باب من الخشب محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (دراسة أثرية فنية مقارنة)

د/ أيمن مصطفى إدريس محمد

مدرس بقسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار – جامعة الفيوم

ملخص البحث:

لا يخفى علينا مدى أهمية الأدوات ذات النمط المعماري (الثابت)، والتي لا يمكن الاستغناء عن أي منها؛ نظرا لدورها الجوهري، في العمائر التي توجد فيها، ومن أهم هذه الأدوات: الأبواب.

وتتناول هذه الدراسة نموذجا من نماذج التحف الخشبية، ذات النمط المعماري، وهو باب، مصنوع من الخشب النقي (العزيزي)، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، وهذه الباب الخشبي لم ينشر من قبل، وسوف يتم نشره ودراسته، لأول مرة. وتتضمن الدراسة مقدمة مبسطة؛ عن الأدوات ذات النمط المعماري، وتعريف الباب، ثم دراسة وصفية؛ تتضمن البيانات الرئيسة، ووصفا شاملا لهذا الباب، ثم دراسة تحليلية؛ تتضمن مناقشة لعلاقة التصميم الفني بالتصميم المعماري، وبمكان استخدام هذا الباب، وكذلك شرحا للكتابات، المنفذة على هذا الباب: من حيث الشكل، والمضمون، كما تسلط الضوء على الزخارف النباتية والهندسية؛ بالشرح، والتأصيل. ومن خلال المقارنة بأدلة متنوعة: أثرية، وحضارية، وتاريخية؛ سيتم تأريخ هذا الباب، وتحديد مكان صناعته. ومما يزيد من أهمية هذه الدراسة: أنها تتضمن مثالا هاما لتوافق التصميم، والكتابات؛ في تحديد نوعية المكان، الذي كان هذا الباب الخشبي موجودا ومستخدما فيه، كما أن الكتابات المنفذة على هذا الباب، تتضمن اقتباسا من حديث نبوي شريف، يحض على «الحياء»، وهذه الكتابات، بصيغتها الواردة على هذا الباب، تعد من النماذج النادرة، على التحف التطبيقية الإسلامية، لاسيما في مصر، وهذا مما يجعل دراسة هذا الباب الخشبي، ذات أهمية؛ في مجال دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه عام، والنقوش الأثرية الإسلامية، بوجه خاص.

الكلمات الدالة:

باب – خشب – استخدام – تصميم – كتابات – زخارف – صناعة – نجارة – خصوصية.

مقدمة:

لقد عنى المسلمون بالصناعات الخشبية؛ سواء لتزويد العمائر بما يلزمها، من الأبواب، والنوافذ، والأسقف[١]؛ أو لتأثيثها بالتحف الخشبية: من كراسي، وصناديق، وغيرها[٢].

ولقد ازدهر فن النجارة[٣] وزخرفة الأخشاب، والعاج، والعظم، في مصر، على مدى فتراتها التاريخية، وأسهم النجارون والنقاشون، بنصيب كبير، إلى جانب غيرهم؛ من الفنانين، وأصحاب الحرف الأخرى؛

في إثراء العمائر المصرية، وتزويدها بقطع الأثاث المناسبة الأنيقة[٤]، التي تكشف عن روح العصر، ومدى ما بلغته الحياة؛ من التقدم، والرخاء[٥].

ولا شك أن الأدوات ذات النمط المعماري، أو الثابت[٦] من أهم الأدوات ارتباطا بالعمائر، ولا يمكن الاستغناء عنها؛ نظرا لأهميتها، وطبيعة وظيفتها. وتعد الأبواب أحد أنواع الأدوات ذات النمط المعماري، ومن أهمها. ولا شك أن الباب يعد من العناصر الرئيسة، في العمارة العربية الإسلامية؛ وذلك لأهميته المتمثلة في الأداء الوظيفي؛ من حيث توفيره لعامل العزل، ما بين داخل المبنى وخارجه[٧].

وتعتبر عناصر الاتصال والحركة من العناصر الهامة، في المبنى؛ إذ أنها تربط أجزاءه، بعضها ببعض، كما أنها تصل المبنى بما يحيط به؛ من شوارع، وحارات، وأزقة، أو ما يلحق بها من وحدات، في الجهة المقابلة[٨]. وتعتبر فتحات الأبواب من أهم عناصر الاتصال والحركة[٩].

ومن المعلوم أن احتكاك الإنسان المباشر، بالعمارة الداخلية، يبدأ بفتحة المدخل، وأغلب هذه الفتحات تحوي أبوابا[١٠].

والباب[١١]: بمعنى المدخل، أو الطاق؛ الذي يدخل منه، وأيضا، بمعنى ما يغلق به ذلك المدخل؛ من درف خشب وغيره[١٢]. ويُعرّف الباب بأنه ساتر؛ غالبا من الخشب، أو المعدن، أو الزجاج، أو مجموعة من المواد، تركب؛ حتى يمكن أن يفتح، أو ينزلق، أو يدور، أو يطبق؛ وذلك لإغلاق فتحة إلى مبنى أو غرفة[١٣]. كما يعرف بأنه هو المدخل في سور مدينة، أو واجهة مسجد، أو قصر، أو جدار بيت، أو بين الغرف[١٤]. وفي المصطلح الأثري المعماري، يعرف الباب (الخارجي، أو الداخلي، الرئيسي، أو الفرعي) بأنه: الفتحة القائمة في سور المدينة، أو الحصن، أو الخان، أو في واجهة المسجد، والمدرسة، والمنبر، والقصر، والبيت، والربع، والوكالة، وغير ذلك؛ مما يغلق عليه مصراع، أو مصراعان، أو أكثر[١٥].

ونستخلص، مما سبق، أن "الباب"، اصطلاحيا، يطلق على معنيين، وهما:

الأول: الفتحات التي يتم الدخول منها، إلى مكان معين؛ سواء اشتملت على مصاريع، أو لم تشتمل.

الثاني: ما يستخدم في إغلاق الفتحات؛ من سواتر، تصنع من مواد متنوعة، لاسيما الأخشاب.

وللباب وظائف هامة، يستخدم فيها، ومنها: تأمين المنشآت، والسكان، والأمتعة، وإعطاء قدر من الخصوصية، واستبدال هواء المبنى بهواء نقي، والعمل على تجديده، بصفة مستمرة، وهو مصدر رئيس للضوء، وخاصة بالطوابق الأرضية، وإدخال الإضاءة الصناعية، إلى داخل الأجزاء المختلفة، والوقاية من عوامل الجو، كالحرارة الشديدة، أو الهواء شديد البرودة[١٦].

ولقد برع المسلمون في عمل الأبواب الخشبية والمعدنية، وتفننوا في تزيينها؛ فقد استخدمت شرائط نحاسية، مفرغة بزخارف نباتية، وهندسية؛ كما استخدمت التغطية بالرقائق النحاسية، أو الفضية، أو الذهبية المكفتة، وكانت أيضا للبوابات مطارق، وقد صنعت من النحاس، أو البرونز[١٧].

وفيما يلي، سوف أقوم بدراسة باب، مصنوع من الخشب النقي (العزيزي)، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة:

الدراسة الوصفية:

أولا: البيانات الأساسية: بيانات هذا الباب كما يلي:

أ- النوع: باب.

ب- الاستخدام: وظائف استخدامية؛ تتمثل في: تحقيق الحماية والتأمين، للمنشآت، والسكان، والأمتعة، وإعطاء قدر من الخصوصية، المساعدة في الإضاءة، والتهوية، والوقاية من عوامل الجو[١٨]، كما يؤدي وظيفة جمالية، من خلال زخارفه؛ التي يظهر الاهتمام بها، بشكل واضح.

جـ- مكان وجوده: المتحف الإثنوغرافي بالقاهرة (تابع للجمعية الجغرافية المصرية)؛ وتحديدا، في قاعة القاهرة (عادات وتقاليد).

د- رقم السجل: قيد التسجيل.

هـ- كيفية الحصول عليه: عن طريق الإهداء.

و- مصدره: غير معلوم[١٩].

ز- **مادة الصناعة:** صنع هذا الباب من الخشب[٢٠]؛ وتحديدا، الخشب النقي (العزيزي)[٢١].

حـ- الطرق الصناعية والزخرفية: النقر واللسان، والتجميع والتعشيق، والحفر البارز، والتطعيم.

ط- حالة التحفة: جيدة جدا، مع فقد بسيط، في بعض الأجزاء؛ وخاصة الجزء السفلي، وفي بعض الزخارف.

ي- الأبعاد: أبعاد هذا الباب كما يلي: الارتفاع: ١,٨٨ م، العرض: ٨٩ سم، السمك (التخانة) من الجهات الأربعة: ٥ سم، عرض القائم الأيمن: ٦,٢ سم، عرض القائم الأيسر: ٦,٢ سم، ارتفاع العارضة العلوية: ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة الوسطى (في الجزء العلوي): ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة الوسطى (في الجزء السفلي): ٨,٥ سم، ارتفاع العارضة السفلية: ٨,٥ سم.

ك- التاريخ: تقول معلومات المتحف أن هذا الباب يرجع إلى العصر المملوكي؛ (وللباحث رأي آخر في هذا الموضوع)[٢٢].

ل- مكان الصناعة: غير محدد[٢٣].

م- المراجع: تنشر هذه التحفة لأول مرة.

ثانيا: الوصف: يتكون هيكل[٢٤] هذا الباب الخشبي من قائمين رأسيين، وعوارض (رؤوس أفقية)، وصواري (قوائم وسطى)، وحشوات. وفيما يلي، وصف لأجزاء هيكل الباب المذكورة:

أ- **القائمان الرأسيان**[٢٥]: ويطلق على هذين القائمين (الإسطامات)[٢٦]، أو (العظم)[٢٧]. ويوجد هذا القائمان الرأسيان في جانبي هذا الباب؛ حيث يمتد أحدهما، بكامله، من أعلى الباب لأسفله، في الناحية اليمنى، والآخر في الناحية اليسرى، ويظهر على القائم الأيسر، في مستوى أعلى قليلا من منتصفه،

بعض الخدوش، وآثار، وبقايا المسامير؛ حيث يبدو أنه كان يوجد في هذا الجزء، بعض المكملات، كالمطرقة[٢٨]، أو المقبض[٢٩]، أو المزلاج[٣٠]، وأي من هذه الأشياء مفقود الآن. ويقوم هذان القائمان الرأسيان –بشكل رئيس– بحمل كامل ثقل الباب، بما في ذلك العوارض، والصواري، والحشوات. وهذا القائمان خاليان من الزخرفة (لوحات أرقام ١– ٧)، (شكل رقم ٢).

ب– العوارض: أو (الرؤوس)[٣١]، يشتمل هذا الباب على أربع عوارض أفقية، تم تحميلها على القائمين الرأسيين، وتتصل بهما، بواسطة طريقة النقر واللسان[٣٢]. وهذه العوارض يمكن وصفها كما يلي:

١– **العارضة العلوية:** ويطلق عليها (راس فوقاني)[٣٣]، وهي عبارة عن لوح خشبي، يوجد في أعلى الباب. وتمتد هذه العارضة بين القائمين الرأسيين، وتتصل بهما، من اليمين واليسار؛ حيث تتصل، من جهة اليمين، بالقائم الأيمن، بواسطة طريقة النقر واللسان، وتتصل من جهة اليسار، بالقائم الأيسر، بنفس الطريقة.

٢– **العارضتان الوسطيان:** إحداهما (في أسفل الجزء العلوي، أعلى المنطقة الوسطى)، من هذا الباب، والأخرى (في أعلى الجزء السفلي، أسفل المنطقة الوسطى)، وتتصل كل منهما بالقائمين الرأسيين بنفس الطريقة السابقة.

٣– **العارضة السفلية:** يطلق عليها (راس تحتاني)[٣٤]، وتوجد في أسفل الباب، وتتشابه مع العوارض السابقة، في طريقة اتصالها بالقائمين. وهذه العوارض الأربعة خالية من الزخرفة، وتتخلل هذه العوارض الحشواتُ المجمعة لوحات أرقام ١– ١١)، (شكل رقم ٢).

وتساعد هذه العوارض في تشكيل تصميم الباب، وفي تقويته وتدعيمه، كما تقوم بحمل الحشوات المتنوعة، وتفصل الحشوات عن بعضها، وتساعد على اندماجها، وعدم تساقطها[٣٥].

جـ– الصواري: أو (القوائم الوسطى) [٣٦]، يشتمل هذا الباب على أربع صواري (قوائم وسطى)؛ اثنتان بين كل عارضتين؛ حيث يوجد في الجزء العلوي، من هذا الباب، صاريتان بين العارضتين (العلوية، والوسطى التي تجاورها)، وتفصل هاتان الصاريتان بين الحشوات الثلاثة، في هذا الجزء من الباب. ويوجد في الجزء السفلي، من هذا الباب، صاريتان بين العارضتين (السفلية، والوسطى التي تجاورها)، وتفصل هاتان الصاريتان بين الحشوات الثلاثة، في هذا الجزء من الباب.

وقد تم تثبيت هذه الصواري (القوائم الوسطى)، في العوارض الأفقية الأربعة، بطريقة النقر واللسان؛ حيث نفذ اللسان، في كل صارية منها، مرتين: مرة من أعلى، ومرة من أسفل، ونفذ النقر في العوارض الأفقية؛ بحيث يدخل كل لسان منها، في نقرة من النقر الموجودة في هذه العوارض.

وتساعد هذه الصواري في تدعيم العوارض، وتفصل بين الحشوات الزخرفية للباب، وتضفي قيمة جمالية؛ من خلال التنوع في التصميم الهندسي للباب، بإضفاء مزيد من التقسيمات الهندسية، لهذا التصميم (لوحات أرقام ١– ٣، ٨– ١١)، (شكل رقم ٢).

د- الحشوات: يشتمل هذا الباب على مجموعة من الحشوات المزخرفة[٣٧]، تنقسم هذه الحشوات إلى ثلاثة في الجزء العلوي، ومجموعة من الحشوات المجمعة، في الجزء الأوسط، وثلاثة في الجزء السفلي، من هذا الباب، ويمكن وصف هذه الحشوات كما يلي:

١- **حشوات الجزء العلوي:** عبارة عن ثلاث حشوات مستطيلة (لوحات أرقام ٢، ٦- ٩)، (الشكلان رقما ١، ٢). الحشوتان الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى) متشابهتان؛ حيث يزخرف كل منهما زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم[٣٨] بالعاج[٣٩]، وقوام الزخارف الهندسية شكل مستطيل، ينقسم في منتصفه بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان. ويوجد بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة، ويوجد بكل منهما زخارف نباتية، قوامها شكل ثمرة فاكهة، تشبه شكل ثمرة التفاح، بجوارها مجموعة من الأشكال النباتية المتداخلة والمتقاطعة، محورة عن الطبيعة، منها ما يشبه شكل المروحة النخيلية متعددة الفصوص، في هيئة تميل إلى الاستطالة؛ بحيث تشبة شكل الورقة النباتية المدببة، ويوجد بداخل محيط هذه المروحة النخيلية شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص الفص الأوسط مدبب، ويميل إلى الاستطالة، ويتصل بهذه الورقة النباتية فرع نباتي، ينقسم بدوره إلى فرعين، يسيران باتجاه الخارج، ثم إلى الداخل مكونان شكلا بيضاويا، ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وفي منتصف هذا الشكل البيضاوي يوجد جزء يمثل نهاية المروحة النخيلية سابقة الذكر، ويتصل بفرع نباتي، مشقوق إلى نصفين (لوحات أرقام ٢، ٨، ٩، ١٨، ١٩)، (الشكلان رقما ٨، ٩). والحشوة الوسطى -من الحشوات الثلاثة، الموجودة في الجزء العلوي، من هذا الباب- مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، بواسطة إطار خارجي، وخطين رأسيين؛ وأكبر هذه الأجزاء هو الجزء الأوسط، ويشتمل كل من الجزءين الأيمن، والأيسر على فرع نباتي، يخرج منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان، في الجزءين الأيمن، والأيسر، في وضع متناظر. أما الجزء الأوسط، من الأجزاء الثلاثة، التي تشملها الحشوة الوسطى، في الجزء العلوي، من هذا الباب، فيشتمل على كتابة منفذة بالحفر البارز[٤٠]، بالخط الكوفي المورق، ونص هذه الكتابة: **«بسم الله الرحمن الرحيم»** (لوحات أرقام ٨، ٩، ١٢- ١٤)، (أشكال أرقام ٣ أ، ٤، ٥).

٢- **حشوات الجزء الأوسط:** هذا الجزء هو أكبر الأجزاء، ويشغل معظم مساحة الباب، ويشتمل هذا الجزء على حشوات مجمعة، منفذة بطريقة التجميع والتعشيق[٤١]، بهيئة زخارف هندسية ونباتية؛ حيث توجد الزخرفة المعروفة باسم "مسدس سروة"، وهي عبارة عن أشكال سداسية متجاورة، يخرج من مركز كل شكل سداسي منها مجموعة من الخطوط، عددها ستة، يقطع كل خط منها أحد أضلاع هذا الشكل السداسي من المنتصف، ويتكون من ذلك ستة من أشكال اللوزات (المعروفة في الأطباق النجمية)، وهي رباعية الأضلاع، وتشتمل كل لوزة منها على شكل لوزة آخرى، منفذة بالتطعيم بالعاج، وبداخلها زخارف نباتية محورة، قوامها ورقة نباتية تشبه ورقة الأكانتس، يجاورها فرعان نباتيان، يقتربان من بعضهما؛

حتى يتجمعان، وينتهي كل منهما، من جانبه، بشكل حلزوني (محلاق)، ويخرج، من نقطة التقائهما، شكل ورقة نباتية مدببة تشبه، شكل شجرة السرو (لوحات أرقام ١- ٥، ٢٢- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٢- ١٩).

٣- **حشوات الجزء السفلي:** عبارة عن ثلاث حشوات مستطيلة (لوحات أرقام ١، ٣، ١٠، ١١)، (الشكلان رقما ١، ٢). الحشوتان الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى) متشابهتان؛ حيث يزخرف كل منهما زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم بالعاج، وقوام الزخارف الهندسية شكل مستطيل، ينقسم في منتصفه بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان. ويوجد بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة، ويوجد بكل منهما زخارف نباتية، قوامها شكل ثمرة فاكهة، تشبه شكل ثمرة التفاح، بجوارها مجموعة من الأشكال النباتية المتداخلة والمتقاطعة، محورة بشكل كبير عن الطبيعة، منها ما يشبه شكل المروحة النخيلية متعددة الفصوص، في هيئة تميل إلى الاستطالة؛ بحيث تشبة شكل الورقة النباتية المدببة، ويوجد بداخل محيط هذه المروحة النخيلية شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، الفص الأوسط مدبب، ويميل إلى الاستطالة، ويتصل بهذه الورقة النباتية فرع نباتي، ينقسم بدوره إلى فرعين، يسيران باتجاه الخارج، ثم إلى الداخل مكونان شكلا بيضاويا ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وفي منتصف هذا الشكل البيضاوي يوجد جزء يمثل نهاية المروحة النخيلية سابقة الذكر، ويتصل بفرع نباتي، مشقوق إلى نصفين (لوحات أرقام ١٠، ١١، ٢٠، ٢١)، (الشكلان رقما ١٠، ١١). والحشوة الوسطى -من الحشوات الثلاثة الموجودة في الجزء السفلي، من هذا الباب- مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، بواسطة إطار خارجي، وخطين رأسيين؛ وأكبر هذه الأجزاء هو الجزء الأوسط، ويشتمل كل من الجزءين الأيمن، والأيسر على فرع نباتي، يخرج منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان، في الجزءين الأيمن، والأيسر، في وضع متناظر. أما الجزء الأوسط، من الأجزاء الثلاثة، التي تشمل عليها الحشوة الوسطى، في الجزء السفلي من هذا الباب، فيشتمل على كتابة منفذة بالحفر البارز، بالخط الكوفي المورق، ونص هذه الكتابة: **«الحيا (الحياء) من الإيمان»** (لوحات أرقام ١١، ١٥- ١٧)، (أشكال أرقام ٣ ب، ٦، ٧).

ويلاحظ، بشكل واضح، مدى التشابه بين الحشوتين الجانبيتين؛ الأولى (اليمنى)، والثالثة (اليسرى)، في الجزء العلوي، مع نظيرتهما في الجزء السفلي، من هذا الباب. كما أن الحشوتان الوسطيان، من الجزئين العلوي والسفلي، تتشابهان في طريقة التنفيذ، ونوع الخط، والزخارف النباتية، والهندسية؛ مع اختلاف النص الكتابي.

وعادة ما يشتمل مصراع الباب الخشبي على عدد من الحشوات المجمعة؛ قد تزيد، أو تقل؛ وقد تصغر، أو تكبر؛ وتزداد زخارفها، أو تنقص؛ تبعا لاعتبارات معينة، ومن هذه الاعتبارات: حجم المصراع، والذوق الفني للصانع، ورغبة صاحب الباب[٤٢]. وتعد هذه الحشوات هي أحد العناصر المكونة لمصراع

الباب[٤٣]، وتلعب دورا هاما في إكسابه القيمة الجمالية، وذلك من خلال زخرفتها، بأنواع من الزخارف: نباتية، أو هندسية، أو كتابية ...الخ. وعادة ما يكون سمك هذه الحشوات، أصغر من سمك عظم الباب[٤٤].

هـ- جوانب الباب: فيما يتعلق بجانبي هذا الباب، فالجانب الأيمن (بالنسبة للناظر إلى وجه الباب)، والذي يمثل جانب القائم الرأسي الأيمن، ويظهر فيه آثار احتكاكه بحلق الباب الذي كان مثبتا فيه. ويظهر في هذا الجانب، نهاية العوارض الأفقية الأربعة، المثبتة في القائم الأيمن، بطريقة النقر واللسان. كما يظهر في هذا الجانب، أماكن وجود المفصلات المعدنية، التي كان يثبت بها هذا الباب في الحلق، والتي هي غير موجودة الآن؛ حيث يظهر مكان واحدة منها في الثلث السفلي، من هذا الجانب، وواحدة في المنتصف، وقد حدث كسر لجزء صغير من الخشب، في جانب الباب، مكان هذه المفصلة المفقودة، والثالثة في الثلث العلوي (اللوحتان رقما ٤، ٥). والجانب الأيسر، من هذا الباب، يظهر فيه نهاية العوارض الأفقية الأربعة، التي ثبتت في القائم الأيسر، بطريقة النقر واللسان (اللوحتان رقما ٦، ٧).

ويتضح من جوانب هذا الباب، هيئة تركيبه، في موضعه، الذي كان مثبتا فيه؛ حيث أنه كان مثبتا في الحلق، عن طريق المفصلات، من ناحية اليمين (بجوار القائم الأيمن)، ويفتح ويغلق عن طريق الناحية الأخرى (بجوار القائم الأيسر). وكان هذا الباب يفتح إلى داخل الحجرة، التي كان يغلق عليها، متجها في قوس، على هيئة ربع دائرة، من اليسار إلى اليمين (بالنسبة للواقف خارج الحجرة).

و- ظهر الباب: ظهر هذا الباب، عبارة عن مجموعة من الألواح الرأسية الرقيقة المتجاورة، وتختلف من حيث قياس عرضها. وهذه الألواح تغطي وتحجب كافة مكونات التصميم الأمامي للباب (القائمان الرأسيان، والعوارض، والحشوات). وهذه الألواح الرأسية خالية من الزخرفة.

وبناء على ذلك، فإنه في حالة إغلاق هذا الباب، يكون وجهه المزخرف مطلا على الخارج (خارج الحجرة)، أما ظهره، الخالي من الزخرفة، فيكون مطلا على الداخل؛ وفي حالة فتح هذا الباب، لاسيما بشكل متكامل، يكون وجهه مكشوفا، لمن هو في داخل أو خارج الحجرة؛ أما ظهره فيكون مختفيا، بجوار الجدار، الذي يلامسه الباب، في هذه الحالة.

الدراسة التحليلية:

أولا: التصميم: سأتناول بالتحليل بعض خصائص التصميم الفني للباب، وعلاقته بالتصميم المعماري، من ناحية، وبمكان استخدامه في ضوء أبعاده، من ناحية أخرى، وذلك كما يلي:

أ- **علاقة التصميم الفني بالتصميم المعماري:** حتى يقوم الباب بوظيفته، على أكمل وجه، فلا بد أن يتوائم التصميم الفني له، مع التصميم المعماري، للمكان الذي يوجد فيه، ويمكن توضيح علاقة التصميم الفني، للباب الخشبي، بالتصميم المعماري، كما يلي:

يتم تثبيت الباب في الجدار، عن طرق الحلق، أو الصندوق[٤٥]. ويتكون الحلق من قائمين رأسيين، على جانبي فتحة المدخل، ومعبرة من أعلى، تربط بينهما[٤٦]. ويتم تثبيت الحلق في الجدار؛ وذلك بضبطه، رأسيا وأفقيا، وتثبيته بالفتحة، بواسطة الكانات، وتوطينه بخوابير[٤٧].

وتتطلب عملية تثبيت حلق الباب في الجدار، وجود الإطار، أو البر[٤٨]، أو الحاجب[٤٩]، وهو يدور حول الأبواب، على الحائط، ويصنع من الخشب، وقد تكون الإطارات بسيطة، خالية من الزخرفة؛ وقد تضم زخارف متنوعة، منفذة بأساليب عدة، وهذه الإطارات لها دور وظيفي، في تعضيد الباب، وتثبيته في مكانه؛ حيث أنها تسمر في الحائط، بمسامير حدادي كبيرة، كما أنها تسمر في قوائم الحلق ومعبرته[٥٠]، كذلك فإن الإطار يخفي خطوط التقاء حلق الباب مع الحائط[٥١]، وفي حالة زخرفة الإطار بالزخارف المتنوعة؛ فإن هذه الزخارف تضفي على الباب مسحة جمالية[٥٢].

