهذا التصميم التأثيرات الأوروبية الأسبانية على وجهة التحديد، حيث التصميم العام نو الطابع الأسباني بالرغم من كون عناصر التصميم الداخلية مقتبسة من الطابع

التركي، وهو بذلك يرجع إلى القرن الثالث عشر الهجري، أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، ويوجد مثل هذا التصميم في مئذنة ضريح سيدي عبد الرحمن بالجزائر العاصمة^(١).

بالإضافة الكسوة الخزفية التي تزين أسفل كتلة المدخل والتي تشغل جانبي هذا المدخل، كانت توجد كسوة أخرى من البلاطات التي تشغل أسفل العقد المدائني أعلى الكسوة السفلية، وهو ما جاء ذكره بأحد المراجع^(٢) ويؤكد وجود بعض أجزاء البلاطات المحدودة التي توجد أعلى فتحة باب الدخول، وذلك في المساحة التي تتحصر بين رحلي العقد الثلاثي الذي يتوج كتلة المدخل من جهة، وتتحصر في الوقت نفسه بين العتب الخشبي الذي يتوج فتحة باب الدخول، وبين الوتر الخشبي الممتد الذي يرتكز عليه العقدان المتجاوران المتدليان من العقد الثلاثي، وذلك على يمين ويسار النافذة المربعة التي يغطيها حجاب من الخشب الخرط وتشغل منتصف هذه المساحة، حيث تمت زخرفة كل من المساحتين الواقعتين على جانبي هذا الشباك بطبق نجمي ذو ثمانية أضلاع منفذ بالرخام، الذي كان يحيط به أجزاء من البلاطات الخزفية يمكن أن ننتبين بعض بقاياها بوضوح في الجزء الواقع على يسار هذه النافذة الوسطى، وربما كان يأطر كل من الطبقتين النجميين الرخاميين إطار خارجي عبارة عن شريط زخرفي منفذ من أجزاء البلاطات ذات اللون الواحد، يليه مجموعة أجزاء البلاطات الأخرى التي تشغل باقى كل من المساحتين، أو ربما كانت أجزاء البلاطات الخزفية تحيط بكل من الطبقتين النجميين الرخاميين مباشرةً دون وجود لهذا الإطار الفاصل (لوحة رقم ١٥٣).

تظهر بهذه الكسوة ظاهرة تميزها عن سائر قباب الوجه البحري بمصر خلال العصر العثماني، وتتمثل في وجود مجموعة من البلاطات وأجزاء البلاطات الخزفية المتنوعة والمختلفة الأحجام تشغل أرضية مدخل هذه القبة، وذلك في المساحة الأرضية المستطيلة التي يفتح عليها مصراعي باب هذه القبة (لوحة رقم ١٥٤)، حيث تضم هذه المساحة أرضية حجرية تتخللها مجموعة البلاطات الخزفية التي تظهر في صورة صفيين أفقيين يتعامد عليهما صفيان رأسيان، وتضم هذه البلاطات عدة تصميمات يمكن أن ننتبين قوام بعضها بوضوح، أما البعض الآخر فلا يمكن معرفة تصميماته على وجه التحديد، وذلك لاختفاء طبقة الزخارف من على كيان هذه البلاطات، حيث لم يبق منها سوى كيان العجينة الحمراء اللون، وتتألف التصميمات الباقية من تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وتصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)،

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

وأيضاً تصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، تلك علاوة على بضعة أجزاء من البلاطات التي تمثل تصميماتها جزءاً من التجميعية الخزفية التي تضم أسماء الخلفاء الراشدين وتتألف من العقود الثلاثة المتجاورة التي يتلى من كل منهم مشكاة وتضم أسفلها زخارف نباتية (شكل رقم ١٠٤).

مما يجدر الإشارة إليه أن كل من مجموعة البلاطات وأجزاء البلاطات التي يشترك كلا منهما مع القوالب الحجرية ليكونا معاً أرضية مدخل هذه القبة، يمثل كلا منهما جزء من الكسوة الأصلية للقبة والتي ترجع لتاريخ الإنشاء، وهو ما يتبين ويتأكد من خلال مقارنة هذه البلاطات مع البلاطات التي لاتزال باقية بالكسوة التي تزين أسفل كتلة المدخل وعلى الأخص مجموعة البلاطات التي تشغل المساحات المثلثة فيما بين التربيعات الرخامية، حيث تتطابق كافة التصميمات بهذه البلاطات مع ما يوجد بكسوة المدخل بالإضافة إلى تتطابقهما في كل من الخصائص الصناعية والفنية.

وبالرغم من تميز القبة بهذه الميزة، إلا أنه من المؤكد أن وضعية هذه البلاطات ووجودها بأرضية المدخل لا يعود إلى تاريخ الإنشاء، حيث يرجع وجود هذه البلاطات بهذا المكان إلى فترة لاحقة على هذا التاريخ، وأنه من المرجح أنها وضعت بهذا المكان بغية الحفاظ عليها بعد أن سقطت هذه البلاطات من أما كنها التي كانت تشغلها بكسوة كتلة المدخل، وهو ما يؤكد عدم تناسق هذه البلاطات مع بعضها البعض، وذلك بالنسبة للمساحات التي تشغلها وأيضاً بالنسبة للتصميمات التي تتواجد بهذه المساحة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تتطابق تصميماتها مع التصميمات التي توجد بكسوة كتلة المدخل، ومما لا يدع مجالاً للشك أن هذه البلاطات وضعت بهذا الشكل في فترة لاحقة، بل يمكننا القول أنها وضعت في فترة معاصرة لنا هو عدم ورود ذكر هذه البلاطات بأية مراجع أو دوريات أو مقالات أو نشرات وخاصة الحديثة منها والتي تناولت دراسة هذه القبة، ذلك بالرغم من ذكر نفس هذه المراجع لوجود الكسوة الخزفية التي تزين كتلة المدخل^(١)، ذلك في مقابل ذكر هذه البلاطات التي توجد بالأرضية بمقال واحد فقط حديث العهد لا يتعدى عمره بضعة سنوات^(٢).

(١) حسن عبد الوهاب: القاشاني، ص ٣٩٦. وطرار العمارة، ص ٣٩. وكذلك محمد ناصر عفيفي: القباب،

ص ١٣٢. أيضاً، خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد، ص ٦٣.

(٢) مقال بعنوان " الخصائص المعمارية والفنية لعناصر فوه " بموقع محافظة كفر الشيخ بالشبكة الدولية

للمعلومات " www.kaf.gov.eg/architecture ."

تظهر هذه القبة للوهلة الأولى وكأنها لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية الأصلية، إلا أن ذلك يخالف الواقع، حيث يتضح عند النظر لهذه الكسوة أنها لا تمثل في أغلبها بلاطات خزفية بل هي عبارة عن مجموعة من الزخارف المنفذة على طبقة من الجص، والتي تضم عدة تصميمات مستمدة أساساً من التصميمات التي كانت تشغل البلاطات الأصلية بهذه الكسوة، والتي سقطت أغلبها ولم يتبق منها سوى بلاطات أو أجزاء من بلاطات محدودة توجد متفرقة بالكسوة الحالية، وخاصة في المساحات المثلثة المحصورة بين التربيعات الرخامية بكل من واجهتي كتفي المدخل، ولذا ففي أغلب الظن أن مجموعة التصميمات الحالية التي توجد بكتلة المدخل وتبدو وكأنها كسوة خزفية استحدثت في وقت معاصر وعلى الأرجح حين تم ترميم هذه القبة^(١).

إلا أن هذا الترميم لم يكن على المستوى الجيد بالنسبة لترميم وصيانة البلاطات الأصلية التي كانت لاتزال موجودة آنذاك، حيث استعاض المرمم عن هذه البلاطات المفقودة أو تلك التي فقدت طبقة الزخارف من عليها بمجموعة التصميمات المختلفة التي نراها الآن (لوحة رقم ١٥٥، ١٥٦)، وقد حاول بقدر المستطاع أن تظهر هذه التصميمات بنفس أحجام وأشكال التصميمات التي كانت تشغل البلاطات الأصلية، إلا أنها هذه التصميمات جاءت منفذة على طبقة من الجص تغطي الأجزاء التي سقطت منها البلاطات الأصلية، أو تلك البلاطات التي سقطت طبقة الزخارف من عليها، وقد جاءت هذه التصميمات منفذة بالألوان المائية والمساحيق المختلفة الألوان، حيث تحتوي هذه التصميمات على كل من اللون الأبيض، والأسود، والبنى، والأصفر، والأزرق، الأخضر.

تعد هذه القبة ثان نموذج بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى يتضمن كسوة خزفية بكتلة المدخل، وذلك بعد قبة عبد الوهاب بن مخلوف التي ترجع لعام ١١٧٨هـ، وتمتاز هذه القبة باستخدام التربيعات الرخامية المتراسة بالتوالى على رؤوسها لتحصر بينها بلاطات القاشانى فى صورة مساحات مثلثة، وقد سبق ورأينا هذا الأسلوب مستخدم فى كسوة مسجد نومقسيس إلا انه جاء بالجدران الداخلية للمسجد وليس بكتلة مدخله.

(١) تؤكد مجموعة اللوحات التي تمثل كسوة هذه القبة أن هذه التصميمات حديثة العهد، حيث يمكننا أن نميز بين قسمين من اللوحات، الأول ويظهر الحالة السيئة لكل من كتلة مدخل هذه القبة وكسوتها الخزفية وقد أخذت هذه المجموعة من اللوحات فى النصف الثانى من عام ١٩٩٨م، أما القسم الثانى فهو يمثل الوضع الحالى لكل من كتلة المدخل والتصميمات التي تزينه، وقد تم أخذ هذه المجموعة من اللوحات فى النصف الثانى من عام ٢٠٠٥م.

تمتاز الكسوة الخزفية بهذه القبة بالتنوع فى التصميمات والنماذج الزخرفية التى تشغلها، ذلك بالرغم من المساحة المحدودة التى تشغلها الأجزاء المتبقية من هذه الكسوة الأصلية، والتى تظهر فى صورة عدة بلاطات متجاورة بأجزاء متفرقة بكتلة المدخل وذلك بالمستوى السفلى منه، ويتضح من خلال هذا التنوع ان هذه الكسوة على الأرجح لم تصنع خصيصاً لهذه القبة بل هى جمعت من هنا وهناك، وذلك من عمائر من عمائر سابقة وأعيد استخدامها مرة أخرى بهذه الكسوة، وهو ما نتج عنه هذا التنوع وأيضاً عدم توافر التناغم بين هذه التصميمات بعضها البعض، مما جعل المجلد العام لهذه الكسوة يفتقر للوحدة الزخرفية الواحدة التى يندرج تحتها مجموعة التكوينات والتشكيلات التى تتكون منها هذه الكسوة.

مما يؤكد ذلك طريقة تركيب البلاطات المتبقية بهذه الكسوة، حيث تم تركيب البلاطات التى تحمل تصميم كف السبع بطريقة أفقية مستوية بدلاً من وضعها على إحدى زواياها لتتناسب الحيز الزخرفى المثلث المراد تزيينه، كذلك تركيب البلاطات ذات تصميم الفرعين المتقابلين بهيئة كأسية فى صفوف متتالية أو متجاورة، وهو وضع غير صحيح زخرفياً لمثل هذا التصميم لكونه يستخدم كإطار لتحديد مجموعة من البلاطات تمثل تصميماً زخرفياً واحداً، كذلك وجود البلاطة غير المكتملة التى تحمل تصميم المشكاة ووضعها على زواياها لتتناسب مع المساحة المثلثة التى تشغلها، بالرغم من كونها تمثل جزءاً من تجميعية تتكون من تسع بلاطات ووضعها الصحيح ليس وضع رأسى وإنما هى وضع أفقى مستوى مع حوافها، وذلك عندما تكون ضمن التجميعية التى تنتمى إليها.

ومما هو جدير بالذكر أن الكسوة الخزفية بهذه القبة لا يوجد بها الجزء المكمل لهذه البلاطة، وأيضاً لم تتضمن أى بلاطة أخرى من نفس التجميعية، ومما يؤكد أن هذا الجزء من البلاطة مجلوب من مكان آخر - ثم أعيد استخدامه بهذه القبة بصفة منفردة - الأسلوب الزخرفى العام المستخدم بهذه الكسوة والذى لا يسمح بوجود مثل هذه التجميعية، حيث لا تتوافر المساحة الجدارية التى تستوعبها، وذلك نظراً لصف التربييعات الرخامية الوسطى التى تشغل الواجهات الأمامية بالكتفين البارزين لكتلة المدخل، وكذلك ضيق الحيز الجدارى بالنسبة للمساحات أعلى المكسلتين حيث يبلغ إتساع كلاً منهما ٥٠ x ٣٠ سم، وهو ما يستحيل معه وجود تجميعية يبلغ متوسط طولها ٧٠ سم، حيث تتكون هذه التجميعية من ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها ثلاثة صفوف أخرى من البلاطات الأفقية، وهذه

البلاطات تأتي بمقاس ٢٤ x ٢٤ سم، ذلك بالإضافة إلى وجود الإطار الخارجي الذي يلتف حولها ويبلغ متوسط عرضه ٣ سم.

أما بالنسبة للتصميمات المتنوعة التي تضمنتها هذه الكسوة فنجدها تنقسم إلى قسمين، الأول منها يتمثل في النماذج الزخرفية التي ظهرت قبل ذلك في كسوات العمائر الدينية وهو ما يتجلى في تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، وأيضاً تصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وورقة الساز المركبة المسننة (شكل رقم ٥٤)، وتجميع الأوراق النباتية المركبة التي يقطعها أوراق ذات نصل (شكل رقم ٢٤)، وتصميم الطبقة النجمية ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث تظهر هذه التصميمات بصفه خاصة في مسجد الحاج إبراهيم ترابانة (لوحة رقم ١٨، ٢٣، ٣١، ٣٨)، ومسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٨، ٥٠، ٦٧)، ومسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٩٠، ٩٢).

القسم الثاني من نماذج هذه الكسوة يتمثل في التصميمات الجديدة التي تظهر بتكويناتها للمرة الأولى، وقد اقتصررت هذه النماذج على ثلاثة تصميمات يعتمد كل منهم على الزخارف الهندسية، الأول الطبقة النجمية ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، والثاني يتمثل في التصميم الدائري المشع (شكل رقم ١٠٥)، والثالث يتمثل في جزء البلاطة - هذا إذا ما اعتبرناه تصميماً مستقلاً - التي تتضمن تصميم المشكاة مع زهرة اللاله (شكل رقم ١٠٣).

قبة الشيخ حسن البدوي

(١٢٣٢هـ / ١٨١٦م)

الموقع:

توجد بجبانة حسن البدوي، بمدينة المحطة الكبرى^(١) إحدى مدن محافظة الغربية^(٢).

المنشئ:

إنشاء هذه القبة أحد الأشخاص للشيخ حسن البدوي، وذلك طمعاً في عطفه واكتساب الثواب العظيم جراء ذلك^(٣)، وتعرف القبة باسم الشيخ حسن البدوي الذي ترقد بها رفاتة.

تاريخ الإنشاء:

استخدم الفنان حساب الجمل في كتابة التاريخ، وهو عام ١٢٣٢هـ، وذلك بالنص الكتابي الذي يعلو مصراعي المقصورة الخشبية بداخل القبة^(٤).

(١) المحطة الكبرى: مدينة مصرية مشهورة، جليلة المقدار، حسنة الآثار، اسمها القديم ديدوسيا، والقبطي دقلا، وسماها العرب محطة دقلا، وعندما جاء الفاطميون جعلوها قاعدة إقليم الغربية سنة ٤٦٩هـ/١٠٧٦م، ثم أصبحت بعد ذلك بليدة تابعة لقسم سمنود بأمر من عباس حلمي الأول سنة ١٢٥٢هـ/١٨٣٦م، وبعد إلغاء مركز سمنود سنة ١٨٨٢م تم نقل ديوان المركز والمصالح الأميرية الأخرى إلى المحطة وتسميتها بمركز المحطة الكبرى. انظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج ٦، ص ١٥٥٥. ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار، ج ١، ص ١٢. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، الكتاب الثاني، ج ٢، ص ١٦-١٨.

(٢) الغربية: تكونت في عهد الدولة الفاطمية، وفي سنة ٧١٥هـ/١٣١٥م سميت الأعمال الغربية، وفي سنة ٩٣٣هـ/١٥٢٧م سميت ولاية الغربية، ثم في سنة ١٨٢٦م قسمت إلى خمس مأموريات، وفي عام ١٨٣٣م جعلت إقليماً واحداً باسم مديرية الغربية. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، الكتاب الثاني، ج ٢، ص ٨.

(٣) ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية، ص ١٠٠.

(٤) تقيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية في العصرين المملوكي والعثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٦٨.

الوصف المعماري من الخارج^(١):

أولاً: الواجهات:

هذه القبة من القباب المنفردة (لوحة رقم ١٥٧)، وهي بذلك تمتلك أربع واجهات حره، تمثل الواجهة الشمالية الشرقية الواجهة الرئيسية لها حيث يتوسطها كتله المدخل التي تبرز قليلاً عن سمت الجدار، ويتوسطها فتحة المدخل التي تقع على جانبيها مكسلتين، يحصرها بينهما فتحة باب الدخول التي يبلغ إتساعها ١,٣م، ويتوج هذه الكتلة عقد ثلاثي ذو قمة مدببة. أما كل من الواجهتين الجنوبية الشرقية، والجنوبية الغربية كان يتوسطهما فتحة شباك إلا أنهما سدتا حالياً، وبالنسبة للواجهة الشمالية الغربية فيتوسطها دخلة معقودة بعقد مدبب يتوسطها فتحة شباك إتساعه ١م، وإرتفاعه ١,٢٥م.

ثانياً: القبة:

تضم كل زاوية من زوايا القبة أعلى مستوى الواجهات الذي يبلغ ارتفاعه ٥,٥ م، بلاطة متدرجة تأخذ هيئة المثلث المقلوب، وتعمل على تحويل المربع السفلى إلى مئمن، ويأتي فوقه رقبة القبة التي يفتح بها أربع نوافذ ذات عقود منكسرة تحصر فيما بين كل نافذة وأخرى أربع دخلات معقودة بعقود منكسرة أيضاً، يلي ذلك الخوذة وهي مضلعة ويوجد بين كل تضليعين تخويص رفيع، كما يعلو قمتها هلال يرتكز على قائم نحاسي به أربع إنتفاخات.

الوصف المعماري من الداخل^(٢):

أولاً: المربع السفلي:

تتخذ هذه القبة شكلاً مربعاً طول ضلعه ٥,٤ م (شكل رقم ١٠٦) يتوسط الضلع الجنوبي الشرقي منه دخلة مسدودة كان يتوسطها فتحة شباك، ويوجد بكل من طرفية الجنوبي، والشرقي خزانتان، يعلو كلاً منهما دخلة إتساعها ٥٨ سم. ويتوسط الضلع الجنوبي الغربي

(١) تقيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية، ص ١٦٥.

(٢) تقيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية، ص ١٦٧.

دخلة كان يتوسطها فتحة شباك مسدودة حالياً، كما يتوسط الضلع الشمالى الغربى دخلة مماثلة يتوسطها فتحة شباك مغطاة بمصبغات حديدية، أما الضلع الشمالى الشرقى فيتوسطه دخلة إتساعها ٢,٣ م، وترتفع بمقدار ٣,٧ م، يتوسطها فتحة المدخل، وهى معقودة بعقد نصف دائرى ويتوجها عتب خشبى يعلوه فتحة مستطيلة مسدودة حالياً.

ثانياً: المقصورة:

هى مقصورة مربعة مصنوعة من خشب الخرط ويبلغ طول ضلعها ٢,٧ م، وتوجد بأركانها أربعة قوائم خشبية ممتدة لأعلى لتحمل السقف الخاص بهذه المقصورة، ويتوسط الضلع الشمالى الشرقى باب ذو مصراعين يعلوه نص كتابى بالخط النسخ البارز، وذلك على حشوة خشبية تتضمن أبيات من الشعر تحتوى على مدح للشيخ حسن البدوى وأدعية له، بالإضافة إلى تاريخ إنشاء المقصورة والذى جاء بطريقة حساب الجمل، ويحمل سنة ١٢٣٢هـ / ١٨١٦ م، وهو نفس تاريخ إنشاء القبة.

ثالثاً: القبة:

تتكون منطقة انتقال هذه القبة من أربع حنايا ركنية بواقع حنية بكل ركن من الأركان الأربعة، ويتقدم كل منهم عقد ثلاثى نو قمة مدببة، وقد حولت هذه الحنايا المربع إلى مثنى يوجد بكل ركن من أركانة حطتان من المقرنصات التى ساعدت على إتمام تحويل المثنى إلى دائرة، يلى ذلك رقبة القبة وهى مستديرة الشكل وتضم أربع نوافذ مستطيلة، ويرتكز على هذه الرقبة خوذة القبة التى جاءت ملساء، وتوجد أربع عوارض خشبية تمتد بهذه القبة، وكل اثنين منهما متقاطعان.

البلاطات الخزفية بالقبة:

إنه لمن المنصف القول بأن مجموع البلاطات الخزفية المتبقية بهذه القبة، وأيضاً تلك التى من المرجح أنها كانت موجودة، لم ترق فى مجملها للمعنى الدقيق للفظ الكسوة الخزفية، والذى عادةً ما يوحى بوجود مجموعة كبيرة من البلاطات، حيث نجد بهذه القبة الوضع مختلف نسبياً عما هو متعارف عليه، فقد جاءت تضم بضعة بلاطات منفردة يبلغ عددها ثلاث

بلاطات فقط، وتوجد هذه البلاطات بالجدران الخارجية للقبة، حيث يوجد اثنان منهم بالواجهة الشمالية الشرقية، وتوجد الثالثة بالواجهة الشمالية الغربية.

بالنسبة للبلاطتين اللتين تقعا بالواجهة الشمالية الشرقية، فيوجدان بالعقد الثلاثي الذي يتوج فتحة باب الدخول، وذلك أسفل الدلايات التي توجد أسفل حطتي المقرنصات (لوحة رقم ١٥٨)، حيث توجد بلاطة بالطرف الأيمن لهذا العقد، وتوجد الأخرى بالطرف الأيسر منه، ونفذت كلتا البلاطتين بمقاس ٢٠ x ٢٠ سم، وقد وضعت كل بلاطة منهما على إحدى زواياها، أما بالنسبة للتصميم الزخرفي المنفذ على كلتا البلاطتين فقد جاء متطابقاً تطابقاً كلياً (شكل رقم ١٠٧)، حيث يتألف كلاهما من حلقة دائرية مركزية يخرج منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية تلتف عكس عقارب الساعة، ويتقاطع مع كل منهم فرع نباتي يخرج من نفس الحلقة المركزية وينتهي بزهرة القرنفل، التي تحصر بينها وبين حدود التصميم أربع أزهار لاله، ونفذت هذه العناصر بكل من اللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبني، والأحمر الطوبي، وذلك على أرضية بيضاء ناصعة.

أما بالنسبة للبلاطة التي توجد بالواجهة الشمالية الغربية، فتتوسط بين فتحة الشباك التي تتوسط هذه الواجهة، وبين العقد المدبب الذي يعلو ويتوج هذه الفتحة، حيث توجد هذه البلاطة بباطن هذا العقد (لوحة رقم ١٥٩)، وهي بمقاس ٢٠x٢٠ سم، وجاءت هي الأخرى مركبة على إحدى زواياها، أما عن تصميم هذه البلاطة (شكل رقم ١٠٨) فجاء مختلف عن تصميم البلاطتين السابقتين، حيث يتكون من زهرة الرمان التي تشغل منتصف الضلع السفلي للتكوين الزخرفي والتي يخرج منها ثلاثة أفرع نباتية، الأوسط منهم ينبثق منه زهرة القرنفل التي تشغل منتصف التكوين، أما كل من الفرعين الآخرين فيقطعان زهرة لاله من المنتصف وينتهي كل منهما بورقة ساذ مسننة، بحيث تلتقي كل من الورقتين مع بعضهما البعض بمنتصف الضلع العلوي للتصميم أعلى زهرة القرنفل الوسطى، وبالنسبة لأركان هذا التكوين فيشغله أفرع نباتية صغيرة وأوراق نباتية مختلفة الأشكال منها ما هو نجمي، وما هو ثلاثي الأوراق، وأيضاً ما هو متعدد الأوراق، بينما يشغل منتصفاً التصميم بالضلعين الجانبيين نصف زهرة نباتية، ورسمت هذه الزخارف باللون الأزرق، والأخضر، على أرضية بيضاء ناصعة.

هذا وقد جاء بأحد المراجع^(١) أن المساحة التي تعلو هذا الشباك وتتحصر بينه وبين العقد الذي يتوجه، كانت تشغلها بلاطات خزفية وأنه لم يتبق منها سوى هذه البلاطة. وهو أمر مناف للواقع، وذلك نظراً لطبيعة هذه الكسوة التي تتكون من بلاطات تحصى على أصابع اليد الواحدة، كما أنه لم يوجد ما يدل على وجود مثل هذه البلاطات سواء أثر لبقايا بلاطات أخرى أو أجزاء منها، أو على أقل تقدير أثر نزع أو سقوط هذه البلاطات، هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يعقل صحة هذا الفرض حيث من غير الوارد أن تشغل مساحة باطن هذا العقد المدبب مجموعة من البلاطات التي تحمل نفس هذا المقاس والتي ان وجدت سوف تكون هي الأخرى مرتكزة على زواياها، وهو ما يصعب تحقيقه مع مساحة مماثلة لمساحة باطن هذا العقد، وأخيراً ومما لا يدع معه مجال للشك بخطأ هذا الفرض أنه من باب أولى عند توفر مثل هذه المجموعة من البلاطات أن يستخدمها المزخرف في تزيين باطن العقد الثلاثي الذي يتوج كتلة مدخل هذه القبة، وذلك بدلاً من استخدامها بالواجهة الجانبية، كما أن الباحث نفسه الذي ساق هذا الفرض لم يدلل على صحته، بل وأكثر من ذلك أنه ذكر أن باطن العقد الثلاثي يضم فقط بلاطتين^(٢)، وليس مجموعة من البلاطات التي لم يتبق منها سوى هاتين البلاطتين وذلك تبعاً لفرضية الفرض الذي ساقه.

يتبين من خلال ذلك أن مجموع بلاطات هذه الكسوة - هذا أن صح التعبير - لم ترق لمستوى أية كسوة خزفية أخرى من الكسوات الخزفية السابق تناولها، أو تلك التي سوف نأتي على ذكرها كلا في موضعها، وهي بذلك تمثل أقل وأصغر كسوة خزفية توجد بعمائر الوجة البحري بمصر على إختلاف أنواعها وذلك خلال العصر العثماني، حيث تقتصر فقط على ثلاث بلاطات لاتزال موجودة حتى الان، كما أن هذا الوضع لم يختلف كثيراً مع تصور ما كانت عليه الكسوة الأصلية لهذه القبة، حيث في الغالب ان هذه البلاطات التي وصلتنا تمثل أغلب الكسوة الأصلية للقبة، فمن المرجح وجود بلاطة أخرى فقط مفقودة وهي التي تمثل باقى مجموع هذه الكسوة، والتي من المرجح أنها كانت توجد بالواجهة الجنوبية الشرقية، وذلك في باطن العقد المدبب الذي كان يتوج فتحة الشباك التي كانت تتوسط هذه الواجهة ذلك قبل أن تغطيها تربة حديثة مجاورة لهذه القبة.

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٠٠.

(٢) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٠١.

كما أنه من المؤكد أن هذه البلاطات لم تصنع خصيصاً لتزين هذه القبة، حيث كانت تقتصر في مجملها على أربع بلاطات فقط، ولم تشغل هذه البلاطات مساحة واحدة محدودة أو قائمة بذاتها، بل جاءت في صورة بلاطات منفردة ومنفصلة عن بعضها البعض، علاوة على اختلاف التصميم الزخرفي بهذه البلاطات بالرغم من العدد المحدود لها، فبالرغم من كونها تتكون فقط من ثلاث بلاطات ضمت تصميمين زخرفيين متباينين من حيث التصميم العام لكل منهما.

تمتاز البلاطات المتبقية بهذه الكسوة بأنها لم تنتج بإحدى مصانع إنتاج البلاطات الخزفية المحلية التي كانت منتشرة آنذاك بكثرة في أماكن مختلفة بالوجهة البحرية بمصر بل تم استيرادها من تركيا، وهو ما يظهر جلي من خلال الأسلوب الصناعي، والخصائص الصناعية، وأنواع الزخارف النباتية المنفذة عليها، وكذا طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية بهذه البلاطات، حيث ترجع هذه البلاطات إلى خزف القرن الحادي عشر الهجري، القرن السابع عشر الميلادي والذي تميز باستمرار الأسلوب الواقعي الذي وجد ببلاطات القرن الحادي عشر الهجري، القرن السادس عشر الميلادي في رسم الزهور - اللوتس والقرنفل - والبراعم والورد، إلا أن الزخارف أصبحت ترسم باللون الأزرق بدرجتيه^(١)، كما يمكن نسبة هذه البلاطات إلى خزف أزنيق وعلى وجه الخصوص النوع الثالث منه الذي يطلق عليه اسم (خزف رودس)، حيث أمتاز هذا النوع باحتوائه على لونين جديدين هما اللون الأخضر المائل إلى الزرقة الذي كان يستخرج من النحاس، والذي حل محل اللون التركوازي الباهت، واللون الثاني هو اللون الأحمر بدرجاته المتعددة^(٢).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٢٥. للمزيد عن مميزات وخصائص البلاطات العثمانية التي ترجع لهذه الفترة راجع، ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٠: ٤٧.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف التركي، ص ٣٧.

قبة علي المحلي

(١٢٦٣هـ / ١٨٤٧م)

الموقع:

تقع هذه القبة بأروقة مسجد سيدى علي المحلي، وذلك بكل من البائكتين الرابعة والخامسة، ويقع هذا المسجد بشارع السوق فى مدينة رشيد.

المنشئ:

أنشأ هذه القبة الحاج على طبق عند تجديده لمسجد سيدى علي المحلي، وتعرف هذه القبة بقبة علي المحلي نسبة إلى المحلة الكبرى، ويعرف أيضا بالمحلاوى، وهو من رجال الدين الذين عرف عنهم العلم، والورع، والكرامات الكثيرة، وقد مات سنة نيف وتسعمائة^(١).

تاريخ الإنشاء^(٢):

أنشئت هذه القبة عام ١٢٦٣هـ/١٨٤٧م، وذلك طبقا لما هو مدون على عتب المدخل الجنوبي حيث كتب عليها ٦ شعبان ١٢٦٣هـ/١٨٤٧م.

الوصف المعماري من الخارج^(٣):

أولاً: الواجهات:

تشرف هذه القبة على أروقة مسجد علي المحلي بأربع واجهات حرة (شكل رقم ١٠٩)، بالنسبة للواجهتين الجنوبية الشرقية، والشمالية الغربية يتطابق كلاً منها مع الأخرى، وهو نفس ما ينطبق على كل من الواجهتين الجنوبية الغربية، والشمالية الشرقية.

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥١.

(٢) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٥.

(٣) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٦.

تضم الواجهة الشمالية الغربية كتلة المدخل وهي عبارة عن كتلة بارزة قليلا عن سمت الجدار اتساعها ٣,٢م، ويتوسطها دخلة باتساع ٢,٧م على جانبيها مكسلتين، ويتوجها عقد ثلاثي نو قمة مدببة يتدلى منه عقدان مدببان متجاوران ترتكز ارجلها على وتر خشبي، ويتوسطها فتحة باب الدخول باتساع ١,٩م، وارتفاع ٢,٥م، ويتوجها عتب خشبي يعلوه لوحة خشبية مستطيلة عليها نص كتابي يتضمن أية قرآنية وتاريخ السادس من شعبان سنة ١٢٦٣هـ، ويعلو هذه اللوحة نافذة مستطيلة مغطاة بحجاب من خشب الخرط، كما تشتمل هذه الواجهة على صفين متطابقين من النوافذ بكل من الطرف الشمالي والطرف الغربي، ويتكون كل صف منهما من فتحة شباك مغطاة بحجاب من خشب الخرط يتوسطه مصبغات نحاسية، ويعلو هذه الفتحة فتحة أخرى أقل اتساعا ومغطاة بنفس الأسلوب المستخدم بهذه الفتحة.

أما الواجهة الجنوبية الشرقية فيتوسطها كتلة مدخل يتطابق مع المدخل السابق، ذلك فيما عدا بعض التفاصيل الزخرفية، واختلاف النصوص والكتابات التي تعلو عتب المدخل بالإضافة إلى التفاصيل الزخرفية التي تمثل الإطار الزخرفي الذي يحدد كتلة المدخل. أما الواجهتان الشمالية الشرقية، والجنوبية الغربية فهما متماثلتان حيث تحتوى كل منها على صفين من الشبايك كل منها يتكون من شباكين يعلو أحدها الأخرى، وذلك باتساع ١,٣م وهي مغطاة بالخشب الخرط والمصبغات النحاسية.

ثانياً: القبة:

تعلو هذه القبة سطح المسجد وتبدأ بشكل مثنى يوجد بكل ضلع من أضلاعه نافذة مستطيلة، وترتكز خوذتها الملساء على هذا المثنى، ويوجد بقمته قائم أسطوانى منفذ بالأجر.

الوصف المعماري من الداخل^(١):

أولاً: مربع القبة:

تتخذ هذه القبة من الداخل شكل مستطيل طول ضلعيه ٥,٩ م x ٣,٥ م، يشغل كل من الضلع الجنوبي الشرقي عمودان يقابلهما دعامتان بالضلع الشمالي الغربي، حيث يوجد عقد بين كل عمود ودعامة منهما وهو ما نتج عنه مساحة مربعة يبلغ طول ضلعها ٣,٥ م، وبذلك

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ٢١٨.

يفتح كل عقد منهما على مساحة مستطيلة صغيرة، يتوسط صدر كل منهما صف من الشبائيك المتماثلة، عبارة عن فتحة شبك اتساعها ٨٥ سم ، يعلوها فتحة أخرى أقل اتساعاً، وبذلك قام المعماري بتحديد مربع القبة السفلى عن طريق العقدين المدبيين المتقابلين، وعن طريق كل من الضلع الجنوبي الشرقي، والشمالى الغربى، ويتوسط كل من هذين الضلعين فتحة باب اتساعها ١,٩ م، ويعلو كلاً منهما نافذة أعلاها عقد مدبب.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط هذه المقصورة أرضية مربع القبة، وهى تحيط بتركيبة خشبية تعلو القبة، وتتخذ هذه المقصورة شكل مستطيل أبعاده ٣,٦٥ x ٢,١ م، وإرتفاعه ٢,٦ م.

ثالثاً: منطقة إنتقال القبة:

تشغل منطقة الانتقال الداخلية لهذه القبة أربع حنايا ركنية بواقع حنية بكل ركن من الأركان الأربعة بمربع القبة السفلي، وهذه الحنايا ذات عقود نصف دائرية ويشغل باطنها زخارف جصية، وقد قامت هذه الحنايا بتحويل المربع السفلي إلى مثن يفتح به ثمان نوافذ مستطيلة بواقع نافذة بكل ضلع من أضلاع هذا المثن، يعلو ذلك رقبة القبة التى ترتكز على هذا المثن والتى يرتكز عليها خوذة القبة التى جاءت ملساء.

الكسوة الخزفية بالقبة:

اقتصرت الكسوة الخزفية بهذه القبة على جدرانها الخارجية، حيث يخلو داخل القبة من وجود أية زخارف خزفية. وفى واقع الأمر جاءت الكسوة العامة بهذه القبة تتكون من كسوتين خزفيتين تتفصل كل كسوة منهما عن الأخرى، حيث جاءت كل واحدة منهما بواجهة جدارين متقابلين، الأولى وجاءت بالواجهة الشمالية الغربية لهذه القبة، والثانية توجد بالواجهة الجنوبية الغربية، حيث تشغل كل كسوة من هاتين الكسوتين كتلة المدخل الذى يتوسط كل واجهة من كلتا الواجهتين، هذا وسوف نتناول بالدراسة كل كسوة من هاتين الكسوتين على حدى وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بكتلة المدخل بالواجهة الشمالية الغربية:

تبدأ الكسوة الخزفية الخاصة بكتلة المدخل الذي يتوسط الواجهة الشمالية الغربية بهذه القبة من أعلى مستوى ارتفاع المكسلتين، وتمتد رأسياً إلى مستوى العتب الخشبي العلوى الذي يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦٠)، أما عن الامتداد الأفقى لها فقد جاء محددًا بالكتلة المعمارية للمدخل البارز، حيث تنحصر البلاطات التي تتكون منها الكسوة المتبقية فى المساحات الجدارية للكتلة البارزة، وتمثلت هذه المساحات فى كل من كتفى كتلة المدخل البارز، وكتفى فتحة باب الدخول نفسها التي تتوسط هذه الكتلة البارزة، وقد جاءت هذه المساحات على شكل مستطيلات رأسية يحددها مجموعة من الأطر الخشبية سواء بمستواها الأفقى أو الرأسى، ذلك فيما عدا المساحتين المستطيلتين المتجاورتين بأعلى كل من المكسلتين، حيث لا تضم أي مساحة منهم مثل هذه الأطر بل جاءت تظهر وكأنها مساحة واحدة ممتدة لا يفصل بين كل مساحة وأخرى مجاورة لها سوى الخط الرأسى الناتج عن تعامد الكتل الجدارية على بعضها البعض، ولدراسة هذه المساحات الزخرفية دراسة وافية سوف نقسمها لقسمين متقابلين، وذلك تبعاً للتقسيم المعماري الذي جاءت تابعة له، الأول يتألف من مجموعة البلاطات الخزفية التي تشغل الكتلة البنائية اليمنى للمدخل البارز، والثانى يتكون من الكتلة البنائية المقابلة لها والمتمثلة فى الكتلة البنائية اليسرى.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لكتلة المدخل:

يتكون هذا الجانب من كتفين يتعامد إحداها على الآخر، الأول ويمثل كتف كتلة المدخل البارز، وهو الذى يتعامد على الكتف الثانى الذى يتمثل فى كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦١)، ويضم كل كتف منهما كسوة خزفية تشغل كل من واجهته الأمامية والجانبية الداخلية، وتتخذ كل كسوة منهم مساحة رأسية عبارة عن مستطيل طولى يبدأ من أعلى المكسلة مباشرة وتمتد لأعلى إلى مستوى العتب الخشبي الذى يتوج فتحة باب الدخول، وسنعرض كل مساحة من هذه المساحات الطولية بالتفصيل، وذلك كما يلى:

- الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز.
- الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز.
- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول.
- الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول.

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل:

يحيط بهذه الكسوة ثلاثة أفاريز خشبية بكل من الجانبين ومن أعلى، وتشغل مساحة ستة تربيعات رخامية ونصف، جاءت كلها موضوعة على إحدى زواياها، لتحصر فيما بينها وبين الأطر الخشبية مساحات مثلثة تشغلها مجموعة من البلاطات الخزفية التي تمثل الكسوة الخزفية لهذه الواجهة، وتتخذ هذه الكسوة هيئة صفيين رأسيين متقابلين يتألف كل صف من سبعة مثلثات، تتجه رؤوسها نحو الداخل وقواعدها نحو الخارج، ليتقابل كل من هذين الصفيين عند رؤوسهم فيما بين الزاوية الناتجة عن التقاء التربيعات الرخامية الوسطى (لوحة رقم ١٦٢).

وقد جاءت البلاطات الخزفية بهذه المثلثات الزخرفية مختلفة المقاسات فنجدها تارة بلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، سواء كانت بلاطات كاملة أو تمثل جزء من بلاطات أخرى كبيرة، ويجاور هذه البلاطات أجزاء صغيرة أخرى لتشغل جانبي المساحة الزخرفية المثلثة، وتارة أخرى نجدها نصف بلاطة من البلاطات التي مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، وتتألف التصميمات الزخرفية بهذه الواجهة بصورة عامة من الزخارف النباتية التي تضم مجموعة من الأوراق والأزهار والنباتات المختلفة، حيث يمكننا أن ننتبين قوام هذه التصميمات من خلال تناول كل صف من هذين الصفيين الرأسيين الذين يشغلها هذه البلاطات، وسوف نتناول هذه الصفوف تنازلياً من أعلى إلى أسفل، وذلك كما يأتي:

١- التصميمات الزخرفية بالصف الأول:

يحتوى هذا الصف على تصميم زخرفى واحد، يتمثل فى جزء البلاطة التى توجد بأعلى الصف الرأسى الأيسر، وهو يمثل جزءاً من بلاطة مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، تم شطف أجزاء من أطرافها لتلائم المساحة التى تشغلها، ومن خلال هذا الجزء المتبقى نستطيع أخراج التصميم الزخرفى لهذه البلاطة (شكل رقم ١١٠) (لوحة رقم ١٦٣)، والذى يتألف من الزخارف النباتية التى تتمثل فى الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية، التى تشغل معظم حيز هذا التصميم، كما تعمل على تقسيمه إلى قسمين رأسيين يضم كل منهما وردة تتبثق من فرع نباتى يخرج أسفل التصميم، يوجد بالقسم الأيمن للتصميم ورقة نباتية مركبة طولية تتجه نحو أعلى التصميم، بينما يوجد بالقسم الأيسر وردتان رأسيان يربط بين كل منهما فرع نباتى، كما يشغل منتصف الحواف الرأسية شكل نصف دائرى منفذ عن طريق الأوراق النباتية، وجاءت العناصر بداخل هذا التصميم منفذة باللون الأبيض، الذى يتخلله

اللون الأزرق الفاتح، كما يحيط بهذه العناصر خط رفيع من اللون البني، وذلك على أرضية من اللون الأزرق الداكن.

وقد جاء الجزء الآخر بهذا الصف الأفقى والذي يمثل المثلث الزخرفى العلوى بالصف الرأسي الأيمن على يمن الناظر لهذه الكسوة، يتكون من ثلاثة أجزاء من البلاطات التى تحمل تصميمات مختلفة عن بعضها البعض، ذلك على الرغم من كون قوامهم الزخرفى يتألف من العناصر نباتية المتمثلة فى الأفرع المختلفة الأشكال، والأزهار المتنوعة وبصفة خاصة زهرة اللاله، وأيضاً الأوراق النباتية (لوحة رقم ١٦٣).

٢- التصميمات الزخرفية بالصف الثانى:

يضم المثلث الجزء القسم الأيمن من هذا الصف الأفقى عدة أجزاء صغيرة من البلاطات المركبة إلى جوار بعضها البعض، وقد جاءت كلها تتبع تصميمها زخرفيا واحداً (لوحة رقم ١٦٣)، يمكن أن نتبين معالمه من خلال زخارف القسم الأيسر بهذا الصف الأفقى، والذي يشغله جزء رئيسى من بلاطة كبيرة على جانبيها جزأين آخرين صغيرين يتضمن كلا منهما زخارف نباتية، أما بالنسبة لتصميم الجزء الرئيسى بهذا القسم الأيسر فقد جاء متطابق من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية مع كل من العناصر الزخرفية بالأجزاء الثلاثة بالقسم الأيمن، وهو عبارة عن مجموعة من الأفرع النباتية المتشابكة التى تتخذ أشكال دوائر متتالية تسير فى نفس الاتجاه ويتقاطع معها أفرع نباتية أخرى تسير عكس اتجاه الأفرع النباتية السابقة، وتضم هذه الأفرع مجموعة من الأوراق المسننة، والأزهار ذات الست بتلات، بالإضافة إلى أزهار الرمان التى تعد العنصر الرئيسى بهذا التصميم، وجاء ذلك منفذ باللون الأزرق بدرجاته المختلفة على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١١).

٣- التصميمات الزخرفية بالصف الثالث:

يتضمن القسم الأيمن منه ثلاثة أجزاء من البلاطات المنفذ عليها زخارف نباتية قوامها ورقة الساز المركبة وأجزاء من أزهار متعددة البتلات، ورسمت هذه العناصر باللون الأخضر الباهت، واللون الأزرق بدرجاته المختلفة، وذلك على أرضية بيضاء. وبالنسبة للقسم الآخر من هذا الصف فيشغل معظمه بلاطة غير مكتملة يجاورها جزء صغير من بلاطة أخرى يضم

جزء من زهرة منفذة باللون الأزرق، أما عن البلاطة غير المكتملة فتشغل مساحة مثلثة يتكون تصميمها (شكل رقم ١١١) من زهرة الرمان التي تتقاطع مع فرع نباتي ممتد وينبتق من أعلاها زهرة أخرى أصغر حجماً، كما ينبثق من جانبها زهرة اللاله التي تتقاطع مع فرع نباتي يحمل جزءاً من وردة كبيرة الحجم، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأخضر الباهت واللون الأزرق على أرضية بيضاء ناصعة.

٤- التصميمات الزخرفية بالصف الرابع:

جاءت التصميمات الزخرفية بكل من القسمين الأيمن والأيسر لهذا الصف متطابقة مع بعضها البعض، وذلك من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية، وقد جاءت متطابقة مع زخارف القسم الأيسر بالصف الأفقى الذى يعلوه، والتي تتكون من وردة الرمان التي ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢) (لوحة رقم ١٦٤). وقد جاء الاختلاف الوحيد بين هذين القسمين فى حجم أجزاء البلاطات التي تشغل كلا منهما، فنرى فى القسم الأيمن أنه يتكون من ثلاثة أجزاء صغيرة من البلاطات التي يأتى إلى الداخل منها جزء كبير من بلاطة رابعة يشغل أغلب مساحة هذا القسم، أما القسم الأيسر فيضم جزأين فقط الأول وهو الرئيسى ويغضى معظم مساحة هذا القسم، والثانى يمثل جزء صغير من إحدى البلاطات ويوجد أعلى هذا الجزء الرئيسى، ويتضح من أجزاء التصميمات التي تظهر على هذه الأجزاء الصغيرة أنها تنتمى إلى نفس التصميم الزخرفى الذى ينتمى له كل من الجزأين الرئيسيين بهذا الصف.

٥- التصميمات الزخرفية بالصف الخامس:

يتكون القسم الأيمن بهذا الصف من ثلاثة أجزاء من البلاطات، يشغل الجزء الأصغر منهم جزء من ورقة ساز مسننة، ويوجد بالمساحة السفلى بهذا القسم، بينما يشغل الثانى منهم جزء من تصميم زهرة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويوجد أعلى هذا القسم، أما الثالث فيمثل الجزء الأوسط منهم، وجاء متطابقاً مع زخارف القسم الأيسر التي تتألف من نصف بلاطة مثلثة قوامها فرعان نباتيان يكونا فيما بينهما شكل نصف معين، ويخرج من نقطة تلاقيهم زهرة كبيرة الحجم، ويوجد بكل جانب على يمين ويسار هذين الفرعين ورقة ساز مركبة يخرج من كل منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه لها، كما تحصر المساحة الوسطية فيما بين هذه الزهرة وكل ورقة ساز نصف وردة يخرج

منها جزء صغير يتجه نحو الداخل، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، على أرضية ناصعة البياض (شكل رقم ١١٣). ذلك مع مراعاة عدم اكتمال زخارف الجزء الأوسط بالقسم الأيمن، وذلك نظراً لصغر حيز البلاطة به عما يوجد بالقسم الأيسر.

٦- التصميمات الزخرفية بالصف السادس:

يتكون قسمه الأيمن من ثلاثة أجزاء من البلاطات، يظهر بها نوعين من التصميمات الأول يتألف من تصميم زهرة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويوجد بالجزء العلوى من هذه الأجزاء الثلاثة، أما الجزأين الآخرين فيشغل كل منهما تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التي تتخذ هيئة دوائر وتحمل فيما بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١). أما بالنسبة للقسم الأيسر فقد جاء يتكون من جزأين فقط من البلاطات التي تحمل هي الأخرى تصميم الأفرع المتشابكة التي تضم فيما بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١).

٧- التصميمات الزخرفية بالصف السابع:

يمثل الصف السفلى بهذه الكسوة والذي يأتي أعلى مستوى المكسلة مباشرة، ويضم عدة أجزاء من البلاطات التي تشغل كل من قسميه الأيمن والأيسر، إلا أننا لا نستطيع التعرف على كيانها الزخرفى الدقيق وذلك لضياح معظم معالم هذه الأجزاء، حيث لم يتبق منها سوى أجزاء من الزخارف النباتية المتنوعة.

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:

تتطابق هذه الكسوة مع كسوة واجهه هذا الكتف، وذلك من حيث التصميم العام وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية المكونة لهذا التكوين، إلا أن هذه الكسوة جاءت أكبر من كسوة الواجهة، حيث تتكون من ست تربييعات رخامية مثبتة على إحدى زواياها، وتحصر هذه التربييعات فيما بينهم صفين رأسيين من البلاطات الخزفية التي تتخذ هيئة مثلثة، يحتوى كل صف منهما على سبع تكوينات زخرفيه، وتبدأ هذه الكسوة من أعلى المكسلة مباشرة، وتمتد لأعلى إلى المستوى الأفقى للعتب الخشبي الذي يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٦٥). وبصفة عامة يمكن تقسيم الكيان الزخرفى بهذه الكسوة إلى قسمين، الأول قسم علوى، والثانى قسم سفلى.

١- زخارف القسم العلوى:

يتألف هذا القسم من الصفوف الثلاثة الأفقية العلوية لهذا القسم، وتمثل كلا من المتثلثات الزخرفية الثالثة العلوية بكل من الصفين الرئيسيين الأيمن والأيسر على يمين ويسار التربيعات الرخامية الوسطى، ويضم هذا القسم أربعة تصميمات زخرفية، الأول منهم يشغل كل من المتثلثين الذين يشكلان الصف الرأسي العلوى، وقوامه مجموعة الأفرع النباتية المتشابكة التي تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١). والتصميم الثانى يشغل كل من المتثلثين المتقابلين بالصف الثالث من أعلى، ويتألف من وردة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، وجاء التصميم الثالث يشغل جزء البلاطة الرئيسى الذى يشغل القسم الأيمن بالصف الأفقى الثانى من أعلى، ويتمثل فى زخرفة ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة كبيرة الحجم تعرف اصطلاحاً فى الفنون باسم زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣). أما التصميم الرابع فيشغل القسم الأيسر بالصف الأفقى الثانى وقوامه زخارف نباتية (شكل رقم ١١٤)، عبارة عن عدة أفرع نباتية حلزونية تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض، وكذا تتقاطع هذه الأفرع مع عنصر السحب الصينى، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء.

٢- زخارف القسم السفلى:

تتحصّر تكوينات هذا القسم بين كل من التكوينات الزخرفية بالقسم العلوى من أعلى، ومستوى قاعدة المكسلة من أسفل، ويشغل هذا القسم حيز الأربعة صفوف الأفقية السفلية بباطن هذا الكتف المعمارى، وقد جاءت تصميمات هذا القسم كلها متطابقة من حيث التكوين العام والعناصر الزخرفية، حيث نفذ على كل من أجزاء البلاطات التي تشغل المتثلثات الزخرفية بهذه الصفوف تصميم زخرفى واحد (شكل رقم ١١٥) (لوحة رقم ١٦٦)، ويتألف تصميمها من عدة أفرع نباتية تتفرع من بعضها البعض التي تحمل مجموعة من الأوراق النباتية المدببة والمسننة، التي تحصر فيما بينها ورود الرمان. وقد جاء هذا القسم يحمل وحدة زخرفية واحدة تتضمن تصميماً واحداً فقط، حيث لا يظهر أية اختلافات بين أقسام هذا الجزء إلا فى عدد الأجزاء التي تشغل كل جزء منه، فتارة نجدها تتمثل فى نصف بلاطة مثلثة كبيرة، وتارة أخرى نجدها تتكون من جزأين من البلاطات، وتارة ثالثة تختفى هذه الأجزاء تماماً كما حدث بالجزء الأيمن بالصف الأفقى السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرة.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

تعتبر هذه الكسوة امتداد للكسوة الخزفية الأخرى التي تتعامد عليها - كسوة باطن كتف كتلة المدخل البارز - حيث لا يوجد فاصل أو إطار يفصل بينهما، هذا وقد جاءت الكسوة متطابقة مع كل من الكسوتين الخزفيتين السابقتين وبصفة خاصة كسوة باطن كتلة المدخل البارز، وتتكون من صف التربيعات الرخامية الأوسط الذي يحصر فيما بينه صفيين رأسيين من أجزاء البلاطات الخزفية الكبيرة المقاس التي تشغل مساحات مثلثة، كما جاءت التصميمات المنفذة على هذه الأجزاء - سواء كانت الصغيرة منها أو المتوسطة أو تلك التي تمثل نصف بلاطة مثلثة - متطابقة في أغلبها مع التكوينات الزخرفية التي تزين مساحة كلاً من الكسوتين السابقتين (لوحة رقم ١٦٥).

تحتوي هذه الكسوة على تصميم ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتي المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك في الصف الأفقى الأول العلوى، وأيضاً بالجزء الأيسر بالصف الثالث، كما تحتوى على تصميم زهرة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، وذلك بالصف الأفقى الثانى، وبالجزء الأيسر من الصف الأفقى الخامس، وتصميم الأفرع النباتية المتشابكة التي تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذى يشغل الجزء الأيمن بالصف الأفقى الخامس، ثم تصميم الأفرع المتداخلة التي تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التي تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووربتين يربط بينهما فرع نباتي (شكل رقم ١١٠)، وذلك بالصف الأفقى السادس، أما عن تصميمات الصف الأفقى السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرة، فقد جاءت فى صورة أزهار مختلفة لا يتضح معها الكيان الزخرفى الرئيسى لها حيث بالكاد نستطيع أن نميز زهرة القرنفل من بين هذه الأزهار، وذلك نظراً لصغر أجزاء البلاطات التى تشغل هذا الصف.

هذا وتضم هذه الكسوة تصميماً زخرفياً جديداً بخلاف التصميمات السابقة التى تشغل كسوة واجهة وباطن الكتف المعماري البارز، ويظهر هذا التصميم بالجزء الأيمن من الصف الأفقى الثالث (شكل رقم ١١٤)، ويتألف من مجموعة أفرع نباتية متداخلة فيما بينها رسم بعضها بشكل حلزوني، وتضم هذه الأفرع عدة أوراق نباتية مدببة تحمل بدورها مجموعة من الأزهار المتعددة البتلات، هذا ويقطع هذه الأفرع عنصر السحب الصينية، وجاءت هذه العناصر منفذة باللون الأزرق واللون الأخضر على أرضية بيضاء اللون.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية الرأسية أسفل العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول بهذه الواجهة، وبذلك تشغل هذه الكسوة مساحة طولية مستطيلة تنحصر بين إطارين خشبيين رأسيين، حيث يشغلها صفيين ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم ثلاثة عشر صفاً من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٦٧)، وتتركز هذه البلاطات بالجزء العلوى من هذه المساحة الخزفية حيث اختفت البلاطات التى كانت تشغل المساحة السفلي منه.

تضم بلاطات هذه الكسوة ثلاثة تصميمات زخرفية، الأول وهو السائد حيث تشغل بلاطاته أغلب المساحة الخزفية المتبقية، ويتألف من تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة التى تلتقى مع بعضها البعض بورقة نباتية خماسية، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، والثانى يتمثل فى تكوين الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثلث غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، ويشغل هذا التكوين البلاطتان الرأسيتان أسفل الصف الرأسى الداخلى، والتصميم الثالث والأخير بهذه الكسوة يتمثل فى الدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل حيز النصف صف الرأسى الملاصق للإطار الخشبى الخارجى.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لكتلة المدخل:

تقع هذه الكتلة على يسار الداخل إلى هذه القبة من خلال فتحة الباب التى توجد بهذه الواجهة، وتتضمن كل من الكتلة اليسرى للكتف البارز الذى يرتكز عليه العقد الثلاثى الذى يتوج باب الدخول، والكتف الأيسر لفتحة باب الدخول، وبذلك تتكون كسوة هذا الجانب من جزأين يشغل كلا منهما مجموعة من البلاطات الخزفية وذلك بكلاً من الواجهة الأمامية، والواجهة الداخلية لهما (لوحة رقم ١٦٨)، وتبدأ هذه الزخارف من أعلى مستوى ارتفاع المكسلة مباشرةً وتنتهى عند الإطار الخشبى العلوى الذى يمتد بامتداد العتب الخشبى الذى يتوج فتحة باب الدخول، ويتضح من ذلك التطابق بين هذه الكسوة وبين كسوة الكتلة اليمنى ليس فقط من الناحية المعمارية بل أيضاً من الناحية الفنية الزخرفية، وهو ما يجعلنا نطبق عليها نفس المنهج المتبع فى تناول زخارف تلك الكسوة، وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهه كتف كتلة المدخل:

تبدأ بلاطات هذه الكسوة من أعلى المكسلة وتنتهي عند الإطار الخشبي الأفقى الذى يمتد مع العتب الخشبي لفتحة باب الدخول، وتتحصر هذه البلاطات بين إطارين جانبيين رأسين، وجاء التصميم العام لهذه الكسوة (لوحة رقم ١٦٩) متطابق مع الكسوة الخزفية بالواجهة المماثلة لها بكتلة المدخل اليمنى، وتتألف من ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها تضم فيما بينها صفيين رأسيين من الزخارف الخزفية يتكون كل صف منهما من سبعة مثلثات رأسية تعلو بعضها البعض، وتشغل هذه المثلثات أجزاء من بلاطات مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، سواء كانت نصف بلاطة مثلثة، أو كانت جزءاً صغيراً، أو جزأين، أو ثلاثة أجزاء متلاصقة تشغل الحيز الزخرفى للمثلث.

جاءت تصميمات هذه الأجزاء متطابقة مع التصميمات الخزفية بكسوة الكتلة اليمنى للمدخل، حيث نجد تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك فى كل من المثلث العلوى الأول، والثالث، والرابع، بالصف الرأسى الخارجى على يسار التربيعات الرخامية، وأيضاً بالمثلث الثالث، والرابع، والخامس، والسادس، بالصف الرأسى الداخلى الواقع على يمين التربيعات الرخامية الوسطى. وكذلك تصميم زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث الأول العلوى بالصف الرأسى الداخلى. ثم تصميم الذى يتكون من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويزين المثلث الثانى بالصف الرأسى الداخلى، والمثلث الخامس بالصف الرأسى الخارجى. أما كل من المثلثين السفليين بكل من الصفيين الرأسين فيضم كلا منهما أجزاء صغيرة من البلاطات التى يظهر بها بقايا تصميمات نباتية.

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:

جاءت هذه الكسوة متشابهة مع الكسوة السابقة، حيث تتكون من ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها تحصر فيما بينها صفيين رأسيين من الزخارف الخزفية، يتكون كل صف منهما من سبعة مثلثات رأسية تعلو بعضهم البعض، الذى يشغلها أجزاء من البلاطات الخزفية المختلفة المقاسات (لوحة رقم ١٧٠)، التى تضم هى الأخرى تصميمات سبق ورأيناها بكسوة

الجزء الأيمن من كتلة هذا المدخل، حيث نرى تصميم زهرة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، بالمثلث العلوى الأول، والثالث، والرابع، بالصف الرأسى الداخلى، وأيضاً بالمثلث العلوى الثانى، والثالث بالصف الرأسى المقابل، ثم تصميم ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وذلك بالمثلث السادس بالصف الرأسى الداخلى، وبالمثلث الثالث، والخامس بالصف الرأسى الخارجى، وكذلك تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التي تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذى يشغل المثلث السابع السفلى أعلى المكسلة مباشرة بالصف الرأسى الداخلى، كما نرى تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، الذى يشغل المثلث السادس والسابع بالصف الرأسى الخارجى.

يظهر بالإضافة إلى هذه التصميمات السابقة تصميم زخرفى آخر يشغل كل من المثلث العلوى الأول بالصف الرأسى الخارجى، والمثلث الخامس بالصف الرأسى الداخلى، ويتألف هذا التصميم من أربعة أفرع نباتية متجاورة ينبثق منها أوراق صغيرة وينتهى كل فرع منهم بزهرة القرنفل، بحيث تظهر هذا الأوراق بصورة متراسة إلى جوار بعضها البعض، وفى الوقت ذاته تتخذ شكل متدرج أقرب إلى شكل القوس، ويوجد أعلى هذه الأزهار فرع نباتى يحمل عدة أزهار ويتخذ شكل قوس، ونفذت العناصر الزخرفية بهذا التصميم باللون الأزرق، واللون الأخضر على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١٦).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

لم تختلف كسوة هذه الواجهة عن كل من الكسوتين السابقتين، أو عن الكسوة الخزفية المماثلة لها بالجانب الأيمن بهذا المدخل، حيث تتكون من صفين رأسيين، يتألف كل منهما من سبعة أجزاء متلثة من البلاطات، يشغلها مجموعة من أجزاء البلاطات الخزفية المختلفة المقاسات، ويتوسط هذين الصفين صف أوسط يتكون من ست تربيعات رخامية قائمة على إحدى زواياها، وقد جاء كل من التصميم العام والعناصر الزخرفية المنفذة على أجزاء البلاطات التي تزين المثلثات الزخرفية (لوحة رقم ١٧١) متطابقة مع التصميمات التي ظهرت بالكسوات السابقة سواء كانت تلك التي تشغل الجزء الأيمن من كتلة هذا المدخل، أو تلك التي توجد بالجزء الأيسر منه.

فنرى تصميم ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتي المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، بالمثلث العلوي الأول بالصف الرأسي الخارجى، وتصميم زهرة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، الذي يشغل المثلث العلوي الأول، والثالث بالصف الرأسي الداخلى، ثم تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التي تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، الذي يزين مساحة المثلث الثانى بكل من الصفيين الرأسيين، وتصميم أنصاف المراوح النخيلية التي تتحصر بين عدة أزهار تقع على جانبيها (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الثالث بالصف الرأسي الخارجى، وتصميم الأفرع النباتية الحلزونية التي تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض من جهة، وتتقاطع مع عنصر السحب الصينية من جهة أخرى (شكل رقم ١١٤)، الذي يشغل المثلث الرابع بكل من الصفيين الرأسيين، كما نرى أيضاً تصميم ورة الرمان (شكل رقم ١١٥)، بالمثلث الخامس بالصف الرأسي الداخلى.

ظهرت بهذه الكسوة بالإضافة إلى تلك التصميمات التي وجدت قبل ذلك بالأجزاء المختلفة بكتلة هذا المدخل، تصميم زخرفى آخر يشغل كل من المثلث الخامس والسادس بالصف الرأسي الخارجى، كما يشغل أيضاً المثلث السادس بالصف الرأسي الداخلى، وقوام هذا التصميم زخارف نباتية (شكل رقم ١١٧) (لوحة رقم ١٧٢) تتألف من زهرة دائرية يخرج منها مجموعة من الأوراق الثلاثية المتجاورة، وينبثق من هذه الأوراق أفرع فرعين نباتيين يحمل أحدهما زهرة بيضاوية، بينما ينبثق من الأخر مجموعة من الأفرع النباتية المتداخلة، ويشغل المساحة ما بين هذين الفرعين زخرفة نباتية تتكون من شكل بيضاوى يخرج منه عدة أفرع نباتية مدببة، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأبيض، واللون الأحمر الطوبى على أرضية زرقاء اللون.

أما بالنسبة للمثلث السابع السفلى الذى يعلو المكسلة مباشرةً بكل من الصفيين الرأسيين، فقد اختفت معظم زخارفها ولم يتبقى منها سوى أجزاء قليلة بالكاد نستطيع أن ننتبين منها أجزاء من أفرع وأوراق نباتية.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تشغل هذه الكسوة المساحة المستطيلة الرأسية أسفل العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول، وتتحصر بين إطارين خشبيين رأسيين، ويتألف التصميم العام لهذه الكسوة من صفين ونصف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها أربعة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تظهر جميعها فى حالة جيدة فيما عدا البلاطات التى تشغل الجزء السفلى، حيث سقطت طبقة الزخارف من عليها ولم يتبق سوى كيان العجينة الأحمر اللون.

نفذت هذه الكسوة بالبلاطات المربعة التى مقاسها 15 x 15 سم، التى تضم أربعة تصميمات زخرفية (لوحة رقم 173)، الأول منهم يشغل حيز الأربع صفوف الأفقية العلوية، وقوامه الأشكال السداسية التى تضم بداخلها زخارف نباتية وتلتف حول شكل ثمانى (شكل رقم 16). والتصميم الثانى يتألف من الدوائر المتماسية التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وريجات ذات أربع بتلات (شكل رقم 13)، ويشغل الصفين الخامس والسادس الأفقيين، وأيضاً الصف الثامن، بالإضافة إلى نصف الصف التاسع، والحادى عشر، والتصميم الثالث يتمثل الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم 12)، ويشغل حيز الصف السابع، ونصف الصف العاشر، أما التصميم الرابع والأخير فيتألف من الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثنى غير منتظم الأضلاع (شكل رقم 24)، ويشغل النصف الخارجى من الصف الثانى عشر.

أولاً: الكسوة الخزفية بكتلة المدخل بالواجهة الجنوبية الشرقية:

يتوسط هذا المدخل الواجهة الجنوبية الشرقية، وجاء متطابقاً مع المدخل الأخر الذى يتوسط الواجهة الشمالية الغربية تطابقاً تاماً، وذلك من الناحيتين المعمارية والزخرفية، حيث تنقسم زخارف هذا المدخل إلى قسمين (لوحة رقم 174)، الأول علوى ويتضمن زخارف المعقلى ويشغل مساحة العقد الثلاثى إلى العتب الذى يتوج فتحة باب الدخول، والثانى سفلى ويشغل أسفل كتلة الدخول إلى مستوى العتب الذى يعلو فتحة باب الدخول، ويتضمن هذا القسم مجموعة البلاطات الخزفية التى تمثل كسوة هذا المدخل ذلك بالاشتراك مع التربيعات

الرخامية، هذا وسنتبع في دراسة أجزاء هذه الكسوة نفس المنهج الذى تبعناه فى دراسة الكسوة الخزفية بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، وذلك كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن لكتلة المدخل:

تتكون هذه الكسوة من كتلة الكتف الأيمن البارز الذى يرتكز عليه العقد الثلاثى، ومن كتف فتحة باب الدخول، وتبدأ كسوة هذا الجانب من أعلى المكسلة مباشرةً وتنتهى عند الإطار الخشبي الأفقى الذى يمتد بنفس مستوى العتب الخشبي الذى يتوج فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٧٥)، وبذلك نستطيع أن نلمس مدى التشابه الواضح والكبير الذى يصل لدرجة التطابق بين كسوة هذا الجانب وكسوة جانبي كتلة المدخل الواقع بالواجهة الجنوبية الشرقية، ليس فقط من الناحية المعمارية بل أيضاً من خلال التصميم العام والعناصر الزخرفية الخاصة بكسوة كل منهم، حيث يشغل هذه الكسوة أربعة مستطيلات طولية - كسوة واجهة كتف كتلة المدخل البارز، كسوة باطن كتلة المدخل البارز، كسوة واجهة كتف فتحة باب الدخول، كسوة باطن فتحة باب الدخول - يتعامد كل منهم على الآخر.

أما التكوين العام بكل من الثلاث كسوات الأولى فجاء متطابقاً، وهو عبارة عن ست تربيعات رخامية قائمة على زواياها وتحصر فيما بينها صفيين رأسيين، يتكون كل صف منهما من سبع مساحات زخرفية مثلثة، يشغل كل مساحة منهم أجزاء من البلاطات المختلفة المقاسات، وجاء التكوين العام بالكسوة الرابعة مختلف عن ذلك حيث يعتمد فقط على البلاطات الخزفية الكاملة، دون وجود للتربيعات الرخامية. أما عن القوام الزخرفى لمجموع البلاطات التى تشغل كل كسوة بهذا الجزء فهى كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز:

تتضمن المثلثات الزخرفية بكل من الصفيين الرأسيين بهذه الكسوة أربعة تصميمات (لوحة رقم ١٧٦)، الأول منهم يتمثل فى تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويشغل المثلث العلوى الأول والثانى بكل من الصفيين الرأسيين، كما يشغل كذلك الجزء المتبقى من المثلث السابع السفلى بكل منهما، والتصميم الثانى يتألف من زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل

رقم ١١٢)، ويوجد بالمثلث الثالث بالصف الرأسي الخارجى على يمين التربيعات الرخامية، وكذلك بالمثلث السادس بالصف الرأسي الأخر، والتصميم الثالث فهو عبارة عن ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزين المثلث السادس بالصف الرأسي الخارجى، علاوة على جزء من المثلث الثالث بالصف الرأسي الداخلى، أما التصميم الرابع والأخير بهذه الواجهة فيظهر للمرة الأولى، وهو عبارة عن ورقة ثلاثية وسطى على كل من جانبيها نصف ورقة ثلاثية متطابقة مع الورقة الوسطى، وتضم الأوراق بداخلها براعم وساق تنتهى بورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١١٨)(لوحة رقم ١٧٧).

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز:

تحتوى هذه الكسوة على ستة تصميمات زخرفية (لوحة رقم ١٧٨)، سبق ورأينا منهم خمس تصميمات، التصميم الأول منهم يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويظهر بالمثلث العلوى الأول بكل من الصفيين الرأسيين، وبالمثلث الثانى والثالث بالصف الأفقى الداخلى الواقع على يسار صف التربيعات الرخامية الأوسط. والتصميم الثانى يتمثل فى الأفرع النباتية الحلزونية التى تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض ومع عنصر السحب الصينىة (شكل رقم ١١٤)، ويشغل المثلث الثالث بالصف الرأسي الخارجى. والتصميم الثالث يمثله زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويوجد بالمثلث الرابع بكل من الصفيين الرأسيين. وجاء التصميم الرابع يتكون من زخرفة زهرة الرمان التى ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث الخامس بالصف الرأسي الخارجى. والتصميم الخامس قوامه الأفرع المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طويلة مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، ويشغل حيز المثلث السادس بالصف الرأسي الداخلى.

أما عن التصميم السادس فهو يمثل تصميماً جديداً، ويشغل هذا التصميم المثلث السادس بالصف الرأسي الخارجى (شكل رقم ١١٩)(لوحة رقم ١٧٩)، ويتألف قوام هذا التصميم من مجموعة أزهار القرنفل المرسوم بطريقة محورة، وأزهار اللاله، ووردة الرمان ووريدات

خماسية البتلات، وترتبط هذه الأزهار مع بعضها البعض من خلال شبكة منتظمة من الأفرع النباتية، وجاءت عناصر التصميم مرسومة باللون الأزرق بدرجاته على أرضية بيضاء.

وقد جاء المثلث السابع السفلى بكل من الصفين الرئيسيين غير واضح المعالم، حيث لم يبق بكل منهما سوى جزء صغير ومحدود من بلاطة خزفية بالكاد نستطيع أن ننتبين بقايا الأجزاء الزخرفية لهما، والتي تضم جزءاً من زخارف نباتية، أما باقي المثلثين فلا يوجد بهما أية أجزاء أخرى من البلاطات الخزفية.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

تضم هذه الكسوة هي الأخرى خمسة تصميمات زخرفية، الأول يتمثل في زخرفة ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتي المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويشغل المثلث الأول العلوى بالصف الرأسي الداخلى، والثانى يتألف من تصميم وردة الرمان التي ينبثق منها زهرة اللاله وزهرة أخرى أصغر حجماً (شكل رقم ١١٢)، ويشغل كل من المثلث العلوى الأول، والثانى والثالث بالصف الرأسي الخارجى، وكذلك المثلث الثالث بالصف الرأسي الداخلى، والتصميم الثالث عبارة عن الأفرع النباتية المتداخلة التي ينبثق منها أشكال بيضاوية (شكل رقم ١١٧)، ويشغل المثلث الخامس والسادس بكل من الصفين الرئيسيين، وجاء التصميم الرابع يتألف من أنصاف المراوح النخيلية التي تتحصر بين عدة أزهار تقع على جانبيها (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الرابع بالصف الرأسي الخارجى، والتصميم الخامس والأخير يشغل المثلث الرابع بالصف الرأسي الداخلى، وجاء هذا التصميم منفذ على بلاطة مستطيلة غير مكتملة نظراً للحيز الزخرفى المثلث المساحة الذى تشغله (شكل رقم ١٢٠) (لوحة رقم ١٨٠)، وقوام الزخارف التي تشغل جزئه المتبقى عبارة عن نصف وردة تتخذ شكل نصف دائرى وتوجد بحافة التصميم تجد متمماتها بالبلاطة المجاورة لها وذلك عند توافر الاستمرارية لهذا التصميم، ويشغل باقى مساحة التصميم أفرع نباتية تتداخل مع أنصاف المراوح النخيلية، وتحصر هذه الأفرع بينها وبين نصف الوردة الطرفية زهرة ورد، ونفذت العناصر الزخرفية باللون الأبيض، واللون الأخضر على أرضية زرقاء اللون.

أما بالنسبة للمثلث الثاني بالصف الرأسي الداخلى فيشغله ثلاثة أجزاء من البلاطات التى لا تنتمى إلى تصميم زخرفى واحد، بل يمثل كل منهم جزء من تصميم زخرفى مستقل يعتمد على العناصر الزخرفية النباتية، إلا أنه يصعب التعرف عليه نظراً لصغير أجزاء هذه البلاطات. كما جاء المثلث السابع السفلى بكل من الصفين الرأسيين خالي تماماً من الزخارف، حيث سقطت أجزاءه الزخرفية ولم يعد يضم أي جزء من أجزاء البلاطات التى كانت تشغله.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٧٨):

تشغل هذه الكسوة المساحة الطولية أسفل العتب الخشبي الذى يتوج فتحة باب الدخول، ويحيط بها من الجانبين إطاران خشبيان رأسيان، وتتألف من صفين البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، التى تشغل المساحة من أعلى المكسلة إلى أسفل العتب العلوى، ونفذت هذه الكسوة بالبلاطات المربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، وتحتوى على عدة تصميمات زخرفية متنوعة، حيث تنقسم مجموعة التصميمات التى تتضمنها هذه الكسوة إلى قسمين، الأول يتألف من التصميمات التى سبق ورأيناها بجدران العماثر التى سبق دراستها، والثانى يمثل تصميمات تظهر للمرة الأولى بهذه الكسوة.

بالنسبة لتصميمات القسم الأول فهى تشغل أغلب هذه المساحة الزخرفية، وتتمثل فى تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وذلك بكل من الصف الأول، والثانى، والثالث، والرابع الألقى. وتصميم الدوائر المتماسية التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، ويشغل حيز الصف الخامس، والسادس، والتاسع الألقى، بالإضافة إلى البلاطة السابعة، والثامنة، والحادية عشر بالصف الرأسي الداخلى، وجزء من تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، ويوجد بالبلاطة الثانية عشرة بالصف الرأسي الخارجى، وأخيراً جزء من تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل البلاطة السابعة، والثامنة بالصف الرأسي الخارجى.

أما تصميمات القسم الثانى فتشغل الجزء السفلى، وذلك بالصفين الأفقيين الرابع عشرة، والخامس عشرة (لوحة رقم ١٨١)، وتتألف هذه التصميمات من ثلاثة نماذج زخرفية لم تظهر من قبل، الأول يشغل بلاطة مستطيلة، ويوجد بالصف الألقى الرابع عشرة، وجاء غير مكتمل

التصميم، حيث سقط جزء من الطبقة العلوية للبلاطة التي تحمل الزخارف، أما عن باقى العناصر الخزفية التي توجد بالجزء المتبقى من التصميم فتتمثل زهرة رمان ومجموعة من الأفرع النباتية التي يتخذ بعضها شكلاً حلزونياً، والبعض الآخر شكل ملتوي وينتهى نهاية مدببة (شكل رقم ١٢١).

جاء كل من التصميمين الثانى والثالث بالصف الأفقى الخامس عشرة يشغلا مساحة مثلثة لذا جاء تصميم كل منهما غير مكتمل، إلا أنه مع ذلك يمكن التعرف على الجزء غير الموجود بقوام البلاطة اليمنى، ويرجع ذلك لاعتمادها على الزخارف الهندسية التي يسهل معها استكمال تكوينها الخزفى، حيث يتألف قوامها من شكل مثنى جاءت أضلاعه المنحرفة مقوسة، فى حين جاءت أضلاعه المستقيمة الأفقية والعرضية تحمل ثلاث نوائد داخلية على هيئة ورقة نباتية صغيرة، وتشغل المساحات الخارجية منه التي تتخذ شكل ربع دائرى جزء من زهرة نباتية، بينما يشغل الحيز الداخلى له زهرة شمسية كبيرة الحجم يطرها فرع نباتى، وتتكون من عدة دوائر متتالية تلتف حول وردة مركزية صغيرة ذات ست بتلات، وينبتق من الدائرة الأخيرة أوراق ثلاثية متقوبة المنتصف، وجاءت ألوان التصميم تتكون من اللون الأزرق، والأخضر، والأصفر، والبنى على أرضية بيضاء (شكل رقم ١٢٢).

أما التصميم الثالث فيعتمد على الزخارف النباتية مما يصعب معه التكهن بالجزء المفقود من تصميمه، أما بالنسبة للجزء المتبقى منه والذي يشغل مساحة مثلثة فقوامه نصف وردة تتخذ شكل نصف دائرى يلتف حولها مجموعة من الأوراق الثلاثية، ويزين باقى المساحة عدة أفرع نباتية تتداخل مع بعضها البعض، كما تتداخل أيضاً مع أنصاف مراوح نخيلية، ورسمت هذه الأفرع بطريقة حلزونية، ونفذت هذه العناصر باللون الأبيض، واللون الأخضر، واللون البنى، واللون الأصفر على أرضية زرقاء اللون (شكل رقم ١٢٣).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجانب الأيسر لكتلة المدخل:

لم تختلف الكسوة الخزفية بهذا الجانب عن الكسوة الخزفية بالجانب الأيمن، أو عما جاء بالكسوة الخزفية بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، حيث تتكون من أربع مساحات طولية تتعامد على بعضها البعض، وتتألف كل مساحة منهم من صف أوسط من التربيعات الرخامية التي تحصر فيما بينها صفيين رأسيين من البلاطات الخزفية، يتكون كل

صف منهم من سبعة أجزاء رأسية مثلثة، تشغلها جزء واحد أو عدة أجزاء من بلاطات ذات حجم كبير، وذلك بالنسبة للثلاث مساحات الطولية الأولى الخارجية، أما المساحة الرابعة فتتضمن بلاطات خزفية فقط دون وجود للتريبعات الرخامية (لوحة رقم ١٨٢).

تبدأ زخارف هذه الكسوة من أعلى المكسلة وتمتد إلى الإطار الخشبي الأفقى الممتد مع مستوى العتب الخشبي الذى يتوج فتحة باب الدخول، وجاء كل من التصميم العام، والتكوينات الداخلية، وأيضا العناصر المكونة لهذه التكوينات متطابقة مع ما جاء بكسوة الجانب الأيمن وكذلك بكسوة مدخل الواجهة الجنوبية الشرقية، أما عن تفصيل القوام الزخرفى لهذه التصميمات على كل جزء من أجزاء هذه الكسوة فهى كالتى:

أولاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف كتلة المدخل البارز:

تتضمن كسوة هذه الواجهة ستة تصميمات موزعة على المثلثات الرأسية التى يتكون منها الصفيين الرأسيين على يمين ويسار صف التريبعات الرخامية (لوحة رقم ١٨٣)، وقد جاء تصميم المثلثات المتقابلة بكل من الصفيين الرأسيين متطابق، أما قوام هذه التصميمات من أعلى إلى أسفل يتمثل فى التصميم الأول من زهرة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، والتصميم الثانى عبارة عن الأفرع النباتية المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التى تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، والثالث يتألف من تصميم ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وجاء الرابع يتضمن تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تحمل عدة أزهار وتنتهى بورقة نباتية مدببة، وتتقاطع هذه الأفرع مع بعضها البعض من جهة، وتتقاطع مع عنصر السحب الصينية من جهة أخرى (شكل رقم ١١٤)، أما الخامس فيمثل تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، والتصميم السادس والأخير عبارة عن تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠). أما بالنسبة للمثلث السادس بكل من الصفيين الرأسيين فقد ضم ثلاث أجزاء مختلفة المقاسات تظهر على كل منهم تكوينات نباتية، يصعب التعرف على قوامها الزخرفى، وذلك نظراً للصغر النسبى لهذه الأجزاء، وعدم وضوح الزخارف المتبقية عليها بصورة كبيرة.

ثانياً: الكسوة الخزفية بباطن كتف كتلة المدخل البارز (لوحة رقم ١٨٢):

تضم كسوة باطن هذا الكتف أيضاً ستة تصميمات، الأول عبارة عن تصميم وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، ويظهر بصورة كبيرة بأجزاء هذه الكسوة، حيث يشغل المثلث العلوى الأول، والثانى بكل من الصفيين الرأسيين، وأيضاً المثلث الخامس، والسادس، بالصف الرأسى الداخلى الواقع يمين الناظر لهذه الكسوة، والتصميم الثانى يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويشغل المثلث الثالث بكل من الصفيين الرأسيين، والتصميم الثالث يتألف من الأفرع النباتية المتداخلة التى تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية وتحصر بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، ويوجد بالمثلث الرابع بالصف الرأسى الداخلى، ويمثل التصميم الرابع زخرفة ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزخرف المثلث الرابع بالصف الرأسى الخارجى، ويمثل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، التصميم الخامس الذى يشغل المثلث الخامس والسادس بالصف الرأسى الخارجى، وجاء التصميم السادس والأخير يشغل المثلث السفلى الأخير بكل من الصفيين الرأسيين، ويتكون من تصميم الشكلىين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدبرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٨٢، ١٨٣):

تحتوى هذه الكسوة على خمس تصميمات، الأول عبارة عن ورقة الساز التى يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتى المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، ويزين المثلث العلوى الأول بكل من الصفيين الرأسيين، كما يشغل المثلث الثالث بالصف الرأسى الخارجى، والثانى تصميم زهرة الرمان التى ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، ويشغل المثلث العلوى الثانى بكل من الصفيين الرأسيين، وكذلك المثلث الثالث بالصف الرأسى الداخلى، أما التصميم الثالث فيتألف من أزهار القرنفل المرسوم بطريقة محورة، وأزهار الرمان واللاله، التى ترتبط مع بعضها البعض من خلال شبكة منتظمة من الأفرع النباتية (شكل رقم ١١٩)، ويشغل حيز المثلث الرابع بالصف الرأسى الداخلى، والرابع يتألف من الأفرع النباتية المتشابكة التى تضم فيما بينها مجموعة من الأزهار (شكل رقم ١١١)، ويوجد بالمثلث الخامس

بالصف الرأسى الداخلى، وأخيراً تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفان من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدبرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠)، وذلك بالمثلث السادس بالصفين الرأسيين.

بالنسبة للمثلث الثالث والرابع بالصف الرأسى الخارجى فيتضمن كل منهما أجزاء صغيرة من البلاطات المنفذ عليها زخارف نباتية غير واضحة التصميم، أما المثلث السابع السفلى الذى يأتى أعلى المكسلة مباشرة وذلك بكل من الصفين الرأسيين فيخلو من وجود البلاطات الخزفية، حيث سقطت أجزاء البلاطات التى كانت تزين كلا من هذين المثلثين.

رابعاً: الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تتألف من صفين ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها خمسة عشر صفاً من البلاطات الأفقية، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٥ x ١٥ سم، وتتضمن تصميمين زخرفيين، الأول ويشغل معظم مساحة هذه الكسوة ويتمثل فى تصميم الطبقة النجمية نو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث يشغل حيز الصفوف العشرة الأفقية العلوية، أما التصميم الثانى فيشغل باقى المساحة السفلية مع مراعاة وجود بلاطات بهذا الجزء تخلو من العناصر الزخرفية نتيجة سقوط الطبقة العلوية التى تحمل العناصر الزخرفية من على كيان هذه البلاطات، وقوام هذا التصميم الخطوط الهندسية المتداخلة مع بعضها البعض، لتكون فيما بينها أشكال مربعة ومعينة وأخرى مضلعة، تلتف حول شكل نجمى مركزى (شكل رقم ٣).

من خلال ما تقدم يتضح أهمية هذه القبة وتميزها بالعديد من السمات والخصائص، ولعل أبرز هذه السمات هو موقعها الحالى حيث توجد بداخل أروقة جامع علي المحلى وليست خارجه كما هو معتاد بالقباب الملحقة^(١)، كما تمتاز أيضاً بطبيعة كسوتها الخزفية، حيث تخلو من وجود أية بلاطات تزين جدرانها الداخلية، ووجدت هذه البلاطات بالجدران الخارجية منها، وذلك بكل من كتلة المدخلين المفتوحين بكل من الواجهة الجنوبية الشرقية، والواجهة الشمالية الغربية، حيث ضمت بذلك كسوتين خزفيتين خارجيتين وهو ما لم يتوافر بأية من أبنية العمائر

(١) أصبحت القبة تشغل موقعها الحالى نتيجة إضافة مساحة جديدة للمسجد، وأجراء عمليات التجديد المستمرة له منذ سنة ١١٤١هـ / ١٧٢٩م، كما قام الحاج علي طبق بتجديد المسجد وقام بنقل الضريح الذى كان يقع على يسار المحراب إلى وسط أروقة المسجد وذلك سنة ١٢٦٣هـ / ١٨٤٧م. راجع، محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٥٠ - ١٥١.

الجنائزية العثمانية بالوجه البحرى بمصر على الإطلاق، وقد جاءت كل من كسوة هذين المدخلين متشابهة إلى حد كبير حيث تصل فى بعض أجزائها إلى درجة التطابق، وذلك من حيث المساحة الجدارية التى تشغلها كل كسوة منهما، وأيضاً من حيث تصميمها العام، علاوة على التكوينات والعناصر الزخرفية الخاصة بكل منهما.

كما تميزت كل من هاتين الكسوتين باستخدام الترابيع الرخامية مع أنصاف البلاطات الخزفية أو أجزائها، وقد جاءت هذه الترابيع قائمة على إحدائى زواياها، وتشغل معظم أجزاء هذه الكسوة فيما عدا كسوة باطن كتف فتحة باب الدخول بكل من المدخلين، حيث نفذت كسوته بمجموعة من البلاطات الخزفية دون وجود للترابيع الرخامية التى تشغل باقى أجزاء الكسوة.

ومما هو جدير بالذكر أننا قد سبق ورأينا هذا التزاوج بين كل من الترابيع الرخامية، والبلاطات الخزفية، وذلك فى مسجد دومقسيس برشيد، ومسجد الحاج عبدالباقي جوربجي بالأسكندرية، وفى قبة عبدالوهاب مخلوف بمطوبس، وقبة سالم أبو النجاة بفوه، إلا أنه من الملاحظ أن كسوة قبة سالم أبو النجاة هى الأقرب إلى هذه القبة، وذلك نظراً لأن كلاً منهما ينتمى إلى العمارة الجنائزية، وأيضاً اشتمال كلا منهما على كسوة خارجية، وذلك بالجزء السفلى من كتلة المدخل، علاوة على تطابق التصميم العام بكل منهما، حيث تم استخدام التربييعات الرخامية بنفس الأسلوب الزخرفى المتمثل فى وضع هذه التربييعات على إحدى زواياها فى صورة صف رأسى أوسط، يحصر فيما بينه صفين طرفيين يتكون كل صف منهما من عدة أجزاء مثلثة تعلق بعضها البعض، وتشغلها زخارف خزفية تتألف من بلاطات صغيرة المقاس كما جاء بكسوة قبة سالم أبو النجاة، وذلك بكسوة كل من واجهة كتفى كتلة باب الدخول، أو من أنصاف بلاطات كبيرة المقاس، أو بضعة أجزاء متجاورة من هذه البلاطات كما جاء بهذه الكسوة التى نحن بصددنا.

من خلال التفصيل الزخرفى للبلاطات التى تتألف منها الكسوة الخزفية بهذه القبة، يتضح أنه يمكن تقسيمها تبعاً للتصميمات المنفذة على كلاً منها، وعلى ذلك يمكننا أن نقسم مجموع بلاطات هذه الكسوة تبعاً لذلك إلى قسمين، الأول منهما يمثل مجموعة البلاطات التى تضم تصميمات ظهرت بجدران عمائر الوجهة البحرى بمصر التى يعود تاريخها إلى العصر العثمانى، والتى قد سبق وتناولناها بالدراسة، أما القسم الثانى فتمثله مجموعة البلاطات التى تحتوى على تصميمات ونماذج زخرفية جديدة تظهر بهذه القبة للمرة الأولى.

بالنسبة لبلاطات القسم الأول فتميز بأنها فى حالة جيدة بالمقارنة ببلاطات القسم الثانى، حيث جاءت كاملة البلاطات، وليست فى صورة أجزاء متلاصقة كما يوجد بالقسم الثانى، ونجد أغلب هذه البلاطات يتمركز فى كسوة باطن فتحة باب الدخول بكل من كتلة المدخلين، ويشتمل هذا القسم على ثلاثة عشرة تصميماً يوجد منهم إحدى عشرة تصميماً بكسوة باطن كلاً من فتحتى باب الدخول، وقوام هذه التصميمات على سبيل الذكر وليس الحصر هى تكوين زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، وتصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، والدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وتصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، وتصميم الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وتصميم الأشكال السداسية التى تضم بداخلها زخارف نباتية وتلتف حول شكل ثمانى (شكل رقم ١٦)، وأيضاً زخرفة الشكل الهندسى الذى يتألف من مجموعة من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة مع بعضها البعض (شكل رقم ٣)، وتعد هذه التصميمات الأكثر شيوعاً وتنفيذاً بين تصميمات هذا القسم.

جاء التصميمان الآخران بالجزء السفلى أعلى المكسلة مباشرة، وذلك بكل من كسوة واجهة وباطن الكتف البارز الأيسر بكتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، بالنسبة للتصميم الأول فهو عبارة عن زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ويشغل حيز بلاطتين رأسييتين وذلك بالمثلث الخامس والسادس بالصف الرأسى الخارجى بكسوة باطن الكتف البارز للكتلة اليسرى للمدخل الشمالى الغربى، والتصميم الثانى يتألف من الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفا من قوسين كبيرين متقابلين فى الوسط وقوسين صغيرين متدابرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠)، ويشغل هذا التصميم المثلث السابع بكل من الصفيين الرأسيين بكسوة واجهة وباطن الكتف البارز للكتلة اليسرى للمدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية، وجاء هذا التصميم غير مكتمل.

أما بالنسبة لتصميمات القسم الثانى فتضم أربعة وعشرون تصميماً جديداً، جاءت كلها غير مكتملة التكوين، حيث تشغل جزء أو أكثر من بلاطة كبيرة المقاس، كما يظهر بوضوح عامل مرور الزمن على بلاطات هذا القسم، وهو ما نجده فى عدم اكتمال أية من أنصاف البلاطات التى كانت يجب أن تشغل المساحات المثلثة التى تتألف منها تصميمات هذا القسم، حيث جاءت كل مساحة منهم تتكون من بضعة أجزاء من البلاطات المتجاورة، التى تحمل فى بعض الأحيان أكثر من نموذجاً زخرفياً، وهو على عكس ما كان يوجد بأصل هذه الكسوة التى

كانت تعتمد على ما يبدو على تطابق كل تصميمين متقابلين، وهو ما تؤكد أجزاء البلاطات الكبيرة نسبياً التي تشغل المساحات المثلثة المتقابلة وخاصة تلك التي توجد بكسوة الجزء الأيسر من كتلة المدخل الواقع بالواجهة الشمالية الغربية.

يتركز إحدى وعشرون تصميماً من تصميمات هذا القسم بكسوة واجهة وباطن الكتف البارز، وواجهة كتف فتحة باب الدخول، وذلك بكل من كسوة المدخلين، وأبرز هذه التصميمات زخرفة تصميم الأفرع النباتية المتشابكة التي تتخذ هيئة دوائر وتحمل بينها أزهار متعددة البتلات (شكل رقم ١١١)، وتصميم زهرة الرمان التي ينبثق من أعلاها زهرة صغيرة الحجم، ويخرج من إحدى جانبيها زهرة اللاله (شكل رقم ١١٢)، وشكل ورقة الساز التي يخرج منها زهرة نباتية تتقاطع مع الفرع النباتي المواجه له، وتتلاقى هذه الأفرع عند زهرة عرف الديك (شكل رقم ١١٣)، وأيضاً زخرفة وردة الرمان (شكل رقم ١١٥)، وتصميم الشرافات التي تتخذ هيئة الأوراق النباتية الثلاثية التي تضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ١١٨).

أما التصميمات الثلاثة المتبقية بهذا القسم فتوجد بالصفين السفليين الرابع عشرة والخامس عشرة بالكسوة اليمنى لباطن فتحة باب الدخول الشمالي الغربي، ويتألف اثنان منهم من الزخارف النباتية المتمثلة في زهرة رمان ومجموعة من الأفرع النباتية التي يتخذ بعضها شكلاً حلزونياً، والبعض الآخر شكل ملتوي وينتهي نهاية مدببة (شكل رقم ١٢١)، ونصف الوردية التي تتخذ شكل نصف دائري يلتف حولها مجموعة من الأوراق الثلاثية الحلزونية وأنصاف المراوح النخيلية (شكل رقم ١٢٣)، أما الثالث فيتكون من تصميم المثلث المنفذ بصورة أشرطة عريضة، وتظهر أضلاعه المنحرفة مقعرة الشكل ويضم بداخله زهرة كبيرة الحجم (شكل رقم ١٢٢).

يتضح من خلال ذلك أن كسوة هذه القبة قد ضمت عدداً كبيراً نسبياً من التصميمات الزخرفية ذلك بالمقارنة بالمساحات الزخرفية التي تشغلها بلاطات هذه الكسوة، وقد نتج عن ذلك ظهور أكثر من نمط وأسلوب زخرفي بهذه البلاطات، حيث نرى الطراز المحلى المستمد من الأسلوب المغربي الأندلسي الذي جاء مع الصناعات المغاربية اللذين توطنو مصر خلال هذه الفترة^(١)، والذي يظهر بصورة واضحة من خلال بلاطات القسم الأول من التصميمات، كما

(١) للمزيد عن دورا لجاليات المغربية، والمنتجات الفنية المختلفة لأفراد هذه الجالية خلال هذه الفترة الزمنية، راجع، محمد عبد الحفيظ محمد: دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين =

نرى الأسلوب الأوروبي وخاصة الأسباني الإيطالي منه والذي يوجد بصورة قليلة بهذه الكسوة حيث يظهر ببعض بلاطات القسم الأول، ذلك بالإضافة إلى النموذج الهندسي الوحيد الذى ينتمى إلى تصميمات القسم الثانى، والمتمثل فى المثلث الذى يضم بداخله زهرة كبيرة الحجم ويشغل مركزها عدة دوائر متتالية (شكل رقم ١٢٢)، والذي يظهر به الطابع الإيطالي من حيث التصميم العام، وطريقة تنفيذ العناصر الزخرفية سواء باستخدام الخطوط الغليظة، أو باستخدام أرضيات ثانوية خاصة بهذه العناصر بخلاف أرضية التصميم العامة.

هذا ويعد أسلوب المدرسة العثمانية فى صناعة المنتجات الخزفية وخاصة البلاطات الخزفية هو أبرز وأهم أسلوب بهذه الكسوة، ويرجع ذلك لشيوع هذا الأسلوب بمعظم البلاطات التى تتكون منها هذه الكسوة وخاصة تلك التى تمثل القسم الثانى من التصميمات، والتى يجمعها كلها وحدة فنية واحدة حيث يتضح من خلال كل من الأسلوب الصناعى والزخرفى لهذه البلاطات أنها لا تتبع النمط المحلى فى إنتاج البلاطات الخزفية التى تعود لهذه الفترة، وأنها تنتمى إلى إحدى المراكز الصناعية التركية التى ترجع إلى منتصف القرن السادس عشر الميلادى (القرن العاشر الهجرى)، وأوائل القرن السابع عشر الميلادى (القرن الحادى عشر الهجرى)، وهى الحقبة الزمنية التى يرجع إليها الخزف التركى الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة، والذي امتاز باحتوائه على أسلوب زخرفى عناصره مرسومة بأسلوب طبيعى إلى حد كبير، وذلك إلى جانب العناصر الزخرفية المحورة المتأثرة بالأسلوب الفارسى^(١).

نستطيع أن نلمس ذلك من خلال الأسلوب الصناعى لهذه البلاطات الذى يمتاز بجودة ونقاء الطينة التى تتكون منها عجينة البلاطة، والتى تظهر بتجلى فى أرضية البلاطات الناصعة البياض التى تصل لدرجة الشفافية، وأيضاً تنفيذ العناصر الزخرفية بأسلوب طبيعى غير متكلف، علاوة على البراعة فى استخدام الألوان سواء من حيث استخدام الألوان المتناغمة مع بعضها البعض، أو من حيث استخدام الدرجات اللونية المختلفة للون الواحد، أو من حيث الدقة والبراعة فى تنفيذ هذه الألوان على العناصر الزخرفية دون أن تختلط هذه

= الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص (١١٤ : ١٢٤)، ص (١٣٧ : ١٤٥).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، ص ٢١. للمزيد عن مميزات وخصائص البلاطات العثمانية التى ترجع لهذه الفترة. أنظر، ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣١ - ٤٠.

الألوان بعضها ببعض، أو أن تسيل وتخرج عن المساحة المخصصة لكل لون من هذه الألوان.

قبلة مسجد أبو النضر شتا

يضم هذا المسجد قبتين تشتمل كل منهما على كسوة خزفية، وتقع كلا منهما خلف محراب المسجد، وتعد القبلة الأولى هي القبلة الرئيسية، أما الثانية فهي محدودة المساحة صغيرة الحجم، وسوف نتناول كل منهما على حدة كما يلي:

أولاً: القبلة الأولى (الرئيسية):

الموقع:

تقع هذه القبلة خلف محراب جامع أبو النضر شتا بقرية أبو مندور^(١)، وهي إحدى القرى التابعة لمركز سوق^(٢).

المنشئ:

أنشأ هذه القبلة خليفة شتا بن يوسف، وقد ورد ذلك بالنص التأسيسي أعلى المدخل.

تاريخ الإنشاء:

تم إنشاء هذه القبلة عام (٢٨٠هـ / ١٨٦٣م)، وذلك طبقاً لما جاء بالنص التأسيسي الذي يعلو مدخل القبلة.

(١) قرية أبو مندور: من القرى الحديثة التابعة لمركز سوق وتكونت من الوجة الإدارية سنة ١٩٠٣م، باسم عزب أبو مندور، وفي سنة ١٩١٧م، صدر قرار بفصلها من زمام ناحيتي المنذورة والأصفيير باسم أبو مندور، وأصبحت ناحية قائمة بذاتها، محمد رمزي: القاموس الجغرافي، الكتاب الثاني، ج ٢، ص ٥١.

(٢) مركز سوق: من القرى القديمة وردت في قوانين ابن مماتي وفي تحفة الإرشاد وتاج العروس، وفي سنة ١٨٤١م، أنشئ بمديرية الغربية قسم إداري باسم قسم المنذورة وجعل مقره بلدة سوق، وفي سنة ١٨٧١م، صدر قرار نظارة الداخلية بتسميته مركز سوق ولكن نظارة الداخلية لم تصد قراراً بذلك فبقى معروفاً في دفاترها باسم مركز المنذورة، وفي سنة ١٨٩٦م، أصدرت المالية قراراً بتسميته مركز سوق لتوحيد التسمية في سجلات النظارتين. محمد رمزي: القاموس الجغرافي، الكتاب الثاني، ج ٢، ص ٤٧.

الوصف المعماري من الخارج^(١):

أولاً: الواجهات:

تمتلك هذه القبة ثلاث واجهات حرة تبرز خلف جدار محراب جامع أبو النضر شتاء، بالنسبة للواجهة الجنوبية الشرقية فتحتوى على دخلتين الأولى بالطرف الجنوبي وهى ذات عقد نصف دائرى ويبلغ اتساع الدخلة ٢,١م، ويتوسطها قمة شباك ١,٥م، أما الثانية فبالطرف الشرقى ويبلغ اتساعها ١,٥م، ويتوسط كلاً منهما فتحة شباك يغطيها حجاب من خشب الخرط، كما تشغل المساحة الوسطى بين هاتين الدخلتين قندلية بسيطة.

أما الواجهة الجنوبية الغربية فتضم ثلاث دخلات معقودة بعقد نصف دائرى، اتساع كل منهم ١,٤م، وذلك بارتفاع ٢م، يتوسطهم قمة شباك اتساعه ١م، وارتفاعه ١,٣م، ويعلو الدخلة الوسطى قندلية بسيطة، والواجهة الشمالية الشرقية تحتوى على ثلاث دخلات متماثلة ومعقودة بعقود نصف دائرية، ويتوسط كل دخلة فتحة شباك يعلو الوسطى منهم قندلية بسيطة.

تطل الواجهة الشمالية الغربية على مساحه مستطيلة تتقدم القبة وتقع خلف جدار محراب الجامع، وتضم هذه المساحة المدخل الرئيسى وهو عبارة عن كتلة بارزة قليلا عن سمت الجدار، ويبلغ اتساعها ٣م، ويتوسطها دخلة اتساعها ١,٩م على جانبها مكسلتان ويتوجها من أعلى عقد ثلاثى نو قمة مدببة يتدلى منه عقدان مدبيان غير متلاصقين، ويرتكز كلاهما على وتر خشبى ممتد بين رجلي العقد الثلاثى، ويتدلى من الوتر الخشبى كتلتان اسطوانيتان كما يتدلى حتى فى الجانبين نصفى كتلة من الخشب ويشغل المساحة الفاصلة بين العقدتين لوحة رخامية عليها نص كتابى يتكون من أربعة أسطر تتضمن النص التأسيسى للقبة، ويتوسط هذه الدخلة فتحة المدخل باتساع ١م، وارتفاع ٢,٢م، يغلق عليها باب خشبى نو مصراعين يعلوها عتب خشبى يعلوه نافذة مستطيلة، ويضم هذا الضلع أيضا دخلتين الأولى بالطرف الغربى يتوسطها فتحة شباك أما الثانية فبالطرف الشمالى ويتوسطها أيضا فتحة شباك ويعلو كل دخلة من الدخلتين كتلة مستطيلة تشغلها زخارف الطوب المنجور.

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٨٧.

ثانياً: القبّة:

تتألف منطقة انتقال هذه القبّة من أربعة مثلثات كبيرة مقلوبة بواقع مثلث بكل ركن من أركان المربع السفلى، وتعمل هذه المثلثات على تحويل المربع إلى مئمن، ترتكز عليه رقبة القبّة المستديرة التي تضم ثمان نوافذ ذات عقود نصف دائرية، يعلوها الخوذة وهي ملساء، ويخرج من قمة الخوذة قائم نحاس ذو ثلاث إنثافات يحمل هلال (لوحة رقم ١٨٤).

الوصف المعماري من الداخل^(١):

أولاً: مربع القبّة:

تتخذ هذه القبّة من الداخل شكل مربع طول ضلعه ٦,٧م (شكل رقم ١٢٤)، يشغل منتصف ضلعه الشرقي حنية محراب عبارة عن دخلة اتساعها ١,١م، والتي يبلغ ارتفاعها ٢,٢٨م، كما يوجد على جانبي المحراب دخلتان يتوج كل منهما عقد نصف دائري، كما يتوسط كل منهما فتحة شبك مستطيلة.

ثانياً: المقصورة:

تتوسط مربع القبّة وهي مقصورة خشبية مستطيلة تبلغ أبعادها ٣,٥ x ٢,٨م، يتوسط ضلعها الشمالي الشرقي فتحة باب ذات عقد نصف دائري ويتوسط هذه المقصورة تركيبة خشبية تعلو قبر أسطوانى منفذ بالأجر.

ثالثاً: منطقة انتقال القبّة:

تتخذ منطقة انتقال هذه القبّة من الداخل عقد ثلاثى ذا قمة مدببه، وتشغل أواسط هذه المنطقة عقد ثلاثى بداخله قنديلية بسيطة، وقد حولت منطقة الانتقال المربع السفلى للقبّة إلى مئمن يضم بأركانه ثمانية مثلثات مقلوبة تشغلها ست حطات من المقرنصات، ويعلو ذلك رقبة

(١) محمد ناصر عفيفي: القباب، ص ١٨٩.

القبّة المستديرة التي يفتح بها ثمان فتحات نوات عقد نصف دائري، ويأتي فوق هذه الرقبة، خوذة القبّة الملساء.

الكسوة الخزفية بالقبّة:

تشتمل هذه القبّة على مجموعة من البلاطات الخزفية التي تمثل كسوة خارجية تزين كتلة مدخلها، وجاءت معظم مقاسات هذه البلاطات بالمقاس المربع الصغير ١٠ x ١٠ سم، (لوحة رقم ١٨٥)، حث تشغل واجهة الكتفين البارزين وبالمساحات الجدارية التي تعلو كل من المكسلتين وأيضاً بالمساحة الجدارية الواقعة على جانبي فتحة باب الدخول مباشرة، ذلك بالإضافة إلى وجود بلاطات تشغل جزء من المساحة التي تقع أسفل كتلة المدخل أعلى مستوى الأرضية الخارجية للقبّة، وأيضاً تظهر هذه البلاطات على قاعدة كل من المكسلتين، وبذلك تتركز هذه الكسوة بكتلة المدخل وتبدأ من الأسفل كتلة عند مستوى الأرضية الخارجية لهذه القبّة وتنتهي من أعلى عند العتب الذي يتوج فتحة باب الدخول، ويمكن بذلك تقسيم هذه الكسوة تبعاً لجانبي كتلة المدخل، وذلك كما يلي:

- ١- الكسوة الخزفية بالجزء الأيمن من كتلة المدخل.
- ٢- الكسوة الخزفية بالجزء الأيسر من كتلة المدخل.
- ٣- الكسوة الخزفية أسفل فتحة باب الدخول.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجزء الأيمن من كتلة المدخل:

يمكن استعراض التصميمات المختلفة بهذه الكسوة من خلال تناول كل جزء منها على حده، حيث تنقسم زخرفياً إلى أربعة أجزاء يتعامد كل جزء منهم على الآخر، بالإضافة إلى مجموعة البلاطات التي تشغل قاعدة المكسلة، وذلك كما يلي:

- ١- كسوة واجهة الكتف البارز لكتلة المدخل.
- ٢- كسوة باطن الكتف البارز لكتلة المدخل.
- ٣- كسوة واجهة كتف فتحة باب الدخول.
- ٤- كسوة باطن كتف فتحة باب الدخول.
- ٥- كسوة قاعدة المكسلة.

١- الكسوة الخزفية بواجهة الكتف البارز لكتلة المدخل:

تتألف كسوة هذا الجزء من مساحة مستطيلة طولية، يطر أضلاعها أفاريز خشبية فيما عدا الضلع السفلى منها، وتبدأ زخارفها من أسفل عند مستوى المكسلة وتمتد لأعلى لتنتهى عند الإفريز الخشبي الأفقى العلوى الذى يمتد مع مستوى الإفريز الذى يتوج عتب فتحة باب الدخول. وتتكون هذه الكسوة من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها ثلاثة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية، وقد فقدت هذه البلاطات جزءاً كبيراً من زخارفها حيث سقطت طبقتها العلوية التى تحمل الزخارف، لم يتبق من هذه البلاطات سوى كيان العجينة الذى يمتاز باللون الأحمر (لوحة رقم ١٨٦).

يتضح من خلال بقايا التصميمات التى لاتزال موجودة على بعض بلاطات هذه الكسوة، وأيضاً من خلال الأجزاء الصغيرة المتبقية ببعض أجزاء البلاطات التى سقطت منها طبقة الزخارف، أن هذه البلاطات كانت تضم ثلاثة تصميمات زخرفية، التصميم الأول منهم يتمثل فى المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل هذا التصميم بلاطات كل من الصفين الرأسيين الداخليين، ذلك فيما كل من البلاطتين الطرفيتين الأفقيتين من أعلى ومن أسفل. والتصميم الثانى قوامه الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى تضم بداخلها وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣). وجاء هذا التصميم منفذ على كل من الصفين الطرفيين الرأسيين. أما التصميم الثالث فيشغل كل من البلاطتين الطرفيتين الأفقيتين من أعلى ومن أسفل لكل من الصفين الداخليين، وقوامه الدوائر غير المتماسة التى تحصر بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥).

٢- الكسوة الخزفية بباطن الكتف البارز لكتلة المدخل:

يشغل هذه الكسوة أيضاً مساحة مستطيلة طولية تبدأ من أعلى المكسلة مباشرة وتنتهى عند الإفريز الخشبي الأفقى العلوى الذى يحدد النهاية العلوية للكسوة الخزفية بهذه القبة، وتتكون من أربعة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها سبعة عشرة صفاً ونصف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٨٧)، ونلاحظ سقوط معظم طبقة الزخارف من على أغلب بلاطات هذا الجزء وخاصة بالمستوى السفلى منه الذى يعلو المكسلة مباشرة.

أما عن تصميم هذه البلاطات فيمكن أن نتبينه من خلال البقايا الزخرفية التي لا تزال متواجدة ببعض البلاطات المتفرقة بهذه الكسوة ولا سيما المستوى العلوى منها، حيث نستطيع أن نميز خمسة تصميمات زخرفية، الأول منهم يتمثل في تكوين الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً المنفذ على تجميعة تتكون من أربع بلاطات (شكل رقم ٨). والتصميم الثانى يتألف من المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل كل من هذين التصميمين المساحة الوسطى لهذه الكسوة، حيث يتبادل كل من التصميمين فيما بينهما ليشغلا بلاطات الصفيين الرأسيين الداخليين. والتصميم الثالث يتكون من الدوائر غير المتماسية التي تحصر بينها المثلثات الممهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل حيز الصف الرأسى بالطرف الخارجى. أما التصميم الرابع فقوامه الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويوجد ببقايا البلاطات التي تشغل الصف الرأسى بالطرف الداخلى لهذه الكسوة، وكذلك ببلاطة توجد بالصف الأفقى السفلى أعلى المكسلة مباشرة. أما التصميم الخامس فجاء غير مكتمل ويوجد بالمستوى العلوى من صف البلاطات الرأسى الطرفى الداخلى الذى يتألف من أنصاف البلاطات، وقوامه جزء صغير من التصميم الذى يتكون من الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبتق منها أربع أوراق خماسية متقوية (شكل رقم ٦).

٣- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

لا يختلف التصميم العام بكسوة هذه الواجهة عنه فى الكسوة الملاصقة لها - كسوة باطن الكتف البارز لكتلة المدخل - حيث لا يوجد ما يفصل بين بلاطات كلا منهما سوى الخط المستقيم الناتج عن تعامد الكتلة البنائية بكل منهما، ولذا فقد اعتبرهما المزخرف بمثابة كسوة واحدة ممتدة، مما جعل قوامهما الزخرفى يكاد يكون متطابق (لوحة رقم ١٨٧)، وتتكون كسوة هذا الجزء من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية.

تتألف تصميمات هذه الكسوة من أربع نماذج زخرفية تتطابق جميعها مع ما وجد بالكسوة الملاصقة لها، حيث التصميم الأول الذى يمثله تكوين الطبق النجمى ذى الستة عشر ضلعاً المنفذ على تجميعة تتكون من أربع بلاطات (شكل رقم ٨)، الذى يشغل مساحة الصفيين الرأسيين الداخليين، وذلك بالتبادل مع التصميم الثانى الذى يتكون من المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما

التصميم الثالث فقوامه الدوائر المتماسة التي تحصر بينها معينات بداخلها زهرة ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، والذي يشغل أغلب بلاطات الصف الرأسي بالطرف الخارجى الملاصق للإفريز الخشبي، وجاء التصميم الرابع والأخير يتكون من الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويظهر بالمستوى العلوى من الصف الرأسي بالطرف الداخلى لهذه الكسوة.

ومما هو ملاحظ أن بلاطات هذه الكسوة قد سقطت من على أغلبها معظم الطبقة الخارجية التي تحمل القوام الزخرفى لها، وبصفة خاصة تلك البلاطات التي تشغل منتصف هذه الكسوة، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه ليصل إلى ضياع كيان البلاطة بالكلية، وهو ما يظهر بالمستوى السفلى منها وذلك أعلى المكسلة.

٤- الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

لا تزال الكسوة الخزفية بهذا الجزء محتفظة ببلاطاتها وأيضاً بكيانها الزخرفى، ذلك على عكس البلاطات التي تشغل كسوة الخزفية بالأجزاء الثلاثة السابقة، حيث جاءت هذه الكسوة شبة مكتملة، وتبدأ من أسفل عند الإفريز الخشبي الأفقى الذى يأطر قاعدة المكسلة، وتنتهى من أعلى عند العتب العلوى لفتحة باب الدخول، وتتكون من ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم فيما بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية، ويشغل هذه البلاطات تصميم الدوائر غير المتماسة التي تحصر فيما بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥)(لوحة رقم ١٨٨).

٥- الكسوة الخزفية بقاعدة المكسلة:

تشغل قاعدة المكسلة مجموعة من البلاطات الخزفية تتألف من ثلاثة صفوف ونصف تحصر بينها أربعة صفوف من البلاطات، وتظهر هذه البلاطات فى حاله سيئة (لوحة رقم ١٨٩)، إلا أنه يمكن التعرف على تصميمها الزخرفى، حيث جاءت تضم تصميم زخرفى واحد قوامه الزهرة المركزية التي يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية متقوية (شكل رقم ٦).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجزء الأيسر من كتلة المدخل (لوحة رقم ١٩٠):

تتشابه الكسوة الخزفية بهذا الجزء مع الكسوة الخزفية بكتلة الجزء المقابل له، حيث تشغل نفس المساحة الزخرفية للكسوة لها، وأيضاً تتبع نفس السياق الزخرفى العام التى صارت عليه، ذلك مع التباين فى أماكن بعض التصميمات الزخرفية، وبذلك يجمع بين كل من الكسوتين وحدة زخرفية واحدة تمثل جوهر الكسوة الخزفية لهذه القبة، ولتوضيح هذا التشابه والتضامن الوحدوي سنتناول دراسة هذا الجزء دراسة تفصيلية، وذلك كما يلي:

١- الكسوة الخزفية بواجهة الكتف البارز لكتلة المدخل:

تتصدر هذه الكسوة من الجانبين بين كل من الإفريزين الرأسيين الذين يحيطا بكتف كتلة المدخل، وتبدأ من أعلى مستوى المكسلة بقليل وتمتد لأعلى إلى أن تنتهى عند الإفريز الخشبي الأفقى العلوى، وتتألف كسوة هذا الجزء من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تضم فيما بينها اثنتا عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية. وجاءت تصميمات هذه الكسوة متطابقة كلياً مع كسوة واجهة الكتف البارز بالجزء الأيمن بكتلة المدخل، ذلك مع الاختلاف الطفيف فى أماكن بعض التصميمات الزخرفية (لوحة رقم ١٩٠).

٢- الكسوة الخزفية بباطن الكتف البارز لكتلة المدخل:

تتطابق هذه الكسوة مع كسوة الجزء المماثل له بالكتف الأخر - كسوة باطن الكتف الأيمن لكتلة باب الدخول - وذلك من حيث المساحة، والتصميم العام، والتكوينات الزخرفية الداخلية المنفذة عليها، وأيضاً فى الحالة السيئة التى تبدو عليها بلاطات كل من هاتين الكسوتين وبخاصة تلك البلاطات التى كانت تشغل المستوى السفلى بكل منهما، والتى تلاشت بعض أجزائها تماماً بما فى ذلك كيان العجينة نفسها (لوحة رقم ١٩١)، وتتكون هذه الكسوة من أربعة صفوف ونصف من البلاطات الرأسية التى تحصر بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية.

وجاء الاختلاف بين كل من الكسوتين يقتصر على احتواء هذه الكسوة على أربع تصميمات زخرفية فقط وليس خمس تصميمات كما فى الكسوة المقابلة لها، حيث تم إحلال

تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، بدلاً من التصميمين الثالث والخامس بالكسوة المقابلة (شكل رقم ٦، ٣٥).

٣- الكسوة الخزفية بواجهة كتف فتحة باب الدخول:

تعلو هذه الكسوة المكسلة وتشغل مساحة جدارية متطابقة مع مساحة الكسوة السابقة، حيث يعد كلا منهما امتداد للآخر، وتتكون من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التي تحصر بينها سبعة عشر صفاً ونصف من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٩١)، وتجدر الإشارة إلى أن كسوة هذا الجزء تعد من أكثر الكسوات تضرراً بهذه القبة، حيث فقدت جزءاً كبيراً من بعض بلاطاتها كما فقدت بعض البلاطات الأخرى طبقة الزخارف به، وهو ما يظهر بوضوح في معظم الجزء السفلي بهذه الكسوة، مما جعل مجموعة التصميمات التي لاتزال متبقية بها تقتصر على الصفوف السبع الأفقية العلوية مع تضرر بعض بلاطاتها أيضاً.

بالرغم من الحالة السيئة التي تبدو عليها هذه البلاطات، إلا أنه يمكن اعتبارها أهم مساحة زخرفية بكسوة هذه القبة، ويرجع ذلك لاحتوائها على تصميم زخرفي جديد لم يظهر من قبل بكسوات العماير السابق دراستها، ذلك فضلاً عن تضمنها عدة تصميمات سبق ورأيها من قبل.

بالنسبة للتصميمات التي سبق وقد رأيناها فتتضمن أربعة تصميمات زخرفية، التصميم الأول يظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى إلا أننا سبق ورأيناه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢٥، ٣٤)، وأيضاً بكسوة مسجد أحمد أغا دومقسي (لوحة رقم ٥٠، ٥٧)، وقوام هذا التصميم الأوراق النباتية المركبة التي يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثن غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، ويشغل هذا التكوين بلاطتين متتاليتين بالصف الرأسي الداخلي. والتصميم الثاني يمثله زخرفة الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). والتصميم الثالث يتكون من المثن المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثن بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويشغل كل من هذين التصميمين البلاطات العلوية للصفين الرأسيين الداخليين وذلك بالتبادل. والتصميم الرابع قوامه الدوائر المتماسة التي تحصر بينها معينات تضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وذلك البلاطة الثانية العلوية بالصف الرأسي بالطرف الخارجي بهذه الكسوة.

أما بالنسبة للتصميم الجديد الذى يظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى فيشغل بلاطات الصف الرأسى بالطرف الخارجى (شكل رقم ١٢٥)(لوحة رقم ١٩٢)، ويتألف من وردة مركزية ذات أربع ورقات ثلاثية مرسومة باللون الأخضر، وتحصر فيما بينهم أربع نتوءات صفراء اللون، وينبثق منها أربع أنصاف مراوح نخيلية منفذة باللون الأصفر، جاء كل اثنين منهم متقابلين، ويحصران بينهما زهرة ثلاثية تتجه نحو داخل التكوين رسمت باللون الأزرق والأخضر، كما ينبثق من الوردة الوسطى أربع أوراق نباتية ذات نهاية مقوسة، نفذت باللون الأزرق، ويتقابل كل اثنين منهم مع بعضهما البعض، ليشغل بذلك كل ورقتين منها جانبي التكوين فيما بين الوردة المركزية وبين حدود هذا التصميم، بينما يشغل الجانبين الآخرين أنصاف المراوح النخيلية، كما يشغل المساحة فيما بين كل مروحة نخيلية وبين الورقة النباتية ذات التقويس جزء صغير من ورقة نباتية ذات نهاية مدببة، نفذت باللون الأخضر، ويحدد العناصر الزخرفية بهذا التكوين خط من اللون البنى، وجاءت الأرضية بيضاء اللون.

٤ - الكسوة الخزفية بباطن كتف فتحة باب الدخول:

تشغل البلاطات المتبقية من هذه الكسوة النصف العلوى من المساحة المحصورة بين مستوى المكسلة وبين العتب العلوى لفتحة الباب، وتتألف من ثلاثة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيا بينها عشرة صفوف ونصف من البلاطات الأفقية، وقد فقد جزء غير قليل من هذه البلاطات طبقة الزخارف من عليه، إلا أنه لا يزال يحتفظ بكيان البلاطة نفسها التى تظهر اللون الأحمر الخاص بعجينة هذه البلاطات (لوحة رقم ١٩٣)، وتتطابق تصميمات هذه البلاطات مع الكسوة المقابلة لها، حيث تتضمن تصميم زخرفى واحد قوامه الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥).

٥ - الكسوة الخزفية بقاعدة المكسلة:

تشغل قاعدة المكسلة الموجودة بهذا الكتف مجموعة من البلاطات الخزفية، التى لا تزال تحتفظ بكيانها إلى وقتنا هذا، إلا أنها فقدت زخارفها ولم يتبق منها سوى أجزاء متناهية الصغر، يمكن من خلالها أن نتبين أن تصميمات هذه البلاطات كانت فى أغلب الظن تتطابق مع تصميمات البلاطات التى تشغل قاعدة المكسلة الأخرى بكتلة باب الدخول، حيث يشغل بلاطاتها تصميم واحد قوامه الزهرة المركزية التى يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبثق منها أربع أوراق خماسية مثقوبة (شكل رقم ٦).

ثالثاً: الكسوة الخزفية أسفل فتحة باب الدخول (لوحة رقم ١٩٤):

تشغل هذه الكسوة مساحة صفيين أفقيين من البلاطات التي تبدأ من مستور الأرضية الخارجية للقبة مباشرةً وتنتهي قبيل مستوى فتحة باب الدخول لهذه القبة، وتظهر مجموعة هذه البلاطات في حالة سيئة للغاية، حيث تأكلت أجزاء كبيرة من زخارفها بفعل عامل الرطوبة الذي يظهر بوضوح على كيان هذه البلاطات وخاصة تلك التي تشغل الجزء الأيمن من هذه الكسوة.

بالرغم من الحالة السيئة لهذه الكسوة، والمساحة المحدودة التي تشغلها، إلا أن بلاطاتها ضمت في مجموع زخارفها عدة تصميمات مختلفة وضعت جانباً إلى جانب دون اعتبار للتكوينات التي تمثلها، حيث تضم هذه المساحة المحدودة أغلب نماذج التصميمات التي ظهرت بكسوة هذه القبة سواء بالكسوة اليمنى لباب الدخول أو الكسوة اليسرى له، ذلك فيما عدا تصميمين أو ثلاثة على الأكثر، فنرى تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر بينها المعينات التي تضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وتصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ثم تصميم الدوائر غير المتماسة التي تحصر فيما بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، وكذا تصميم الأوراق النباتية المركبة التي يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل (شكل رقم ٢٤)، وزخرفة الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وأخيراً تصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

ثانياً: القبة الثانية:

تقع هذه القبة أيضاً خلف محراب مسجد أبو النضر شتاً، وتوجد ملاصقة للقبة السابقة وذلك بالطرف الشمالي من الواجهة الشمالية الغربية، ومن المرجح أن يكون تاريخ انشائها هذه القبة هو نفس تاريخ انشائها القبة الرئيسية، وتتألف هذه القبة من مساحة صغيرة محدودة تتخذ شكل شبة دائري (شكل رقم ١٢٤)، ويشغل القبة قبران حديثان، أما خارج القبة فهي تضم واجهة واحدة فقط هي الواجهة الجنوبية الغربية التي تمثل الواجهة الرئيسية، والتي تشرف على المساحة المستطيلة التي تقع خلف محراب المسجد وتتقدم قبة أبي النضر شتاً، أما باقى

الواجهات فلا يكاد يرى منها شيئاً سوى الجزء العلوى منها الذى يرتكز عليه منطقة الانتقال والتي يرتكز عليها بدورها رقبة القبة، التى يليها خوزة هذه القبة (لوحة رقم ١٩٥).

الكسوة الخزفية بالقبة:

تقتصر الكسوة الخزفية بهذه القبة على الكسوة الخارجية التى تزين مدخلها، الذى يقع بالواجهة الجنوبية الغربية وهو عبارة عن مدخل بسيط مستطيل يتوسطه فتحة باب الدخول التى تعلوها عتب خشبى يرتكز على فتحة شبك مستطيلة، ويتوج هذا المدخل عقد ثلاثى منفذ بالطوب المنجور كما زينت كوشته أيضاً بالطوب المنجور (لوحة رقم ١٩٦)، وجاءت هذه الكسوة تزين كل من كتفى باب الدخول، وباطن العقد الثلاثى الذى يتوج هذا المدخل، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى جزأين، الأول سفلى ويشغل الجزء السفلى بهذا المدخل إلى العتب الخشبى الذى يتوج فتحة المدخل، والثانى علوى ويشغل الجزء العلوى أعلى فتحة باب الدخول، سنتناول كلا منهما بالدراسة كما يلى:

أولاً: الكسوة الخزفية بالجزء السفلى:

تتضمن كسوة هذا الجزء مجموعة من البلاطات الخزفية التى تشغل كلاً من واجهتى كتفى فتحة باب الدخول، وباطن هذا الكتف الأيمن، بالإضافة إلى عدة بلاطات تتواجد بالمستوى السفلى من هذا الجزء، وذلك أسفل فتحة باب الدخول مباشرة.

بالنسبة لواجهة الكتف الأيمن الواقع على يمين الناظر لهذه القبة فهى تشتمل على كسوة خزفية تشغل النصف العلوى منها فقط، وتتحصر بين إطارين خشبيين فى كل من الجانبين وبين العتب الخشبى العلوى الذى يتوج فتحة باب الدخول، وتتألف من أربعة صفوف من البلاطات الرأسية التى تحصر فيما بينها ثلاثة عشر صفاً من البلاطات الأفقية (لوحة رقم ١٩٧)، وقد اختفت الطبقة العلوية التى تحمل الزخارف من على كثير من هذه البلاطات ولا سيما بلاطات كلا من الجزء السفلى، والجزء الأوسط منها، ومن خلال البلاطات التى لا تزال تحتفظ بقوامها الزخرفى، وأيضاً تلك البلاطات التى بالكاد نستطيع التعرف على تصميمها - وذلك من خلال الجزء المحدود المتبقى من هذه التصميمات - يمكن أن نتبين التصميم الذى

كان يشغل هذه الكسوة والذي يتمثل في تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما باطن هذا الكتف فتبدأ كسوته من أعلى مستوى بديية كسوة واجهته بقليل، وتتحصر هي الأخرى بين إطارين خشبيين من الجانبين وبين أسفل العتب الخشبي العلوى لفتحة باب الدخول، وتتألف من صفين أفقيين من البلاطات الرأسية التي تضم فيما بينها تسعة صفوف من البلاطات الأفقية، وتظهر هذه البلاطات في حال جيدة بالمقارنة بكسوة واجهة هذا الكتف، وتتضمن هذه الكسوة نوعين من التصميمات (لوحة رقم ١٩٨)، الأول يشغل الصفين الأفقيين من أسفل وهو عبارة عن تكوين الطبقة النجمية ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما الثاني فيشغل باقى بلاطات هذه الكسوة ويمثله تصميم الأوراق النباتية المركبة التي يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل التي تلتف حول مثلث غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤).

أما كسوة واجهة الكتف الأيسر فهي لا تختلف عن كسوة واجهة الكتف الأيمن، حيث تتحصر بين إطارين خشبيين من الجانبين وبين العتب الخشبي العلوى لفتحة باب الدخول، إلا أنها جاءت في حالة غاية في السوء حيث سقط الكثير من بلاطاتها، كما فقد جزء كبير من البلاطات المتبقية قوامها الزخرفى (لوحة رقم ١٩٩). وتتكون البلاطات المتبقية من أربعة صفوف رأسية تختلف فيما بينها من حيث عدد البلاطات التي تمثلها، فجاء الصف الأول بالطرف الخارجى لهذا الكتف يتألف من إحدى عشر بلاطة، والصف الثانى الذى يليه يتكون من عشرة بلاطات، والصف الثالث يحتوى على تسعة بلاطات، أما الصف الرابع والأخير فسقطت كل بلاطاته ولم يتبقى منه سوى بلاطة واحدة توجد أسفل الإبريز الأفقى العلوى مباشرة، وبالنسبة لزخارف هذه البلاطات فقد جاءت متطابقة مع ما وجد بواجهة الكتف الأخر، حيث تتألف من تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

مما يجدر ذكره هنا أن باطن هذا الكتف كان مزين بمثل هذه البلاطات الخزفية وذلك على غرار ما وجد بباطن الكتف الأيمن، إلا أن هذه البلاطات والتي كانت تمثل كسوة خزفية له قد سقطت كلها وتلاشت تماماً، ومما يؤكد ذلك وجود آثار لبضعة بلاطات توجد بالجزء العلوى بباطن هذا الكتف، وذلك أسفل العتب الخشبي الذى يتوج فتحة باب الدخول مباشرة.

الجزء الأخير بكسوة هذا المستوى يتمثل في عدة بلاطات محصورة بين درجة السلم الحجرية التي توجد أما مدخل هذه القبة، وبين المستوى السفلى لفتحة باب الدخول، حيث تتألف هذه الكسوة من صف واحد من البلاطات الأفقى التي تتكون من اثنتا عشر بلاطة (لوحة رقم ٢٠٠)، ويظهر بوضوح على هذه البلاطات كل من عامل الزمن وعامل الطوبية وذلك نظراً لقربها من مستوى سطح أرضية هذا البناء، مما نتج عنه الضرر الكبير بكيان هذه البلاطات، وبصفة خاصة قوامها الزخرفى، ومع ذلك يمكن أن نرى بوضوح على كيان هذا الصف نوعين من التصميمات، الأول وهو تصميم الزهرة المركزية التي يلتف حولها أشرطة دائرية مفصصة، وينبتق منها أربع أوراق خماسية متقوية (شكل رقم ٦)، ويشغل هذا التصميم معظم بلاطات هذا الصف، والثانى يمثله تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجزء العلوى:

يمثل هذا الجزء مساحة العقد الثلاثى الذى يتوج المدخل البسيط لهذه القبة، ويتضمن هذا العقد نوعين من الزخارف، الأول جاء منفذ بالطوب المنجور ويشغل كل من كيان العقد الثلاثى و كوشته، أما الثانى فيتمثل فى مجموعة البلاطات التى تشكل الكسوة الخزفية لهذا الجزء، والتى تشغل باطن العقد الثلاثى، وبذلك تتحصر هذه الكسوة ما بين العتب الخشبى العلوى الذى يتوج فتحة باب الدخول وبين كيان العقد الثلاثى الذى يعلو هذا المدخل، حيث كان يحدد هذه الكسوة إطار خارجى ربما كان منفذ من أشرطة البلاطات الخزفية، أو من الطوب المنجور وهو الأقرب إلى الصواب.

تتضمن هذه الكسوة نوعين من التصميمات ذلك بالإضافة إلى بضعة أجزاء محدودة من البلاطات التى تحتوى تصميمات مختلفة، بالنسبة للنوع الأول فيمثله تصميم الدوائر غير المتماسة التى تحصر فيما بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، ويشغل هذا التصميم الجزء السفلى لباطن العقد الثلاثى، حيث يظهر فى صورة صفين رأسيين على يمين ويسار النافذة التى تتوسط الجزء السفلى بباطن هذا العقد (لوحة رقم ٢٠١)، بالإضافة إلى صف أفقى يعلو هذه النافذة، أما التصميم الثانى فيشغل حيز ثلاثة صفوف من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها أربعة صفوف من البلاطات الرأسية، ويتكون هذا التصميم من الأوراق النباتية المركبة التى يتقاطع معها الأوراق النباتية الصغيرة ذات النصل (شكل رقم ٢٤)، ويوجد بقمة باطن العقد

الثلاثى (لوحة رقم ٢٠٢)، كما يتخلل هذا التصميم بلاطات التصميم السابق، حيث يشغل حيز بلاطتين متجاورتين بالصف الأفقى الذى يعلو النافذة التى تتوسط أسفل باطن هذا العقد.