ويكون للباب، عادةً، عتبتان[٥٣]؛ إحداهما علوية، تسمى "الساكف"[٥٤]، والأخرى سفلية، تسمى "الأسكفة"[٥٥]. ويتكون كل منهما من كتلة حجرية صلدة، أو كتلة من الخشب. وقد استعيض عن هاتين العتبتين، وبخاصة في الأبواب الداخلية؛ صغيرة الحجم، (بالحلق)[٥٦]. وهذا ما يبدو أنه كان متحققا، بالفعل، في الباب الخشبي (موضوع الدراسة).

وبعد تثبيت الحلق في الجدار، وتركيب الإطار، يتم تركيب مصراع (مصاريع) الباب، في الحلق، عن طريق المفصلات، بواقع ثلاث مفصلات، لكل مصراع[٥٧].

وقد يشتمل الباب على مصراع واحد، كما في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أو عدد من المصاريع؛ ويطلق على المصراع أيضا: "الدرفة"، أو "الضلفة"[٥٨]، وقد تزيد، أو تنقص؛ تبعا لاتّساع المدخل[٥٩]، أو رغبة صاحب المكان.

ب- علاقة التصميم الفني بمكان الاستخدام: سنحاول توضيح ماهية المكان، الذي كان يوجد فيه هذا الباب؛ من حيث كونه بابا رئيسا، أو غير ذلك، أو بعبارة أخرى، هل كان مستخدما في الجزء الخارجي أو الداخلي، من المبنى، وذلك من خلال أحد خصائص تصميمه، وهي الأبعاد، وذلك كما يلي:

عادة ما يرتبط النجارون ارتباطا وثيقا بالمعماريين، الذين يضعون في اعتبارهم، سلفا، عند تشييد المباني، ما يحتاج إليه المبنى، من صناعات خشبية[٦٠].

وتجدر الإشارة إلى أن عملية أخذ الأبعاد المطلوبة للمدخل تعتبر أولى خطوات صناعة الباب الخشبي، ويجب أن يتم أخذ هذه الأبعاد بدقة؛ وبناء على ذلك، يتم وضع تصور لتصميم هيكل الباب الخشبي[٦١]؛ حيث لا بد أن تتوافق أبعاد الباب الخشبي، بمكوناته، مع المدخل، الذي سيتم تثبيته فيه؛ ويتم ذلك بأن تكون أبعاد الباب الخشبي، هي نفس أبعاد فتحة مدخل المكان (طولا وعرضا).

ومن المنطقي أن تختلف الأبواب الداخلية، عن الأبواب الخارجية، من العديد من النواحي؛ كالحجم، والمتانة ...الخ؛ حيث أن ذلك يتعلق بوظيفتها؛ من حيث أن الأبواب الخارجية تحقق عامل التأمين، والحماية، أكثر من الأبواب الداخلية[٦٢].

ويلاحظ في الباب الخشبي (موضوع الدراسة) بساطة التصميم؛ رغم ثراء التصميم الزخرفي (لوحات أرقام ١- ٣). وبنظرة فاحصة، إلى أبعاد هذا الباب[٦٣]، نجد أن حجمه يعتبر ليس كبيرا (لوحة رقم ١)، (شكل رقم ١). وسنقوم بمقارنة أبعاد هذا الباب الخشبي، بأبعاد بعض الأبواب الخارجية والداخلية، في نماذج من العمائر السكنية[٦٤]، في العصرين المملوكي والعثماني، وذلك كما يلي:

من العصر المملوكي، نقارن بالنماذج التالية:

أ- منزل السلطان إينال[٦٥]، (٨٥٥- ٨٦٠هـ/ ١٤٥١- ١٤٥٦م): باب مدخل المقعد: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٢٦, ١م. باب بالطرف الغربي، للجدار الشمالي الغربي لغرفة مستطيلة، يتوصل إليها من باب الدخول: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٨٣ سم. باب بالطرف الجنوبي، للجدار الجنوبي الشرقي، لنفس الغرفة المستطيلة: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٨٦ سم[٦٦].

ب- منزل قايتباي[٦٧]، (٨٩٠هـ/ ١٤٨٥م): باب الدخول للمقعد: الارتفاع: ٥٨, ٢م، العرض: ٢٠, ١م. باب على يسار الصاعد إلى المقعد: الارتفاع: ٥٣, ٢م، العرض: ٢٠, ١م. باب بالزاوية الجنوبية للضلع الجنوبي الغربي من المقعد، يؤدي إلى ملحقات المقعد: الارتفاع: ١٨, ٢ م، العرض: ٩٣ سم[٦٨].

جـ- قصر الأمير ماماي السيفي[٦٩]،(٩٠١هـ/ ١٤٩٦م): باب الدخول الرئيسي: العرض: ٢٠, ٣ م، باب في الجهة الجنوبية الغربية: الارتفاع: ٣٥, ٢ م، العرض: ١٨, ٢ م. باب مدخل المقعد: الارتفاع: ٠٠, ٣ م، العرض: ٧٦, ١ م. بابان يفتحان على بسطة واسعة: الباب الأيمن: الارتفاع: ٣٣, ٢ م، العرض: ١٨, ١ م، الباب الأيسر: الارتفاع: ٩٧, ٢ م، العرض: ٥٥, ١م[٧٠].

ومن العصر العثماني، نقارن بالنماذج التالية:

أ- منزل المعلم عبد القادر الحداد، المعروف بمنزل آمنة بنت سالم، (٩٤٧هـ/ ١٥٤٠م)[٧١]: باب بالزاوية الجنوبية للجدار الجنوبي الغربي لدهليز المدخل المنكسر: الارتفاع: ١٣, ٢م، العرض: ١١, ١م. باب الدخول للمقعد؛ في الطرف الجنوبي للجدار الجنوبي الغربي للمقعد: الارتفاع: ٤٣, ٢م، العرض: ٠٨, ١م. باب بالطرف الشمالي للجدار الشمالي الشرقي من المقعد يؤدي إلى القاعة الكبرى في الدور الأول: الارتفاع: ١٦, ٢ م، العرض: ٠١, ١ م. باب بالضلع الحنوبي الشرقي على ارتفاع ٢٠ سم من أرضية المقعد، يتوصل منه إلى مبيت أو حجرة مستطيلة: الارتفاع: ٢٥, ٢م، العرض: ٩٦ سم. باب بالطرف الشمالي، للجدار الشمالي الشرقي من المبيت أو الحجرة المستطيلة، يفضي إلى ردهة مستطيلة تؤدي عبر باب إلى مساحة مستطيلة كان يتوسطها قاعدة مرحاض: الارتفاع: ١٤, ٢م، العرض: ٦٧ سم[٧٢].

ب- منزل الحاج محمد سالم بن جلمام الجزار المعروف بمنزل الكريدلية، (١٠٤١هـ/ ١٦٣١م)[٧٣]: باب بالواجهة الجنوبية الغربية، يؤدي إلى حاصل: الارتفاع: ٩٠, ١ م، العرض: ١٠, ١ م، باب الدخول للمقعد: الارتفاع: ٢٠, ٢ م، العرض: ٩٩ سم. باب يؤدي إلى داخل المقعد: الارتفاع: ١٠, ٢ م،

العرض: ١١, ١ م. باب يؤدي إلى الإيوان الجنوبي الغربي، من القاعة الرئيسية: الارتفاع: ٩٠, ١ م، العرض: ١١, ١ م[٧٤].

جـ- منزل جمال الدين الذهبي، (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م)[٧٥]: في القسم الأسفل من الواجهة الغربية للفناء الكبير: باب يفضي إلى حاصل: الارتفاع: ٠٠, ٢م، العرض: ٠٥, ١م. باب يفضي إلى سلم الحرملك: الارتفاع: ٢٥, ٢م، العرض: ٠٠, ١م. باب يفضي إلى الإسطبل وطاحونة المنزل: الارتفاع: ٣٥, ٢م، العرض: ١٥, ١م. باب يؤدي إلى الدورقاعة، بالقاعة السفلية: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ٩٥ سم. باب بحجر مدخل المقعد: الارتفاع: ٣٠, ٢م، العرض: ٠٠, ١م. باب الدخول إلى المقعد: الارتفاع: ١٥, ٢، العرض: ٨٦ سم. باب بالركن الجنوبي من الضلع الغربي من المقعد، وهو الذي يؤدي من بير السلم إلى المقعد: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ١٠, ١م. باب بالركن الغربي، من الضلع الجنوبي، من الحجرة الباردة، من الحمام: الارتفاع: ٧٠, ١م، العرض: ٧٥سم. بابان في الجدار الجنوبي الغربي من المقعد، على جانبي السدلة، التي تشرف على المقعد، أبعادهما: الارتفاع: ٨٣, ١م، العرض: ٩٦ سم. باب بوسط الضلع الجنوبي الشرقي من المقعد يفضي إلى ساحة مستطيلة، تستخدم كممر، يوصل إلى القاعة الرئيسية، أو تقوم بوظيفة الحجرة الدافئة، في حالة استخدام الحمام، الواقع بين المقعد والقاعة: الارتفاع: ٠٣, ٢م، العرض: ٨٠ سم. باب بالركن الشرقي، من الضلع الجنوبي يؤدي إلى ممر مستطيل يتقدم الحجرة الساخنة: الارتفاع: ٨٠, ١م، العرض: ٦٧ سم. باب بالضلع الغربي، من حجرة متسعة أو خزانة مستطيلة، يفتح على ممر خلف الحمام، ويؤدي هذا الممر إلى المقعد: الارتفاع: ٤٠, ٢م، العرض: ٧٥ سم. باب بالضلع الغربي من بير السلم، يصل بينه وبين الممر المستخدم كحجرة دافئة في الحمام: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٦٨ سم. باب في الركن الجنوبي الغربي للدورقاعة، يفتح على القاعة العلوية: الارتفاع: ١٠, ٢م، العرض: ٨٥ سم. فتحة باب بالركن الشرقي، من الضلع الجنوبي، من دورقاعة الرواق الثاني للحرملك، تفضي من بير السلم إلى هذه الدورقاعة: الارتفاع: ٩٠, ١م، العرض: ٨٠ سم[٧٦].

د- منزل عبد الوهاب الطبلاوي المعروف بمنزل السحيمي، (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)[٧٧]: باب بالزاوية الجنوبية للضلع الجنوبي الشرقي، يؤدي للمقعد: الارتفاع: ٨٠, ١ م، العرض: ٨٥ سم. بابان يفتحان على جانبي السدلة، الموجودة بالضلع الجنوبي الغربي للمقعد: الأول، في الزاوية الجنوبية، والثاني، في الزاوية الغربية: الارتفاع: ٦٦, ١ م، العرض: ٧٧ سم[٧٨].

ومن خلال مقارنة الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بأبعاد بعض الأبواب، في هذه النماذج، من العمائر السكنية، يتضح لنا الآتي:

- عادة ما تكون الأبواب الرئيسة الخارجية، في المبنى، كأبواب المداخل الرئيسة، هي الأكبر، من حيث الأبعاد.

– تتميز بعض الأبواب، في داخل المباني، بكبر حجمها، كما الأبواب التي تفتح على المقاعد، وقاعات الاستقبال، وبعض الملحقات (كالإسطبلات، والطواحين).

– بعض الأبواب المؤدية من الوحدات الرئيسة، كالمقاعد وقاعات الاستقبال؛ إلى الممرات الداخلية، والأدوار العليا تتميز بصغر الحجم.

– أصغر الأبواب، من حيث الأبعاد، عادة ما تكون في الأماكن شديدة الخصوصية، مثل: الأبواب المؤدية إلى المراحيض، وأماكن المبيت، وخاصة إذا ما قورنت بنظائرها الموجودة في الأجزاء الأخرى من نفس المبنى.

– يلاحظ أن أبعاد هذا الباب الخشبي[٧٩] تعتبر صغيرة، وتتشابه مع أبعاد العديد من نماذج الأبواب المذكورة، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية، كما في بعض نماذج الأبواب في منزل جمال الدين الذهبي، ١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م[٨٠]. ولعل ذلك يفسر أن هذا الباب كان مستخدما في إحدى الحجرات أو القاعات، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية، كحجرات المعيشة، أو النوم.

ولعل دراسة نقوش هذا الباب، وتحليلها شكلا ومضمونا، قد يؤكد أو ينفي ذلك، وهو ما سنقوم به في العنوان التالي:

ثانيا: الكتابات: سنقوم بدراسة وتحليل الكتابات المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من حيث الشكل والمضمون، وذلك كما يلي:

أ- الكتابات من حيث الشكل: بوجه عام، فقد نظم الفنان الكتابات داخل حشوتين مستطيلتين؛ واحدة في الجزء العلوي، وأخرى في الجزء السفلي، وتنتظم الكتابات، في كل حشوة منهما، في سطر واحد. تشتمل الحشوة الأولى، الموجودة بالجزء العلوي من الباب، على النص التالي: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (أشكال أرقام ٣ أ، ٤، ٥)، وتشتمل الحشوة الثانية، الموجودة بالجزء السفلي من الباب، على النص التالي: «**الحيا من الإيمان**»، (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (أشكال أرقام ٣ ب، ٦، ٧). وفيما يتعلق بوجود الكتابات، على الأبواب الخشبية، وبوجه خاص، داخل حشوات، فنجد أن غالبية الأبواب الخشبية، التي وصلتنا، من العصور الإسلامية المبكرة، لا تشتمل على كتابات، وإنما تشتمل على أنواع أخرى من الزخارف، كالزخارف النباتية، والهندسية، ومن ذلك: باب من الخشب، وجد في مدينة تكريت، يرجع إلى بداية العصر العباسي، محفوظ بمتحف بناكي بأثينا[٨١]، وأيضا، باب من الخشب، من مدينة سامراء، يرجع إلى العصر العباسي، القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٨٢]. ومن أقدم الأبواب الخشبية التي وصلتنا، واشتملت –ضمن زخارفها– على كتابات: باب من الخشب، باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله، من العصر الفاطمي، يرجع إلى عام ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م، كان فى الجامع الأزهر، وهو الآن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، حيث نفذت الكتابات داخل حشوتين؛ كل حشوة منهما توجد بالجزء العلوي، من أحد مصراعي الباب[٨٣]. ومن العصر الأيوبي، نجد الكتابات على الباب الداخلي، بضريح الإمام الشافعي، وهو من

الخشب، ويرجع إلى عام ٦٠٨هـ/ ١٢١١م، حيث نفذت الكتابات داخل أربع حشوات، بواقع حشوتين لكل مصراع؛ إحداهما علوية، والأخرى سفلية(٨٤). وفي العصر المملوكي، اتجه الفنان، في غالبية الأحيان، إلى جعل الكتابات في الجزء الذي يعلو الباب الخشبي، وليس على ضلفتي الباب، ومن ذلك: باب بالطرف الشرقي بالناحية الشمالية الشرقية، على الدورقاع، بمدرسة الأمير جوهر القنقبائي بالأزهر(٨٥)، قبل سنة ٨٤٤هـ/ ١٤٤٠م(٨٦)، ومنها أيضا: أحد أبواب الدورقاعة، بالطرف الغربي بالناحية الجنوبية الغربية، بمدرسة السلطان قايتباي(٨٧)، بجبانة المماليك (٨٧٧- ٨٧٩هـ/ ١٤٧٢-١٤٧٤م)(٨٨). ومن العصر العثماني: نجد بعض الأبواب الخشبية، تشتمل على كتابات، منفذة داخل حشوات، في الجزء العلوي منها، كما في الباب الفاصل بين بيت الصلاة والحرم، في مسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث نفذت الكتابات في حشوتين علويتين، واحدة بكل مصراع(٨٩).

وفيما يتعلق بنوع الخط، الذي نفذت به الكتابات، على هذا الباب، فهو الخط الكوفي المورق، (لوحات أرقام ١٢- ١٧)، (أشكال أرقام ٤- ٧). والخط الكوفي المورق هو هذا النوع من الخط الكوفي، الذي تلحقه زخارف الأوراق (أوراق الشجر)؛ حيث تنبعث من حروفه القائمة، وحروفه المستلقية، وبالأخص الحروف الأخيرة منها، سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، وأنصاف مراوح نخيلية(٩٠).

وقد بدأ التوريق يظهر بحروف الخط الكوفي بعد مستهل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وشاع انتشاره في أواخر القرنين الثالث والرابع الهجريين(٩١). ومن أمثلته في مصر: على شاهد قبر، من الرخام، باسم زينب ابنة عثمان، بتاريخ ٢١٨هـ/ ٨٣٣م، محفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن(٩٢)، وعلى بعض القطع من نسيج الفيوم، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٩٣). ويعتبر التوريق الفاطمى غاية ما بلغته هذه الظاهرة، في مصر؛ من النمو، والتطور، والارتقاء(٩٤).

وبالنسبة للكتابات الكوفية المورقة، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فيمكن توضيح كيفية رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخل الحشوتين، كما يلي:

بالنسبة للحشوة الأولى، التي تتضمن النص التالي: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، فقد تم رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخلها، كما يلي:

بسم: يبدأ حرف «الباء» المبتدأة، من أعلى، بزلف، في أعلى مستويات اللوحة الكتابية، حيث تأخذ هامة هذا الحرف شكلا مثلثا، ثم ينزل رأس الباء إلى أسفل بشكل مستقيم؛ بحيث يصل إلى أسفل صلب السطر، وقد شكل الجزء الأوسط من حرف «الباء» بشكل مدبب من أسفل، ثم يرتفع الجزء الأيسر من هذا الحرف، ليتصل بصلب السطر، وقد وضعت نقطة حرف «الباء» إلى اليسار قليلا من أسفل هذا الحرف.

أما عن حرف «السين»، فتبدا السنة الأولى منه من فوق مستوى صلب السطرأ، وتزداد في الاتساع كلما اتجهنا نحو الأعلى، لينتهي بجزء على هيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، والخط الأيمن من هذه السنة مستقيم حتى نهايته من أسفل؛ بينما الخط الأيسر، من هذه السنة، مقوس ويتجه إلى اليسار كلما اتجهنا

لأعلى. السنة الثانية، تأخذ هيئة منحنية؛ بحيث تميل إلى اليسار كلما اتجهنا لأعلى، وهي أقل ارتفاعا من السنة الأولى. السنة الثالثة، وهي أقل ارتفاعا من السنة الثانية، وتتشابه معها في الشكل. وقد سعى الفنان لتحقيق قيمة جمالية في تشكيل حرف السين، من خلال تشكيله بهيئة تأخذ شكلا مائلا إلى اليسار، كما أكسب أسنانه حركة، من خلال تصميمها بشكل رشيق، يظهر فيه مرونة. ويمتد حرف «السين» إلى اليسار، إلى أن يتصل بدائرة حرف «الميم» المتطرفة، وهي تأخذ شكل دائرة مكتملة، تتصل بذيل الحرف. ويخرج من أعلى دائرة حرف «الميم» فرع نباتي ينتهي بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرف «السين»، ودائرة حرف «الميم». كما شُغلت المساحة الخالية، أسفل حرف «السين»، ودائرة حرف «الميم» بما يشبه إحدى علامات تشكيل وتزيين الحروف، وكأنه أراد أن يكتب العلامة التي على شكل حرف «السين»، لكنها مختلفة في النقش، عن هذه العلامة (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الله: يبدأ الجزء العلوي «الزلف»، من حرف «الألف»، من لفظ الجلالة، بهيئة مثلثة الشكل، ثم ينزل امتداد الحرف إلى أسفل، بشكل مستقيم، ثم ينتهي من أسفل بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، وذلك فوق امتداد ذيل حرف «الميم» من كلمة «بسم». يجاور حرف «الألف» حرف «اللام»، وقد شكل زلف حرف «اللام» من أعلى بهيئة على شكل مثلث، يتعاكس شكلها مع اتجاه زلف حرف «الألف»؛ حيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث، من أعلى؛ ويتدلى امتداد حرف «اللام» إلى أسفل بشكل ملحوظ، إلى مستوى أسفل مستوى صلب السطر، وقد شكل الجزء الممتد من حرف «اللام» بشكل مدبب، أسفل مستوى صلب السطر، ويتصل بحرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة، ويصعد امتداد حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة إلى أعلى، وينحني الجزء العلوي منه نحو اليسار؛ لكي يبتعد قليلا عن نهاية حرف «اللام» الأول من لفظ الجلالة، وينتهي حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة بزلف بهيئة قريبة من شكل المثلث. وفي أعلى الثلث السفلي من حرف «اللام» الثاني من لفظ الجلالة، يمتد حرف «اللام»، إلى جهة اليسار، بمستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الهاء» من لفظ الجلالة، ويلاحظ أن الفنان لم ينفذ دائرة «الهاء» المربوطة، والحلية (الجزء العلوي) من حرف «الهاء»، تنتهي بهيئة تشبه شكل نصف الورقة النباتية الثلاثية. ويخرج من بدن الحرف المجاور، من جهة اليسار، فرع نباتي ينتهي، بورقة نباتية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية أعلى حرف «الهاء»، من لفظ الجلالة. كما شُغلت المساحة الخالية أسفل حرف «الهاء»، من لفظ الجلالة، بزخرفة عبارة فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الرحمن: يبدأ زلف حرف «الألف» من كلمة «الرحمن» على شكل مثلث، ويتجه إلى أسفل مستقيما، إلى أسفل مستوى صلب السر؛ حيث ينتهي، من أسفل، بشكل مثلث، مع فارق اتجاه الشكل المثلث في الأعلى والأسفل. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الرحمن»، وهو يبدأ بزلف على شكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث، الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الرحمن» مع الشكل المثلث، الذي

يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة، ويمتد حرف «اللام» إلى أسفل مستقيما، إلى ما يقارب الثلث السفلي من حرف «الألف» من كلمة «الرحمن»، ثم يتجه إلى اليسار في مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الراء» من كلمة «الرحمن». ويبدأ حرف «الراء» المتصلة، من كلمة «الرحمن»، من فوق مستوى صلب السطر، بشكل مثلث، إلى أن يتصل بصلب السطر، ثم الذيل وهو ينحني إلى أسفل، ناحية اليسار، وينتهي بشكل مدبب. وقد شُغلت المساحة الخالية، أسفل حرف «اللام» من كلمة «الرحمن» بزخرفة نباتية، عبارة عن فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية. ونفذ حرف «الحاء» بشكل متماوج، يبدأ من أعلى، بجزء عريض، ثم تقل تخانته كلما اتجهنا لأسفل، إلى أن يصل مستوى صلب السطر؛ حيث يمتد نحو اليسار إلى أن يتصل بدائرة حرف «الميم» المتوسطة، من نفس الكلمة، والتي تأخذ شكلا دائريا، ثم يمتد حرف «الميم» إلى اليسار، بمستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «النون» المتطرف، والذي يبدأ من فوق مستوى صلب السطر، برأس يأخذ يهيئة مثلثة، ثم ينزل ذيل الحرف أسفل مستوى صلب السطر منحنيا ناحية اليسار، ثم يمتد إلى أعلى قليلا نحو اليسار، لينتهي بجزء على هيئة مثلثة. وقد وُضعت نقطة حرف «النون» فوق الجزء الممتد إلى أعلى قليلا نحو اليسار من ذيل هذا الحرف (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

الرحيم: يبدأ زلف حرف «الألف» من كلمة «الرحيم» بهيئة مثلثة، ويتجه امتداد الحرف إلى أسفل مستقيما، في جزء صغير منه، ثم يبدأ في الاتساع كلما اتجهنا إلى أسفل، إلى أن ينتهي من أسفل بهيئة قريبة من المثلث، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث، في الأعلى والأسفل، وينتهي حرف الألف من أسفل عند مستوى صلب السطر. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الرحيم»، وهو يبدأ من أعلى بشكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الرحيم» مع الشكل المثلث الذي يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة، ويمتد حرف «اللام» من كلمة «الرحيم» إلى أسفل مستقيما حتى مستوى صلب السطر، ثم يتجه إلى اليسار، ليتصل بحرف «الراء» من كلمة «الرحيم»، ويبدأ رأس حرف «الراء» من فوق مستوى صلب السطر، بشكل مثلث، أن يتصل بصلب السطر، ثم الذيل، وهو ينحني إلى أسفل ناحية اليسار، وينتهي بشكل مدبب. وقد نفذت الحروف الثلاثة الأخيرة من كلمة «الرحيم»، وهي: «الحاء»، و «الياء»، و «الميم»؛ في الجزء العلوي، من الزاوية اليسرى، للوحة الكتابية، مختلفا بذلك عن الجزء السابق من النقش الكتابي. وقد نفذ حرف «الحاء» من كلمة «الرحيم» فوق مستوى امتداد حرف «الحاء» من كلمة «الرحمن»، ودائرة حرف «الميم» من نفس الكلمة، ويأخذ حرف «الحاء» من كلمة «الرحيم» شكلا منحنيا، نحو اليمين كلما اتجهنا إلى أسفل، تم يمتد منه نحو اليسار؛ حيث يسير مستقيما، ثم يهبط إلى أسفل، وينحني متجها إلى أعلى، إلى أن يتصل بسنة حرف «الياء» المتوسطة من كلمة «الرحيم»، وتبدا هذه السنة من أعلى بهيئة تشبه شكل نصف الورقة النباتية، ثم يمتد حرف «الياء» إلى اليسار، ليجاور الجزء المستقيم من حرف «الألف» من كلمة «الرحيم»، ويغيب امتداد حرف «الياء» في المساحة الفاصلة بين حرفي «الألف»، و «اللام» من كلمة

«الرحيم»، ثم يعود هذا الامتداد مرة أخرى، ملتصقا بحرف «اللام» من كلمة «الرحيم»، في النصف العلوي منه، ومتجها قليلا إلى اليسار، ليتصل بدائرة حرف «الميم» المتطرفة، والتي تقع فوق الجزء العلوي من حرف «الراء» من كلمة «الرحيم»، وتتصل دائرة حرف «الميم» بالذيل، الذي ينحني إلى أسفل نحو اليسار، وينتهي بجزء مدبب، مائل إلى أعلى نحو اليسار، وفوق ذيل حرف «الراء» نقش الفنان نقطتي حرف «الياء» من كلمة «الرحيم». ويلاحظ أن الفنان قد استغل هذه الحروف الثلاثة ببراعة، وقد نقشها في الأعلى موائما بينهما وبين الحروف التي تجاورها أو توجد بأسفلها، وقد وائم بين تصميم نهايات الحروف المتشابهة، كحرفي «الحاء» من كلمة «الرحمن»، و «الحاء» من كلمة «الرحيم»، كما استطاع أن ينسق هذه الحروف الثلاثة، بشكل جيد، في المساحة التي نقشت فيها (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

وبالنسبة للحشوة الثانية: التي تتضمن النص التالي: «**الحيا من الإيمان**»، فقد تم رسم، وتنسيق الحروف والكلمات، داخلها، كما يلي:

الحيا: يبدأ زلف حرف «الألف» الأول من كلمة «الحيا» بهيئة مثلثة، ثم ينزل امتداد الحرف إلى أسفل بشكل قريب من الاستقامة، ثم ينتهي من أسفل بهيئة مثلثة، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث، في الأعلى والأسفل. يجاوره حرف «اللام» من كلمة «الحيا»، وهو يبدأ من أعلى بشكل مثلث؛ بحيث ينعكس اتجاه الشكل المثلث الذي يعلو حرف «اللام» من كلمة «الحيا» مع الشكل المثلث الذي يعلو حرف «الألف» من نفس الكلمة. يمتد حرف «اللام» من كلمة «الحيا» إلى أسفل مستقيما، إلى مستوى يعادل النصف الثاني من حرف «الألف» من كلمة «الحيا»، ثم يتجه إلى اليسار في مستوى مختلف (أعلى) عن مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «الحاء»، وقد نفذ حرف «الحاء» بشكل متماوج، ويبدأ من أعلى بجزء عريض، ثم تقل تخانته، كلما اتجهنا لأسفل، إلى أن يصل إلى مستوى صلب السطر؛ حيث يمتد نحو اليسار، إلى أن يتصل بسنة حرف «الياء». ويبدأ الجزء العلوي من حرف «الياء» من كلمة «الحيا» بهيئة تأخذ شكل المثلث، إلى أن يصل إلى مستوى صلب السطر، ويتجه إلى الأسفل، ثم ينحني متجها إلى أعلى، ليصل إلى مستوى صلب السطر، مرة أخرى، ويمتد إلى اليسار، ليتصل بحرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، وقد نقش الفنان نقطتي حرف «الياء» من كلمة «الحيا» أسفل امتداد هذا الحرف، وقد فقدت النقطة الثانية، من نقطتي هذا الحرف. ويبدأ حرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا» من أعلى بشكل قريب من شكل المثلث، ويتجه إلى أسفل مستقيما، ليصل إلى أسفل مستوى صلب السطر، إلى أن ينتهي من أسفل بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية. ويخرج من بدن حرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، فرع نباتي، ينبثق منه جزء منحني (محلاق)، وساق نباتية، تنتهي بورقة نباتية ثلاثية، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى امتدا حرف «الحاء»، وحرف «الياء»، من نفس الكلمة (اللوحتان رقما ١٥، ١٦)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

من: يبدأ حرف «الميم»، المبتدئ، برأس دائرية، ثم يمتد نحو اليسار، في مستوى صلب السطر، ليتصل بحرف «النون» المتطرف، من نفس الكلمة، وحرف «النون» يتكون من رأس تم تشكيله على هيئة نصف مروحة نخيلية، ويتصل بجزء منحنٍ، ويرتفع هذا الجزء، في انسيابية، إلى أعلى متجها نحو اليمين، ثم إلى اليسار، وينتهي عند أعلى مستوى من النقش بجزء عريض، يشبه شكل نهاية حرف «الحاء» من كلمة «الحيا». وبجوار حرف «النون» من كلمة «من»، من جهة اليمين، يوجد فرع نباتي، يخرج منه ساق نباتية صغيرة، وينتهي هذا الفرع بورقة نباتية ثلاثية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرف «الميم» من نفس الكلمة. وبين نهاية حرف «النون» من كلمة «من»، ونهاية الحرف المجاور له، من جهة اليسار، يبدأ فرع نباتي، ينتهي بنصف مروحة نخيلية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، بين هذين الحرفين (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

الإيمان: يبدأ زلف حرف «الألف» الأول من كلمة «الإيمان» بهيئة قريبة من شكل المثلث، ثم يمتد هذا الحرف إلى أسفل بشكل مستقيم، إلى مستوى منخفض عن مستوى صلب السطر، وينتهي من أسفل بهيئة قريبة من شكل المثلث، مع اختلاف اتجاه الشكل المثلث في الأعلى والأسفل. بالنسبة لحرف «اللام والألف» من نفس الكلمة، فقد شكل من تقاطع والتفاف هذين الحرفين؛ ويبدءان من أعلى متجاورين، ويميلان للاتجاه إلى الخارج من الجزء العلوي، ثم ينزلان إلى أسفل بشكل مستقيم، ويتجهان من أسفل إلى الداخل، في مستوى منخفض عن مستوى صلب السطر، ويتقاطعان مكونان شكلا قريبا من شكل الورقة النباتية الثلاثية. ويبدأ حرف «الياء» من كلمة «الإيمان» من أعلى بهيئة مثلثة، ويضيق كلما اتجهنا للأسفل، ويمتد إلى أسفل مستوى صلب السطر، وينحني متجها إلى اليسار، ثم إلى أعلى، ثم يمتد إلى اليسار مرة أخرى، في مستوى صلب السطر، ليتصل بدائرة حرف «الميم»، ويمتد حرف «الميم» قليلا إلى اليسار، ليتصل بحرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، وزلف حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان» على شكل مثلث، ويمتد هذا الحرف باستقامة إلى أسفل، في مستوى أدنى من مستوى صلب السطر، لينتهي بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية. وقد وضعت نقطتا حرف «الياء» من كلمة «الإيمان» متجاورتان، أسفل دائرة حرف «الميم» من نفس الكلمة، ويوجد فقد بسيط، في الجزء العلوي، من النقطة الثانية، من هاتين النقطتين. ويخرج من بدن حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، فرع نباتي، يخرج منه ساق نباتية صغيرة، وينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وتشغل هذه الزخرفة المساحة الخالية، أعلى حرفي «الياء»، و «الميم» من نفس الكلمة. أما عن حرف «النون» المتطرف، فقد سعى الفنان لإكسابه مظهرا جماليا؛ حيث شكل رأسه على شكل نصف مروحة نخيلية، ويمتد ذيل حرف «النون» منحنيا إلى أسفل نحو اليسار، ثم إلى أعلى لينتهي بجزء مائل إلى أسفل نحو اليسار. ويخرج من حرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان»، فرع نباتي، ينتهي بورقة نباتية ثلاثية، وكان هناك جزء متصل بذلك الجزء، من هذه الزخرفة، ولكنه مفقود الآن، وتشغل هذه

الزخرفة المساحة الخالية أعلى حرف «النون» من نفس الكلمة (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

ويلاحظ بوجه عام أن الفنان قد حرص على إخراج هذين النقشين في أبهى صورة، وأجمل شكل، وحرص على تحقيق الثراء الزخرفي، في حروف الخط الكوفي المورق؛ سواء كان ذلك في طريقة تشكيل الحروف، أو عن طريق الزخارف النباتية، التي تنبثق من الحروف؛ والمكونة من الفروع، والأوراق النباتية، وأنصافها، وأنصاف المراوح النخيلية، ويمكن توضيح ذلك من خلال النقاط التالية:

– تشكيل نهايات بعض الحروف، من أعلى بهيئة مثلثة، وتنسيق كل نهايتين منهما، بطريقة متعاكسة، وهو ما نراه في حرفي «الألف»، و «اللام»، في أكثر من موضع؛ مما أدى إلى ترابط شكل الحرفين، وكأنهما وحدة واحدة، كما في: حرفي «الألف»، و «اللام»، في كل من كلمات: «الله»، «الرحيم»، «الرحمن»، «الحيا»، «الإيمان».

– يظهر الطابع الجمالي، في بعض الحروف، من خلال الانحناء أو التدبيب، وذلك في مستوى أسفل صلب السطر، كما في كل من: حرف «الباء» من كلمة «بسم»، وحرف «اللام» من كلمة «الله»، وحرف «الحاء» من كلمة «الرحيم»، وحرف «الياء» من كلمة «الحيا»، وحرف «الياء» من كلمة «الإيمان».

– تظهر الرشاقة والانسيابية، في تشكيل بعض أجزاء الحروف، بتشكيلها بهيئة منحنية ومتماوجة، كما في كل من: حرف «الحاء» من كلمة «الرحمن»، وحرف «الحاء» من كلمة «الحيا»، وحرف «النون» من كلمة «من».

– تشكيل نهاية بعض الحروف، من أسفل، بهيئة نصف ورقة نباتية ثلاثية، كما في كل من: حرف «الألف» من كلمة «الله»، وحرف «الألف» الثاني من كلمة «الحيا»، وحرف «الألف» الثاني من كلمة «الإيمان».

– تشكيل رأس بعض الحروف على هيئة نصف مروحة نخيلية؛ مما أكسبها طابعا زخرفيا واضحا، كما في كل من: حرف «النون» من كلمة «من»، وحرف «النون» من كلمة «الإيمان».

ننتقل إلى الاهتمام بالإعجام: ويعرف الإعجام[٩٥] أنه: إزالة الإبهام عن الحروف المتشابهة بالرسم، بوضع علامة لمنع الالتباس، أو بمعنى آخر: وضع النقاط على الحروف للتفريق بينها، فعبارة الحرف المعجم تعني: الحرف المنقط[٩٦].

وفيما يتعلق بالإعجام، في الكتابات الكوفية، المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فمن حيث وجود الإعجام، من عدمه، فقد نفذ الفنان نقط بعض الحروف، ولم ينفذ البعض الآخر، وتفصيل ذلك كما يلي:

– في الحشوة العلوية، والتي تتضمن كتابة نصها: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، يلاحظ أن نقاط الحروف –وعددها أربع نقاط– مكتملة، ولم يهمل الفنان أيا منها، وهي: نقطة لحرف «الباء» من كلمة «بسم»،

ونقطة لحرف «النون» من كلمة «الرحمن»، ونقطتان لحرف «الياء» من كلمة «الرحيم»[٩٧] (لوحات أرقام ١٢– ١٤)، (الشكلان رقما ٤، ٥).

– في الحشوة السفلية، والتي تتضمن كتابة نصها: «**الحيا من الإيمان**»، فقد نفذ الفنان بعضها ولم ينفذ البعض الآخر؛ ففي كلمة «الحيا»، نفذ الفنان نقطتي حرف «الياء»، ولكن فقدت النقطة اليسرى. وفي كلمة «من»، لم ينفذ نقطة حرف «النون». وفي كلمة «الإيمان»، نفذ نقطتي حرف «الياء»؛ بينما لم ينفذ نقطة حرف «النون» من نفس الكلمة (لوحات أرقام ١٥– ١٧)، (الشكلان رقما ٦، ٧).

أما عن شكل هذه النقاط، في كتابات هذا الباب الخشبي، فقد اتخذت النقاط الموجودة في حروف كتابات الحشوتين العلوية، والسفلية؛ الشكل الدائري (لوحات أرقام ١٢– ١٧)، (أشكال أرقام ٤– ٧).

ب– الكتابات من حيث المضمون: بداية، تندرج كافة كتابات الباب الخشبي (موضوع الدراسة) ضمن الكتابات الدينية، وفيما يتعلق بالكتابات الدينية: فهي الكتابات التي تشتمل –في مضمونها– على معنى ديني معين، وتبرز هذه الكتابات، أو توضح جانبا معينا من الجوانب الدينية المتنوعة، مثل: التعريف بالمعبود (الله سبحانه وتعالى)، وتوحيده، والتعريف بالفرائض، والحث على عبادة الله تعالى، وطاعته، والوعظ، وذكر الثواب والعقاب، وذكر مناقب الصالحين، وغيرها. ومن أنواعها: الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة، العبارات الدينية المتنوعة.

وقد تضمنت الكتابات المنفذة في الحشوة الأولى، (الموجودة في الجزء العلوي من الباب الخشبي) البسملة، بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، (اللوحتان رقما ١٢، ١٣)، (الشكلان رقما ٤، ٥). وقد جاء في تفسير[٩٨] {بسم الله الرحمن الرحيم}: «{بِسْمِ اللَّهِ} أي: أبتدئ بكل اسم لله تعالى، لأن لفظ {اسم} مفرد مضاف، فيعم جميع الأسماء [الحسنى]. {اللَّهِ} هو المألوه المعبود، المستحق لإفراده بالعبادة، لما اتصف به من صفات الألوهية وهي صفات الكمال. {الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ} اسمان دالان على أنه تعالى ذو الرحمة الواسعة العظيمة التي وسعت كل شيء، وعمت كل حي، وكتبها للمتقين المتبعين لأنبيائه ورسله، فهؤلاء لهم الرحمة المطلقة، ومن عداهم فلهم نصيب منها»[٩٩].

وكانت قريش تكتب في أوّل كتبها «باسمك اللهمّ» فكان أوّل ما كتبها أهل مكة وجاء الإسلام والأمر على ذلك، ثم أصبحت في الإسلام «بسم الله الرحمن الرحيم»[١٠٠].

وقد انتشر تسجيل البسملة؛ على العمائر[١٠١]، وشواهد القبور[١٠٢]، والمسكوكات[١٠٣]، والتحف التطبيقية[١٠٤].

وفيما يتعلق بعلاقة البسملة بوظيفة هذا الباب، فالمأثور عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أن كان يذكر الله تعالى في جميع أحيانه، وكان يفتتح بالبسملة كل أموره[١٠٥]. ومما يسن عن النبي، صلى الله عليه وسلم: التسمية عند غلق الأبواب، وتغطية الآنية؛ فعن جابر، رضي الله عنه، عن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: «إذا استجنح الليل، أو قال: جنح الليل، فكفوا صبيانكم، فإن الشياطين تنتشر حينئذ، فإذا

ذهب ساعة من العشاء فخلوهم، وأغلق بابك واذكر اسم الله، وأطفئ مصباحك واذكر اسم الله، وأوك سقاءك واذكر اسم الله، وخمر إناءك واذكر اسم الله، ولو تعرض عليه شيئا»[١٠٦].

ومما يستفاد من هذا الحديث الشريف: استحباب ذكر الله تعالى، عند غلق الباب، بالليل. ولعل لك يجعلنا نستنبط أن تسجيل البسملة، على هذا الباب، يقصد به التبرك، والاستعانة بالله من خلال ذكره تعالى، واللجوء إليه.

وبالنسبة لتسجيل البسملة، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، فنجدها مسجلة على الكثير من النماذج: سواء بصيغة: «**بسم الله**»، أو بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»، وغالبا ما تأتي مع كتابات أخرى. ومن نماذج الأبواب التي سجلت عليها البسملة كاملة، بصيغة: «**بسم الله الرحمن الرحيم**»: في الحشوة اليمنى، من حشوات الباب الفاصل بين بيت الصلاة والحرم، في مسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث سجلت مع كتابات أخرى[١٠٧]. ومن نماذج تسجيل البسملة، على التحف الخشبية الأخرى: على اللوحة التأسيسية لمحراب من الخشب، من الجامع الأزهر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٠٨]، وعلى تابوت من الخشب (خشب الساج الهندي)، موجود فى ضريح الإمام الشافعي، من العصر الأيوبي، مؤرخ بعام ٥٧٤هـ/ ١١٧٨م)[١٠٩]، وعلى صندوق مصحف، (لحفظ القرآن الكريم فى مجلد واحد)، من الخشب المدهون بالألوان والتذهيب، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مصدره مدرسة الغوري بحي الغورية، من العصر المملوكي الجركسي، (عصر السلطان قانصوه الغوري)[١١٠]، وعلى شباك، من الخشب، بمسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ؛ حيث سجلت مع كتابات أخرى، في الحشوة اليمنى، من حشوات الشباك، الذى على يسار الداخل لمسجد سارية الجبل، ٩٣٥هـ، ويطل على الحرم[١١١]. ومن نماذجها على التحف غير الخشبية: على قطعة من شاش أسود، من العصر الفاطمي، من عصر الخليفة الحاكم بأمر الله، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١١٢]، وعلى غطاء مبخرة، من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة، من العصر المملوكي، (حوالى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)[١١٣]، وعلى طاسة خضة من النحاس الأحمر، مؤرخة بسنة ٩٥٩هـ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١١٤].

وقد تضمنت الكتابات في الحشوة الثانية، الموجودة بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، اقتباسا من حديث نبوي شريف، بصيغة: «**الحيا من الإيمان**». (اللوحتان رقما ١٥، ١٦)، (الشكلان رقما ٦، ٧). وفيما يتعلق بالأحاديث النبوية الشريفة، فالحديث لغة: ضد القديم[١١٥]، واصطلاحا: هو ما أضيف إلى النبي، صلى الله عليه وسلم؛ من قول، أو فعل، أو تقرير، أو وصف[١١٦]. وهناك نماذج من الأحاديث النبوية الشريفة، مسجلة على التحف التطبيقية الإسلامية، فى مصر، في عصور متنوعة، وإن كانت النماذج الواصلة إلينا منها، حتى نهاية العصر المملوكي، قليلة جدا[١١٧]. وقد تكون هذه النماذج أحاديث نبوية كاملة، أو أجزاء من هذه الأحاديث، أو اقتباسات منها، ومن نماذج هذه الأحاديث النبوية الشريفة: على باب خشبي، من المدرسة الصالحية، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، اقتباس من

حديث شريف، نصه: «الأعمال بالنيات»، وعلى نفس الباب، حديث شريف، نصه: «الندم توبة»، وعلى نفس الباب، اقتباس من حديث شريف، نصه: «الحرب خدعة»[١١٨]. وفي سبيل الأمير شيخو العمري، بالحطابة، ٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م، يوجد بإحدى الدخلات، الموجودة بحنية المدخل، لوحة تأسيسية، من الحجر، ومن كتابات هذه اللوحة: «بسم الله الرحمن الرحيم قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في كل ذات كبد حراء أجر وسئل صلى الله عليه وسلم أي الأعمال أفضل قال سقي الماء...»[١١٩]. وقد كثر تسجيل الأحاديث النبوية الشريفة، أو أجزاء منها، على التحف التطبيقية الإسلامية فى مصر، في العصر العثماني، ومن ذلك: على دولاب أو صندوق، خاص بحفظ الأوراق (وراقة)، من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، من العصر العثماني، (١١٨٥- ١١٨٧هـ)، محفوظة بمتحف قصر المنيل؛ حيث سجل على الوجه الأمامي منها، جزء من حديث شريف، نصه: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل ...»[١٢٠]، وعلى صندوق، من النحاس المكفت بالفضة، من العصر العثماني، الربع الأخير من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بمتحف بيت الكريتلية؛ حيث سجل على ظهر الصندوق، جزء من حديث شريف، نصه: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل ...»[١٢١].

وفيما يتعلق بشرح اقتباس: «**الحيا من الإيمان**»، فهناك العديد من الأحاديث النبوية الشريفة، التي تحض على الحياء، سواء التي تم منها الاقتباس، الموجود على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أو غيرها، ومن هذه الأحاديث النبوية الشريفة: عن سالم بن عبد الله، عن أبيه، أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم مر على رجل من الأنصار، وهو يعظ أخاه في الحياء، فقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم: «دعه فإن الحياء من الإيمان»[١٢٢]. وعن أبي هريرة، رضي الله عنه، عن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال «الإيمان بضع وستون شعبة، والحياء شعبة من الإيمان»[١٢٣]. وعن أبي مسعود البدري، قال: قال النبي، صلى الله عليه وسلم: «إن مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى: إذا لم تَسْتَحْيِ فاصنع ما شئت»[١٢٤]. وعن أبي عبد الله بن أبي عتبة قال سمعت أبا سعيد، يقول: «كان النبي صلى الله عليه وسلم أشد حياء من العذراء في خدرها»[١٢٥].

ويتضح من ذكر هذه الأحاديث النبوية الشريفة، أن نص النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة) يمثل اقتباسا[١٢٦]، من الحديث النبوي الشريف، الذي رواه سالم بن عبد الله، عن أبيه؛ حيث يتشابه نص النقش الكتابي، المسجل على هذا الباب، بشكل كبير، مع الجزء الأخير من نص هذا الحديث.

وفي شرح معنى الحياء، يقول ابن حجر، في الفتح: «والحياء هو بالمد وهو في اللغة تغير وانكسار يعتري الإنسان من خوف ما يعاب به وقد يطلق على مجرد ترك الشيء بسبب والترك إنما هو من لوازمه»[١٢٧]. وحقيقة الحياء: خلق يبعث على ترك القبيح، ويمنع من التقصير في حق ذي الحق، ونحو هذا[١٢٨]. وقال ابن القيم، في مدارج السالكين: «والحياء من الحياة، ومنه الحيا للمطر، لكنه مقصور، وعلى حسب حياة القلب يكون فيه قوة خلق الحياء، وقلة الحياء من موت القلب والروح، فكلما

كان القلب أحيى كان الحياء أتم»[١٢٩]. وقال الراغب: «الحياء انقباض النفس عن القبيح وهو من خصائص الإنسان ليرتدع عن ارتكاب كل ما يشتهي فلا يكون كالبهيمة»، وقال غيره: «هو انقباض النفس؛ خشية ارتكاب ما يكره»[١٣٠].

فالحياء، بمعناه الشرعي، مطلوب، وقد حث عليه النبي، صلى الله عليه وسلم، ورغب فيه، لأنه باعث على أفعال الخير، ومانع من المعاصي، ويحول بين المرء والقبائح، ويمنعه مما يعاب به ويذم، فإذا كان هذا أثره؛ فلا شك أنه خلق محمود، لا ينتج إلا خيرا، فالذي يهم بفعل فاحشة، فيمنعه حياؤه من اجتراحها، أو يعتدي عليه سفيه، فيمنعه حياؤه من مقابلة السيئة بالسيئة، أو يسأله سائل، فيمنعه حياؤه من حرمانه، أو يضمه مجلس، فيمسك الحياء بلسانه عن الكلام، والخوض فيما لا يعنيه، فالذي يكون للحياء في نفسه هذه الآثار الحسنة، فهو ذو خلق محمود[١٣١]. قال الفضيل بن عياض: «خمس من علامات الشقوة: القسوة في القلب، وجمود العين، وقلة الحياء، والرغبة في الدنيا، وطول الأمل»[١٣٢].

ومما سبق يتضح أن الحياء خلق من الأخلاق الكريمة، ينأى بصاحبه عن الوقوع في ما لا يصح له، من الخصال الذميمة، والأخلاق المنحرفة؛ سواء كان ذلك قولا، أو فعلا.

وبعد مطالعة بعض الأحاديث النبوية الشريفة، التي تحض على الحياء؛ سواء التي منها الاقتباس الموجود على الباب الخشبي (موضوع الدراسة) أو غيرها، وشرح معنى هذا الاقتباس، نأتي إلى توضيح علاقة ذلك الاقتباس بوظيفة الباب، وبالمكان الذي كان ذلك الباب موجودا فيه.

ففيما يتعلق بعلاقة اقتباس: «**الحيا من الإيمان**» بوظيفة هذا الباب، فمن خلال شرح هذا الاقتباس، يتبين –في معناه– الحض على الحياء، والدعوة إلى التحلي به؛ وأن الحياء يجعل صاحبه يتجنب الوقوع فيما لا يحل له، أو ما لا يليق به؛ من القول السيء، أو الفعل السيء. وإذا نظرنا إلى وظيفة الباب، سنجد أن من أهم وظائف الباب: تحقيق الخصوصية، والانعزال عن الآخرين، وخاصة من غير المحارم.

ويمكن القول أن هذا الاقتباس يرتبط بوظيفة الباب، من حيث الدعوة إلى التحلي بخلق الحياء، الذي ينأى بصاحبه عن الأفعال السيئة، ومنها: الاطلاع على ما لا يحل للإنسان من المحرمات، ومن ذلك النظرات المحرمة إلى من أو ما هو بداخل المكان الذي يستخدم فيه الباب، أو التنصت عليهم، ولا شك أن البعد عن هذه الأفعال المشينة هو أحد مظاهر تحقق هذه الخصوصية، وذلك الانعزال.

وكأن هذه الكتابات قد قامت بوظيفة هامة؛ وهي المساهمة، بشكل معنوي، في أداء وظيفة الباب المادية. ولعل ذلك يدعونا إلى القول بأن هذا الباب يتضمن كتابات هامة، تدعو إلى التحلي بمكارم الأخلاق؛ والتي تتمثل هنا في خلق «الحياء».

وفيما يتعلق بذكر «الحياء»، في النقوش الكتابية، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، فهناك نموذج، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، قد ذكر الحياء، ضمن كتاباته، وهذا النموذج عبارة عن مشط لتسريح الشعر، من الخشب، يرجع إلى العصر المملوكي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، عليه الكتابات التالية: «**وما دعانى الهوا لمعصيته/ إلا نهانى الحيا والكرم**»[١٣٣].