أما بالنسبة للتصميمات الأخرى التى تشغل أجزاء من البلاطات فنجدها فى بلاطة توجد بالطرف الأيمن من الصف الأفقى الذى يعلو فتحة النافذة التى توجد بهذا العقد، وتضم جزءاً من تصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ذلك بالإضافة إلى بضعة أجزاء من البلاطات التى تشغلها زخارف نباتية منها زهرة اللاله وثمار الرمان وأوراق نباتية بسيطة، وتتوزع هذه الأجزاء فى قمة باطن هذا العقد، وبالطرف الأيمن من هذا الجزء، وأيضاً على يسار الصف السفلى الأول الذى يبدأ عنده زخارف التصميم الثانى (لوحة رقم ٢٠٢).

تتنمى أجزاء هذه التصميمات إلى بلاطات عثمانية ترجع للقرن السابع عشر الميلادى، وهو ما يتضح من خلال العناصر الزخرفية المنفذة على هذه الأجزاء، وأيضاً من خلال الأسلوب الصناعى والزخرفى، حيث جاءت هذه العناصر مرسومة بأسلوب واقعى ومستخدم فى تنفيذها الدرجات المختلفة من اللون الأزرق، وذلك على أرضية شفافة ناصعة البياض.

يتضح من خلال ما تقدم ان كل من البلاطات الخزفية بكلا القبتين تعودان إلى فترة زمنية واحدة، وهى فترة تاريخ إنشاء كلا منهما، ومن المرجح أن هذه البلاطات إن لم تكن صنعت خصيصاً للقبتين، فهى على أقل تقدير قد جلبت بعناية شديدة لتتناسق مع بعضها البعض، حيث نرى التناغم الزخرفى والتشابه الكبير بين كل من بلاطات الكسوتين الخزفيتين من جهة، وبين بلاطات الكسوة الواحدة بكلا منهما من جهة أخرى.

جاء التشابه بين كل من الكسوتين من خلال اعتماد الخزاف على مجموعة من البلاطات الخزفية التى تحمل نفس التصميم الزخرفى بكل من القبتين، حيث ضمت كسوة القبة الثانية المحدودة المساحة خمسة تصميمات ظهرت كلها بكسوة القبة الرئيسية، وهو ما نتج عنه وجود هذا التشابه الكبير بين كسوتيهما، كما جاءت بلاطات كل كسوة منهما على حدة متناغمة تتبع جميعها نمط عام موحد يجمع بين الأجزاء المختلفة بكل كسوة منهما، وهو ما نتج عن توزيع البلاطات بكلا منهما بطريقة فنية رائعة راعى فيها المزخرف إيجاد التوازن بين الأجزاء والمساحات التى تشغلها هذه البلاطات بكل قبة، حيث نرى التشابه الواضح والكبير الذى يصل إلى حد التطابق فى بعض الأحيان، وذلك من خلال مقارنة كل من كسوة الكتف

الأيمن لكتله باب الدخول مع كسوة الطرف الأيسر بنفس الباب، وهو ما يتضح بسهولة ويسر بكل أجزاء هاتين الكسوتين، وبخاصة كل من المساحتين الزخرفيتين أعلى المكسلتين حيث تعامل معهما المزخرف كأنهما مساحة واحدة ممتدة تحمل الكسوة ذاتها مما يرسخ هذا الاعتقاد عدم وجود فاصل زخرفي أو خشبي يفصل بينهما.

مما يؤسف له عدم بقاء جزء كبير من بلاطات كلا من كسوة القبتين، حيث فقدت كلا منهما البلاطات التي كانت تغطي الجزء السفلي بكتلة باب الدخول، وذلك في المساحة ما بين مستوى الأرضية الخارجية للقبتين وبين المستوى الذي تبدأ عنده الكسوة الخزفية الحالية، فمن المؤكد أن هذا الجزء كان يحتوي على بلاطات خزفية كانت على الأرجح تتبع نفس الأسلوب الصناعي والزخرفي الذي يمثل النمط العام للبلاطات المتبقية والتي تمثل الكسوة الحالية، ومما يؤكد ويرسخ ذلك هو وجود بقايا من هذه البلاطات أسفل فتحة باب الدخول بكل من القبتين، تظهر في صورة صفيين أفقيين من البلاطات وذلك بالنسبة للقبة الرئيسية، وصف أفقي واحد بالنسبة للقبة الثانية، وتشغل المساحة الواقعة بين هذه البلاطات وبين بلاطات الكسوة التي تعلوها طبقة حديثة من البياض المنفذ باللون الأصفر الجيري الذي يأتي على طبقة أسمنتية حلت محل مجموعة البلاطات التي فقدت بكل من القبتين.

جاءت النماذج الزخرفية المنفذة على كيان البلاطات بكل من الكسوتين تقليدية ومعتادة، حيث قد سبق ورأيناها في العديد من عمائر الوجه البحري بمصر التي لاتزال تحتفظ بكسوتها الخزفية أو ببعض منها، ونخص بالذكر هنا كل من الكسوة الخزفية بمسجد الحاج إبراهيم تربانة بالأسكندرية، والكسوة الخزفية بمسجد دوقسيس برشيد.

يمكننا القول أن هذه البلاطات على الأرجح مصنوعة بإحدى مصانع إنتاج الخزف المحلية التي كانت منتشرة بالوجه البحري بمصر خلال هذه الفترة، والتي قامت أساساً على كاهل مجموعة من الخزافين المغاربة اللذين جاءوا واستوطنوا مصر واستقروا بهذه المناطق، ومن ثم أخذوا يزاولون نشاطهم الصناعي في إنتاج البلاطات والأواني الخزفية، حيث تتبع هذه البلاطات في أسلوبها الفني والصناعي المدرسة المغربية لصناعة المنتجات الخزفية وبصفة خاصة البلاطات الخزفية، والتي تميزت بإنتاج البلاطات بمقاس ١٠ x ١٠ سم، ومقاس ١٥ x ١٥ سم، كما امتازت بالعجينة الحمراء اللون، وسمك حجم البلاطات بها الذي يبلغ ٢,٣ سم، وهو ما ينطبق تماماً على البلاطات التي تمثل كل من كسوتين هاتين القبتين.

أما عن التصميمات الزخرفية التي بهذه البلاطات فقد جاءت هي الأخرى في مجملها تتبع نفس المدرسة الفنية وهو ما يتضح من خلال النماذج الزخرفية التي تضمنتها هذه البلاطات، حيث تصميم الطبق النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، وتصميم المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وتصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ثم تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر بينها المعينات التي بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، وأيضاً تصميم الدوائر غير المتماسة التي تحصر بينها المثلثات المهشرة (شكل رقم ٣٥)، حيث تعد هذه التصميمات الخمسة هي العمود الفقري الذي تعتمد عليه زخارف البلاطات بكل من كسوة القبتين.

لم يمنع ذلك من احتواء هذه البلاطات على لمحات من التأثيرات الأوروبية وخاصة الأسبانية منها، حيث توجد هذه التأثيرات في تصميم الزهرة المركزية التي يلتف حولها أشربة دائرية مفصصة، وينبتق منها أربع أوراق خماسية متقوية (شكل رقم ٦)، والذي يشغل جلسة المكسلة اليمنى بكتلة المدخل بقبة أبو النضر شتاء، وأيضاً يشغل معظم بلاطات الصف الأفقى السفلى أسفل فتحة باب دخول القبة الثانية، وأيضاً نلاحظ هذه التأثيرات في التصميم الذى يتكون من الأوراق النباتية المركبة التي يتقاطع معها الأوراق النباتية ذات النصل وتلتف هذه الأوراق حول مثلث غير منتظم الأضلاع (شكل رقم ٢٤)، والذي يوجد بالصف الرأسى بالطرف الداخلى من كسوة واجهة الكتف الأيسر بكتلة باب الدخول بقبة أبى النضر شتاء، كما يشغل هذا التصميم مساحة أوسع بكسوة القبة الثانية بالمقارنة بالمساحة الزخرفية التي يشغلها بكسوة قبة أبو النضر شتاء بالقبة، حيث يشغل الجزء العلوى بكسوة العقد الثلاثى، و أغلب كسوة باطن الكتف الأيمن لفتحة باب الدخول، من هذه القبة.

هذا ولم يخرج أى نموذج زخرفى من النماذج التي جاءت بكل من كسوة هاتين القبتين عن هذا السياق، فيما عدا نموذجاً زخرفياً واحداً يمثل تصميماً جديداً لم يظهر قبل ذلك بأية من الكسوات التي لا تزال باقية بعمائر الوجة البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، ويمثل هذا النموذج تصميم الوردية المركزية التي ينبثق منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية يحصر كل اثنان منهم زهرة ثلاثية، ويتقاطع مع هذه الأنصاف أوراق نباتية ذات نهاية مقوسة (شكل رقم ١٢٥)، ويشغل هذا التصميم البلاطات التي لا تزال تحتفظ بقوامها الزخرفى الموجودة بالصف الرأسى بالطرف الخارجى بكسوة واجهة الكتف الأيسر لباب الدخول بقبة أبو النضر شتاء (لوحة رقم ١٩٢)، وعلى الرغم من كونه تصميماً لم نره من قبل إلا أنه جاء يتبع نفس النمط العام

التي صارت عليه باقى البلاطات بكل من الكسوتين، حيث يتبع فى أسلوبه الصناعى والفنى المدرسة المغربية، ذلك مع وجود رافد من روافد التأثيرات الأوروبية المتمثل فى الاهتمام بالطابع الزخرفى بدرجة كبيرة والذي يظهر من خلال التصميم العام والتماثل بين العناصر الزخرفية المكونة لهذا التصميم.

كما تظهر الخصائص العثمانية بهذه الكسوة من خلال بضعة أجزاء من البلاطات التي تشغل قمة وأطراف باطن العقد الثلاثى بالقبة الثانية (لوحة رقم ٢٠٢)، والتي يتضح فيها الأسلوب الصناعى والفنى للبلاطات الخزفية التي تم إنتاجها خلال القرن السادس عشر الميلادى بتركيا العثمانية ولا سيما مدينة أزيق، وهو ما يظهر من خلال نوع العجينة البيضاء الشفافة الناصعة البيضاء، والتصميمات النباتية التي تتضمن إزهار القرنفل والداله ومجموعة مختلفة من أشكال الأزهار والورود، والتي نفذت بالدرجات المختلفة للون الأزرق على الأرضية البيضاء.

ومن المحتمل أن تكون هذه الأجزاء لا تعود لتاريخ انشاء هذه القبة، حيث تتطابق كل البلاطات الخزفية بهذه القبة مع مثيلاتها بقبة أبى النضر شتا فيما عدا هذه الأجزاء، علاوة على أنها جاءت غير مكتملة، فجاءت فى صورة أجزاء من البلاطات، ذلك بالإضافة إلى أن هذه الأجزاء جاءت بأطراف باطن العقد الثلاثى ولم تأتى بوسط بلاطاته مما يرجح أنها وضعت فى فترة لاحقة على تاريخ البلاطات الأصلية التي تتطابق مع بلاطات كسوة قبة أبو النضر شتا، وخصوصاً أن الإطار الزخرفى الذى كان ياطر مجموعة البلاطات التي تشغل هذا العقد قد اختفى ولم يعد له وجود، مما يسمح معه إضافة أجزاء بالأطراف الخارجية لهذه الكسوة بكل سهولة.

الفصل الثالث

البلاطات الخزفية في العمائر
المدنية

لم يقتصر إستخدام البلاطات الخزفية فى عمائر العصر العثمانى بالوجه البحرى بمصر على العمائر الدينية، أو العمائر الجنائزية فقط بل استخدمت هذه البلاطات كذلك فى العمائر المدنية، إلا أنها لم تكن منتشرة بصورة كبيرة كما رأيناها فى العمائر الدينية، والجنائزية، حيث لم نعثر على هذه الكسوات الخزفية بالمنشآت المدنية على اختلاف أنواعها سوى فى عمارة المنازل والتي اقتصرت فقط على بضعة منازل بمدينة رشيد.

أسهم الموقع الجغرافى رشيد خلال العصر العثمانى فى تحديد حجم وطبيعة النشاط الاقتصادى بها، حيث أخذت المدينة فى التنامى وسرعان ما باتت الميناء الأول على ساحل البحر المتوسط بمصر إبان العصر العثمانى، وقد كان لذلك كبير الأثر فى تطور مختلف أنماط، وأنواع الأنشطة بها، وبخاصة تطور الحياة المدنية وما تبعها من تطور فى النمو السكانى بها، مما لزم معه التوسع فى بناء مختلف أنواع العمائر وخاصة المدنية منها^(١). وقد لعبت الظروف الطبيعية وخاصة الجغرافية دورا هاما فى ذلك التميز، حيث كان لموقع المدينة - خلال ذلك العصر - على ساحل البحر المتوسط، وعلى مصب نهر النيل، ووجود ميناء حيوي بها اثر كبير على أهمية المدينة الاقتصادية، حيث أصبحت مركزا تجاريا هاما آنذاك، وساعد على ذلك اهتمام العثمانيين بهذه المدينة، ولعل ذلك راجع إلى كونها أقرب ميناء لاستانبول.

أصبحت مدينة رشيد مصدر جذب للتجار والراغبين فى العمل بهذا المجال، مما نتج عنه الازدحام الشديد بها، هذا من جهة، وتقلص المساحات المخصصة للبناء، وذلك ناتج عن صعوبة التوسع الأفقى للمدينة نظرا لوضعها الجغرافى من جهة أخرى، مما أدى ذلك إلى وجود تصميم خاص لهذه المنازل يعمل على استغلال كل جزء من مساحة البناء، والاستفادة منه استفادة قصوى تتواءم مع الغرض السكنى ورغبة المنشيء من جهة ومكان الإنشاء من جهة أخرى، مما جعل هذه المنازل تتخذ تخطيطا عاما مميزا لها أصبح بمثابة العمود الفقري لبناء منازل المدينة آنذاك^(٢).

(١) للمزيد عن أهمية رشيد كميناء أول بمصر خلال العصر العثمانى، وعن تكوينها الاجتماعى والمكانة التى وصلت إليها خلال هذا العصر. راجع، نفين مصطفى حسين: رشيد فى العصر العثمانى، ص ٦٣ وما بعدها.
(٢) للمزيد عن المنازل خلال ذلك العصر راجع، رفعت موسى محمد: الوكالات والبيوت الإسلامية فى مصر العثمانية، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، القاهرة، (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م)، ص ٦ وما بعدها.

تضم مدينة رشيد عدداً كبيراً من الآثار الإسلامية التي ترجع معظمها للعصر العثماني، والتي تمثل مختلف أنماط العمارة الإسلامية، حيث تعد هذه المدينة بحق متحفاً عاماً مفتوحاً لمثل هذه الآثار، هذا وتمثل مدينة رشيد ثانياً مدن العالم الإسلامي - بعد مدينة القاهرة - التي يجتمع بها هذا العدد الكبير من هذه الأبنية، فبالنسبة للعمائر المدنية - وعلى وجهه الخصوص - السكنية منها نجدها تحتوى على اثنين وعشرين منزلاً أثرياً يرجع تاريخها إلى العصر العثماني، وسوف نتناول بالدراسة منها فقط تلك المنازل التي لا تزال تحتفظ بكسوتها الخزفية، وتقتصر هذه المنازل على أربعة منازل فقط هي:

- ١- منزل القناديلي "حسين القناديلي" النصف الأول من القرن ١٢ هـ / ١٨ م.
- ٢- منزل علوان "محمد أغا علوان" النصف الأول من القرن ١٢ هـ / ١٨ م.
- ٣- منزل الميزوني "الحاج عبد الرحمن أيوب الميزوني" ١١٥٤ هـ / ١٧٤٠ م.
- ٤- منزل محارم القرن ١٢ هـ / ١٨ م.

منزل القناديلى

الموقع:

يقع هذا المنزل بمدينة رشيد بشارع الشيخ قنديل، ويتكون من أربعة طوابق.

المنشئ:

ينسب هذا المنزل إلى السيد حسين القناديلى، ويعود تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثانى عشرة الهجرى، الثامن عشر الميلادى^(١).

المنزل من الخارج:

تشتمل واجهة المنزل على بابين، الأول يؤدي إلى المخزن والثانى يؤدي إلى المنزل، ويتكون من مدخل بارز يتوسطه فتحة الباب التى يقع على جانبيها مكسلتان، وتقوم واجهة الطابق الأول فى القطاعى الجنوبى على ماوردة^(٢) مزخرفة بالسدايب ويشغل هذا الجزء بالطوابق الثلاثة شبakaan يعلوها ثلاثة مناور، وذلك بكل دور من الطوابق الثلاثة، أما الجوانب فيوجد بها قواصف تعلوها مناور ويشغل الجزء المرتد شبابيك تعلوها مناور.

المنزل من الداخل:

يؤدي المدخل الثانى فى الواجهة إلى الطابق الأرضى للمنزل (شكل رقم ١٢٦)، حيث يفتح على دركاة تفتح بدورها على دورقاعة المخزن الذى يمثل جزءاً من فناء مكشوف ويقع

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١١٩.

(٢) ماوردة: جمعها ماوردات، وهى فى المصطلح الأثرى المعمارى عبارة عن بناء بارز عن سمت الواجهة يرتكز على كباش أو كوابيل تعلوها مدادات، وتتصدر واجهته وجانيبه شبابيك أو مشربيات، ولها فائدتين، أولاهما زيادة مسطح هذه الطوابق، وثانيتها الأشراف منها على الشارع وزيادة الإضاءة والتهوية فى الغرف المعمول بها مثل هذه الماوردات. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٢٦٠.

فى غربها حجرة، أما المدخل الأخر فيؤدى إلى دركاة على يسارها الباب الذى يقود إلى السلم الصاعد ويوجد بابان بين كل من المخزن والدركاة، كما توجد حجرة تعلو دركاة المخزن لها شباك يطل على المدخل، ونفذ السقف فى هذا الطابق بالأقبية المتقاطعة.

أما الطابق الأول (شكل رقم ١٢٧) فيتكون من ثلاثة قطاعات، الأوسط منهم عبارة عن دورقاعة، والقطاع الأول يمثل حجرة وخزانة وهى تعلو دركاة المخزن وتطل على دورقاعة الفناء، أما القطاع الثالث فيمثل حجرة ومرحاض. وبالنسبة لكل من الطابقين الثانى (شكل رقم ١٢٨)، والثالث (شكل رقم ١٢٩) فيتبع تخطيطتهما نفس تخطيط الطابق الأول، وتشتمل الدورقاعة بكلاً منهما على فتحة مربعة محاطة بجواجز خشبية، وذلك للسماح للضوء والهواء بالدخول إلى داخل المنزل. ويأتى بعد ذلك الحضير وهو الطابق العلوى المكشوف بالمنزل.

البلاطات الخزفية بالمنزل (لوحة رقم ٢٠٣):

تقتصر البلاطات الخزفية بهذا المنزل على الحجرة الرئيسة بالطابق الأول، التى كانت تمتاز بأن حوائطها مزينة ببلاطات القاشانى، والذى بقى جزء منه بالحائط الجنوبى، ويقع فى منتصفه ويتخذ شكل محراب^(١)، حيث تشغل هذه البلاطات مساحة معقودة تبرز قليلاً عن سمت الجدار، وتضم هذه المساحة عدداً محدوداً من البلاطات الخزفية التى يبلغ عددها اثنتا عشرة بلاطة فقط، بالإضافة إلى أجزاء من البلاطات تشغل مساحات صغيرة بالكسوة، تتحصر غالباً فيما بين البلاطات الكاملة وبين الأطر التى تحدد كيان هذه الكسوة.

وتشغل هذه البلاطات كل من الجانبين العلويين، وكوشة المساحة البارزة المعقودة، وتأتى هذه الكسوة خارج حدود هذا البروز، حيث تبدأ من على جانبيه أسفل قمته بقليل ثم تشغل باقى المساحة العلوية الخارجية له، وبذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين كما يلى:

١- الكسوة الخزفية الخارجية.

٢- الكسوة الخزفية الداخلية.

(١) محمود احمد محمد درويش، عمائر مدينة رشيد، ص ١٢٠.

أولاً: الكسوة الخزفية الخارجية:

تتخذ كسوة هذا الجزء هيئة إطار علوى خارجى للمساحة المعقودة البارزة، وتأتى فى صورة صفيين رأسيين جانبيين وصف أفقى علوى يصل بين هذين الصفيين الرأسيين، ويتكون كل من الصفيين الجانبيين من سبعة بلاطات ونصف يعلو بعضهم البعض، وهى بلاطات مربعة مقاس ١٥ x ١٥ سم، ويشغلها تصميم واحد قوامه كف السبع (شكل رقم ٣٣).

أما بالنسبة للصف الأفقى العلوى فينحصر بين الصفيين الرأسيين ويربط بينهما، ويتكون من أربع بلاطات متجاورة، جاءت أيضا منفذة بالبلاطات مقاس ١٥ x ١٥ سم، وتضم هذه البلاطات نوعان من الزخارف.

النوع الأول يشغل كل من البلاطتين الطرفيتين الملاصقتين للصفيين الرأسيين، وتحتوى كلا منهما على زخرفة واحدة متطابقة قوامها الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية مع بعضها البعض، لتكون أشكالا هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢). أما النوع الثانى فيشغل كل من البلاطتين الداخليتين، حيث يشغل كل منهما تصميم زخرفى واحد قوامه شكل الشرفات التى تتخذ هيئة الورقة النباتية الخماسية المحصورة بين نصفى ورقة نباتية طولية (شكل رقم ٥٠).

ثانياً: الكسوة الخزفية الداخلية:

تشغل المساحة الداخلية الوسطى للكسوة الخزفية الكلية، وذلك فيما بين صفوف البلاطات الرأسية والأفقية من جهة، وبين كيان الجزء العلوى للمساحة البارزة المعقودة، ويحدد هذه الكسوة من الخارج إطار من الأشرطة الزخرفية التى تتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأسود، حيث تفصل هذه الأشرطة بين مساحة هذه الكسوة وبين حيز الكسوة الخارجية.

يتخذ هذا الإطار شكل شريط أفقى علوى يتعامد عليه بكل من طرفيه شريطان رأسيان سفليان ليتخذ بذلك نفس هيئة كسوة الإطار الخارجى له، ثم ينحرف هذا الشريط بكل من الجانبين السفليين عند قمة المساحة البارزة المعقودة ليتخذ نفس الهيئة المعقودة لهذه

المساحة البارزة، ذلك إلى أن يصل لمنتصفها ثم يتجه إلى داخل المساحة الوسطى ويأخذ هيئة مخروطية ليتلاقى مع كل من طرفي الشريطيين في منتصف الشريط الأفقى العلوى، وعلى ذلك يمكن تقسيم هذه الكسوة إلى قسمين هما قسم أوسط داخلى وهو القسم الواقع داخل كيان الشكل المخروطى وقسم خارجى يقع على جانبى الشكل المخروطى الأوسط.

بالنسبة للقسم الأوسط الداخلى تشغل مساحته بلاطة واحدة مقاس ١٠ x ١٠ سم، تم شطف زواياها وأطرافها لتناسب مع المساحة المخروطية التى تشغلها، وقوام زخرفتها تصميم الطباق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما المساحة فيما بين هذه البلاطة والإطار الداخلى لباقى الشكل المخروطى فتركت بدون زخرفة.

أما كسوة القسم الخارجى فتشغل مساحته بلاطات مقاسها ١٥ x ١٥ سم، وتتكون من أربع بلاطات بواقع بلاطتين تعلو إحداهما الأخرى، وذلك بكل جانب من جانبى الشكل المخروطى، وتشغل المساحات المتبقية فيما بين هذه البلاطات وبين الإطار الذى يحدد كيان هذه المساحة الزخرفية أجزاء من البلاطات.

يوجد ستة أجزاء من البلاطات مختلفة المقاسات تتخذ كلها هيئة مثلث قائم يمتاز بانحراف ضلعه المقابل للزاوية القائمة ليتمشى مع انحراف كل من الشكل المخروطى وهيئة المساحة البارزة المعقودة من أعلى، وتحمل هذه الأجزاء زخارف نباتية عبارة عن أفرع نفدت باللون الأزرق على أرضية بيضاء، وذلك فى أجزاء البلاطات التى تشغل المساحة السفلية من التكوين الملاصقة لكيان بروز المساحة المعقودة. أما أجزاء البلاطات التى تشغل قمة التكوين فيما بين قمة الشكل المخروطى وبين الشريط الأفقى، فتضم زخرفة واحدة عبارة عن أفرع نباتية وأجزاء من زهرة القرنفل، وذلك باللون الأزرق، والأخضر الباهت على أرضية بيضاء.

أما الأربع بلاطات الرئيسة بهذا القسم فقوامها مجموعة من الزخارف النباتية التى تتألف من الأفرع، والأوراق، والأزهار، المختلفة الأحجام والأشكال، وجاءت هذه الزخارف منفذة باللون الأزرق والأصفر مع مسحة من اللون الأخضر على أرضية بيضاء اللون. وتتطابق هذه البلاطات مع جزء من التجميعة الزخرفية التى تشغل الرواق الثانى بالجدار

الشمالي الغربي لمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (شكل رقم ٥٩)، وهو ما يتضح من خلال مقارنة هذه البلاطات مع بلاطات تلك التجميعية، حيث يتبين الآتي:

- البلاطة العلوية الواقعة بالجانب الأيمن من الشكل المخروطي الأوسط (شكل رقم ١٣٠)، تتطابق مع البلاطة الرابعة بالصف الأول على يمين الناظر للوحة.
- البلاطة السفلية الواقعة بالجانب الأيمن أسفل البلاطة السابقة (شكل رقم ١٣١)، تتطابق مع البلاطة الرابعة بالصف الثاني على يمين الناظر لتلك اللوحة، وقد جاءت البلاطة بهذه الكسوة مقلوبة رأساً على عقب، حيث من المفترض أن تدور حول محورها بمقدار ١٨٠ درجة لتأخذ وضعها الصحيح، كما يتضح أن كلاً من هاتين البلاطتين تجاور كل منهما الأخرى وذلك في صورة أفقية كما جاء باللوحه الخزفية، وليس بصورة رأسية كما جاء بهذه الكسوة.
- البلاطة العلوية الواقعة بالجانب الأيسر من الشكل المخروطي (شكل رقم ١٣٢)، تتطابق مع البلاطة الثامنة بالصف الثاني على يسار الناظر لتلك اللوحة.
- البلاطة الرابعة والأخيرة بهذه الكسوة وهي الواقعة أسفل البلاطة السابقة (شكل رقم ١٣٣)، تتطابق مع البلاطة السادسة بالصف الثاني على يمين الناظر لتلك اللوحة، وقد جاءت هذه البلاطة بوضعية غير صحيحة، حيث من المفترض أن تكون الوردية التي تمثل كيان تصميمها متجهة إلى الأسفل وليس إلى الأعلى كما جاءت هنا.

بالرغم من صغر المساحة التي يشغلها الجزء المتبقى من كسوة هذا المنزل والتي لا تتعدى في مجملها بضعة وعشرين بلاطة، إلا أنها مع ذلك تشتمل على زخارف متنوعة حيث نجد فيها التكوينات الهندسية الصريحة المنفذة على بلاطات مستقلة والمتمثلة في زخرفة الطبق النجمي نو الستة عشر ضلعاً، وأيضاً التصميمات النباتية الصريحة التي نفذت هي الأخرى على بلاطات مستقلة وتتمثل في أشكال الأزهار والأفرع النباتية، وتكوين الورقة النباتية الخماسية المنفذة بطريقة الشرفات، علاوة على تصميم كف السبع، كما تشتمل كذلك على كل من الزخارف الهندسية والنباتية معاً، والمنفذان إلى جوار بعضهم البعض وذلك في تصميم الخطوط المتوازية والمتقاطعة مع بعضها البعض و التي تضم فيما بينها مجموعة من الزخارف النباتية البسيطة.

تضم هذه الكسوة في طياتها التأثيرات المغربية الأندلسية والتي تتضح في استخدام العناصر الهندسية والاعتماد عليها كعنصر أساسي في التصميم الزخرفي للبلاطة كما يظهر

ذلك فى تصميم الطبق النجمى نو الستة عشر ضلعاً، وكذلك فى تصميم الخطوط المستقيمة والمتوازية التى تتقاطع فيما بينها لينتج عنها أشكال هندسية نفذت عليها زخارف نباتية بسيطة، كما تضم كذلك التأثيرات العثمانية التى تتجلى بوضوح فى تصميم كف السبع بالرغم من أنها تتبع الأسلوب المحلى فى الصنع، كذلك نراها فى طريقة تنفيذ العناصر الزخرفية النباتية من أفرع، أوراق، وأزهار بالبلاطات التى تشغل حيز مساحة التكوين الداخلى والتى جاءت بإسلوب واقعى.

بالنظرة المتأنية لهذه الكسوة المتبقية يتضح أنها لم تصنع خصيصاً لشغل هذا الجزء، أو أنها ربما تمثل بقايا البلاطات التى ظلت بكسوة هذه الحجرة وتم جمعها بهذا الشكل مع بعضها البعض لتشغل المساحة العلوية للمحراب الزخرفى البارز، ومما يؤكد ذلك التكوين العام لهذه الكسوة، ووضعيات البلاطات المكونة لها حيث نرى عدم اكتمال الصف الأفقى العلوى بالبلاطات التى تحمل تصميم الشرفات بل اقتصر فقط على بلاطتين يتوسطا هذا الصف، كذلك وجود نصف البلاطة بكل من الصفين الرئيسيين وذلك أسفل امتداد الصف الأفقى مباشرة، مما يؤكد ان العامل الذى قام بتركيب هذه البلاطات لم يكن لديه خريطة زخرفية خاصة بهذه الكسوة ليطبقها، بل تصرف حسبما ارتأى وذلك فى حدود المتاح له من اختيارات، بالإضافة إلى عدم ملائمة الجزء الداخلى للكسوة مع بعضه البعض، حيث لا تشكل بلاطاته وحدة زخرفية واحدة مترابطة فيما بينها، وذلك على الرغم من إنها تنتمى لكيان زخرفى واحد متمثل فى اللوحة الزخرفية ذات التكوينات النباتية التى تنبثق من زهرية يتمحور حولها التصميم الكلى لهذه اللوحة.

ليس معنى هذا إهدار حق العامل الذى قام بتركيب هذه البلاطات، حيث أجاد إجاداً كبيرة فى جعل هذه التشكيلة من البلاطات تبدو وكأنها مجموعة واحدة مترابطة زخرفياً، وذلك من خلال إيجاد نوع من التناسق والتماثل بها، حيث جعل نصفها الأيمن يتطابق إلى حد كبير مع نصفها الأيسر - ذلك فيما عدا البلاطات الأربع التى توجد بقمة المساحة البارزة المعقودة - أو من حيث طريقة تنفيذ العناصر الداخلية المكونة لهم، كما وفق أيضاً فى جعل البلاطة التى تحمل تصميم الطبق النجمى تبدو وكأنها دائرة مركزية تمثل قلب الشكل المخروطى الذى يعلو قمة المساحة البارزة المعقودة.

منزل علوان

الموقع:

يقع هذا المنزل بمدينة رشيد بشارع دهليز الملك، ويتكون من ثلاثة طوابق.

المنشئ:

ينسب إلى مؤسسه محمد أغا علوان وذلك في النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي^(١).

المنزل من الخارج:

تضم واجهة المنزل مدخلين، الأول خاص بالوكالة وهو مدخل بارز يعلوه منور^(٢)، أما الثاني فيؤدي إلى سلم يصعد منه للمنزل ويعلوه منوران، كما تشغل المنطقة فيما بين هذين البابين منوران. أما الدوران العلويان فتتقسم واجهة كل منهما إلى قطاعين رأسيين، الأول عبارة عن قطاع بارز يأتي على ماوردة ويشغله شباكان وثلاثة مناور، والجوانب تضم قواصف تعلوها مناور، أما القطاع الثاني فيشغله شباك يعلوه منور بكل من الدورين.

المنزل من الداخل:

يصل للطابق الأرضي (شكل رقم ١٣٤) للمنزل عن طريق المدخل الأول بالواجهة، حيث يؤدي إلى دركاة تفتح على الوكالة التي تتكون من فناء مكشوف تشرف عليه ثلاث

(١) نفين مصطفى حسن: رشيد في العصر العثماني، ص ٤٢٤.

(٢) المنور: يقصد بالمنور في المصطلح الأثري المعماري إما فتحة معقودة تعلو الباب وتنفصل عنه بالعتب الحجري أو الخشبي، اعتاد المعمار المسلم أن يشبكها بالحديد أو الجص المخروم أو الزجاج المعشق، وإما فتحة بسيطة الشكل والتكوين على هيئة نافذة صغيرة في أعلى الجدران انحصرت وظيفتها هنا وهناك في إضاءة المكان الذي عمل فيه المنور. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ٣٠٦.

حواصل كما يضم مرحاضاً يتقدمه حجرة يوجد بها خرزة الصهريج^(١)، ويتقدم الحواصل الثلاثة سقيفة تقوم على عمود رخامى، وسقفت الحواصل والدركاة بالأقبية المتقاطعة، ويوجد بالفناء سلم يؤدي إلى الدهليز، أما الباب الثانى فيؤدى إلى السلم الصاعد مباشرة حيث يصل منه إلى الدورين العلويين كما يوجد باب من السلم للحاصل الأول بالوكالة.

أما الدوران العلويان الأول (شكل رقم ١٣٥)، والثانى (شكل رقم ١٣٦)، فيتكون كل منهما من ثلاثة قطاعات يمثل القطاع الأوسط دورقاعة تطل على الفناء بشباك مزدوج كما تضم أيضاً فتحة لدولاب المناولة والتى يصعد إليها مباشرة من السلم ثم إلى اليمين، ويمثل القطاع الأول حجرة وخزانة، أما القطاع الثالث فيتكون من حجرة ومرحاض.

الكسوة الخزفية بالمنزل:

تشغل الكسوة الخزفية لهذا المنزل جدران الحجرة الرئيسية بالطابق الأول، حيث كسيت جميع جدرانها الداخلية بالبلاطات الخزفية، ذلك فيما عدا الجدار الذى يضم فتحة باب الدخول للحجرة، وبذلك تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاثة أقسام، هى كما يلي:

أولاً - الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل.

ثانياً - الكسوة الخزفية بالجدار الأمامى المقابل للمدخل.

ثالثاً - الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل:

تشغل هذه الكسوة مساحة الجدار الأيمن لهذه الحجرة وهو الجدار الواقع على يمين باب الدخول (لوحة رقم ٢٠٤)، وتبدأ هذه الكسوة من أسفل الجدار - أعلى مستوى الأرضية

(١) الصهريج: هو المصطلح الأثرى المعمارى خزان للماء العذب بينى أحياناً فوق سطح الأرض كما فى صهاريج القيروان (٢٤٦ - ٢٤٨ هـ / ٨٦٠ - ٨٦٢ م)، ويبنى غالباً فى تخومها وذلك من الحجر أو الأجر بمونة الخافقى التى تتكون من الجير والحمرة لقدرتها على تحمل الرطوبة الأرضية وعدم سماحها بتسرب الماء، وتأتى سقوف هذه الصهاريج عادة على هيئة قباب ضحلة تعرف بالقباب المقالية التى تقوم على دعائمات وعقود من الحجر، ويكون للصهريج خرزة بئر من الرخام أو الحجر والتى تتخذ غالباً شكل دائرى لتغطية فوهتها، على أن تسمح هذه الفتحة بنزول المزملاى من خلالها بواسطة سلم صغير يعرف بالسلم الطرابلسى، وذلك لتنظيفه وتطهيره قبل ملئه بالمياه. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٧٣.

بقليل - وتمتد إلى نهايته وذلك قبيل سقف الحجرة بعدة سنتيمترات، وتنقسم كسوة هذا الجدار إلى قسمين الأول سفلى، والثانى علوى.

١ - الكسوة الخزفية بالقسم السفلى للجدار:

تبدأ من أسفل الجدار أعلى مستوى أرضية الحجرة بقليل، وتتحصر بين إطارين خشبيين متوازيين الأول سفلى، والثانى علوى، وتضم هذه الكسوة ثلاثة تكوينات زخرفية مختلفة المقاسات، حيث نجد التكوين الأول على يمين الناظر لهذه الكسوة هو أكبر التكوينات الثلاثة يليه التكوين الأوسط، ثم التكوين الثالث والأخير وهو أقلهم مساحة.

يحدد المحيط الداخلى لهذه الكسوة - داخل حيز الإطارين الخشبيين - إطار آخر داخلى يتكون من صف واحد من البلاطات التى تتوازى مع كل من الإطارين الخشبيين تارة، وتتعامد عليها تارة أخرى لتشغل الحيز الخارجى لمساحة هذا القسم، كما يمتد هذا الإطار أيضاً ليفصل بين التكوينات الثلاثة الرئيسة بهذه الكسوة، وذلك فى صورة صفيين رأسيين، بالإضافة إلى صف رأسى آخر يشغل المساحة الرأسية فيما بين فتحة الباب الجانبى بهذا الجدار، وبين نهاية الجدار، وذلك عند نقطة تلاقيه مع جدار فتحة باب الدخول للحجرة.

يضم هذا الإطار نوعين من التصميمات الأول منهما يشغل الصف الرأسى الواقع بين فتحة الباب الجانبى بهذا الجدار وبين نهايته، وقد سبق ورأيناه فى بعض كسوات العمائر السابقة لاسيما كسوة مسجد إبراهيم تربانة، ويتمثل فى تصميم غير مكتمل قوامه أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، حيث جاء التصميم على بلاطة واحدة وليس أربع بلاطات نظراً لعدم توافر المساحة اللازمة لذلك.

التصميم الثانى يشغل باقى بلاطات هذا الإطار، وقوامه زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، عبارة عن حلية مركزية دائرية يخرج منها أربعة أنصاف مراوح نخيلية تتجه كل منهم نحو أركان البلاطة، بحيث يحصر كل نصفين منهما نصف وردة تجد متماتها فى البلاطة المجاورة لها، وجاء ذلك باللون الأصفر على أرضية بيضاء، كما يخرج من الدائرة المركزية الوسطى ورقتان ثلاثيتان متعاكستان تتجه كلا منهما نحو الزهرة المتعددة البتلات، وجاءت كلا منهما باللون الأخضر الذى يتوسطه اللون الأصفر، ويوجد بكل من الحافتين

الأفقيتين للتصميم شريطان طوليان نفذ كل منهما باللون الأصفر، كما يوجد ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو الضلعين الأفقيين للتصميم وذلك عند تلاقي كل نصفين مروحتين نخيليتين، ونفذ ذلك باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون، ويحدد العناصر الزخرفية المكونة لهذا التصميم خط رفيع من اللون البني المحروق.

أما بالنسبة للتكوينات الثلاثة الرئيسة التي تشغل كيان هذا القسم بالكسوة الخزفية بهذا الجدار فقد جاءت ببعض كسوات العمائر السابقة مثل كسوة مسجد إبراهيم ترابانة، وكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي، وهي كما يلي:

التكوين الأول يتخذ هذا التكوين هيئة مستطيلة الشكل، ويمثل أكبر التكوينات الثلاثة من حيث المساحة، ويقع على يمين الناظر لهذه الكسوة، ويحدده من الخارج إطار يتكون من البلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويضم هذا الإطار نوعين من البلاطات كل منهما يعتمد على زخرفة اللون الواحد الخالي من الزخارف، حيث يشغل الأول منهما بلاطات سوداء اللون مركبة على زواياها، والثاني عبارة عن أنصاف بلاطات تأخذ هيئة مثلثة وتشغل المساحات فيما بين بلاطات النوع الأول.

يعلو الإطار العلوى الخاص بهذا لتكوين نصف صف من البلاطات المتجاورة، والذي يسير ملاصقاً للصف العلوى لإطار هذا التكوين، وذلك ليشغل حيز المساحة التي تفصل بين الإطار العام للقسم من أعلى، وبين الإطار العلوى الخاص بكيان هذا التكوين، وتتضمن أنصاف هذه البلاطات تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

أما التكوين داخل هذا الإطار فيشغل مساحة مستطيلة تتكون من عشرة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم اثنتا عشر صفاً من البلاطات الأفقية، وجاءت البلاطات كلها مقاسها ١٠x١٠م، وقوام تصميمه أرضية عامة من البلاطات التي تحمل تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء فيما بينهما ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويتوسط هذه الأرضية مستطيل حدد بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يتخذ التصميم الداخلي لهذا المستطيل هيئة عقد منكسر منفذ بصف من البلاطات التي تحمل زخرفة الطبق النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، ويشغل كوشته بلاطات قوامها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وقد جاء غير مكتمل حيث نفذ على مساحة ثلاثة بلاطات وجزء صغير من البلاطة الرابعة، وذلك في كل من جانبي قمة العقد المنكسر.

أما داخل العقد فنفذ بنجمة سداسية، وذلك من خلال شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويضم بداخله نفس زخارف كوشة العقد حيث تشغل بلاطاته الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما المساحة خارج هذا التكوين النجمي فيشغلها نوعين من التصميمات، الأول يأتي أسفل الشكل النجمي ويتكون من شكلين غير مكتملين من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، أما النوع الثاني فيشغل الجزء العلوي من العقد أعلى الشكل النجمي وتحمل بلاطاته نفس زخرفة الشكل النجمي الأوسط، حيث تتكون من تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

التكوين الثاني هو التكوين الأوسط بهذا القسم، والثاني من حيث المساحة التي يشغلها (لوحة رقم ٢٠٥)، ويتشابه هذا التكوين مع التكوين الأول، حيث يحدده إطار يحمل نفس الأسلوب، ونفس نوعية البلاطات التي تحدد التكوين الأول.

يعلو الإطار العلوي الخاص بهذا التكوين نصف صف من البلاطات التي تمثل صفافاً أفقياً ينحصر بين كل من الإطارين العلويين - الإطار العام بهذا القسم، والإطار العلوي الخاص بهذا التكوين - حيث يشغل هذا الصف المساحة فيما بينهما، وجاء قوامها الزخرفي متطابقاً، حيث يشغله تصميم غير مكتمل يمثله الفرعان النباتيان اللذان يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

يأخذ التكوين بداخل هذا الإطار مساحة مستطيلة تتكون من تسعة صفوف من البلاطات الرأسية التي تضم اثنتا عشر صفافاً من البلاطات الأفقية، وجاءت البلاطات كلها ذات مقاس ١٠x١٠ سم، وقوام تصميمه أرضية عامة من البلاطات التي تحمل تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء فيما بينهما

ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويتوسط هذه الأرضية مستطيل حدد بشريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون.

يتخذ التصميم الداخلى لهذا المستطيل هيئة عقد ثلاثى منفذ بنفس أجزاء البلاطات السوداء اللون، ويشغل كوشته بلاطات قوامها زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، أما داخل العقد فيشغله نوعان من التصميمات الأول يتوسط مساحة هذا العقد ويشغل صفين رأسيين من البلاطات المتجاورة بكل صف منهما ثلاث بلاطات تعلو بعضها البعض وتحمل تصميم الطبقة النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، أما التصميم الثانى فيشغل المساحة الباقية بداخل العقد ويتضمن بلاطات وأجزاء بلاطات قوامها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

التكوين الثالث هو أصغر تكوينات هذا القسم من حيث المساحة (لوحة رقم ٢٠٦)، ويشغل أقصى يسار هذا القسم بهذه الكسوة، لا يختلف كثيراً عن التكوينين السابقين، حيث الإطار الخارجى الذى يتكون من البلاطات السوداء اللون التى تضم فيما بينها أنصاف البلاطات البيضاء اللون، كذلك تعلو الإطار العلوى الخاص بها صف من أنصاف البلاطات يعد امتداد لكل من أنصاف البلاطات التى تعلو التكوينين السابقين، حيث تأتى هذه الصفوف الثلاثة كصف أفقى واحد يمتد بالقسم العلوى بهذا القسم فيما بين الإطار العام للقسم وبين الإطار الخاص بالتكوينات الثلاثة، إلا انه يقطعه الصفان الرأسيان اللذان يفصلان بين التكوينات الثلاثة، وقوام هذه الأنصاف تصميم غير مكتمل يتمثل فى الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء فيما بينهما ويشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤). يشغل هذا التكوين مساحة مستطيلة تتألف من اثنتى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف من البلاطات الرأسية.

بالنسبة للتصميم الرئيسى بهذا التكوين فيتخذ هيئة عقد منكسر يحدد محيطه الخارجى وكذلك محيط كوشته شريط من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وتشغل المساحة خارج ذلك العقد أرضية عامة قوامها الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ليقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء يحتوى كل جزء منهم على زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، وذلك بواقع صف رأسى على جانبى العقد و صف أفقى علوى وصفين أفقيين سفليين.

أما داخل العقد فتشغل مساحته بلاطات قوامها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، أما كيان كوشة العقد فيضم كل جانب منهما بلاطة واحدة قائمة على إحدى زواياها بالإضافة إلى أجزاء صغيرة من البلاطات التي تشغل الفراغات فيما بين كل من البلاطتين والإطار الذى يحدد كوشة هذا العقد.

أما عن قوام كل من البلاطتين فيشغلها تصميم واحد (شكل رقم ١٣٨)، عبارة عن دائرة وسطى مركزية نفذت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اللون يحددها من الخارج اللون الأصفر، وتحيط بها أربعة أشكال هندسية عبارة عن معينات يأخذ ضلعها الملاصق للدائرة المركزية شكلاً مقوساً ليتمشى بذلك مع انحراف الدائرة الوسطى، وحدد كيان المعينات باللون الأصفر، وباخل كل معين ورقة نباتية ثلاثية بسيطة نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء، وتشغل المساحة فيما بين المعينات أوراق نباتية نفذت باللون الأزرق، والأخضر وذلك فى الأركان الأربعة للبلاطة.

٢ - الكسوة الخزفية بالقسم العلوى للجدار:

تشغل هذه الكسوة المساحة أعلى الإطار الخشبي العلوى الذى يحدد القسم السفلى، ويمتد إلى قبيل السقف الخشبي للحجرة بعدة سنتيمترات، ويتألف من ثلاثة تكوينات تأتي على أرضية من البلاطات المربعة التى مقاسها ١٠ x ١٠ سم، نفذت باللونين الأبيض، والأسود وذلك بنفس الأسلوب المتبع بأطر التكوينات الثلاثة بالقسم السفلى بهذه الكسوة.

أما التكوينات الثلاثة فجاءت كلها متطابقة تتخذ شكلاً مستطيلاً عرضياً يتكون من ثلاثة عشر صفاً رأسياً من البلاطات التى تضم فيما بينها سبعة صفوف أفقية، حيث يشغل كل من الصفين الأفقيين السفليين - الأول والثانى - تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، يلي ذلك الصفان الأفقيان الثالث والرابع وقوامهما الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ويتخلل هذان الصفان أربعة بلاطات متلاصقة على هيئة مربع، قوام تصميم كل منهم الطبقة النجمية ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، يأتى بعد ذلك الصفان الأفقيان الخامس والسادس وقوام زخرفتهما أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وهو نفس ما يوجد بتصميم الصفين السفليين، يلي

ذلك الصف الأفقى السابع وقوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، وهى بذلك تتطابق مع كل من تصميم الصفيين الأفقيين الثالث والرابع دون وجود لتكوينات الأطباق النجمية.

ثانياً: الكسوة الخزفية بالجدار الأمامى المقابل للمدخل:

تشغل هذه الكسوة كامل الجدار المقابل لفتحة باب الدخول لهذه الحجرة، ذلك فيما عدا الفتحات التى تخلل هذا الجدار والتي تتمثل فى فتحتى شباك كبيرين يعلوها ثلاث فتحات أقل اتسعا تمثل الثلاث مناوور بهذه الحجرة (لوحة رقم ٢٠٧)، وتنقسم هذه الكسوة أيضاً لمستويين، الأول سفلى والثانى علوى.

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:

تبدأ هذه الكسوة من أسفل عند المستوى السفلى لفتحتى الشباكين، وتنتهى أيضاً عند المستوى العلوى لهما، ويحددها من أسفل ومن أعلى إفريزان خشبيان متوازيان، وتضم هذه الكسوة ثلاثة تكوينات، يقع كل من التكوين الأول والثالث بطرفى الجدار، حيث ينحصر كلا منهما بين فتحة الشباك المجاور له وبين نهاية هذا الجدار، أما التكوين الأوسط فيشغل المساحة الجدارية التى تنحصر بين فتحتى الشباكين.

بالنسبة للتكوينين الطرفين فهما متطابقان، حيث يتخذ كل منهما مساحة مستطيلة تتكون من ستة عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، وذلك بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، يمثل الصف الخارجى إطار ويتألف تصميمه من الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، حيث يلتف هذا الإطار حول المحيط الخارجى للبلاطات الداخلية والتى تنحصر زخارفها من أسفل إلى أعلى فى التصميمات الآتية:

- خمسة صفوف أفقية قوام زخرفتهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- صفيين أفقيين قوام زخرفتهما الطبق النجمى نو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).
- سبعة صفوف أفقية قوامهم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

أما التكوين الثالث (لوحة رقم ٢٠٨) فيشغل مساحة مستطيلة نفذت بالبلاطات التي مقاسها ١٠ x ١٠ سم، ويحيط بالتصميم الداخلى لهذا التكوين إطار خارجى عبارة عن صف من البلاطات التي تحمل تصميم أنصاف المراوح النخيلية التي تتجه نحو الأركان الأربعة للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، ويشغل الحيز الداخلى للتكوين عقد منكسر منفذ بالبلاطات التي قوامها الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، تتألف البلاطات بكوشة هذا العقد من الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، ذلك بالإضافة إلى صفين من البلاطات التي تحمل نفس تصميم بلاطات الإطار الخارجى لهذا التكوين، حيث يأتى كل صف منهما أعلى الصفين اللذين يمثلان قمة العقد المنكسر.

أما المساحة الداخلية لهذا العقد فقد قام المزهرف بتقسيمها إلى عقدين منكسرين متجاورين، وذلك عن طريق صف رأسى من البلاطات يتوسط المساحة الوسطى للعقد المنكسر الرئيسى ويخرج من أعلاه صفين من البلاطات ينحرفا ليتعامدا على الضلعين المائلين اللذين يمثلان قمة العقد المنكسر الرئيسى، لينتج عن ذلك ثلاثة أشكال هندسية الأول والثانى منهما عبارة عن العقدين المنكسرين المتجاورين، أما الثالث فيأخذ شكل مربع قائم على إحدى زواياه ويشغل المساحة العلوية فيما بين العقدين المنكسرين المتجاورين، ونفذ ذلك بنفس البلاطات التي تشكل هيئة العقد الرئيسى.

بالنسبة للتصميم الداخلى بالأشكال الهندسية الثلاثة فجاءت متنوعة، حيث يشغل الشكل المربع القائم على زواياه تسع بلاطات ركبت على زواياها للتوائم مع هيئة الشكل العام بهذه المساحة الزخرفية، وتحمل هذه البلاطات زخرفة واحدة متكررة قوامها الزهرة الوسطى المركزية التي يلتف حولها أربعة معينات بداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨).

أما كل من الشكلين الأول والثانى المتمثلين فى العقدين المنكسرين المتجاورين فيضم كلاهما تكويناً زخرفياً متطابقاً، يتألف من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشكل أرضية عامة للتكوينات الزخرفية بكل من العقدين، ويتوسط ذلك مستطيل طولى يضم بداخله عقد ثلاثى، ونفذ كلا منهما بأجزاء البلاطات السوداء اللون، يشغل المساحة الداخلية بالعقد الثلاثى الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، بينما تشغل قمة هذا العقد بلاطة تم شطف حوافها لتأخذ نفس

هيئة المساحة الداخلية لهذه القمة، وتصميمها يتمثل في الزهرة الوسطى المركزية التي يلتف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨).

بالرغم من تطابق تصميم هذين العقدين المتجاورين تطابقاً تاماً نجد الاختلاف الأوضح بهما يظهر في تصميم أجزاء البلاطات التي تشغل كوشة كلا من العقدين الثلاثيين بداخل المستطيل الطولي، حيث تشغل كوشة العقد على يسار الناظر لهذه الكسوة أجزاء من البلاطات التي قوام الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، أما كوشة العقد على يمين الناظر فتتكون من أجزاء البلاطات التي قوامها الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

يشغل هذا القسم المساحة العلوية أعلى الإفريز الخشبي الذي يأطر الكسوة الخزفية بالقسم السفلى، وتمتد هذه الكسوة لتصل إلى قبيل سقف الحجرة بقليل، ويأطرها من أعلى إفريز خشبي يمتد بطول الجدار، وتتكون هذه الكسوة من أربعة تكوينات، تشغل المساحات الجدارية بهذا القسم عدا الثلاث فتحات المستطيلة التي تمثل المناور الثلاثة.

وقد جاء تصميم هذه التكوينات متطابقاً سواء من حيث التكوين العام، أو من حيث الأسلوب الزخرفي، والتصميمات الداخلية، حيث يتألف كل تكوين منهم من مستطيل طولى عبارة عن ثمانية صفوف أفقية من البلاطات التي تضم فيما بينها خمسة صفوف رأسية، ذلك فيما عدا التكوين الأول على يمين الناظر فينتكون من ثمانية صفوف أفقية من البلاطات التي تضم فيما بينها ستة صفوف رأسية، بدلا من الصفوف الخمسة بكل من باقى التكوينات.

يحدد التصميم العام بهذه التكوينات إطار خارجي نفذ بالبلاطات التي تعتمد على زخرفة اللون الواحد المتمثل في اللون الأبيض، واللون الأسود، حيث ركبت البلاطات ذات اللون الأسود على زواياها وتضم فيما بينها أنصاف البلاطات البيضاء اللون، أو تضم بلاطات بيضاء كاملة وذلك بكل من طرفي التكوينين الطرفيين، أما بالنسبة للتصميمات التي تتضمنها هذه التكوينات فهي من الأسفل إلى الأعلى كما يلي:

- يشتمل كل من الصف الأول والثاني على تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- يتضمن الصف الثالث والرابع زخرفة الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، يتخلل كل من الصفيين أربع بلاطات بواقع بلاطتين في كل صف يشغلا كل من الصف الثاني والثالث الرأسي، وذلك في كل من التكوينات الثلاثة الأخيرة على يمين الناظر، أما التكوين الأول فيشغلا كل من الصفيين الثالث والرابع الرأسي، وقوام هذه البلاطات الطبق النجمي نو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).
- أما الصفيين الخامس والسادس فيشغلها تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، التي تضم بداخلها زهرة نوار الشمس (شكل رقم ١١).
- وأخيراً يأتي تصميم الصفيين العلويين - الصف السابع والثامن - ويشغلها تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل:

تمتد هذه الكسوة لتغطي مساحة هذا الجدار بما في ذلك مساحة الجزء المرتد منه الذي يأخذ هيئة دخلة رأسية بطرف الجدار الخارجي، بالإضافة إلى المساحة الممتدة في الطرف الآخر للجدار المتجهة نحو داخل المنزل، وبذلك يمكن تقسيم الكسوة الخزفية لهذا الجدار إلى ثلاثة أقسام، الأول عبارة عن الكسوة الرئيسية، والثاني يشغل الدخلة الجدارية بالطرف الخارجي للجدار، والثالث يشغل المساحة الممتدة بالطرف الداخلي للجدار.

أولاً: الكسوة الخزفية الرئيسية (لوحة رقم ٢٤٤):

تشغل معظم مساحة الجدار فيما عدا الدخلة الجدارية بالطرف الخارجي، وكذلك الجزء الممتد بالطرف الآخر للجدار، وتتبع هذه الكسوة نفس النمط المتبع بكل من الجدارين السابقين، حيث قسمت مساحتها إلى قسمين الأول سفلي، والآخر علوي، وذلك كما يلي:

ينحصر هذا القسم بين كل من الإفريزين الخشبيين - السفلى الذى يمتد مباشرة مع المستوى السفلى للخورنقات^(١)، والمستوى العلوى الذى يأتى أعلاها بقليل - ويتمشى مع مستوى الإفريز العلوى بكل من الجدارين السابقين، وتتكون هذه الكسوة من تجميعتين رئيسيتين، بالإضافة إلى شريط زخرفى رأسى بنهاية الطرف الداخلى للجدار، وسنتناول كل منهم بالتفصيل كما يلى:

- التجميعة الأولى:

تشغل المساحة الطرفية بهذا الجدار، وذلك جهة فتحات الشبابيك المطلة على خارج المنزل، فيما بين الإطار الخشبى للخورنقات وبين الدخلة الجدارية الطرفية، وتتخذ هذه التجميعة هيئة مستطيل طولى (لوحة رقم ٢١٠)، منفذ بالبلاطات المربعة مقاس ١٠ x ١٠ سم، ويحدد التجميعة من الخارج إطاران، الأول عبارة عن صف ممتد من البلاطات يأطر الكسوة الخزفية بهذا القسم السفلى، وقوام تصميمه أنصاف المراوح النخيلية التى تتجه نحو الأركان الأربعة للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، ويتخلل هذا الإطار بعض البلاطات المختلفة التصميم وذلك فى الإطار الذى يشغل حافة الجدار عند الدخلة الجدارية، وتشتمل هذه البلاطات على ثلاثة تصميمات زخرفية.

- التصميم الأول يمثله البلاطة الأولى بأسفل الإطار حيث جاء تصميمها (شكل رقم ١٣٩)، عبارة عن زهرة وسطى مركزية تتكون من أربع بتلات ثلاثية الشكل، ونفذت الزهرة باللون الأخضر على أرضية صفراء اللون، ويحيط بها من الخارج مثنى نفذت أضلاعه الجانبية بخطوط مقوسة، بينما جاءت أضلاعه الأخرى المتجهة نحو أواسط البلاطة صغيرة وزينت بخطوط مهشرة حيث تحصر بينها وبين حواف البلاطة ورقة نباتية ثلاثية منفذة باللون الأخضر على أرضية بيضاء، ويشغل أركان

(١) خورنقات: جمع خورنق، وهى فى المصطلح الأثرى الفنى فتحات صغيرة مستطيلة ذات أجزاء علوية مزخرفة بأشكال مورقة غالباً، وكانت تستخدم لوضع أوان خزفية أو زهريات للزينة ولا سيما فى المقاعد وقاعات القصور والمنازل مثل السلامك والحرملك ونحوها، كما عرف الخورنق بالخرستانة - جمع خرستانات - التى كانت فى الأصل عبارة عن حجرة حبيس للسلاح ونحوه، ثم أطلقت بعد ذلك على الخزانة. انظر، عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٠٢.

البلاطة ربع دائرة بداخلها زخرفة نباتية محورة نفدت باللون الأزرق، ويوجد بداخلها ربع دائرة أخرى غير خضراء اللون، وجاء ذلك على أرضية بيضاء، وتحدد العناصر الزخرفية بالتصميم خط رفيع من اللون البني المحروق.

- التصميم الثانى فيعلو البلاطة السابقة ويشغل حيز أربع بلاطات يعلو بعضهم البعض، وقوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

- التصميم الثالث يشتمل على أربع بلاطات رأسية تشغل الحيز العلوى للإطار قبيل نهايته بثلاث بلاطات، وقوامه الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ليقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

أما الإطار الثانى فيقع إلى الداخل من الإطار السابق، وهو خاص بالتكوين الداخلى لهذه التجميعية، ويتكون من البلاطات التى مقاسها ١٠x١٠سم، التى تعتمد على زخرفة اللون الواحد، حيث يتخذ هذا الإطار صفا واحدا من البلاطات السوداء اللون المركبة على زواياها وتحصر فيما بينها أنصاف من البلاطات البيضاء. كما يوجد بين هذان الإطاران صف أفقى يتكون من أنصاف البلاطات التى تعمل على غلق الفراغ فيما بين هذين الإطارين، وجاء قوام هذه الأنصاف متطابق حيث يشغلها تصميم غير مكتمل يتألف من أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

يتخذ كيان التكوين الداخلى للتجميعية هيئة مستطيل طولى يشغل معظم مساحته هيئة عقد مدبب يبدأ من أسفل التجميعية إلى ما بعد منتصفها، وجاء ذلك بالبلاطات التى تحمل تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويخرف المساحة الداخلية للعقد ثلاثة تكوينات متطابقة يعلو بعضهم البعض، ويتكون كل منهم من أربع بلاطات تتألف من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل قمة باطن العقد أعلى هذه التكوينات بلاطة واحد كاملة يحيط بها أجزاء صغيرة من البلاطات، ونفذ ذلك بالزخارف الهندسية المتمثلة فى تصميم الطبقة النجمية ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨).

أما باقى مساحة التجميعية خارج العقد المدبب فيشغلها نوعان من التصميمات، الأول يلى قمة العقد مباشرة ويضم تصميم الطبقة النجمية ذو الستة عشر ضلعا (شكل رقم ٨)،

والثاني يشغل المساحة العلوية للتجميعية، وقوامه (شكل رقم ١٤٠) زهرة وسطى ذات أربع بتلات ثلاثية الشكل منفذة باللون الأزرق والأبيض على أرضية صفراء اللون، ويحيط بها من الخارج شكل هندسي متقاطع أقرب إلى هيئة الصليب حيث نفذ بالخطوط الممهشرة فى أضلاعه التى تتجه نحو أواسط البلاطة وبخطوط مقوسة فى الأضلاع التى تتجه نحو الأركان، وتضم الأركان الأربع للبلاطة شكل ربع دائرة بداخله شكل نباتى بسيط عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية وذلك باللون الأصفر والأبيض على أرضية زرقاء، بينما يشغل الحواف الوسطى للبلاطة شكل نباتى ثلاثى بسيط مرسوم باللون الأصفر ومركزة باللون الأزرق وذلك على أرضية بيضاء اللون، ويحدد العناصر الزخرفية للتصميم خط رفيع من اللون البنى المحروق. وينتج عن اكتمال هذا التصميم دائرة مركزية وسطى تضم بداخلها الشكل النباتى البسيط ويلتف حولها الأشكال الأربع الهندسية التى تضم بداخلها الأزهار ذات الأربع بتلات.

- التجميعية الثانية:

تشغل المساحة الوسطى فيما بين حدود الخورنقات (لوحة رقم ٢١١)، وتتخذ هيئة مستطيلة منفذة بالبلاطات ذات المقاس ١٠x١٠ سم، ويحددها إطاران من الخارج يتبع كل منهما نفس نمط الإطارين بالتجميعية الأولى. إلا أنه توجد عارضة خشبية تنحصر بين هذين الإطارين وهى حلت محل صف أنصاف البلاطات الذى ينحصر بين كل من الإطارين بالتجميعية السابقة. أما الزخرفة الداخلية بهذه التجميعية، فتتألف من اثنتى عشر صفاً من البلاطات الأفقية التى تضم فيما بينها عشرة صفوف من البلاطات الرأسية، تحتوى هذه البلاطات على تصميم أوسط داخل مساحة مستطيلة معقودة بعقد منكسر منفذ بالبلاطات التى تحمل شكل الطبقة النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، ويشغل حيز المساحة الداخلية له بلاطات قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

أما المساحة خارج كيان هذا العقد فتضم نوعين من التصميمات، الأول يشغل كوشتى العقد ويتألف من الزهرة الوسطى المركزية التى يلتف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨)، والنوع الثانى يشغل باقى المساحة الداخلية بهذه التجميعية وذلك بمثابة أرضية عامة يأتى عليها التكوين المستطيل نو العقد المدبب، ويتألف تصميمه من الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).

- الشريط الرأسي بالطرف الداخلي للجدار:

يمثل الجزء الأخير بكسوة هذا القسم، ويتكون من مستطيل طولى يشغل المساحة الطرفية الداخلية للجدار، ويتألف من ثمانية تكوينات متطابقة قوام كل منهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، يعلو ذلك بلاطتان يمثل كل منهما جزءاً من الإطار الذى ياطر الحدود الخارجية لهذا القسم، والذى يمتد فى صورة صف أفقى أسفل الإفريز الخشبي العلوى الذى يحدد نهاية الكسوة العلوية القسم، ويمتد ليحيط بكل من التجميعتين السابقتين.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

تشغل الجزء العلوى للجدار وتأتى أعلى الكسوة الخزفية السفلى، حيث تبدأ من أعلى الإفريز الخشبي الذى يحدد نهاية كسوة القسم السفلى من أعلى مباشرة وتمد إلى السقف الخشبي للحجرة، ونفذت بالبلاطات ذات مقاس ١٠x١٠ سم، وتتكون من ثلاثة تجميعات متجاورة تأخذ كل منهم هيئة مستطيل عرضي، وتشغل باقى مساحة هذه الكسوة بمجموعة من البلاطات السوداء والبيضاء اللون المركبة على إحدى زواياها وتحصر بعضها البعض، وهى تمثل الأرضية الزخرفية للتجميعات الثلاثة.