وتجدر الإشارة إلى أن معنى هذه الكتابات أن الهوا (أي: هوا النفس) إذا دعاني، وزين لي المعصية، وحبب لى الوقوع فيها؛ فسرعان ما يجنبني حيائي وكرمي أن أقع فى هذه المعصية، وهذا يشتمل على علاقة، بطريق غير مباشر، بوظيفة التحفة؛ فتسريح الشعر –الذي هو وظيفة هذا المشط– عبارة عن وسيلة من وسائل تجميل الإنسان، بوجه عام، والمرأة، بوجه خاص، وقد يدعو الجمال الإنسان إلى الوقوع فى المعصية، إذا كان ذلك فى غير ما أحل الله تعالى، كالتباهي غير المحمود، والتكبر، أو التبرج (للمرأة) ...الخ، وهذا ما تضمنه معنى النص الكتابي على هذا المشط.

ولعل تفسير وشرح هذه الكتابات، الموجودة على هذا المشط الخشبي، وتوضيح علاقتها بوظيفته، يؤكد، بشكل أو بآخر، ما ذكرناه عن علاقة النص الكتابي، المسجل على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بوظيفته.

وتشير دراسة علاقة اقتباس: «الحيا من الإيمان»، بوظيفة هذا الباب، إلى أن هذا الباب قد استخدم في مكان ما، يتطلب التحلي بخلق «الحياء». ولإن كان الحياء مطلوبا في كل مكان، وفي كل حين؛ فهو سمت المسلم في كل أحواله؛ إلأ أن الحياء يكون مطلوبا، بشكل أكبر، إذا تواجد الإنسان، لسبب أو لآخر، في مكان أكثر خصوصية، مثل: أماكن المعيشة، والمبيت ...الخ.

ويجدر بنا أن نناقش مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، والذي يمثل اقتباسا من الحديث النبوي الشريف، وعلاقته بمكان وجود واستخدام هذا الباب، وذلك في إطار عرض مفهوم "الخصوصية"، بالدار الإسلامية، في مصر.

لقد أثرت ظاهرة الخصوصية تأثيرا واضحا، في الحياة الاجتماعية؛ وبالتالي في التكوينات المعمارية المختلفة[١٣٤].

ورغم أن الإسلام قد جاء دينا مجددا، على كافة الصعد بعامة؛ فقد حافظ على الجوهر الشرقي في الحياة الاجتماعية، بل صار أكثر تشديدا على ضرورة الفصل بين النساء، من أفراد الأسرة المسلمة، وبين الغرباء من الرجال، بل بين الإناث والذكور من نفس العائلة، بعد اجتياز سن الطفولة، وهذا ما انعكس أيضا على شكل عمارة البيت الإسلامي؛ حيث صارت الفكرة الأساسية، التي حرص عليها الناس، في هندسة بيوتهم، عندئذ، هي عدم تمكين أي فرد بالخارج، أن يري شيئا من داخل المنزل[١٣٥].

وقد حددت التعاليم الإسلامية نظام الحياة الأسرية، بما يحفظ الحرمات والعرض؛ فأخذ طابعها بمرور الزمن سلوكا عاما، حرص عليه السكان حرصا شديدا، وأصدر الفقهاء أحكامهم التي تدعم الخصوصية, وطبقها القضاة، ولم يتسامحوا في كشف حرمات المنازل؛ بالنظر من أبوابها، أو أثناء المرور في الشارع، أو بجرحها من خلال الاطلاع على المنازل المجاورة من الأسطح والكوى التي تكشف بيوت الآخرين[١٣٦].

وكان من أهم ما يؤكد مدى الحرص على الخصوصية[١٣٧]، بداخل المنزل: وجود الممرات البديلة، التي تسمح بحركة أهل المنزل وانتقالهم بين جنباته، دون الحاجة إلى استخدام الممرات، التي تضطر المار

فيها إلى المرور على المقاعد [١٣٨]، والقاعات [١٣٩]، التي ربما تكون مشغولة بضيوف غرباء[١٤٠]، ومن أمثلة المنازل، التي توضح ذلك: منزل جمال الدين الذهبي في القاهرة[١٤١].

وكذلك صممت قاعات الاستقبال في المنازل، تصميما خاصا؛ حيث وضعت غالبا في الطابق الرئيس، بعيدا عن غرف المعيشة والنوم، التي توضع في الطوابق العليا، وخطط بعضها، ولا سيما قاعات المنازل المملوكية والعثمانية –التي كثيرا ما أقيمت بها حفلات السمر والطرب– بطريقة تمكن النساء من مشاهدة تلك الحفلات دون أن يراهن أحد، وذلك عن طريق وضع مجالس للسيدات، على جانبي القطاع العلوي للقاعة، من خارجها، ولما كانت القاعة ترتفع غالبا بارتفاع طابقين؛ فإن القطاع العلوي للقاعة يكون في مستوى الطابق المخصص للنساء، وتكون هذه المقاعد من ملحقاته مطلة على القاعة، من خلال مطلات لها ستائر خشبية، تمكن النساء من رؤية من بالقاعة، دون أن يراهن أحد ممن بالقاعة[١٤٢].

وتبلور هذا الاتجاه في تخطيط المنزل؛ حتى أصبح المنزل في العصر العثماني يشتمل على قسم مخصص للرجال واستقبالاتهم ويضم القاعات، والمجالس، والمقاعد المخصصة لذلك بمرافقها، وهو ما أطلق عليه (السلاملك) [١٤٣]، وقسم آخر يشتمل عل غرف المعيشة وقاعات النوم ومرافقها، أطلق عليه (الحرملك)[١٤٤] نسبة إلى الحريم. والقسم الثاني وزعت غرفاته بين أجنحة متكاملة، كوحدات مستقلة، ووزعت قاعات النوم توزيعا خاصا، يكفل الخصوصية، بين أفراد الأسرة الواحدة، وامتد ذلك إلى تحديد مواضع الحمامات، والمراحيض، وغيرها من المرافق، وتناسب توزيع غرف المعيشة مع مرافقها، كالمطبخ[١٤٥].

ومن خلال مقارنة مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بما تم ذكره عن مفهوم الخصوصية، في الدار الإسلامية، في مصر، يتضح أن هناك توافقا، بين مغزى هذا النص ومفهوم الخصوصية، من عدة نواحي، ومن أهمها:

– يأتي تسجيل هذا النقش، بما يحمله من معنى راق، يحض على الحياء؛ كصدى واضح، للاهتمام بمفهوم الخصوصية والحرص عليها، في الدار الإسلامية.

– يتوافق مضمون هذا النقش الكتابي، مع تعاليم الإسلام، التي تحافظ على الحرمات، بوجه عام، وتحافظ على تحقيق الخصوصية، بوجه خاص، وذلك في التحذير من ارتكاب قبائح الأعمال، في مكان وجود هذا الباب، ومنها: كشف الحرمات، كالنظر من هذا الباب، أو الاستماع لما يدور بداخل المكان، المثبت عليه هذا الباب ...الخ.

– يستدل من مقارنة مضمون النقش الكتابي، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بما تم ذكره عن مفهوم الخصوصية، بما لا يحمل مجالا للشك، أن هذا الباب كان في مكان يتحتم فيه تحقيق الخصوصية، كغرف المعيشة، أو النوم.

ولعل هذا ينقلنا إلى نقطة هامة، تجب الإشارة إليها، وهي ارتباط هذا النقش الكتابي، بموضع هذا الباب، في إطار الرؤية البصرية. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الباب الخشبي، بصفته أحد أنواع الأدوات ذات النمط المعماري أو الثابت(١٤٦)، يرتبط الباب بالمكان الذي صنع من أجله، ويؤدي وظيفته في هذا المكان، دون غيره، ولا يصح نقله من هذا المكان؛ وبالتالي فإن مشاهدة النص الكتابي بالعين لا تتحقق إلا لمن يتواجد في هذا المكان، من الأشخاص. ولعل هذا بدوره يحتم علينا تحديد الجمهور، الذي كتبت له هذه النقوش، وموضع تواجده عند رؤيتها.

في البداية، نقول أن الضيوف (الغرباء)، كان استقبالهم يتم في الأماكن المخصصة لذلك(١٤٧)، كالقاعة، والمقعد، والتختبوش(١٤٨)، ولم يكن لهم الحق في الدخول إلى تلك الأماكن، ذات الخصوصية.

أما بالنسبة لمن كان يتواجدون أو يحق لهم التواجد في هذه الأماكن، شديدة الخصوصية فهم: رب الأسرة، والزوجة، أو الزوجات (من ٢– ٤ زوجات)، والأطفال، وبعض الأقارب، والإماء، (الخليلات)، والخادمات، والخدم (من الرجال التابعين)(١٤٩).

ولعل ذلك يكشف بشكل واضح أن الجمهور المقصود به النقش الكتابي الذي يحض على التحلي بالحياء هو بعض هؤلاء المتواجدين في هذه الأماكن شديدة الخصوصية؛ لاسيما من لا يحق له مشاهدة أو استماع بعض خصوصيات غيره، ممن يتواجدون في هذه الأماكن؛ ويزداد الأمر بالقصد؛ ممن يحق عليه مضمون النقش، كلما ابتعدت صلة القرابة عن رب الأسرة وزوجاته؛ فالخادمات تندرجن تحت هذا التوجيه أكثر من الإماء، والخادم (الرجل)، يندرج تحت هذا التوجيه أكثر من الخادمة... الخ. كما يتضح أن الأمر هنا لا يتعلق بالضيوف (الغرباء)؛ حيث أنه ليس لهم الحق في الدخول إلى هذه الأماكن، شديدة الخصوصية، ومنها المكان الذي كان فيه الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وكان هذا هو المعتاد. رغم أن هذا لا يمنع أنه في حالة وجود استثناء ما، كشخص تسلل لسبب أو لآخر، ممن لا يحق لهم الدخول إلى هذا المكان، فيدخل ضمن من يشملهم مضمون هذا النص، وحدوث مثل ذلك ليس بالأمر المعتاد.

وقد توافق مضمون النقوش الكتابية، المنفذة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، مع ما ذكرناه سابقا، عند دراسة علاقة حجم هذا الباب، بمكان تواجده، حيث أن هذا وذاك يؤكدان أن هذا الباب كان مستخدما في مكان شديد الخصوصية، كحجرة، أو غرفة، أو قاعة، ضمن أماكن المعيشة، أو المبيت، والتي يتواجد فيها النساء.

ثالثا: الزخارف: اعتمد التصميم الزخرفي، لهذا الباب الخشبي، بشكل عام، على حشوات مستطيلة، في الأعلى، والأسفل، تشتمل على زخارف متنوعة؛ كتابية، وهندسية، ونباتية؛ ويتوسط الباب منطقة مزخرفة، تشغل غالبية مساحة الباب، تشتمل هذه المنطقة على زخارف هندسية، تمثل الموضوع الرئيس فيها، مع زخارف أخرى أقل شأنا، وهي زخارف نباتية (لوحات أرقام ١– ٣)، (أشكال أرقام ١، ٢، ٣ أ، ب). ونجد التصميم الزخرفي الذي يعتمد على حشوات في الأعلى، والأسفل (مزخرفة أو خالية من

الزخرفة)، مع منطقة وسطى، تشتمل على زخارف، موجودا على العديد من نماذج التحف الخشبية، في مصر، فنراه على نماذج من التحف الخشبية، في العصر المملوكي، ومنها: باب قبة جامع المؤيد شيخ (٨١٨- ٨٢٤هـ/ ١٤١٥- ١٤٢١م)؛ حيث يشتمل كل مصراع من مصراعيه على حشوتين، إحداهما علوية والأخرى سفلية، تشتمل كل حشوة على زخارف هندسية، ومنطقة وسطى، تشتمل على زخارف هندسية[١٥٠]. وانتشر ذلك التصميم في العصر العثماني، ونراه على الأبواب، ومنها: باب خشبي، من جامع الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)؛ حيث نفذ في كل مصراع من مصراعي الباب، حشوتان في الأعلى، وحشوتان في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية في المنطقة الوسطى[١٥١]، ونجد على باب مسجد يوسف أغا الحين (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بكل مصراع من مصراعي الباب، حشوتان علويتان، وحشوتان سفليتان، وهذه الحشوات خالية من الزخرفة، وبين هذه الحشوات، في المنطقة الوسطى، زخارف هندسية[١٥٢] (اللوحتان رقما ٢٦، ٢٧)، ومنها: باب الدخول إلى مقعد منزل الشبشيري، من القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي[١٥٣]؛ حيث نفذ في مصراع هذا الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى، ومنها: باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، حيث نفذ في مصراع هذا الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى (اللوحتان رقما ٣٢، ٣٣)، ومنها الباب الخشبي بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)؛ حيث يتكون من مصراع واحد، يشتمل على ثلاثة حشوات علوية، وثلاثة سفلية، جميعها خالية من الزخرفة، وبين هذه الحشوات في المنطقة الوسطى زخارف هندسية[١٥٤]، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وكذلك باب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م)؛ حيث نفذ في مصراع الباب، ثلاث حشوات في الأعلى، وثلاث حشوات في الأسفل، ونفذت زخارف هندسية، في المنطقة الوسطى[١٥٥]، كما أن نوعية الزخارف الهندسية، المنفذة في المنطقة الوسطى، من باب مدرسة السلطان محمود، هي نفس الزخارف الهندسية، في نظيرتها، في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)[١٥٦]؛ ولهذا يعد هذا الباب من أكثر نماذج التحف الخشبية، بوجه عام، والأبواب بوجه خاص، من حيث التشابه مع تصميم الباب الخشبي (موضوع الدراسة).

وفيما يتعلق بأنواع الزخارف المنفذة على هذا الباب، فقد تنوعت ما بين النباتية والهندسية، إضافة للزخارف الكتابية، التي سبق الحديث عنها[١٥٧]. والملاحظ، بوجه عام، أن الغلبة في هذا التصميم الزخرفي، والنوع الرئيس هو الزخارف الهندسية، وذلك نظرا لاستخدام طريقة التجميع والتعشيق، التي تعتبر الزخارف الهندسية أنسب أنواع الزخارف، لتنفيذها بهذه الطريقة[١٥٨] (لوحات أرقام ١- ٣، ٢٢- ٢٥).

ويمكن شرح، وتأصيل الزخارف الهندسية، والنباتية، المنفذة على هذا الباب، كما يلي:

فيما يتعلق بالزخارف الهندسية على هذا الباب، التي تمثل الموضوع الرئيس، والتي نفذت على الجزء الأوسط من الباب، فحيث أن هذا التصميم السداسي "زخرفة مسدس سروة" من النمط المتوالد؛ فيتحتم علينا أن نقوم بتحليل هذه الزخارف الهندسية، في إطار تكوينها الهندسي.

وبداية، تقوم الأشكال الهندسية على شبكة واضحة الخطوط[١٥٩]. وقد اعتمد الفنان المسلم على الشبكيات الهندسية البسيطة، كالشبكية المربعة، والمثلثة والمسدسة، والشبكيات المركبة من عدة شبكيات، في آن واحد، في تكوين العلاقات القائمة بين الأشكال، واتبع نظاماً وأساساً هندسياً خاص به، في تحقيق مفرداته الهندسية، التي نتج عنها الكثير من التصميمات الهندسية المبتكرة، وهذه الشبكيات حققت للفنان المسلم النظام العام، في تصميماته الهندسية، باستخدام المفردات الهندسية مفردة، واستخدامه أكثر من مفردة هندسية، في التصميم[١٦٠].

وتنقسم الشبكات الهندسية إلى وحدات متكررة، في اطراد منتظم، وهي طريقة أثبتت نجاعتها، في تحديد عدد الوحدات المكررة، في المساحة المراد زخرفتها، ويتم ذلك عن طريق تقسيم المساحة إلى مربعات أو مسدسات، متشابهة في الحجم، يرسم داخل كل وحدة شكل هندسي، يؤخذ على أنه أساس الشبكة التي سيبنى عليها مخطط تلك الوحدة، وترتبط كل وحدة، من كل الجهات، مع وحدات أخرى متماثلة؛ لتؤلف الشكل الإجمالي لتلك المساحة. وقد ساعدت هذه الطريقة في عملية تكبير وتصغير المخططات الزخرفية بسهولة، وذلك على أساس العلاقة النسبية بين الأشكال الهندسية[١٦١].

وقد اعتمد الفنان، في تصميم الوحدات الهندسية الرئيسة، في الباب (موضوع الدراسة)، على الشبكية السداسية، وهي تتكون من رسم المسدس، وذلك برسم دائرة وتقسيم محيطها إلى ستة أقسام، وبتوصيل نقاط التقسيم، ينتج الشكل السداسي المنتظم الأضلاع والزوايا. ويمكن رسمه أيضا عن طريق رسم ثلاثة أقطار متساوية متقاطعة في الدائرة، وبتوصيل نقاط التماس بين الأقطار ومحيط الدائرة، ينتج الشكل السداسي المنتظم الأضلاع والزوايا. وبتكرار الشكل السداسي تنتج الشبكية السداسية، كما يمكن تحقيق الشبكية السداسية عن طريق الشبكية المثلثة[١٦٢] (شكل رقم ٢٠).

والشكل المسدس، من الأشكال التي يمكن تكبيرها وتصغيرها، حسب المساحة بسهولة، كما يسهل توزيعها، وإضافة الخطوط المستقيمة والمتعرجة، في أشكال لا حصر لها. وحسب الفنان أن يوضح الشبكة الأساسية لخطوطه؛ حتى يصبح حرا في التحرك، في حدودها[١٦٣].

ويلاحظ من خلال التكوين الهندسي، لزخارف الباب الخشبي، التي تشغل العنصر الرئيس والمساحة الأكبر، وهي زخرفة (مسدس سروة)، ما يلي:

– بني التصميم الهندسي على الشبكية السداسية، تتجاور فيها الأشكال السداسية، وتم تقسيم كل شكل سداسي فيها، من الداخل، بستة أضلاع، إلى مناطق متشابهة.

– العنصر الزخرفي الرئيس هنا من النوع المتوالد[١٦٤]؛ حيث نتج من تكراره عناصر أخرى متنوعة، فتكرار الشكل السداسي، الذي تم تقسيم أضلاعه، بواسطة أضلاع مركزية، نتج عنه أشكال هندسية

متوعة، الأشكال، والأحجام، مثل: الأشكال السداسية المتداخلة، المثلثات المتساوية الأضلاع، والمعينات، والخطوط المتوازية الأفقية والمائلة، والأشكال متوازية الأضلاع.

– حقق التصميم الزخرفي الغرض منه في تحقيق قيمة جمالية؛ قائمة بشكل أساسي على تنوع الأشكال الهندسية، وتكرارها المتوالد.

وفيما يتعلق بزخرفة (مسدس سروة)، التي تزخرف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من الناحية الفنية (لوحات أرقام ٢٢– ٢٤)، (أشكال أرقام ١٢– ١٥)، فزخرفة "مسدس سروة" عبارة عن وحدة هندسية، مكونة من أشكال سداسية الأضلاع، المتكررة بالتوالي، كل شكل منها مقسم إلى ستة أقسام، بواسطة سدايب؛ تتجه كل واحدة منها من وسط هذا الشكل السداسي إلى منتصف كل ضلع من أضلاعه[١٦٥]، أو قد يكون الشكل الهندسي السداسي الأضلاع بداخله شكل آخر مثله، ولكنه أصغر منه، وتمثل بمنتصفه وردة[١٦٦]. ويلاحظ أن كل قسم يتكون من شكل رباعي الأضلاع، يشبه –مع الفارق– قمة شجرة السرو[١٦٧]؛ ولذلك أطلق عليها أهل الصنعة اسم "مسدس سروة"، وعند تنفيذ نصف هذه الوحدة الهندسية، يطلق عليها "نصف مسدس سروة"، وهذا المصطلح يتداوله أهل المهنة المتخصصون في أشغال النجارة العربية[١٦٨].

وقد انتشر استخدام هذه الزخرفة، في مصر، في العصر العثماني، بشكل ملفت للنظر. وزينت الأشغال الخشبية العثمانية بالقاهرة، بهذه الزخرفة[١٦٩]. فنراها منفذة على أشغال الخشب في العمائر الدينية، على نماذج من الأبواب، والمنابر، ودكك المقرئين، كما نشاهدها على العديد من أشغال الخشب، في العمائر الخيرية، والعمائر السكنية، في ذلك العصر.

ونرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر الدينية، على الأبواب؛ كما في أحد الأبواب الخارجية (الباب الرئيس)، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بطريقة التجميع، حيث زخرفت بها المنطقة الوسطى، التي تشغل غالبية زخرفة الباب، الذي يتكون من مصراعين[١٧٠]، (اللوحتان رقما ٢٦، ٢٧)، وعلى باب خشبي، بجامع الملكة صفية (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧١]. ونراها على المنابر؛ حيث نفذت في زخرفة ريشة منبر جامع البرديني (١٠٢٥– ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ – ١٦٢٩م)[١٧٢]، (اللوحتان رقما ٢٨، ٢٩)، وعلى باب المقدم، في منبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، (اللوحتان رقما ٣٠، ٣١)، وباب المقدم، في منبر مسجد الكردي، (١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م)، وفي زخرفة ريشة المنبر، في مسجد حسن باشا طاهر، (١٢٢٤هـ/ ١٨٠٩م)[١٧٣]، وعلى ريشة منبر مسجد عبد القادر جوربجي ميرزا (١١٧١هـ/ ١٧٥٨م)، بشارع الميدان، بالإسكندرية[١٧٤]. ونراها على دكك المقرئين، كما في ظهر دكة المقرئ، بمسجد ألتى برمق، (١١٢٣هـ/ ١٧١٩م)[١٧٥].

كما نرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر الخيرية، بالقاهرة، كالأسبلة؛ فنجدها على باب خشبي، بواجهة منزل وسبيل شاهين أحمد أغا، بشارع الداودية (مختار باشا)، (١٠٨٦هـ/

١٦٧٥م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٦]، وعلى باب خشبي، بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٧]، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وعلى باب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى[١٧٨].

ونرى هذه الزخرفة، على أشغال الخشب، في نماذج من العمائر السكنية، بالقاهرة؛ فنجدها ضمن زخرفة المنطقة الوسطى، من باب الدخول إلى مقعد منزل الشبشيري، من القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي[١٧٩]، وعلى باب خشبي، بفتح على الحجرة البحرية، ببيت السحيمي (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)؛ حيث نفذت هذه الزخرفة في المنطقة الوسطى من هذا الباب[١٨٠]، وفي زخرفة باب الدخول الرئيسي، بمنزل مصطفى جعفر، بالقاهرة (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)[١٨١]، ونجدها ببابين، في الضلع الشرقي، لفناء منزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)[١٨٢].

ولعل نماذج المقارنة، لزخرفة مسدسة سروة، تفيد بانتشار هذه الزخرفة، بشكل كبير، في العصر العثماني، لاسيما في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي. كما يتشابه الكثير من نماذج الأبواب الخشبية، التي اشتملت على هذه الزخرفة، مع الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، من حيث تنفيذ هذه الزخرفة، في المنطقة الوسطى، من كل باب منها.

وأقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، زخارف تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[١٨٣]؛ ولكن نفذ بين هذه الأشكال السداسية شكل ثماني الأضلاع[١٨٤]. ومن النماذج التي نفذت عليها هذه الوحدة الزخرفية، خارج مصر، في زخرفة المنطقة التي تعلو باب الروضة بمنبر علاء الدين، بقونية، ٥٥٠هـ، وذلك بطريقة التفريغ[١٨٥]، وفي زخرفة درابزين منبر جامع تشكين باشا (Taskin Pasa Camii)، بقرية دامسه (Damse)، بأورجب، في تركيا، والذي يرجع للقرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، ثم في زخرفة المنطقة السفلى، بمصراعي باب الدخول الرئيسي، لدار الإمارة، بقونية (٨٦٢ هـ- ١٤٤١م)[١٨٦]. ولم يقتصر تنفيذ هذه الوحدة الهندسية على الخشب فحسب؛ بل وعلى الجص أيضا: ومن أمثلة ذلك: في زخرفة الساتر الخارجي، لجامع محمد شلبي، بازنيك، ١٤٤٢م[١٨٧].

وقد تم إحاطة الزخارف النباتية في الحشوات الخارجية (اليمنى، واليسرى)، في الجزءين العلوي، والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بإطارات، كل منها عبارة عن شكل مستطيل، ينقسم، في منتصفه، بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان، بكل شكل خماسي منهما، شكل خماسي آخر، مكون من جزء مستطيل، ينتهي بخطين، يلتقيان في زاوية حادة (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١). وهذا التصميم قد وجد ما يشابهه، بشكل أو بآخر، على نماذج من أشغال الخشب، في مصر، في العصر العثماني؛ فقد وجدت الإطارات التي تأخذ الشكل المستطيل، الذي ينقسم، في منتصفه، بخطين متقاطعين، بشكل يشبه حرف X ؛ فيتكون شكلان خماسيان، منفذة بأشكال زجزاجية، على بعض الحشوات المستطيلة، بالباب المؤدي لداخل مسجد داود

باشا، ٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م[١٨٨]. كما وجدت إطارات، بشكل أكثر تعقيدا، من التي توجد في حشوات الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، كما في الحشوات الموجودة في أعلى وأسفل باب خشبي، بفتح على الحجرة البحرية، ببيت السحيمي (١٠٥٨- ١٢١١هـ/ ١٦٤٨- ١٧٩٦م)[١٨٩].

كما يحيط بالزخارف النباتية، المنفذة على الحشوات الرباعية الشكل، والتي توجد داخل شكل مسدس سروة، في الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، إطارات، كل منها عبارة عن إطار رباعي الأضلاع، يأخذ نفس شكل الحشوة الخشبية المنفذ عليها (لوحات أرقام ٢٢- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٤- ١٩). ونشاهد إطارات رباعية، على شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، تحيط بزخارف نباتية، على الحشوات الرباعية، الموجودة داخل شكل مسدس سروة، الذي يعد أقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، على تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[١٩٠]. كما نشاهد إطارات رباعية الأضلاع، تحيط بالزخارف النباتية، التي تزخرف حشوات رباعية، مشابهة لتلك الموجودة على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وذلك على منبر، موجود بخانقاة السلطان الأشرف برسباي، بالقرافة الشرقية، (٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م)، وهو منقول من جامع الغمري، الذي أنشأ في عام (٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م)[١٩١]، كما نشاهدها، على بالباب المؤدي لداخل مسجد داود باشا، ٩٥٥هـ/ ١٥٤٨م[١٩٢].

أما عن الزخارف النباتية، والتي تأتي هنا في الأهمية، بعد الزخارف الهندسية، فيزخرف كل جزء، من الجزءين الأيمن، والأيسر، من الحشوتين الوسطيين، في الجزءين العلوي، والسفلي، من هذا الباب، زخرفة نباتية، عبارة عن فرع نباتي، ينبثق منه شكل فرع صغير ملتوي (محلاق)، وينتهي هذا الفرع بنصف مروحة نخيلية، وهذان الفرعان النباتيان في وضع متناظر (اللوحتان رقما ١٢، ١٥)، (الشكلان رقما ٤، ٦). وقد استخدم الفنان هذه الزخرفة، على يمين ويسار الكتابات، كمظهر من مظاهر تزيين وتجميل المكان حول هذه الكتابات، ذات الصبغة الدينية. وتتشابه هذه الزخرفة، إلى حد ما، مع زخارف الخط الكوفي المورق، الذي نفذت به الكتابات؛ حيث يخرج من الحروف أفرع نباتية، تنبثق منها أنصاف مراوح نخيلية. وبالنسبة لزخرفة الفروع النباتية، التي ينبثق منها محاليق، وتنتهي بأنصاف مراوح نخيلية، فهي من الزخارف التي كثر تنفيذها، على العديد من التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر، ومن ذلك: نراها، ضمن الزخارف النباتية، على جانب من القناطر (لسواعد)، حول فتحة باب الحجاب، على مزملة، بالدهليز، بعد دركاة المدخل الرئيسي، بمدرسة الأمير عبد الغني الفخري، بشارع بورسعيد، (٨٢١هـ/ ١٤١٨م)[١٩٣]. كما نشاهدها على التحف غير الخشبية، ومن ذلك: على طبق من الخزف ذي البريق المعدني، من مصر، العصر الفاطمي (٣٥٨- ٥٦٧هـ/ ٩٦٩- ١١٦١م)، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٩٤]، على دورق من البلور الصخري، من صناعة مصر، العصر الفاطمي، القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[١٩٥].

وتتضمن الزخارف النباتية المنفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، أفرع نباتية متقاطعة (لوحات أرقام ١٨-

٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، ومن النماذج التي نجد فيها أفرع نباتية متقاطعة، بطريقة مشابهة لنظيرتها المنفذة على هذا الباب: المحراب الجصي الفاطمي، الموجود بالجامع الطولوني، الذي أقامه الوزير الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي، من عصر الخليفة المستنصر بالله، حوالي سنة ٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م؛ حيث توجد هذه الزخرفة إلى جوار أعمدة المحراب من الخارج[١٩٦]، كما نرى ما يشبهها، ضمن الزخارف النباتية، على نعال البراطيم الخشبية، بسقف الإيوان الشمالي الغربي، بمسجد محمود الكردي، بشارع الخيامية، (٧٩٧هـ/ ١٣٩٥م)[١٩٧]، ونرى زخارف مشابهة لها، على بعض البراطيم الخشبية، بسقف دكة المبلغ، بمدرسة السلطان الغوري، (٩٠٩- ٩١٠هـ/ ١٥٠٤- ١٥٠٥م)[١٩٨].

كما تتضمن الزخرفة النباتية المنفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، فرعا نباتيا، ينقسم إلى قسمين متناظرين (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، ونشاهد أمثلة لهذه الزخرفة، تتشابه معها، بشكل كبير، كما في زخارف السلسبيل الموجود بسبيل سليمان بك الخربوطلي (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م)[١٩٩]؛ حيث نرى ورقة نباتية ثلاثية، تتصل بفرع نباتي، منقسم إلى قسمين[٢٠٠].

ويظهر في الزخارف النباتية المنفذة على الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، (لوحات أرقام ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، أن بها مسحة من تأثير طرازي الباروك[٢٠١]، والروكوكو[٢٠٢]، وذلك في كونها تتميز بكبر حجم الفروع النباتية، وكذلك الانحناءات، والتعرجات، والتي تتميز بها الزخارف المتأثرة بهذا الطراز. وتجدر الإشارة إلى أنه منذ القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، تأثر الفن الإسلامي، بصفة عامة، بطراز الباروك، ثم الروكوكو الأوروبي، ودخلت عليه، منهما، عناصر جديدة، جعلته يفقد مميزاته[٢٠٣].

وقد زخرفت الحشوات الرباعية، التي تأخذ شكل اللوزات المعروفة في الطبق النجمي، والتي توجد داخل شكل مسدس سروة، في الجزء الأوسط، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بزخارف نباتية، تشتمل على فروع ، وأوراق نباتية، موجودة داخل إطارات (لوحات أرقام ٢٣- ٢٥)، (أشكال أرقام ١٥- ١٩)، ونشاهد زخارف نباتية، داخل إطار رباعي، على شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، تزخرف الحشوات الرباعية، الموجودة داخل شكل مسدس سروة، الذي يعد أقدم الأمثلة، التي تمثل هذه الزخرفة، بوضوح، على تابوت الإمام الشافعي، المؤرخ ٥٧٤هـ[٢٠٤]، كما نشاهد زخارف نباتية، تشتمل على فروع متداخلة، وأوراق نباتية ثلاثية، موجودة داخل إطارات، وهي تزخرف حشوات رباعية، على هيئة تشبه شكل اللوزة، المعروفة في الطبق النجمي، وذلك على منبر، موجود بخانقاة السلطان الأشرف برسباي، بالقرافة الشرقية، (٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م)، وهو منقول من جامع الغمري، الذي أنشأ في عام (٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م)[٢٠٥]، كما نرى الزخارف النباتية، ذاخل إطارات، وهي تزخرف حشوات رباعية، وذلك على ريشة المنبر، في مسجد الشيخ مطهر، (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) [٢٠٦].

رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة: لا يتشتمل هذا الباب الخشبي –ضمن كتاباته– على عبارات تسجيلية، تبين تاريخ، أو مكان صناعته؛ وسنحاول تحديد ذلك، من خلال مجموعة من الدلائل، والقرائن. وسنبدأ بمحاولة التأريخ:

أ– **التأريخ:** من خلال دراسة بعض الأدلة والقرائن؛ يمكن نسبة هذا الباب الخشبي إلى العصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وذلك استنادا إلى الأدلة التالية؛ مجتمعة:

– من خلال دراسة التصميم الفني للباب الخشبي (موضوع الدراسة)، نجد أن تصميم هذا الباب، يتشابه، بشكل كبير، مع التصميم الفني، للعديد من الأبواب الخشبية، في العصر العثماني، في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي؛ من حيث وجود ثلاث حشوات علوية، وثلاث حشوات سفلية، وجزء أوسط، مزخرف بزخارف هندسية، منفذة بطريقة التجميع والتعشيق، كما في باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، (اللوحتان رقما ٣٢، ٣٣)، وباب خشبي، بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)، وباب خشبي، من مدرسة السلطان محمود (١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م) (٢٠٧).

– تمت زخرفة المنطقة الوسطى، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، بزخرفة مسدس سروة، التي كان لها انتشار واسع، بشكل ملفت للنظر، على أشغال الخشب، في عمائر العصر العثماني، في مصر، لاسيما في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي؛ سواء في العمائر الدينية، كالمنابر، كما في باب المقدم، في منبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، (اللوحتان رقما ٣٠، ٣١)، وباب المقدم، في منبر مسجد الكردي، (١١٤٥هـ/ ١٧٣٢م)، ودكك المقرئين، كما في ظهر دكة المقرئ، بمسجد ألتى برمق، (١١٢٣هـ/ ١٧١٩م)؛ أو في العمائر الخيرية، كالأسبلة، كما في باب خشبي بسبيل بشير أغا دار السعادة (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، (اللوحتان رقما ٣٤، ٣٥)؛ أو في العمائر السكنية، كباب خشبي بمنزل السحيمي (١٠٥٨– ١٢١١هـ/ ١٦٤٨– ١٧٩٦م)، وباب خشبي بمنزل مصطفى جعفر، بالقاهرة (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م)، وباب خشبي بمنزل زينب خاتون (١١٢٥هـ/ ١٧١٣م) (٢٠٨).

– وجود بعض مظاهر تأثير طرازي الباروك والروكوكو، في الزخارف النباتية، على الباب الخشبي (موضوع الدراسة)؛ لاسيما في زخارف الحشوات الأربعة؛ اليمنى، واليسري، في الجزأين العلوي، والسفلي، من الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، وذلك بشكل بسيط، ومختلط بالعناصر النباتية العثمانية (لوحات أرقام ١٨– ٢١)، وقد كان ذلك من خواص فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، والتي لم يكن تأثير هذين الطرازين قد تغلغل في عمائرها بشكل كبير، كما في سبيلي السلطان محمود ١١٦٤هـ/ ١٧٥٠م، والسلطان مصطفى ١١٧٢هـ/ ١٧٥٨م؛ بعكس ما نراه من شدة تأثيرهما في فترة محمد علي باشا، وأسرته، كما في سبيل محمد علي بالعقادين، (١٢٣٦هـ/ ١٨٢٠م)، وسبيل محمد علي بالنحاسين، (١٢٤٤هـ/ ١٨٢٨م)(٢٠٩).

ب- مكان الصناعة: من خلال تأريخ هذا الباب الخشبي، بفترة العصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وبالاستناد إلى بعض الأدلة والقرائن الأخرى؛ فيمكن نسبته إلى صناعة مصر، وذلك للأسباب التالية:

- ذاعت شهرة مصر وتفوقها، في صناعة النجارة، منذ أقدم العصور، وتجدر الإشارة إلى أن الطرق الصناعية، والزخرفية المستخدمة في صناعته وزخرفة هذا الباب كان بعضها مألوفا في مصر، منذ عصور سابقة، وبعضها يرجع إلى ما قبل دخول الإسلام إلى مصر. كما أن حرفة النجارة، في العصر العثماني بمصر، قد لعبت دورا هاما، في العمائر المتنوعة، كالمساجد، والمنازل، والأسبلة، التي اتسمت بطابع مميز، في تلك الفترة. ويؤكد ذلك أن كثيرا من العمائر، التي شيدت في العهد العثماني، بمدينة القاهرة، لم تخل من أعمال النجارة الدقيقة[٢١٠]. وكان هناك إضافات جديدة، في الشكل العام للمشغولات الخشبية، بتلك الفترة؛ سواء كانت ذات صفة معمارية، كالأبواب، والشبابيك، ودكك المبلغين، والدواليب الحائطية؛ أو منقولة، كالمنابر، ودكك المقرئين[٢١١]. أي أنه ليس هناك أسباب واضحة، تدعو إلى استيراد مثل هذا الباب، من خارج مصر.

- لم يكن استيراد الأبواب الخشبية أمرا معتادا -رغم وجوده بشكل قليل- كما أن هذا الباب لم يكن بابا رئيسا، على مدخل رئيس؛ وإنما يعد بابا داخليا، ويتميز ببساطة التصميم؛ ومن السهل إنتاجه بمصر؛ كما هو الحال في العديد من الأبواب الخشبية الأخرى، التي تم إنتاجها بمصر.

- لا يشتمل هذا الباب الخشبي -ضمن كتاباته- على كتابات فارسية (مذهبية)، أو تركية؛ بحيث يمكن نسبته إلى إيران، أو تركيا، على سبيل المثال، إضافة إلى عدم وجود كتابات تنسبه -بشكل مباشر- إلى أي بلد آخر؛ بل إن الكتابات المنفذة عليه، قد تم تنفيذها بالخط الكوفي المورق، ومن الجدير بالذكر أن هذا الخط قد تطور في مصر، وازدهر بها.

- اشتمل هذا الباب الخشبي على زخارف (لوحات أرقام ١- ٣، ١٨- ٢١)، (أشكال أرقام ٨- ١١)، يكثُر تنفيذها على نماذج من المنتجات التطبيقية الإسلامية، المصنوعة في مصر، في عصور إسلامية متعددة، لا سيما في العصر العثماني، وبوجه أكثر تحديدا، في فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي[٢١٢]، مثل الزخرفة الرئيسة، على هذا الباب الخشبي، وهي زخرفة مسدس سروة[٢١٣] (لوحات أرقام ٢٢- ٢٤)، (أشكال أرقام ١٢- ١٥).

نتائج الدراسة:

من خلال دراسة هذا الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، تم استنباط النتائج التالية:

– تَظهَر دراسة العلاقة بين التقنية، والتصميم الفني، والوظيفة، في هذا الباب الخشبي؛ من خلال استخدام طريقة النقر واللسان، لتشكيل الأجزاء الرئيسة من الباب (القوائم الرأسية، والعوارض، والصواري، والحشوات)، واستخدام طرق: التجميع والتعشيق، والحفر، والتطعيم؛ لتنفيذ الزخارف، لإكساب هذا الباب قيمة جمالية.

– من خلال دراسة التصميم الفني لهذا الباب، وعلاقته بكل من الوظيفة، والتصميم المعماري، اتضح اشتمال هذا التصميم على مجموعة من القيم الوظيفية الهامة، في كل جزء من أجزاءه، وفي علاقة كل جزء منها بالأجزاء الأخرى، وذلك بما يتناسب، ويتوافق مع التصميم المعماري، للمكان الذي استخدم فيه هذا الباب.

– تُظهِر مقارنة تصميم هذا الباب؛ من حيث الأبعاد، بغيره من أبعاد بعض الأبواب الأخرى، في نماذج العمائر السكنية الباقية، في مصر، في العصرين المملوكي والعثماني، أن هذا الباب يعتبر من الأبواب الصغيرة نسبيا، وتتشابه أبعاده، بشكل كبير، مع أبعاد العديد من نماذج الأبواب، التي توجد في أماكن شديدة الخصوصية مثل: الأبواب المؤدية إلى المراحيض، وأماكن المعيشة، والمبيت.

– حرص الفنان على الجانب الجمالي، بشكل واضح، في تنفيذ الكتابات، على هذا الباب الخشبي، ويظهر ذلك جليا من خلال التفنن في أشكال الحروف، كما يظهر الثراء الزخرفي، في الزخارف النباتية، المنبثقة من حروف الخط الكوفي المورق، وتنسيقها، وتوزيعها؛ بشكل يملأ الفراغات بين الحروف، دون أن تطغى عليها.

– من حيث إعجام الحروف، في النقوش الكتابية، على هذا الباب، فقد نفذ الفنان بعضها، وترك البعض الآخر؛ حيث نفذ النقاط في كتابات الحشوة العلوية، بينما لم ينفذ بعض النقاط، في كتابات الحشوة السفلية، والتزم في تنفيذه نقاط الحروف، بشكل النقاط الدائرية.

– تبين الدراسة وجود اقتباس من الأحاديث النبوية الشريفة، يدعو إلى الحياء، منفذا على بعض النماذج، من التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، كما في الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، ونص هذا الاقتباس هو: «**الحيا من الإيمان**»، وهو من الكتابات النادرة التسجيل، على التحف التطبيقية الإسلامية، في مصر.

– تشير دراسة نقش: «**الحيا من الإيمان**»، المنفذ على هذا الباب الخشبي، من حيث المضمون أنه، بما يحمله من معنى راق، يأتي كصدى واضح، للاهتمام بمفهوم الخصوصية، والحرص عليها، في الدار الإسلامية، في مصر.

– يتوافق مضمون هذا النقش الكتابي، مع تعاليم الإسلام، في الحفاظ على الحرمات، لاسيما في تحقيق الخصوصية، وذلك من ناحية التحذير من فعل ما يتنافي مع الحياء؛ من قبيح الأعمال، في مكان وجود

هذا الباب، ومنها: كشف الحرمات، كالنظر من هذا الباب، أو الاستماع لما يدور بداخل المكان، المثبت عليه هذا الباب ...الخ.

– يمكن القول أن هذا الباب الخشبي يتضمن، بين كتاباته، نصا هاما، يدعو إلى التحلي بمكارم الأخلاق؛ والتي تتمثل هنا في خلق «الحياء»، وذلك في نقش «**الحيا من الإيمان**».

– أكدت دراسة نقش: «**الحيا من الإيمان**»، المنفذ على هذا الباب الخشبي، من حيث المضمون، أن هذا الباب كان مستخدما في مكان شديد الخصوصية، كغرف المعيشة، أو النوم، والتي تتواجد فيها النساء.

– يظهر في هذا الباب الخشبي تناسق التصميم الزخرفي، والتوافق بين أنواع الزخارف وبعضها، كما يظهر الغلبة للزخارف الهندسية، وذلك بسبب استخدام طريقة التجميع والتعشيق، التي يتناسب معها هذا النوع من الزخارف، أكثر من غيره، من الأنواع الأخرى.

– تمثل الأبواب، ومنها الباب الخشبي (موضوع الدراسة)، نوعًا هامًا من أنواع الفنون التطبيقية، التي يوازن فيها الفنان بين الجانبين الوظيفي، والجمالي، وهذا –بلا شك– أحد أهم سمات الفنون التطبيقية، بوجه عام، والفنون التطبيقية الإسلامية، بوجه خاص.

– توافق تصميم هذا الباب الخشبي؛ من حيث الأبعاد، مع مضمون النقوش الكتابية، المنفذة عليه، في إثبات أنه لم يكن مستخدما في مدخل رئيس؛ بل كان مستخدما في داخل المبنى؛ وتحديدا في مدخل أحد الأماكن شديدة الخصوصية.

– من خلال الدراسة المقارنة؛ ببعض الأدلة الأثرية المتنوعة، والحضارية، والتاريخية، وكذلك الكتابات (من حيث الشكل، والمضمون)، والزخارف؛ أمكن تأريخ هذا الباب الخشبي، بالعصر العثماني؛ وتحديدا بالقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي.

– من خلال الدراسة المقارنة، أمكن استنتاج أن هذا الباب الخشبي قد تمت صناعته في مصر.

<u>التوصيات:</u>

من خلال هذه الدراسة، ونتائجها، ونظر لما يشتمل عليه هذا الباب الخشبي من قيم فنية، وحضارية، وتاريخية هامة، وحيث أنه وقت هذه الدراسة، كان يرتكز مباشرة على الأرض، مستندا إلى الجدار؛ مما يعرضه للتلف، وكان يحتاج إلى بعض الترميمات اللازمة؛ يوصي الباحث بما يلي:

أولا: إعادة كتابة بطاقة تعريف، تتضمن تصحيح التاريخ، الذي يؤرخ به المتحف هذا الباب (العصر المملوكي)، بالتاريخ الذي توصل إليه الباحث، في هذه الدراسة، وهو: (العصر العثماني؛ وتحديدا، فترة القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي)[٢١٤].

ثانيا: إجراء بعض الترميمات اللازمة، لهذا الباب الخشبي.

ثالثا: إعادة عرض هذا الباب، بالأسلوب الصحيح؛ وفقا لقواعد العرض المتحفي، بما يضمن الحفاظ عليه.

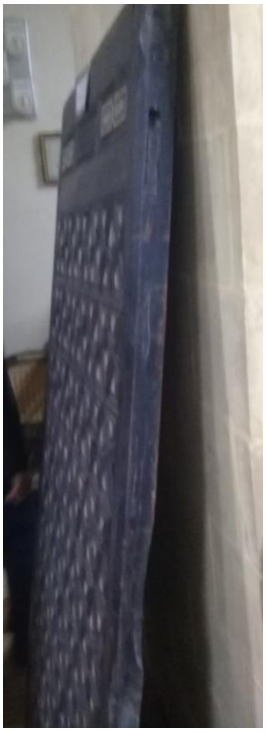
اللوحات والأشكال التوضيحية

أولا: اللوحات:

(لوحة رقم ١): باب من الخشب النقي (العزيزي)، ومطعم بالعاج، من صناعة مصر، العصر العثماني، القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (ينشر لأول مرة).

(لوحة رقم ٢): منظر آخر، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٣): منظر آخر، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٤): منظر جانبي (الجانب الأيمن)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٥): منظر جانبي آخر (الجانب الأيمن)، من الباب الخشبي ، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٦): منظر جانبي (الجانب الأيسر)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٧): منظر جانبي آخر (الجانب الأيسر)، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٨): منظر لحشوات الجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٩): منظر أكثر تفصيلا، لحشوات الجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة

(لوحة رقم ١٠): منظر من حشوات الجزء السفلي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١١): منظر أكثر تفصيلا، لحشوات الجزء السفلي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

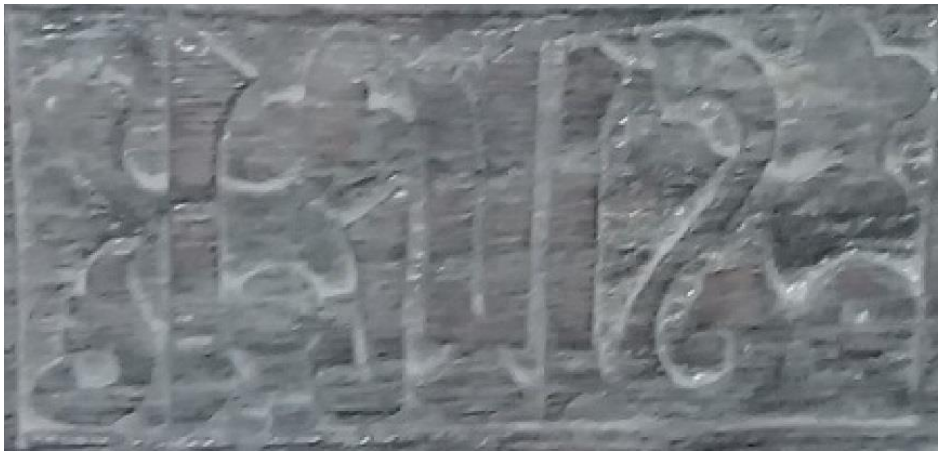
(لوحة رقم ١٢): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٣): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «بسم الله الرحمن الرحيم»، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٤): جزء أكثر تفصيلا، لبعض الكتابات، بالخط الكوفي المورق، في الشكل السابق.

(لوحة رقم ١٥): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٦): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «الحيا من الإيمان»، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



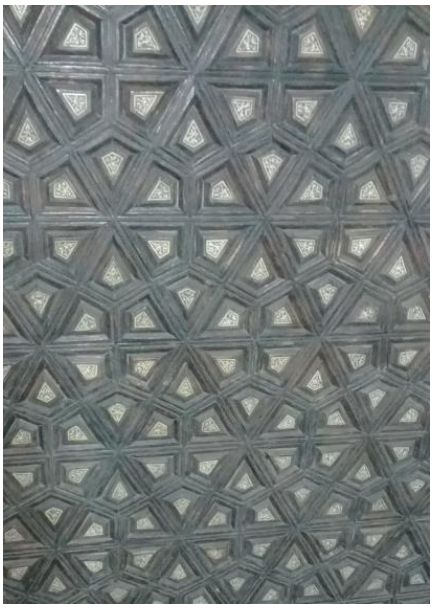
(لوحة رقم ١٧): جزء أكثر تفصيلا، لبعض الكتابات، بالخط الكوفي المورق، في الشكل السابق.

(لوحة رقم ١٨): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ١٩): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٢٠): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٢١): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٢): بعض زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

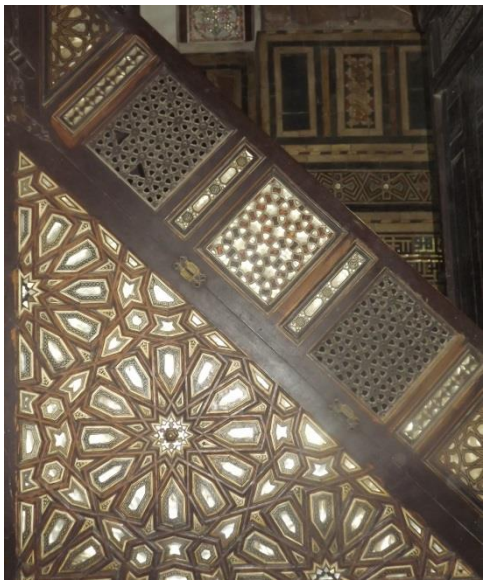
(لوحة رقم ٢٣): منظر أكثر تفصيلا، من زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٢٤): منظر أكثر تفصيلا، يبين زخرفة مسدس سروة، وزخارف هندسية ونباتية، ضمن زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

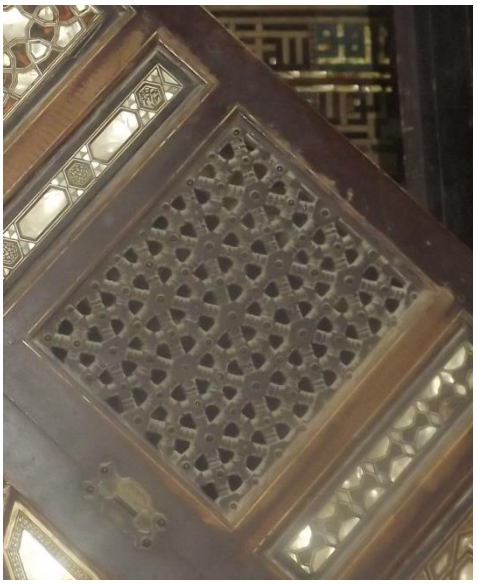
(لوحة رقم ٢٥): منظر أكثر تفصيلا، يبين جزء من زخرفة مسدس سروة، وزخارف هندسية ونباتية، ضمن زخارف الجزء الأوسط، من الباب الخشبي، بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة.