جاءت التجميعات الثلاثة متطابقة التكوين، حيث يتكون كل منهم من مستطيل عرضي عبارة عن ثمانية صفوف من البلاطات الأفقية تضم فيما بينها ثلاثة عشرة صفاً من البلاطات الرأسية، كما جاء تصميم كل منهم متطابق من حيث الخطة الزخرفية، والأسلوب المتبع فى تنفيذ هذه التصميمات، وطريقة توزيع التكوينات الداخلية بكل منهم، ويمكننا تقسيم الخطة الزخرفية المتبعة بهذا بكل تكوين إلى أربعة أشرطة أفقية يعلو كل منهم الآخر، ويتكون كل شريط أفقى منهم من صفين من البلاطات الرأسية، وذلك حتى يكتمل التكوين الزخرفى له، وقوام الزخرفة بهذه الأشرطة من أسفل إلى أعلى كما يلى:

- الشريط الأول ويتكون من ستة تكوينات متجاورة يحمل كل منهم تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، بالإضافة إلى نصف تكوين رأسي بالنهاية الطرفية الداخلية.
- الشريط الثانى ويتكون من نوعين من التكوينات، النوع الأول وهو الذى يشغل معظم المساحة بهذا الشريط، حيث يشغل حيز خمسة تكوينات قوامها الشكل المثلث

المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١)، بالإضافة إلى نصف تكوين رأسي يأتي في النهاية الطرفية للتجميعات ويحمل نفس القوام الزخرفي، أما التكوين الثاني فهو عبارة عن تصميم الطبقة النجمي ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، حيث يشغل حيز التكوين الزخرفي الرابع بزخرفة هذا الشريط.

- الشريط الثالث تتطابق زخرفته تتطابق تماماً مع زخرفة الشريط الأول.
- الشريط الرابع وجاء متطابق مع زخرفة الشريط الثاني، فيما عدا كون هذا الشريط لا يحتوي على نوعين من التكوينات الزخرفية، بل يحتوي فقط على النوع الزخرفي الأول المتمثل في زخرفة الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).

ثانياً: كسوة الدخلة الجدارية الطولية:

تشغل هذه الكسوة المساحة الجدارية المرتدة إلى خارج المنزل، وذلك بنهاية الطرف الخارجي لهذا الجدار، وتنقسم هذه الكسوة إلى قسمين الأول سفلى والثاني علوى.

١- الكسوة الخزفية بالقسم السفلى:

تبدأ هذه الكسوة من أسفل عند مستوى فتحات النوافذ الجانبية، وتنتهى بانتهاء المستوى العلوى لهذه النوافذ عند الإفريز الخشبي الأفقى الممتد الذى يفصل بين كل من القسمين السفلى والعلوى بهذا الجدار (لوحة رقم ٢١٢)، وبذلك تشغل هذه الكسوة مساحة مستطيلين طوليين، الأول منهما يمثل واجهة هذه الكسوة فيما بين الإفريز الخشبي الرأسي الذى يحدد فتحات النوافذ الجانبية وبين انتهاء كيان الدخلة الجدارية نحو الداخل، والثانى يشغل المساحة الطولية الجانبية للدخلة الجدارية، وجاءت هذه الكسوة بالبلاطات التى مقاسها ١٠x١٠ سم، وتضم ثلاثة تصميمات زخرفية.

- التصميم الأول يمثل إطار خارجى يحدد كيان الكسوة من الخارج، ويأخذ هذا التصميم صورة صف واحد من البلاطات التى قوامها الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريجات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

- التصميم الثانى يشغل معظم مساحة هذه الكسوة الواقعة بداخل الإطار الخارجى، وقوامه الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).
- التصميم الثالث والأخير بهذه الكسوة يتمثل فى زخرفة الطبق النجمى ذو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨)، ويتخلل هذا التصميم كيان التصميم الثانى، حيث يشغل مساحة صفيين أفقيين يعلو بعضهما البعض، ويضم كل صف منهما بلاطتين متجاورتين، وقد حلت بلاطات هذا التصميم محل تكوين واحد من بلاطات التصميم السابق، وذلك بالتجميع الرابعة - من أسفل إلى أعلى - الملاصقة للإطار الملاصق لفتحات النوافذ المستطيلة بهذا الجدار.

٢- الكسوة الخزفية بالقسم العلوى:

تشغل المساحة العلوية أعلى الإفريز الخشبي الذى يحدد انتهاء القسم السفلى من أعلى، وتمتد إلى نهاية الدخلة الجدارية قبيل سقف الحجرة، ونفذت عن طريق البلاطات الصغيرة المربعة الصغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، حيث جاءت فى صور صفوف أفقية ورأسية من البلاطات المركبة على زواياها، وقوام زخرفتها البلاطات ذات اللون الواحد المتمثل فى اللون الأسود الذى يحصر فيما بينه البلاطات البيضاء اللون.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالمساحة الممتدة بالطرف الداخلى للجدار:

يشغل هذا الجزء المساحة الجدارية الممتدة إلى داخل المنزل، حيث تضم فتحة شبابيك تشرف على فناء الطابق الأرضي، وتوجد هذه الشبابيك فى دخلة جدارية توجد على يسار باب الحجرة، وتمتد من مستوى أرضية الحجرة إلى ارتفاع الأفريز الخشبية التى تقسم جدران الحجرة إلى قسمين سفلى وعلوي.

جاءت الكسوة الخزفية بهذا الجزء غير مستوية (لوحة رقم ٢١٣)، حيث تشغل ثلاث مساحات متعامدة على بعضها البعض، وهى عبارة عن الجزء السفلى الممتد الذى يتعامد على واجهة كتف دخلة الشبابيك التى تطل على فناء المنزل والتى تتعامد بدورها على باطن الدخلة نفسها، بالرغم من ذلك نجدها تظهر كوحدة زخرفية واحدة، ونفذت بالبلاطات المربعة مقاس

١٠x١٠ سم، وتحمل خطة زخرفية متطابقة قوامها ثلاث مساحات مستطيلة طولية الشكل، بواقع مستطيل طولى يشغل حيز كل مساحة من المساحات الثلاث، ونفذ ذلك على أرضية ممتدة تحمل تصميم واحد وتمتد بالمساحات الثلاث، ويأتى على هذه الأرضية أربعة تكوينات زخرفية هي كما يلي:

- التكوين الأول ويمثل الأرضية العامة بهذه الكسوة، ويتألف من البلاطات التي تعتمد على زخرفة اللون الواحد، حيث تعتمد بلاطات هذا التكوين على اللونين الأبيض والأسود، وتضم هذه البلاطات فيما بينها نوعين من التصميمات. التصميم الأول يشغل معظم مساحة الأرضية، وقوامه كل من اللونين الأبيض والأسود المجتمعان على بلاطة واحدة، حيث يتخذ كل لون منهما هيئة مثلث، ليقسما بذلك البلاطة إلى قسمين متساويين كل منهما يحمل لونا من اللونين، ولصقت هذه البلاطات إلى جوار بعضها البعض بطريقة معينة لتظهر على هيئة خطوط منكسرة، فيما يعرف بزخرفة قشور السمك، أما التصميم الثانى فيتمثل فى البلاطات ذات اللون الواحد سواء كان اللون الأبيض أو اللون الأسود، حيث نفذت البلاطات فيه بلون واحد فقط، ويشغل هذا التصميم المساحة العلوية لهذه الكسوة، وجاءت بلاطاته مركبة بالتبادل فيما بينها لتتخذ تصميم رقعة الشطرنج.
- التكوين الثانى يشغل مساحة مستطيل طولى يتكون من أربع وعشرين بلاطة، وذلك فى صورة ثمانية صفوف أفقية تضم فيما بينهم ثلاثة صفوف رأسية، ويوجد هذا المستطيل الزخرفى فى المساحة الجدارية لنهاية الجدار والممتدة نحو داخل المنزل، وقوامه الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسما البلاطة إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).
- التكوين الثالث يشغل كل من مساحة المستطيلين الآخرين، حيث يتكون كل مستطيل منهما من أربعة تكوينات زخرفية تعلو بعضها البعض، وذلك فى صورة ثمانية صفوف أفقية تضم فيما بينهم صفيين رأسيين، وقوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- التكوين الرابع يتكون من أربع بلاطات رأسية توجد فى زخرفة الشكل المستطيل الذى يوجد فى باطن دخلة الشبايبك، حيث تشغل هذه البلاطات أسفل الصف الرأسي الداخلى بهذا المستطيل، وتتألف تصميمها من الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

يمثل منزل علوان درجة عالية من الأهمية، وذلك من الناحية الفنية، حيث تمثل الكسوة الخزفية به أول كسوة تصلنا كاملة بمجموعة العمائر المدنية بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، حيث لاتزال هذه الكسوة - المتمثلة فى كسوة الحجرة الرئيسية بالطابق الأول - محتفظة بتكويناتها بالكامل، كما ترجع أهمية هذه الكسوة بكونها تمدنا بالمعلومات اللازمة عن خصائص ومميزات بهذا المنزل على وجه التحديد، وبمنازل الوجه البحرى بمصر آنذاك، وبصفة خاصة نمط الخطة الزخرفية المتبعة بكسوة الحجرات الرئيسية بمنازل مدينة رشيد خلال ذلك العصر، علاوة على الأسلوب المتبع فى توزيع التكوينات والتصميمات الخزفية التى تشغل المساحة الداخلية الكلية بهذه الحجرات.

من خلال دراسة كسوة هذا المنزل دراسة وافية، نستطيع أن نتبين خصائص ومميزات هذه الكسوة، والتى لا تقتصر عليها فقط بل تتعداها لتضم جميع الكسوات الخزفية المتبقية التى تغطي الجدران الداخلية بالحجرات الرئيسية بمنازل مدينة رشيد، حيث يمكن حصر هذه المميزات والسمات فيما يلى:

- تتكون هذه الكسوة من مستويين أفقيين، الأول سفلى و الثانى علوى، وتختلف مساحة كلا منهما تبعاً لوضعية العوارض الخشبية التى تمثل جزءا لا يتجزأ من الكيان المعمارى بهذه المنازل والتى تعد ميزة أساسية فى طريقة البناء بهذه المناطق.
- يشغل كل مستوى من هذه الكسوة حيزا مستطيلا أفقيا، ينقسم داخليا إلى تكوينين أو أكثر تبعاً لطول وامتداد المساحة الجدارية، والتى يتدخل فيها وبصفة أساسية كل من الفتحات الجدارية، والدخلات الحائطية.
- الاعتماد على الإطارات الزخرفية التى تحدد المحيط الخارجى بكل قسم، أو تكوين داخلى، حيث نرى هذه الأطر بوضوح فى تحديد الحدود العامة بكل قسم من أقسام هذه الكسوة، وكذلك إستخدام هذه الأطر فى تحديد التكوينات الداخلية التى تكون فى مجملها زخارف هذه الأقسام.
- تمثل كل تجميعة أو تكوين داخلى بهذه الأقسام وحدة زخرفية واحدة مستقلة بذاتها، حيث التحديد الخارجى الذى يضم بداخله تصميمها داخليا يأتى على أرضية عامة، وتأخذ هذه التصميمات أشكالا معمارية تتمثل فى أشكال العقود المختلفة، أو الأشكال الهندسية على إختلاف أنواعها وبصفة خاصة الشكل النجمى.

- الترابط والتناغم التي تمتاز به الكسوة الكلية، حيث تترابط أركان الكسوة مع بعضها البعض، بالرغم من التعامل مع كل تكوين كوحدة مستقلة، وجاء ذلك من خلال تطابق تصميم هذه التكوينات مع بعضها البعض فى بعض الأحيان، أو تشابه هذه التصميمات مع بعضها عن طريق استخدام نفس الأسلوب الزخرفى أو نفس نوعية العناصر المكونة للتصميم، ذلك بالإضافة إلى استخدام البلاطات عينها فى التصميمات المختلفة مما يكسبها نفس النسق الزخرفى العام للكسوة الكلية.

ضمت الكسوة الخزفية بهذا المنزل العديد من التصميمات الزخرفية التي شغلت كيان البلاطات بها، ويمكن تقسيم هذه التصميمات إلى نوعين، الأول يتكون من التصميمات التي سبق ورأيناها من قبل سواء فى كسوة العمائر الدينية، أو فى كسوة العمائر الجنائزية، أما النوع الثانى فيتألف من مجموعة التصميمات التي تظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى.

بالنسبة لتصميمات النوع الأول فيمكن حصرها فيما يلى:

- البلاطات ذات اللون الواحد الخالية من الزخارف والتي تتألف من اللون الأبيض أو اللون الأسود.
- تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).
- تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي تضم بداخلها وربعات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)
- تصميم الشكل المثلث المنفذ بالأفرع النباتية الصغيرة المفصصة، ويضم الشكل المثلث بداخله زهرة دوار الشمس (شكل رقم ١١).
- تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسماها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤).
- تصميم الطبقة النجمى نو الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨).

أما تصميمات النوع الثانى فتتضمن أربعة نماذج تشترك كلها فى كونها تتألف من الزخارف النباتية، سواء كانت نباتية خالصة كما نجدها فى تصميم أنصاف المراوح النخيلية التي تتجه نحو الأركان الأربعة للتصميم وتحصر بينها زخارف نباتية (شكل رقم ١٣٧)، أو كانت تصميمات نباتية تشترك معها العناصر الهندسية فى تحديد الأشكال الداخلية للتصميم كما نجدها فى التصميمات الثلاثة الأخرى (شكل رقم ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠).

التصميم الأول وله استخدام وظيفي، حيث يستخدم كأطر للتجميعات، والتصميمات الزخرفية المختلفة، واستخدمه الفنان هنا بكثرة وخاصة في تحديد المحيط الخارجي بأقسام الكسوة المختلفة، ويتشابه هذا التصميم إلى حد ما مع تصميم الشكل النباتي البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢).

وقد جاءت عناصر هذا التصميم مرسومة وفقاً للأسلوب الأسباني الأوروبي، وهو نفس الأسلوب المتبع في تنفيذ تصميم الفرعين النباتيين اللذين يخرجان من مركز البلاطة ويقسمها إلى أربعة أجزاء يشغل كل جزء منهم زخارف نباتية (شكل رقم ٣٤)، ويمكن إرجاع هذا التصميم إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، ذلك أنها الفترة التي أشتهر فيها توغل التأثير الأوروبي على بلدان العالم العربي والإسلامي.

أما بالنسبة لكل من التصميم الثاني الذي يتألف من الزهرة الوسطى المركزية التي يلتف حولها أربع معينات وبداخل كل منهم ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ١٣٨)، فهو أيضاً يتشابه من حيث التصميم العام مع التصميم الذي يأخذ هيئة الميدالية (شكل رقم ٨٤)، الذي يوجد بكسوة الرواق الرابع بالجدار الجنوبي الغربي في مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي، إلا أن تكوينات هذا التصميم تمتاز بالبساطة عما جاء بتكوينات مسجد جوربجي، حيث جاء بدلاً من الزخرفة المركزية وردة بسيطة ذات ثمان بتلات، كذلك حلت محل الأفرع النباتية ذات الطابع الزخرفي ورقة نباتية ثلاثية تتجه نحو منتصف كل ضلع من أضلاع التصميم.

أما التصميمان الآخران فيتشابه كلا منهما مع الآخر تشابهاً كبيراً، حيث بالكاد نستطيع أن نميز الاختلاف بينهما، والذي يظهر في احتواء الوردة المركزية بداخل المثلثين على لون واحد وذلك في التصميم الأول منهما (شكل رقم ١٧)، بينما تحتوى نفس الوردة على لونين بالتصميم الثاني (شكل رقم ١٨)، ذلك بالإضافة إلى أركان التصميم الذي يتكون من ربع دائرة منفذة بأسلوب زخرفي وذلك بالتصميم الأول، بينما نجد في التصميم الثاني ربع دائرة منفذة عن طريق الأوراق النباتية الثلاثية الشكل التي تجاور بعضها البعض. ومما تجدر الإشارة إليه أن كلا من هذين التصميمين يتطابقا إلى حد كبير مع التصميم الذي يتألف من وردة مركزية يحيط بها مثلث أخذت أضلاعه المستوية شكل الورقة الثلاثية، ويضم بكل من أنصاف أضلاعه ورقة نباتية ثلاثية، بينما يأتي في الأركان زخرفة نباتية ربع دائرية محورة، وهذا التصميم جاء منفذاً وفقاً للطابع الأوروبي الأسباني.

منزل الميزوني

الموقع:

يقع بمدينة رشيد بشارع بدر الدين، ويأتي هذا المنزل ملاصقاً لمنزل جلال، ويتكون من خمسة طوابق .

المنشئ:

ينسب هذا المنزل إلى منشئه الحاج عبد الرحمن البواب الميزوني ١١٥٣هـ — / ١٧٤٠م، وقد سجل ذلك على اللوح التأسيسي الذي يوجد بالسبيل^(١). ويعد هذا المنزل من أشهر منازل رشيد لما حظي به من أحداث، حيث كان مسرحاً لأحداث شملت فترة من فترات التاريخ التي استهوت كثيراً من العلماء والمؤرخين العرب والأجانب، وكان هذا المنزل سكناً لزبيدة البواب زوجة عبد الله (جاك مينو) القائد الثالث للحملة الفرنسية على مصر^(٢).

المنزل من الخارج:

تمتد واجهة المنزل مع واجهة منزل جلال دون انقطاع، ويضم المنزل بطابقه الأرضي ثلاثة أبواب، يؤدي الأول إلى السلم الخاص بالمنزل، والثاني يؤدي إلى السبيل، والثالث إلى المخزن، ويوجد على يسار باب السبيل شباك السبيل الذي يوجد أسفله حوض ولوح رخامي يتضمن نص تأسيسي نصه "أنشاء هذا السبيل المبارك صاحب الخيرات والحسنات الحاج عبد الرحمن البواب الميزوني في غرة شهر رمضان سنة ١١٥٣ هـ"، ويوجد بين الباب الثالث وشباك السبيل فتحة معقودة تستخدم لماء الصهريج بالماء. أما بالنسبة للواجهة في الطوابق العليا فهي تنقسم إلى قطاعين أحدهما مرتد يشغل كل دور منه شباكاً ومنورا، والآخر بارز على ماوردة، ويشغل كل دور منه شباكين وثلاثة مناور.

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٣٠.

(٢) نفين مصطفى حسين: رشيد في العصر العثماني، ص ٢٤٦، ٢٤٧.

المنزل من الداخل:

يتكون الطابق الأرضي (شكل رقم ١٤١) من مخزن يعلوه سقف عبارة عن أقبية متقاطعة يقوم على أعمدة، ويضم هذا الطابق مرحاض في الزاوية الجنوبية الشرقية منه، كما يوجد به مدخلان الأول يؤدي إلى المخزن والثاني يؤدي مباشرة إلى السلم الصاعد للمنزل، بالإضافة إلى وجود سبيل على يسار المدخل. أما كل من الطوابق الثلاثة التي تعلو الطابق الأرضي - الطابق الأول (شكل رقم ١٤٢)، والثاني (شكل رقم ١٤٣)، والثالث (شكل رقم ١٤٤) - فيتكون كل منهم من ثلاثة قطاعات، القطاع الأوسط منهم عبارة عن دورقاعة، والقطاع الأول يمثل حجرة رئيسية وخزانة، والقطاع الثالث عبارة عن حجرة ومرحاض، وذلك بكل من الدورين الأول والثاني أما الطابق الثالث فيوجد به حجرة ومرحاض وحمام ومطبخ، كما يضم سقف دورقاعة هذا الطابق فتحة مستطيلة، أما الطابق الرابع والأخير فيمثل الحضير المكشوف، ويوجد به حجرة.

البلاطات الخزفية بالمنزل:

يقتصر استخدام البلاطات الخزفية بهذا المنزل على مساحات محدودة بخارج المنزل، حيث يخلو المنزل من الداخل من وجود مثل هذه البلاطات، ذلك فيما عدى عدد من البلاطات المحدودة التي توجد بأرضية الطابقين الأول والثاني، والتي من المرجح أنها اضيفت في فترات لاحقة على تاريخ إنشاء المنزل، وجاءت زخارفها تتطابق مع بعض زخارف البلاطات التي توجد بخارج المنزل. وبالنسبة للبلاطات التي توجد خارج المنزل فهي تشغل أعلى الباب المؤدى إلى حجرة السبيل، وتظهر بمثابة كوشة لفتحة باب الدخول، حيث تشغل أعلى فتحة باب الدخول فيما بين المداكين الخشبيين الأفقيين (لوحة رقم ٢١٤).

تتخذ هذه البلاطات هيئة مستطيلة، إلا أن الضلع السفلى منه جاء ذا تقويس داخلي، ذلك نظراً لوجود هذا التقويس بأعلى فتحة باب الدخول، ويحدد هذه البلاطات من الخارج إطار عبارة عن شريط يتكون من أجزاء البلاطات السوداء اللون، وعلى الرغم من صغر المساحة التي تشغلها هذه البلاطات، إلا أننا يمكن تقسيمها إلى ثلاث أقسام، عبارة عن جزء أوسط، وجزأين طرفيين، وسنتناول كل منهم بالدراسة كما يلي:

أولاً: البلاطات الخزفية بالقسم الأوسط:

يشغل هذا القسم المساحة الوسطى بهذه الكسوة، وذلك أعلى فتحة الباب المؤدى لجزء السبيل مباشرة، ويتخذ هيئة مستطيل معقود من أعلى بعقد منكسر، وينقسم هذا القسم بدوره إلى قسمين الأول منهما يمثل كيان الشكل المستطيل، وهو عبارة عن مساحة خالية من الزخارف، حيث كان يشغلها في أغلب الظن لوحة رخامية، والقسم الثاني عبارة عن هيئة العقد المنكسر الذى زخرف عن طريق نصف بلاطة كبيرة مقاسها ٢٤ x ٢٤ سم، وهى على هيئة مثلث قاعدته لأسفل ورأسه لأعلى.

لم يكتمل الكيان الزخرفى لهذا التصميم، حيث جاءت البلاطة نفسها غير مكتملة، وهو مما يؤسف له نظراً لكون هذا التصميم لم يظهر قبل ذلك بمجموع الكسوات الخزفية التى سبق دراستها، إلا أننا يمكن أن نتبين النصف الآخر المتم لهذا النصف من خلال الأسلوب الزخرفى الذى يمتاز بالتطابق بين كلاً من نصفى البلاطة من جهة، ومن جهة أخرى وجود جزءين من نفس هذه البلاطة بكل من القسمين الآخرين.

يتألف هذا التصميم عند اكتماله من زخارف نباتية خالصة (شكل رقم ١٤٥)، جاءت جميعها مرسومة بأسلوب زخرفى اقرب ما يكون إلى أسلوب الأرابيسك^(١)، ويتكون التصميم من مجموعة أفرع نباتية التى تأخذ هيئة المراوح النخيلية وأنصافها، وتخرج من أركان وأواسط هذا التصميم وتتقابل كلها فى مركز التصميم بشكل زخرفى، حيث يتخذ هذا الشكل المركزى هيئة المعين غير المتصل عند قطره المنحرف، ويقطع كل من أضلاع هذا المعين فرعان نباتيان يتلاقيا فى منتصفه، وذلك عند حلية وسطى ببيضاوية الشكل منفذ باللون البرتقالى الذى يضم اللون الأخضر، وجاءت الأفرع باللون الأزرق الذى يضم دوائر صغيرة

(١) الأرابيسك: عرف عند مؤرخى الفنون بعدة أسماء أهمها (الرقش والتوشيح والتوريق والعريسة)، وهو طراز زخرفى ابتدعه العرب بخصائص ومميزات نوعية كانت زخارفها عبارة عن فروع نباتية متشابكة وأغصان متقاطعة وأزهار متدلّية لا يعرف الناظر إليها أين يبدأ ولا أين ينتهى، وقد شاعت هذه الزخارف أصلاً فى الفنون الإسلامية ثم انتقلت منها إلى كثير من الفنون الغربية، واتخذت أشكالها النباتية هيئة حليات متداخلة ومتشابكة تتكرر بانتظام متناغم غير مسبوق، وتنقسم الأرابيسك إلى قسمين رئيسيين أولهما نباتى يعتمد على الأغصان الدائرية والمثلوية والمجردة ويسمى التوريق أو التشجير أو التزهير، وثانيهما هندسى يعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمنحنية ويسمى أحياناً بالتسطير. عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات، ص ١٢، ١٣.

من اللون البرتقالي، وينتج عن تلاقي هذه الأفرع أربعة أشكال بيضاوية زخرفية يشغل كل منهم حيز ربع التصميم، حيث تقسم هذه الأفرع قوام التصميم إلى أربع مساحات متطابقة يشغلا صفين أفقيين، كل صف منهما يضم شكلان بيضاويان متجاوران، وجاءت الزخرفة بداخل كل شكل منهم عبارة عن زهرة الرمان المنفذة بإسلوب زخرفي حيث جاءت أوراقها الخارجية على هيئة قشور السمك التي يتوسطها عند قمة الزهرة من أعلى ورقة نباتية ثلاثية، وذلك باللون الأزرق، والبرتقالي، والأخضر، وجاءت أرضية التصميم منفذه باللون الأبيض.

ثانياً: البلاطات الخزفية بالقسم الأيمن:

يشغل المساحة فيما بين القسم الأوسط من الداخل وبين الإطار الخارجي الذي يحدد الكسوة الخزفية، وذلك على يمين الناظر إلى هذه الكسوة، وتتخذ هذه المساحة هيئة مستطيل رأسي ضلعه الداخلي غير مستوي، حيث يظهر من أسفل بصورة مقوسة ثم يتخذ هيئة مستقيمة وذلك قبل أن ينحرف بصورة مستقيمة نحو القسم الأوسط. تأخذ تصميمات هذا القسم صورة ثلاثة أشرطة أفقية غير صريحة يعلو بعضهم البعض، يتضح قوام كل منهم مما يلي:

- الشريط الأول يوجد بأسفل هذا القسم ويتألف من بلاطتين رأسييتين يجاورهما جزءان من نفس البلاطات، ويحدد هذا الشريط من الجهات الثلاث الإطار الخارجي للكسوة، والشريط الأفقي الثاني من الجهة الرابعة، ويعد هذا الشريط أقل الأشرطة الثلاثة مساحةً، وجاءت بلاطاته بمقاس ١٠x١٠ سم، وتضم تصميم الزهرة المركزية ذات الأربع بتلات التي يحيط بها مثنى زخرفي، وتضم أركان التصميم ربع دائرة بداخلها شكل نباتي، وقد ظهر هذا التصميم من قبل بكسوة منزل علوان (شكل رقم ١٣٩).

- الشريط الثاني يعلو مباشرة الشريط السابق، ويشغل حيز المساحة الوسطى بهذا القسم، ويتكون من صفين من البلاطات الأفقية، التي يضم كل صف منهما بلاطتين متجاورتين، وجاءت هذه البلاطات بمقاس ١٥x١٥ سم، حيث يشغلها تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ذلك فيما عدا البلاطة غير الكاملة التي توجد بالصف الأول إلى داخل التكوين، حيث تم قطعها من بلاطة كبيرة لتلائم المساحة الزخرفية الموضوعية فيها، ويحمل هذا الجزء تصميم الأفرع النباتية التي تضم فيما بينها الأربعة أشكال بيضاوية التي يشغل داخلها زهرة الرمان (شكل رقم ١٤٥)، ويمثل هذا الجزء جزءاً من نفس البلاطة التي يشغل منتصفها قمة العقد المنكسر بكسوة القسم الأوسط.

- الشريط الثالث يشغل باقى مساحة هذا القسم، وهو أكبر الأقسام الثلاثة اتساعاً، وتشغله بلاطات مربعة مقاسها ١٠x١٠سم، فى صورة ثلاثة صفوف ونصف من البلاطات الأفقية، حيث تضم هذه البلاطات تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، بالإضافة إلى تصميم ثانى منفذ على بلاطة واحدة يجاورها أجزاء من البلاطات المختلفة المقاسات التى تحمل نفس التصميم المتمثل فى الزهرة المركزية ذات الأربع بتلات التى يحيط بها مثنى زخرفى وتضم أركان التصميم ربع دائرة بداخلها شكل نباتى (شكل رقم ١٣٩). ويوجد ذلك بالمساحة الداخلية لهذا الشريط والملاصقة للقسم الأوسط.

ثالثاً: البلاطات الخزفية بالقسم الأيسر:

تشغل المساحة اليسرى فيما بين كسوة القسم الأوسط والإطار الخارجى الذى يأطر قوام الكسوة الكلية، وجاء هذا القسم متطابق مع القسم الأول بهذه الكسوة، حيث يشغل كل منهما مساحة جدارية متساوية، بالإضافة إلى التصميم العام المتطابق، علاوة على التشابه الكبير بين التصميمات الداخلية بكل منهما.

تنقسم هذه الكسوة إلى ثلاثة أقسام يشغل كل قسم منهم شريطاً زخرفياً أفقياً، بحيث تعلو هذه الأشرطة بعضها البعض، والتى جاءت كامتداد لأشرطة كسوة القسم الأول، وسنتناول دراسة أشرطة هذه الكسوة فيما يلى:

- الشريط الأول هو أصغر الأشرطة الثلاثة من حيث المساحة، ويشغل أسفل هذا القسم وذلك بالمساحة التى تتحصر بين الإطار السفلى الذى يأخذ هيئة مقوسة، والإطار الأيسر بهذه الكسوة، ويضم هذا الشريط نصف بلاطة سفلية تتبع البلاطات المربعة ذات المقاس ١٠x١٠سم، وتتألف زخارفها من الورد ذات الأربع بتلات التى يحيط بها المثنى المقعر والمهشر الأضلاع (شكل رقم ١٣٩)، يعلو ذلك بلاطة مربعة مقاس ١٥x١٥سم، والتى تظهر فى حالة سيئة، حيث سقطت معظم الطبقة الزخرفية التى تحمل قوام التصميم المنفذ بها، ولم يتبق منه سوى عناصر زخرفية تشغل أجزاء صغيرة بهذه البلاطة، وتتألف هذه العناصر من الزخارف النباتية المنفذة باللون

الأبيض، والأخضر على أرضية بيضاء، ويتبين من هذه العناصر أن هذه البلاطة تتطابق مع البلاطة التي تعلوها مباشرةً وتتبع الشريط الثاني بكسوة هذا القسم.

- الشريط الثاني وينحصر بين كل من الشريطين الأول والثالث، ويتطابق مع الشريط الثاني للقسم الأيمن بهذه الكسوة، فيما عدا وجود جزء صغير من بلاطة خزفية تضم زخارف باللون الأصفر، والأزرق، والأخضر، والأبيض. وذلك بالصف السفلي بهذا الشريط فيما بين جزء البلاطة المثلث الشكل والتي تتبع بلاطة القسم الأوسط، وبين البلاطة الكاملة التي تلتصق الإطار الخارجي للكسوة.

ذلك علاوة عن تصميم البلاطة الخارجية بالصف السفلي بهذا الشريط والتي تتألف من مجموعة من الزخارف النباتية (شكل رقم ١٤٦)، حيث يشغل مركزها زهرة رمان محورة يلتف حولها مجموعة من الأوراق والأزهار النباتية المختلفة، حيث يخرج من ركني التصميم السفليين ورقتا ساز مسننة ينبثق من كل ورقة منهما زهرة لاله محورة، كما تنتهي كل منهما بورقة لاله محورة، بحيث تحيط الأربعة أوراق بزهرة الرمان المحورة الوسطى، ويوجد بكل ركن من الركنيين العلويين للتصميم وردة يجاورها عدة فروع نباتية، بالإضافة إلى نصف ورقة ساز مسننة تشغل كل جانب من جانبي التصميم عند الحواف الرأسية، وجاءت ألوان هذا التصميم باللون الأخضر، والأزرق، والأصفر، على أرضية بيضاء.

- الشريط الثالث يشغل باقى المساحة العلوية بهذا القسم، والتي تبدأ من أعلى الشريط الثاني مباشرةً وتنتهي عند الإطار العلوى الذى يحدد كيان الكسوة الكلية، ويتطابق هو الآخر مع مثيله بكسوة القسم الأيمن، ذلك فيما عدا البلاطة التي تشغل الطرف الداخلى بالصف الثالث من هذا الشريط، التي تلتصق قمة العقد المنكسر الخاص بالقسم الأوسط، حيث جاءت تحمل تصميماً مختلفاً قوامه الأفرع المتداخلة التي تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التي تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتى (شكل رقم ١١٠)، وقد جاءت هذه البلاطة مشطوفة الزاوية حتى تتناسب مع المساحة التي ركبت بها دون اعتراض حدود العقد المنكسر الذى يتوج القسم الأوسط.

تمتاز الكسوة الخزفية بهذا المنزل بأنها أول كسوة توجد بمدخل العمائر المدنية المتبقية بالوجه البحرى بمصر خلال العصر العثماني، وقد إقتصرت استخدام البلاطات الخزفية بهذا المنزل على مساحات محدودة، وهو ما جعلها تأتي قليلة العدد، حيث - بالكاد - يقترب مجموع البلاطات الكاملة بها - باختلاف أحجامها - من الثلاثين بلاطة، ذلك بالإضافة إلى بعض أجزاء البلاطات غير الكاملة التي تشغل أطراف هذه الكسوة أو تتواجد بين أقسامها الثلاثة لتشغل مساحات جدارية صغيرة غير مستوية ولا تستوعب بلاطة كاملة، وبالرغم من ذلك جاءت هذه الكسوة تحتوى على مجموعة متنوعة ومختلفة الأحجام من البلاطات الخزفية، حيث ضمت بلاطات مقاس ١٠ x ١٠ سم، وأخرى مقاس ١٥ x ١٥ سم، بالإضافة إلى نصف البلاطة تنتمى لبلاطة مقاس ٢٤ x ٢٤ سم.

وقد وفق المزخرف فى استخدام ما أتيح وتوافر له من بلاطات خزفية، لتزيين هذه المساحة، حيث جعلها تبدو تارة كأنها تتكون من قسمين رأسيين متطابقين - مع بعض الاختلاف البسيط - يفصل بينهما مستطيل أوسط يتوجه عقد منكسر، وتارة أخرى تظهر وكأنها أرضية زخرافية تتألف من ثلاثة أشرطة أفقية يعلو بعضهم البعض، ويأخذ كل شريط منهم حيز جداري يتسع كلما صعدنا من شريط إلى آخر، ويأتى على هذه الأشرطة المساحة المستطيلة الوسطى، التي كانت تضم لوحة رخامية، ويتوجها من أعلى العقد المنكسر.

ووفق أيضاً فى استخدام وتوزيع التصميمات المتنوعة، مما جعلها تنعكس إيجاباً على التصميم، وجعلها تظهر بصورة متناغمة تمتاز بقدر كبير من الترابط والاتصال الداخلى، وقد ضمت هذه الكسوة عدة تصميمات رأينا بعضها قبل ذلك بالكسوات الخزفية التي تشغل جدران بعض العمائر الدينية، والعمائر الجنائزية، وأيضاً العمائر المدنية، والتي سبق التعرض إليها، ذلك بالإضافة إلى بعض التصميمات الجديدة التي تظهر بهذه الكسوة للمرة الأولى.

بالنسبة للتصميمات التي سبق وتعرضنا لها وظهرت بهذه الكسوة نجدها تتمثل فى أربعة تصميمات، الأول يتألف من تصميم الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، والثانى عبارة عن زخرفة كف السبع (شكل رقم ٣٣)، أما التكوين الثالث فقوامه الوردية ذات الأربع بتلات التي يحيط بها المثلث المنكسر والمهشر الأضلاع، وتتخذ أركان التكوين ربع دائرة زخرافية بداخلها شكل نباتي غير مكتمل (شكل رقم ١٣٩)، وجاء التصميم الرابع والأخير يتمثل فى الأفرع النباتية

المتداخلة التي تأخذ هيئة أنصاف المراوح النخيلية التي تحصر فيما بينها ورقة نباتية طولية مركبة ووردتين يربط بينهما فرع نباتي (شكل رقم ١١٠).

أما التصميمات التي تظهر لأول مرة بهذه الكسوة فتتألف من تصميمين زخرفيين فقط، التصميم الأول جاء غير مكتمل ويشغل نصف البلاطة التي تزين باطن العقد المنكسر بالمستوى الأوسط (شكل رقم ١٤٥)، وتتبع هذه البلاطة الأسلوب العثماني سواء من حيث المقاس الذي يبلغ ٢٤x٢٤ سم، أو من حيث العناصر الداخلية التي يتألف منها تكوينها الزخرفي، وكذلك من حيث الأسلوب الصناعي، كما أنه من خلال الخصائص الفنية والصناعية لهذه البلاطة يمكننا القول أنها جلبت من تركيا، حيث تتطابق خصائصها مع منتجات مدينة أزيق وذلك خلال النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي.

أما التصميم الثاني ويتمثل في زهرة الرمان المحورة المركزية التي يلتف حولها أوراق الساز وأزهار اللاله والقرنفل (شكل رقم ١٤٦)، يحمل هذا التصميم في طياته نوعين من التأثيرات، الأول يتمثل في التأثير التركي العثماني والذي يظهر بوضوح من خلال التصميم العام لمجموعة الأوراق والأزهار النباتية، حيث أوراق الساز المسننة، وكذلك أزهار اللاله، والورود. أما النوع الثاني من التأثيرات فيمثل الأسلوب الأوروبي في طريقة رسم ومزج هذه العناصر مع بعضها البعض، وكذلك في رسم بعض العناصر النباتية بهذا التصميم بطريقة حلزونية مستمدة من الأسلوب الأوروبي.

منزل محارم

الموقع:

يقع بمدينة رشيد بشارع دهليز الملك، ويشرف عليه بواجهة واحدة هي الواجهة الشمالية، وجاء يتكون من ثلاثة طوابق .

تاريخ الإنشاء:

يرجع تاريخ إنشاء المنزل إلى القرن الثاني عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى^(١).

المنزل من الخارج:

يتوسط المدخل واجهة المنزل، وهو عبارة عن كتلة بارزة يتوسطها باب الدخول الذى يقع على جانبيه مكسلتان، ويوجد بجانب كتلة المدخل شباكان أسفل الشباك الشرقى منهما شباك السبيل. وواجهة الطابق الأول فى قسمها الشرقى تبرز إلى الخارج على ماوردة، وبها شباكان يعلوهما ثلاثة مناور، أما القسم الغربى فيسير مع واجهة الطابق الأرضى، والطابق الثانى شغلت واجهته شبابيك تعلوها مناور، وذلك فى كل من الجزئين البارز والمرتد.

المنزل من الداخل:

يصل للطابق الأرضى للمنزل (شكل رقم ١٤٧)، عن طريق المدخل الواقع بواجهته، والذى يؤدي إلى دركاة التى تضم أربعة أبواب، اثنان منهما يقعا فى الجهة الشرقية وهما خاصان بكل من السبيل والحجرة العلوية التى تعلوه، والباب الثالث يقع بالناحية الغربية ويؤدي إلى السلم الصاعد، أما الباب الرابع والأخير فيوجد بالدركة ويؤدي إلى الوكالة.

(١) محمود احمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد، ص ١٢٦.

أما الطابق الأول (شكل رقم ١٤٨)، فيتكون من ثلاثة قطاعات، القطاع الأوسط تشغله الدورقاعة وتحتوى على فتحة لدولاب المناولة كما تضم فى الزاوية الجنوبية الغربية منها سلم آخر يصعد من الوكالة إليها، أما القطاع الأول فيمثل حجرة وخزانة، والقطاع الثالث يمثل مجاز يودى إلى حجرة. وبالنسبة للطابق الثانى (شكل رقم ١٤٩)، فيشبه فى تخطيطه الطابق الأول، إلا ان دورقاعته تضم بزوايتها الشمالية الشرقية تخانة يوجد بها خرزة الصهرىج.

الكسوة الخزفية بالمنزل:

توجد الكسوة الخزفية بهذا المنزل بالحجرة الرئيسة بالطابق الأول، وتتألف من مجموعة البلاطات التى تزين ثلاثة جدران منها، حيث لم تظهر هذه البلاطات بالجدار الشمالى الشرقى الذى يضم فتحة باب الدخول للحجرة، وذلك نظراً لوجود الكتيبات^(١) الحائطية التى تشغل هذا الجدار بأكمله على يمين ويسار المدخل، وبذلك تشغل هذه الكسوة الجدران الثلاثة الأخرى بنسب متفاوتة، وبصفة عامة يمكن تقسيم كسوة هذه الحجرة إلى مستويين أفقيين، الأول منهما سفلى ويبدأ من أعلى مستوى أرضية الحجرة بقليل وتنتهى عند مستوى انتهاء الكتيبات، أما المستوى الثانى فهو علوى ويشغل المساحة العلوية أعلى الكتيبات مباشرة، وعلى ذلك سوف نتناول دراسة هذه الكسوة من خلال تفصيل البلاطات الخزفية التى تزين كل جدار من الجدران الثلاثة وذلك على النحو التالى:

١- الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل.

٢- الكسوة الخزفية بالجدار المقابل للمدخل.

٣- الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على يمين المدخل.

أولاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيسر على يسار المدخل:

يقع هذا الجدار على يسار المدخل، ويمثل الجدار الجنوبى الشرقى لها، وتزين الكسوة الخزفية به أغلب مساحته فيما عدا تلك المساحة التى تشغلها كل من الكتيبتين اللتين يقعا بالمستوى السفلى بهذا الجدار، أما عن التفصيل الزخرفى لهذه الكسوة فهى كما يلى:

(١) كتيبة: الجمع كتيبات وهى الدولاب الخشب، وتكون فى حائط العمارة وكان مصراعاً الكتيبة عادة من الخشب، وتكون الكتيبات متقابلة ومتشابهة ووظيفتها حفظ الكتب وأيضاً حفظ النفائس والتحف الفنية، وتعرف أيضاً بالخرستانات والخزائن الحائطية. عبد اللطيف إبراهيم، وثيقة أمير أخوركبير، ص ٢٢٩.

١- كسوة المستوى السفلى:

تبدأ هذه الكسوة من أعلى المستوى السفلى للكثيبتين بقليل وتنتهي مع المستوى العلوى لهما، وتتألف من ثلاثة أقسام رأسية يتخذ كل قسم منهم شكل مستطيل يأتي على أرضية عامة من البلاطات الصغيرة مقاس ١٠x١٠ سم، التي يعتمد قوامها على زخرفة اللون الواحد فجاءت تتألف من اللونين الأبيض والأخضر، بحيث يشغل كل منهما مساحة مثثلة تمثل نصف مقاس البلاطة، أما بالنسبة للأقسام الرأسية الثلاثة (لوحة رقم ٢١٥) فجاءت متباينة المساحات حيث يتحكم فيها الحيز الجدارى المحصور بين أطر الكثيبتين من جهة، وبينها وبين نهاية هذا الجدار من جهة أخرى، وتتألف هذه الأقسام من قسمين طرفيين أحدهما خارجى يقع على يمين الناظر للكسوة، والآخر داخلى يقع على يسار الناظر لها، وذلك عند التقاء هذا الجدار مع الجدار الذى يضم فتحة باب الدخول، أما القسم الثالث فيتوسط هاذين القسمين الطرفين.

١- كسوة القسم الطرفى الخارجى:

تأخذ شكل مستطيل طولى يحدده أشرطة من أجزاء البلاطات الصغيرة ذات اللون البنى (لوحة رقم ٢١٦)، ويشغل مساحته الداخلية ثلاثة أجزاء زخرفية يعلو بعضهم البعض، بالنسبة للجزأين الطرفين الأول والثالث فهما متطابقين فى القوام الزخرفى، حيث يتكون كل منهما من مساحة مستطيلة عرضية يشغلها بلاطتان متجاورتان مقاس كل منهما ٢٠x٢٠ سم، وقوام تصميميهما (شكل رقم ١٥٠)، عبارة عن وردة مركزية ذات ثمان بتلات ينبثق منها نحو كل ركن من أركان التصميم ورقة نباتية خماسية الشكل بداخلها زخارف بسيطة، فى حين ينبثق منها تجاه الأواسط ورقة نباتية مفصصة الشكل، ويشغل الأربعة أركان للتصميم ربع وردة، بينما يشغل الأواسط نصف وردة، يمثل كل منهما جزء من الوردة المركزية الوسطى، وجاءت الألوان منفذة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى على أرضية بيضاء.

أما عن الجزء الثالث بكسوة هذا القسم فيتمثل فى الجزء الثانى - الجزء الأوسط - الذى ينحصر بين كل من الجزأين السابقين، ويتكون من ثلاث تجميعات زخرفية يعلو بعضهم البعض، كل تجميعة منهم تتألف من أربع بلاطات مقاس ١٠x١٠ سم، وجاءت مركبة على إحدى زواياها، ويأطر كل منهم شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، وتضم هذه التجميعات نوعين من التصميمات، الأول منهما يشغل كل من التجميعتين الطرفيتين الأولى والثالثة وقوامه الشكل الهندسى غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية

ينبتق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). والثاني يشغل التجميعية الوسطى ويتألف من زخرفة أزهار القرنفل التي تتجه نحو داخل التكوين (شكل رقم ٢ب).

جاءت هذه التجميعات الثلاث على أرضية من نفس البلاطات التي تتكون منها الأرضية العامة لهذه الكسوة الخزفية، المتمثلة في البلاطات التي تعتمد في زخرفتها على كل من اللونين الأبيض والأخضر، ذلك مع مراعاة التنوع في الأشكال التي تنتج عن التقاء بلاطات هذه الأرضية، والتي تتحكم فيه بالدرجة الأولى وضعية كل بلاطة وطريقة لصقها مع ما يجاورها من بلاطات مماثلة لها، لذا ضمت هذه الأرضية عدة أشكال مثلثة تارة نجدها متجاورة ومتتالية، وتارة أخرى متقابلة.

ب- كسوة القسم الأوسط:

هو أكبر الأقسام الثلاثة التي تتكون منها كسوة هذا المستوى، ويشغل المساحة الوسطى بين كل من الكتيبتين (لوحة رقم ٢١٧)، وهي عبارة عن مستطيل طولى يشغل مساحته الداخلية شكلين هندسيين يعلو أحدهم الآخر، ويمثلا الجزء الأوسط بهذه الكسوة، التي تنحصر بين جزأين طرفيين يتكون كل منهما من شريط أفقى عبارة عن صف واحد من البلاطات يحتوى على خمس بلاطات متجاورة مربعة مقاس كل منهم ١٥x١٥ سم، وقد جاءت تصميماتها كلها متطابقة مع بعضها البعض حيث تأخذ الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

أما بالنسبة للشكلين الهندسيين فيتطابق كل منهما مع الآخر من حيث التصميم العام، ويتكونا من مربعين متداخلين فى هيئة نجمة ثمانية، يشغل المربع العلوى منهما البلاطات ذات اللونين الأخضر والأبيض، وتتخذ هذه البلاطات شكل مثنى يضم بداخله ثلاثة أشكال نجمية مثمثة الأضلاع متباينة الأحجام يلى كل منهم الآخر، فيأتى أصغرهم فى المركز ثم الثانى فى الوسط بين الثالث فى الخارج وهو أكبرهم، وتظهر هذه الأشكال باللون الأبيض على أرضية خضراء اللون. أما الشكل السفلى فيشغل المربع المنحرف منه تجميعية من أربع بلاطات مقاس كل منهم ٢٠ x ٢٠ سم، تتطابق كلها مع بعضها البعض وتتخذ شكل الطبقة النجمى ذى الترس المثنى الأضلاع (لوحة رقم ١٥٠). وبالنسبة للمربع الآخر الذى يتقاطع مع هذا المربع المنحرف فتشغل أجزائه فى صورة أربعة أضلاع للشكل النجمى يزين كل منهم نصف بلاطة تحمل جزء من تصميم هذا الطبقة النجمى.

تشغل باقى مساحة هذا الجزء الأوسط خارج حدود الشكلين النجميين مجموعة من البلاطات التى تمثل أرضية عامة خاصة بهذين الشكلين، وتتألف من تكوينين زخرفيين يتبادل كل منهما مع الآخر، التكوين الأول نفذ عن طريق نفس البلاطات التى تزين الأرضية العامة لهذا المستوى، التى تعتمد على كل من اللون الأبيض والأخضر. ويشغل الأركان الأربع لهذا القسم الجزء، ومنتصف الضلعين الطويلين بهذا القسم. أما التكوين الثانى فيتمثل فى تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغل المساحة ما بين التكوين الأول وذلك فى صورة مساحتين متجاورتين تتكون كل منها من شكل مثلث قاعدته تأتى على إطار هذا الجزء ورأسه يتجه نحو الداخل، بالإضافة إلى بلاطتين متجاورتين جاءت كل منهما قائمة على إحدى زواياها، وتوجد فى منتصف هذا الجزء الأوسط، حيث تفصل بين كل من الشكلين النجميين.

ج- كسوة القسم الطرفى الداخلى:

يشغل أقصى الطرف الأيسر، ويتخذ شكل شريط رأسى ينحصر بين الإطار الخشبي الأيسر للكثبية اليسرى وبين خط تعامد جدار فتحة باب دخول الحجرة مع هذا الجدار، ويتخذ التصميم العام لهذا الشريط من ستة معينات تلو بعضها البعض، وقد جاءت هذه المعينات متباينة المساحات فبعضها جاء كامل نظراً لصغر مساحته حيث يحتوى على بلاطة واحدة فقط، والبعض الآخر لم يكتمل تصميمه وذلك لكبر مساحته عن مساحة هذا الشريط حيث تتكون هذه المعينات غير المكتملة من تجميعة تتألف من أربع بلاطات متجاورة (لوحة رقم ٢١٨). أما عن قوام زخرفة هذه المعينات فيمكن أن نتناولها من أعلى إلى أسفل كما يلى:

- المعين الأول يمثل المعين الأول العلوى، وجاء خالى من البلاطات، إلا أنه من المؤكد أن البلاطة التى كانت تشغله قد سقطت وتلاشت معالمها.
- المعين الثانى جاء غير مكتمل نظراً لاتساع مساحته، وهو يتكون من أربع بلاطات تمثل تجميعة زخرفية قوامها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).
- المعين الثالث جاء مكتمل ومستوعب داخل حيز الشريط الزخرفى الرأسى على المساحة الزخرفية، ويتكون من بلاطة واحدة قوامها الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).
- المعين الرابع جاء مكتمل المساحة، ويتكون من بلاطة واحدة تتضمن تصميماً جيداً (شكل رقم ١٥١)، عبارة عن وردة مركزية ذات ست بتلات يحيط بها شكل أقرب إلى

- المعين يخرج منه نحو أركان التصميم أشكال مثلثات متقابلة الرؤوس، بحيث يحصر كل اثنين منهما فرعان نباتيان غليظان، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأخضر، والأزرق، والأصفر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٢١٩).
- المعين الخامس هو غير مكتمل المساحة، ويتطابق تطابقاً تاماً مع المعين الثاني، وذلك من حيث التكوين العام والعناصر الزخرفية التي تشغله.
- المعين السادس جاء أيضاً غير مكتمل المساحة، ويتألف من تجميعة تتكون من أربع بلاطات قوامها تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

جاءت الأرضية التي نفذت عليها هذه المعينات- الأرضية العامة لهذا القسم - تتكون من أجزاء البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر التي تتخذ أشكال مثلثات مختلفة الأوضاع، ذلك فيما عدا الجزء الداخلى الملاصق لجدار فتحة باب الدخول الواقعة ما بين المعينين الثالث والرابع، حيث يشغلها جزء من بلاطة مثلثة منفذ عليها جزء تصميم زهرة القرنفل.

٢- كسوة المستوى العلوى:

تشغل هذه الكسوة نفس المساحة العريضة التي تشغلها كسوة المستوى السفلى، وتأتى أعلاه مباشرة، ذلك بالإضافة إلى مساحة مربعة تمتد بنفس هذا المستوى وتوجد بالجزء المرتد خارج المنزل الذى يطل على الشارع من خلال عدة نوافذ. وتتألف من مستطيل عرضى يطره شريط من أجزاء البلاطات ذات اللون البنى، وذلك على أرضية عامة ممتدة جاءت من نفس البلاطات التي تشغل أرضية القسم السفلى، ويتكون هذا المستطيل من عدة مساحات هندسية بعضها مربع والبعض الآخر مستطيل، يفصل بين كل منهم شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، حيث يقطع هذا المستطيل ستة أشرطة رأسية تقسمه إلى سبعة أجزاء هندسية تتخللها البلاطات الخزفية، وستتناول كل جزء من هذه الأجزاء من اليمين إلى اليسار، وذلك كما يلي:

١- الجزء الأول:

يتكون من مساحة مربعة، يشغل أغلبها شكل مخروطى يطره شريط مفصص ويخلو داخله من الزخارف، وتشغل المساحة خارج هذا الشكل بلاطات وأجزاء بلاطات تحمل جميعها نفس التصميم الزخرفى الذى يتألف من تجميعة أزهار القرنفل التي تتجه نحو الداخل (شكل رقم ٢ب).

٢- الجزء الثاني:

يتكون هو الآخر من مساحة مربعة، يتوسطها دائرة مفصصة يطرها شريط من أجزاء البلاطات البنية اللون، وقد جاءت هي الأخرى خالية من الزخارف، بينما يشغل المساحة الخارجية لهذه الدائرة المفصصة مجموعة بلاطات قوامها تصميم أزهار القرنفل التي تتجه نحو الداخل (شكل رقم ٢٠).

٣- الجزء الثالث:

يتخذ شكل مستطيل طولى، يزينه معينين يعلو أحدهما الآخر، ويحددهما إطار من أجزاء البلاطات البنية اللون، ويتضمن كل منهما تصميم زخرفي متطابق (شكل رقم ١٥٢) عبارة عن أفرع نباتية حلزونية تأخذ شكل دوائر متتالية، ويخرج منها مجموعة أزهار مختلفة الأحجام، ويشغل مركز التصميم زهرتان محورتان لزهرة الرمان، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى، على أرضية بيضاء. أما باقى المساحة خارج حدود هذين المعينين فتتضمن أجزاء من البلاطات التي قوام تصميمها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

٤- الجزء الرابع:

جاء مربع ويتطابق تطابقاً تاماً مع الجزء الأول.

٥- الجزء الخامس:

عبارة عن مستطيل طولى يتوسطه معين محدد بالشريط البنى اللون، يحتوى على بلاطة قوامها الأفرع النباتية الحلزونية التي تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢). أما باقى المساحة فجاءت مقسمة فى صورة ثلاثة مثلثات علوية متلاصقة دائرية تحيط بالمعين الأوسط، وأيضاً ثلاثة مثلثات أخرى تحيط بالمعين الأوسط من أسفل، ويفصل هذه المثلثات الأشرطة الخزفية البنية اللون، ويشغل كل منهم جزء من تصميم متطابق عبارة عن الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

٦- الجزء السادس:

يتطابق هذا الجزء تطابقاً كلياً مع الجزء الثانى.

٧- الجزء السابع:

جاء متطابقاً مع الجزء الثالث.

أما بالنسبة للجزء الآخر الباقى من كسوة هذا المستوى فيوجد بالمساحة المرتدة المظلة على خارج المنزل (لوحة رقم ٢٢٠)، وتتكون من مساحة مربعة تتحصر بين الإطار الخشبي الداخلى لفتحة الشباك الذى يوجد بالمستوى العلوى، وبين خط التقاء تعامد كل من جدار هذه المساحة المرتدة مع الجدار الجنوبى الشرقى.

بالنسبة للقوام الزخرفى لهذا الجزء فيتكون من مساحة مربعة يتوسطها نجمة ثمانية الأضلاع محددة بالشريطبنى اللون، الذى يمتد خارج حدود المثلث ليكون شكل خماسى وذلك فى كل من أعلى وأسفل الضلعين الرأسيين لهذا الشكل النجمى. وتشغل المساحة خارج الشكل النجمى تكوينات زخرفية جاء بعضها مكتمل والبعض الآخر غير مكتمل وتحتوى جميعها على تصميم الشكل الهندسى غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، بما فى ذلك الحيز الداخلى لكل من الشكلين الخماسيين الملاصقين للشكل النجمى من أعلى ومن أسفل.

ثانياً: الكسوة الخرفية بالجدار المقابل للمدخل:

تعد كسوة أقل الكسوات الخرفية بالجدران الثلاثة من حيث المساحة التى تشغلها، ويرجع ذلك لشغل أغلب مساحة هذا الجدار بفتحات الشبائيك سواء التى تشغل المستوى السفلى، أو تلك التى تشغل المستوى العلوى، حيث لا توجد أية بلاطات تزين المستوى السفلى بهذا الجدار إذ يقتصر وجودها فقط على المستوى العلوى، وذلك فى صورة مساحة مربعة تشغل كل من طرفى هذا الجدار عند تعامده مع كل من الجدارين الجانبيين (لوحة رقم ٢٢١).

ينحصر كل من هذين الشكلين المربعين ما بين النهاية الطرفية الجانبية بكلاً من جانبي الجدار، وبين الإطار الخارجى الذى يحدد فتحة الشباك المجاور لكل شكل من الشكلين. وقد جاء كل من هذين المربعين متطابقين سواء من حيث المساحة التى يشغلها كلا منهما، أو

من حيث التصميم العام وأيضاً العناصر الزخرفية. إلا أننا نلاحظ أن مساحة المربع الزخرفي الواقع على يمين الناظر لهذه الكسوة قد جاء غير مكتمل حيث سقط جزء من بلاطاته التي تلاصق النافذة الأمامية التي تطل على الشارع.

أما عن القوام الزخرفي بكل منهما فيتكون من بلاطات وأجزاء بلاطات خزفية تتألف من تجميعة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، التي تحيط بدائرة مفصصة محددة بإطار من الشريط ذو أجزاء البلاطات البنية اللون، التي يخلو محيطها الداخلى من وجود لأية بلاطات خزفية. وقد جاءت بذلك تتطابق مع الجزء الثانى و السادس بالكسوة الخزفية بالمستوى العلوى من كسوة جدار فتحة باب الدخول للحجرة.

ثالثاً: الكسوة الخزفية بالجدار الأيمن على المدخل:

يقع هذا الجدار على يمين الداخل إلى الحجرة، ويمثل الجدار الشمالى الغربى بهذه الحجرة، ويتضمن كسوة خزفية جاءت متطابقة إلى حد كبير مع كسوة الجدار المقابل له، وذلك من حيث التصميم العام الذى يتكون من مستويين الأول سفلى، والثانى علوى، يتضمن كل منهما كسوة خزفية تتشابه فى بعض تكويناتها مع تكوينات كسوة الجدار المقابل لها، وسوف نتناول كل مستوى منهما بالدراسة على حدة، وذلك كما يلى:

١- كسوة المستوى السفلى:

يبدأ هذا المستوى من أسفل عند أعلى المستوى السفلى للكتبتين اللتين توجدا بهذا المستوى وتتقابلا مع الكتبتين الموجودتين بالمستوى السفلى بالجدار المقابل، وينتهى من أعلى بعد انتهاء المستوى العلوى لهذه الكتبتين بقليل، وجاء يتكون من ثلاثة أقسام زخرفية يتخذ كل قسم منهم هيئة مستطيل طولى، وقد جاءت هذه الأقسام متقابلة مع الأقسام الثلاث بالجدار المقابل، وهى عبارة عن قسمين طرفيين أحدهما خارجى والآخر داخلى، حيث ينحصر كل منهما ما بين النهاية الطرفية لهذا الجدار وبين الكتبية القريبة منه، وقسم أوسط ينحصر بين كل من الكتبتين، وجاءت هذه الأقسام على أرضية واحدة عامة من البلاطات التي تتضمن كل من اللون الأخضر واللون الأبيض، وهى التي نفذت منها نفس أرضية كسوة الجدار الأيسر المقابل لهذا الجدار. وسوف نوضح تفاصيل كسوة كل قسم من هذه الأقسام الثلاث كما يلى:

أ- كسوة القسم الطرفي الخارجي:

يقع هذا القسم على يسار الناظر لهذا الجدار، وينحصر بين الإطار الخشبي للكتيبة الثانية بهذا الجدار الواقعة على يسار الناظر، وبين الإطار الخشبي الرأسي الذي يحدد نهاية هذا الجدار عند ارتداده نحو الخارج ليحوى المساحة المستطيلة المرتدة خارج المنزل. تتألف هذه الكسوة من مساحة مستطيلة طولية محددة بالشريط المكون من أجزاء البلاطات البنية اللون، وتنقسم هذه المساحة إلى ثلاثة أجزاء رأسية يعلو كل منهم الآخر، وحيث تتضمن جزأين طرفيين يحصرهما بينهما جزء أوسط (لوحة رقم ٢٢٢).

يشغل كل جزء من الجزأين الطرفين مساحة مستطيل عرضي يفصل عن الجزء الأوسط بالشريط الزخرفي الذي يتكون من أجزاء البلاطات البنية اللون، ويحتوى كل جزء منهما على بلاطتين متجاورتين متطابقتين تتألف من تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التي تتخذ شكل دوائر متتالية ويتوسطهم زهرتين محورتين لزهرة الرمان (شكل رقم ١٥٢).

بالنسبة للجزء الأوسط فيمثل الجزء الرئيسي بكسوة هذا القسم، ويتخذ شكل مستطيل طولى يشغله ثلاثة معينات تعلو بعضها البعض في صورة صف رأسي، يتضمن كل من المعين الأول والثالث نفس التصميم الخزفي الذي يتكون من تجميعة تحتوى على أربعة بلاطات منفذ عليها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذي يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). أما المعين الأوسط فتشغله بلاطات مقاسها ١٠x١٠ سم، قوامها الدوائر المتماسة التي تحصر فيما بينها المعينات التي ضم بداخلها وريادات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣). وتحدد هذه المعينات الشريط الزخرفي البنى اللون، وتشغل المساحة خارجها تشكيلات هندسية مختلفة منفذة عن طريق أجزاء البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر التي تتألف منها الأرضية العامة لهذه الكسوة.

ب- كسوة القسم الأوسط:

تتحصر هذه الكسوة بين كل من الكتبتين الموجودتين بهذا المستوى، وتعد أكبر الكسوات الثلاثة التي يتضمنها هذا المستوى، وتتطابق هذه الكسوة مع كسوة القسم الأوسط بالجدار المقابل له، إلا أن الجزء الطرفي السفلي بهذه الكسوة قد فقد ولم يتبق منه أي أثر يذكر (لوحة رقم ٢٢٣)، ورغم ذلك يمكننا التعرف على ما كانت عليه زخارفه من خلال الجزء الطرفي العلوي، حيث أنه من المؤكد أن هذا الجزء المفقود كان يتطابق تماماً مع الجزء

الطرفى العلوى، الذى يتكون من خمس بلاطات متجاورة تمثل صفاً أفقياً واحداً، تتضمن كلها نفس التصميم الزخرفى الذى يتمثل فى جزء من الشكل الهندسى غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

أما الجزء الرئيسى بهذه الكسوة فيمثله الجزء الأوسط الذى يعد بمثابة الجزء السفلى بهذه الكسوة بعد ثلاثى الجزء الطرفى السفلى، ويشغل هذا الجزء معظم المساحة الزخرفية بهذه الكسوة، وجاء متطابقاً كلياً مع الجزء الأوسط بكسوة القسم الأوسط بالجدار المقابل، وذلك فيما عدا التكوينات الداخلية التى تشغل الشكل الهندسى السفلى التى جاءت هنا فى صورة عدة بلاطات تحمل نفس التصميم الزخرفى (شكل رقم ١٥٣) الذى يتألف من شكل مخروطى أوسط ينتهى من أعلى بورقة خماسية وينتهى من أسفل بورقة ثلاثية ويضم بداخله زخارف أرابيسك، ويحيط بهذا الشكل المخروطى أربع أوراق نباتية ملتوية بواقع ورقتين بكل جانب، وتتخذ هذه الأوراق نفس الهيئة المخروطية للشكل الأوسط، ويوجد بأركان التصميم الأربعة ربع شكل مخروطى آخر يكتمل عند اتحاد أربع بلاطات، وجاءت هذه العناصر مرسومة باللون الأزرق، والأخضر، والبنى على أرضية بيضاء اللون.

ج- كسوة القسم الطرفى الداخلى:

تتصدر كسوة هذا القسم بين خط تعامد كل من هذا الجدار مع جدار فتحة باب الدخول، وبين الإطار الخشبى الذى يحدد الكتبية اليمنى بهذا الجدار. وتعد هذه الكسوة الأقل مساحةً بين الكسوات الثلاث بهذا المستوى، وتتكون من ستة أجزاء مربعة متتالية تعلو بعضها البعض فى صورة صف رأسى واحد يشغل مساحة هذه الكسوة (لوحة رقم ٢٢٤)، ويأطر كل جزء من هذه الأجزاء الشريط الزخرفى نو اللون البنى، وسنتناول كل جزء من الأجزاء الستة من أعلى إلى أسفل كما يلى:

- الجزء الأول العلوى، عبارة عن مربع تشغله بلاطة واحدة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، وقوامها الشكل النجمى نو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، ويوجد على جانبى هذه البلاطة وكذلك أعلاها خارج الإطار الذى يحيط بها أجزاء صغيرة من البلاطات التى تحمل جزء من تصميم زهرة القرنفل (شكل رقم ٢).
- الجزء الثانى، تشغله تجميعاً من أربع بلاطات قوامها أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

- الجزء الثالث، يتوسطه معين يأطره الشريط الزخرفى البنى اللون، الذى يحيط ببلاطة مربعة قائمة على إحدى زواياها وقوامها تصميم الطبق النجمى ذى الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢). ويشغل المساحة خارج هذا الإطار أجزاء من البلاطات التى نفذت منها الأرضية العامة بهذه الكسوة.
- الجزء الرابع، يشغل مساحة مربعة، وتزينه تربيعة رخامية.
- الجزء الخامس، جاء هذا الجزء متطابق مع الجزء الثالث كلياً وجزئياً.
- الجزء السادس، يتضمن نوعين من التصميمات، الأول وهو عبارة عن بلاطتين متجاورتين يمثلان جزء من تجميعة زهرة القرنفل (شكل رقم ٢)، ويشغلا الجزء العلوى من هذا المربع، أما النوع الثانى فهو تصميم الدوائر المتماسة التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣).

أما عن آخر بلاطات هذا المستوى فهى عبارة عن أنصاف بلاطات متجاورة مع بعضها البعض فى صورة صف أفقى واحد، يشغل أعلى الإطار الخشبى العلوى بكل من الكتبتين، وقوام أنصاف هذه البلاطات يقتصر على تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وتصميم الشكل الهندسى غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).