(لوحة رقم ٢٦): زخرفة باب خارجي، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بالقاهرة.

(لوحة رقم ٢٧): تفصيل من زخرفة الباب الخارجي، بمسجد يوسف أغا الحين، (١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٨): زخرفة المنبر، بمسجد البرديني (١٠٢٥- ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ - ١٦٢٩م)، بالقاهرة.



(لوحة رقم ٢٩): تفصيل من زخرفة المنبر، بمسجد البرديني (١٠٢٥- ١٠٣٨ هـ/ ١٦١٦ - ١٦٢٩م)، بالقاهرة.

(لوحة رقم ٣٠): زخرفة باب المقدم بمنبر، مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، بالقاهرة.

(لوحة رقم ٣١): تفصيل من زخرفة باب المقدم بمنبر مسجد صرغتمش، (١١١٨هـ/ ١٧٠٦م)، بالقاهرة.

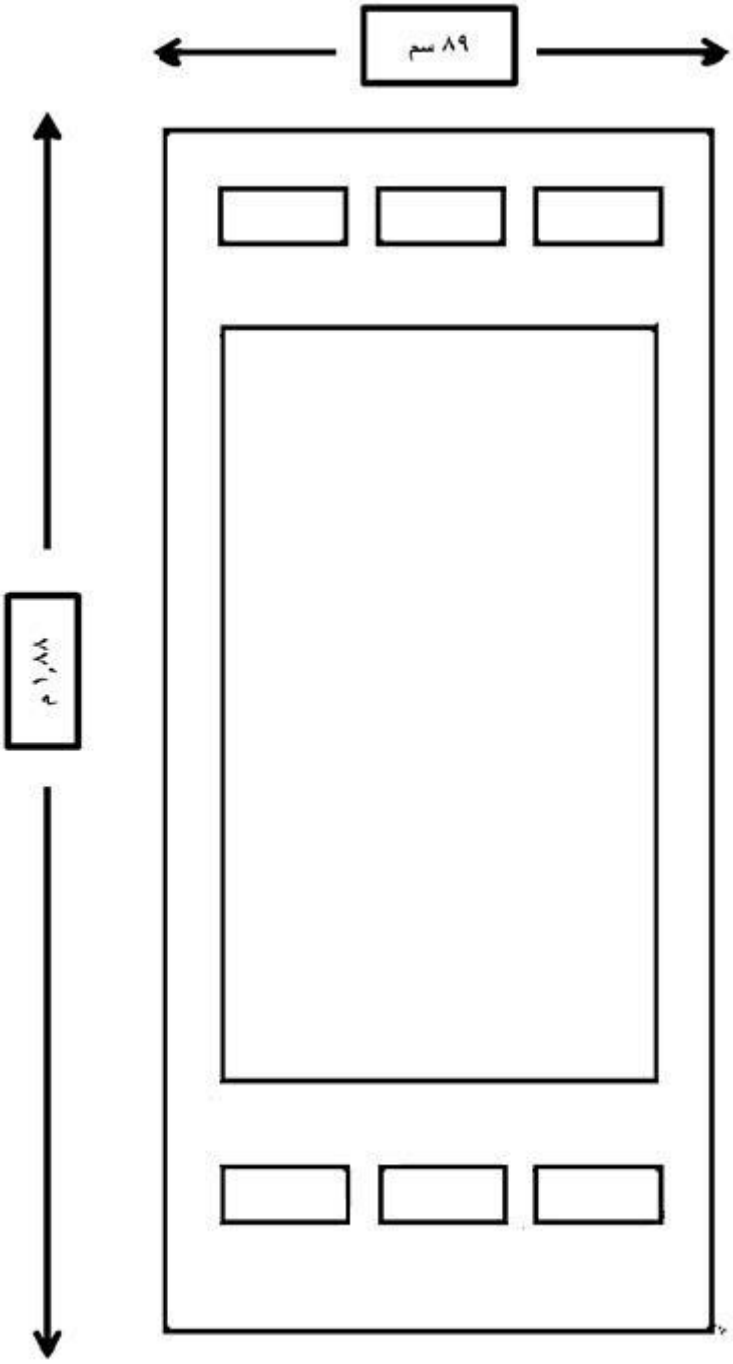
(لوحة رقم ٣٢): زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي، (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، بالقاهرة.

(لوحة رقم ٣٣): تفصيل من زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل إبراهيم بك المناسترلي، (١١٢٦هـ/ ١٧١٤م)، بالقاهرة.

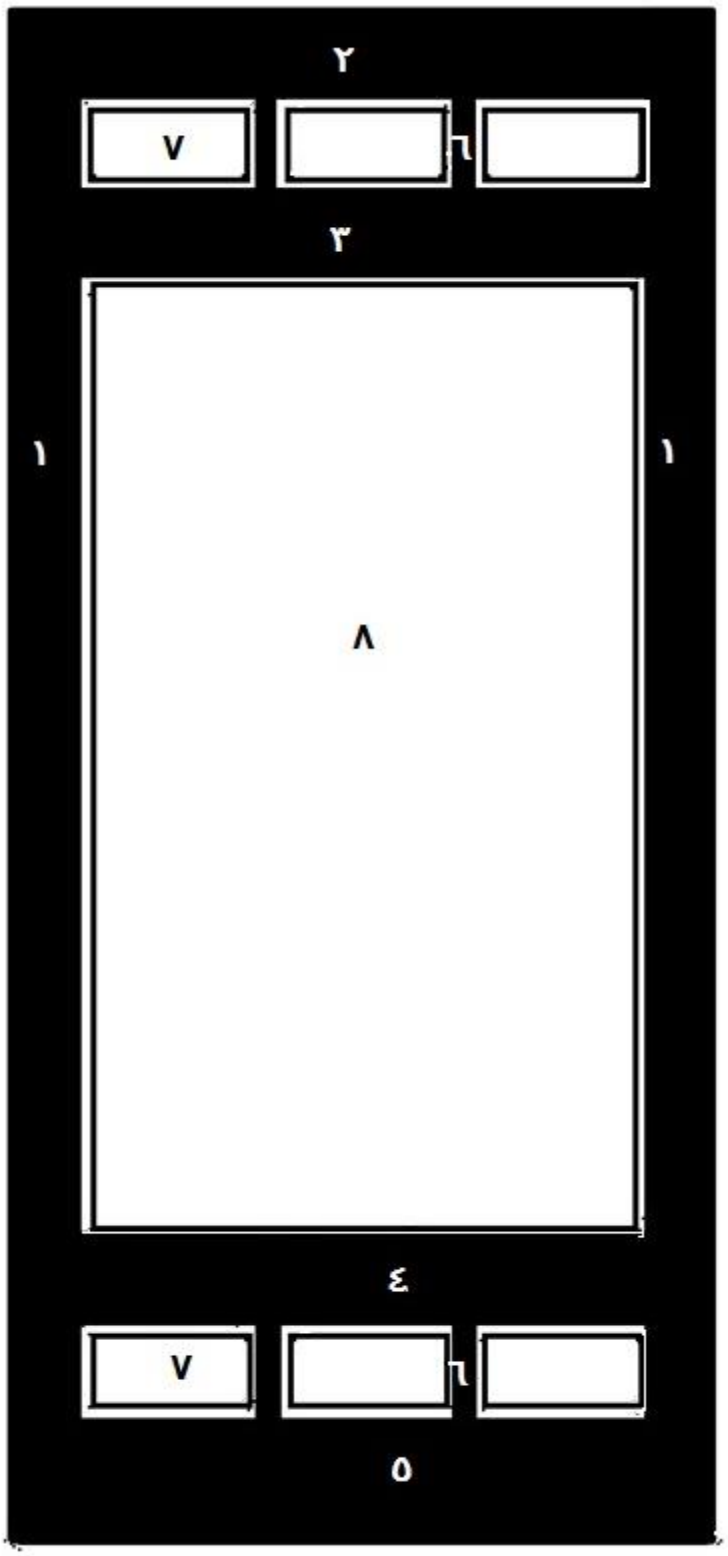
(لوحة رقم ٣٤): زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل بشير أغا دار السعادة، (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، بالقاهرة.

(لوحة رقم ٣٥): تفصيل من زخرفة باب خشبي، بواجهة سبيل بشير أغا دار السعادة، (١١٣١هـ/ ١٧١٨م)، بالقاهرة.

ثانيا: الأشكال التوضيحية

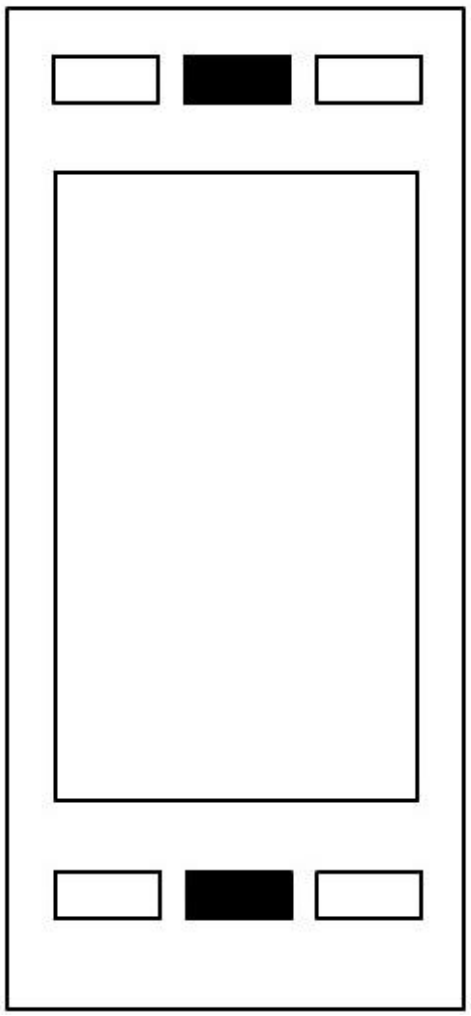


(شكل رقم ١): باب من الخشب النقي (العزيزي)، من صناعة مصر، العصر العثماني، القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، ينشر لأول مرة، (من عمل الباحث).



الرقم	الجزء
١	قائم رأسي (أيمن)
٢	عارضة علوية
٣	عارضة وسطى
٤	عارضة وسطى
٥	عارضة وسطى
٦	قوائم وسطى
٧	حشوات
٨	منطقة وسطى

(شكل رقم ٢): أجزاء الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(أ): كتابات الحشوة الوسطى (المظللة بالأسود)، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(ب): كتابات الحشوة الوسطى (المظللة بالأسود)، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٣ أ، ب): موقع الكتابات، بالجزءين الأعلى والأسفل، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٤): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

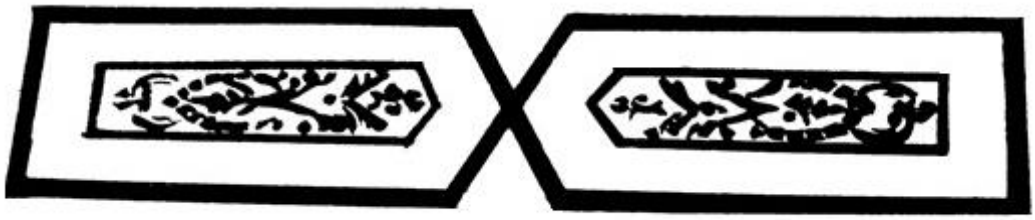
(شكل رقم ٥): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «بسم الله الرحمن الرحيم»، بالحشوة الوسطى، بالجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٦): كتابات بالخط الكوفي المورق، وزخارف نباتية، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٧): كتابات بالخط الكوفي المورق، نصها «الحيا من الإيمان»، بالحشوة الوسطى، بالجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

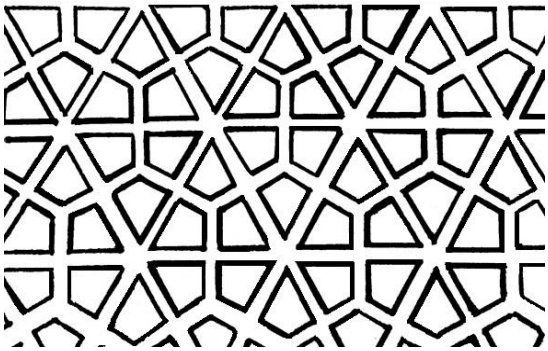
(شكل رقم ٨): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليمنى، من الجزء العلوي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ٩): تفصيل من زخارف الشكل السابق، (من عمل الباحث).

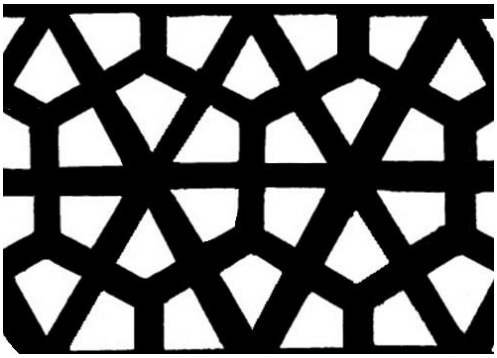


(شكل رقم ١٠): زخارف نباتية، وهندسية، منفذة بالتطعيم بالعاج، على الحشوة اليسرى، من الجزء السفلي، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

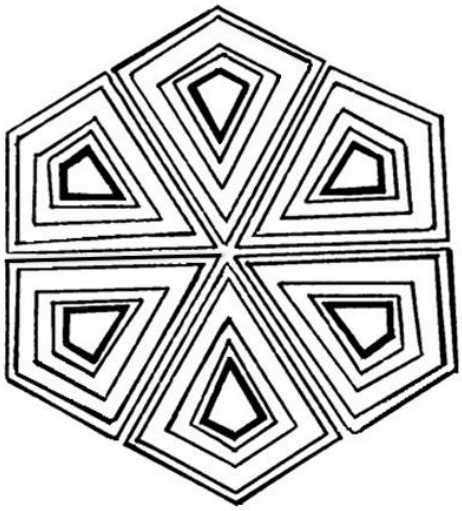
(شكل رقم ١١): تفصيل من زخارف الشكل السابق، (من عمل الباحث).



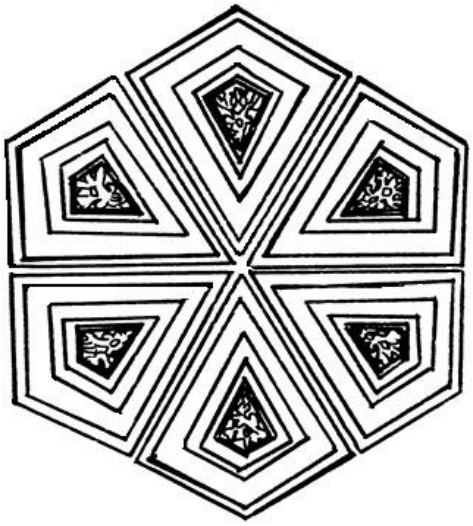
(شكل رقم ١٢): زخارف هندسية، من زخرفة مسدس سروة، منفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



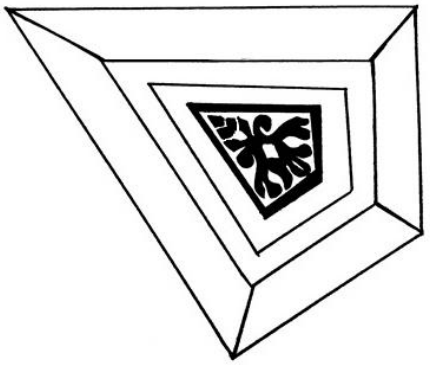
(شكل رقم ١٣): منظر أكثر توضيحا، من زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



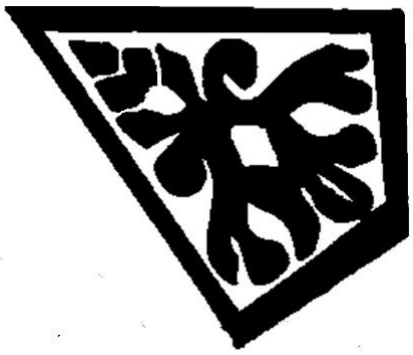
(شكل رقم ١٤): منظر لإحدى وحدات زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ١٥): منظر مفصل لإحدى وحدات زخرفة مسدس سروة، المنفذة بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

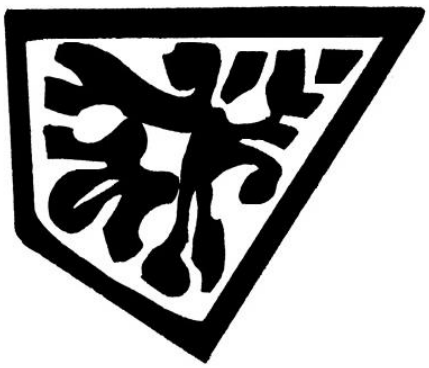


(شكل رقم ١٦): منظر لبعض الزخارف الهندسية والنباتية، المنفذة بطريقتي التجميع والتعشيق، والتطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

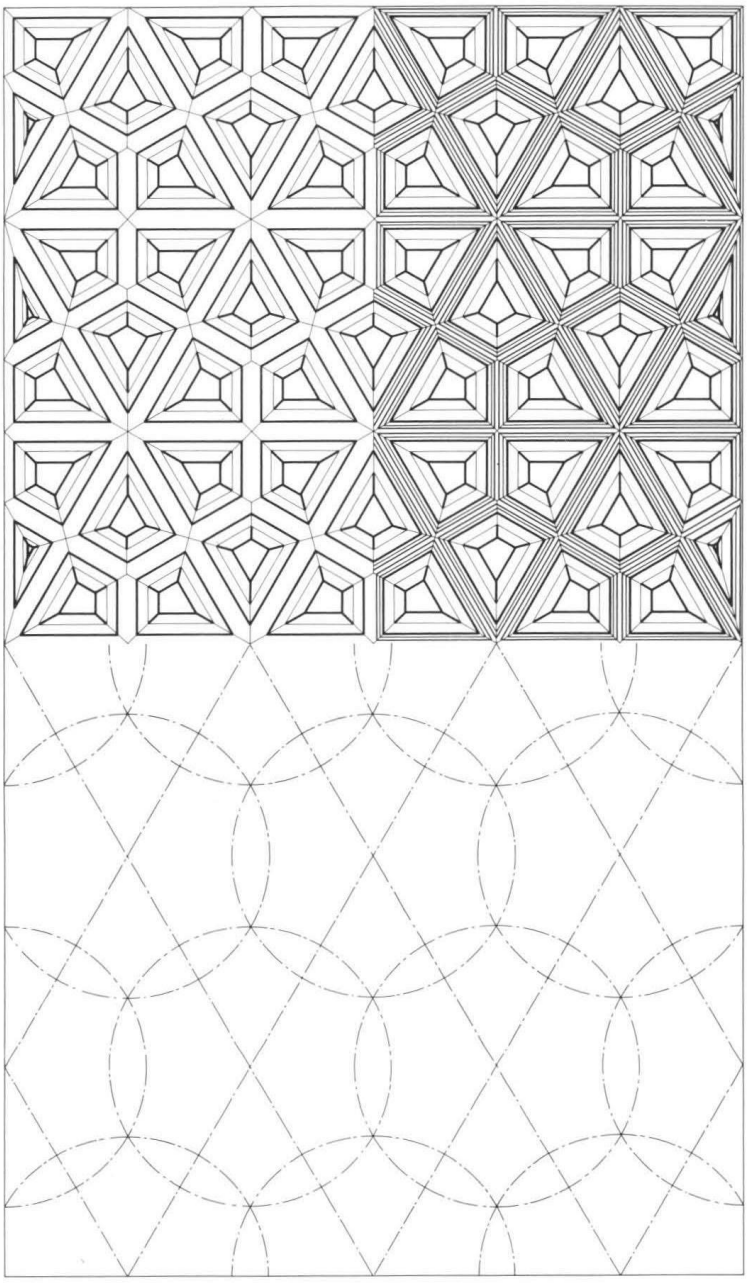


(شكل رقم ١٧): منظر للزخارف الهندسية والنباتية، المنفذة بطريقة التطعيم، في الشكل السابق، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).

(شكل رقم ١٨): زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ١٩): زخارف هندسية ونباتية، منفذة بطريقة التطعيم، بالجزء الأوسط، من الباب الخشبي، المحفوظ بالمتحف الإثنوغرافي بالقاهرة، (من عمل الباحث).



(شكل رقم ٢٠): التحليل الهندسي لزخرفة مسدس سروة، عن:
Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire (du Xiveau Xviiiesiècle), Le Caire, III Partie, ١٩٧٥- ٧٩; pl. LXXXIV.

حواشي البحث:

(١) Briggs (M.), Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford, ١٩٢٤, pp. ٢٠٣- ٢٠٤.

(٢) حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٧٦.

(٣) النجارة: هي معالجة قطع الأخشاب، ونجرها، ونشرها، وخرطها، ونحتها، وحفرها، وتركيبها مع بعضها؛ بطرق مخصوصة، وأقيسة مضبوطة، ونسب محفوظة، انظر: فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، أثاث المصحف في مصر في عصر المماليك، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦١.

(٤) Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens in Egypt, Librairie Byblos, London, ١٨٨٦, p. ١٢٤.

(٥) اشتهرت مصر، قبل الإسلام، بفن النجارة، والحفر في الخشب، والعاج، وصناعة قطع الأثاث، والتحف، من هاتين المادتين، فضلا عن شهرتها بصناعة السفن، انظر: عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، مقال بكتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٣٥٤، ٣٦٩.

(٦) الأدوات ذات النمط المعماري أو ذات النمط الثابت: هي تلك الأدوات المرتبطة بالعمائر، والتي لا يمكن الاستغناء عن أي منها، ولا يصح نقلها من العمائر القائمة؛ لأنها تقوم بدور جوهري وأساسي، في تلك العمائر، ومن هذه الأدوات: الأبواب، الشبابيك، والأسقف، والقباب، والمشربيات... وغيرها، للمزيد، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٦٤؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٦؛ أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، منشورات كلية الآداب، جامعة عين شمس، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٧٥؛ نبيل على يوسف، أشغال المعادن ذات النمط الثابت فى أهم آثار القاهرة الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٢.

(٧) صلاح الدين محسن زاير، الأبواب الخشبية في الدور التراثية قيمة فنية وصورة حضارية، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٩٩، ص ٤٢٧.

(٨) انظر: محمد عبد الستار عثمان، نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، ص ٣٨٥.

(٩) محمد عبد الستار عثمان، نظرية الوظيفية، ص ٣٨٩.

(١٠) محمد أشرف عبد العزيز الخطاط، تطور الباب في مصر على مر العصور، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٨٣م، ص أ.

(١١) جاء في لسان العرب: "والبابُ معروف، والفِعْلُ منه التَّبْوِيبُ، والجمعُ أَبْوابٌ وبِيبانٌ"، ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي ت ٧١١هـ/ ١٣١١م)، لسان العرب، ١٥ جزء، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، (د.ت)، مادة (شرق)، جـ ١، ص ٢٢٣؛ وفي قطر المحيط: "الباب، في الأصل، المدخل، ثم سمي به ما يتوصل به إلى شيء، ويطلق أيضا على الغلق، والجمع أبواب وبيبان وأبوبة"، بطرس البستاني، قطر المحيط، جزءان، بيروت، ١٨٦٩م، جـ ١، ص ١٥٢؛ وجاء في المعجم الوسيط: "الباب مدخل البيت، وما يُسَدُّ به المدخل، من خشب ونحوه"، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٧٥.

(١٢) محمد محمد أمين، وليلى علي إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٨.

(١٣) محمد الخطاط، تطور الباب، ص أ.

(١٤) يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، الكتاب الأول، مداخل وبوابات- أبواب- شبابيك- خرط خشبي، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٣٩.

(١٥) عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٣.

(١٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب بعمائر القاهرة الدينية في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤- ٩٢٣هـ/ ١٣٨٢- ١٥١٧م)، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٧م، جـ ١، ص ٢٥٥.

(١٧) عاصم رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص٢٣.

(١٨) انظر الوظائف المتعددة للباب، ضمن مقدمة هذه الدراسة.

(١٩) تتضمن هذه الدراسة محاولة تحديد نوع المكان، الذي كان يستخدم فيه هذا الباب، انظر: "ب- علاقة التصميم الفني بمكان الاستخدام"، ضمن "أولا: التصميم"، و "ب- الكتابات من حيث المضمون"، ضمن "ثانيا: الكتابات"، و "ب- مكان الصناعة"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، من الدراسة التحليلية، في هذه الدراسة.

(٢٠) الخشب: مادة ليفية، صلدة، مضغوطة، تؤخذ من الأشجار، واستعمالها الأساسي في نجارة العمارة، والأثاث. والأخشاب هي العامل الأساسي للصناعات الخشبية، عن الخشب، انظر: جوريس (ف. روسو)، تكنولوجيا تشغيل الخشب: لطلبة المدارس الصناعية: الصف الأول، ترجمة: حمدي حرب، سيد عبدالمعطي، مراجعة :عبد الله مفتاح، قسم الترجمة والنشر للتعليم الفني، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ١٢؛ هيرت (وارنر)، اشغال النجارة العامة، ترجمة عبد المنعم عاكف، مطابع الأهرام التجارية, القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٦؛ مصطفى أحمد، خامات الديكور، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٨٢

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, pp. ٢٠٣-٢٠٤.

(٢١) الخشب النقي (العزيزي)، هو خشب متين، يستعمل فيما يراد منه المتانة والشدة، من المصنوعات الخشبية. ويتميز هذا النوع بلونه الأصفر الفاتح، وبأليافه القوية. وهو من الأخشاب القابلة للصقل. وهذا النوع من الأخشاب الواردة إلى مصر، ويرد من البلاد الباردة، وبلاد بحر البلطيق، وآسيا الصغرى. ويستعمل في الأشغال الخشبية المتنوعة، كالأبواب، والشبابيك، والمنابر، ودكك المقرئين، ودكك المبلغين، والمشربيات، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٨٥؛ نعمت محمد أبو بكر، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٤؛ فايزة الوكيل، أثاث المصحف، ص ٧١.

(٢٢) تتضمن هذه الدراسة تأريخ هذا الباب، انظر: "أ- التأريخ"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، في هذه الدراسة.

(٢٣) تتضمن هذه الدراسة تحديد مكان صناعة هذا الباب، انظر: "ب- مكان الصناعة"، ضمن "رابعا: التأريخ وتحديد مكان الصناعة"، في هذه الدراسة.

(٢٤) بالنسبة لطريقة إعداد هيكل الباب، فيتم أخذ القياسات المطلوبة، للمكان الذي سيتم تثبيت الباب فيه (المدخل)، ثم وضع التصميم المطلوب، للباب الخشبي، وتصور الزخارف؛ حيث يتم وضع التصميم المطلوب، لشكل الباب الخشبي؛ من حيث التكوين العام، وشكل هيكل الباب، كما يتم وضع تصور للزخارف، المطلوب

تنفيذها، على هذا الباب، وبناء على ذلك، يتم قطع الألواح الخشبية، من الخشب، المراد استخدامه، بالمقاسات المطلوبة، ثم تثبت هذة الألواح الخشبية، مع بعضها، بطريقة النقر واللسان، انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٢٥) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire (du Xiveau Xviiiesiècle), Le Caire, III Partie, ١٩٧٥- ٧٩; part I, p. ٣٤٢;

محمود أحمد درويش، أشغال الخشب، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص ١١.

(٢٦) محمود درويش، أشغال الخشب، ص ١١.

(٢٧) عظم: يطلق على القوائم الخشبية، المكونة لهيكل الأشغال الخشبية، الممثلة في المنابر، ودكك المقرئين، ودكك المبلغين، والأبواب، والشبابيك، وغيرها؛ وهذا المصطلح المهني يتداوله أهل الصنعة المتخصصون في هذا المجال، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠١.

(٢٨) مطرقة الباب: هي أداة صغيرة، من المعدن، تثبت بالباب من الخارج، بحيث يمكن تحريكها، والطرق بها على قاعدة معدنية؛ لإحداث صوت يسمعه من بداخل المنزل، فيفتح للطارق إذا أراد ذلك. وتلعب مطرقة الباب دورا هاما في آداب دخول البيوت، التي عنى الإسلام بإقرارها، حسن الباشا، مطرقة الباب، كتاب القاهرة، ص ٦١٢.

(٢٩) المقبض: هو ما يتم الإمساك به، كمقبض الباب، أو السكين، أو السيف، انظر: بطرس البستاني، قطر المحيط، جـ ٢، ص ١٦٥٠؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٧١١؛ للمزيد عن مقابض الأبواب، انظر: أحمد وحيد مصطفى على صالح، الوظيفية وعلاقتها بالشكل فى تصميم المقابض المعدنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٨م، ص ٣٩– ٤٨.

(٣٠) عرفت أنواع كثيرة من هذه المزاليج، أو الأقفال الخشبية، ومنها: القفل اللطش، وقفل على شكل حرف (H)، وقفل يتكون من قطعة خشبية صغيرة (عصفورة)، وترباس خشبي، أو ضبة خشبية، انظر:

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٣٤٣;

أحمد وحيد مصطفى، الوظيفية، ص ٣٧– ٣٩؛ رفعت موسى محمد، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر العثمانية، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٢٠؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٧١.

(٣١) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢;

محمود درويش، أشغال الخشب، ص ١١؛ يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، جـ ١، ص ٩٣.

(٣٢) وهي طريقة صناعية، تطلق عند تعشيق الحشوات ببعضها البعض؛ حيث توجد دخلة غائرة، دائرية الشكل، في إحدى الحشوات المراد تنفيذها بهذه الطريقة، تعشق مع الحشوة المقابلة، التي يمتد منها قطعة خشبية، يطلق عليها لسان، ولابد أن يكون سمك اللسان وطوله متقاربا مع عمق الدخلة الغائرة واتساعها، وهذه الطريقة مماثلة لفكرة طريقة "المفحار والعرموس"، انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٧.

(٣٣) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢.

(٣٤) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٣٤٢.

(٣٥) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٧٠.

(٣٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٢.

(٣٧) بعد أن يتم وضع تصور للزخارف، المطلوب تنفيذها، على الباب الخشبي، قد تنفذ هذه الزخارف على الألواح الخشبية، أو أجزاء منها، بعد قطعها بالمقاسات المطلوبة، سواء كان ذلك قبل توصيلها، مع بعضها، أو بعد توصيلها، بطريقة النقر واللسان، وقد يتم تنفيذ الزخارف على الحشوات الخشبية، ثم يتم تثبيتها في مكانها بالباب، بين القوائم، والعوارض، والصواري، انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٣٨) التطعيم: هو زخرفة الخشب بمادة أثمن، كالعاج، أو العظم، أو الصدف، أو الخشب النفيس. وتتم هذه الطريقة عن طريق تحضير قطع صغيرة، مسطحة، مصقولة؛ من العظم، أو العاج، أو الصدف، أو مادة ما، من مواد التطعيم؛ بأشكال فنية معينة، وحفر الأجزاء المراد تطعيمها في الخشب، ثم تثبيت هذه القطع الصغيرة، في الأجزاء المحفورة، على السطوح الخشبية؛ لتشكيل الزخرفة المطلوبة عليها، انظر: جمال محرز، زخرفة الأخشاب في الفن المصري الإسلامي، مجلة رسالة الإسلام، العدد الأول، السنة الثانية، يناير، ١٩٥٠م، ص ٩٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٤٨؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٧؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٥٦؛ معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٥٤.

(٣٩) استُخدم العاج بأسلوبين: أحدهما في تطعيم التحف الخشبية، والآخر في صناعة أدوات، وأواني، وأشياء متنوعة الاستخدام، ويتميز العاج بقابليته الحسنة للنقش، والحفر، وتتمثل طريقة الحصول على العاج في صيد الفيلة، التي مازالت تعيش في أماكن شتى، على سطح الأرض، وهناك أيضاً حيوان الماموث (Mammoth)، الذي انقرض الآن، وهناك حيوان آخر شبيه بالفيل، ولكنه ذو ناب واحد أمامي، يطلق عليه اسم "المستودون" (Mastodon)، إضافة إلى أنياب جاموس البحر، وقد كانت مصر تستورد العاج من السودان، والهند، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٥م، ص ١٥٠؛ نفس المؤلف، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١٥٩؛ لوكاس (ألفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة: زكي اسكندر، محمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦٢؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٨٠– ٢٨٢؛ السيد عبد العزيز سالم، تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٦م، ص ٥، ٨؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٥؛ أحمد عبد الرازق، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، ص ٧٨؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٨٨؛ محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٧٩؛ علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (فى العصرين الأموى والعباسى)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٨٧؛ ممدوح رمضان محمود أحمد، أعمال العاج والعظم فى مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٥، وحاشية رقم١ من نفس الصفحة؛

Herz (M.), Catalogue of the National Museum of Arab Art, London, ١٨٩٦, pp. ٥٠- ٥٤; Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens, pp. ١٧١, ١٧٥- ١٧٩, figs. ٧٠ &٧١; Contadini (A.), Islamic Ivory Chess Pieces, Draughtsmen and Dice, Islamic Art in the Ashmolean Museum, Part One, J.Allan Ed., Oxford Studies in Islamic Art X, Oxford, ١٩٥٥, ١١١-١٥٤; Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ٥٦.

(٤٠) الحفر، في المصطلح الأثري الفني، هو ضرب من الزينة، تنقش فيه الرسومات والزخارف، على أسطح خامات الخشب، والعاج، والزجاج، والمعدن، والحجر، والجص، ونحوها. ويستخدم الحفر، بأنواعه المختلفة،

عادة، في إظهار التشكيلات الزخرفية على الخشب. وبالنسبة للحفر البارز، فتكون زخارفة بارزة عن السطح، بنسب مختلفة؛ حيث يتم حفر وإزالة الأرضية، الموجودة حول الزخارف، بزاوية قائمة؛ مما يجعل هذه الزخارف تظهر بارزة، وتكون الأرضية، المنفذ عليها الزخارف، متساوية، والناظر إلى هذه الزخارف يخيل له أنها ملصوقة على الأرضية، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ١٦٥؛ عبد المنعم المليجي النقيب: مجمع البدائع في الفنون والصنائع، جزءان، مدرسة الصنائع الخديوية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٨٩٤م، ص ٧٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٩٩؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٨٢– ٨٣؛ ناصر الحارثي، أعمال الخشب المعمارية في الحجاز في العصر العثماني، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ١٩٨٦م، ص ٣٣؛ عبد الله زاهر عطية الثقفي، الصناعات الخشبية المعمارية بمدينة جدة في العصر العثماني ٩٢٣– ١٣٣٥هـ/ ١٥١٧– ١٩١٦م، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، ٢٠٠١م، ص ٢٧.

(٤١) طريقة التجميع والتعشيق: يتم تنفيذ هذه الطريقة عن طريق استخدام قطع صغيرة، أو حشوات من الخشب، تجمع مع بعضها، على السطح الخشبي المراد زخرفته، وتعشق معا، داخل إطارات أو سدائب، مكونة أشكالا هندسية متنوعة، من أهمها: الأطباق النجمية. وهذه الطريقة تتطلب وقتا كبيرا، ودقة فائقة، في الصنعة؛ فعمل مصراع باب مثلا، يتألف من آلاف الحشوات الصغيرة المجمعة والمعشقة، يتطلب صبرا كبيرا؛ ذلك لأن كل حشوة يجب أن يتم صنعها بدقة، وبطريقة تلائم شكل الحشوة الأخرى. ومن المعتقد أن هذه الطريقة ابتكار إسلامي. وأقدم النماذج المنفذة بهذه الطريقة، من العصر الإسلامي، ترجع إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي؛ حيث استخدمت بالمنبر المسجل عليه اسم الخليفة المستنصر بالله الفاطمي ووزيره بدر الجمالي (٤٨٤هـ)، والذي عمل لمشهد الحسين بعسقلان، ثم نقله صلاح الدين الأيوبي إلى حرم الخليل، بالقدس، وأقدم نماذجها، في مصر، ترجع إلى العصر الفاطمي؛ حيث استخدمت بمحراب السيدة نفيسة، ويرجع إلى عهد الخليفة الحافظ لدين الله (٥٤١هـ)، ومحراب السيدة رقية، ويرجع إلى سنة (٥٤٩– ٥٥٥هـ). وقد حظيت هذه الطريقة بالتطوير، والدقة، والجمال؛ على مر العصور، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٤٨– ١٤٩؛ زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، شكل رقم ٣٥٣؛ حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الإسلامية، ص ٢٧٦– ٢٧٧؛؛ عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٠– ٣٦٢؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٠٤– ١٠٥؛ ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٥٨– ٥٩.

(٤٢) عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٨٨؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٥.

(٤٣) علياء كامل عبد الناصر، الأخشاب في واجهات العمارة الإسلامية "دراسة تحليلية" مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، ص ٨٤.

(٤٤) يحيى وزيري، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، جـ١، ص ٩٣.

(٤٥) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية عربي إنكليزي فرنسي، جروس برس، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٤٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٤٧) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٤٨) تطلق الوثائق كلمة "برور"؛ ومفردها "بر"، على الإطارات الخشبية، التي تحيط بالباب أو الشباك، وقد توجد عليها زخارف نباتية أو هندسية، فيرد "برور دق أويمة"، انظر: محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٢١.

(٤٩) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٥٠) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٦.

(٥١) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦.

(٥٢) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٦.

(٥٣) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٥٤) جاء في المعجم الوسيط: الساكف: أعلى الباب، الذي يدور فيه صائره، والجمع سواكف. والساكف هو العتبة العلوية للباب، وهي تفصل بين مصراع أو مصرعي الباب ومنوره، وكان يعمل بها ثقب، أو تجويف، عند إلتقائها مع الحائط، يتفق وشكل محاور ضلف الأبواب. وقد جهزت الأعتاب العليا للأبواب بأطراف بارزة قليلا، كانت تولج بداخل جداري فتحة المدخل، وينقش عليها أحيانا كتابات ذات مضمون معين؛ (دينية، أو تسجيلية، أو دعائية، أو غيرها)، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٤٣٩؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٥٥) جاء في المعجم الوسيط: الأسكفه: عتبة الباب، ومن العين: جفنها الأسفل. والعتبة السفلية يكون طولها باتساع فتحة الباب، وعرضها بحدود الإطار الخشبي الثلاثي الأجزاء، وتشكل معه الجزء السفلي الرابع، وتثبيتها بالأرض يعطي الباب مزيدا من القوة، ويمنع تسرب الماء، أو دخول الغبار، والحشرات، أو غير ذلك إلى الداخل، وكانت العتبة السفلية تجهز بتجويف ضحل (عقب)، عند التقائها مع الحائط، ومجرى؛ يستخدم لتوجيه محاور ضلف الأبواب إلى العقب، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٤٣٩؛ عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٦؛ محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠.

(٥٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦٠- ٢٦١.

(٥٧) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ٢٦١.

(٥٨) الدرفة أو الضلفة: هي إحدى مصراعي الباب، أو الشباك، وهما كلمتان عاميتان، أفصح منهما الصفق (بتشديد الصاد وفتحها وسكون الفاء)، والمصراع، وقد يكون للباب درفة واحدة، أو درفتان. وقد ورد هذه المصطلح في وثائق العصر المملوكي -بذات المعنى- إما للدلالة على الباب الخشبي، ذي المصراعين، الذي يغلق على الدار، أو الحانوت، أو الوكالة، أو غيرها، وإما للدلالة على أغطية الشبابيك، والنوافذ؛ فقيل "باب مربع بدرفة واحدة"، "درفات خشب"، "درفات شبابيك"، ونحو ذلك، انظر: محمد محمد أمين، وليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية، ص ٤٧؛ عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ١٨٧، ٣٨٨؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٠٥.

(٥٩) عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة، ص ٧٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ٢٣.

(٦٠) عبد الله الثقفي، الصناعات الخشبية، ص ٣٤.

(٦١) انظر: صلاح الدين زاير، الأبواب الخشبية، ص ٤٣١.

(٦٢) Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٣٣٢;

علياء كامل عبد الناصر، الأخشاب في واجهات العمارة الإسلامية، ص ٨٠.

(٦٣) أبعاد هذا الباب كما يلي: الارتفاع: ١,٨٨ م، العرض: ٨٩ سم، السمك (التخانة): ٥ سم.

(٦٤) ولعل سبب التركيز على العمائر السكنية، دون غيرها من أنواع العمائر الأخرى، سيتضح عند دراسة ومناقشة مضمون الكتابات المسجلة على هذا الباب، انظر الكتابات من حيث المضمون، ضمن الكتابات والزخارف، من هذه الدراسة.

(٦٥) أثر رقم ١٥٨.

(٦٦) غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها في العصرين المملوكي والعثماني "دراسة أثرية حضارية"، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠٠٤م، ص ٤٧– ٥٣.

(٦٧) أثر رقم ٢٢٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٢١- ٣٣.

(٦٨) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٦٢– ٦٦.

(٦٩) أثر رقم ٥١.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٢- ١٤.

(٧٠) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٨٤– ٩٢.

(٧١) أثر رقم ٥٥٩، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٦٨- ٧٣.

(٧٢) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١١٣– ١١٧.

(٧٣) أثر رقم ٣٢١، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨.

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ٥٣- ٦٨.

(٧٤) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١١٨– ١٢٦.

(٧٥) أثر رقم ٧٢، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨، ٢٤٣.

Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Raymond (A.) & Zakarya (M.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٤٢- ١٥١.

(٧٦) رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٣٤٣– ٣١٣؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١٢٩– ١٣٥.

(٧٧) أثر رقم ٣٣٩، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨.

Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٠٥- ١٠٨.

(٧٨) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ١٣٨– ١٤٥.

(٧٩) انظر أبعاد هذا الباب الخشبي، بالدراسة الوصفية.

(٨٠) انظر نماذج الأبواب المذكورة في منزل جمال الدين الذهبي.

(٨١) انظر: فريد شافعي، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١٤، الجزء ٢، ص ٦٨- ٧٢؛ زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٢٧٢.

(٨٢) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣١٤.

(٨٣) انظر: زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٣٤؛ حسن الباشا، باب الحاكم، كتاب القاهرة، ص ٥١٤- ٥٢٠؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، دار الثقافة العربية، جامعة القاهرة، الطبعة الثالثة، القاهرة ، ٢٠٠٩م، ص ٢١٦- ٢١٧.

(٨٤) انظر: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جزءان، سلسلة ذاكرة الكتابة (١٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج ١، ص ١٢؛ سعاد ماهر محمد، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، ٥ أجزاء، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦م، جـ ٢، ص ١٥٤؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص ١١٢- ١١٣؛ عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الزخرفية، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جزءان، جـ ٢، مركز الكتاب للنشر، ٢٠٠٠م، ص ٥٠.

(٨٥) أثر رقم ٩٧.

(٨٦) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ١٢٩- ١٣١، لوحة رقم ١٣١.

(٨٧) أثر رقم ٩٩.

(٨٨) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، ص ١٣٢- ١٣٤، لوحة ١٣٢- ١٣٣.

(٨٩) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧، ١٨٥- ١٨٦.

(٩٠) Grohmann (A.), "The origin and early development of floriated Kūfic", Ars Orientalis, vol. ٢, ١٩٥٧, p. ١٨٣ figs. ١ and ٢;

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٤٥؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ٨٥٨؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ١١٠.

(٩١) حيث ظهر في المرحلة التالية لتعريض قوائم حروف الخط الكوفي، في الربع الأول من القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي؛ إذ أفسح تعريض قاماتها المجال أمام الفنان، لزخرفتها بعد ذلك بأنصاف مراوح نخيلية وأوراق نباتية متصلة بالحروف مباشرة، وقد ساعد على هذا التطوير طبيعة حروف الخط الكوفي اليابس الجاف ذي الزوايا، وقابليته للزخرفة، مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٥٣- ٥٤.

(٩٢) Miles (G. C.), Early Islamic Tombstones from Egypt in the Museum of Fine Arts, Boston, Ars Orientalis, Vol. ٢ (١٩٥٧), pl. ١, fig. ١, p. ٢١٥.

(٩٣) مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٥٤.

(٩٤) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٤٥.

(٩٥) الإعجام لغة: هو إزالة استعجام الكتاب بالنقط، والاعجام في الخط: هو التنقيط، والعجم: النقط بالسواد، مثل: التاء؛ عليها نقطتان، أي: نقط الحروف المتشابهة في الرسم، لعدم وقوع اللبس في قراءتها؛ وذلك خوفاً لما يطرأ عليها من تصحيف. قال ابن جني "أعجمت الكتاب أزلت استعجامه، وكتاب معجم إذا أعجمته بالنقط، وسمي معجماً لأن شكول النقط بها عجمة لا بيان لها، كالحروف المعجمة لا بيان لها، وإن كانت أصولاً للكلام كله"، انظر: ابن منظور، لسان العرب، جـ ١٢، ص ٣٨٥؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٥٨٦؛

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٧٣– ١٩٦؛ يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٠٥.

(٩٦) ولا شك أن الاهتمام بالإعجام كان نتيجة لشيوع التصحيف، وكانت المصاحف مجردة من الإعجام، ومكث الناس يقرأون في مصحف عثمان بن عفان، رضي الله عنه، نيفاً وأربعين سنة، إلى أيام عبد الملك بن مروان، ثم كثر التصحيف، وخاصة في العراق؛ مما أفزع الحجاج بن يوسف، والي العراق، فطلب من كُتّابه وضع العلامات، على الحروف المشتبهة، وقيل إن أول من نقط المصاحف هو يحيى بن يعمر، وقيل بل هو نصر بن عاصم، انظر للتفصيل: يوسف ذنون، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، مجلة المورد، المجلد ١٥، العدد ٤ (عدد خاص بالخط العربي)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، الجمهورية العراقية، ١٩٨٦م، ص ١١– ١٢؛ يحيى الجبوري، الخط والكتابة، ص ١٠٥– ١٠٨؛ محمد حسام الدين إسماعيل عبد الفتاح، الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٣٧.

(٩٧) انظر توزيع النص الكتابي لهذه الحشوة.

(٩٨) انظر في تفسير {بسم الله الرحمن الرحيم}: الطبري (أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي ت ٣١٠هـ/ ٩٢٣م)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات الإسلامية بدار هجر الدكتور عبد السند حسن يمامة، ٢٦ مجلد، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، مجـ١، ص ١١١– ١٣٤؛ القرطبي (أبي عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بنِ أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي ت ٦٧١هـ/ ١٢٧٣م)، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، ٢٠ جزء (١٠ مجلدات)، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤م، جـ١، ص ٩١– ١٠٧؛ ابن كثير (أبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي ت ٧٧٤هـ/ ١٣٧٣م)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ٩ أجزاء، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٨م، جـ١، ص ٣١– ٤١.

(٩٩) عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص ٣٩.

(١٠٠) قال إبراهيم بن محمد الشيبانيّ: ولم تزل الكتب تفتتح «باسمك اللهم»، حتّى نزل قوله تعالى: إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ، فاستفتح بها رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، وصارت سنّة بعده. وروى محمد بن سعد في طبقاته، أنّ رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، كان يكتب، كما تكتب قريش «باسمك اللهمّ» حتّى نزل عليه وَقالَ ارْكَبُوا فِيها بِسْمِ اللَّهِ مَجْراها وَمُرْساها، فكتب باسم الله، حتّى نزل قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمنَ، فكتب «بسم الله الرحمن» حتّى نزل إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ، فكتب «بسم الله الرحمن الرحيم»، انظر: القلقشندي (أبي العباس شهاب الدين أحمد بن علي بن أحمد ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ١٥ جزء، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، جـ ٦، ص ٢١٠– ٢١١.

(١٠١) نجد البسملة على كافة أنواع العمائر: الدينية، والمدنية، والحربية ...الخ؛ حيث توجد على الكثير من أجزاء المباني، ومشتملاتها: كالمداخل، والجدران، والمحاريب، والنقوش التأسيسية ...الخ، وغالبا ما تكون مع كتابات أخرى: كالكتابات الدينية والتسجيلية، والدعائية، انظر: محمود عكوش، تاريخ ووصف الجامع الطولوني، مطبعة

دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٢٧م، ص ٢٢- ٢٤، لوحة رقم ٢؛ إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٩٠- ١٩٦؛ أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، جـ ١، ص ٤١- ٥٧؛ سعاد ماهر، مساجد مصر، جـ ١، ٣١٤- ٣٢٤؛ جـ ٣، ص ١٣١- ١٣٨، جـ ٤، ص ٣٠٧- ٣٢٠؛ عبد الرحمن فهمي، قلعة الجبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١- ٤٨٢؛ شاهندة فهمي كريم، جوامع ومساجد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠- ٢٥٨، ٤٦٥- ٤٨٣؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ٩٨- ١٠١، ١٠٣- ١٠٦؛ غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة، ص ٤٥، ٦١، ٦٧- ٧٠، ٩٣- ٩٤؛

Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٠٧

(١٠٢) كان من المعتاد أن تكتب البسملة على شواهد القبور؛ بصيغة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، ثم آية قرآنية كريمة، أو بعض الآيات القرآنية الكريمة، أو قد يكتب بعض العبارات المتعلقة بالموت، وبعض الأدعية المتعلقة بمقام الموت والبعث والحساب والجنة والنار، وشهادة التوحيد، ثم اسم المتوفى، وموطنه، ومهنته في أغلب الأحيان، ومذهبه، وتاريخ وفاته مشتملاً على اليوم، والشهر، والسنة، تتقدمه عبارة «هذا قبر»، انظر:

Miles (G. C.), Early Islamic Tombstones, pp. ٢١٥-٢٢٦

إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ١٣٠- ١٣٧، ١٤٧- ١٥٢؛ عاصم رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٥٨- ١٥٩؛ مايسة داود، الكتابات العربية، ص ٧٩، ١٤٤- ١٤٥، ١٤٩- ١٥٢؛ محمد حسام الدين إسماعيل، الكتابات العربية، ص ٥٤، ٦٨، ٨٤- ٨٧، ٩٢-٩٨، ١٠٦- ١٠٩؛ زهراء بنت أحمد بن عمر الزيلعي، القيم الجمالية للخط العربي والزخرفة على شواهد قبور من مقبرة المعلاة بمكة المكرمة في القرن الثالث الهجري بحث مقدم استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة ماجستير الآداب في التربية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٨م، ص ٧.