٢- كسوة المستوى العلوى:

يتكون هذا المستوى من جزأين، الأول وهو الجزء الرئيسى ويأتى مباشرةً فوق المستوى السفلى ويشغل نفس المساحة العرضية، أما الثانى فيتمثل فى مساحة مربعة توجد بالجزء المرتد خارج المنزل بنفس امتداد هذا الجدار، وتتحصر بين كل من دخلة هذا الجدار وبين الإطار الخشبى الذى يحدد فتحة الشباك العلوى بهذا الجزء المرتد الخاص بهذا الجانب الأيمن منه، وجاء تصميمه الزخرفى وعناصره الداخلية متطابقة لما وجد مع ما يقابله بالجدار المقابل له بنفس هذا الجزء المرتد خارج المنزل (لوحة رقم ٢٢٠).

بالنسبة للجزء الرئيسى فهو عبارة عن مستطيل عرضى محدد بالشريط الزخرفى البنى اللون، ويأتى على أرضية عامة من البلاطات ذات اللون الأبيض والأخضر، وينقسم هذا المستطيل إلى عدة أجزاء داخلية هندسية، وذلك من خلال عدة أشرطة رأسية تفصل بين هذه

الأجزاء بعضها وبعض (لوحة رقم ٢٢٥)، ويصل عدد هذه الأجزاء الداخلية إلى ثمانية أجزاء متتالية، سوف نتناول كل جزء منهم على حدة، وذلك من اليمين إلى اليسار كما يلي:

- الجزء الأول عبارة عن مستطيل مقسم إلى ثلاثة أجزاء رأسية أكبرها أوسطها، وجاء كل من الجزأين الطرفين الأول والثالث متطابقين من حيث المساحة والتصميم العام والعناصر الزخرفية، حيث يتألف كل منهما من ثلاثة بلاطات متجاورة تشغل صفاً أفقياً واحداً قوام كل منهم جزء من تجميعة أزهار القرنفل (شكل رقم ٢). أما الجزء الأوسط فيتوسطه معين محدد بالشريط البنّي اللون ويضم بداخله بلاطة واحدة قوامها الوردة المركزية ذات الثمان بتلات التي ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركان والأوراق المفصصة نحو الأواسط (شكل رقم ١٥٠). وجاءت المساحة خارج هذا المعين مزينة بالبلاطات التي قوامها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذي يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨).
- الجزء الثاني يتخذ مساحة مربعة يتوسطها الدائرة المفصصة الخالية من الزخارف، التي يحيط بها من الخارج البلاطات التي تحمل تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذي يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). ويتطابق هذا الجزء مع كل من الجزء الثاني والجزء الخامس من المستوى العلوي بالجدار المقابل.
- الجزء الثالث يشغل حيزاً مستطيلاً رأسياً يتكون من معينين يعلو أحدهم الآخر، ويضم كل منهما بلاطة واحدة قوام العلوية منهما تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التي تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتان (شكل رقم ١٥٢). أما البلاطة السفلية فقوامها الشكل المخروطي الذي يلتف حوله الأفرع النباتية الملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣). وجاءت المساحة خارج حدود هذين المعينين منفذة تارة بأجزاء من البلاطات التي قوامها الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذي يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وذلك بالنسبة للمساحة اليمنى المحصورة بين حدود هذين المعينين، وجاءت تارة أخرى منفذة بأجزاء من البلاطات التي تحمل تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وذلك في المساحة اليسرى المحصورة بين حدود المعينين.
- الجزء الرابع يتخذ شكل مساحة مربعة يتوسطها الشكل المخروطي المفصص الذي يخلو من الزخارف ويأتي على أرضية من البلاطات التي قوامها تصميم أزهار

القرنفل (شكل رقم ٢). وجاء متطابق مع كل من الجزأين الأول والرابع بالمستوى العلوى بالجدار المقابل.

- الجزء الخامس يتكون من مساحة مستطيلة يشغلها معينان رأسيان يحتوى كل منهما على بلاطة واحدة تحمل نفس التصميم الذى يتمثل فى الشكل المخروطى الذى يلتف حوله الأفرع النباتية الملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣). وجاءت الأرضية خارج حدود المعينين منفذة بأجزاء من البلاطات التى قوامها أجزاء من تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، وتشغل المساحة على يمين هذين المعينين. وأجزاء أخرى من البلاطات التى تحمل تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وذلك على يسار المعينين.

- الجزء السادس يشغل مساحة مربعة وجاءت زخارفه متطابقة مع الجزء الثانى بهذا المستوى.

- الجزء السابع عبارة عن شريط رأسى يتكون من ستة أنصاف من البلاطات التى قوامها جزء من تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). وتعد بذلك استمرار للأرضية الزخرفية التى تشغل الجزء السادس.

- الجزء الثامن يتألف من مساحة مربعة جاءت زخارفها متطابقة مع زخارف الجزء الثالث بكسوة هذا المستوى.

يتضح من خلال ذلك أن الكسوة الخزفية بهذا المنزل جاءت متطابقة إلى حد كبير مع الكسوة الخزفية بمنزل علوانى، وذلك من حيث التصميم العام الذى اعتمد فى كل منهما على تقسيم الكسوة إلى مستويين متتاليين، الأول مستوى سفلى وجاءت تصميماته فى صورة مستطيلات رأسية تشغل المساحات الجدارية فيما بين دخلات الكتيبات أو فتحات الشبائيك، والثانى مستوى علوى وجاءت تصميماته فى صورة مستطيلات عرضية أفقية، وذلك نتيجة لانبساط هذه المساحات العلوية التى لا يوجد بها أية دخلات أو فتحات، ذلك فيما عدا المساحة المرتدة خارج المنزل. كذلك تتشابه كل منهما فى طريقة توزيع هذه الزخارف بداخل كل من الحجرتين، فقد جاءت البلاطات موزعة فقط على ثلاثة جدران حيث يخلو جدار فتحة باب الدخول من هذه البلاطات.

تتمحور تصميمات كسوة هذا المنزل حول تسعة تصميمات فقط، قد سبق ورأينا خمسة نماذج منهم بكسوات العمائر التي سبق وتعرضنا لها، وتتمثل هذه النماذج في التصميم الذى يعتمد على التباين اللونى دون وجود عناصر زخرفية الذى يتكون من اللونين الأبيض والأخضر، وتصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢)، ثم تصميم الدوائر المتماسية التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣)، تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذى يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وأخيراً الطبق النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢).

أما التصميمات الأربعة الباقية فتظهر للمرة الأولى بهذه الكسوة، وجاءت كلها تعتمد على الزخرفة النباتية، ويتمثل ذلك فى تصميم الوردية ذات الثمان بتلات التى ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركان والأوراق المفصصة نحو الأواسط (شكل رقم ١٥٠). وتصميم الوردية المركزية التى يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الذى يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر بينها أفرع نباتية غليظة ذات نهايات مدببة (شكل رقم ١٥١). وأيضاً تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التى تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢). وأخيراً تصميم الشكل المخروطى الذى يلتف حوله الأفرع النباتية الملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣).

وقد ضمت هذه الكسوة أساليب متنوعة تظهر من خلال التصميمات العامة والعناصر الزخرفية المنفذة على قوام البلاطات التى تمثل هذه الكسوة، فبالنسبة للأسلوب المغربى الأندلسى الذى أصبح يمثل الطراز المحلى بمصر خلال القرن الثامن عشرة نراه فى تصميم الدوائر المتماسية التى تحصر فيما بينها المعينات التى ضم بداخلها وريدات ذات أربع بتلات (شكل رقم ١٣). وأيضاً تصميم الطبق النجمى ذو الثمانية أضلاع (شكل رقم ١٠٢)، والذى يعد عنصراً زخرفياً من الموروث المغربى ويظهر على كثير من التحف المختلفة سواء المنقولة أو الثابتة منها.

كما نرى أيضاً تصميم الوردية المركزية التى يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الذى يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر فيما بينها أفرع نباتية غليظة تنتهى نهايات مدببة (شكل رقم ١٥١)، والذى يظهر على بلاطة واحدة فقط مربعة مقاس ١٠x١٠ سم، والتى يتضح فيها الأسلوب الصناعى المحلى من خلال مقاس البلاطة، والمادة الخامة لعجينة البلاطة، وكذلك الأسلوب الصناعى، إلا أنه بالرغم من ذلك جاءت العناصر الزخرفية وخاصة

الأفرع النباتية المتأثرة بالطابع الأوروبي، حيث جاءت مرسومة بخطوط غليظة وتنتهى بنهايات طرفية مدببة.

أما الأسلوب العثماني فيظهر من خلال البلاطات العثمانية الصنع التي يمكن نسبتها إلى إنتاج مدينة كوتاهية التي برزت خلال القرن الثامن عشر الميلادي، الذي يمتاز بأن اللون الأبيض أصبح مائلاً إلى الزرقة، واللون الأحمر الطماطمى أصبح لونه طوبياً، واللون الأصفر الباهت الذي اختفى منذ منتصف القرن السادس عشر ظهر مرة أخرى، وقد أدى ذلك إلى تدهور الرسم وكذا استعمال الألوان، إلى أن جمال القاشاني لا يظهر إلا على مسافة بعيدة، ويجمع خزف هذا القرن في زخارفه بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة^(١).

وتظهر هذه الخصائص والسمات في كل من تصميم الورد المركزية التي يحيط بها شكل أقرب إلى المعين الذي يخرج منه نحو الأركان مثلثات متقابلة الرؤوس تحصر بينها أفرع نباتية غليظة ذات نهايات مدببة (شكل رقم ١٥١). وأيضاً تصميم الشكل المخروطي الذي يحيط به أفرع نباتية ملتوية ويضم بداخله زخارف الأرابيسك (شكل رقم ١٥٣)، والذي تظهر مجموعة من نفس البلاطات بالكسوة الخزفية بضريح سيدي عبد الرحمن بالجزائر^(٢). كذلك تصميم الأفرع النباتية الحلزونية التي تتخذ هيئة دوائر متتالية يتوسطها زهرتا الرمان المحورتين (شكل رقم ١٥٢).

كما يظهر الأسلوب العثماني أيضاً من خلال العناصر النباتية التي جاءت منفذة على مجموعة بلاطات أخرى، وأن جاءت هذه البلاطات تتبع أسلوباً صناعياً وزخرفياً آخر، حيث تأثرت فقط بالعناصر الزخرفية المنفذة عليها كما في تصميم أزهار القرنفل (شكل رقم ٢).

ويظهر كذلك الأسلوب الأوروبي بهذه الكسوة من خلال العديد من البلاطات التي تشغل جزءاً غير قليل من المساحة الكلية بهذه الكسوة، حيث تم استخدام البلاطات التي تتبع هذا الأسلوب كأرضيات لبعض التكوينات الزخرفية، كما تم استخدامها كتكوينات مستقلة بذاتها

(١) سعاد ماهر: الخزف، ص ٢٧.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٣٠.

في صورة تجميعات تتألف من أربع بلاطات وتأتي على أرضية من البلاطات ذات اللونين الأبيض والأخضر. ويتضمن هذا الأسلوب نموذجين زخرفيين.

النموذج الأول عبارة عن تكوين أزهار القرنفل (شكل رقم ٢ب)، التي جاءت تتجه نحو داخل التصميم وتمتاز بألوانها الزاهية البراقة، وكذلك طابعها الزخرفي الذي جاء على حساب الحيوية والأسلوب الواقعي الذي يتبع في التصميم العثماني. حيث جاءت هذه البلاطات نسخة طبق الأصل من هذا التصميم العثماني إلا أنها لم ترق لجودة وروعة تلك البلاطات العثمانية. حيث يتبع هذا التصميم النمط الأوربي في إنتاج مثل هذه البلاطات الذي ساد خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومن المرجح أن يكون هذا التصميم من إنتاج احد المصانع الإيطالية وعلى الأغلب من إنتاج احد المصانع بمدينة صقلية^(١). حيث انتشرت هذه التصميمات بكثرة في حوض البحر المتوسط بصورة كبيرة خلال تلك الفترة وبصفة خاصة في الجزائر، حيث نرى منها العديد من النماذج فتوجد في محراب الجامع الكبير بالجزائر، وأيضاً في محراب سيدي الأخضر، وكذلك في مؤذنة كل من ضريح سيدي عبد الحمين، و جامع القصبه البراني^(٢).

وجاء النموذج الثاني يتبع نفس النمط الزخرفي والصناعي بالنموذج الأول، ويتمثل في تصميم الشكل الهندسي غير المنتظم الأضلاع الذي يشغل مركزه عدة معينات متتالية ينبثق منها أوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨). والذي جاء هو الآخر ينتمي للطراز الإيطالي ويتضح ذلك من خلال عناصره الزخرفية وخطته اللونية التي تتشابه إلى حد بعيد مع النموذج الأول. كما نجد هذا التصميم أيضاً بعمائر الجزائر حيث نراه بكسوة حوائط جامع سيدي الأخضر^(٣).

(١) Gavault (P): Notice sur la Bibliothèque Musée d'Alger Revue Africaine, 1894, p. 47.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٤٥، ١٤٧.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٠٤.

الفصل الرابع

الأساليب الصناعية والزخرفية

ظهرت صناعة الخزف منذ القدم، وقد عرفها مع معرفته لصناعة الطين التي تمخض عنها صناعة الأواني الفخارية، وقد امتازت هذه الصناعة بأن معدل نموها وتطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات، وكانت مطالب الحياة هي الباعث الأول لتلك السرعة^(١). وقد أثر ذلك إيجابياً على هذا النوع من الصناعات، وجعل الإنسان يعمل على الحصول على أجود أنواع الطينات، حيث نراه لم يكتف بالطينة الطبيعية الموجودة في محيطه والتي تكون في معظم الأحيان غير جيدة، بل تعداها ليستعمل طينة صناعية يقوم بتكوينها من عدة مواد مختلفة، وذلك بغرض الحصول على طينة أجود من تلك الطينة الطبيعية غير الجيدة، كما أن هذا التطور لم يقتصر على التجويد في نوعية العجينة فقط بل تعداه ليصل إلى الشكل الخارجى لهذه المنتجات حيث ظهر عنصر الطلاء والدهان على هذه المنتجات وذلك بغرض تقنى يتمثل في منع السوائل التي توضع بداخل الأواني من التسرب عن طريق سد المسامات الموجودة بيدن هذه الأواني بالطلاء^(٢).

وقد امتازت المنتجات الخاصة بكل عصر من العصور المختلفة والمتعاقبة سواء كانت الإسلامية منها أو غير الإسلامية بسمات ومميزات خاصة بها، مما يمكن معه معرفة أي من العصور أو الفترات الزمنية التي تنتمي إليها هذه المنتجات، ويتم ذلك من خلال الخصائص الصناعية لهذه المنتجات من جهة، والخصائص الفنية لها من جهة أخرى، حيث تلعب الخصائص الفنية دوراً كبيراً وخطيراً في تأريخ مثل هذه المنتجات.

لذا رأينا لزاماً علينا تناول كل من الأساليب الصناعية والزخرفية لهذه المنتجات بصفة عامة، وذلك للتعرف من قرب على المدارس الفنية التي تنتمي إليها مجموعة البلاطات الخزفية التي لا تزال باقية ببعض عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، والتي قد سبق وتعرضنا لها. وعلى ذلك يمكن تقسيم هذا الفصل إلى قسمين رئيسيين هما: الأساليب الصناعية والأساليب الزخرفية.

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٢.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٢.

الأساليب الصناعية:

عرفت الحضارة الإسلامية أغلب وسائل تشكيل وزخرفة الخزف، وعرفت منه أنواع تمتاز بالدقة والجمال في الشكل والزخارف، وقد استخدمت في تشكيله وسائل الصب، والدولاب، والحز، والقوالب. واستخدمت الطينات الملونة والحفر عليها، والزخارف المحفورة، والمفرغة، والبارزة على عجينة الفخار قبل حرقه. وعرفت الطلاءات الزجاجية الشفافة والملونة والساترة وذات البريق المعدن، والمشققة. كما عرفت الألوان تحت وفوق الطلاء الزجاجي أو المندمجة به أو المذهبة. واستخدم الفخار والخزف في شتى نواحي الحياة فصنعت منه الأواني والأكواب والكؤوس والأباريق والاطباق والقدر وغيرها^(١). وللتعرف على السمات المميزة لها من خلال دراسة الأنواع المختلفة لهذه المنتجات، والمراحل الصناعية لها، وكذلك الأساليب الزخرفية المنفذة بها.

أولاً: أنواع المنتجات الخزفية:

هناك عدة طرق وأساليب مختلفة ومتباينة لتقسيم هذه المنتجات، فمنها التقسيم الزمني، والتقسيم الزخرفي، والتقسيم الصناعي وما إلى ذلك، إلا أن ما يعنينا هنا هو التقسيم الصناعي الذي يعتمد على المواد المصنوعة منها هذه المنتجات، حيث تنقسم المنتجات الخزفية إلى ثلاثة أنواع طبقاً لهذه المواد الصناعية التي تتكون منها، وهذه الأنواع الثلاثة هي:

النوع الأول:

يعرف هذا النوع باسم الفخار، وينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام تبعاً لشكل ونوع العجينة الخاصة بكل نوع منهم، وهذه الأقسام هي، فخار مطلي، فخار غير مطلي، فخار من طينة سوداء ويطلق عليه اسم روستشوك، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة، وكان الأتراك يصنعون منها سابقاً أقداح القهوة والنجيلة والكؤوس التي كانوا يرصعونها بمسامير الفضة، ومما يؤسف له أن سر هذه الصناعة قد فقد الآن^(٢).

(١) سامي رزق بشاي وآخرون: تاريخ الزخرفة، مطابع الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٤٠٩.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.

النوع الثانى:

يعرف باسم الخزف، ويصنع من طينة بيضاء جيدة تحتوى على ثلاث مواد ضرورية ولازمة لتصنيع عجينة على درجة عالية من الجودة، وتتمثل هذه المواد الثلاث فى:

١- مواد مرنة:

تتمثل فى الأنواع المختلفة للطفل، مثل الطفل الجيرى، والعسر، والأبيض، والطفل الكوليني، حيث تتضمن مكونات هذه المواد عنصرين أساسيين هما، عنصر السيلكا أو السيليس وهو الرمل الغاية فى النعومة، وعنصر الألومين^(١).

٢- مواد خشنة:

وهى المواد غير المرنة، وتتألف من المواد الصوانية التى يعد عنصر الرمل أكثرها شيوعاً واستخداماً فى صناعة المنتجات الخزفية، وتعمل هذه المواد عمل المواد الصهارة، وذلك عند حرق العجينة فى درجة حرارة عالية^(٢).

٣- مواد صاهرة:

تعمل هذه المواد على إعطاء الخزف كل من الصلابة والمتانة اللازمة له، وأهم أنواع هذه المواد هى الفلدسبات والجير، حيث تعطى هذه المواد الكيان الزجاجى الصلب للعجينة وذلك عند حرقها فى درجة حرارة مناسبة متانة، ومن الملاحظ هنا أن مادة الجير التى تستخدم كمادة صاهرة هى فى حد ذاتها غير قابلة للانصهار إلا أنها تتحول كذلك عند وضعها فى درجة حرارة مرتفعة تصل إلى (١٠٠٠) درجة مئوية، حيث تتفاعل حينها مع المواد الخشنة وتصبح مادة صاهرة^(٣).

(١) John B. Kenny: The Complete book of pottery making, New York, Green Berg. 1949, p. 187.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.

(٣) محمود صابر: الخزف صناعة وفن وتاريخ، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ٩.

النوع الثالث:

يتمثل في الخزف الشفاف المصنوع من البورسلين، وهي نوع من أنواع العجينة التي تتميز بالشفافية، كما تمتاز كذلك بجودتها ونقاؤها، وعادة ما تتكون من ٩٠% سلكات الألومين، و ١٠% ميكا، بالإضافة إلى بعض الشوائب الأخرى التي يتوقف عليها درجة لون ونقاء هذه العجينة، فكلما كانت هذه الشوائب قليلة كلما كانت العجينة بيضاء ونقية، وكما زادت هذه الشوائب أصبح لون العجينة يميل إلى الاسمرار^(١). هذا ويجب أن يضاف إلى مادة البورسلين بعض المواد الأخرى التي تمتاز بسرعة تأثرها بدرجات الحرارة المرتفعة مثل الفلسبار ومسحوق العظم المحروق، ويرجع ذلك إلى عدم تأثر عنصر سلكات الألومين الذي تتكون منه عجينة البورسلين بدرجات الحرارة المرتفعة فقط، بل يجب أن تصل هذه الحرارة إلى (٢٠٠٠) درجة مئوية حتى يمكن معها إتمام عملية الصهر^(٢).

ثانياً: مراحل صناعة المنتجات الخزفية:

هناك عدة خطوات لا بد أن تمر بها أية من المنتجات الخزفية قبل أن تصبح جاهزة للاستخدام والانتفاع بها، وتتمثل هذه الخطوات في أربع مراحل هي على التوالي كما يلي:

المرحلة الأولى:

تمثل مرحلة الإعداد والتجهيز، ويتم فيها تحضير العجينة للمراحل التالية، حيث تتم عملية التحضير عن طريق عدة عمليات فرعية تتوقف على نوعية الطينة المستخدمة في الصنع ودرجة نقائها، فإذا كانت هذه الطينة جيدة وغير مخلوطة فهي لا تحتاج إلا إلى تنقيتها ثم غسلها وتخديرها وذلك بالنسبة للطينة الطبيعية، أما بالنسبة للطينة الصناعية فهي تتكون من خليط يحتوى على عدة طينات مختلفة لذا يتم أولاً طحن كل طينة من هذه الطينات على حدة ثم يتم تخمير كل منهم، وبعد إتمام عملية التخمير يتم تصفية كل من هذه الطينات ومن سما تخطت هذه السوائل مع بعضها البعض، وأخيراً يتم تصفيتها مرة ثانية حتى تصبح مخلوطاً واحداً.

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٣.

(٢) W. B. Honey: The Art of the potter, New York, Beech Hwst press 1955, p, 53.

المرحلة الثانية:

تمثل مرحلة تشكيل العجينة، وتتم بثلاث وسائل. الوسيلة الأولى تتم بواسطة اليد وتحتاج هذه الطريقة إلى مهارة فنية فائقة. والثانية تتم عن طريق استعمال الدولاب^(١)، وهو الذى استخدم فى أول الأمر فى تشكيل القطع الاسطوانية ثم ما لبث أن أصبح يستخدم فى تشكيل كافة أنواع القطع. والوسيلة الثالثة تتم بواسطة الصب فى قوالب وتستخدم عادة عند عدم توافر الطينة الصالحة للإنتاج التجارى باستعمال الدولاب، وكذا تستخدم فى إنتاج أنواع فنية أخرى مثل صنع التماثيل غير الاسطوانية، والأشكال التى لا يمكن تشكيلها على الدولاب.

المرحلة الثالثة:

تتمثل فى عملية الحرق أو التجفيف، وتعد الخطوة الأخيرة فى تشكيل المنتجات الخزفية قبل زخرفتها، وذلك بعد أن يتم جفافها تدريجياً حيث تصبح وقتها معدة للحرق للتحويل من طينة جافة إلى خزف. هذا وتختلف درجة الحرارة التى تحرق فيها هذه المنتجات على حسب تركيب طينة كل منها، فالطينة الحمراء التى تحتوى على أكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة، إذ يكفى لحرقها الوصول إلى درجة حرارة (٩٠٠) درجة مئوية تقريباً، أما بالنسبة للطينة البيضاء مثل الكولين وهى التى تحتوى على مادة الأليومين بوفرة بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل إلى (١١٠٠) درجة مئوية، هذا وتسمى عملية الحرق بعد عملية التشكيل مباشرة، بالحرق الأول، إذ أنها تحرق ثانية، وثالثة، ورابعة فى بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة^(٢).

المرحلة الرابعة:

تتمثل فى مرحلة الطلاء والزخرفة، وهى بذلك آخر خطوات صناعة المنتجات الخزفية، وتعد هذه العملية من العمليات المعقدة نسبياً بالرغم من كونها ذات طابع فنى أكثر

(١) الدولاب: يسمى أيضاً بالعجلة وقد عرفتها مصر منذ عصر قدماء المصريين فقد اخترعها فى عصر الدولة القديمة وتحديداً فى أوائل الأسرة السادسة، حيث نستطيع أن نميز هذه العجلة فى شكل تمثال من الحجر الجيرى عثر عليه فى حفائر الجيزة وهو موجود بمتحف شيكاغو للمصريات بالولايات المتحدة الأمريكية.

محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى فى مصر، القاهرة، (١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م)، ص ٧٥.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٥.

منه صناعى وذلك لاعتمادها على عدة خطوات متعاقبة، ففي بدء الأمر يأخذ الخزف طبقة دهان تعرف باسم البطانة، وهى عبارة عن طينة سائلة تدهن بها المنتجات الخزفية أما قبل حرقها أو بعد الحرق فى أحيان أخرى، ويشترط فى هذه البطانة أن تلتصق التصاقاً تاماً بكيان المنتجات الخزفية ولا تفصل عنها بحال من الأحوال، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل تماماً مع نسبة انكماش طينة هذه المنتجات، وذلك عند تعريضهما معاً للحرق^(١).

الخطوة التالية بعد طلاء المنتجات الخزفية بطبقة البطانة تتمثل فى رسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، وقد عرف الخزف بصفة عامة والإسلامى منه بصفة خاصة عدة طرق لرسم هذه الزخارف، إلا أن أهم طريقتين لتنفيذ هذه الزخارف هما الزخارف المرسومة تحت الطلاء، والزخارف المرسومة فوق الطلاء.

بالنسبة لزخارف الطريقة الأولى نجد الفنان يقوم بتنفيذ هذه الزخارف بعد عملية الحرق الأول، وهو ما لا يتم إلا بعد أن يكون الفنان قد أضاف طبقة البطانة، وعادة ما يتم الطلاء قبل أن تجف هذه المنتجات، وغالباً ما تكون هذه البطانة منفذه باللون الأبيض وذلك حتى تظهر عليها الزخارف الملونة واضحة، إلا أن هذا لا يمنع وجود بطانات أخرى تحمل ألواناً مختلفة ومتعددة، وذلك تبعاً لنوع الأكاسيد المستخدمة فى طلاء هذه البطانة، وقد أظهر الفنان المسلم بصفة عامة بملاحظة منتجاته التى وصلتنا سيطرة تامة على خامة هذه البطانة، حيث يجب أن يتم الحريق الأول ببطيء ثم يقوم بعد ذلك بإضافة زخارفه والحرق للمرة الثانية، والتى يجب أن تكون ذات درجة حرارة منخفضة كى يثبت الألوان ثم تطفى بعد ذلك بالطبقة الشفافة المعروفة باسم الجليز^(٢).

أما بالنسبة لزخارف الطريقة الثانية فيقوم الفنان برسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، وذلك بتنفيذها على طبقة الطلاء الشفافة ثم يقوم بعملية الحرق فى درجة حرارة منخفضة حتى تتم عملية تثبيت الألوان فوق طبقة الطلاء الشفاف^(٣).

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٤.

(٣) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٥.

هذا ولا بد أن يسبق عملية زخرفة البلاطات وضع تصميم زخرفي يناسب المكان المراد تغطيته، ثم تقسيم الموضوع الزخرفي على عدد البلاطات التي يحتاج إليها المكان. ومما يجب ملاحظته في صناعة القاشاني مراعاة أن تتم عملية حرق البلاطات دفعة واحدة وفي درجة حرارة واحدة حتى لا يكون هناك اختلاف في درجات اللون. وتحتاج عملية الزخرفة إلى خبرة فنية عالية، إذ يجب على الفنان أن يراعى عدة اعتبارات قبل وضع التصميم الزخرفي، وذلك من حيث شكل المكان ومساحته، والمسافة التي سوف ترى منها البلاطات، أي هل ستستعمل داخل المباني أو خارجها^(١).

تنقسم أنواع الدهانات التي تستخدم في تزيين المنتجات الخزفية إلى نوعين، أولهما يتألف من الدهانات الشفافة، والثاني يتمثل في الدهانات غير الشفافة، تعمل على حجب ما تحته، ويمكن تقسيم هذين النوعين إلى أقسام ثلاثة هي^(٢):

١- الطلاء القلوي وهي التي يضم نسبة عالية من الصودا أو البوتاسا، ويستخدم للحصول على اللون الترجوازي.

٢- الدهانات الرصاصية، وتحتوي على كمية كبيرة من أكسيد الرصاص، وتعد أكثر الدهانات شيوعاً وذلك لسهولة تلوينها وتحويلها إلى ألوان متعددة،

٣- الدهانات الفلدسبانية، وتتضمن نسبة كبيرة من الفلدسبات، وتستخدم هذه الدهانات مع الخزف الذي حراره مرتفعة جداً.

يمكن بذلك أن نتبين طريقة تنفيذ الزخارف والتصميمات الفنية على البلاطات الخزفية، التي تتضمن مراحل متتالية متدرجة تتوقف على نوعية وتخطيط التصميم الزخرفي المراد تنفيذه على سطح هذه البلاطة، وأيضاً على عدد الألوان التي تشغل العناصر الزخرفية لهذا التصميم. وتبدأ أولى هذه المراحل بعد طلاء البلاطة بطبقة البطانة التي غالباً ما تكون بيضاء اللون، حيث يقوم الفنان في البداية بتحديد معالم الزخرفة عن طريق خط منفذ بأحد الألوان الداكنة التي غالباً ما يمثلها اللون البني القهوائي (شكل رقم ١٥٤)، وهو ما يتم عن طريق قالب زخرفي يتضمن خطوط التصميم المراد تنفيذه وذلك بعد غمره باللون البني القهوائي، ثم تضرب به البلاطة لينتقل التصميم من القالب إلى هذه البلاطة مع تحديد العناصر الزخرفية

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٣.

(٢) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦.

المكونة له باللون البنى، مع مراعاة احتمالية تلوين عنصر من عناصر هذا التصميم إذا كان سيتم تلوينه بنفس هذا اللون البنى القهوائى.

يتضح من ذلك أن هذه الزخارف كانت ترسم على القالب تنفذ بالحفر الغائر، لذلك كان لا يظهر سوى حدود الزخرفة الخارجية فقط، إلا أن هذه الزخارف كانت تنفذ فى بعض الأحيان بالحفر البارز وذلك بغرض ملئ بعض أجزاء التصميم بنفس لون التحديد.

يلى ذلك خطوة ثانية أخيرة أو أكثر، وهو ما يتوقف على عدد الألوان المستخدمة فى تلوين العناصر الخزفية بالتصميم المراد تنفيذه، وتأتى هذه الخطوة بعد أن تجف البلاطة إما بتركها تجف تدريجياً فى الهواء أو بحرقها حرقاً خفيفاً تدريجياً فى درجة حرارة مناسبة، وتتمثل هذه الخطوة فى قالب زخرفى آخر مرسوم عليه نفس التصميم الموجود بالقالب الأول، ويقوم هذا القالب بملئ الأجزاء المحددة بالقالب الأول لذلك نجد الزخارف بهذا القالب جاءت منفذة بالحفر البارز، ويستخدم هذا القالب لملئ أجزاء بلون معين يختلف عن لون التحديد وليكن الأزرق أو الأخضر على سبيل المثال، ثم يتم حرقها ثانياً، وفى حالة الانتهاء من تلوين عناصر التصميم كله كما هو مخطط لها، وفى بعض الأحيان يتم تكرار هذه الخطوة مرة أخرى فى حالة وجود ألوان متعددة يراد ملئها ولا يسعها وجود قالبين زخرفيين فقط.

ومن المؤكد أنه كان لكل قالب إطار بارز بأطوره، بحيث يقوم هذا القالب عند الضغط به على البلاطة باحتوائها بداخله فلا تتزحزح بذلك عن القالب أثناء الضغط عليها ويطبع اللون فى غير مكانة المحدد له، وكلما كثرت الزخارف كلما زاد عدد القوالب المستخدمة بألوان مختلفة، ويؤكد ذلك أن الألوان التى تظهر على أغلب هذه البلاطات تمتاز بكثافة غير عادية يحس معها ب بروز طفيف، بالإضافة إلى أن حدود الزخرفة واضحة وتأتى بلون مغاير للألوان الأخرى المستخدمة فى تلوين العناصر الخزفية للتصميم.

أما عن الألوان المستخدمة على المنتجات الخزفية فهى عديدة ومتنوعة^(١)، حيث يمكن الحصول عليها من خلال اللون الطبيعى للأكاسيد المستخدمة بنفس لونها لتزيين هذه المنتجات، أو الحصول على درجات لونية مختلفة للون الواحد، أو ربما ألوان أخرى مختلفة

(١) للمزيد عن طريقة تركيب ونسب الألوان المختلفة المستخدمة فى المنتجات الخزفية. راجع، محمود صابر: الخزف، ص ٩١ - ١٠٠.

عن لون الأكسيد الرئيسي، وذلك بإضافة أكاسيد أخرى على ذلك، وفيما يلي بيان ببعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها^(١):

أكسيد النحاس:

وهو يعطى اللون الأخضر، ولو أضيفت إليه مادة الصودا يعطى اللون الأخضر الفاتح، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطى اللون الأخضر الزمردى، وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطى اللون الأخضر الفيروزي (الترجوازي).

أكسيد الكوبالت:

يعطى اللون الأزرق، ومع الدهانات الرصاصية نحصل على اللون الأزرق الداكن، ومع قليل من أكسيد الألومين يعطى اللون الأزرق البروسي، وإذا أضيف إليه أكسيد الزنك أعطى اللون الأزرق الفاتح.

أكسيد الحديد:

من خواصه إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبنى، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود، ومع اليورانسيوم يعطى اللون الأصفر. أما إذا أحرق مع دهانات رصاصية فإنه يعطى لونا أحمر برتقالياً، وإذا زادت هذه النسبة يصبح الدهان الشفاف مظلاماً وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتى تشنكال ومورفت من مدن الدردنيل، ذلك الخزف ذى اللون البرتقالى.

أكسيد المنجنيز:

وهو يعطى اللون البنى، وإذا أضيف إليه الكوبالت والصودا أعطى اللون البنفسجى، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود.

أكسيد اليورانسيوم:

يعطى اللون الأصفر الفاتح، وبإضافة قليل من الحديد إليه يعطى اللون الأحمر البرتقالى، ويعطى مع المواد القلوية لونا عاجياً.

(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، ص ١٦، ١٧.

أكسيد الأنتيموان:

يعطى اللون الأصفر، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى اللون الأصفر الفاتح، ومع الحديد يعطى اللون الأصفر الداكن.

أكسيد الكروم:

من خواصه إعطاء اللون الأخضر، ومع المواد الرصاصية يعطى لوناً أخضر مائلاً إلى الاحمرار، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر.

أكسيد القصدير:

وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف إلى طلاء معتم.

ولا يسعنا قبل ترك الحديث عن الأساليب الصناعية والانتقال منها إلى الأساليب الخزفية، إلا إلقاء بعض الضوء على عنصر غاية في الأهمية لا يمكن أن تخلو صناعة المنتجات الخزفية منه، فهو ضرورة رئيسية في عملية إنتاج الخزف بأنواعه، ويتمثل هذا العنصر في مكان حرق هذه المنتجات وهو ما يطلق عليه اسم الفرن، حيث كان من حتمية الطبيعة أن تنشأ هذه الأفران وأن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الصناعة.

أما عن تصميم هذه الأفران فهي في الغالب تأخذ شكل بيضاوى من الداخل يضم حجرتين صغيرتين، الأولى تسمى بيت النار، والثانية تسمى غرفة الحريق والتسوية، وكانت تشيد هذه الأفران بقوالب من الطوب الصغير التي تتحمل درجات الحرارة العالية الناتجة عن عمليات الحرق المستمر، على إلا ينتج من هذه القوالب أية شوائب أو مخلفات أثناء عملية الحرق وذلك حتى لا تؤثر بالسلب على العملية الإنتاجية^(١).

ومما هو جدير بالذكر أن تصميم الفرن كان يلعب دوراً أساسياً في توزيع اللهب بالداخل، وتوجد بداخل الفرن حجرة الرص وهي قد تكون متصلة اتصالاً مباشراً بالنار واللهب الصاعد من بيت النار نفسه حيث تخرج النيران والحرارة المصاحبة لها منه وتغمر حجرة الرص بما فيها من نماذج، وفي أحيان أخرى تكون حجرة الرص مغلقة تماماً على هذه النماذج بحيث لا تخترقها النيران أو اللهب بل تتأثر فقط بالحرارة الصاعدة من كل جانب من

(١) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٢.

جوانب بيت النار، وبذلك تؤثر درجة الحرارة المرتفعة بداخل هذه الحجرة على الطلاءات الخزفية وتزجيجها^(١).

الناظر لعملية رص المنتجات والنماذج الخزفية داخل حجرة الرص يجدها عملية هينة وغاية في البساطة، إلا أنه عند التمعن نجد أنها عملية غاية في الأهمية حيث يجب أن يتوخى الصانع الدقة والحذر عند رص النماذج بداخل هذه الحجرة، وذلك حتى لا تلتصق قطعة بقطعة أخرى مجاورة لها، أو أن توضع بعض النماذج في موضع لا تتفق فيه درجة الحرارة مع درجة حرارة باقى النماذج والقطع الأخرى، وقد كانت تتم هذه العملية بالاستعانة ببعض الأدوات التى توضع عليها هذه القطع مثل الحوامل أو الكراسى، وكان يلزم أن تصنع هذه الأدوات من طينة تتحمل درجات الحرارة العالية والمستمرة التى تنتج عن عملية الحرق من جهة، وعن تكرار الحرق لنماذج وقطع مختلفة من جهة أخرى^(٢).

وقد لعبت بذلك طريقة وضع البلاطات ورصها بداخل هذه الأفران عند حرقها دوراً هاماً، وذلك من حيث طريقة التأثير والتأثر بدرجة حرارة الفرن من جهة، وحيز المسافات بين البلاطات بعضها وبعض الواجب مراعاته عند رص هذه البلاطات لإعدادها لعملية الحرق من جهة أخرى. كما لعبت تلك الحوامل أو الكراسى التى توضع عليها هذه البلاطات دوراً مميزاً حيث أصبحت سمه صناعية تميز بلاطات الزليج، وخاصة تلك المصنوعة فى تونس بمعامل القلايين، وتتمثل فى وجود ثلاث دوائر صغيرة على وجه البلاطة تبدو بارزه بروزاً خفيفاً، وتظهر هذه الدوائر طينة البلاطات وتشكل عند إيصالها بعضها ببعض مثلث متساوى الساقين.

تنتج هذه الدوائر أو النقاط عن أسلوب الحرق فى الفرن، حيث تتلخص هذه العملية فى قيام الخزاف بتنظيم البلاطات المراد حرقها بعد طلائها وزخرفتها فى الفرن على كراسى فخارية صغيرة، عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل تشبه رجل الديك وتستعمل فى الفرن لتوضع عليها البلاطات، وذلك بتنظيمها بطريقة عمودية، وهذا من شأنه تسهيل عملية انتشار وتسريب الحرارة بصورة متكافئة بين هذه البلاطات، وهى طريقة تقليدية تختلف عن طريقة الحرق الأوروبية التى تقوم على أساس وضع البلاطات فى الفرن على سمكها. وتظهر هذه الدوائر أو النقاط الثلاثة على جميع بلاطات الزليج القديمة مما يساعد على التعرف عليها

(١) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٢.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٣.

وتأصيلها، ولم تختف هذه النقاط إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي حين أدخلت الطرق الصناعية الأوروبية^(١).

كما كان يوجد بكل فرن ثقب أو أكثر في أحد جدران حجرة الرص ويطلق عليه الآن أسم الثقب الكاشف، وهو ما يمكن من رؤية ومراقبة ما بداخل الفرن من نماذج خزفية، مما يجعل الصانع على دراية تامة بما يجرى أثناء عملية الحرق^(٢). أما عن الوقود الذي كان مستخدم في هذه الأفران فإنه من المرجح أن يكون الصانع أو الخزاف قد استخدم أنواعاً من الوقود لا يتخلف عنها رماد أو مخلفات أخرى تتطاير هنا وهناك، وذلك حتى لا تؤثر هذه المخلفات على النماذج الخزفية التي يتم حرقها، وأيضاً حتى لا تتأثر طلاءات هذه النماذج^(٣).

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٦.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامي، ص ٧٣.

(٣) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامي، ص ٧٤.

الأساليب الخزفية:

امتازت الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف بعدم وجود عوائق تحيل دون السفر والتنقل من بلد لآخر يخضع لسيطرة هذه الإمبراطورية، وهو ما أدى بطبيعة الحال إلى وجود نوع من الإتصال المباشر بين هذه البلدان، كما كان له عظيم الأثر في تعميق التأثير المتبادل بين الموروثات الثقافية والحضارية المختلفة بهذه البلدان. ونخص بالذكر هنا التأثيرات المتبادلة في مجال المنتجات الخزفية التي حدثت أما عن طريق نقل هذه المنتجات من بلد لآخر، أو عن طريق انتقال الصناع من مكان لآخر في البلد نفسه، أو التنقل بين البلدان وذلك قبل استقرارهم في أوطانهم، أو استقرارهم في بلدان أخرى يقوموا بالاستيطان فيها، مما نتج عنه ظهور تأثيرات متنوعة ومختلفة إمتزجت مع بعضها البعض. وهو ما يمكن ان نراه بوضوح من خلال مجموعة البلاطات الخزفية التي تشغل الكسوات الخزفية بعمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثماني، حيث يمكننا حصر هذه الأساليب ثلاث مدارس هي:

١- المدرسة العثمانية التركية.

٢- المدرسة المغربية الأندلسية.

٣- المدرسة الأوروبية.

أولاً: المدرسة العثمانية التركية:

أنفرد الخزف العثماني بمكانة مرموقة ومتميزة بين الخزف الإسلامى، وذلك لما يمتاز به من سمات صناعية وفنية غاية فى الدقة. وكان التقاء فن الفسيفساء الخزفية السلجوقية مع أساليب صناعة الطلاء المتعدد الألوان هو الأساس الذى استند إليه صناعة البلاطات الخزفية عند العثمانيين^(١). وقد أضاف الأتراك العثمانيون العديد والعديد من الإنجازات والابتكارات التى أثرت وأفادت صناعة الخزف فى كل صوب وحذب، ومن هذه الابتكارات على سبيل المثال لا الحصر هو استخدام أسلوب تعدد الألوان فى زخرفة منتجاتهم الخزفية والذى يعد أول إبتكار قدمه العثمانيون لهذا الفن، وأيضاً من هذه الابتكارات التى ظهرت أوائل هذا العصر هو الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الابيض والأزرق^(٢).

(١) أوقطاي أصلانا: فنون الترك وعمارهم، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٥٤.

(٢) أوقطاي أصلانا: فنون الترك وعمارهم، ص ٢٥٥.

ينقسم الخزف التركي العثماني من حيث المواد الخام إلى قسمين رئيسيين، الأول يتمثل في المنتجات المصنوعة من الفخار الأحمر، والثاني يشمل المنتجات المصنوعة من الخزف الأبيض. بالنسبة للنوع الأول نجد أن معظم الخزف التركي في القرن الخامس عشر الميلادي من الفخار الأحمر المطلي بالبطانة السائلة المتعددة الألوان، وبنهاية هذا القرن تدهورت صناعة الخزف المصنوع من الفخار الأحمر وأصبح مقصوراً على الإنتاج الشعبي المحلي، إلا أنه عاد للظهور بعد فترة من الزمان بمدينة كوتاهية^(١)، وذلك بعد أن أغلقت مدينة أزيق مصانعها في القرن الثامن عشر الميلادي^(٢).

وقد اختلف الأسلوب الصناعي المستعمل في زخرفة الفخار بكل من القرنين الميلاديين الثامن عشر والتاسع عشر عنه عما كان مستخدم في صناعة الفخار خلال القرن الخامس عشر الميلادي بدرجة كبيرة. فبالنسبة للمنتجات الفخارية التي تعود للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين كان أسلوبها الصناعي يعتمد على دهانها ببطانة بيضاء أو حمراء اللون، ثم توضع في الفرن لتحرق حرقاً أولياً، وبعد خروجها يتم رسم الزخارف المراد تنفيذها على هذه المنتجات، ثم توضع في الفرن لتحرق مرة ثانية، وبعد خروجها يتم دهانها بالطلاء الشفاف. أما بالنسبة للمنتجات الخزفية التي ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادي فكانت تطلّى ببطانة بيضاء وتترك حتى تجف، يلي ذلك مرحلة رسم الزخارف المتعددة الألوان التي تحدد بعد ذلك بطلاء دهني أسود اللون، وذلك حتى لا تختلط ألوان هذه الزخارف مع بعضها البعض أثناء الحرق النهائي، وبعد ذلك يتم طلائها بالطلاء الشفاف ثم يتم حرقها. وتشبه هذه الطريقة الأسلوب المعروف باسم (Cuerda-seca) المستعملة في الخزف الأسباني^(٣).

أما القسم الثاني المتمثل في الخزف ذي العجينة البيضاء فقد برع الخزاف العثماني في إنتاج أنواع عالية الجودة منه كانت سبباً في وصول شهرته إلى الأفاق، حيث أنتج قطعاً ثم رسم زخارفها تحت الطلاء وفوقه في الوقت نفسه، مما يؤكد على الدرجة العالية والرفيعة التي وصل إليها الخزاف العثماني بمعرفة خواص البطانات السائلة والصبغات المختلفة والأكاسيد المعدنية ودرجة انصهار كل منها وأيضاً مدى ملائمة كل منها للأخر. ويمتاز الخزف التركي باحتوائه على طبقة سميكة من اللون الأحمر الذي يعتبر من أقدم الألوان التي

(١) للمزيد عن خزف كوتاهية أنظر، أمال منصور محمود: خزف كوتاهية خلال القرن الثامن عشر، دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٤١١هـ / ١٩٩١ م)، ص ٨ وما بعدها.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٠.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٠.

استعملت فى صناعة الخزف، ويتكون هذا اللون من دهانات طبيعية إذ يحصل عليه من نوع طفلى يعرف باسم أرمينيا بول، وهو طفلى غنى بأكسيد الحديد ويظهر بارزاً على سطح الأواني الخزفية، كما ينفرد بأنه يعطى درجات متعددة من اللون الأحمر^(١).

وقد استخدم العثمانيون البلاطات الخزفية كبديل للفسيفساء الخزفية التى كانت تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، بالإضافة إلى احتياجها لأيدى عاملة كثيرة، علاوة على حتمية توافر الخبرة الفنية العالية التى يجب وأن يتمتع بها صناعتها، فى حين أن أنتاج بلاطات القاشانى لا يحتاج إلى كل ذلك العناء، حيث تمتاز بطريقة إنتاجها السريعة، فضلاً عن توفيرها للجهد والوقت الطويل، وسهولة تنفيذ العناصر والتصميمات الخزفية عليها. وعادة ما كانت توضع التصميمات الخزفية للبلاطات العثمانية المراد تنفيذها على هذه البلاطات قبل البدء فى عملية الصنع والإنتاج، حيث يتم تقسيم الموضوع الخزفى على عدد البلاطات التى يحتاج إليها المكان. ويجب عند القيام بذلك مراعاة عدة اعتبارات أهمها شكل المكان ومساحته، والمسافة التى سوف ترى منها هذه البلاطات، أى هل ستستعمل داخل المبانى أو خارجها^(٢).

وإذا ما تحرينا الدقة فى تاريخ الخزف والبلاطات الخزفية العثمانية وجب القول أن الخزف العثمانى الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة ظهر فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، فقد بلغت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة مرحلة من النضج والازدهار لم تبلغها من قبل وتمكن خزافوا مدينة أزنيق خلال هذه الفترة من إنتاج العديد من البلاطات الخزفية المختلفة الزخارف والألوان^(٣).

وقد امتاز الخزف العثمانى بالدقة فى اختيار ألوانه، حيث كان يراعى فيها الفنان التوائم والتناغم بين عناصر المجموعة اللونية المستخدمة فى تلوين العناصر الخزفية للتصميمات بعضها وبعض، علاوة على التناغم والانسجام بينها وبين العناصر الخزفية التى تتكون منها هذه التصميمات. وقد شاع استخدام اللون الأبيض كأرضية لمعظم المنتجات الخزفية حتى يعمل على إبراز وتوضيح باقى مختلف الألوان الأخرى المستخدمة فى الزخرفة. كما لعبت الألوان فى هذه المدرسة دوراً هاماً وعظيماً لا يمكن أن نغفله، حيث

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦١.

(٢) محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامى، ص ٧٦، ٧٧.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامىة، ص ٣٥.

تساعد هذه الألوان في كثير من الأحيان على تأريخ بعض القطع الخزفية غير المؤرخة، ويرجع ذلك إلى أن كل فترة من فترات العصر العثماني تميزت بالمنتجات الخزفية بها بألوان معينة سادت معظم منتجات هذه الفترة وأصبح بعضها سمة أساسية لمنتجاتها^(١).

فنرى في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين احتواء المنتجات الخزفية على اللون الأصفر واللون البني واللون الأرجواني إلى جانب اللون الأزرق بدرجاته، بالإضافة إلى اللون الأخضر الزرعي. وفي أوائل القرن السادس عشر اختفى كل من اللون الأصفر واللون البني وأصبحت الزخارف قاصرة على اللون الأزرق بدرجاته مع الحدود السوداء والخضراء. وفي منتصف القرن السادس عشر بدأ ظهور اللون الأحمر المرجاني أو الطماطمى والذي استمر وجوده إلى القرن التاسع عشر الميلادى، إلا أنه فقد عظمته منذ القرن السابع عشر الميلادى وأصبح يميل إلى اللون البني الفاتح، كما نرى اللون الترجوازي الباهت يستخدم حتى القرن السادس عشر الميلادى، والذي أخذ يتحول إلى اللون الترجوازي الداكن أو الأخضر المائل إلى الزرقة. كما نرى في القرن الثامن عشر الميلادى بدأ ظهور اللون الأخضر مرة أخرى وخاصة في خزف كوتاهية. كذلك ظهر في هذا الوقت لون جديد هو اللون البنفسجى الذى ينتج من استخدام أكسيد المنجنيز على قاعدة قلووية^(٢).

أما عن العناصر الزخرفية التى كثر استخدامها فى بلاطات القاشانى فى العصر العثمانى وخاصة فى كل من القرنين الميلاديين السادس عشر والسابع عشر فجاءت لا تخرج عن النطاق العام للعناصر الزخرفية الإسلامية المتمثلة فى العناصر النباتية، والعناصر الهندسية، والعناصر الكتابية. ويلاحظ أن فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)، تمثل العصر الذهبى لإنتاج البلاطات العثمانية، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها وخاصة فى مركزها الرئيسى بمدينة أرنيق^(٣).

وقد تعددت مراكز صناعة الخزف فى الدولة العثمانية، وانتشرت انتشاراً كبيراً فى كافة مختلف ربوعها وخاصة بالمدن العثمانية التى تمتعت بقربها من مركز الحكم، وأصبحت

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ١٦.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٤.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤١.

منتجات هذه المراكز الصناعية لاسيما البلاطات الخزفية منها تعرف باسم مراكز الإنتاج التي صنعت بها، وعلى الرغم من التشابه الكبير في الأسلوب الصناعى والزخرفى بين هذه المراكز المختلفة إلا أنه جاء كل مركز منها يتميز بسمة وشخصية تميز منتجاته الخزفية عن باقى المراكز الأخرى، ومن أهم وأشهر هذه المراكز ما يلى:

بورصة:

بدأت هذه المدينة تمارس صناعة الخزف منذ أواخر القرن الرابع عشر الميلادى، وأصبحت أهم مدينة لصناعة الخزف فى الدولة العثمانية خلال القرن الخامس عشر الميلادى، وأنتجت فى أول الأمر البلاطات ذات اللون الواحد الخالى من الزخارف، ثم ما لبثت أن أنتجت بلاطات خزفية تحمل زخارف نباتية جاءت فى أغلب الأحيان محورة^(١).

أزنيق:

أصبحت هذه المدينة المركز الرئيسى للمنتجات الخزفية العثمانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. تعتبر أزنيق من أقدم مراكز صناعة الخزف فى أسيا الصغرى، وهى فى الحقيقة تقوم على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقية وكانت هذه المدينة تشتهر فى العصر البيزنطى بالمصنوعات الخزفية عامة، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بصناعة الخزف فى العصر العثمانى فمن المرجح أنها ترجع إلى فترة نهاية القرن الثامن الهجرى، الرابع عشر الميلادى، وأن ذلك الأمر يرتبط بمجموعة من العوامل إلى جانب الظروف السياسية والاقتصادية المناسبة^(٢). وقد احتل خزف هذه المدينة مكان الصدارة بين خزف العالم الإسلامى وقد أطلق تجار العاديات فى القرن التاسع عشر الميلادى على ثلاثة أنواع مختلفة من الخزف الذى أنتجته هذه المدينة أسماء مراكز صناعية أخرى هى كوتاهية ودمشق ورودىس^(٣).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٣١، ٣٢.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٥٨.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٣٣.

كوتاهية:

أخذت هذه المدينة مركز الصدارة في إنتاج الخزف بعد أن أفل نجم مدينة أزيق حيث أصبحت تحتل مركز الإنتاج الأول في صناعة الخزف في الدولة العثمانية خلال القرن السابع عشر الميلادي. وقد قامت صناعة الخزف في هذه المدينة أساساً على يد الأرمن، ذلك أنه من المعروف أن كثيراً من الأرمن قد نزحوا من أرمينيا إلى مدن آسيا الصغرى أبان حروب القرون الوسطى عندما اكتسحت بلاد أرمينيا غارات عارمة على أيدي السلاجقة الأتراك^(١). ويبدو أن بداية إنتاج هذه المدينة للخزف في العصر العثماني إنما يعود إلى ما قبل فترة القرن الثاني عشر للهجرة، الثامن عشر الميلادي، حيث كان يوجد بها في القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي بعض مصانع للخزف، وهي مصانع أهلية يملك الأرمن معظمها واشتهرت بإنتاج الأواني المنزلية وخاصة فناجين القهوة، وبذلك أصبحت عبارة فنجان كوتاهية تطلق على كل خزف كوتاهية^(٢).

ومما هو جدير بالذكر أن البلاطات الخزفية التي أنتجت في القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر الميلادي لا يمكن مقارنتها مع النماذج التي أنتجت في القرنين السابقين من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان، فلقد وصل فن صناعة البلاطات الخزفية في الدولة العثمانية خلال هذه الفترة إلى التدهور والاضمحلال، ولم يراع في البلاطات الخزفية في القرن الثامن عشر الميلادي التي أنتجتها مدينة كوتاهية توافق العناصر الزخرفية مع المكان، كما أن الألوان فقدت انسجامها، كما فقدت الزخارف الكتابية كثيراً من رونقها السابق^(٣).

جناق قلعة^(٤):

أخذت هذه المدينة تطفو على سطح مراكز إنتاج الخزف خلال فترة النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بصناعة

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٨٤.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٨٥.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٥١.

(٤) تقع هذه المدينة في غرب الأناضول على الضفة الآسيوية لمضيق الدردنيل. ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٩٢.

الفخار والخزف فهي غير معروفة بصورة مؤكدة^(١). وبالنسبة للعوامل التي أدت إلى ازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة خلال هذه الفترة فيأتي في مقدمتها عامل هجرة بعض صنّاع الخزف إليها في هذه الفترة، فقد أدى تدهور مركز مدينة أزيق في صناعة الخزف عند نهاية القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي إلى نشأة كثير من المراكز الصناعية الأخرى الصغيرة التي كانت تقوم بعمل خزف شعبي لسد الحاجات المحلية^(٢).

إستانبول:

قامت بمدينة إستانبول صناعة متأخرة للخزف بعد التدهور الذي أصاب مركز صناعتها الرئيسي في مدينة أزيق، ففي النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي أنشئ مصنع القرن الذهبي لصناعة البورسلين وكان إنتاجه متأثراً بأسلوب البورسلين الفرنسي. وكان هذا المصنع يضع علامة خاصة على منتجاته الخزفية بالحروف العربية داخل منطقة بيضوية الشكل مفصصة الحواف^(٣).

وقد نشأت مصانع أخرى للخزف بهذه المدينة في منطقة تكفوري سراي وقد استعمل أول إنتاج هذه المصانع من بلاطات القاشاني في مكتبة السلطان أحمد الثالث المقامة في فناء قصر (طوبقابي سراي) التي كان العمل قد توقف فيها منذ سنة ١١٩٣هـ / ١٧١٩م. لعدم وجود قاشاني جيد^(٤). وكان ذلك نتيجة مباشرة لتدهور صناعة البلاطات الخزفية في بداية القرن الثامن عشر الميلادي في مركز صناعتها الرئيسي بمدينة أزيق، إلا أن الوزير دامار باشا تمكن في عام ١١٩٧هـ / ١٧٢٤م. من إحياء هذه الصناعة من جديد واستعان في ذلك بالبقية المتبقية من الخزافين المهرة في مدينة أزيق حيث قام بنقلهم للعمل في مصانع تكفوري سراي^(٥).

كانت مصانع تكفوري سراي تقوم على تقليد إنتاج مدينة أزيق القديمة وبلاطات كوتاهية، إلا أنها كانت أقل جودة من حيث مستوى الصنعة والألوان، حيث إقتصرت ألوانها

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٩٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٩٥.

(٣) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٢٠.

(٤) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٤٣.

(٥) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٤٧، ٤٨.

على اللون الأزرق الكوبالتي، والأخضر الباهت، واللون الأحمر (الطوبي أحياناً)، واللون الأصفر - الذي اختفى منذ القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي، وعاد للظهور مرة أخرى - واللون التركوازي، ولم تكن الألوان اللازوردية (الأزرق الحاوي)، بصفة عامة ناجحة، ولذلك فإن رؤيتها من مسافات بعيدة تكون أفضل^(١).

وقد أمر السلطان عبد الحميد الثاني (١٢٦٠-١٣٣٧هـ / ١٨٤٤-١٩١٨م) في نهاية القرن الثالث عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي بإنشاء مصنع للخزف والبورسلين يكون مقرة قصر يلدز، وكانت منتجات هذا المصنع غاية في الدقة والجمال، لكنها كانت لا تفي إلا بطلبات القصر، وكان السلطان يقدم الكثير منها هدايا إلى السفراء وإلى ملوك أوروبا. وكان هذا المصنع يضع على منتجاته الخزفية علامة باللون الأخضر مكونة من هلال ونجمة، ويمكن القول بأن إنتاج هذا المصنع كان يقف على قدم المساواة مع بورسلين أوروبا، إلا أنه أغلق أبوابه عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشه سنة ١٩٢٢م^(٢).

تتضح السمات والخصائص الفنية والصناعية لهذه المراكز العثمانية من خلال البلاطات الخزفية التي تشغل بعض كسوات عمائر الوجه البحري بمصر خلال العصر العثماني، والتي تم جلبها لتشغل بعض عمائر مصر لاسيما عمائر القاهرة، وأنتهى بها المطاف لتشغل بعض أجزاء عمائر الوجه البحري، أو تلك التي تنسب إلى إحدى هذه المراكز الإنتاجية، أو تلك التي تأثرت بالأسلوب العثماني في طريقة تناول الموضوع الزخرفي المنفذ عليها. وسوف نتناول هذه البلاطات من خلال تفصيل هذه العناصر لتوضيح هذه الأساليب وذلك كما يلي:

أولاً: الزخارف النباتية:

أكثر الفنان المسلم من استخدام العناصر النباتية حيث قام برسم الفروع النباتية ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية التي تخرج منها الأوراق والزهور، وذلك في علاقة تبادلية فنية هندسية يظهر فيها التكرار والتقابل والتناظر والتداخل، وقد امتاز تنفيذ هذه الزخارف بمسحة من التحوير واستلهاهم الطبيعة وليس تصويرها كما هي. ظل هذا النمط الزخرفي هو السائد في

(١) ربيع حامد خليفة: بلاطات خزفية عثمانية في الجامع الجديد بمدينة تونس، ص ٨٥٢، ٨٥٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ١٢١.

تزين مختلف المنتجات الإسلامية في العالم بصفة عامة، إلى أن قامت المراكز الصناعية المختلفة بإيران وخاصة ابتداء من القرن الثالث عشر الميلادي وتناولت هذه الزخارف النباتية بشكل أقرب إلى تمثيل الطبيعة وذلك بعداً عن المؤلف في الفن الإسلامي، كما تنوعت فيها أشكال الأوراق وحافلتها ونموماتها الداخلية، كما تنوعت أيضاً أشكال الزهور وأنواعها وقد أثر هذا الأسلوب بعد ذلك على المدارس الأخرى وخاصة المدرسة التركية العثمانية^(١).

أتقن الأتراك العثمانيون استخدام الرسوم النباتية من أفرع، وأزهار، وأوراق، وكانت هذه الوحدات في بدء الأمر تميل إلى تمثيل الطبيعة بصدق ثم داخل عليها تدريجياً بعد ذلك الطابع الزخرفي وحدث تمازج بينهما نتج عنه وصول هذه الوحدات إلى درجة الكمال والتمام الزخرفي. وقد كانت هذه الوحدات الزخرفية تعكس في الغالب معالم البيئة المحيطة بالعثمانيين، التي كانت مصدراً أساسياً وينبوعاً أيضاً يستقون منه عناصر أسلوبهم الجديد. ويرجع ذلك إلى عشق الأتراك للإزهار وتعلقهم الشديد بها، وقد انعكس ذلك على كافة منتجاتهم المعمارية والتطبيقية وتحديداً الخزفية منها، كما ظهر ذلك جلي في واقع حياتهم من خلال الانتشار الكبير لمسطح الحدائق والبساتين التي تضم كافة أنواع الزهور^(٢).

وقد أولى السلاطين العثمانيون لهذه الأزهار اهتماماً كبيراً وبصفة خاصة السلطان أحمد الثالث (١٠٨٤ - ١١٤٩ هـ / ١٦٧٣ - ١٧٣٦ م) الذي كانت حدائق قصره تغص بمختلف أنواع الزهور وخاصة زهرة السوسن، كما كان إبراهيم باشا زوج ابنته وكبير الوزراء آنذاك محباً للفن فقد خلق دعاية واسعة في البلاد لزراعة الورود، وقد أظهرت ذلك المصادر والمراجع المختلفة التي تناولت هذه الفترة، فضلاً عن تصاوير المخطوطات التي أظهرت ذلك من خلال اللوحات التي تصور احتفالاتهم كما حدث في كتاب السورنامة من عرض لطائفة البستانيّة ونماذج أزهارهم^(٣).

وقد انعكس هذا الاهتمام على غلبة العنصر النباتي على المنتجات العثمانية بصفة عامة والخزفية بصفة خاصة التي كان لها نصيب الأسد في استخدام هذه العناصر النباتية، بالإضافة لكونها المنتج الذي أظهر بوضوح هذه العناصر بألوانها وتفصيلها المختلفة بصورة

(١) سامي رزق بشاي وآخرون: تاريخ الزخرفة، ص ٤٠٠.

(٢) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨١.

(٣) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨٢.

تمتاز بالدقة والجودة. والملفت للنظر في معظم هذه العناصر النباتية أن كل عنصر منها مثل بأسلوب محاك للطبيعة، وفي نفس الوقت نجدها مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة غير مألوفة من قبل، ويكفى أن نذكر أن البلاطات الخزفية التي كانت تزدان بها العمائر بمدينة استانبول في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كانت تشتمل زخارفها على عدد (٢٧٦) شكلاً مميزاً ومختلفاً من زهرة اللاله^(١). وقد استخدم العثمانيون الزخارف النباتية على هذه المنتجات بأسلوبين رئيسيين، الأول يتمثل في الأسلوب المحور الذي يصل في بعض الأحيان ليصبح شديد التحوير، والثاني يمثله الأسلوب الواقعي.

١- الأسلوب المحور:

أستخدم العثمانيون الزخارف غير الواقعية التي تبعد كل البعد عن الواقع أو الطبيعة، وعرفت هذا الأسلوب باسم الأسلوب المحور، وقد نفذ هذا الأسلوب على جميع التحف والفنون العثمانية سواء في تركيا العثمانية نفسها، أو في الأقطار التي خضعت للهيمنة العثمانية آنذاك. وتنقسم زخارف هذا الأسلوب إلى قسمين رئيسيين هما زخرفة الرومي، وزخرفة الهاتاي^(٢).

أ- زخرفة الرومي:

أطلق هذه الكلمة العرب على البيزنطيين في بداية تأسيس الدولة الإسلامية وأتسع رقعة أراضيها، وبعد دخول السلاجقة الأتراك بلاد الأناضول في القرن الخامس الهجري، القرن الحادي عشر الميلادي وجدوا نوعاً من الزخارف تعرف باسم الرومي. ويعد أترك أسيا الصغرى أول من استخدموا هذا الأسلوب الزخرفي والذي انتشر بعد ذلك ليصل إلى جميع بلدان العالم الإسلامي، وقد استخدم السلاجقة هذه الزخارف بصورة كبيرة حتى أصبحت المدرسة السلجوقية من أهم المدارس الزخرفية في كل من إيران والأناضول آنذاك^(٣).

يعتمد هذا الأسلوب الزخرفي على فروع نباتية مرسومة بطريقة خاصة لا تخضع في شكلها واتجاهاتها ونموها لنظام الطبيعة، مما جعل لها طابعاً خاصاً بها، ومن هنا لا نخطيء

(١) ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية، ص ٣٧.

(٢) على أحمد إبراهيم الطائش: المنسوجات في مصر العثمانية "دراسة فنية أثرية"، رسالة ماجستير، كلية

الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٧٧.

(٣) Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs. Ankara. p 52.

إذا سمينا بزخرفة التوريق العثمانية أو بالأرابيسك العثماني^(١). وقد أصطلح مؤرخو الفنون الأوروبيون على تسميته بالأرابيسك أو بالتوريق ويقصد به التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابكين تشابكاً هندسياً متماثلاً أو منتظماً تتباين الحركة فيهما تبايناً توقيعياً^(٢).

وقام العثمانيون بتطوير هذا النوع من الزخارف حتى أصبحت عناصره بأسلوب شديد التحوير والتعقيد مما يصعب معه تحديد أصول هذه العناصر أو تحديد بداية ونهاية التفاصيل الزخرفية لها، مما يجعلها تجذب الناظر إليها وتجعله يعمل على الغوص في أعماقها لمعرفة أسرارها وخبائرها.

وقد ظهر هذا الأسلوب في بعض العناصر الزخرفية بتصميمات بعضاً من البلاطات التي تمثل الكسوة الخزفية بمنزل محارم (شكل رقم ١٥٣) (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥). وكذلك في كسوة منزل الميزونى (شكل رقم ١٤٥) (لوحة رقم ٢١٤).

ب- زخرفة الهاتاي:

يرجع أصل كلمة هاتاي إلى الأصل التركي حيث يطلقها الأتراك على منطقة التركستان الشرقية التي تعتبر الموطن الأصلي للأتراك جميعاً، وإطلاق هذه الكلمة على هذا النوع من الزخارف يدل على أن مصدره من تلك البلاد^(٣).

يعتمد هذا الأسلوب على استخدام رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة وتنفيذها بالطريقة الصينية، ويظهر هذا الأسلوب في خزف كل من مدينة بورصة ومدينة أزنيق وذلك خلال القرن الخامس عشر الميلادي، وأوائل القرن السادس عشر الميلادي، وكانت تنفذ هذه الرسوم عادة باللون الأزرق المحدد باللون الأسود وذلك على أرضية بيضاء اللون، وأهم عناصر هذا الأسلوب هو عنصر السحب الصينية^(٤).

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٧٦.

(٢) أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، ج ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٨٥.

(٣) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية، ص ٧٧.

(٤) Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs, p. 52.

ومما يجدر ذكره أن الفنانين العثمانيين لم يفصلوا بين كل من هذين الأسلوبين - زخرفة الرومي وزخرفة الهاتاي - فصلاً تاماً بل كثيراً ما كانوا يستخدموا كلا منهما إلى جوار بعضهم البعض مما ينتج عنه زخارف غاية في الإبداع والروعة. يوجد وجه اختلاف بين كل من هذين الأسلوبين والذي يمكننا من خلاله التمييز والتفريق بين كلا منهما، حيث يختلف أسلوب هاتاي عن الأسلوب الرومي في نقتطين^(١) هما:

- زخارف الهاتاي تقتصر على رسوم الزهور والأوراق النباتية، أما الأسلوب الرومي فعناصره قوامها الرسوم الحيوانية والنباتية عامة.
- من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورية في أسلوب الهاتاي، بينما يصعب معرفة أصولها في الأسلوب الرومي، وذلك لشدة تحويرها.

وجاء هذا الأسلوب ممثلاً بوضوح على قلة قليلة من البلاطات التي شملتها موضوع الدراسة، والتي ظهرت كعناصر رئيسة بهذه البلاطات أو عناصر تشترك معها زخارف نباتية أخرى غير محورة. يظهر عنصر السحب الصينية بكسوة جدار المحراب بمسجد دومقسيس بمدينة رشيد، فنراه باللون جاء باللون الأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٤٧) (شكل رقم ٣٩)، وأيضاً جاء باللون الأبيض على أرضية زرقاء بالكسوة ذاتها (شكل رقم ٤٠) (لوحة رقم ٦١). كما يوجد هذا العنصر في كسوة قبة على المحلى بنفس المدينة وجاء باللون الأخضر على أرضية بيضاء (شكل رقم ١١٤) (لوحة رقم ١٦١، ١٦٥، ١٦٩، ١٧١، ١٨٣).

١ - الأسلوب الواقعي:

استخدم العثمانيون الزخارف النباتية المنفذة بالأسلوب الواقعي المقارب للطبيعة بصورة كبيرة على كافة منتجاتهم وفي كافة أنواع زخارفهم في مختلف نواحي حياتهم، ونالت المنتجات الخزفية والبلاطات الخزفية على الأخص خير شاهد على الروعة والدقة المتناهية التي وصلت إليها هذه الزخارف. فاستخدموا هذه الزخارف النباتية بأنواعها المختلفة من أوراق وأزهار وثمار وأشجار وغيرها من العناصر النباتية، وعند استعراض هذه الوحدات العثمانية الصرفة التي ظهرت بمجموعة البلاطات التي تمثل أسلوبها المدرسة العثمانية^(٢).

(١) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦٦.

(٢) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية في عمائر القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٨١ - ٢٨٣.

وقد نهل العثمانيون من بيئتهم المحلية الكثير والكثير من عناصر هذه الزخارف النباتية الممثلة بواقعية قلما يوجد مثيل لها، فقد استخدموا الأزهار التي شاعت وعظم استخدامها ومكانتها في ذلك العصر، حيث انتشرت حدائق الزهور في كل مكان يمكن أن تتواجد فيه هذه الحدائق مثل المتنزهات العامة، حول المساجد والمقابر، داخل المنازل والقصور. نلمس بذلك مدى الاهتمام والتعلق بهذه الأزهار الذي ينعكس بدوره على طبيعة هذا الأسلوب الزخرفي الذي يحاكي الطبيعة، ومن الملاحظ أن الفنانين العثمانيين قد فضلوا بعض هذه الأزهار وعمدوا إلى استخدامها بصورة رئيسية في كافة مجالات الزخرفة لديهم، كما قاموا كذلك بالتنوع في أسلوب تنفيذها على المنتجات المختلفة^(١).

وأهم هذه الأزهار التي فضلوها كانت زهرة القرنفل (شكل رقم ١٥٥)، وزهرة اللاله (شكل رقم ١٥٧)، وزهرة كف السبع (شكل رقم ١٥٦)، وزهرة الرمان (شكل رقم ١٥٦)، علاوة على أشكال الورود المختلفة والمتنوعة (شكل رقم ١٥٨). وجاءت زخارف هذه الأزهار تتحد في عناصرها حيث تتكون زخارفها بصفة عامة من خمسة أجزاء رئيسية هي الفروع الرئيسية الكبيرة، والفروع الثانوية الصغيرة، والأوراق، والبراعم، ثم الزهور. وأحياناً تقوم زهرة واحدة بذاتها بتشكيل موضوع زخرفي كامل وذلك عن طريق تكرارها وربط مجموعة الأزهار المتكررة بالأفرع النباتية الكبيرة والصغيرة التي تتشابه أحياناً وتتقاطع أحياناً أخرى لتكون التصميم الزخرفي العام المراد تنفيذه.

تعد الأفرع النباتية حجر الزاوية لأية موضوع زخرفي، ولاسيما المواضيع ذات التكوينات المعقدة أو المركبة، فهي تمثل بحق عصب الأسلوب العثماني الواقعي في تنفيذ الزخارف النباتية، حيث تعمل هذه الأفرع على ربط أجزاء العنصر الواحد بعضة ببعض هذا من جهة، وربط العنصر الواحد مع باقي العناصر التي تكون التصميم الزخرفي وذلك من جهة أخرى. لذلك كان الفنان التركي يسمي الموضوع الزخرفي بعدد الفروع المستعملة فيه، فيسمى الموضوع الذي يستعمل فيه فرعاً نباتياً واحداً باسم (tekiplikli) أي نو الخيط الواحد، وإذا تكون من فرعين سمي (tchifliplikli) أي نو الخطين، وإذا تكون من ثلاثة فروع سمي (utchiplikli) أي نو الخيوط الثلاثة^(٢).

(١) OZ (T): Turkish Tiles, Ankara, 1950, p. 21.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٧٢، ٧٤.

أما البراعم فتلعب نفس الدور التي تلعبه كل من الأفرع النباتية وخاصة الأفرع النباتية الصغيرة أو الثانوية، حيث تقوم هذه البراعم بربط عناصر نباتية تنبثق من عنصر آخر وذلك فى التكوين الزخرفى الواحد، فنجدها فى الغالب تقوم بربط الأوراق أو الأزهار النباتية بالفرع النباتى الكبير أو الرئيسى. فلا يكاد يخلو تصميم زخرفى نباتى يعود لهذه الفترة العثمانية من كل من الأفرع النباتية و البراعم.

أما عن الأوراق فهى تمثل ركيزة أساسية من ركائز الطراز النباتى بهذه المدرسة، فقد جاء عنصر الأوراق النباتية منفذ بأغلب التصميمات العثمانية سواء كانت هذه الأوراق تتبع الأسلوب الواقعى الذى تظهر فيه هذه الظهور كما هى فى الطبيعة من حيث أبعادها وأشكالها وأيضاً ألوانها، أو كانت تنتمى للأسلوب المحور الذى لم يتقيد فيه الفنان بالأشكال الحقيقية لهذه الأوراق كما لم يلتزم بأبعادها ونسبها الواقعية، بل عمل على تجويدها وتغير معالمها بما يتناسب مع التصميم الزخرفى والمساحة الزخرفية المخصصة لها فى هذا التصميم، مما جعله يميل إلى الناحية الزخرفية أكثر من ميله للناحية الواقعية فى أحياناً كثيرة^(١).

وقد تنوعت وتعددت أشكال وأنماط هذه الأوراق من تصميم لأخر فنرى منها الأوراق الثلاثية، والأوراق الرباعية المفصصة، والخماسية، والأوراق الشريطية، والأوراق المسننة، والأوراق ذات النهايات الرمحية، ومن أهم هذه الأوراق والتي كان لها حظاً وافراً فى الانتشار أكثر من غيرها هى الورقة الثلاثية، والورقة الخماسية، وورقة الساز. وقد اختلف أسلوب تنفيذ هذه الأوراق ما بين الأسلوب البسيط البعيد كل البعد عن التعقيد دون وجود عناصر زخرفية أخرى مضافة على هذه الأوراق، وبين الأسلوب المركب الذى يميل إلى التعقيد نوعاً ما وذلك عن طريق وجود أشكال نباتية أخرى بداخل الأوراق الرئيسية.

وقد ظهر عنصر الأوراق النباتية بصورة واضحة فى مجموعة البلاطات الخزفية التى تتبع الطراز العثمانى والتي توجد بعض نماذجها فى الكسوات الخزفية الباقية بالعمائر العثمانية بالوجه البحرى بمصر، فنجدها متمثلة فى ورقة الساز المسننة الجهتين التى نفذت بالأسلوب المركب، حيث جاءت تضم بداخلها عنصر نباتى آخر فنراها باللون الأبيض تضم بداخلها زهرة اللاله المنفذه باللون الأحمر، وذلك فى كسوة مسجد نومقسيس برشيد (لوحة رقم ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨). ونراها فى أوضاع أخرى مرسومة باللون الأزرق وتضم بداخلها صف رأسى من

(١) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٨٣.

أوراق كف السبع المنفذه بنسب صغيرة وذلك باللون الأبيض، وهو ما يوجد في كسوة قبة على المحلى برشيد (لوحة رقم ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٦) (شكل رقم ١١٣).

أما الأوراق الثلاثية فنجدها جاءت في شكلها البسيط كعنصر ثانوى وليس رئيسي وذلك في كسوة منزل محارم، حيث نفذت باللون الأزرق المحدد باللون البنى على أرضية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥) (شكل رقم ١٥٣). كذلك وجدت هذه الأوراق في كسوة مسجد دومقسيس، حيث جاءت مرسومة باللون الأبيض الذى يضم بداخله اللون الأحمر على أرضية زرقاء (لوحة رقم ٤٦) (شكل رقم ٣٩). وقد ظهرت أيضاً في شكل مركب حيث نفذت بحجم كبير باللون الأخضر يضم بداخله زهرة ثلاثية مرسومة باللون الأبيض والأزرق (لوحة رقم ١٧٥، ١٧٧) (شكل رقم ١١٧) وذلك في كسوة قبة على المحلى.

وجاءت الأوراق الخماسية بصورة محدودة للغاية فنراها كعنصر غير رئيسي يخرج من الشكل المخروطى الرئيسي، حيث جاءت باللون الأزرق والبنى على أرضية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥) (شكل رقم ١٥٣)، وذلك بكسوة منزل محارم.

وأيضاً رسمت الأوراق ذات النهايات المدببة المتقابلة التى تحصر بينها عنصر رئيسي، والذى جاءت بكل من شكلها المسنن الجهتين وغير المسنن، وذلك بتصميم زهرة الرمان المنتشر بالكسوة الخزفية بقبة على المحلى (لوحة رقم ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧) (شكل رقم ١١٥).

كذلك تتواجد الأوراق التى تتخذ هيئة أقرب إلى أنصاف المراوح النخيلية المنفذه باللون الأبيض على أرضية زرقاء وذلك في كسوة كل من منزل الميزونى برشيد (لوحة رقم ٢١٤) (شكل رقم ١١٠)، وكسوة قبة على المحلى بالمدينة ذاتها (لوحة رقم ١٦٣، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠).

أما بالنسبة لعنصر الأزهار فهو لا يقل أهمية عن العناصر السابقة التى تتكون منها الزهرة، بل يعد هذا العنصر من العناصر الرئيسية فى منظومة طراز الزخارف النباتية، حيث تأتى كل عناصر الزخارف النباتية تمهد لهذا العنصر، ولذا قلما يخلو تصميم زخرفى من عنصر الزهرة حتى لو خلا هذا التصميم من أحد أو بعض العناصر النباتية الأخرى.

تميز العصر التركى العثمانى بثروة نباتية عظيمة وخاصة فى مجال الأزهار التى أصبحت ترسم على معظم المنتجات الفنية لهذا العصر، وقد فضل الفنانيون الأتراك بعض من

هذه الأزهار وخصوصاً بالعبارة الفنية والزخرفية، حيث تم تنفيذها على كافة منتجاتهم بمختلف أنواعها وأنماطها ولاسيما المنتجات الخزفية، ومن بين هذه الأزهار نجد زهرة اللاله أو شقائق النعمان، وزهرة القرنفل، وزهرة كف السبع، وزهرة الرمان، وزهرة عرف الديك، وأزهار الورود بمختلف أنواعها بالإضافة إلى زهرة سلطان الغابة وشجرة السرو^(١).

بالنسبة لزهرة اللاله فترجع إلى الأصل التركي وتم إدخالها إلى هولندا على يد أحد سفراء هولندا وقتئذ^(٢). وتعرف بالتركية باسم (lale)، والتي من أشهر الأزهار لدى العثمانيين فنراها مرسومة على مختلف المنتجات الفنية منذ القرن الخامس عشر الميلادي. وأكثر الفنانين العثمانيين من استخدام هذه الزهرة في مواضعهم الزخرفية خلال القرن الثامن عشر الميلادي وخاصة في عهد السلطان أحمد الثالث (١٠٨٤ - ١١٤٩ هـ / ١٦٧٣ - ١٧٣٦ م) حتى أصبح هذا العصر يعرف في تاريخ الزخرفة التركية باسم عصر زهرة اللاله^(٣).

يرجع هذا الاهتمام البالغ لدى العثمانيين بهذه الزهرة إلى جمال شكلها وروعة ألوانها من جهة، ومن جهة أخرى ارتباط هذه الزهرة بالمعتقدات الدينية وذلك لتقارب أسمها مع لفظ الجلالة (الله)، مما جعل لها مكانة خاصة ومميزة لدى الأتراك وخاصة لدى السلاطين، وليس أدل على ذلك من كونهم أقاموا معاهد تختص بتدريس خصائص وسميات هذه الزهرة وطرق زراعتها وتهجين أنواع جديدة منها، كما كانت تعقد لهذه الزهرة المسابقات التي كان ينضم إليها هواة زراعة الأزهار ليتم اختيار أفضل زهرة من بين الأزهار المتقدمة ويمنح صاحبها مكافآت مجزية^(٤).

وقد ظهرت هذه الزهرة بالبلاطات الخزفية التي تكسو بعض العمائر التي ترجع للعصر العثماني بمصر في الوجه البحري، فتوجد بكسوة قبة الشيخ حسن البدوي بالمحلة الكبرى، حيث جاءت منفذة باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥٨) (شكل رقم ١٠٧). كما جاءت بكسوة مسجد نومقسيس وذلك باللون الأبيض والأحمر المرجاني على أرضية خضراء اللون (لوحة رقم ٤٦، ٤٧) (شكل رقم ٣٧)، كما جاءت أيضاً بهذه الكسوة باللون الأبيض والأحمر المرجاني على أرضية زرقاء اللون (لوحة رقم ٦١) (شكل رقم ٣٩). كما تظهر بكسوة

(١) ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية، ص ٢٩١.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٢٨٧.

(٣) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٧٨ - ٧٩.

(٤) على أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات في مصر العثمانية، ص ١٨٠.

قبة على المحلى برشيد وذلك باللون الأزرق والأحمر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٤، ١٦٥، ١٦٨، ١٧٠) (شكل رقم ١١٢، ١١٣).

أما زهرة القرنفل فلا يعرف موطنها الأصلي على عكس زهرة اللاله، وإن كان من المرجح أن يكون أصلها إيرانياً أو صينياً، وعلى الرغم من ذلك فقد اهتم بها الأتراك العثمانيون وعنوا بزراعة أنواع متعددة منها، فقد زرعت مدينة استانبول في القرن الثامن عشر الميلادي أكثر من مئتي نوعاً منها^(١). مما يدل على مدى إعتناء الفنانين العثمانيين بهذه الزهرة ويفسر وجودها على كافة منتجاتهم الفنية بمختلف أنواعها.

تظهر هذه الزهرة في كسوة قبة حسن البدوي بالمحلة الكبرى، حيث جاءت منفذة باللون البنّي واللون الأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٥٨) (شكل رقم ١٠٧). كما جاءت بكسوة قبة على المحلى باللون الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٨، ١٧٠) (شكل رقم ١٥٥)، وجاءت بنفس الكسوة بأسلوب محور منفذة باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٧٨، ١٧٩) (شكل رقم ١١٩).

كما ظهرت بكسوة مسجد دومقسييس زهرة أقرب ما تكون إلى زهرة دوار الشمس التي رسمت باللون الأبيض على أرضية زرقاء (شكل رقم ٣٩). ونرى أيضاً زهرة الرمان بكسوة قبة على المحلى وجاءت مرسومة باللون الأزرق والبنّي على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٥، ١٦٦) (شكل رقم ١١٥). وكذلك توجد بنفس هذه الكسوة زهره عرف الديك التي رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء (لوحة رقم ١٦٩، ١٧١) (شكل رقم ١١٢).

لا يفوتنا هنا عند الحديث عن الزخارف النباتية التحدث عن عنصر نوصلة وثيقة بهذه الزخارف، ألا وهو عنصر الزهرية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بهذا الطراز من الزخارف، ولاسيما مجموعة الأفرع والأزهار التي تتبثق منها. وقد لعب هذا العنصر دوراً كبيراً في تاريخ الزخرفة عبر العصور. فقد ظهر في الفن الساساني والفن الروماني والبيزنطي. واستمر ظهور هذا العنصر الزخرفي في كل الأوقات ولكن بتفاوت حتى جاء

(١) عبد العزيز محمد مرزوق: الفنون الإسلامية، ص ٥٣.

عصر النهضة في أوروبا فاستخدم على نطاق واسع كعنصر زخرفي مكشّف حديثاً كصدي للفن والطرز الكلاسيكي القديم^(١).

وقد وجد هذا العنصر منذ بداية العصر الإسلامي، فوجدت الزهرية ممثلة على قطعة خشبية ذي زخارف محفورة من مصر ترجع إلى القرن السابع الهجري، القرن الثالث عشر الميلادي، وفي فسيفساء قبة الصخرة عام (٧٢-٧٣ هـ / ٦٩١-٦٩٢ م)، وعلى خمسة ألواح خشبية ذات زخارف محفورة من كسوة أطراف العوارض الحاملة لسقف البلاطة الوسطى في المسجد الأقصى قرابة عام (١٦٣ هـ / ٧٨٠ م)، كما وجدت محفورة على الأخشاب التي ترجع إلى العصر الفاطمي (٢٩٧-٥٦٧ هـ / ٩٠٩-١١٧١ م) وخاصة على المحراب الخشبي بمشهد السيدة رقية من القرن السادس الهجري، القرن الثاني عشر الميلادي^(٢).

وقد وجد عنصر الزهرية بكثرة في الكسوة الخزفية التي تزين الجدران الداخلية لمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي، وأيضاً جاء بمجموعة البلاطات الأصلية التي كانت تزين واجهة مدخل قبة سيدي علي بمطوبس والتي أصبحت أثر بعد عين (لوحة رقم ١٤٥)، حيث جاءت في صورة بدن منتفخ ينبثق منه مجموعة من الأفرع والأزهار.

ثانياً: الزخارف الهندسية:

لم تقتصر الزخارف العثمانية على الزخارف النباتية فقط بل شملت أيضاً الزخارف الهندسية، إلا أنها لم تكن بنفس غلبة وانتشار الزخارف النباتية، حيث جاءت في الغالب تشترك مع المواضيع النباتية أو الكتابية لتكون تصميماً متكامل، ولذا فقد ظهرت في صورة مساحات أو مناطق معينة يقوم الفنان بملئها بالعناصر الزخرفية الأخرى.

تتكون الزخارف الهندسية من الخطوط بمختلف أنواعها، المستقيمة، المنكسرة، المنحنية. كما تتكون من الأشكال المتنوعة كالمربع، المثلث، المستطيل، المعين، الدوائر،

(١) علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٤٨.

(٢) علي أحمد إبراهيم الطايش: المنسوجات في مصر العثمانية، ص ١٨٢.

الأشكال البيضاوية، وكذا تتضمن الأشكال المضلعة سواء كانت السداسية أو المتعددة الأضلاع.

وقد ظهرت الزخارف الهندسية في مجموع البلاطات العثمانية الأصل التي وجدت ببعض عمائر الوجه البحرى بمصر، فمنها عنصر السحب الصينية التي تعد عنصراً من العناصر الهندسية، حيث نجدها في أغلب الأحيان تأخذ شكل منحنى كما نراها في كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٦١)، وكذلك كسوة قبة على المحلى (لوحة رقم ١٧٠، ١٧١). كما جاءت في شكل ملتوى كما في كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٧).

كما يعد أيضاً عنصر الشرفات الثلاثية من أبرز العناصر الهندسية شيوعاً على المنتجات الفنية العثمانية، فقد شاع استخدامه سواء في العمائر المختلفة أو في المنتجات الفنية وخاصة الخزفية منها. ويظهر هذا العنصر في كسوة قبة على المحلى (لوحة رقم ١٧٧) (شكل رقم ١١٨). وكان الغرض من هذا التصميم الزخرفى تزيين نهاية الكسوة الخزفية من أعلى رغبة في تحقيق المدلول الوظيفى لهذا العنصر من جهة، وتحقيق المعنى اللغوى لكلمة الشرفة من جهة أخرى والتي تمثل نهاية الشيء وحافته.

كذلك يظهر الشكل المخروطى الذى يمثل عنصراً مركزياً يضم بداخله زخارف الأرابيسك، وذلك في كسوة منزل محارم، وقد نفذ ذلك باللون الأزرق والبنى على أرضية بيضاء مائلة للزرقة (لوحة رقم ٢٢٣) (شكل رقم ١٥٣).

كما تظهر الخطوط العريضة المنحنية بكسوة نفس المنزل، وجاءت منفذه بكل من اللون الأزرق والبنى، وتحيط بالشكل المخروطى المركزى (لوحة رقم ٢٢٣، ٢٢٥) (شكل رقم ١٥٣). وقد استخدمت أيضاً الزخارف الهندسية في تحديد الوحدات الزخرفية وهو ما نراه في كسوة مسجد دومقسيس التي تتمثل في الشكل النجمى الأوسط المرسوم باللون الأبيض على أرضية بيضاء (لوحة رقم ٦١) (شكل رقم ٤٠). وأيضاً الشكل المخروطى الذى يضم بداخله عنصر السحب الصينية ويوجد بنفس كسوة هذا المسجد، ونفذ بن خلال خطين متتاليين الأول باللون الأبيض، والثانى باللون البنى (لوحة رقم ٦١) (شكل رقم ٣٩).

ثالثاً: الزخارف الكتابية:

لم يحظ أى فرع من فروع الفن الإسلامى بعناية الفنان وإسباغ روح الابتكار والإبداع عليه بمثل ما حظى به فن الخط، وساعد الفنان فى ذلك ما يمتاز به الخط العربى من شخصية كامنة فى حروفه، وما تمتاز به هذه الحروف من مرونة وطواعية وسهولة من حيث قابليتها للتشكيل الزخرفى، فرؤوس الحروف وسيقانها وخطواتها الرأسية والأفقية، وأقواسها ومداتها كلها ساعدت على تكوين موضوع زخرفى جميل استراح له الفنان فاندفع فى هذا الاتجاه يبتكر الزخارف الخطية التى خرج بها عن طبيعتها أحياناً، إذ كان همه إرضاء الفن لا العلم الشئ الذى جعلها أحياناً غامضة غير مقروءة مقتصرة فى وظيفتها على الزخرفة فقط^(١).

وتشهد الآثار والمساجد التركية على سمو الخط العربى وبراعة الأتراك فيه ولا يزال للخط العربى نصيب من الاعتناء فى تركيا الحديثة حتى بعد الثورة العلمانية التى حدثت على يد مصطفى كمال علي رضا الشهير باسم كمال الدين أتاتورك^(٢) وقلب الحروف إلى لاتينية، وبالرغم من ذلك لم يظهر هذا الاهتمام الكبير بالخط العربى بالبلاطات الخزفية التى تكسو عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، حيث لم نرى ظهور لأى نوع من أنواع الخطوط على نماذج هذه البلاطات، فقد خلت كل مجموعة البلاطات التى تم صنعها بمراكز الإنتاج المختلفة فى تركيا العثمانية من الزخارف الكتابية، ذلك فيما عدا وجود جزء من بلاطة يحتوى على حرف الواو الذى يسبق إما حرف الفاء أو حرف القاف المكتوب بالخط النسخ وذلك باللون الأبيض على أرضية زرقاء (لوحة رقم ٩٩)، ويوجد ذلك بالكسوة الخزفية بالجدار الشمالى الشرقى بمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي، والتى هى فى أغلب الظن منقولة من إحدى العمائر الأخرى ثم أعيد استخدامها بكسوة هذا المسجد.

يتضح من خلال خصائص ومميزات البلاطات الخزفية بمراكز الانتاج العثمانية المختلفة أن نماذج البلاطات العثمانية الصنع التى تم استخدامها فى بكسوات عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى، يقتصر وجودها على خمس أبنية فقط يختلف عدد

(١) حسن الباشا: الخط الفن العربى الأصيل، مقال فى كتاب حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٤٨.

(٢) للمزيد عن كمال الدين أتاتورك ودوره فى إقامة تركيا الحديثة. أنظر، رضا هلال: السيف والهلال، ص ٤٧ وما بعدها.

نماذجها الزخرفية، فمنها ما يحتوى فقط على نموذج واحد فقط كما فى قبة حسن البدوى، ومنها ما يتضمن نمودجين كما فى منزل الميزونى، ومنها ما يحتوى على ثلاثة نماذج كما فى منزل محارم، ونجد ما يتضمن أربعة نماذج كما فى مسجد دومقسيى، ومنها ما يضم العديد من هذه النماذج كما فى قبة على المحلى، التى تعد أكثر عمائر الوجه البحرى احتواء لهذه النماذج الزخرفية والبلاطات العثمانية الصنع.

غير انه بالتدقيق فى هذه البلاطات ومحاولة التعرف جيداً على تاريخ صناعتها ومراكز إنتاجها، نلاحظ أنها لم تكن بالضرورة مجلوبة خصيصاً لتزين بعض العمائر التى تشغل جدرانها الآن، حيث تم جلب بعضها ليزين عمائر أخرى سابقة على تاريخ أنشاء العمائر الحالية، ولسبب ما ربما إنهييار بعض هذه المنشآت الأصلية أو بفعل أعمال التجديدات بها تم خلع مثل هذه البلاطات واستغلالها فى زخرفة منشآت أخرى، وذلك لما تحظى به البلاطات العثمانية من شهرة واسعة وتقدير كبير لدى فئات وطوائف الشعب المصرى آنذاك.

لذا حرص القائمين على هذه الحرفة جمع البلاطات من المباني التى تهدمت لإعادة استخدامها مرة أخرى، بالإضافة إلى حرص المزخرف الذى يقوم بتركيب هذه البلاطات وتوزيعها على جدران العمائر المعاد استخدام البلاطات بها مره أخرى بوضع هذه البلاطات فى أماكن ذات أهميه، كما هو الحال فى مسجد دومقسيى حيث استخدمها فى كسوة المحراب، وكذلك الحال فى قبة على المحلى، حيث جاءت فى كسوة الواجهات وقام باستخدام بلاطات الزليج فى الدخلات الجانبية، وهو ما يعكس مقدار التقدير لهذا النوع من البلاطات.

وقد أظهرت بعض نماذج هذه البلاطات قلة خبرة المزخرف أو المرم - الذى قام بتركيبها فى وقت لاحق على تاريخ إنشاء البناية- وعدم تمكنه من لصقها كما يجب، حيث أظهر أسلوبه العديد من العيوب التقنية سواء عند التقاء البلاطات مع بعضها البعض، أو من حيث اكتمال التصميم الزخرفى لهذه البلاطات، فبالنسبة للصق البلاطات نجده لجأ إلى لصق البلاطات الكبيرة أولاً ثم ملأ ما بينها بأجزاء صغيرة من نفس نوع البلاطات، أو ببلاطات الزليج وهو ما يظهر مسجد دومقسيى. أما عن اكتمال التصميم فلم يراع المزخرف عند لصقه لهذه البلاطات مواضعها الزخرفية هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يحاول توافق التصميمات مع بعضها البعض، وإنما أقتصر دوره فقط على لصقها وملء المكان المخصص لها وهو ما يظهر بوضوح بكسوة قبة المحلى.

أما فى محاولة التعرف على مصدر هذه البلاطات، وهل هى من عمائر كانت بنفس تلك المناطق، أم كانت من عمائر القاهرة، فإنه من المرجح أن تنسب البلاطات العثمانية بمسجد دوقسيس الى احد عمائر الباشاوات أو رجال الطبقة الحاكمة والتي تم استيرادها خصيصا لزخرفة منشأته ثم آلت بعد ذلك الى هذا المسجد، وربما كان ذلك من خلال التجارة التى اشتملت أيضا على هذا النوع من المنتجات، وهو ما يعكس أيضاً وجود بلاطات الزليج التى شاع استخدامها فى هذه الفترة بكسوة جدران أكثر من بلد وبنفس النوع والتصميمات الزخرفية. ولما كانت البلاطات العثمانية بمسجد دوقسيس تمثل مجموعة كبيرة نسبياً فقد أختصها المزخرف لتكسو المحراب، وما تبقى منها جعله على جانبى المحراب.

أما بالنسبة لقبه المحلى فجاءت بلاطاتها تشتمل على عدد كبير من النماذج الزخرفية المختلفة والمتنوعة، والتي فى أغلب الظن أنها قد جاءت من أماكن متعددة، وهو ما يرجح أنه قد تم شرائها من احد الأسواق التجارية التى تعمل فى بيع الأنقاض، وهو ما يفسر التنوع والتعدد الزخرفى فى موضوعات وتصميمات هذه البلاطات. وليس أدل على ذلك قلة مثل هذه البلاطات بمختلف العمائر الأخرى، حيث تضم قبة حسن البدوى بلاطه واحدة عثمانية الصنع، وأيضاً منزل الميزونى الذى يتضمن بلاطتين عثمانيتين فقط، وهو ما ينطبق على منزل محارم الذى يضم ثلاثة نماذج زخرفية فقط، يختلف عدد بلاطاتها من نموذج لآخر.

وليس من الغريب أن تلعب المادة دوراً مهماً فى رواج تجارة السلع والمنتجات التى يعاد استخدامها مرة ثانية لاسيما فى تجارة البلاطات الخزفية العثمانية الصنع، حيث كان يعاد استخدام هذه البلاطات أكثر من مرة، وذلك كلما كانت هذه البلاطات أو أجزائها صالحة لذلك، ويرجع ذلك لارتفاع تكلفة جلب مثل هذه البلاطات من مراكز الإنتاج العثمانية، ذلك بالمقارنة مع تكلفتها عند جلبها من عمائر سابقة.

لذا يجب عند تناول هذه البلاطات بالدراسة أو بالتأصيل مراعاة البلاطات المنزوعة والمعاد استخدامها مره أخرى ولاسيما فى عمائر الأقاليم. وان كان ذلك لا يعنى وجود عمائر جلبت كلها بلاطات خصيصاً مثلما حدث بمحراب مسجد دوقسيس، ذلك بالرغم من أن طريقة لصق هذه البلاطات لا تتم عن ذلك، ولكن كثرتها ترجح فرضية جلبها خصيصاً لتزين هذا المحراب. ولم تقتصر هذه الظاهرة على الوجه البحرى فقط بل وجدت كذلك فى القاهرة وهو ما نراه فى كسوة قبة الجلشاني وجامع المؤيد شيخ وغيرهما من عمائر القاهرة.

من المرجح أن تفسير هذه الظاهرة يرجع الى أن ذلك النزع كان مقصوداً لذاته من عمائر سابقة - وإن كان لا يوجد دليل على هذا، لأن ذلك يتطلب بلاطات مؤرخة عليها اسم الجامع ووجودها في جامع آخر - أو أن تكون هذه البلاطات جلبت من أنقاض عمائر مهدمه مثلما يحدث في الأعمدة الرخامية والأبواب والشبابيك الخشبية التي يعاد استخدامها مرة بعد مرة. ولما كانت هذه البلاطات أكثر عرضه من غيرها للتعرض للكسر والتخريب الناتج عن عملية النزع أو الجمع من عمائر مهدمة، ظهرت أجزاء البلاطات التي تقطع بمقاسات متناسبة ليعاد استخدامها جانباً إلى جانب مع البلاطات الكاملة.

تتشابه بعض النماذج الزخرفية الموجودة بمجموعة البلاطات العثمانية التي ظهرت بعمائر الوجه البحرى بمصر والتي تعود للعصر العثماني مع العديد من البلاطات المماثلة لها، والتي توجد بكسوة أنواع عديدة من العمائر بمختلف الأقطار. فبالنسبة لتصميم الشرفات الذي يتألف من الأوراق الثلاثية المركبة (شكل رقم ١١٨) التي تستخدم كأطر زخرفية للتكوينات والتجميعات المختلفة، نجده في كسوة عمائر مدينة استانبول ومنها ما يوجد بالكسوة الخزفية بمسجد الوالدة الجديد (yeni Jami)^(١)، وأيضاً في الكسوة الداخلية بجدار ضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر^(٢)، كما نجدها في عمائر القاهرة وذلك في كسوة مدفن إبراهيم أغا مستحفظان^(٣).

كما نرى أيضاً في عمائر القاهرة النموذج الأخر من البلاطات التي تستخدم كأطر زخرفية، والتي قوامها زهرة القرنفل المركزية التي يحيط بها ورقتا ساز بسيطة (شكل رقم ٣٨)، وذلك في الكسوة الخزفية بمسجد مصطفى جوربجي ميرزا^(٤)، وأيضاً في كسوة الحجرة البحرية بمنزل السحيمي^(٥).

ويظهر تصميم البلاطات التي تكسو محراب مسجد نومقسيس، التي تتألف من زهرة الرمان التي يطررها من الخارج أوراق نباتية بسيطة ويتقاطع معها فرع نباتي (شكل رقم ٣٧).

(١) Prost (M.S): Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt. Institut François d'Archeologie Orientale due Cairo, Tom TV.1916.p40.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، شكل رقم (أ١)، ص ٣٩.

(٣) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (١٩)، ص ٢٥٠.

(٤) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٢٣)، ص ٢٥٢.

(٥) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٣٨)، ص ٢٦٠.

فى البلاطات الخزفية التى تزىن فتحات عتب مدخل جامع محمد بك أبو الذهب^(١) بالقاهرة. كما يظهر تصميم زهرة عرف الديك التى توجد على جانبىها ورقتىن ساز مركبتىن وىخرج من كل ورقة منهما زهرة القرنفل (شكل رقم ١١٣)، والذى يوجد بالكسوة الخزفية بقبة على المحلى، وذلك فى بلاطات مسجد أق سنقر بالقاهرة^(٢). ونجد نفس هذا التصميم بالكسوة الخزفية بضريح سيدى عبد الرحمن بالجزائر^(٣).

وتضم كسوة هذا الضريح^(٤) أيضاً كل من تصميم الحلية الدائرية المركزية التى ىخرج منها أربع أنصاف مراوح نخيلية يلتف حولها أربع أزهار قرنفل، التى تحصر فىما بينها وبين حدود التصميم أربع أزهار لاله (شكل رقم ١٠٧)، والذى يوجد بقبة على المحلى. وتصميم الوردة المركزية ذات الثمان بتلات التى ينبثق منها الأوراق الخماسية نحو الأركان والأوراق المفصصة نحو الأواسط (شكل رقم ١٥٠)، والذى يوجد بكسوة منزل محارم.

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (٢٧)، ص ٢٥٥.

(٢) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، لوحة رقم (١٨)، ص ٢٥٠.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، شكل رقم (٨ ب)، ص ٤٦.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم (٧ ب، ٤ أ)، ص ٤٥، ٤٢.

ثانياً: المدرسة المغربية الأندلسية:

يمكن ان نتبين من خلال اسم هذه المدرسة أنها نشأت بمنطقة المغرب العربي، حيث استمدت جذورها من النهضة العربية الإسلامية التي ظهرت بالمدن الأندلسية قبل سقوطها في أيدي المسيحيين وزوال الدولة الإسلامية بالأندلس بسقوط غرناطة سنة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م^(١)، وقد قامت ركائز هذه المدرسة على أكتاف الصناع والخزافين المهرة الذين تركوا المدن الأندلسية بعد سقوطها في يد المسيحيون سواء طواعية، أو جبراً نتيجة للمحاولات المستمرة التي استخدمها الملوك المسيحيين آنذاك لتتصير المسلمين، لاسيما في فترة محاكم التفتيش^(٢).

ومع انتشار هؤلاء الخزافين والصناع في بلدان ومدن الشمال الإفريقي وتوطنهم هناك، كان من الطبيعي أن يعملوا على كسب إرزاقهم مما جعلهم يعملون بحرفهم مرة أخرى، وهو ما نتج عنه ظهور مدرسة الخزفية جديدة بالشمال الإفريقي على يد هؤلاء الصناع الأندلسيين، وهو سبب تسمية هذه المدرسة باسمها الحالي.

ثم ما لبثت أن انتشرت هذه المدرسة في الشمال الإفريقي بأكمله وأصبحت ذات شخصية كاملة فجاءت منتجاتها ذات صفات وخصائص واضحة مميزة لها. حيث أصبحت تكتسى جدران المباني الدينية والمدنية ببلاطات الخزف منتشرة في كل أقطار حوض البحر الأبيض المتوسط وخاصة الولايات العثمانية في شمال إفريقيا ومصر، وذلك خلال الفترة من القرن السابع عشر الميلادي وحتى القرن التاسع عشر الميلادي^(٣). وعلى ذلك سنتناول دراسة طراز هذه المدرسة من خلال محورين رئيسيين، وذلك كما يلي:

١- المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقي.

٢- المدرسة المصرية المحلية.

(١) عادل سعيد بشتاوي: الأندلسيون المواركة، دراسة في تاريخ الأندلسيين بعد سقوط غرناطة، مطابع إنترناشيونال برس، القاهرة، (١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م)، ص ١٤.

(٢) عن أصول وممارسات محاكم التفتيش في الأندلس أنظر، عادل سعيد بشتاوي: الأندلسيون المواركة، ص ٢١٥ - ٢١٩. ومرثيدس غارسيا: محاكم التفتيش والموريسكيون، ترجمة خالد عباس، طباعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٢٥ وما بعدها.

(٣) علي مسعود البلوشي: موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٢.

أولاً: المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقي:

نشأ الطراز المغربي في الأندلس والمغرب على يد دولة الموحدين (٥٢٤-٦٦٨هـ/ ١١٢٩-١٢٦٩م)^(١)، ويلاحظ أن الزعامة الثقافية في العالم الإسلامي المغربي كان مركزها في الأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية (١٣٧-٤٢٤هـ/ ٧٥٥-١٠٣١م)، وفي عصر ملوك الطوائف^(٢)، ثم انتقلت هذه الزعامة إلى مراكش في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي حين استعان مسلمو الأندلس بالمرابطين (٤٤٨-٥٤١هـ/ ١٠٥٦-١١٤٦م)^(٣) في شمال أفريقيا لمقاومة تقدم المسيحيين الذين كانوا يستهدفون طرد المسلمين من الأندلس. وبعد أن اضمحلت دولة المرابطين قامت على أنقاضها دولة الموحدين^(٤) وهي الدولة التي أزهت في ظل حكامها الطراز المغربي الأصيل.

وقد لعبت الأوضاع السيئة والمعاناة التي عاشها المسلمون في الأندلس بعد استيلاء المسيحيين عليها والقضاء على دولة الموحدين، دوراً مهماً في تدعيم وتطوير هذا الطراز. حيث نتج عن فشل مقاومة المسلمين الأندلسيين محاولات التصير المستمرة لهم وعدم مقدرتهم على تغيير هذه الأوضاع المريرة، قيام عدد كبير منهم بهجر الأندلس، كما أجبر عدد آخر منهم فيما بعد على الرحيل نتيجة مرسوم النفي الذي أصدر في عهد الملك فيليب الثالث (١٠٠٦-١٠٠٦).

(١) دولة الموحدين: بدأت بدعوة سنية في قبائل جبال أطلس على يد محمد بن تومرت (٤٨٥-٥٢٤هـ/ ١٠٩٢-١١٣٠م)، وقد عرفوا بمقاومة البدع ومحاربة الخرافات وتوسعوا منذ ٥٢٤هـ/ ١١٢٩م وكونوا دولتهم، كما أسهموا في نشر الإسلام بالأندلس وكانت نهايتهم بعد معركة العقاب على يد التحالف الصليبي الأوروبي سنة ٦٠٩هـ/ ١٢١٢م. للمزيد راجع محمد عمارة: الوسيط في المذاهب والمصطلحات الإسلامية، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٣٢٩، ٣٣٠.

(٢) للمزيد عن ملوك الطوائف راجع، رينهرت دوزي: المسلمون في الأندلس، ج ٣، ترجمة حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٧ وما بعدها.

(٣) دولة المرابطين: دولة سنية كانت بالمغرب هدفت لنشر الإسلام بين القبائل الإفريقية الزنجية، أسسها أبو بكر بن عمر اللمتوني الصنهاجي (٤٤٧-٤٨٠هـ/ ١٠٥٦-١٠٨٧م)، وقد جاهدوا جهاداً كبيراً في الأندلس وانتصروا في معركة الزلاقة (٤٧٩هـ/ ١٠٨٦م)، ويرجع الفضل لهم بتكوين غانا الإسلامية، وبوفاه أميرها إسحاق بن علي (٥٤١هـ/ ١١٤٦م) إنهارت الدولة وأُفقت. للمزيد راجع محمد عمارة: الوسيط، ص ٣٢٦، ٣٢٧.

(٤) للمزيد عن الصراع بين المرابطين والموحدين وقيام الدولة الموحدية بالمغرب. راجع، محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، ج ٤، عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٥٦-٢٥٩.

١٠٣٠هـ/١٥٩٨-١٦٢١م) ملك أسبانيا آنذاك^(١). وجرت محاولات لبعض المسلمين لمقاومة هذه الأوضاع لكنها ذهبت كلها سدى^(٢)، واضطرت الغالبية العظمى إلى الرضوخ له وإعداد الأهبة للرحيل على مراكب مخصوصة أعدتها الحكومة الأسبانية آنذاك، واتجهن الكثرة الغالبة إلى بلاد المغرب واتجهت أعداد أقل إلى فرنسا وأستانبول والشام ومصر، حيث يقدر عدد الذين تم ترحيلهم ما بين سنة ١٦٠٩م إلى سنة ١٦١٤م بنحو مليون شخص^(٣).

ومما يجدر ذكره أن الصراعات القوية بين كل من القوى التركية والموالين لها من جهة، والقيادات الزيانية والحفصية من جهة أخرى قد لعبت دوراً في تأخير النظر في مشاكل مسلمي الأندلس ومحاولة إيجاد مخرج لحل قضيتهم التي تفاقمت في ظل محاكم التفتيش والاجبار على التنصير أو ترك البلاد وأغراق السفن التي كانت تنقلهم إلى بلاد المغرب أو دفع حكومات بنى زيان وبنى حفص إلى إغلاق بلادهم في وجه اللاجئين الأندلسيين^(٤).

وقد تركزت الهجرات الأندلسية بمنطقة وسط بلاد المغرب التي تمثلها تونس الحالية، ولعل مرجع ذلك هو وجود أندلسيين يقيمون بهذه المنطقة قبل طرد المسلمين من الأندلس، حيث سيستخلص من أقوال وتعليقات الرحالة والمؤرخين الذين عرفوا مدينة تونس وزاروها وأعجبوا بمنتجاتها. حيث إن الفنون والصنائع قد بلغت في القرن التاسع للهجرة، الخامس عشر الميلادي. شأنها بعيداً في الرقي ساعد عليه قدوم المسلمين الأندلسيين الذين تقاطروا باستمرار على أفريقيا منذ القرن السابع للهجرة - الثالث عشر الميلادي - ومع أن عددهم لم

(١) فيليب الثالث حمل تاج الإمبراطورية بعد وفاه والده فيليب الثاني، إلا أنه كرس وقته للتمتع بما يقدمه المنصب له وترك الحكم للدون فرانسيسكو دي سانديال الذي عرف باسم مركز دانيه ثم باسم دوق ليرما وذلك عام ١٥٩٩م. أنظر، عادل سعيد بشتاوي: الأندلسيون المواركة، ص ١٩٩.

(٢) لقد تعرض المسلمون على يد المسيحيين في الأندلس لأبشع سبل التعذيب تلك التي تسمى بمحاكم التفتيش، والتي قتلت عدة آلاف من المسلمين وتم تنصير آلاف آخرين. للوقوف على المزيد من سبل التنكيل والتنصير أنظر، رمسيس عوض: محاكم التفتيش في أوروبا - العصور الوسطى - ، ط دار الأنصار، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٦ وما بعدها. ومرثيدس غارسيا: محاكم التفتيش، ص ٣٠ وما بعدها.

(٣) أبو أدهم عباده بن عبد الرحمن رضا: القطوف الدواني في التاريخ الأسباني، ط ١، القاهرة، (١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م)، ص ١٤٧.

(٤) عبد الفتاح مقلد الغنيمي: موسوعة تاريخ المغرب: 'بنى حفص وبنى زيان وبنى مرين وبنى وطاس والسعديين وظهور الأشراف العلويين'، دراسة في التاريخ الإسلامي، الجزء الخامس والسادس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧٢.

يكن وافراً، إلا أن نوعيتهم كانت ممتازة، فقد عمروا المدن وامتحنوا الصنائع المختلفة وكل أنواع الفنون وبلغ تأثيرهم في شتى المجالات حتى على فن الطبخ وأصناف الأطعمة^(١).

وتعد أهم دفعة سكانية عرفتتها مدينة تونس آنذاك هي قديم الأندلسيين المهاجرين بعد سقوط مدنهم - بلنسية، شاطبة، مرسية، جيان، قرطبة، أشبيلية - وكان ذلك خلال النصف الأول من القرن السابع للهجرى الثالث عشر الميلادى، ولم يكد هذا المد يهدأ حتى تدفق دفع جديد أثر سقوط مدينة غرناطة سنة ٨٩٧هـ / ٤٩٢م. وانطفاء آخر مملكة إسلامية فى أسبانيا، وأصبح هؤلاء الأندلسيون يشكلون جالية مهمة ضمن سكان مدينة تونس خلال القرن التاسع الهجرى/ الخامس عشر الميلادى^(٢). وقد زاد خروج المسلمين من الأندلس وإستمر قرونًا واتسع مداه وخاصة فى عهد الملك فيليب الثالث، حيث أقاموا عرب الأندلس المطرودون - وخاصة أهل الحضر منهم - فى حيين هما شارع الأندلس جنوب غرب تونس المدينة، وحومه الأندلس بالقرب من الحلفاويين بنفس المدينة^(٣).

وبذلك لعب هؤلاء الأندلسيون دوراً مهماً فى شتى أمور الحياة لاسيما فى أواخر عهد خلافة بنى حفص^(٤)، سواء على المستوى الاقتصادى أو الاجتماعى فضلاً عن السياسى، حيث عملوا على تعديل ميزان القوى الداخلية وتضييق الخناق على من بقى من شيوخ الموحدين^(٥). وهو ما يوضح مدى الاسهام الذى أسهم فيه هؤلاء الأندلسيون المهاجرون ودورهم العظيم فى تبلور الطراز المغربى فى إنتاج البلاطات الخزفية، ولعل ذلك هو السبب الرئيسى فى

(١) عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس فى العصر الحفصى، تعريب، محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتى، دار سراس للنشر، ١٩٨١م، ص ٧١.

(٢) Latham (J.D): Toward a study of Andalusian immigration, and it's place in Tunisian history, (Cahiers de Tunisie, 1957), p. 205.

(٣) شفيق غربال: تونس الخضراء، دائرة المعارف الإسلامية، القاهرة، (١٣٦٢هـ / ١٩٤٣م)، ص ٩٧.

(٤) الدولة الحفصية هى دولة إنقسمت عن الموحدين منذ ٦٠٣هـ / ١٢٠٦م، بتكليف من محمد عبد الواحد بن أبى حفص (ت ٦١٨هـ / ١٢٢٢م)، بإدارة أمور الدولة التى بدأت فى تونس، وأعلن قيامها رسمياً فى عهد الأمير أبى زكريا بن عبد الواحد الحفصى (٦٢٦-٦٤٧هـ / ١٢٢٩-١٢٤٩م) بصفتها إمارة، ثم أصبحت خلافة فى عهد أبى عبد الله محمد (٦٤٧-٦٧٢هـ / ١٢٤٩-١٢٧٧م)، وحكمت بعدها حوالى ثلاثة قرون ونصف وزالت على يد الأتراك العثمانيين عام (٩٨١هـ / ١٥٧٤م). عن الدولة الحفصية أنظر، ابن عذارى: البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، ج٤، نشر هويثى ميرندا ومحمد بن تاويت النطونى، الرباط، ١٩٦٢م، ص ٢٦٧ - ٢٧٥.

(٥) عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس، ص ٧٩.

اصطلاح مسمى هذه المنتجات المتطابقة في الأسلوب الصناعي والفنى التى أنتجت آنذاك باسم الطراز المغربى الأندلسى، وهو ما يلاحظ فى تتطابق المنتجات الخزفية وبخاصة البلاطات بكل من بلاد المغرب والأندلس.

وبخضوع الشمال الإفريقى للحكم العثمانى - فيما عدا المغرب- دخلت البلاطات العثمانية الطراز هذه المناطق بصورة كبيرة وتأثر بها كل من الأفراد العاديين والقائمين على صناعة البلاطات الخزفية لذا عمدوا إلى تقليد نماذج هذه البلاطات ونقل ما بها من زخارف نباتية متنوعة. وبذلك قام بالشمال الإفريقى نهضة صناعية أخرى تقوم على محاكاة الطراز العثمانى الذى شاهده هؤلاء الصناع سواء الذين رحلوا إلى استانبول ثم عادوا إلى موطنهم ثانية، حيث كان من عادة العثمانيين بعد فتحهم لأية بلد أخذ جماعة من هذه البلاد إلى بلدهم وإحضار جماعة أخرى من الأتراك لهذه البلاد^(١)، ويرى الباحث أن هذه الجماعات غالباً ما كانت تتألف من الصناع المهرة والحرفيين النابغين فى كافة المجالات الصناعية أو الذين أعجبوا بالنمط الفنى للبلاطات العثمانية التى تم استيرادها من تركيا العثمانية لتلبية حاجة المواطنين العثمانيين اللذين استقروا بهذه البلدان بعد فتحها، أو تلك التى جلبها عليه القوم بهذه البلدان لتزين عمائرهم المختلفة. إلا أن الغلبة الإنتاجية ظلت فى صالح بلاطات الزليج المغربى الأندلسى وبصفة خاصة من ناحية الأسلوب الصناعى.

واعتمد هذا الطراز فى منتجاته الخزفية من البلاطات على أسلوب صناعى واحد يتمثل فى الأسلوب الصناعى المغربى الأندلسى الذى يظهر من جهة على غالبية هذه المنتجات من خلال النقاط الثلاث الناتجة عن طريقة وضع هذه البلاطات على أوجهها أثناء عمليات الحرق لتجفيف وتثبيت الزخارف، ومن جهة أخرى يتمثل فى مقاسات هذه البلاطات التى تميزت بمقاسها الصغير ١٠x١٠سم. أو بمقاس ١٥x١٥سم. بينما اعتمد ذات الطراز على أسلوبين مختلفين وذلك من حيث الناحية الفنية، حيث نرى الأول منهما من خلال الأسلوب المحلى الذى يتألف من البلاطات المغربية الأندلسية التى تمثل الموروث الحضارى له، والتى يغلب عليها الطابع الزخرفى الهندسى المستمد من الحضارة الإسلامية فى الأندلس^(٢)،

(١) ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ط ٢، ج ٣، تحقيق محمد مصطفى، القاهرة، ١٩٦١م، ص ١٢٢.

(٢) للمزيد عن ماهية هذه الزخارف وتأصيلها وأماكن تواجدها أنظر، باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف الهندسية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفى، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٥ وما بعدها.

بالإضافة إلى العناصر النباتية التي شاعت في تلك الفترة^(١) والتي لم تظهر بنفس كثافة مثلتها الهندسية. أما الأسلوب الثانى فيقوم على تقليد الطراز العثمانى وما جاء به من زخارف نباتية تطغى بصورة واضحة على الزخارف الهندسية.

وقد كانت هناك مدرسة كبيرة وعظيمة الشأن تختص بإنتاج هذا النوع من البلاطات فى الشمال الإفريقى، وكان من رواد هذه المدرسة فنان يدعى الخميرى، حيث توجد لدينا أقدم بلاطات من هذا النوع وعليها توقيعه، وقوام هذه البلاطات تجميعية تتكون من بلاطات الزليج، والتي من المعتقد أن تكون من إنتاج إحدى مصانع مدينة تونس، ومما يرجح هذا الاعتقاد بلدة خمير الذى ينسب إليها هذا الصانع التى توجد بتونس قرابة الحدود الشمالية مع الجزائر. وأيضاً انتشار إنتاج مثل هذا النوع من البلاطات بمصانع إنتاج الخزف المختلفة التى انتشرت بمدينة تونس خلال تلك الفترة. وهذه التجميعية محفوظة فى متحف الفن الإفريقى بباريس المؤرخة بعام (١١٢٢هـ / ١٧١٠م) طبقاً لتأريخ إدارة المتحف^(٢).

يأتى تصميم هذه التجميعية فى صورة عقد على هيئة حدوة فرس ينقسم قوامه إلى جزأين، الأول علوى يتضمن رسوم عمائر تشتمل على مجموعة من المآذن والقباب، والثانى سفلى ويحتوى على رسوم نباتية قوامها زهرية يتفرع منها مجموعة من الأفرع النباتية المزهرة، ويحيط بالعقد من الخارج بلاطات زليج تستخدم كإطار زخرفى للتجميعية. ولما كان تاريخ هذه التجميعية هو أقدم ما وصلنا من إنتاج هذا النوع - رغم اللغط حول صحة قرأته^(٣) - وأيضاً لما بلغه هذا النمط الزخرفى من انتشار واسع بالشمال الإفريقى بأكمله يجعل هذا الخزاف بحق من أوائل رواد هذه المدرسة فى صناعة هذا النوع من البلاطات الخزفية.

(١) للمزيد عن جنور هذه العناصر ومكوناتها وأماكنها الأندلسية أنظر، باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف النباتية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٥ وما بعدها.

(٢) أنظر، علي مسعود البلوشى: موسوعة الآثار الإسلامية، شكل رقم (٢٢)، ص ٥٣.

(٣) يوجد خلاف حول قراءة التاريخ الذى وقع به الخميرى بداخل هذه اللوحة، فقد قرأه أمناء متحف الفن الإفريقى بباريس أنه سنة ١١٢٢هـ. بينما يرجعها علي البلوشى إلى سنة ١٢٢٠هـ، أنظر، موسوعة الآثار الإسلامية، ص ٥٤. وينسبها ربيع حامد خليفة فى كتابه فنون القاهرة، ص ٦٣، إلى عام ١٠٣٣هـ. وهى على الأرجح القراءة الصحيحة لهذا التاريخ.

ومن خلال منتجات هذا الخزاف ننتبين أن مدرسته قد تميزت بمقاسات البلاطات المربعة الصغيرة والمتوسطة التي تبلغ ٠ اسم، أو ١٥ اسم. كما جاءت في أغلبها تتألف من تجميعات زخرفية تتكون كل منها من عدة بلاطات متجاورة تأخذ شكل مربع أو شكل مستطيل، لتؤلف لوحات زخرفية سواء كانت صغيرة تتكون من أربع أو ست أو ثمان بلاطات، أو كانت تجميعات كبيرة تتكون من خمسين بلاطة أو أكثر. كما تمتاز هذه النماذج بالطابع التصويري الذي تميز هو الآخر بالتنوع في عناصرها الزخرفية التي تجمع ما بين العناصر المعمارية من أشكال عقود ومآذن وقباب تنقل الواقع المعماري آنذاك، وبين العناصر النباتية المتمثلة في أشهر أشكال وأنواع الأزهار التي كانت منتشرة على أرض الواقع في ذلك الوقت بالإضافة إلى انتشارها على مختلف المنتجات الفنية التي تعود لتلك الفترة.

ولعل أهم الأسباب التي ساعدت على انتشار هذا الطراز من البلاطات في الشمال الإفريقي بأكمله روعه وجماله هذه اللوحات الفنية، وشغلها لمساحات كبيرة، علاوة على تصويرها لبعض ملامح الحياة الإسلامية التي تمثلت في أشكال العقود الإسلامية، والمآذن، والقباب. ذلك بالإضافة إلى عدم وجود عوائق طبيعية بين بلدان شمال أفريقيا. وأيضاً عدم وجود حدود تفصل بين هذه البلدان في تلك الفترة، مما نتج عنه رواج حركة التجارة بين هذه البلدان بعضها وبعض سواء عن طريق سواحل البحر المتوسط أو عن طريق الطرق البرية التي كانت ممهدة آنذاك وتستخدم بصورة مستمرة في رحلات الحج، وكانت تنقل من خلالها البضائع المختلفة من وإلى هذه البلدان سواء كانت بغرض التجارة فقط، أو كانت تتم أثناء رحلات الحج حتى يتم تعويض بعض مصاريف الحج قبل وبعد تمام الحج.

وقد نتج عن هذا الانتشار الواسع وجود مراكز صناعية مختلفة تعمل على إنتاج هذا النوع من البلاطات بالإضافة إلى الأنواع الأخرى من البلاطات الخزفية وأيضاً المنتجات الخزفية المتنوعة. حيث انتشرت هذه المراكز مما لا شك فيه بمدن الشمال الإفريقي المختلفة ولعل أهم هذه المراكز التي نالت شهرة واسعة ولعبت دوراً كبيراً في توفير مثل هذه المنتجات الخزفية من جهة، وتخريج العديد من الصناع المهرة الذين قاموا بحمل لواء هذه الصناعة فيما بعد سواء في أوطانهم أو في أوطان أخرى استوطنوا فيها. ومن أهم هذه المراكز ما يلي:

فاس^(١):

من المراكز الصناعية الهامة التي تمسكت بإنتاج بلاطات الزليج وفقاً للطراز المغربي الأندلسي ولم تحذو حذو المصانع الأخرى في تقليدها للمنتجات الخزفية الأوروبية. وتعد هذه المدينة من أعظم مراكز إنتاج الخزف وخاصة في عهد حكم الأشراف بمنطقة المغرب، وقد استمر إنتاجها من الخزف إلى عصرنا الحديث وقد أسهمت في إمداد مصانع القلايين بتونس ببعض الصناع قبيل إنهيار هذه المصانع^(٢).

القلايين^(٣):

قامت مصانع المنتجات الخزفية بهذا الحي على أكتاف وسواعد الصناع الأندلسيين، حيث يعد حي القلايين من أشهر مناطق إنتاج الخزف قاطبة في تلك الفترة وتعد هي حجر الزاوية الذي اعتمد عليه باقي الصناع اللذين عملوا على الحفاظ على هذه الصناعة ونشرها بمختلف مناطق الشمال الإفريقي. وقد بلغت هذه المصانع أوج عظمتها خلال القرن الثامن عشر الميلادي وتميزت بإنتاج بلاطات الزليج على الطراز المغربي الأندلسي سواء من حيث وجود الثلاث نقاط الناتجة عن عملية الحرق، أو من حيث مقاسات هذه البلاطات التي تراوحت ما بين ١٠x١٠سم، أو ١٥x١٥ سم^(٤).

وتميزت مصانع حي القلايين بالتنوع في تصميماتها وعناصرها الزخرفية التي أعتمد على الطراز المغربي الأندلسي وبصفة خاصة الزخارف الهندسية. وأيضاً تقليدها للنمط

(١) فاس: مدينة كبيرة مشهورة تقع على بر المغرب في بلاد البربر وهي حاضرة البحر، وأجل مدنه قبل أن تختط مراكش، وهي مختطة بين ثنيتين عظيمتين. وقد تصاعدت العمارة في جنبها على الجبل، حتى بلغت مستواهما، وقد تفجرت كلها عيوناً في غربيها على ثلثي فرسخ منها نهر، وينساب يميناً وشمالاً من مروج خضر، فإذا إنتهى إلى المدينة إقتربت منه ثمانية أنهر تشق المدينة، عليها نحو ستمائة رحي دائرة كلها، وهي مدينتان في كل جهة مدينة في سفح الجبل، وهما عدوة الأندلسيين وعدوة القرويين، وتقع المدينة غربي سببة وبينهما مسيرة عشرة أيام. أنظر ، البغدادي: مراصد الأطلاع، جـ ٣، ص ١٠١٤.

(٢) Bel (A): Les industries de La céramique a Fès. Alger 1918, p. 415.

(٣) القلايين: هو أحد إحياء مدينة تونس الذي إشتهر بصناعة المنتجات اخزفية ولاسيما البلاطات الخزفية التي تتبع الطراز المغربي الأندلسي.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٧٩.

العثماني وعلى وجهه الخصوص الأشكال المختلفة والمتنوعة لعناصره النباتية لاسيما زهرتي القرنفل واللاله. واعتمدت هذه المدرسة على تشكيلة لونية مكونة من اللون الأصفر والأزرق ولمسات من الأخضر على أرضية بيضاء غير نقية، وذلك خلال عصرها الذهبي المتمثل في القرن الثامن عشر الميلادي^(١).

وقد قامت هذه المصانع بتقليد الخزف الأوروبي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وذلك في محاولة منها لمقاومة إغراق الأسواق المحلية بالبلاطات الخزفية الأوروبية وخاصة الأسبانية والإيطالية، ونتيجة لعدم مقدرة المصانع المحلية على الوقوف أمام المنافسة الأوروبية بسبب رخص أسعار المنتجات الأوروبية عن بلاطات الزليج المحلي من جهة، وبسبب الاتجاه العام نحو النزعة الأوروبية من جهة أخرى، لذا أخذت بلاطات الزليج تتجه بسرعة نحو الضعف أمام هذه المنافسة والتي كانت تلقى إقبالا شديداً في الأسواق المحلية، وذلك منذ عهد حمودة باشا الحسيني (١٧٨٢ - ١٨١٤م)^(٢).

نابل^(٣):

قامت مصانع مدينة نابل على أنقاض مصانع القلايين، حيث نشطت مصانعها بعد الضعف الذي أصاب المنتجات الخزفية بحى القلايين. مما دفع كثير من الصناع الذين كانوا يعملون بمصانع القلايين للانتقال والعمل بهذه المصانع الحديثة العهد، وذلك لاحتياج هذه المصانع إلى الأيدي العاملة الماهرة التي توفرت من خلال هؤلاء الصناع هذا من جهة، ولكي يستطيع هؤلاء الصناع العيش من خلال ضمان مورد رزق لهم من جهة أخرى، وجاء ذلك بعد أن ضعفت مصانع حى القلايين ما لبثت أن أغلقت أبوابها^(٤).

يظهر من خلال الأسلوب الصناعي والفنى وأيضاً من خلال التصميمات والعناصر الزخرفية بالمنتجات الخزفية بمدينة نابل الذى يتشابه إلى حد كبير مع المنتجات الخزفية التى تم إنتاجها فى مصانع القلايين. أنه بالفعل قد قام بالعمل بهذه المصانع خزافون من مصانع

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٦.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٣) نابل: بعد الألف باء موحدة ولام. هى من أقاليم أفريقيا بين تونس وسوسة. انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج ٦، ص ١٧٠٢.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

القلالين المنهارة، حيث اقتبست عنها صناعة الأواني والبلاطات بغرض زخرفة العمائر المختلفة والتي جاءت على درجة كبيرة من التقارب مع بلاطات القلالين، مما يرجح معه حتمية انتقال خزافو القلالين الى هذه المدينة مما نتج عنه ازدياد أهميتها وازدهارها بصورة كبيرة وفي فترة وجيزة^(١). وهو ما قد سبق ورأناه في تركيا العثمانية ذاتها وذلك في مصانع مدينة أزيق التي أغلقت أبوابها وحملت الراية منها مصانع مدينة كوتاهية^(٢).