(١٠٣) في حالة تسجيل البسملة على المسكوكات، فإنها عادة ما تكون بصيغة: «بسم الله»، أو بصيغة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وفي كثير من الحالات، لا تسجل البسملة على النقود، كما في نقود الدولة العثمانية، انظر: مايسة محمود داود، دراسة أثرية وفنية للسكة الفاطمية بمجموعة متحف الفن الإسلامي ١- نشأة السكة الفاطمية حتى نهاية عهد الخليفة المعز لدين الله ٢٩٧- ٣٦٥هـ (٩٠٩- ٩٧٥م)، بحث ضمن مجموعة أبحاث المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية التاريخية، القاهرة، المجلد ٣٦، ١٩٨٩م، ص ١٣٦- ١٧٦؛ عاطف منصور محمد رمضان، موسوعة النقود في العالم الإسلامي، الجزء الأول، نقود الخلافة الإسلامية (عصر الخلفاء الراشدين- الخلافة الأموية- الخلافة العباسية- الخلافة الفاطمية- الخلافة الأموية الأندلسية)، دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٤٨- ٥٠٧؛ أحمد السيد الصاوي، النقود المتداولة في مصر العثمانية، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١٧- ١٣٤؛ ناصر السيد محمود النقشبندي، الدرهم الأموي المضروب على الطراز الإسلامي، دار الوثائق للدراسات والطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، دمشق، ٢٠٠٦م، ص ١٥- ١١٢؛ محمد السيد البسطويسي، الكتابات العربية على النقود والتحف الفاطمية في مصر "دراسة مقارنة"، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٥٠- ٧١؛ محمد عبد الودود عبد العظيم، الكتابات والزخارف على النقود والتحف المعدنية في العصر المملوكي البحري، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، الرياض، ٢٠٠٩م، ص ١٤٨- ١٥٠.

(١٠٤) كما سنرى في الفقرات التالية.

(١٠٥) http://www.almeshkat.net/vb/showthread.php?t=١٢٤٦٥٦

(١٠٦) البخاري (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة ت ٢٥٦هـ/ ٨٧٠م)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (المعروف بصحيح البخاري)، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ٩ أجزاء، دار طوق النجاة، بيروت، ٢٠٠١م، الحديث رقم ٣٢٨٠، جـ ٤، ص ١٢٣؛ مسلم بن الحجاج (أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم بن ورد بن كوشاذ القشيري النيسابوري النيسابوري ت ٢٦١هـ/ ٨٧٥م)، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم (المعروف بصحيح مسلم)، تحقيق: نظر محمد الفاريابي، جزءان، دار طيبة، الرياض، ٢٠٠٥م، الحديث رقم ٢٠١٢، جـ ٢، ص ٩٦٩؛ الترمذي (أبي عيسى محمد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك ت ٢٧٩هـ/ ٨٩٢م)، الجامع الكبير– سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، ٦ أجزاء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، الحديث رقم ١٨١٢، جـ ٣، ص ٣٢٣؛ أبي داود (سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني ت ٢٧٥هـ/ ٨٨٩م)، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ٤ أجزاء، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، الحديث رقم ٣٧٣١، جـ ٣، ص ٣٣٩؛ ابن ماجة (أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ت ٢٧٣هـ/ ٨٨٦م)، سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، جزءان، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت)، الحديث رقم ٣٤١٠، جـ ٢، ص ١١٢٩.

(١٠٧) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧.

(١٠٨) رقم السجل للمحراب ٤٢١، ورقم السجل للوحة التأسيسية ٤٢٢، انظر: زكي حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢١٩؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصرين الفاطمي والأيوبي، ص ٢١٤؛ محمد البسطويسي، الكتابات العربية، ص ١٧١.

(١٠٩) انظر: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ١٠٨؛ نفس المؤلف، توقيعات الصناع، ص ٥٤٦؛ سعاد ماهر، مساجد مصر، جـ ٢، ص ١٥٧؛ حسني نويصر، العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٥٢؛ عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١١٨– ١٢١.

(١١٠) رقم السجل ٤٣٦، انظر:

Well (J. D.), Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, p. ١١;

فايزة الوكيل، أثاث المصحف، ص ٢١٥– ٢١٨.

(١١١) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٧٧.

(١١٢) رقم السجل ١٦م، زكي حسن، كنوز الفاطميين، ص ١٢٣.

(١١٣) رقم السجل ١٥٠٧٤، انظر: نادية علي حسن أبو شال، المبخرة في مصر الإسلامية دراسة حضارية وأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٥٣– ١٥٦.

(١١٤) رقم السجل ٣٢١٣، انظر:

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

ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٨٣، لوحة رقم ٤٧؛ محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٩٩– ٣٠٠، لوحة رقم ٦٩– ٧٣.

(١١٥) موسى إبراهيم الإبراهيم، بحوث منهجية في علوم القرآن الكريم، سلسلة دراسات إسلامية منهجية هادفة (٢)، دار عمار، الطبعة الثانية، عمان، الأردن، ١٩٩٦م، ص ٢١.

(١١٦) محمد بن صالح العثيمين، مصطلح الحديث، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ محمد بن صالح العثيمين (٤٨)، دار ابن الجوزي، ٢٠٠٤م، ص ٩؛ عبد الرازق علي إبراهيم موسى، المحرر الوجيز في عد آي الكتاب العزيز، مكتبة المعارف، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٨٨م، ص ٢١.

(١١٧) لاحظت القلة الشديدة لهذه النماذج، من الأحاديث النبوية الشريفة، المسجلة على التحف التطبيقية الإسلامية في مصر، في الفترة منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١ – ٩٢٣هـ/ ٦٤١ – ١٥١٧م)؛ سواء كانت أحاديث نبوية كاملة، أو أجزاء، أو اقتباسات منها، وذلك فى ضوء ما استطعت الوصول إليه ودراسته، من نماذج التحف التطبيقية الإسلامية.

(١١٨) عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية، ص ١١٥.

(١١٩) عاصم محمد رزق، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، مكتبة مدبولي ، ٥ أجزاء، القاهرة، ٢٠٠٣م، الجزء الثاني، القسم الثاني، ص ١٠٤٨– ١٠٤٩.

(١٢٠) رقم السجل ١٠٠، محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن، لوحة رقم ٥٩– ٦١، شكل رقم ٣٨، ص ٤٤– ٤٦، ٢٠٧، ٢٩١– ٢٩٢.

(١٢١) رقم السجل ٢٢٤٥، محمد علي عبد الحفيظ، أشغال المعادن، لوحة رقم ٦٣– ٦٦، ص ٢٠٧، ٢٩٥– ٢٩٦.

(١٢٢) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٢٤، جـ ١، ص ١٤؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٣٦، جـ ١، ص ٣٨.

(١٢٣) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٩، جـ ١، ص ١١؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٣٥، جـ ١، ص ٣٨.

(١٢٤) البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٦١٢٠، جـ ٨، ص ٢٩.

(١٢٥) ابن حنبل (أبي عبد الله أحمد بن محمد الشيباني الذهلي ت ٢٤١هـ/ ٨٥٥م)، مسند الإمام أحمد، مؤسسة قرطبة، ٦ أجزاء، القاهرة، (د.ت)، الحديث رقم ١١٨٩٢، جـ ٣، ص ٩٢؛ البخاري، صحيح البخاري، الحديث رقم ٦١١٩، جـ ٨، ص ٢٩؛ مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، الحديث رقم ٢٣٢٠، جـ ٢، ص ١٠٩٥– ١٠٩٦؛ ابن ماجة، سنن ابن ماجه، الحديث رقم ٤١٨٠، جـ ٢، ص ١٣٩٩؛ البيهقي (أبي بكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخسروجردي الخراساني ت ٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، السنن الكبرى، ١٠ أجزاء، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، الحديث رقم ٢٠٧٨٦، جـ ١٠، ص٣٢٣.

(١٢٦) الاقتباس: هو تضمين الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به، انظر: الحلبي (شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان ت ٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م)، حسن التوسل الى صناعة الترسل، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢٢٣– ٢٢٥.

(١٢٧) العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن حجر الشافعي ت ٨٥٢هـ/ ١٤٤٩م)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، محمد فؤاد عبد الباقي، ١٣ جزء، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٠م، جـ ١، ص ٥٢.

(١٢٨) النووي (أبو زكريا محيي الدين يحيى بن شرف ت ٦٧٦هـ/ ١٢٧٧م)، المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، ١٨ جزء (في ٩ مجلدات)، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٣م، جـ ٢، ص ٦؛ ابن قيم الجوزية (محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ت ٧٥١ هـ/ ١٢٩٢م)، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تحقيق: محمد المعتصم بالله البغدادي، جزءان، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٦م، جـ ٢، ص ٢٤٩؛ العسقلاني، فتح الباري، جـ ١، ص ٧٤.

(١٢٩) ابن القيم، مدارج السالكين، جـ ٢، ص ٢٤٨– ٢٤٩.

(١٣٠) العسقلاني، فتح الباري، جـ ١، ص ٧٤.

(١٣١) وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الموسوعة الفقهية الكويتية، ٤٥ جزء، الأجزاء ١ – ٢٣، الطبعة الثانية، دار السلاسل، الكويت، الأجزاء ٢٤ – ٣٨، الطبعة الأولى، مطابع دار الصفوة، مصر، الأجزاء ٣٩ – ٤٥، الطبعة الثانية، طبع وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، ج ١٨، ص ٢٦١.

(١٣٢) ابن القيم، مدارج السالكين، جـ ٢، ص ٢٤٩.

(١٣٣) رقم السجل ٣٨٨٣، أحمد عبد الرازق أحمد مصطفى، المرأة فى مصر المملوكية، سلسلة تاريخ المصريين ١٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١٦٠، وحاشية رقم ٣٥٣ في نفس الصفحة.

(١٣٤) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٨م، ص ٢٩٦.

(١٣٥) Lane-Poole (S.), the Art of the Saracens, p. ٧٨;

سعيد عبد الفتاح عاشور، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٢٦؛ غزوان مصطفى ياغي، منازل القاهرة، ص ١٩.

(١٣٦) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٢٩٦.

(١٣٧) مظاهر الحرص على تحقيق الخصوصية، وتأثيرها على عمارة المنزل الإسلامي كثيرة ومتنوعة، وقد قام السيد الأستاذ الدكتور/ محمد عبد الستار عثمان، بشرحها مفصلة، في كتابه "المدينة الإسلامية"، انظر للتفصيل: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٢٩٦– ٣٠٥. وسوف نقتصر هنا على ذكر بعض هذه المظاهر، التي تتعلق، بشكل مباشر، بموضوع دراستنا.

(١٣٨) المقعد: اسم مكان من الفعل الثلاثي قعد، وهو ما يجلس عليه، ويكون مرتفعا عن الأرض، والجمع مقاعد، وعادة ما كان يوجد المقعد بالدور الأول من المبنى، ويتكون من قنطرتين أو ثلاثة أو أربعة، أو خمسة قناطر محمولة على أعمدة، وتشرف على صحن المنزل بدرابزين من خشب الخرط، وتفرش بالبلاط الكدان، وتسقف ببراطيم خشبية، وعادة ما يوجد المقعد في الجهة الجنوبية من المنزل، ويتجه إلى الشمال لاستقبال الهواء المنعش أو الرياح الشمالية، التي تهب في فصل الصيف الحار، وعادة ما يجاور ويكون عموديا على القاعة الرئيسة، انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص ٧٤٩؛ محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٢٨؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ٢٣٩– ٢٤٠؛ Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo an Introduction, Leiden, New York, E.J. Brill, ١٩٨٩, p. ٣٧.

(١٣٩) القاعة: هي أهم جزء في المنزل، وهي مخصصة لاستقبال الضيوف، وقد توجد في الدور الأرضي أو الأول، وتتكون القاعة من دورقاعة وسطى وإيوانين، وعادة ما تطل أحد الإيوانات على الشارع، بمشربية من خشب الخرط للتهوية، وتفرش الدورقاعة بالرخام، أو يوجد وسطها نافورة، يجري إليها الماء؛ لتلطيف الجو، وقت

الصيف، ولإضافة منظر جميل خلاب، وراحة للجالسين بالإيوانات، ويسقفها شخشيخة للتهوية والإضاءة، وتؤزر بعض القاعات بالرخام الجميل، ذي الزخارف المتنوعة، وعادة ما يوجد ببعض الإيوانات ملاقف أو باذاهنج للتهوية، وعادة ما يوجد بأحد الإيوانات الممرق والأغاني؛ ليساعد النساء على رؤية ما يدور في القاعة، دون أن يراهن أحد، من الجالسين بالقاعة، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣١– ٢٣٤؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ١، ص ٢٠؛
Abouseif (B. D.), Islamic Architecture in Cairo, p. ٣٥.

(١٤٠) رغم حض الإسلام على إكرام الضيوف، وحسن استقبالهم؛ إلا أن ذلك لا يعني السماح لهم باختراق خصوصية البيت وحرمته المقدسة؛ بل خصص البيت الإسلامي، لاستقبال الضيوف الغرباء وإكرامهم، أماكن خاصة، جعل الوصول إليها سهلا ميسورا ومباشرا، من الفناء المتوسط، دون المرور بأجزاء الدار الداخلية، كما زودت أماكن الاستقبال بملحقات ومنافع خاصة، لخدمة الزائرين، انظر: غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ١، ص ٩.

(١٤١) انظر:

محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٥؛ عن تخطيط هذا المنزل، انظر: محمد مصطفى نجيب، العمارة في العصر العثماني، كتاب القاهرة، ص ٢٦٨؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٣٨، ٢٤٣.
Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٧; Revault (J.) et Maury (B.), Raymond (A.) & Zakarya (M.), Palais et Maisons du Caire, pp. ١٤٢- ١٥١.

(١٤٢) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦.

(١٤٣) السلاملك: مصطلح يطلق على المراسم التي تجري أثناء توجه السلطان إلى المسجد، ويطلق كذلك على قسم الرجال والاستقبال، من المنازل، في العصر العثماني، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٧؛ سهيل صابان، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ٢٠٠٠م، ص ١٣٤؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ١٩.

(١٤٤) الحرملك: هو القسم الخاص بالأسرة، والحياة اليومية، ويشتمل على غرف المعيشة، وقاعات النوم، ومرافقها، وهو الذي تتواجد فيه النساء، عادة، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٧؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، ص ١٩.

(١٤٥) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦– ٣٠٧.

(١٤٦) يعتبر الباب أهم أنواع الأدوات ذات النمط المعماري أو ذات النمط الثابت؛ حيث أنه لا يمكن الاستغناء عنه، ولا يصح نقله من مكانه، في العمائر القائمة؛ لأنه يقوم بدور جوهري وأساسي، في تلك العمائر، انظر المزيد عن الأدوات ذات النمط المعماري، أو الثابت، ضمن "المقدمة"، من هذه الدراسة.

(١٤٧) كان هناك اهتمام كبير، بوحدات الاستقبال، في المنزل الإسلامي، ويكفي أن نجد في كثير من منازل القاهرة، في العصر العثماني، أكثر من وحدة استقبال، كالقاعة، والمقعد، والتختبوش؛ منها ما هو مكشوف، يطل على فناء المنزل، بما فيه من فسقية وزروع، على مستوى الفناء، كالتختبوش، أو على مستوى أعلى، كالمقعد، ويستخدم لنوعية معينة من الضيوف، في أوقاف محددة، ومنها ما هو مستقل مغلق، كالقاعة، التي تتسع لنوعية أخرى من الضيوف، في مناسبات وأوقات معينة. ويعكس هذا الاهتمام، بوحدات الاستقبال، أهمية المنزل؛ كملتقى، ومركز استقبال رئيس للضيوف، انظر: محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣٠٦.

(١٤٨) التختبوش: كلمة من مقطعين: الأول (تخت)، وهي كلمة فارسية، معناها العرش، أو السرير، أو كل ما ارتفع عن الأرض للجلوس أو النوم، والثاني (بوش). ويطلق التختبوش على مساحة مستطيلة، تشرف على فناء المنزل بكامل اتساعها، وسقفه محمول على عمود، في المنتصف، وترتفع أرضيته عن أرضية الفناء، بمقدار درجة، ويدور حول جدرانه الثلاثة الباقية بأرائك من الخشب؛ لكي يجلس عليها زوار المنزل، لحين نزول صاحب المنزل، حتى يصحبهم إلى حيث المكان الذي يليق به في القاعة، أو المقعد، أو المندرة، انظر للتفصيل:
Briggs (M.), Muhammadan Architecture, p. ١٥٠; Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, p. ٩٦;
أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص ٥١- ٥٣؛ محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، ص ٣١١؛ رفعت موسى، الوكالات والبيوت، ص ٢٢٥- ٢٢٧؛ غزوان ياغي، منازل القاهرة ومقاعدها، حاشية رقم ٣، ص ٢٠.

(١٤٩) انظر: لين (إ. و.)، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٤٠؛ كلوت بك (أ.ب.)، لمحة عامة إلى مصر، ترجمة: محمد مسعود، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٢٠٣.

(١٥٠) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٠٧- ٢١٤، جـ ٢، ص ٩٥، لوحة رقم ١٤٢.

(١٥١) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٥، شكل رقم ٢٠.

(١٥٢) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٠، لوحة رقم ١٠٠.

(١٥٣) غزوان ياغي، منازل القاهرة، لوحة رقم ٨٩.

(١٥٤) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٨، شكل رقم ٢٣.

(١٥٥) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٩، شكل رقم ٢٤.

(١٥٦) سيأتي توضيح ذلك، لاحقا، عند الحديث عن زخرفة "مسدس سروة".

(١٥٧) انظر "ثانيا: الكتابات"، ضمن الدراسة التحليلية، من هذه الدراسة.

(١٥٨) انظر طريقة التجميع والتعشيق، ضمن الدراسة الوصفية، من هذه الدراسة.

(١٥٩) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ، ترجمة آمال مريود، دار قابس، بيروت، (د.ت)، ص ٧.

(١٦٠) عبد الرحمن علي عبد الرحمن الحارثي، دراسة وصفية للزخارف المنفذة على المشغولات الخشبية الإسلامية في العصرين العباسي والفاطمي، ، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية التربية بمكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٩٩٣م، ص ٧٥.

(١٦١) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ص ٧- ٨.

(١٦٢) Wade (D.), Pattern in Islamic Art, Studiovistam, London, ١٩٢٠, pp. ١٢- ١٣;
أحمد محمد عبد الكريم، إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٥م، ص ٥٢؛ عبد الرحمن الحارثي، دراسة وصفية للزخارف، ص ٧٦.

(١٦٣) ويلسون (إ.)، الزخارف والرسوم الإسلامية، ص ٨.

(١٦٤) التكرار المتوالد: فيه تتكاثر الوحدات والعناصر الزخرفية من بعضها حتى يحدث تكافؤ ما بين الفضاء والكتلة وقد يكون هندسيا أو نباتيا أو يجمع بينهما؛ قاسم جليل مهدي، جمالية الصيرورة في الزخرفة الإسلامية، ص ٢٩٩.

(١٦٥) انظر: حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ٤ مجلدات، أوراق شرقية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٩٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨، ٣٠٤.
Revault (J.) et Maury (B.), Palais et Maisons du Caire, pl. LXXXIV.

(١٦٦) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ٤٤٣.

(١٦٧) انظر: حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون، ص ٩٩؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٤.

(١٦٨) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٣٠٤.

(١٦٩) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٠، لوحة رقم ١٠٠؛ شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧١) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٥، شكل رقم ٢٠.

(١٧٢) Briggs (M.), Muhammadan Architecture, fig. ٢١٤.

(١٧٣) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٤) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٣٢٧- ٣٣٠، جـ ٢، ص ١٥٥، لوحة رقم ٢٤٤.

(١٧٥) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٧٦) محمود حامد الحسيني، الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة – ١٥١٧- ١٧٩٨م، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص ٩٧، ٤٧٥ لوحة رقم ٥٤.

(١٧٧) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٨، شكل رقم ٢٣.

(١٧٨) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٣٩، شكل رقم ٢٤.

(١٧٩) غزوان ياغي، منازل القاهرة، لوحة رقم ٨٩.

(١٨٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٢، لوحة رقم ١٠٤.

(١٨١) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٢- ١١٣.

(١٨٢) غزوان ياغي، منازل القاهرة، ص ٨٢.

(١٨٣) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛
Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(١٨٤) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٤٨.

(١٨٥) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٩٩.

(١٨٦) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٢- ١١٣.

(١٨٧) ناصر الحارثي، أعمال الخشب، ص ١١٣.

(١٨٨) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٨٧، اللوحات ٥- ٩، والأشكال ٨- ٩.

(١٨٩) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ٢٩٢، لوحة رقم ١٠٤.

(١٩٠) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛
Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(١٩١) مع تقوس خفيف، في الضلعين الأطول، من كل حشوة رباعية، ومن كل إطار، حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٢٥- ٢٢٨، جـ ٢، ص ١١١، لوحة رقم ١٦٧- ١٦٨.

(١٩٢) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ١٨٧، اللوحات ٥- ٩، والأشكال ٨- ٩.

(١٩٣) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ١٧٣- ١٧٤، جـ ٢، لوحة رقم ١٧٣، شكل رقم ٧٨.

(١٩٤) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٤٧.

(١٩٥) Longhurst (M. H.), Some Crystals of the Fatimid Period, the Burlington Magazine for Connoisseurs ٤٨, No. ٢٧٦, ١٩٢٦, pl. ١A; Yeomans, the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ٩٠; زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٧٤٣.

(١٩٦) حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٣٨، جـ ٢، ص ١٧، لوحة رقم ١٦.

Burckhardt (T.), Art of Islam Language and Meaning Commemorative Edition, World Wisdom, ٢٠٠٩, p. ١٤٣, pl. ١٩٧.

(١٩٧) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ص ٤، جـ ٢، لوحة رقم ٣، شكل رقم ١.

(١٩٨) محمود سعد الجندي، أشغال الخشب، جـ ١، ص ٧٨- ٨٤، جـ ٢، لوحة رقم ٧٨.

(١٩٩) أثر رقم ٧٠.

(٢٠٠) محمود الحسيني، الأسبلة، ص١٥٣، ٥٤٧، لوحة رقم ٤٤، شكل رقم ٥.

(٢٠١) كلمة الباروك: يقصد بها، من الناحية اللغوية، اللؤلؤة غير المهذبة في شكلها، أو بعبارة أخرى، اللؤلؤة ذات الشكل الغريب غير المألوف، ثم تغير مدلول الكلمة، فأصبحت تطلق، خلال القرن السابع عشر الميلادي، على ذلك الطراز الفني الجديد، الذي ظهر في أوربا؛ لأنه شذ في عناصره الزخرفية، عما كان مألوفا في فنون عصر النهضة الأوربية، ولأن عناصره قد ظهرت في صورة تبدو مشوهة، إذا ما قيست بالعناصر الزخرفية التي كانت ذائعة في أوربا، في ذلك العصر؛ ومن هنا جاءت تسميته بالباروك؛ تشبيها له باللؤلؤة المشوهة الشكل، الشاذة في مظهرها، عن المألوف. وقد ساد هذا الطراز في أوربا خلال الفترة (١٦٠٠- ١٧٥٠م)، ومن مميزات هذا الطراز: الإفراط الزخرفى، وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية، والمتعرجة، التى مزج بينها وبين الأوراق النباتية والثمار، فى تكوينات زخرفية مركبة، كما يتميز بالاتصال المتبادل بين العناصر؛ حيث تخرج من بعضها البعض، بشكل لا نهائي، وقد شاع هذا الأسلوب الزخرفي في العصر العثماني، وأثر على كثير من العمائر والفنون الإسلامية، انظر للتفصيل: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٥٥؛ عفيف بهنسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باسطنبول، ١٩٨٨م، ص ١٨؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٤٧؛

Freely (J.), Ahistory of Ottoman Architecture, Boston, ٢٠١٠, p. ٣٥٥.

(٢٠٢) كلمة روكوكو: مشتقة من كلمة Rocaille اللاتينية، وهي تعني أشكال محارية أو صدفية، وقد أنتشر هذا الطراز، في أوربا، منذ القرن الثامن عشر الميلادي، ويمتاز هذا الفن، كما هو الحال في فن الباروك؛ بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة، وحبه للخطوط المنحنية، والخطوط الحلزونية؛ إلا أنه يمتاز عن فن الباروك فى اتجاهه نحو الرقة والرشاقة، هذا بالإضافة إلى استخدامه للأشكال المحارية والصدفية، إلى جانب أكاليل الزهور، والخطوط الملتوية والمنحنية، والتشابكات، المحاكية لأشكال القواقع، انظر للتفصيل: محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٥٨؛ عفيف بهنسى، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، ص٦٨؛ نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب، ص ١٩٩؛ مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعة متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٢١- ١٢٢؛ عبد المنصف سالم نجم، قصر السكاكيني، دراسة معمارية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٥٠.

(٢٠٣) مرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي، ص ١٢٢.

(٢٠٤) زكي حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل رقم ٣٧٦؛

Yeomans (R.), the Art and Architecture of Islamic Cairo, p. ١٨٠.

(٢٠٥) مع تقوس خفيف، في الضلعين الأطول، من هذه الحشوات، والإطارات، حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، جـ ١، ص ٢٢٥– ٢٢٨، جـ ٢، ص ١١١، لوحة رقم ١٦٧– ١٦٨.

(٢٠٦) شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، لوحة رقم ٩٥.

(٢٠٧) انظر الجزء الخاص بالتصميم الزخرفي، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢٠٨) انظر تحليل وتأصيل زخرفة "مسدس سروة"، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢٠٩) انظر: محمود الحسيني، الأسبلة، ص ١٠٧.

(٢١٠) ربيع خليفة، فنون القاهرة، ص ١٧١.

(٢١١) انظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية، ص ٢٧.

(٢١٢) انظر: تحليل وتأصيل الزخارف، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢١٣) انظر تحليل وتأصيل زخرفة "مسدس سروة"، ضمن "ثالثا: الزخارف"، من الدراسة التحليلية.

(٢١٤) بالفعل، تواصلت مع بعض القائمين على هذا المتحف، وأكدوا لي أنه بعد اتخاذ الإجراءات والموافقات اللازمة، من الممكن أن يتم التعاون، لوضع بطاقة تعريف، لهذا الباب الخشبي، قائمة على هذه الدراسة.