غير أنه ليس معنى ذلك أن مدينة نابل لم يكن بها مصانع خزفية قبل ما حل بمصانع القلالين من ضعف، بل هناك من يرجح احتمال تطور المدينة نفسها على يد اللاجئين الأندلسيين المطرودين من أسبانيا في أوائل القرن السابع عشر الميلادي على يد فيليب الثاني، حيث استقر هؤلاء الخزافون في أوائل القرن السابع عشر الميلادي قدر استطاعتهم بالقرب من أماكن تتوافر فيها مواد طبيعية تساعدهم على ممارسة حرفتهم مرة أخرى، ويقوى هذا الاحتمال أن معامل هذه المدينة كانت مزدهرة ازدهارا كبيرا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي كما يستدل من إحصائية معاصرة تذكر أن مدينة نابل كان بها (٥٣) مصنعا قبل سنة ١٨٩٦م، وكان يعمل بها (١٢٢) عاملا على (٩٨) دولا خزفيا^(٣).

وقد اعتمد فنانو هذه المدرسة في إنتاجهم لبلاطات الزليج على الموروث الفني السابق لهم المتمثل في تصميمات ومنتجات مصانع القلالين وفي بلاطات الزليج المستمدة من الموروث المغربي الأندلسي الذي أنتجه الصناع الأندلسيون بعد تمركزهم بالشمال الإفريقي. وهو ما يفسر التشابه الكبير بين بلاطات الزليج المصنوعة بالقلالين وتلك المصنوعة في نابل، لدرجة تصل في بعض الأحيان إلى صعوبة نسبة بعضها إلى هذه المنتجات إلى مراكز إنتاجها الأصلية نظراً لهذا التشابه الكبير الذي يصل في بعض الأحيان لدرجة التطابق^(٤).

كما أخذت مصانع هذه المدينة منحي آخر يتمثل في إنتاج البلاطات المنفذه وفقاً للأسلوب الأوربي، وذلك من حيث التصميمات العامة والتكوينات الزخرفية، وذلك رغبة منها في مواجهة غزو المنتجات الأوربية من البلاطات الخزفية للأسواق العربية المحلية، وأيضاً تلبية لرغبة طبقة من أهالي المنطقة التي كانت ترغب في اقتناء واستخدام الطابع الأوربي في

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٥.

عمائرهم^(١). وتعد مصانع مدينة نابل أكثر المصانع التي أنتجت الكثير من البلاطات المنفذه تبعاً للطراز الأوروبي وذلك من حيث الناحية الفنية، حيث بدأت هذه المصانع تأخذ هذا المسار منذ أوائل القرن التاسع عشر، وبصفة خاصة في فترة حمودة باشا الحسيني ١٨١٤م^(٢).

من خلال ذلك يمكن أن نتبين أن البلاطات الخزفية بالمدرسة المغربية الأندلسية تشتمل على ثلاثة أنماط كل منهم له سماته الخاصة، وفي الوقت ذاته يجمع بين هذه الأنماط عمود فقري واحد يتمثل في الأساليب الصناعية والعناصر الزخرفية. وتتمثل هذه الأنماط الثلاث في بلاطات الزليج الأصلية التي تعتمد على الإرث الفني المغربي الأندلسي. ثم بلاطات الزليج التي تتبع الطراز العثماني والتي تركز على التكوينات العثمانية وخاصة الأزهار والأفرع النباتية. وأخيراً البلاطات ذات الطابع الأوربي التي نفذت عناصرها الزخرفية بطريقة أوروبية من حيث توزيع هذه العناصر وطريقة رسمها.

(١) Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis, p. 292.

(٢) Lisse (p), Luis (A): Les Potiers de Nabeul, Institut des Belles Lettres de Tunis, Tunis, 1956, p. 102.

ثانياً: المدرسة المصرية المحلية:

بدأت بمصر خلال العصر العثماني نهضة محلية في صناعة البلاطات الخزفية. وذلك في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي/ القرن الثاني عشر الهجري، وقد حمل الخزافون المغاربة لواء هذه النهضة، حيث هاجر العديد من الخزافين المغاربة إلى مصر في هذا العصر وقاموا بإحياء هذه الصناعة مرة أخرى بعد أن كان قد أقل نجمها. وبذلك ولدت بمصر مدرسة محلية جديدة في صناعة البلاطات في تلك الفترة لها مميزاتها الواضحة، غير أن هذه المدرسة لم تكن بمعزل عن المدرسة الأم بشمال أفريقيا وإنما هي استمرار لها لكونها قامت على أكتاف وسواعد الصناع المغاربة. وليس أدل من ذلك أن لفظ زليزلي الذي يطلقه أهالي رشيد ودمياط على هذه البلاطات يكاد يكون هو الاسم الذي يطلق عليها في المغرب (زليج)، وبذلك يتبين الأصل المغربي لهذه التسمية والطرز أيضاً^(١). أما عن الأماكن التي أستقر بها هؤلاء الخزافون فقد تركزت في العديد من المدن الساحلية مثل الإسكندرية ورشيد ودمياط وغيرها من المدن مثل أدينا ومطويس كما أستقر بعضهم بالمحلة والقاهرة^(٢).

أما عن الأسباب التي أدت إلى هذا الرحيل وتتركز هؤلاء الخزافين المغاربة بمصر فيرجع لعدة عوامل أهمها، أن الدولة العثمانية أتبعته في سياستها لإدارة البلاد التي خضعت لها ومنها مصر سياسة الانفتاح حول العالم الخارجي، لذا لم تجعل هناك حدود بين البلدان التي ألت لها، كما أنها سعت إلى إبرام المعاهدات والاتفاقيات التجارية المختلفة بينها وبين الدول الأوروبية وذلك لصالح بعض هذه الدول ومنها مصر. التي عقد لصالحها عدة إتفاقيات دولية خاصة بتنظيم التجارة بين مصر وبين بعض الدول الأوروبية مثل إيطاليا، وفرنسا، وانجلترا. وذلك رغبة منها في تنشيط التجارة وإنعاش الحياة الاقتصادية بمصر آنذاك^(٣). وهو ما يدحض جزء من الافتراءات التي ساقها كثير من المستشرقين والمؤرخين العرب على الطريقة التي أدارت بها الدولة العثمانية البلدان التي خضعت لها ومحاولتها لعزلها سياسياً وعالمياً^(٤).

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٢.

(٢) حسن عبد الوهاب: القاشاني، ص ٣٩٠.

(٣) فاروق عثمان أباطة: تحول التجارة العالمية، ص ٢٩٢ - ٣١١.

(٤) عن صور وحملات التشهير بالدولة العثمانية والخاصة بمحاولتها فرض العزلة على مصر راجع، عبد العزيز الشناوي: الدولة العثمانية، ج ٢، ص ٦٨٩ - ٧٥٢.

وقد نتج عن ذلك حرية التنقل بين أجزاء الإمبراطورية العثمانية. لذا فإن كثيراً من الأفراد كانوا ينتقلون من بلد عربي لبلد عربي آخر والاشتغال في البلد الآخر الذي ينتقلون إليه ويعملون بالمهنة التي يرغبون بها والتي غالباً ما تكون نفس المهنة التي كانوا يمتنونها في بلدهم الأم. ويرجع ذلك لقدرتهم المهنية التي تساعدهم في تحقيق قدر من النجاح في حياتهم العملية. وقد أتاحت هذه السياسة الفرصة لكثير من المغاربة أن يستقروا في مصر. ناهيك على أن مصر في ذلك الوقت كانت تمثل المعبر الرئيسي لأهالي لدول الشمال الإفريقي الراغبين في تأدية فريضة الحج، أو الراغبين في زيارة بيت المقدس. على أن العامل الأقوى وراء دور المغرب الإسلامي التجاري والحضاري في منطقة البحر المتوسط إنما يرجع إلى استمرارية اتصاله بالشرق الإسلامي حضارياً وثقافياً وتجارياً^(١).

كما أنه من خلال سجلات محاكم الأحوال الشخصية يتضح أن معظم التجار والحرفيين والقبائل العربية المغربية الذين وفدوا إلى مصر واستقروا فيها أو مارسوا نشاطاً ما بها لفترة، ثم رحلوا إلى بلادهم كانوا من أبناء المدن والمناطق المغربية التي أصيبت بنكسة اقتصادية سواء بفعل عمليات الغزو الأسباني أو تحت وطأة فوضى الإدارة والحروب في العهد العثماني^(٢).

ومن الجدير بالذكر أن استقرار بعض المغاربة بمصر لم يكن وليد العصر العثماني وإنما كان سابقاً له إلا أنه ازداد خلال العصر العثماني^(٣). وقد كانت للجالية المغربية في مصر دور هام سواء في الحياة السياسية أو في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وتتضح من خلال سجلات المحاكم الشرعية للمدن التي استقر بها هؤلاء المغاربة كالإسكندرية ورشيد ودمياط والمحلة ضخامة هذه الجالية ودورهم الكبير في جميع المجالات، ولاسيما في التجارة الدولية التي كانت في الغالب تتم بينهم وبين بلدانهم الأصل^(٤).

أما عن المنتجات الخزفية بهذه المدرسة المحلية فلم تختلف عنها عما جاء في منتجات المدرسة الأم في الشمال الإفريقي، حيث جاءت بلاطات المدرسة المحلية متطابقة من حيث الأسلوب الصناعي والفني مع بلاطات المدرسة المغربية الأندلسية. وتتقسم منتجات الخزافين

(١) فاروق عثمان أباطة، تحول التجارة العالمية، ص ٢٤٣.

(٢) ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية في القاهرة، ص ٣٠١، ٣٠٢.

(٣) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر، ص ٣٥١.

(٤) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر، ص ٣٧١.

بهذه المدرسة إلى قسمين أثنين، الأول يعتمد على الطراز المغربي الأندلسي الذى يمثل الموروث الحضارى الفنى لهؤلاء الخزافين المغاربة الذين أسهموا فى نشأة المدرسة المحلية، والثانى يتمثل فى البلاطات التى تقوم على محاكاة البلاطات العثمانية التى شاهدها هؤلاء الخزافون وقاموا بتقليدها من حيث طابعها الزخرفى، إلا أنها جاءت بنفس الأسلوب الصناعى المحلى.

وجاء كل من القسمين متطابقين من حيث الأسلوب الصناعى كما يتطابق كلا منهما مع الأسلوب الصناعى لمصانع حي القلايين، حيث نرى أغلبها البلاطات جاءت بالمقاسات المربعة الصغيرة والمتوسطة (١٠، ١٥ سم)، فيما عدا جزء منها قام فيها الصانع بتقليد البلاطات العثمانية ليس فقط فى الأسلوب الفنى بل تعدى ذلك ليصل إلى مقاسات البلاطات نفسها. كما تمتاز هذه البلاطات بطينتها الحمراء وأيضاً بسمكها الذى يصل ٣سم، ذلك بالإضافة إلى وجود الثلاث نقاط المعروفة باسم رجل الديك والتى تنتج عن عمليات الحرق والتجفيف.

وقد امتازت المدرسة المحلية عن المدرسة الأم فى كونها بدأت من حيث انتهت الأساليب الصناعية والفنية للمدرسة المغربية الأندلسية، وهو ما يتضح من خلال الأساليب الصناعية والزخرفية التى جاءت متطابقة مع مثيلاتها فى عمائر الشمال الإفريقى التى تضم كسوات خزفية ترجع للعصر العثمانى هذا من جهة، ومن جهة أخرى حمل الخزافون المغاربة لكل من الأسلوبين المغربى الأصيل والعثمانى الذى دخل إلى الشمال الإفريقى بعد خضوعه للحكم العثمانى فى الوقت ذاته ونقل كلا منهما إلى نماذج البلاطات التى تم إنتاجها فى المدرسة المحلية، دون وجود فارق زمنى بينهما.

أما بالنسبة لمراكز الصناعة بهذه المدرسة المحلية، فقد جاءت متعددة ومنتشرة بغالبية المدن التى استوطن فيها الخزافون المغاربة التى جاءت أغلبها بالوجه البحرى سواء فى الإسكندرية أو رشيد أو دمياط وغيرها من مدن والمراكز تلك علاوة على القاهرة^(١). مما يستنتج منه أن هذه المدرسة كانت تضم عدداً كبيراً من الصناع نظراً لتعدد مراكز إنتاجها وانتشارها بصورة كبيرة. إلا أنه مما يؤسف له أنه لم يصلنا أية أسماء لهؤلاء الصناع فيما

(١) ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦١.

عدا اسم الصانعين مسعود السبع وعبد الكريم الفاسي^(١)، والذي من المرجح أن مدرسته كانت بأحد أحياء القاهرة، على عكس الصانع مسعود السبع الذي يعتقد أن مدرسته كانت بالوجه البحرى، ويؤكد هذا الاعتقاد أن منتجاته الخزفية وجدت بكثرة بأغلب عمائر هذا الوجه.

الحاج مسعود السبع:

هو أحد أفراد أسرة السبع الشهيرة فى مجال صناعة البلاطات التى تعود أصولها إلى تونس، والتى ينسب إليها العديد من اللوحات الخزفية التى تزين كثيرا من عمائر الجزائر وتونس وغيرهما من المدن. وقد وصلنا توقيع هذا الخزاف وذلك من خلال البلاطة الوسطى بمنصف باطن العقد الثلاثى الذى يعلو كتلة مدخل مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي بالأسكندرية، وبذلك تنسب إليه الكسوة الخزفية بمدخل هذا المسجد إضافة إلى اللوحات الخزفية التى تزين جدرانه الداخلية والتى جاءت على نفس النمط الزخرفى لبلاطات المدخل التى تضم توقيعها، ذلك علاوة على بضعة تجميعات أخرى تنسب إليه أو إلى مدرسته^(٢).

هذا ومن المؤكد أن مدرسة هذا الصانع قد استعانت بالصانع المصريين، ولعل من أهم الأسباب التى ساعدت على وجود هذه المشاركة هو توافر نخبة جيدة من الصانع المصريين الذين كانوا يعملون بهذه الحرفة قبيل دخول العثمانيين مصر. إضافة إلى أنه من المرجح أن مراكز صناعة إنتاج هذا الخزاف قد تركزت فى إحدى أحياء مدينة الأسكندرية، لاسيما تلك التى كانت تكتظ بالجالية المغربية^(٣)، وهو ما يفسر انتشار منتجات هذا الخزاف

(١) عبد الكريم الفاسي: خزاف مغربى الأصل وقع على منتجاته باسم "عبد الكريم الفاسي أو أشغل الزريع"، ويبدو أن الزريع كان اسم شهرة عرف به، ثم وقع بعبارة "شغل الحاج عبد الكريم الفاسي" فى مرحلة متأخرة، ويتضح من خلال توقيعاته الثلاثة طول فترة إنتاجه الفنى التى تزيد على الثلاثين عاما، وقد عاصر هذا الخزاف فترة حكم الأمير عبد الرحمن كتحدا الذى عين كتحدا لمصر سنة (١١٦١هـ / ١٧٤٨م)، وقد أولى العمارة والفنون أهمية خاصة. راجع، ربيع حامد خليفة: فنون القاهرة، ص ٦٤، ٦٥.

(٢) للمزيد عن خصائص ومميزات هذا الصانع. انظر ص ١٩٥، ١٩٦. من هذه الدراسة.

(٣) نتيجة لاشتغال أغلب المغاربة العاملين بالقاهرة بالتجارة وخاصة التجارة الدولية، فقد تركزت أقامتهم بداخل الأحياء الواقعة بالأسواق التجارية أو بالقرب منها، لذا فقد تجمع أغلب هؤلاء المغاربة فى منطقة القصبة الواقعة بين الغورية والفاحمين. أنظر، أندريه ريمون: الحرفيون والتجار فى القاهرة فى القرن الثامن عشر، ج ٢، الطبعة الأولى، ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسى جمال الدين، مراجعة: رعوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٦٩٩.

بمدينة الإسكندرية ومعظم مدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى عنه عما جاء
بعمائر باقى القطر المصرى لاسيما عمائر القاهرة التى تعود لنفس الفترة.

ومما هو ملاحظ أن السبب الرئيسى الذى جعل الصناع المحليون يعمدوا إلى تقليد
البلاطات العثمانية فى تلك الفترة هو الانتشار الواسع والكبير، ودرجة الجودة والإتقان
الصناعى الذى وصلت إليه البلاطات العثمانية آنذاك، ولعل من الاسباب المهمة أيضاً هى
رغبة هؤلاء الصناع فى تسويق منتجاتهم، وربما هذا ما جعل أسعار البلاطات المحلية أرخص
بكثير من مثيلتها العثمانية.

العناصر الزخرفية بالمدرسة المحلية:

تنوعت الزخارف بالمدرسة المغربية الأندلسية تنوعاً كبيراً، لذا جاءت التصميمات
الزخرفية ببلاطات هذه المدرسة متنوعة ومتعددة، إلا أنها لم تخرج عن الأسلوب العام المتبع
فى الزخارف الإسلامية ولاسيما زخرفة المنتجات الخزفية منها، حيث يمكن حصر هذه
التصميمات وعناصرها الزخرفية فى الزخارف النباتية، والزخارف الهندسية، والزخارف
الكتابية. ولما كانت الأساليب الزخرفية المتبعة بهذه المدرسة متشابهة ومتطابقة فى أحيان كثيرة
فستتناول أنواع الزخارف المختلفة التى ظهرت بالمدرسة المحلية المصرية، وذلك من خلال
الأمثلة والنماذج التى جاءت بالعمائر موضوع الدراسة. والتى لا تختلف كثيراً عما جاء بباقي
مراكز انتاج المدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقى.

أولاً: الزخارف النباتية:

تمتاز الزخارف النباتية التابعة لهذه المدرسة بتأثرها الواضح بأسلوب الزخارف
التركية العثمانية، ذلك علاوة على الأساليب الأوروبية التى دخلت عليها فى فترة لاحقة على
نشأتها. إلا أن الأسلوب التركى العثمانى كان له السيادة فى منتجات هذه البلاطات، حيث تم
نسخ ونقل العديد من النماذج والتصميمات وتم تنفيذها كما هى، فضلاً عن أن التأثيرات
الأوروبية اقتصرت فى معظم أوقاتها على أسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية التى فى الغالب ما
كانت عناصر عثمانية الأصل.

وقد جاءت الأساليب العثمانية بهذه المدرسة كنتيجة طبيعية لتركيز الأتراك العثمانيين بمصر بعد تولى مقاليد الحكم بها، وتأثر الصانع المحلى بمنتجاتهم الخزفية وطرز زخرفتها، علاوة على قدوم الصناعات المغاربية الذين تأثروا بهذه الأساليب العثمانية بعد خضوع بلدانهم للسيطرة العثمانية، وأيضاً من خلال البلاطات المستوردة مباشرة من تركيا، ذلك علاوة الخبرة التي إكتسبها العمال العائدون من إستانبول والذين ذهبوا هناك تلبية لأوامر السلطان سليم الأول. أما بالنسبة للتأثيرات الأوروبية فقد ظهرت كرد فعل طبيعي اتخذته الصناعات المحليين في محاولة منهم للتصدي للمنافسة القوية التي واجهتهم من قبل البلاطات الأوروبية الصنع والذي سنأتى على ذكره فى حينه، وذلك عند الحديث عن هذا النوع من البلاطات.

تظهر بلاطات الزليج بهذه المدرسة العديد من الملامح العثمانية سواء من حيث التكوين العام أو من حيث الوحدات الزخرفية. وقد جاءت العناصر الزخرفية العثمانية بمنتجات هذه المدرسة متغيرة ما بين الرديئة والمتوسطة والجيدة، وهو ما يعتمد على درجة إتقان الخزاف لتقليد هذه العناصر ومدى مقدرته المهنية والفنية. لذا نجد هذه العناصر تخرج بعيدة إلى حد ما فى بعض الأحيان عن أصولها العثمانية، وفى أحيان أخرى تكون قريبة ومتطابقة. ذلك بالرغم من إمكانية تمييز كل من النوعين الأصلي والتقليد بوضوح ويسر. لذا تعد هذه البلاطات التي تحمل مثل هذه الزخارف ذات دلائل فنية قوية على اندماج كل من الأسلوب المغربى الأندلسى مع الأسلوب العثمانى. ويمكن تقسيم البلاطات التي تحمل هذا النوع من التأثيرات طبقاً لتصميماتها الزخرفية إلى نوعين من البلاطات، الأول عبارة عن البلاطات قائمة بذاتها أو المنفردة، والثانى يتألف من التجميعات واللوحات الزخرفية.

١- البلاطات المنفردة:

تظهر بلاطات الزليج العديد من الوحدات والعناصر الزخرفية التي تقترب بشكل كبير من نظيرتها العثمانية. وقد ضمت هذه البلاطات العديد من رسوم النباتية التي ظهرت بوضوح فى الفن العثمانى عامة والخزف بصفة خاصة، ومن هذه الرسوم زهرة القرنفل واللاله والرمان وكف السبع، والأوراق النباتية المركبة، والأفرع النباتية. كما تأثرت هذه البلاطات بالأسلوب العثمانى من حيث كونها تشتمل على عنصر زخرفى رئيسى فى المركز ونرى فى الأركان أجزائه التي تكتمل مع البلاطات المجاورة لتؤلف نفس العنصر الرئيسى أو عنصر آخر مختلف عنه ليتبادل كل منهما مع الآخر، حتى يوجد الفنان نوع من الاستمرارية

والاندماج بين بلاطات هذا النوع. وهو ما نراه في العديد من التصميمات التي نفذت على هذا النوع من البلاطات.

تزرع عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثمانى بأعداد كبيرة من هذه البلاطات التي تنتشر بالكسوات الخزفية بمختلف هذه العمائر. ولعل أشهر البلاطات التي وجدت بكثافة هي تلك التي تحمل تصميم كف السبع (شكل رقم ٣٣)، ونراه منتشرًا على كافة جدران مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٧٨، ٧٩، ٩٤، ١١٣). وأيضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠، ١٥٣). وفي كسوة منزل القناديلي (لوحة رقم ٢٠٣). وكسوة منزل الميزوني (لوحة رقم ٢١٤).

كما نرى تصميم أزهار القرنفل وأزهار اللاله وأوراق الساز التي تلفت حول عنصر مركزي عبارة عن زهرة رمان محورة (شكل رقم ١٠٨) (لوحة رقم ١٥٩)، وذلك في كسوة قبة حسن البدوي. وأيضاً بكسوة منزل الميزوني في تصميم زهرة الرمان المركزية المحورة التي يلتف حولها ورقتا ساز مسننة وأزهار اللاله المحورة (شكل رقم ١٤٦) (لوحة رقم ٢١٤)، وكذلك تصميم ورقة الساز المركبة المسننة الجانبين (شكل رقم ٥٤)، والتي توجد بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٨٣، ٩٩). وأيضاً بكسوة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠).

كما توجد أزهار القرنفل التي تشترك مع أزهار اللاله المحورة في تصميم البلاطات التي وقع على إحداها الصانع مسعود السبع (شكل رقم ٥٢) (لوحة رقم ٨١). والتي تشغل اغلب مساحة العقد المدائني الذي يتوج مدخل مسجد عبد الباقي جوربجي. وتتضمن كسوة هذا المسجد أيضاً تصميم الورقة المخروطية المركزية التي تضم بداخلها فرعاً نباتياً ينتهي بزهرة قرنفل وينبتق من على جانبية عدة أزهار أخرى (شكل رقم ٦٢) (لوحة رقم ١٢٠). والتي تحمل تأثيرات أوروبية ولاسيما الأسبانية وذلك من خلال عناصرها اللونية.

ويأتى تحت هذا النوع أيضاً تصميم الأفرع النباتية الغليظة التي تقسم البلاطة إلى أربعة أجزاء متقابلة بداخل كل منهم زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٤)، ونرى ذلك في كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٩)، وكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦). وجاءت عناصر هذا التصميم تتبع التأثيرات الأسبانية، من حيث طريقة تنفيذ هذه العناصر أو

الألوان المستخدمة في التصميم^(١)، علاوة على ذلك نرى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التي تتخذ أشكال أنصاف المراوح النخيلة التي تخرج من وردة مركزية (شكل رقم ١٢٦)، ويوجد بكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٩٢).

وتوجد بلاطات هذا النوع بصورة منتشرة بعمائر الشمال الإفريقي، فنرى البلاطات التي تحمل تصميم ورقة الساز المركبة والمسنتنة في كسوة قصر أحمد باي^(٢). وأيضاً في كسوة حوائط قصر بارود^(٣). كما نرى تصميم الورقة المخروطية التي بداخلها فرعاً نباتياً ببلاطات محفوظة في متحف الآثار والفنون بالجزائر، وفي كسوة قصر أحمد باي بقسنطينة وأيضاً في متحف الخزف بتونس^(٤)، وكذلك تضم كسوة ضريح ومسجد سيدي عبد الرحمن بالجزائر بلاطات تحمل كل من التصميمين. كما نرى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التي تقسم التصميم إلى أربعة أجزاء بكسوة مسجد سيدي محمد ببلكور^(٥).

٢- التجميعات واللوحات الزخرفية:

انتشرت بلاطات هذا النوع بصورة كبيرة مقارنة بالبلاطات المنفردة، ويرجع ذلك لتمتع هذا النوع من البلاطات بتوازن جمالي وشكل فني عنه عما تتمتع به البلاطات المنفردة، علاوة على أن التصميم الواحد منه يغطي مساحة أكبر مما يشغله التصميم على البلاطات المنفردة لذا قدر لهذا النوع الانتشار والتنوع. وتنقسم بلاطات هذا النوع إلى قسمين، الأول يتألف من التجميعات الزخرفية التي تتكون من أربع بلاطات، والثاني عبارة عن اللوحات التي تمثل موضوعاً زخرفياً سواء كان نباتياً خالصاً أو تشترك معه عناصر زخرفية أخرى، كالوحدات المعمارية، أو العناصر الهندسية. وسنتناول كل قسم من هذين القسمين بالدراسة، وذلك كما يلي:

(١) Islamic Karamik: Hetjens Musaum. Düsseldorf. Berlin. P. 493.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢١، ص ٣٦٥.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٩، ص ٣٦٩.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٤٥، ص ٤٧٦.

(٥) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٨، ص ٣٦٨.

أ- التجميعات الزخرفية:

تتكون هذه التجميعات من اتحاد أربع بلاطات مع بعضهم البعض لينتج عنهم فى النهاية مربع يحوى بداخله تصميماً زخرفياً متكاملًا، يتألف من حلية مركزية يتفرع منها أربع وحدات نباتية، بحيث تشغل كل وحدة منهم حيز بلاطة كاملة من البلاطات الأربعة. وترتبط هذه التجميعات مع بعضها البعض من خلال حلقات أو عناصر زخرفية ثانوية تشغل أواسط هذه التجميعات فيما بين التحام البلاطات مع بعضها البعض. ومما يجدر ذكره أن البلاطات المكونة لهذه التجميعات تحمل نفس الوحدة الزخرفية، إلا أنه عن طريق وضع البلاطات بطريقة معينة يتم اندماج هذه الوحدات الأربعة.

من أبرز وأشهر هذه التجميعات التى ظهرت بكسوة عمائر الوجه البحرى بمصر هى تلك التجميعة التى تحمل أزهار القرنفل التى تارة نجدها تتجه نحو داخل التصميم وتارة أخرى تتجه نحو الخارج (شكل رقم ٢). وتظهر هذه التجميعة فى كسوة مسجد إبراهيم ترابانة (لوحة رقم ٣، ٢١)، وذلك بالمقاس الصغير ١٠×١٠ سم. كما تظهر بمقاس ٢٤×٢٤ سم، وذلك بنفس كسوة المسجد أعلى المحراب. ونجدها بالمقاس الصغير فى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٦٨، ٧٣). وفى كسوة قبة عبد الله المرشدى (لوحة رقم ١٣٨، ١٣٩). وكذلك فى كسوة قبة عبد الوهاب بن مخلوف (لوحة رقم ١٤١، ١٤٣، ١٤٤). وكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٨٢). وأيضاً فى كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١).

كما نرى تجميعة الأوراق النباتية المركبة التى تخرج من حلية دائرية مركزية، ويتقاطع معها أوراق نباتية صغيرة نصلية (شكل رقم ٢٤)، وتوجد بكسوة مسجد إبراهيم ترابانة (لوحة رقم ١٨، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٧، ٥٩)، وأيضاً كسوة قبة علي المولى (لوحة رقم ١٦٧)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٩٨، ٢٠٢). وجدير بالذكر أن هذا التصميم قد نفذ بكاملة على بلاطات منفردة، وهو ما نراه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم ترابانة (شكل رقم ٢٩) (لوحة رقم ٣٤).

كذلك نرى تصميم الأوراق الكأسية الشكل التى تخرج من حلية دائرية وسطى وينبتق منها أزهار بسيطة (شكل رقم ٦٣)، والذى يوجد بكسوة واجهات بعض الأكتاف البارزة بمسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١٠٣، ١٣٠).

وقد انتشرت هذه التصميمات على العديد من عمائر الشمال الإفريقي، فنرى تصميم أزهار القرنفل في كسوة قصر باردو وفي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر^(١). كما يظهر تصميم الأوراق المركبة التي يتقاطع معها أوراق نصلية بكسوة قصر باردو وقصر عزيزة بالجزائر^(٢). وكذلك تصميم الأوراق الكأسية التي تحصر بينها أزهار بسيطة يوجد في متحف باردو بتونس، وبكسوة قصر باردو، وجامع سيدي الأخضر^(٣).

ب- اللوحات الزخرفية:

جاء هذا النوع كتأثير مباشر بالأسلوب العثماني وهو عبارة عن عدة بلاطات تشترك مع بعضها البعض لتؤلف لوحة زخرفية. وكان يتم تنفيذ هذه اللوحات عن طريق رسم الموضوع الزخرفي على قطعة من الورق وذلك بعد تحديد المساحة المراد تزيينها، ثم تقطع هذا الرسم إلى قطع متساوية يتخذ كل منهم شكل مربع، ليتم تنفيذه على البلاطات الخزفية بعد ترقيم وتحديد اتجاه كل بلاطة، وبعد انتهاء الصناعة يتم لصق كل بلاطة في مكانها المحدد كما جاء بالتصميم الورقي.

هذا ويمكن تقسيم اللوحات الزخرفية ذات الطابع النباتي، والتي تضمنتها كسوة بعض العمائر بالوجه البحري بمصر خلال العصر العثماني إلى قسمين، وذلك تبعاً لعدد البلاطات وأيضاً تبعاً للتصميم العام، فالقسم الأول يتألف من لوحات صغيرة بسيطة التصميم، والثاني يتألف من لوحات كبيرة معقدة التصميم. وجاءت البلاطات بكل منهما بمقاس ١٠x١٠ سم.

بالنسبة للنوع الأول فجاء يتكون من ست بلاطات ويتضمن تصميم العقد المفصص الذي يرتكز على عمودين ويأتي أسفله زهرية ترتكز على فرعين نباتيين، يعلوها ورقة نباتية كبيرة مخروطية الشكل (شكل رقم ٦٤). ونرى هذا النوع بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي في معظم واجهات الأكتاف المعمارية البارزة (لوحة رقم ٩٣، ١٠٣، ١٢٦، ١٣٠).

أما النوع الثاني فيتكون من خمسين بلاطة أو أكثر، وتوجد لوحات هذا النوع بكسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي. ويحتوي على ثلاثة أشكال زخرفية. الأول يتكون من

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٣٠، ص ٢٦٩.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٩، ص ٣٦٤.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٦٨.

خمسين بلاطة ويتألف تصميمه من الزهرية الوسطى الكثرية الشكل التي تتركز على قاعدتين مستقيمتين ويخرج منها مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية المتشابكة والمتداخلة مع بعضها البعض، ويحصرها عقد ثلاثي يعلو قمته هلال، ويخرف كوشته أفرع وأوراق نباتية، ويرتكز على عمودين منفذين بالأوراق النباتية (شكل رقم ٥٥)، ويشغل كسوة المحراب بهذا المسجد، وأيضاً معظم اللوحات الزخرفية التي توجد بكسوة الجدران (لوحة رقم ٨٢، ٨٤، ٨٩، ١١٠، ١١٢، ١٢١، ١٢٢).

أما الشكل الثاني فيتطابق كلياً مع الشكل الأول فيما عدا أشكال الزخارف التي نفذت ببدن الزهرية حيث جاءت هنا في صورة عقود صغيرة نصف دائرية (لوحة رقم ٤٨)، ويوجد نموذج واحد منه فقط بهذه الكسوة (لوحة رقم ٩٢). وبالنسبة للشكل الثالث والأخير فيتكون من ستين بلاطة، وجاء تصميمه أبسط من الشكلين السابقين حيث اقتصر على زهرية بسيطة تتركز على قاعدة مستقيمة مقامة على أفرع نباتية ويخرج من الزهرية فرعا نباتياً ينتهي بشكل الهلال ويتفرع منه مجموعة من الأفرع والأوراق النباتية المتشابكة (شكل رقم ٥٩) (لوحة رقم ٩١)، وتحتوي كسوة هذا المسجد على نموذج واحد فقط منه.

ومما يجدر نكره أن هذه اللوحات تنتشر بالمدرسة المغربية الأندلسية بالشمال الإفريقي أيضاً، حيث توجد لوحات متطابقة مع هذه النماذج في الكسوة الخزفية بقصر باردو، وكذلك عدة لوحات في متحف باردو، وأيضاً في الكسوة الخزفية بدار السطاري والتي تحمل توقيع غير مكتمل يتضمن اسم السبع^(١)، و بكسوة دار جلوى بتونس، و بزواوية سيدي صاحب بالقيروان^(٢).

ثانياً: الزخارف الهندسية:

تميزت المدرسة المحلية باستخدام العناصر الزخرفية الهندسية بكثافة كبير، حيث نجدها منتشرة على معظم منتجاتها من البلاطات الخزفية بصورة أكبر وأكثر وضوحاً من العناصر الزخرفية النباتية. ومما لاشك فيه أن ذلك يرجع إلى الموروث الثقافي للخزافين

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٨٨.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٩٠.

المغاربة، وأيضاً لسهولة ويسر تنفيذ هذه العناصر بجودة وإتقان يفوق تنفيذ العناصر النباتية ولاسيما التجميعات الدقيقة منها، وذلك بالنسبة للخزافين الجدد الذين عملوا بالمدرسة المحلية.

لذا فقد امتازت بلاطات الزليج بهذه المدرسة بتصميماتها الهندسية، حيث تلعب عناصرها دوراً هاماً وبارزاً في تشكيل خصائص هذه المدرسة، وهو نفس الدور الذي تلعبه الخزاف النباتية بالنسبة للمدرسة التركية العثمانية. وقد تنوعت هذه الخزاف وجاءت بصور مختلفة فتارة نجدها جاءت على بلاطات منفردة، وأخرى نجدها تشغل تجميعات تتكون من أربع بلاطات. كما نجدها منفذة بصورة مستقلة، وأيضاً تظهر مشتركة مع العناصر الخزفية الأخرى ولاسيما النباتية منها. ونتيجة لهذا التشابك رأيت تقسيم هذه الخزاف على قسمين، الأول يتألف من الخزاف الهندسية المرسومة بشكل مستقل دون وجود أية عناصر أخرى معها. أما الثاني فيتكون من العناصر الهندسية التي تشترك مع بعض العناصر الأخرى ولاسيما العناصر النباتية والتي تأتي في المركز الثاني بعد العناصر الهندسية الرئيسية.

١- الخزاف الهندسية المستقلة (القائمة بذاتها):

جاءت التصميمات الهندسية المستقلة محدودة إلى حد ما وذلك بالمقارنة مع نظيرتها التي تشترك مع عناصر زخرفية أخرى. ويتمحور هذا النوع من الخزاف في أربعة نماذج زخرفية ظهرت بمجموعة البلاطات الخزفية التي تناولناها خلال هذه الدراسة، وتتمثل هذه النماذج في تصميم الأطباق النجمية، وتصميم الشرفات المترجة، وتصميم الشكل السداسي المتداخل مع المعين، وتصميم الأشرطة الملتفة حول بعضها البعض.

بالنسبة لنموذج الأطباق النجمية فهو لا يمثل عنصراً وليداً خاصاً بهذه الفترة بل نجده قبل ذلك، فقد ظهر بصورة واسعة في بلاطات الزليج المفصص قبل القرن السادس عشر الميلادي، ونراها بصفة خاصة في المآذن التي تعود للقرن الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ثم تحولت بعد ذلك إلى بلاطات الزليج المنتشرة بصورة كبير بالشمال الإفريقي^(١). وقد امتازت بلاطات الزليج التي تحمل هذا التصميم بالتنوع والتباين في التصميم العام للأطباق النجمية وأيضاً في مقاسات البلاطات التي نفذت عليها هذه التصميمات.

(١) Ricard (p): Pour Comprendre l'Art Musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne. Hachette. Paris 1924. P.157.

يظهر تصميم الطبق النجمي ذي الثمانية أضلاع الذي يحيط به الأشكال منكسرة الأضلاع (شكل رقم ١٠٢)، وذلك على بلاطة واحدة مربعة الشكل مقاس ٢٤ x ٢٤ سم. ويوجد في كسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩)، وكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢٢٤).

أما زخرفة الطبق النجمي ذي الثماني كندات (شكل رقم ١٤)، الذي يأتي على تجميعية تتألف من أربع بلاطات مربعة مقاس كل منهم ١٠ x ١٠ سم، ونرى ذلك في كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٩). وأيضاً نرى تصميم الطبق النجمي ذي الثمانية أضلاع بداخل شكل رباعي والذي يتكون من تجميعية من أربع بلاطات (شكل رقم ٣). ويظهر بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٨)، وكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٠)، وفي كسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ٢١٤).

كما يوجد تصميم الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً (شكل رقم ٨). والذي يعد من أكثر وأوسع أشكال الأطباق النجمية انتشاراً على البلاطات الخزفية التي تزين العمائر موضوع الدراسة، والذي وجد على نوعين من البلاطات، الأول يتكون من بلاطة واحدة فقط ويوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة بكسوة المحراب (لوحة رقم ٨٠)، وبكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٧، ٢٠٩). أما الثاني فيتكون من تجميعية تتألف من أربع بلاطات ويظهر بمعظم كسوات عمائر الوجه البحري، فيوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٥، ٨، ٢٤). وفي كسوة مسجد دومقسييس (لوحة رقم ٦٧، ٧٤). وأيضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٢)، وقبة عبد الوهاب بن مخلوف (لوحة رقم ١٤١، ١٤٢)، وكذلك قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٨٢)، وقبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٧، ١٩٠، ١٩١، ١٩٨).

كما يظهر تصميم الأطباق النجمية بمختلف أشكالها وخاصة تصميم الطبق النجمي ذي الستة عشر ضلعاً على العديد من العمائر المتنوعة بالقاهرة، وهو ما نراه بكثافة في كسوة منزل زينب خاتون ١١٢٥ هـ / ١٧١٣ م. كما يظهر بانتشار واسع في عمائر الشمال الإفريقي فنراه في كسوة قصر بارود بالجزائر، وكسوة جامع سيدي الأخضر، وجامع سوق الغزال، وأيضاً في دار عزيزة، وصحن الجامع الكبير بقسنطينة^(١).

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٢٥٦.

أما نموذج الشرافات والذي يمكن إدراج تصميماته المتنوعة تبعاً لهذا النوع من الزخارف، فقد تتضمن عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثماني ثلاثة تصميمات من هذه الشرافات، وتستخدم هذه الشرافات عادة بالإضافة إلى الناحية الفنية كناحية وظيفية، بحيث تستخدم كنهايات زخرفية للكسوات الخزفية، أو كأطر لهذه التجميعات. بالنسبة للتصميم الأول يتمثل في تصميم الورقة الخماسية المحصورة بين ورقة نباتية ثلاثية (شكل رقم ٥٠)، ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٨٠، ١١٢، ١٢٢). وفي كسوة منزل القناديلي (لوحة رقم ٢٠٣). أما التصميم الثانى فيأتى على غرار التصميم الأول ويتألف من الورقة المهشرة التى تتحصر بين ورقة نباتية ثلاثية مهشرة (شكل رقم ٤٧). وتوجد بكسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٩٤، ٩٨، ١٠٢، ١٠٧). أما بالنسبة للتصميم الثالث من هذه الشرافات فيتألف من هيئة الهرم المدرج الذى يرتكز على قاعدة مستقيمة (شكل رقم ٢٣). ويظهر فقط فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربيانة (لوحة رقم ١٩، ٢٠).

أما نموذج الشكل السداسي فقد استخدم كإطار للتجميعات الزخرفية المختلفة، ويتألف من الشكل السداسي المتداخل مع الشكل المعين (شكل رقم ٥)، ويظهر أيضاً بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربيانة (لوحة رقم ٢، ٤، ٢٢، ٢٨، ٨٤). مما هو جدير بالذكر أن نفس هذا التصميم الزخرفي يظهر ببعض عمائر القاهرة، حيث يوجد ببعض البلاطات الخزفية التى تزين كسوة مدخل مسجد المؤيد شيخ ٨٢٣ هـ / ١٤٢٠ م. كما يوجد هذا التصميم ببعض عمائر الشمال الإفريقي ومنها البلاطات الخزفية بكسوة منزل عزيزة بالجزائر^(١).

وبالنسبة لنموذج الأشرطة المتداخلة فيستخدم هو الآخر كأطر خارجية تحيط بالتجميعات الخزفية المختلفة، وبالرغم من هذا نجده يعد التصميم الهندسى المستقل الوحيد الذى جاء فى صورة تجميعية من أربع بلاطات وليس على بلاطات منفردة تتخذ شريطاً أفقياً أو رأسياً، حيث قام الفنان باستخدام زخارفه وتكيفها لتبدو وكأنها تجميعية مستقلة بذاتها. ويتألف من الأشرطة الغليظة التى تلتف حول بعضها البعض فى هيئة ضفائر وتحصر بينها أشكال دوائر بسيطة (شكل رقم ٤٣)، ويوجد مثال وحيد فقط لهذا التصميم وهو الذى نراه فى كسوة مسجد دوقمقيس (لوحة رقم ٧١). ونلاحظ التأثير بالأساليب الأوروبية وخاصة الأسبانية التى ظهرت بهذا التصميم من خلال غلظة رسوم العناصر، وأيضاً من حيث الألوان المستخدمة فيه التى جاءت متشابهة إلى حد كبير مع العناصر اللونية بتصميم الورقة

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٨.

المخروطية التي تضم بداخلها أزهار القرنفل (شكل رقم ٦٢)(لوحة رقم ١١٩). والتي تخضع هي الأخرى لنفس التأثيرات الأسبانية. ويوجد مثل هذا التصميم في متحف الآثار القديمة والفنون بالجزائر^(١)، وأيضاً بكسوة الحنايا الركنية بقباب الدور الأول بمنزل عزيزة بالجزائر^(٢).

٢- الزخارف الهندسية المشتركة مع العناصر النباتية:

يأتى هذا النوع من الزخارف الهندسية فى المرتبة الثانية بعد الزخارف الهندسية المستقلة، وبالرغم من ذلك كانت له الغلبة والانتشار بصورة أكبر مما نجدها بالزخارف الهندسية المستقلة. وتظهر العناصر الهندسية بهذا النوع كعنصر رئيسى يشترك معه عناصر أخرى ولاسيما العناصر النباتية التى تأتى فى درجة ثانوية بعد العناصر الهندسية أو فى بعض الأحيان تتشارك معه نفس الأهمية الزخرفية. وقد تنوعت الأشكال الهندسية بهذا النوع وتداخلت مع بعضها البعض حيث يمكن أن نجد أكثر من عنصر بنفس التصميم الواحد، مما جعل هذا النوع من الزخارف يمتاز بالتنوع الكبير الذى نتج عنه هذا الانتشار الواسع. وقد جاءت هذه العناصر تتألف من الدوائر بأشكالها، والخطوط بأنواعها، علاوة على الأشكال الهندسية من الشكل المربع، والمعين، والشكل السداسي، والشكل المثلث، وغيرها. ومن أهم الأشكال الهندسية التى تظهر بتصميمات هذا النوع هى:

استخدمت الخطوط المستقيمة فى تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التى تحصر فيما بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويظهر هذا التصميم بكثرة. فنراه بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربة (لوحة رقم ٣٨). وبكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٢١، ١٢٦)، وبكسوة منزل القناديلي (لوحة رقم ٢٠٣).

أما عنصر الدائرة بأشكال متعددة فمنها الدوائر الصريحة سواء الصغيرة الحجم أو الكبيرة الحجم، ومنها ما جاء صريح آخر جاء فى صورة دوائر مفصصة. ومن أبرز التصميمات التى ظهرت بها هذه الدوائر تصميم الدوائر المركزية المفصصة المتتالية التى تضم بداخلها وردة نباتية بسيطة (شكل رقم ٦)، ويوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربة (لوحة رقم ١)، وفى كسوة قبة أبو النصر شتا (لوحة رقم ١٨٩). وجدير بالذكر أن هذا التصميم يظهر على

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٣، ص ٣٦٦.

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، لوحة رقم ٢٦، ص ٣٦٧.

بلاطات منفردة إضافة إلى هذه التجميعات التي تتكون من أربع بلاطات، وهو ما نجده بكسوة محراب مسجد الحاج إبراهيم تربةانة (لوحة رقم ٢٩).

كما يستخدم عنصر الدوائر كتصميم آخر يتبادل مع التصميم الرئيسي وتظهر فى صورة دوائر صريحة متماسة تضم بداخلها شكل نباتى بسيط، وذلك فى المعينات المقعرة الأضلاع (شكل رقم ١٣)، ويظهر ذلك بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٩٨)، وبكسوة مسجد دومقسييس (لوحة رقم ٤٩، ٦٣)، وفى كسوة قبة عبد الله المرشدى (لوحة رقم ١٣٩)، وكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣، ١٧٨)، وأيضاً فى كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٨، ١٩٣)، وكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢١٢)، وفى كسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

وقد تم استخدام عنصر الدائرة بنفس هذا النمط فى تصميم الشكل المثمن المقعر والمهشر الأضلاع الذى يضم بداخله وردة رباعية (شكل رقم ٢١، ٣٥، ١٣٩، ١٤٠)، حيث جاءت الدائرة كتصميم ثانى ينتج عن تكرار التصميم الأول، وتضم الدائرة بداخلها زخارف نباتية بسيطة، ويظهر ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربةانة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠)، وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٨، ١٩٣، ٢٠١)، وكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

كما استخدمت هذه الدوائر بشكل بسيط بحيث تشغل أماكن التقاء بلاطات التجميعات وذلك فى صورة دوائر صريحة صغيرة نسبياً، ويظهر ذلك فى تصميم الأوراق النباتية المركبة التى تتقاطع معها أوراق نصلية (شكل رقم ٢٤)، حيث تظهر كحلية وسطى فى مركز التجميعات، كما تظهر فيما بين التقاء التجميعات مع بعضها البعض. ويوجد ذلك فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربةانة (لوحة رقم ٨١، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد دومقسييس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٩)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ٢٠٢).

وتم استخدامها بنفس هذا الأسلوب فى تصميم الشكل الهندسى المتعامد الذى يلتف حوله مجموعة من الأشكال السداسية (شكل رقم ١٦)، حيث شغلت مركز الشكل الهندسى المتقاطع. ويظهر ذلك فى كسوة مسجد تربةانة (لوحة رقم ١٢)، وكسوة مسجد دومقسييس (لوحة رقم ٥٥). وبكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣). كما نرى نفس هذا الاستخدام فى تصميم الأشكال القلبية (شكل رقم ٧، ١٧، ٢٥)، حيث جاءت فى مركز التصميم وتخرج منها العناصر

النباتية التي تتخذ هيئة القلب. ويوجد ذلك في كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٢، ١٦). وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧٠).

أما الشكل المربع فقد استخدم في تصميم المربعين المتداخلين في هيئة نجمية، ويضما ورده متعددة البتلات بداخليهما (شكل رقم ٤)، ويظهر في كسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣، ٤، ٣٣، ٤٠). كما استخدم أيضاً في تصميم الأشكال المربعة التي تحصر بينها أشكال سداسية وتضم بداخلها أشكال نباتية بسيطة (شكل رقم ٤٤)، كما يظهر ذلك بكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١).

وقد استخدم الشكل المعين سواء كتصميم رئيسي وذلك في تكوين المعين المقعر الأضلاع الذي يضم بداخله زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ١٣)، والذي ظهر بصورة واسعة وكبيرة ببلاطات الوجه البحري بمصر حيث يوجد بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي، ومسجد دومقسيس، وقبة عبد الله المرشدي، وقبة علي المحلي، وقبة أبو النضر شتا، ومنزل علوان، وكسوة منزل الميزوني. كما نجده أيضاً في مركز تصميم الخطوط المتقاطعة والمتوازية التي تحصر فيما بينها أشكال هندسية (شكل رقم ٣٢)، ويظهر في مركز التكوين ويضم بداخله زخارف نباتية بسيطة، ويوجد بكسوة كل من مسجد الحاج إبراهيم تربانة، ومسجد عبد الباقي جوربجي، ومنزل القناديلي.

كما تم استخدام الأشكال السداسية التي تظهر بأشكال مختلفة الأحجام، فتوجد في تصميم المربعات التي تلتف حولها هذه الأشكال السداسية (شكل رقم ٤٤)، والذي يأتي بحجم متوسط رأسي الشكل يضم بداخله زخارف نباتية. ويظهر ذلك في كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١). وهو ما ينطبق أيضاً على تصميم الشكل السداسي الذي يلتف حول الشكل المتعامد (شكل رقم ١٦)، والذي يظهر بنفس الهيئة السابقة ويضم بداخله شكل نباتي بسيط. بينما يظهر الشكل السداسي في التصميم الثاني الذي ينتج من استمرار هذا التصميم المتعامد بحجم كبير يضم بداخله زخارف نباتية، ويظهر ذلك بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٢)، وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٥٥). وأيضاً بكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٧٣).

ونرى استخدام الشكل المثلث بصورة كبيرة ومتنوعة، فقد ظهر بشكل رئيسي في عدة تصميمات تكاد تكون كلها متطابقة إلا في عناصر ثانوية من التصميمات الثلاث، وجاءت أضلاع المثلث متبادلة ما بين الأضلاع المقوسة والمهشرة، وتضم هذه الأشكال عناصر نباتية

بداخلها (شكل رقم ٢١، ٣٥، ١٣٩، ١٤٠). وتظهر هذه التصميمات في كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٨، ١٩٣، ٢٠١)، وبكسوة منزل الميزونى (لوحة رقم ٢١٤).

ويتضح من التصميمات المتعددة لهذا الشكل المثلث مقدار التأثير الأسباني بها الذى يظهر من خلال التصميم العام وأيضاً من خلال العناصر الزخرفية واللونية، حيث تكاد تكون هذه التصميمات منقولة نقلاً حرفياً من نماذج أسبانية^(١). مما يؤكد انتشار التأثيرات الأوروبية بالمدرسة المحلية خلال هذه الفترة، كما يؤكد اشتراك الصناعات المغاربية الذين كانوا أكثر إطلاعاً وتأثراً بهذه المؤثرات الأوروبية وخاصة الأسبانية نتيجة قرب الموقع الجغرافى وسهولة التبادل بكل كلاً من الطرفين.

كما يظهر الشكل المثلث فى صورة زخرفية، وذلك فى تصميم المثلث المقعرة الأضلاع الذى يأطره فرعاً نباتياً خارجى ويضم بداخله زهرة كبيرة تشبه زهرة دوار الشمس (لوحة رقم ١٠)، وقد قدر لهذا التصميم أن ينتشر انتشاراً كبيراً على كافة جدران أغلب عمائر الوجه البحرى خلال العصر العثمانى، حيث نجد هذا التصميم فى كسوة مسجد تربة (لوحة رقم ٢، ١٤)، وبكسوة مسجد نومقسيس (لوحة رقم ٥٨، ٦٢، ٧٦)، وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٦٧، ١٧٨)، وكذلك كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٩٧، ١٩٩)، وفى كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٢). كما يظهر أيضاً على كثير من جدران عمائر القاهرة ومنه الكسوة الخزفية بمنزل زينب خاتون.

وتم استخدام الشكل المتعامد فى التصميم الهندسى المتداخل الذى يضم العديد من الأشكال الهندسية التى تأتى حول الشكل المتعامد الأوسط (شكل رقم ١٦)، حيث يوجد فى صورة مستطيلين متعامدين يشغل مركز تقاطعهما دائرة صغيرة، ويوجد هذا التصميم فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربة (لوحة رقم ١٢)، وبكسوة مسجد نومقسيس (لوحة رقم ٥٥). وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٧٣).

ويتبع هذا النوع من الزخارف الهندسية تصميم الشكل النباتى البسيط المحصور بين فرعين نباتيين على هيئة قوسين متقابلين (شكل رقم ١٢)، ويستخدم هذا التصميم كأطر خارجية،

(١) Islamisch Karamik: : Hetjens Musaum. Düsseldorf, P.493.

ونجده فى كسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٨، ١٣، ١٥، ٣١)، وفى كسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٧، ٤٨)، وبكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٥٠، ١٥٢)، وبكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٧٣، ١٧٨)، وفى كسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩).

وتوجد أمثلة عديدة لهذه النماذج والتصميمات الزخرفية بالشمال الإفريقي، حيث نرى الكثير من هذه التكوينات بالجزائر وذلك فى كسوة قصر باردو، وقصر حيدر، وبضريح سيدى عبد الرحمن، وبمنزل عزيزة بنت الباي. كما توجد نماذج متطابقة لها فى منزل حسن، ومتحف باردو بتونس^(١).

ثالثاً: الزخارف الكتابية:

بالرغم من الدور الهام الذى تلعبه الكتابات العربية بالنسبة للآثار الإسلامية على مر العصور وذلك منذ نشأه هذه الكتابات وتطورها، والمتمثل فى دور الخط العربى بأنواعه المتنوعة والمتباينة فى إثراء الناحية الفنية الزخرفية بمختلف مجالات الآثار الإسلامية، نجد أن البلاطات الخزفية بمصر التى ترجع للعصر العثمانى تمتاز بصفة بقله الكتابات وندرته^(٢).

ينطبق ذلك على البلاطات الخزفية التى تزين عمائر الوجه البحرى بمصر خلال هذا العصر، حيث اقتصرت هذه الكتابات على توقيع الصانع مسعود السبع الموجود على بلاطة واحدة مربعة بمقاس ١٥ x ١٥ سم، والتى توجد أسفل العقد المدائنى. الذى يتوج فتحة باب الدخول لمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (شكل رقم ٥٢) (لوحة رقم ٨١). وتظهر بالخط النسخ بصورة ركيكة، ولعل هذا عائد إلى كون الموقع على هذه البلاطة ليس خطاطاً بل هو صانع لا يرقى لمستوى الخطاطين اللذين يقومون بالتدوين على التحف المختلفة، وأيضاً يرجع ذلك إلى المساحة المحدودة المتروكة لهذا النص الكتابي.

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٥ - ٩٥.

(٢) من النماذج النادرة لهذه البلاطات نص تأسيس سبيل إبراهيم بن آدم المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وذلك تحت سجل رقم ١٣٩٤٨، والمؤرخ بسنة ٩٩٨هـ، ويتكون من ست بلاطات عالية الكتابة فى سطين باللون الأبيض على أرضية بيضاء.

ثالثاً: المدرسة الأوروبية:

تختلف المنتجات الخزفية التي تتبع الأسلوب الأوربي وخاصة البلاطات، عن مثيلاتها التي تنتمي إلى الأسلوب التركي العثماني، وأيضاً تلك التي تتبع الأسلوب المغربي الأندلسي، ويبرز هذا الاختلاف في كل من الأسلوب الصناعي الذي اعتمد الصانع فيه على وضع البلاطات في الأفران أثناء عملية الحرق على سمكها وهو الأسلوب الذي دخل إلى مصانع إنتاج الخزف العربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي حين أدخلت الطرف الصناعية الأوربية^(١)، وهو ما جعل الثلاث نقاط المعروفة باسم رجل الديك والناطقة عن عملية الحرق تختفي من على البلاطات الخزفية في تلك الفترة.

وقد أهتم الفنان الأوربي اهتماماً كبيراً بالناحية الزخرفية على حساب الجانب الواقعي، الذي قد سبق ورأيناه في منتجات المدرسة العثمانية وأيضاً في المدرسة المغربية الأندلسية في عصرها الذهبي بعد اندماج أسلوبها الأصيل مع الأسلوب العثماني التركي. ويتضح مقدار هذا الاهتمام لدى الفنان الأوربي من خلال العناصر الزخرفية النباتية وأيضاً الهندسية، وأسلوب تنفيذ كل منهم، كذلك تتضح مؤثرات عصر النهضة من خلال المناظر التصويرية التي اشتهرت بها منتجات الخزف الأوربي بما تتضمنه من رسوم طيور وحيوانات، وأيضاً مناظر طبيعية سفن شراعية، وتعد مراكز إنتاج هذه البلاطات سواء في أسبانيا أو البرتغال أو إيطاليا أو هولندا^(٢).

وقد انتشرت صناعة الخزف بمعظم دول أوروبا آنذاك، وأصبحت البلاطات الخزفية تنتج في كثير من هذه الدول. ومن أهم مراكز الإنتاج الأوربية في تلك الفترة نجدها في صقلية ونابولي وروما وجنوة في إيطاليا، وفي مدينة دلفت وروتردام بهولندا، وأيضاً بالمدن الكبرى بأسبانيا التي اشتهر إنتاجها من البلاطات الخزفية بصورة كبيرة وشاع استخدامه بكثرة في العديد من العمائر سواء بداخل أسبانيا أو خارجها^(٣).

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) Anne Berendsen and others: Tiles A General History Trans. By Janet Seligman New York. The Viking Press 1967, P.70.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢١ - ١٧٤.

ومما لا شك فيه أن المنتجات الخزفية الأوروبية قد أثرت على مراكز إنتاج الخزف في العالم الإسلامي، حيث عملت هذه المركز على تقليد الخزاف الأوروبية وذلك في محاولة منها للحفاظ على إستمرارية إنتاجها الذي بدأ يتأثر بغزو المنتجات الخزفية الأوروبية لأسواق العالم العربي الإسلامي، وذلك منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر الميلادي^(١)، ونرى ذلك واضحاً في زخارف الفخار التركي المتأخر التي تأثرت بشكل كبير بزخارف الخزف الأوروبي وخاصة خزف إيطاليا^(٢)، وكذا قد غزت هذه البلاطات المغرب العربي كما يتضح ذلك من خلال المباني التي تزخر بها في الجزائر وتونس وطرابلس ومصر^(٣).

لذا توجب علينا إلقاء نظرة عامة على أهم هذه المراكز التي لها صلة مباشرة بمجموعة البلاطات موضوع الدراسة لمعرفة شخصية كل منها والسمات المميزة لها، وذلك للتعرف بصورة أكبر وأوضح على التأثيرات التي انعكست على بعض نماذج البلاطات التي تخللت كسوات العمائر العثمانية بالوجه البحري بمصر سواء كانت هذه البلاطات أوروبية المنشأ أو كانت تحمل تأثيرات مباشرة من الأسلوب الأوروبي.

دلفت^(٤):

تعد هذه المدينة منذ القرن السادس عشر الميلادي/ الثاني عشر الهجري من أكبر المراكز الصناعية وأكثرها إنتاجاً في أوروبا، وقد بدأ إنتاج البلاطات الخزفية بهذه المدينة خلال هذا القرن معتمداً على الأسلوب الصناعي والزخرفي الإيطالي^(٥). وقد لعبت التجارة البحرية بهولندا دوراً فعالاً وبالغ الأهمية بالنسبة لهذه الصناعة، فقد ساعدت على انتشار منتجات مدينة دلفت بصورة كبيرة في معظم دول ومدن أوروبا وأيضاً خارجها، ذلك

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٥٧.

(٢) سعاد ماهر محمد: الخزف، ص ٦١.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ٨٩.

(٤) دلفت اسمها الأصلي هو "ديلف" .. وهو اسم أقدم قناة مائية في هولندا ويعنى "خروج المعدن من باطن الأرض" في إشارة واضحة إلى المعادن الموجودة في رحم أرض هذه المدينة التي يطلق عليها بالهولندية اسم مدينة الأمراء "برنس ستاد" فيما يطلق عليها البعض اسم مدينة الذهب الأزرق. انظر شبكة المعلومات الدولية بموقع: www.aljesr.nl/hollanda.com

(٥) Garnier (E): Dictionnaire de la Céramique L'librairie de l'art. Paris, P 15.

بالإضافة إلى الدور الرئيسي للخزافين الهولنديين حيث بلغوا مكانة صناعية عالية الجودة وامتلكوا ناصية هذه الصناعة مما جعل منتجاتهم من البلاطات الخزفية تنتشر بجميع البلدان الأوروبية وأصبحت نموذجاً يحتذى به^(١).

وقد مرت صناعة البلاطات بهذه المدينة بثلاث مراحل محورية^(٢)، الأولى منهم تتمثل في تقليد الطراز الإيطالي سواء من حيث الأسلوب الصناعي أو الزخرفي، ويشمل ذلك الفترة من أواخر القرن السادس عشر الميلادي إلى أوائل القرن السابع عشر الميلادي. أما المرحلة الثانية فتظهر خلال منتصف القرن السابع عشر الميلادي وتستمر إلى بداية القرن الثامن عشر الميلادي وتمتاز هذه المرحلة بتقليد الواقع والطبيعة الهولندية لاسيما رسم السفن الشراعية والمناظر الطبيعية الريفية. وجاءت المرحلة الثالثة تبدأ من منتصف القرن الثامن عشر الميلادي ويمتد إلى بداية القرن التاسع عشر الميلادي، ويمتاز بسيادة أسلوب الركوكو بمنتجاته.

وقد استمرت دلفت تعمل كمركز إنتاج للخزف بصورة عامة، وذلك منذ بدايات القرن السادس عشر الميلادي، ثم ما لبثت أن اتجهت إلى التخصص في صناعة المنتجات الخزفية وفقاً لأسلوب البروسلين الصيني^(٣)، وتركت إنتاج البلاطات الخزفية لباقي المراكز الصناعية التي كانت منتشرة بمعظم المدن الرئيسية وقتها ولاسيما مدينة روتردام^(٤) التي أخذت شارة القيادة من دلفت في إنتاج هذا النوع من المنتجات الخزفية. ومما هو جدير بالذكر أن المنتجات الخزفية التي أنتجتها المراكز الصناعية المختلفة بهولندا تتشابه مع بعضها البعض بدرجة كبيرة سواء من حيث الأسلوب الصناعي أو الفني وهو ما أوجد صعوبة بالغة في التمييز بين

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٤.

(٢) Harvard (H): Histoire de la fiancé delft. Paris 1878. P.103.

(٣) Lane (A): A Guide to the Collection of tile. Victoria and Albert museum, London 1962. P. 58.

(٤) تعد روتردام من المدن الصناعية الهامة التي أنتجت البلاطات الخزفية بهولندا، التي بدأ إنتاج الخزف بها منذ أوائل القرن السابع عشر الميلادي وأخذت أهميتها تزداد تدريجياً في إنتاج الخزف بأنواعه حتى بلغت ذروتها في أواخر هذا القرن ولاسيما بعد أن تخلت مدينة دلفت عن إنتاج البلاطات الخزفية آنذاك، وقد تأثرت مراكز إنتاج هذه المدينة بأساليب عصر النهضة الأوروبية المتمثلة في طراز الركوكو والباروك وذلك في مراحل إنتاجها الأولى، ثم دخل عليها بعد ذلك تأثير البورسلين الصيني الذي اقتصت به مدينة دلفت.

خصائص هذه البلاطات ومحاولة نسبة كل منها إلى مركز أنتاج بعينة طبقاً لهذه الخصائص^(١).

وقد مارست مدينة دلفت تأثيراً قوياً على مراكز الإنتاج الصناعية في المدن الأخرى بهولندا تجاوزتها إلى التأثير على المراكز الأوروبية بصفة عامة، لدرجة تسمية خرف بعض هذه البلدان باسم خرف دلفت نسبة إليها، ويرجع ذلك لجودة وعظم المنتجات الصناعية الخزفية بهذه المدينة من جهة، وانتقال الصناع بين المراكز المختلفة من جهة أخرى^(٢). وقد ضمت هذه المدينة العديد من المراكز الصناعية التي كانت تزخر بالكثير من الصناع المهرة الذين قادو حركة الإنتاج بها نحو الرقى والتقدم، كما أسهموا بقدر كبير في انتشار منتجات دلفت من البلاطات الخزفية بكافة مدن ودول أوروبا. وقد ضمت دلفت عدداً كبيراً من الصناع المهرة في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي وخاصة قبيل سنة ١٦٦٥ م. حيث بلغ عددهم قرابة الاثنى وخمسين معلماً، كما كان عدد المصانع بها في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي ثمانية وعشرين مصنعا^(٣).

صقلية:

تعد هذه المدينة من أشهر المدن الصناعية في إيطاليا، وتمتاز بتقاليدها الفنية التي ورثتها عن حكم المسلمين لها. وقد تأثرت في بداية معرفتها وإنتاجها للخرف بعاملين رئيسيين، الأول يتمثل في التيار الإيطالي الأوروبي الذي جاء من الشمال الإيطالي الذي كان يخضع للهيمنة الأوروبية، وقامت فيه بتقليد الأشكال والزخارف الأوروبية بصورة كاملة. أما العامل الثاني فيتمثل في التيار الأسباني الذي نشأ من خلال استقرار بعض الصناع الأسبان بها وقيامهم بتأسيس مراكز صناعية لهم بهذه المدينة تعتمد في إنتاجها الخزفي على الأساليب الصناعية والزخرفية الأسبانية الموروثة لدى هؤلاء الصناع^(٤).

وقد امتازت المنتجات الخزفية بهذه المدينة لاسيما البلاطات الخزفية بالإقبال على تصميمات الأزهار ذات الأحجام الكبيرة المنفذه باللون الأبيض والأصفر، وأيضاً رسوم الأوراق والفواكة المتعددة ذات الأحجام الكبيرة، وكان ذلك يتم باللون الأزرق الداكن بينما

(١) Lane (A): A Guide to the Collection of tile, p. 80

(٢) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٨.

(٣) Harvard (H): Histoire de la fiancé delft, P.103.

(٤) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٨.

العناصر الزخرفية جاءت باللون الأخضر والبنفسجى علاوة على الأزرق الفاتح، وتمثل هذه الخصائص الصناعية والزخرفية سمات مميزة لمنتجات هذه المدينة وبصفة خاصة تلك التى ترجع إلى القرن الثامن عشر الميلادى، وقد تمثلت الزخارف بمنتجات صقلية الخزفية فى كل من الزخارف الهندسية والنباتية والمراوح النخيلية^(١).

ومما يجدر نكره أن مجموعة البلاطات الخزفية التى تم إنتاجها بالفترات المتأخرة بمختلف المراكز الصناعية الإيطالية قد تراجع مستواها الزخرفى الذى كانت عليه خلال القرن الثامن عشر الميلادى/ القرن الثانى عشر الهجرى، والتى كانت مرتبطة فيه بتقليد الصور الزيتية بشكل كبير. حيث تحولت ألوانها من الألوان الزاهية البراقة إلى تلك الألوان الباهتة، كما نجد خلو الأرضية البيضاء من استخدام الزخارف المورقة واقتصرت فقط على اللون الأبيض الباهت، ذلك علاوة على اختفاء الأوراق الثلاثية والكأسية وأيضاً أوراق الأكنيس المحورة وإحلال محلها سيقان نباتية ينبثق منها أوراق نباتية بسيطة مدببة. كما نجد غلبة التصميمات الهندسية وأخذها مساحة كبيرة على حساب مثيلاتها النباتية، وقد اعتمدت هذه التصميمات الهندسية على الدوائر والمربعات والمستطيلات غير المنتظمة وأيضاً الأشرطة الأفقية أو الرأسية، ذلك مع ملاحظة تحجيم العناصر والتفاصيل الزخرفية والتى نتج عنها وجود مساحات واسعة فى هذه البلاطات تخلو من العناصر الزخرفية المختلفة^(٢).

وقد قامت معظم المراكز الصناعية التى تخصصت فى إنتاج الخزف ولاسيما البلاطات الخزفية بإنتاج أنواع خاصة من هذه البلاطات يتم تصنيعها خصيصاً لبلدان العالم الإسلامى^(٣). وبذلك قد خلت هذه البلاطات فى أغلبها من المناظر التصويرية وخاصة تلك التى تحمل أشكال كائنات حية مثل الطيور والحيوانات، وهو ما يرجع بطبيعة الحال إلى المعتقدات الدينية الإسلامية وكرهيتها للمناظر التصويرية مما نتج عنه عدم تقبل المسلمين لها. ولعل هناك عامل آخر غاية فى الأهمية جعل مثل هذه المراكز الصناعية تخصص بعضاً من إنتاجها للعالم الإسلامى ويتمثل ذلك العامل فى رغبة هذه المراكز فى زيادة توزيع منتجاتها وإيجاد أسواق كبيرة لها قامت بمراعاة هذه المعايير فى البلاطات التى كانت تصنع للعالم الإسلامى آنذاك، وهو بالفعل ما قد أتى أكلة وتحقق لهم حيث سادت البلاطات الأوروبية الصنع وغزت العالم الإسلامى بمختلف أقطاره وخاصة خلال القرن التاسع عشر الميلادى.

(١) Champret (J): Repertoire de la Majolique. P.145.

(٢) Janneau (J): Les Arts du Feu. Presse Universitaire de Paris.1948, p. 42.

(٣) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٨.

أما عن العناصر الخزفية المستخدمة في المدرسة الأوروبية والتي تضمنها البلاطات الخزفية التي جاءت بعناصر الوجه البحرى بمصر وتتبع الفترة موضوع الدراسة فقط اقتصر على كل من الزخارف النباتية والزخارف الهندسية، حيث خلت هذه البلاطات التي تنتمي لهذا الطراز الأوروبى من وجود الزخارف الكتابية، ولعل ذلك يرجع فى الأساس إلى اختلاف اللغة بين كل من العالم العربى والإسلامى وبين اللغات الأوربية، كما ان هذه البلاطات لم تتضمن وجود أية توقعات للصناع الأوروبيين. وهو على عكس السائد فى البلاطات الخزفية المنتجة للأسواق الأوروبية حيث نجد إن كثيرا من الفنانين الأوروبيين ولاسيما الهولنديين والإيطاليين قاموا بالتوقيع على كثير من منتجاتهم الخزفية التي تنتشر بالعديد من العماثر الأوروبية^(١).

١- الزخارف النباتية:

جاءت الزخارف النباتية الأوروبية مختلفة إلى حد كبير عن مثيلتها فى كل من المدرسة العثمانية التركية والمدرسة المغربية الأندلسية، ويظهر هذا الاختلاف فى العناصر الخزفية النباتية ذاتها من جهة، والأسلوب الفنى المتبع فى تنفيذ هذه العناصر من جهة أخرى، والألوان المستخدمة فى تنفيذ هذه التصميمات من جهة ثالثة. وتمتاز الزخارف النباتية الخاضعة لهذا النوع بسمتين رأسيين، الأولى تتمثل فى قلة البلاطات التي تحمل مثل هذه الزخارف النباتية بالمقارنة مع تلك التي تحمل عناصر زخرفية هندسية، والثانية أنها جاءت متطابقة مع بعض التصميمات والعناصر الخزفية النباتية التي تتبع الطراز العثمانى التركى، وهو ما يظهر بوضوح فى تلك البلاطات التي صنعت خصيصاً للعالم العربى الإسلامى التي روعى فيها النوق المنتشر والسائد لدى الغالبية العظمى من السكان فى ذلك الوقت. ويمكننا تتبع هذا الأسلوب من خلال محورين رئيسيين، الأول يتمثل فى مجموعة البلاطات التي تتبع المدرسة المحلية والتي ضمت تأثيرات مباشرة تتبع خصائص المدرسة الأوربية، والثانى يتألف من تلك البلاطات الأوروبية الصنع.

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٢٢، ١٢٥.

أولاً: البلاطات المحلية ذات التأثيرات الأوروبية:

بالنسبة للبلاطات المحلية الصنع والتي تظهر بها التأثيرات الأوروبية سواء الإيطالية أو الأسبانية وذلك من خلال أسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية التي غالباً ما جاءت تنتمي للمدرسة العثمانية، فنجد هذه التصميمات قد ظهرت بصورة غير قليلة وذلك على بعض جدران عمائر الوجه البحرى السابق دراستها والتعرض لها والتي تم إيضاحها أثناء الحديث عن العمائر التي توجد بها هذه النماذج. والتي تمتاز جميعها برسم عناصرها الزخرفية وخاصة النباتية منها بصورة غليظة، كما تمتاز هذه العناصر بالنهايات الطرفية المدببة، ذلك إلى جانب طغيان الطابع الفنى الزخرفى على الناحية الواقعية الطبيعية. وبالنسبة للخطة اللونية فقد شاع استخدام الألوان التي جاءت بالنماذج الأصلية تارة وذلك مع فقدانها للحيوية حيث جاءت فى أغلبها باهتة لا تضاهى النماذج الأصلية، وتارة أخرى جاءت تعتمد على اللون الأصفر البرتقالى واللون الأزرق بدرجاته، وكذلك اللون البنى.

ومن أمثلة هذه النماذج التجميعية الزخرفية التي قوامها الأوراق النباتية المركبة التي يتقاطع معها أوراق نصلية (شكل رقم ٢٤)، وتوجد بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٨، ٢٠، ٢٥)، وفى كسوة مسجد نومقسيس (لوحة رقم ٥١، ٥٣، ٥٧، ٥٩)، وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى (لوحة رقم ١٦٧)، وكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩، ٢٠٢). وأيضاً التجميعية التي تمثل الأوراق النباتية التي تتخذ هيئة قلبية ويخرج منها أنصاف مراوح نخيلية (شكل رقم ٧)، والتي يتشابهها معها كل من تجميعية الأوراق النباتية القلبية الشكل التي يخرج منها فرعان نباتيان صغيران (شكل رقم ١٧)، وأيضاً تجميعية الأوراق النباتية القلبية الشكل التي ينبثق من جانبيها أفرع نباتية صغيرة (شكل رقم ٢٥). وهو ما يظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ١٢، ١٦). وبكسوة مسجد نومقسيس (لوحة رقم ٧٠).

أما أبرز هذه النماذج تتمثل فى تصميم اللوحات الزخرفية التي تعتمد على تصميم الزهرية المنبثق منها أفرع نباتية حلزونية يتوجها عقد مفصص منفذ بالأفرع النباتية (شكل رقم ٥٥، ٥٩، ٦٠)، وتظهر بكثرة فى كسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٨٩، ٩١، ٩٢)، حيث جاءت عناصرها الزخرفية منفذه بأسلوب الركوكو والباروك، كما أعتمد التصميم على تكرار أشكال الأوراق والأفرع النباتية بنفس الأسلوب تكراراً كثيراً متداخلاً. وأيضاً فى تصميم الأفرع النباتية الغليظة التي تتقابل مع بعضها البعض وتحصر بينها زخارف نباتية

بسيطة (شكل رقم ٣٤)، وتنتشر بكثرة في كسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦)، ويتضح فيها التأثيرات الأسبانية بصورة كبيرة. وكذلك في تصميم ورقة الساز المركبة المسننة التي يحيط بها أوراق نباتية أخرى ثانوية (شكل رقم ٥٤)، وتظهر بكسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي بكثرة وبخاصة على كسوة واجهات الأكتاف البارزة (لوحة رقم ٨٣، ٩٩). وأيضاً بكسوة قبة سالم أبو النجاة (لوحة رقم ١٤٩، ١٥٠).

كما نرى ذلك أيضاً في تصميم الأوراق النباتية التي الغليظة ذات الأطراف المدببة التي تخرج ن وردة مركزية وسطى (شكل رقم ١٢٥)، وذلك بكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٩٢). وهو ما يتشابه بدرجة كبيرة مع تصميم الأفرع النباتية التي يفصل بينها مثلثات متقابلة الرؤوس وتلتف حول وردة مركزية (شكل رقم ١٥١)، وهو ما يوجد بكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٩)، حيث نفذت الأوراق بنفس الأسلوب الزخرفي كما تشابهت الألوان المستخدمة في تنفيذ عناصر كل منها. حيث يتضمن كل من التصميمين الأسلوب الأوروبي وخاصة الأسباني والذي يتشابه بصورة واضحة وصريحة مع تصميم الأفرع النباتية المتقابلة التي تقسم التصميم إلى نصفين متطابقين (شكل رقم ٣٤).

ثانياً: البلاطات الأوروبية:

أما بالنسبة للبلاطات الأوروبية الصنع فيمكن تمييزها من خلال عجينة البلاطات التي تمتاز بنقائنها عن عجينة البلاطات المحلية الصنع، وأيضاً يمكن تمييز هذه البلاطات من خلال الاساليب الصناعية المستخدمة فيها، حيث جاءت خالية من الثلاث نقاط التي عادة ما توجد على سطح البلاطات المحلية الصنع والتي تنتج عن عملية الحرق، ذلك بالإضافة إلى اسلوب زخرفة هذه البلاطات التي يعتمد بشكل كبير على إبراز الناحية الجمالية الزخرفية بالتصميمات المختلفة، وهو ما يظهر بوضوح في تقليد تصميمات البلاطات العثمانية لاسيما ذات الزخارف النباتية.

وقد جاءت هذه البلاطات قليلة ومحدودة، حيث تحصر فقط في بضعة تصميمات، الأول منهم عبارة عن نسخة من تجميعة أوراق القرنفل التي تتألف من أربع بلاطات (شكل رقم ٢)، والتي نفذت وفقاً للطابع الزخرفي الأوروبي ونراها في كسوة محراب مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٠). وأيضاً نرى المثال الثاني لها في كسوة منزل محارم (لوحة رقم

٢١٩، ٢٢٥). أما التصميم الثانى ف جاء على بلاطة واحدة مستطيلة غير مكتملة (شكل رقم ١٢١)، ونراها بكسوة الواجهة الجنوبية الشرقية بقبة علي المحلي (لوحة رقم ١٠٢)، ويظهر عليها الطابع الأوروبى لاسيما الإيطالى، حيث نفذت العناصر النباتية بأسلوب بسيط وهو ما يظهر بوضوح من خلال رسم زهرة الرمان، كما جاءت نهايات الأفرع النباتية مدببة، أما عن الألوان فقد ساد استخدام اللون الأزرق، واللون الأبيض، واللون الأصفر المائل للون البنى.

كما نراها أيضاً فى كسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٨، ٩)، وذلك فى التصميم الذى يتألف من الأوراق النباتية المخروطية ذات الأطراف المدببة التى تلتف حول مركز التصميم وتأتى على أرضية خاصة بها تتخذ نفس أشكال الأوراق النباتية بالإضافة إلى الأرضية العامة للتصميم البيضاء اللون (شكل رقم ١٥)، ونلاحظ رسم عناصر التكوين بخطوط غليظة والاهتمام بالناحية الفنية الزخرفية بدرجة كبيرة. كما نرى مثل هذه السمات فى التصميم الذى يتكون من الأفرع النباتية التى يتخللها أزهار وأوراق نباتية ثلاثية وخماسية (شكل رقم ٩٢)، والذى يوجد بكسوة الجدار الجنوبى الغربى بمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١٢٨). والتى جاءت فيه الأفرع النباتية على هيئة أشرطة حلزونية مقوسة منفذة بشكل زخرفى ويتخلل بعضها أشكال أنصاف المراوح النخيلية، وقد جاءت الخطة اللونية بهذا التصميم تتشابه بدرجة كبيرة مع التصميم السابق، ويمكن نسبة هذين التصميمين إلى مراكز الإنتاج الأوروبية الإيطالية وذلك من خلال التصميم العام لكل منهما وأيضاً العناصر الزخرفية لهما وطريقة تنفيذ هذه العناصر ذلك فضلاً عن استخدام الألوان الزاهية الساطعة.

كما نرى أيضاً تصميم الوردة الوسطى ذات الثمان بتلات التى يتفرع منها نحو الأركان الأربعة للتصميم أفرع نباتية تتخذ هيئة قلبية (شكل رقم ٩٣)، وذلك بكسوة الجدار الجنوبى الغربى لمسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١٢٩). ومن خلال السمات العامة لهذا التصميم وأيضاً العناصر الزخرفية به وخطته اللونية يمكن نسبته بسهولة إلى إحدى مراكز الإنتاج الإيطالية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى، وهو ما يؤكد تنفيذ الأفرع النباتية التى تتخذ شكل القلب بطريقة أقواس السهام وهى من إحدى السمات الفنية للزخرفة الإيطالية خلال عصر النهضة^(١).

(١) عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج، ص ١٥٤.

٢- الزخارف الهندسية:

تمتاز التصميمات الهندسية بالمدرسة الأوروبية بسمات خاصة بها تميزها عن نظيرتها بكل من المدرسة العثمانية التركية والمدرسة المغربية الأندلسية، وأهم هذه السمات وأميزها هي ندرة وجود الزخارف الهندسية المستقلة بها، حيث جاء هذا النوع من الزخارف مشترك مع العناصر الزخرفية النباتية. كما تمتاز أيضاً بأن العنصر المركزي هو الفاصل القاسم بين كل من العناصر الهندسية والنباتية فنراه في أغلب الأحيان عنصر مركزي تتمحور حوله باقية العناصر النباتية. وكذلك اعتماد هذا النوع من الزخارف على التصميمات المنفذة على تجميعات لاسيما تلك التي تتألف من أربع بلاطات ذلك بالرغم من استخدام الصانع للبلاطات المربعة الكبيرة مقاس ٢٠ x ٢٠ سم، أو ٢٤ x ٢٤ سم.

وقد اتسم الأسلوب الهندسي الأوروبي بوجود نوع من الاستمرارية في تصميماته وذلك عن طريق اتصال التجميعات المتجاورة بعضها ببعض من خلال أرباع أو أنصاف عناصر زخرفية تشكل عند تلاقيها مع بعضها البعض في الغالب عنصر زخرفي ثانوي أو تأتي في بعض الأحيان لتكون عنصراً آخر يتساوى في الأهمية مع العنصر الرئيسي، ويظهر كل منهما بشكل متبادل حتى أنه عند النظر إلى مثل هذه التصميمات للوهلة الأولى يصعب التعرف على أي عنصر منها هو العنصر الرئيسي. وقد جاءت هذه الزخارف متأثرة بأسلوب عصر النهضة الأوروبية من حيث استخدامها لأسلوب الركوكو والباروك في تنفيذ عناصرها الهندسية. وسنتناول الزخارف الهندسية بهذه المدرسة من خلال المحورين الذي سبق وتناولنا بهما الزخارف النباتية بذات المدرسة والمتمثلة في، البلاطات المحلية الصنع التي يظهر عليها بوضوح التأثيرات الأوروبية، و البلاطات الأوروبية الصنع.

أولاً: البلاطات المحلية ذات التأثيرات الأوروبية:

ظهرت التأثيرات الأوروبية الهندسية ببعض تصميمات البلاطات الخزفية التي تزين جدران عمائر الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثماني، حيث ضمت هذه البلاطات العديد من النماذج الهندسية ذات الطابع الأوروبى الذى يظهر عادة من خلال تنفيذ العناصر الهندسية بنفس الأسلوب الأوروبى مع رسم عناصر التصميم النباتية بالأسلوب المحلى الذى كان سائد آنذاك.

فنرى تصميم الخطوط المستقيمة التي تتقاطع وتتوازي مع بعضها البعض وتحصر بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة ولاسيما شكل المعين المركزي (شكل رقم ٣٢)، ويتضح فيه الأسلوب الأسباني الأوروبي من حيث التصميم العام وأيضاً طريقة رسم العناصر النباتية البسيطة التي تشترك مع نظيرتها الهندسية. بينها أشكال هندسية بداخلها زخارف نباتية بسيطة (شكل رقم ٣٢)، ويظهر هذا التصميم بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٣٨). ونراه بكثرة في كسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٢١، ١٢٦)، ويوجد أيضاً بكسوة منزل القناديلي (لوحة رقم ٢٠٣).

كما تم استخدام الشكل المثلث بنفس الطابع الأوروبي وذلك في تصميم المثلث المقعر الأضلاع الذي يضم بداخله زهرة نوار الشمس (شكل رقم ١١)، والذي يظهر به الطابع الزخرفي وفي رسم كل من الشكل المثلث والنهايات الثلاثية التي تنتج عن كل ضلعين منه، علاوة على الألوان ذات الطابع الأوروبي. ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٧، ١٧). وبكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٤٩، ٧٥، ٧٦). وبكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٦٧، ١٧٨). وكذلك بكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٩٧، ١٩٩). وبكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٢).

واستخدمت أيضاً الأشكال المثلثة المنفذة بالأسلوب الأوروبي في التصميمات المثلثة المتشابهة التي تتألف من المثلث المهشر الأضلاع الذي يضم بداخله وردة ذات أربع بتلات (شكل رقم ٢١، ٣٥)، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٣٦، ٤٠). وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٠، ٢٠١، ٢٠٢). وأيضاً بكسوة منزل الميزوني (لوحة رقم ٢١٨). وكذلك تصميم المثلث المهشر (شكل رقم ١٣٩، ١٤٠) والذي يوجد بكسوة منزل علوان (لوحة رقم ٢١٨).

وظهرت هذه التأثيرات أيضاً على بعض البلاطات التي تستخدم كأطر، فراها في تصميم الشكل السداسي الذي يتقاطع معه معين (شكل رقم ٥)، ويظهر بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربانة (لوحة رقم ٢، ٤، ٢٢، ٢٨، ٣١). وأيضاً تصميم الشريطين الملتفين حولها بعضها البعض ويحصرا بينهما أشكال بيضاوية (شكل رقم ٤٣، ٤٥)، والذي يظهر بكسوة مسجد دومقسيس (لوحة رقم ٧١).

ثانياً: البلاطات الأوروبية:

تتضمن مجموعة البلاطات موضوع الدراسة العديد من البلاطات الأوروبية الصنع التي تحمل تصميمات هندسية، وترجع أغلب هذه البلاطات إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، لذا جاءت نماذجها أكثر من نماذج البلاطات المحلية التي تحمل طابعاً أوروبياً، ويؤكد ذلك أيضاً انتشار واتساع استخدام البلاطات الأوروبية الصنع في العالم العربي والإسلامي خلال تلك الفترة. وقد تعدد العناصر الهندسية المستخدمة في هذه التصميمات فجاءت ما بين الشكل الخطوط المتعرجة والمستقيمة، والأشكال المثلثة، والأشكال المفصصة، وأشكال الدوائر.

فنرى عنصر الخطوط في تصميم الشكلين الزخرفيين المتقاطعين، اللذان يتألفان من قوسين كبيرين متقابلين في الوسط وقوسين صغيرين متدبرين أعلاه وأسفله (شكل رقم ٣٠)، والذي يأخذ الطابع الزخرفي الأسباني ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد الحاج إبراهيم تربة (لوحة رقم ٣٧). كذلك نرى هذا العنصر في شكل أشرطة مختلفة الأشكال حيث تم استخدام هذه الأشرطة بشكل واسع على عدة تصميمات ونراها بصفة خاصة في كسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١١٦، ١٢٤)، وتتضمن الأشرطة المتداخلة مع بعضها البعض، والأشرطة المتوازية، وأيضاً الأشرطة المقوسة (شكل رقم ٧٣، ٥٧، ٧٣، ٨٠، ٨٢، ٨٣).

كذلك يظهر الشكل المثلث بصورة واسعة بالعديد من هذه النماذج، فنجد في تصميم المثلث المقوس الأضلاع الذي يضم بداخله وردة كبيرة الحجم ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٣١)، ويظهر بالكسوة الخزفية أعلى محراب مسجد تربة (لوحة رقم ٤١)، ويتضح من خلاله عنصر الاستمرارية الزخرفية من خلال عنصر الوردة الثانوية التي تصل بين البلاطات بعضها ببعض. كما نرى هذا العنصر أيضاً من خلال تصميم الشكل المثلث الذي يضم بداخله أوراق نباتية تخرج من دائرة وسطى مركزية ينبثق منها أشكال دوائر ومثلثات صغيرة، وهو التصميم الذي اعتمدت عليه كسوة مسجد إبراهيم باشا (لوحة رقم ١٣٥، ١٣٦). ويتميز بقوة عنصره الثانوي من حيث تساويه في الأهمية مع العنصر الرئيسي، حيث يتبادل كل منهما مع الآخر بشكل يصعب معه تحديد أيهما العنصر الرئيسي (شكل رقم ٩٧، ٩٨).

كما يظهر الشكل المثلث من خلال تصميم الأشكال المثلثة المستقيمة الأضلاع المتتالية التي تشغل مركز التكوين وتضم بداخلها زخارف نباتية بسيطة يخرج منها عناصر زخرفية تشبه رأس السهم (شكل رقم ١٩)، ويظهر به الطابع الأوروبي الإيطالي من خلال عنصر الأوراق الكأسية الشكل وأيضاً الخطة اللونية لهذا التصميم، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ١٥، ٢٧). وأيضاً تصميم الشكل المثلث الذي يضم بداخله الشكل النجمي المركب (شكل رقم ٩)، ويوجد بكسوة مدخل مسجد تربانة (لوحة رقم ٦). كذلك نجده في تصميم المثلث الذي يضم بداخله دائرة مركزية يحيط بها أوراق وأفرع نباتية صغيرة (شكل رقم ١٢٢)، ويتضح فيه الطراز الإيطالي من حيث استخدام الألوان الزاهية الساطعة والبراقة، وارتفاع الناحية الزخرفية الجمالية بالتصميم بدرجة كبيرة، ويوجد هذا التصميم بكسوة الواجهة الجنوبية الشرقية بقبة علي المحلي (لوحة رقم ١٨١).

أما عنصر الدائرة فلم يقل أهمية عن عنصر المثلث، حيث نرى كل منهما جانباً إلى جانب في تصميم واحد وذلك في التصميمين السابقين (شكل رقم ٩٧، ١٢٢)، وذلك بكسوة كل من مسجد إبراهيم باشا (لوحة رقم ١٣٥، ١٣٦)، وكسوة قبة علي المحلي (لوحة رقم ١٨١). كما جاء عنصر الدائرة منفرداً في كثير من التصميمات ويظهر تارة بشكل مستوي وتارة أخرى نجده مرسوم بطريقة مفصصة.

بالنسبة للشكل الدائري فيظهر في تصميم الدائرة الوسطى المركزية التي يلتف حولها أربعة أشكال قلبية يشغل كل منهم زاوية من زوايا التصميم (شكل رقم ٩١)، ويوجد بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١٢٧). كما يظهر الشكل الدائري بتصميم الإكليل الذي يأتي على تجميعه تتألف من أربع بلاطات (شكل رقم ١٨)، ويتميز بالأزهار الثلاثية الكبيرة ذات النهايات المدببة وتظهر به السمات الإيطالية من خلال التصميم العام والعناصر اللونية، ويوجد بكسوة مسجد تربانة (لوحة رقم ٤٢). وجاءت في كسوة مسجد عبد الباقي جوربجي في صورة بلاطات متناثرة على جدران الأكتاف البارزة. وهو ما يتشابه مع وجودها بكسوة قبة عبد الله المرشدي (لوحة رقم ١٣٩).

أما بالنسبة لشكل الدائرة المفصصة فنراها في تصميم الدائرتين المفصصتين المتتاليتين التي يحيط بالخارجية منهما زخارف نباتية بسيطة بينما تضم الدائرة الداخلية وردة ذات ثمان بتلات (شكل رقم ٥٦)، ويوجد بكسوة مسجد عبد الباقي جوربجي (لوحة رقم ١١٣، ١٢٤). ويظهر على هذا التصميم الطابع الإيطالي حيث يمكن أن نلمس وجه الشبه بين هذا

التصميم وتصميم الشكلين المتقاطعين المنفذين بالخطوط المقوسة (شكل رقم ٣٠). وأيضاً نجده بتصميم الدوائر المفصصة المتتالية التي ينبثق منها نحو الأركان أوراق نباتية خماسية بينما يخرج منها نحو الأوساط أفرع نباتية غليظة (شكل رقم ٦)، ويظهر عليه الطابع الأسباني من حيث التصميم العام أو طريقة تنفيذ الأفرع النباتية الغليظة، ويوجد هذا التصميم بكسوة مسجد تربةانة (لوحة رقم ١)، وبكسوة قبة أبو النضر شتا (لوحة رقم ١٨٩).

أما عنصر المربع فقد جاء في تصميم المربع الزخرفي غير المنتظم الذي يضم بداخله أوراق الأكانتس التي تلتف حول شكل نجمي رباعي مركزي (شكل رقم ٢٨)، ويوجد بكسوة محراب مسجد تربةانة (لوحة رقم ٣٠)، كما يظهر بصورة مكثفة في كسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣). ويتضح التشابه الكبير بين هذا التصميم من جهة وتصميم الشكل المثلثن المقعر الأضلاع الذي يضم بداخله الشكل النجمي المركب (شكل رقم ٩)، وذلك من حيث استخدام عناصر زخرفية متقاربة ومتشابهة وأيضاً في الألوان المستخدمة في تنفيذ هذه العناصر.

وتظهر الزخارف المفصصة أيضاً من خلال تصميم الشكل الدائري المفصص الذي يوجد بمركزه دائرة صغيرة يخرج منها أشكال زخرفية تشبه رأس السهم (شكل رقم ١٠)، ويظهر بواجهة مسجد تربةانة (لوحة رقم ١٢). كما نرى العناصر النجمية التي جاءت تشغل مركز التصميم وذلك يظهر بتصميم المربع غير المنتظم وأوراق الأكانتس (شكل رقم ٢٨)، وجاءت في صورة نجمة رباعية كبيرة ونجد هذا التصميم بكسوة محراب مسجد تربةانة (لوحة رقم ٣٠)، وأيضاً بكسوة منزل محارم (لوحة رقم ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٣). كما يظهر بشكل نجمي متعدد الأضلاع وبصورة مركبة (شكل رقم ٩)، ويوجد أيضاً بمسجد تربةانة (لوحة رقم ٦).

تعد هذه النماذج أبرز التصميمات الهندسية التي جاءت على البلاطات الأوروبية، والتي يمكن أن نضع معها كل من تصميمات البلاطات الحديثة العهد التي تمثل أرضية خزفية بمعظم كسوة عبد الباقي جوربجي (شكل رقم ٥٣) (لوحة رقم ٨٧، ٨٨، ١١٠)، وتلك التي تشغل منتصف كسوة الجدر الشمالي الغربي على يمين ويسار فتحة باب الدخول للمسجد (شكل رقم ٦٨، ٦٩)، وتمتاز هذه التصميمات بالتشابه فيما بينها (لوحة رقم ١٠٤). وقد اعتمدت هذه التصميمات على عنصر المعين والمربع بكل كبير وذلك مع استخدام عناصر نباتية بسيطة محورة.

الختامة

قد تكون معالم الدراسات الأثرية جامدة بعض الشيء إلا إن جولة الباحث بين ثنايا هذا البحث قد أتاحت له فرصة التجول بين المساجد الأثرية التي تعود للعصر العثماني، وهي فرصة اظهرت جانباً حضارياً من جوانب هذا العصر، هذا بالإضافة إلى أن الجانب الحضارى الذى تنوع بين الابتكار والاقْتباس والتطوير وكلها معالم حضارية تخص علم الآثار.

ومما لا شك فيه أن دراسة البلاطات الخزفية بمدن الوجه البحرى بمصر خلال العصر العثماني (٩٢٣ / ١٢١٣ هـ - ١٥١٧ / ١٧٩٨ م)، تستهوى وتجذب أي باحث فى مجال الفنون الإسلامية ولاسيما الخزفية منها. ومن خلال دراستى لمجموعة البلاطات الخزفية الباقية بعمائر الوجه البحرى خلال هذا العصر وتتبع تصميماتها وأساليبها الفنية المختلفة خرجت من هذه الدراسة بالنتائج الآتية:

- أوضحت الدراسة وجود نهضة محلية فى إنتاج البلاطات الخزفية بمصر خلال القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى فى الوجه البحرى، حيث تم التعرف من خلالها على نمط طراز جديد من البلاطات الخزفية وهو الطراز المغربى الأندلسى الوافد على مصر فى العصر العثماني وتحديد أبرز ملامحه وخصائصه من حيث الأسلوب الصناعى والفنى.

- وتوصلت الدراسة إلى أن النهضة المحلية فى صناعة البلاطات المشار إليها جاءت إنعكاساً للأحوال الاقتصادية المزدهرة وقتها وخاصة الأوضاع التجارية، والتي تظهر بوضوح من خلال النمو المتزايد للتجارة الخارجية التى جاءت كنتيجة للمعاهدات التجارية التى أبرمتها الدولة العثمانية مع كثير من الدول الأوروبية لاسيما العظمى منها.

- توصلت الدراسة إلى تحديد الفترة الزمنية الخاصة للمدرسة المحلية بمصر والتأكيد على مرورها بمرحلتين، الأولى هى فترة نضوج وازدهار تتمثل فى استمرار إنتاج بلاطات الزليج المتعارف عليها بالمدرسة المغربية الأندلسية، والتي شملت طيلة القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، والمرحلة الثانية التى اضمحلت فيها هذه المدرسة وفقدت سماتها، حيث تأثرت بدرجة كبيرة بالأسلوب والطراز الأوروبى مما جعله يهيمن على هذه المدرسة، وذلك خلال أوائل القرن الثالث عشر الهجرى، التاسع عشر الميلادى.

- حصرت الدراسة جميع أنواع البلاطات الخزفية الموجودة بمختلف عمائر الوجه البحرى بمصر خلال الفترة موضوع البحث، سواء كانت عمائر دينية متمثلة فى مسجد الحاج إبراهيم تربية، ومسجد الحاج عبد الباقي جوربجي، ومسجد إبراهيم باشا بمدينة الإسكندرية، ومسجد أحمد أغا دومقسييس، ومسجد سيدى محمد العباسي بمدينة رشيد. أو كانت عمائر جنائزية كما فى قبة عبد الله المرشدى، وقبة عبد الوهاب مخلوف بمطوبس، وقبة سالم أبو النجاة بفة، وقبة الشيخ حسن البدوى بالمحلة الكبرى، وقبة على المحلى برشيد، وقبة أبو النضر شتا بقرية أبو مندور بدسوق. أو كانت عمائر مدنية كما فى كل من منزل القناديلى، ومنزل علون، ومنزل الميزونى، ومنزل محارم بمدينة رشيد.
- أوضحت الدراسة الطرز المختلفة للبلاطات الخزفية التى تشغل بعض أجزاء العمائر سألقة الذكر مع بيان سماتها وخصائصها الفنية والصناعية، وذلك من خلال نسبة كل منها إلى المدارس الفنية التى تنتمى إليها سواء كانت المدرسة العثمانية، أو المدرسة المغربية الأندلسية، أو المدرسة الأوروبية.
- عقدت الدراسة مقارنة بين نماذج البلاطات المختلفة التى جاءت بعمائر الوجه البحرى بمصر خلال الفترة العثمانية بعضها ببعض، وبينها وبين مثيلتها فى بعض عمائر مدينة القاهرة وبلدان الشمال الأفريقى.
- ربطت الدراسة بين المدرسة الأم بشمال أفريقيا والمدرسة المحلية بمصر والتى تعد رافداً من روافدها، وذلك من خلال استعراض الأسلوب الصناعى والزخرفى بكل منهما والتعرض للعديد من نماذج البلاطات المنتشرة بالكثير من عمائر الشمال الأفريقى التى تتطابق كلياً معها نماذج البلاطات بالمدرسة المحلية.
- أوضحت الدراسة كذلك مدى انتشار هذا النوع من البلاطات بشكل كبير فى مدن الوجه البحرى بمصر آنذاك، وارتباط ذلك بالجالية المغربية لاسيما فى عمائر كبار التجار، وهو ما يؤكد ما وصلنا منها، فضلاً عن الإشارات العديدة الموجودة بالوثائق (حجج وقف هذه العمائر).

- بينت الدراسة العناصر الفنية الخزفية لبلاطات الزليج بالمدرسة المحلية وأصولها، سواء كانت الأصول المغربية الأندلسية أو كانت الأصول العثمانية التركية، وذلك من خلال مجموعة البلاطات التي تزين بعض العمائر العثمانية بالوجه البحرى بمصر.
- أبرزت الدراسة معالم التيار الحضارى والفنى العثمانى الوافد على هذه المدرسة المحلية فى موطنها الأصلى بشمال أفريقيا وتوضيح أسباب وجود هذا التيار وتحديد العناصر الفنية الوافدة المميزة لهذا التيار وسماته الفنية، وكذلك التعرف على أهم مركز إنتاج البلاطات الخزفية بتركيا العثمانية خلال فترة عصرها الذهبى الواقع بين القرنين الهجريين العاشر والثانى عشر، السادس عشر والثامن عشر الميلاديين.
- أوضحت الدراسة إسهامات وتأثيرات المدرسة الأوربية فى المدرسة المغربية الأندلسية والمدرسة المصرية المحلية، وذلك من حيث جلب بلاطات من بعض بلدانها ولاسيما إيطاليا وأسبانيا، وأيضاً من حيث التأثير الوافد منها على بلاطات الزليج الذى يظهر من خلال أسلوب تنفيذ العناصر الخزفية ببعض التصميمات، مع بيان أهم الخصائص الفنية والصناعية للمدرسة الأوربية فى إنتاج البلاطات الخزفية والتعرف على أبرز مراكزها الإنتاجية.
- وظهر لنا من خلال الدراسة الخصائص الصناعية والفنية بالمدرسة المغربية لإنتاج البلاطات الخزفية بشمال أفريقيا مع بيان أهم مراكز الإنتاج بها مثل القلايين ونابل وفاس، ودراسة السمات المميزة بكل منها.
- قامت الدراسة بتسجيل شامل للبلاطات موضوع البحث وذلك من خلال الدراسة الوصفية والأشكال الخزفية فضلاً عن اللوحات الفوتوغرافية فى محاولة لتوثيق هذه البلاطات توثيقاً علمياً، وخاصة بعد تعرض أكثرها للأضرار البالغة الناتجة عن سوء تصرف الأهالي ورواد أماكن تواجد هذه البلاطات والذي يرجع لعدم تقديرهم قيمتها الفنية والتاريخية، أو التي ترجع للعوامل الطبيعية سواء عامل الزمن أو الرطوبة التي تعد سمة من سمات مدن الوجه البحرى بمصر ولاسيما تلك المطلة على سواحل البحر المتوسط مثل الأسكندرية ورشيد مما ساعد على طرد هذه البلاطات لطبقة الطلاء الزجاجى والألوان بها.

- قامت الدراسة بنشر العديد من التجميعات الخزفية للمرة الأولى، وذلك من حيث النشر العلمي الذي شمل الدراسة الوصفية والتحليلية.
- أبرزت الدراسة الأسلوب الصناعي والفنى للصانع مسعود السبع، وحددت ملامح إنتاج مدرسته، التي تميزت بإنتاج البلاطات ذات المقاسات الصغيرة، وتلك التي تتألف من تجميعات تتضمن أعداداً كبيرة من البلاطات.
- أوضحت الدراسة المراحل المختلفة لإنتاج البلاطات الخزفية، من خلال التعرف على الأساليب الصناعية المختلفة لهذه المراحل، وأيضاً طريقة تنفيذ الزخارف على هذه البلاطات، ذلك مع بيان لأنواع بعض الأكاسيد المستخدمة في عملية الزخرفة وخصائص كل منها، وإعطاء صورة عامة لشكل الأفران المستخدمة في إنتاج البلاطات الخزفية خلال العصر العثماني.
- أوضحت الدراسة سعة انتشار واستخدام الترايبس الرخامية جانباً إلى جنب مع البلاطات الخزفية، لاسيما تلك التي توجد بوسط الكسوات الخزفية. وبيان مدى النفع الذي عاد على هذه الكسوات من حيث إعطائها صلابة ومثانة جعلتها باقية في حالة جيدة إلى يومنا هذا.
- أظهرت الدراسة أهم العناصر النباتية والهندسية التي جاءت بالتصميمات الزخرفية التي ظهرت بالبلاطات الخزفية بعمائر الوجه البحرى بمصر العثمانية، مع بيان السمات والمميزات الخاصة لكل منها، وعلاقة الترابط والتواصل التي تجميع بين كل من عناصرها.
- وتكشف لنا من خلال هذه الدراسة ندرة استخدام الزخارف الكتابية خلال العصر العثماني ببلاطات المدرسة المحلية بمصر بصفة عامة، مع بيان ندرة استخدام هذه العناصر بالبلاطات التي تزين عمائر الوجه البحرى التي ترجع لنفس الفترة، حيث اقتصر فقط على توقيع الصانع مسعود السبع الذى يظهر بكسوة العقد المدائنى بمدخل مسجد الحاج عبد الباقي جوربجى.
- أكدت الدراسة على مفهوم عدم ارتباط البلاطات بتاريخ المنشأة الموجودة فيها وشيوع إعادة استخدام البلاطات الخزفية أكثر من مرة عن طريق نزعها من بعض العمائر أثناء

تجديدها وصيانتها، أو استخراج هذه البلاطات من عمائر متهدمة ثم استخدامها في عمائر حديثة أو إضافتها في عمائر أخرى. مما ساعد على وجود تجارة خاصة بمثل هذا النوع من البلاطات المعاد استخدامها.

- أوضحت الدراسة الأهمية البالغة لكل من الأسلوب الصناعى والزخرفى للبلاطات الخزفية ودورها المهم فى محاولة تأريخ لهذه البلاطات من جهة، والتعرف على مراكز إنتاجها من جهة أخرى، ومعرفة كونها متطابقة مع تاريخ المنشأة التى تكسو جدرانها من عدمه من جهة ثالثة. كما رأينا ذلك فى كسوة مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي وأيضاً بكسوة قبة علي المحلى.

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً: الوثائق:

- ١- سجلات محكمة الأسكندرية الشرعية: سجل رقم ٧، مادة ٢٥٠، سنة ٩٧١هـ / ١٥٦٣م.
- ٢- سجلات محكمة رشيد الشرعية: سجل رقم ١٠، مادة ١٦٦١، سنة ٩٨٨هـ / ١٥٨٠م. وسجل رقم ٣٠، مادة ١٨٠٥، سنة ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م.
- ٣- وثيقة وقف مسجد الحاج إبراهيم تربيانة، وثيقة رقم ٢٧٥١ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٠٥هـ / ١٦٩٣م.
- ٤- وثيقة وقف مسجد الحاج عبد الباقي جوربجي رقم ٢٣٨٣ قديم / أوقاف، أرشيف وزارة الأوقاف بالقاهرة، ١١٧٢هـ / ١٧٥٩م.

ثانياً: المصادر:

- ١- ابن إياس (أبو بكر محمد المتوفى سنة ٩٣٠هـ / ١٥٢٥م)، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، تحقيق محمد مصطفى، القاهرة، ١٩٦١م.
- ٢- ابن بطوطة (محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللوانى الطلخى، المتوفى سنة ٧٧٩هـ / ١٣٧٧م)، تحفة النظار فى غرائب الأمصار، دار صادر للنشر، بيروت ١٩٩٢م.
- ٣- ابن زنبيل الرمال (الشيخ أحمد الرمال، المتوفى سنة ٩٦٠هـ / ١٥٥٦م)، آخرة الممالك، "واقعة السلطان الغورى مع سليم العثمانى"، تحقيق عبد المنعم عامر، إشراف وتقديم عبد الرحمن الشيخ، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٤- ابن عبد المنعم الحميرى (محمد بن محمد بن عبد الله بن عبد المنعم بن عبد النور أبو عبد الله الحميرى، المتوفى سنة ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م)، الروض المعطار فى خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، دار إحياء التراث العربى، بيروت ١٩٧٥م.

- ٥- أحمد شلبي عبد الغنى الحنفى المصري (المتوفى سنة ١١٥٠هـ / ١٧٣٧م)، أوضح الإشارات فيمن تولى مصر والقاهرة من الوزراء والباشات، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن هبد الرحيم، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ٦- الاصطخري (أبو إسحاق إبراهيم بن محمد، المتوفى سنة ٣٤٠هـ / ٩٥١م)، المسالك والممالك. نشره دي غوي، ١٩٨٧م.
- ٧- البغدادي (صفى الدين عبد المؤمن بن عبد الحق البغدادي، المتوفى سنة ٧٣٩هـ / ١٤١٨م)، مرصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، تحقيق علي محمد البجاوى، ثلاثة أجزاء، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، (١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م).
- ٨- الجبرتي (عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، المتوفى سنة ١٧٥٤هـ / ١٨٢٢م): عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الأول.
- ٩- الحموى (ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي شهاب الدين، (٥٧٤ - ٦٢٦هـ / ١١٧٨ - ١٢٢٩م)، معجم البلدان، تحقيق، فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١هـ / ١٩٩٠م، الأجزاء ١، ٢، ٤، ٥، ٦.

ثانياً: المعاجم:

- ١- ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الانصاري، ٦٣٠ - ٧١١هـ / ١٢٣٢ - ١٣١١م)، معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ٢- الأزهرى (محمد بن أحمد بن الأزهر الهروى أبو منصور، ٢٨٢ - ٣٧٠هـ / ٨٩٥ - ٩٨١م)، معجم تهذيب اللغة، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣م)، الطبعة الثانية، معاجم اللغة.
- ٣- الجوهرى (إسماعيل بن حماد الجوهرى أبو النصر، المتوفى سنة ٣٩٣هـ / ١٠٠٣م)، معجم الصحاح، الموسوعة الشعرية، أسطوانة مدمج (C.D)، المجمع الثقافي (أبوظبى ٢٠٠٣م)، الطبعة الثانية معاجم اللغة.

- ٤- الزبيدي (محمد بن محمد بن محمد عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، ١١٤٥-١٢٠٥ هـ / ١٧٣٢-١٧٩٠م)، معجم تاج العروس من جوهر النفوس، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي (أبوظبي ٢٠٠٣ م)، الطبعة الثانية، معاجم اللغة.
- ٥- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م.

ثالثاً: المراجع العربية:

- ١- إبراهيم إبراهيم عناني: رشيد في التاريخ "دراسة في التاريخ والآثار والسياحة"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
- ٢- ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الرابع، نشر هويثي ميرندا ومحمد بن تاويت النطوني، الرباط، ١٩٦٢م.
- ٣- أبو أدهم عباده بن عبد الرحمن رضا: القطوف الدواني في التاريخ الأسباني، الطبعة الأولى، القاهرة، (١٤١٩ هـ / ١٩٩٨ م).
- ٤- أبو الوفا التفتازاني: مفردات الحياة الصوفية، مطبوعات آل البيت، الأردن، ١٩٨٨م.
- ٥- أحمد أحمد الحتة: تاريخ مصر الاقتصادي في القرن التاسع عشر الميلادي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٥٨م.
- ٦- أحمد السعيد سليمان: تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة، ١٩٧٦م.
- ٧- أحمد رجب محمد علي: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٨- _____: المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٩- أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، الجزء الخامس، الطبعة الخامسة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٢م.
- ١٠- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١م.

- ١١- استيف: موسوعة وصف مصر، النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية، ترجمة زهير الشايب، الطبعة الأولى، المجلد الخامس، الجزء الثالث، القاهرة، ١٩٧٩م.
- ١٢- إسماعيل سرهنك: حقائق الأخبار عن دول البحار، الطبعة الأولى، الجزء الثانى، القاهرة، ١٨٩٥م.
- ١٣- الأطلس العربى: الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، الإصدار التاسع (١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م).
- ١٤- أطلس المواقع الأثرية بباقي محافظات الوجه البحرى: مشروع نظام المعلومات الجغرافى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثار، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢م.
- ١٥- أطلس المواقع الأثرية بمحافظة البحيرة: مشروع نظام المعلومات الجغرافى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثار، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٢م.
- ١٦- أطلس المواقع الأثرية بمحافظة كفر الشيخ: مشروع نظام المعلومات الجغرافى للآثار، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، مركز المعلومات الجغرافية للآثار، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠١م.
- ١٧- السيد رجب حراز: المدخل إلى تاريخ مصر الحديث من الفتح العثمانى إلى الإحتلال البريطانى (١٥١٧ / ١٨٨٢م)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ١٨- إلهام محمد ذهنى: مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادى، القاهرة، ١٩٩١م.
- ١٩- أمال أحمد العمرى: مسجد عبد الباقي جوربجي بالأسكندرية، القاهرة ١٩٨٦ م.
- ٢٠- أمين عز الدين: تاريخ الطبقة العاملة المصرية منذ نشأتها حتى سنة ١٩١٩م، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ٢١- أندرية ريمون: الحرفيون والتجار فى القاهرة فى القرن الثامن عشر، ج ٢، الطبعة الأولى، ترجمة: ناصر أحمد إبراهيم، باتسى جمال الدين، مراجعة: رعوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- ٢٢- أوقطاي أصلانا: فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ٢٣- باسيلو بابون ماللونانو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف النباتية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

- ٢٤- باسيلو بابون مالدونادو: الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخارف الهندسية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- ٢٥- ثروت عكاشة: مصر فى عيون الغرباء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٢٦- جميل خانكى: تاريخ البحرية المصرية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٨م.
- ٢٧- جولوا: وصف مصر، المجلد الثالث " المدن والأقاليم المصرية "، ترجمة زهير الشايب، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ٢٨- جيرار، موسوعة وصف مصر، الحياة الإقتصادية فى مصر فى القرن الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ٢٩- حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٧م.
- ٣٠- _____: الخط الفن العربى الأصيل، مقال فى كتاب حلقة بحث الخط العربى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٦م.
- ٣١- _____: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول والثانى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- ٣٢- _____: دراسات فى فن النهضة وتأثرة بالفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٣٣- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٤٦م.
- ٣٤- حسنى محمد نويصر: العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٣٥- حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، طباعة دار الزهراء للإعلام العربى ١٩٨٧م.
- ٣٦- خالد محمد عزب: فوه مدينة المساجد دراسة عن المدينة وعمائرها الدينية والمدنية، مطابع الأهرام القاهرة ١٩٨٩م.
- ٣٧- ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٣٨- _____: فنون القاهرة فى العهد العثمانى ١٥١٧ - ١٨٠٥ م، الطبعة الثانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤ .
- ٣٩- رضا هلال: السيف والهلال" تركيا من أتاتورك إلى أربكان" الصراع بين المؤسسة العسكرية والإسلام السياسى، دار الشروق، القاهرة، (١٤١٩هـ / ١٩٩٩م).

- ٤٠- رفعت موسى محمد: الوكالات والبيوت الإسلامية فى مصر العثمانية، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، (١٤١٣هـ / ١٩٩٣م).
- ٤١- رمسيس عوض: محاكم التفتيش فى أوروبا - العصور الوسطى - ، طبعة دار الأنصار، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٤٢- رينهرت دوزى: المسلمون فى الأندلس، الجزء الثالث، ترجمة حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ٤٣- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م.
- ٤٤- سامى رزق بشاى، وفاروق وجدى إبراهيم، ومحمد عبد الفتاح عبد المجيد: تاريخ الزخرفة، مطابع الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٤٥- سعاد ماهر محمد: الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.
- ٤٦- _____: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٤٧- _____: محافظات الجمهورية العربية المتحدة - جمهورية مصر العربية إبان الوحدة مع سوريا - وأثارها الباقية فى العصر الإسلامى، دار التحرير للطبع والنشر، عن لجنة الخبراء بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية (القاهرة ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦م).
- ٤٨- _____: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ٢٠٠٠م، ج ٥.
- ٤٩- سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطنى، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقى، دمشق، (١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م).
- ٥٠- شارل ديل: البندقية جمهورية أرستقراطية، ترجمة أحمد عزت عبد الكريم توفيق، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م.
- ٥١- شرف الدين بوزاد: الجزائر بين الماضى والحاضر، دراسة فى المكان والزمان، طباعة دار الإبراهيمي، قسنطينة، ١٩٨٢م.
- ٥٢- شفيق غربال: تونس الخضراء، دائرة المعارف الإسلامية، القاهرة، (١٣٦٢هـ / ١٩٤٣م).
- ٥٣- صلاح أحمد هريدى: الحرف والصناعات فى عهد محمد علي، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

- ٥٤- _____: دراسة عن بعض جمارك مصر في القرن الثامن عشر، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م.
- ٥٥- عادل سعيد بشتاوى: الأندلسيون المواركة، دراسة في تاريخ الأندلسيين بعد سقوط غرناطة، مطابع إنترناشيونال بيرس، القاهرة، (١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م).
- ٥٦- عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٥٧- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصرى فى القرن الثامن عشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٥٨- _____: فصول من تاريخ مصر الإقتصادي والإجتماعى فى العصر العثمانى، تاريخ المصريين العدد ٣٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٥٩- عبد العزيز الدولاتى: مدينة تونس فى العصر الحفصى، تعريب، محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتى، دار سراس للنشر، ١٩٨١م.
- ٦٠- عبد العزيز الشناوى: الأزهر جامعاً وجامعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الجزء الأول، الطبعة ١، ١٩٨٣م.
- ٦١- _____: الدولة العثمانية دولة مفترى عليها، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الثانى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٦٢- عبد العزيز محمود الأعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى، دراسة أثرية فنية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م.
- ٦٣- عبد الفتاح مقلد الغنيمى: موسوعة تاريخ المغرب العربى: "بنى حفص وبنى زيان وبنى مرين وبنى وطاس والسعديين وظهور الأشراف العلويين"، دراسة فى التاريخ الإسلامى، الجزء الخامس والسادس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٦٤- علماء الحملة الفرنسية: موسوعة وصف مصر "قاهرة المماليك"، ترجمة منى زهير الشايب، الجزء الحادى عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢م.
- ٦٥- علي مسعود البلوشي، سعيد علي حامد، صلاح بهنس، صالح ونيس، احمد سعيد عبد الرحمن، أشرف محمود، زياد حجازى: موسوعة الآثار الإسلامية فى ليبيا، منشورات مصلحة الآثار، وجمعية الدعوة الإسلامية العالمية.
- ٦٦- عمر الإسكندر، سليم حسن: صفحات من تاريخ مصر، تاريخ مصر من الفتح العثمانى إلى قبيل الوقت الحاضر، مراجعة الكابتن أ. ج. سفدج، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

- ٦٧- فاروق عثمان أباطة: تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وأثره على سواحل مصر الشمالية أثناء القرن السادس عشر، تاريخ المصريين، العدد (٢٠٠)، "سواحل مصر الشمالية عبر العصور"، إعداد عبد العظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١م.
- ٦٨- فولتى: ثلاثة أعوام في مصر وبر الشام، ترجمة إدوارد البستاني، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٩٤م.
- ٦٩- كارلو بويانى، كارمن رافانيلى جويدوتى: سيراميك فاينسا، مختارات لاعمال فنية من العصور الوسطى إلى اليوم، ترجمة المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة، جاليرى مركز الهناجر للفنون (٢٣ مايو : ٢٢ يونية) القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٧٠- ليلى الصباغ: الجاليات الأجنبية فى بلاد الشام فى العصر العثمانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٩م.
- ٧١- ليلى عبد الطيف: الإدارة فى مصر فى العصر العثمانى، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ٧٢- ليلى عبد الطيف: دراسات فى تاريخ ومؤرخى مصر والشام، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٧٣- ماكس هرتز: لمحة فى تاريخ فن العمارة وسائر الفنون العثمانية بمصر، ترجمة علي بهجت، القاهرة، ١٩٠٩م.
- ٧٤- مايسه محمود محمد داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، يناير ١٩٩١م.
- ٧٥- محسن علي شومان: اليهود فى مصر العثمانية حتى القرن التاسع عشر، الجزء الثانى، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٧٦- محمد حمزة إسماعيل الحداد: بحوث ودراسات فى العمارة الإسلامية (الكتاب الثانى)، الطبعة الأولى، دار القاهرة، (٢٠٠٤ م).
- ٧٧- _____: موسوعة العمارة الإسلامية فى مصر من الفتح العثمانى حتى عهد محمد على (٩٢٣ - ١٢٦٥ هـ / ١٥١٧ - ١٨٤٨ م)، الكتاب الأول، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٧٨- محمد رفعت رمضان: علي بك الكبير، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٠م.

- ٧٩- محمد رمزي: القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، القسم الثاني، البلاد الحالية، الجزء الثاني، المحافظات ومديريات القليوبية والشرقية والدقهلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٨٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ٨١- محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، ج ٤، عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ٨٢- محمد عفيفي: الأقباط في مصر في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٨٣- محمد عمارة: الوسيط في المذاهب والمصطلحات الإسلامية، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ٨٤- محمد ماجد خلوصي: المسجد عمارة وطراز وتاريخ، مطابع سجل العرب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٨٥- محمد محمد زيتون: إقليم البحيرة، صفحات مجيدة من الحضارة والثقافة والكفاح، الإسكندرية، ١٩٦٢م.
- ٨٦- محمود إبراهيم حسن: الخزف الإسلامي في مصر، القاهرة، (١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م).
- ٨٧- محمود صابر: الخزف صناعة وفن وتاريخ، القاهرة، ١٩٥٠م.
- ٨٨- مرثيس غارسيا: محاكم التفتيش والموريسكيون، ترجمة خالد عباس، طباعة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م،
- ٨٩- مصطفى رمضان: مصر العثمانية، طبعة مكتبة الحسين الجامعية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٩٠- موسوعة الخط العربي: اسطوانة مدمجة " C.d "، نادي تراث الإمارات، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ٢٠٠٠.
- ٩١- نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٩٢- نفين مصطفى حسن: رشيد في العصر العثماني دراسة تاريخية وثائقية، مراجعة وتقديم: محمد محمود السروجي، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
- ٩٣- نللي حنا: ثقافة الطبقة الوسطى بمصر العثمانية (ق ١٦م - ق ١٨م)، ترجمة رعوف عباس، طبعة خاصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

رابعاً: الدوريات ودوائر المعارف:

- ١- احمد الشنتاوى، ابراهيم زكى خورشيد، عبد الحميد يونس: دائرة المعارف الإسلامية، المجلد التاسع، مطبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ٢- الحسين بن على حرب: دائرة المعارف الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري - الجزء الثانى عشر - الطبعة الأولى (١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م).
- ٣- حسن عبد الوهاب: القاشانى فى الآثار العربية بمصر، مجلة الهندسة، السنة ١٤، العدد ١١-١٢، أول ديسمبر سنة ١٩٣٤ م.
- ٤- _____: توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، مجلة المجمع العلمي المصرى - المجلد ٣٦، القاهرة، ١٩٥٣ - ١٩٥٤م.
- ٥- ربيع حامد خليفة: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية، دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية، مجلة كلية الآداب، القاهرة ١٩٩٢م، عدد خاص ٥٧.
- ٦- _____: بلاطات خزفية عثمانية فى الجامع الجديد بمدينة تونس (١١٣٦-١١٣٩ هـ / ١٧٢٣-١٧٢٧م)، دراسات فى آثار الوطن العربى، الملتقى الثالث لجمعية الأثاريين العرب، الندوة العلمية الثانية، الجزء الثانى، طباعة مطابع جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٧- روبرت مونتران: العلاقات بين القاهرة واستانبول أثناء الحكم العثمانى لمصر من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، مجلة المجلة، العدد ١٥٨، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ٨- صلاح أحمد هريدى: الإدارة فى الأسكندرية فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية العربية للدراسات العثمانية، تونس، العدد الخامس، السادس، ١٩٩٢م.
- ٩- _____: الحياة الإقتصادية والإجتماعية فى مدينة رشيد فى العصر العثمانى، المجلة التاريخية المصرية، العدد رقم ٣٠، ٣١ لسنة ١٩٨٣، ١٩٨٤م.
- ١٠- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: وثائق توضح دور الجاليات المغربية فى تاريخ مصر الحديث، المجلة التاريخية المغربية، العدد السابع والثامن، ١٩٧٧م.
- ١١- عبد اللطيف إبراهيم على: سلسلة الوثائق التاريخية القومية - مجموعة الوثائق المملوكية - وثيقة الأمير أخور كبير قراقجا الحسنى - مجلة كلية الآداب - المجلد الثامن عشر، الجزء الثانى، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٦م.

- ١٢- عوض عوض محمد الأمام: مسجد إبراهيم تربة بالأسكندرية (١٠٩٧ هـ / ١٦٨٥ م)، دراسة أثرية وثائقية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م.
- ١٣- ليلي الصباغ: الوجود المغربى فى المشرق المتوسطى فى العصر الحديث، المجلة التاريخية المصرية، العدد (٧ ، ٨)، يناير ١٩٧٧م.

خامساً: الرسائل العلمية:

- ١- أحمد محمود محمد دقماق: مساجد الأسكندرية الباقية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٢- أمال منصور محمود: خزف كوتاهية خلال القرن الثامن عشر، دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (١٤١١هـ / ١٩٩١م).
- ٣- تقيده محمد عبد الجواد: الآثار المعمارية بمحافظة الغربية فى العصرين المملوكى والعثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٤- حمزة عبد العزيز بدر: أنماط المدفن والضريح فى القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ١٩٨٩م.
- ٥- ربيع حامد خليفة: البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
- ٦- زينب محمد الغنام: الجاليات الأجنبية ودورها فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى مصر أبان العصر العثمانى (١٥١٧هـ / ١٧٩٨م)، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، ١٩٨٨م.
- ٧- سميرة فهمى علي: دور عربان الوجه البحرى فى تاريخ مصر العثمانية (٩٢٣- ١٢١٣ هـ / ١٥١٧- ١٧٩٨ م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الأسكندرية، ١٩٨٩م.
- ٨- على أحمد إبراهيم الطائش: المنسوجات فى مصر العثمانية "دراسة فنية أثرية"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.

- ٩- محمد عبد الحفيظ محمد: دور الجاليات الأجنبية والعربية في الحياة الفنية في مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، دراسة أثرية حضارية وثائقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م.
- ١٠- محمد عبد العزيز السيد: عمائر مدينة فوة في العصر العثماني، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١ م.
- ١١- محمد علي حامد بيومي: صور الطغراء العثمانية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥ م.
- ١٢- محمد ناصر محمد عفيفي: القباب الإسلامية الباقية بالدلتا دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦ م.
- ١٣- محمود أحمد محمد درويش: عمائر مدينة رشيد وما بها من التحف الخشبية في العصر العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩ م.
- ١٤- مصطفى بركات محسن علي: دراسة للخط والألقاب والوظائف من خلال النصوص التأسيسية الباقية للعمائر العثمانية بمدينة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م.

سادساً: مواقع بالشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).

- 1- www.aljesr.nl/hollanda.com.
- 2- www.ar.wikipedia.org.
- 3- www.egypt.com/egyptana/Egyptian.
- 4- www.kaf.gov.eg/architecture.
- 5- www.mwri.gov.eg/egsa/cover.htm.
- 6- www.ricadb.ioc.u-tokyo.ac.jp.

- 1- Andre Thevet: Voyage en Egypte 1549- 1552, L'institut Français D'archéologie Orientale du Caire, 1984.
- 2- Anne Berendsen and others. Tiles, A General rlistory Trans. By Janet Seligman New Yourk. The Viking Press 1967.
- 3- Arsevan (C.A): Les arts décoratifs turcs. Ankara.
- 4- Bel (A): Les industries de La céramique a Fès. Alger 1918.
- 5- Champret (J): Répertoire de la Majolique, Italienne, Ed Nomis,Paris.
- 6- Gabrid Bear: Studies in the Social History of Modern Egypt, Chicago, 1969.
- 7- Garnier (E): Dictionnaire de la Céramique L'librairie de l'art. Paris.
- 8- Gavault (P): Notice sur la Bibliothèque Musée d'Alger Revue Africaine, 1894.
- 9- Harvard (H): Histoire de la fiancé delft. Paris 1878.
- 10- Honey (W.B): The Art of the potter, New York, Beech Hwst press 1955.
- 11- Islamic Karamik: Hetjens Musaum. Düsseldorf. Berlin.
- 12- Janneau (J): Les Arts du Feu. Presse Universitaire de Paris.1948.
- 13- Jeanne Mouliërac: Céramiques du monde musulman, Paris 1999.
- 14- John B. Kenny: The Complete book of pottery making, New York, Green Berg. 1949.
- 15- Lane (A): A Guide to the Collection of tile. Victoria and Albert museum, London 1962.
- 16- Latham (J.D): Toward a study of Andalusian immigration, and it's place in Tunisian history, (Cahiers de Tunisie, 1957).

- 17- Lisse (p), Luis (A): Les Potiers de Nabeul, Institut des Belles Lettres de Tunis, Tunis, 1956.
- 18- OZ (T): Turkish Tiles, Ankara, 1950.
- 19- Prost (M.S): Revêtements Céramiques dans Les Monuments Mouslamans de L'Egypt. Institut François d'Archeogie Orientale due Cairo, Tom TV.1916.
- 20- Revault (J): Palais et Demeurs de Tunis (18e / 19e siècle), Centre National de la Recherche, Scientifique 1971.
- 21- Ricard (P): Pour Comprendre L'Art Musulman dans L'Afrique du Nord et en Espagne. Hachette. Paris 1924.
- 22- Richard Pococke: A description of the east and some other countries, (London, Vol. 1, 1743).
- 23- Serpil Bagcl and Zeren Tnindi: The Ottomans From Mehemed II To Murad III, "Art of The Ottomans Curt", Part of book "Turks: A Journey of A Thousand Years, 600-700, Edited by David (J), Roxburgh, Royal Academy of Arts, London, 2005.
- 24- Shaw, (S.J): The Financial and Administrative Organization and Development of Ottoman Egypt (1517- 1798). Princeton, (New-jersey), 1962.
- 25- Wendy (M) Watson: Italian Renaissance Ceramics, From the Howard 1. And Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art. Occasion of the exhibition, 2001, 2002.

Abstarct

The study consists of two volumes, the first for the text in (435) pages and the second for the figures and plates (catalogue), contains (158 figures) and (229) plates.

The first volume divided to preface, introduction and four chapters.

Introduction about the economic and social conditions of Lower Egypt cities during the Ottoman epoch.

Chapter one The tiles in religious constructions.

Chapter two The tiles in funeral constructions.

Chapter three The tiles in civil constructions

Chapter four The industrial and decorative methods

, and includes studying of different artistic styles (schools) of centers which famed in ceramic's productions during the Ottoman periods.

The study ended with the conclusion that contains the results of the research, such as:

- The study published a great number of tile's panels for the first time, and some of it had lost during the preparation of the study.
- the study proved that there is a local activity in ceramic production in Egypt during the ottoman epoch (12th A.H.\ 18th A.D.).
- the study demonstrated the relation between the Egyptian local style in ceramic production with that of Morocco & Andalus.

Then the conclusion supplemented by list of bibliography of sources and references.

Key Words:

- **Islamic Tiles**
- **Ottoman epoch**
- **Zilige**
- **The Moroccans**
- **Alexandria**
- **Rashid**
- **Foa**
- **Abd Albaqi Gourbgi**
- **Ibrahim Terbana**
- **Doumqsis**



Cairo University
Faculty of Archaeology
Islamic department

**“The Tiles in the Ottoman constructions in Lower Egypt
Archaeological artistically Study”**

A thesis offered to obtain Master Degree in the Islamic
Archaeology

Prepared by

Khaled Herfy Khamess

Under the Supervision of

Prof.Dr. Rabie Hamed Khalifa

Professor of Islamic Arts & archaeology
Faculty of Archaeology, Islamic department
Previous Chef of Islamic department
Previous Vice-Dean of student's affairs
Cairo University

Volume 1
2006

