الخزاف عيبي بن التوريزي (القرن ٨- ٩هـ/١٤- ١٥م)
إطلالة جديدة في ضوء توقيع ينشر لأول مرة

عبدالخالق علي الشيخة

ملخّص: تعد توقيعات الُصنّاع المسلمين التى سُجلت على بعض المنتجات الفنية التطبيقية المصدر الرئيس للتعرف على أسماء ُصنّاع ذلك العصر وفنانيه، وتخصص كلٍ منهم ومكانته بين أبناء حرفته، وذلك لما هو معروف من أن المؤلفات التاريخية المعاصرة قد أغفلت – في معظم الأحيان – الإشارة إلى طبقة الُصنّاع والفنانين، أو التأريخ لأفرادها إلا نادراً. وقد تميزت أواني الخزف المملوكي بأن كثيراً منها يحمل توقيعات صُنّاعه، إلا أنه حتى الآن لا يستطيع الباحثون فى هذا المجال القطع إن كانت هذه التوقيعات تمثل الاسماء الحقيقية لهؤلاء الُصنّاع أم لا. ويهدف البحث إلى الكشف عن الاسم الحقيقى لأشهر خزّاف فى العصر المملوكى، وذلك اعتماداً على توقيع لهذا الخزّاف سجله على بلاطة من الخزف المملوكى تؤرخ بالقرن ٩هـ/١٥م، محفوظة فى (Museum of Ceramic Sevres Inv. 7111 – 2)، والتي سوف يرد ذكرها خلال البحث. علماً بأن هذا التوقيع لم يسبق نشره من قبل.

Abstract: *Signatures of Muslims craftsmen, which recorded on some of the products of applied arts is consider the main source to identify the names of the makers of that era and its artists, and the specialization of each of them and its place among the sons of his craft, in what is known from the literature contemporary historical may be ignored in most cases, the reference to class craftsmen and artists or history of its members only rarely. Was characterized Mamluk pottery that many of them carrying the signatures industry, but until now, researchers can not in this field cutting if these signatures are real names of these craftsmen or not. The research aims to reveal the real name of the famous potter in the Mamluk period, depending on the sign of the potter>s record on a tile of blue and white Mamluk porcelain century chronicles the 9 h / 15 m, stored in the MUSEUM OF CERAMIC SEVRES(INV. 7111-2), which will be mentioned during the search. Note that this sign has not been published before-*

مقدمة

يتميز العصر المملوكي ٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م بنهضة فنية تركت آثارها في كل جوانبه، حيث يعد العصر الذهبي لكثير من الفنون في مصر وبلاد الشام، فقد اشتهر هذا العصر بالثروة والمال، وهذا ما دفع إلى حياة البذخ والتأنق التي عاشها سلاطين المماليك والرغبة في اقتناء التحف. وقد جعل الفنان لا يقنع بالجهد البسيط في عمله، وإنما كان يبالغ في العناية بالتحف وزخرفتها، وهو مطمئن إلى أنه سيجد من التقدير وحسن الأجر ما يحفزه إلى بذل مزيد من الجهد والعناية.

وقد ازدهرت في العصر المملوكي في مصر وبلاد الشام صناعة الكثير من الفنون التطبيقية، من بينها الخزف، بمختلف أنواعه، وسار في طريق التطور خلال هذا العصر خطوات واسعة (عليوة ١٩٧٠: ٩، زكي ١٩٧٧: ٤٩، ديماند ١٩٨٢: ٢٢٦، علام ١٩٩٢: ٢٨٩).

ويتميز الخزف المملوكي في البداية باستعمال العناصر الزخرفية المحلية، واقتصرت الألوان على اللونين الأسود والأزرق، واحتفظ الخّزاف المملوكي بتقاليده المحلية في الزخارف عبر العصور السابقة.

يتضح في زخارف الخزف المملوكي تياران من التأثيرات الفنية الخارجية؛ أحدهما إيراني يظهر في التحف التي يمكن نسبتها إلى النصف الثاني من القرن ٧هـ/١٣م،

والنصف الأول من القرن ٨هـ/١٤م؛ والآخر صيني، يبدأ ظهوره منذ نحو منتصف القرن ٨هـ/١٤م، واستمر طوال القرن ٩هـ/١٥م، إذ تأثر الخزف المملوكي منذ منتصف القرن ٨هـ/١٤م بأشكال وزخارف وألوان أواني البورسلين والسيلادون الصيني المستورد، وقد بدأ التأثير طفيفاً ومحاكاة، وانتهى تقليداً ومحاولة للنسخ في القرن ٩هـ/١٥م.

من جهة أخرى، يتميز الخزف المملوكي بتنوع استعمال الألوان بدرجاتها المختلفة؛ فنجد فيها الأصفر، الزبدي، العسلي الفاتح والقاتم يصل إلى اللون الأسود واللون الفيروزي والأخضر (أتيل ١٩٨١: ١٥٣)، إضافة إلى اللونين الأسود والأزرق الكوبلتي، وذلك على أرضية بيضاء أسفل الطلاء الزجاجي الشفاف، وقد رسمت الزخارف بخطوط سميكة، وهي تشتمل على تكوينات نباتية، هندسية، حيوانية، طيور وأسماك، ونادراً رسوم آدمية، وزخارف كتابية بخطوط: النسخ، والثلث، والكوفي. وقد تنوعت أشكال هذه الأواني التي أخذت هيئة جرار كبيرة للتخزين، إضافة إلى جرار (الألبارللو، سلطانيات، أطباق وصحون متنوعة الأحجام، مشكاوات، مناضد، شماعد) (Féhérvàri 1973: 132).

ويتصف الطلاء الزجاجي الشفاف للخزف المملوكي بأنه أقل جودة، ومن خصائصه وجود نقط سميكة خضراء اللون تتجمع حول القاعدة السفلية للأواني والقدور، ونجد هذه الظاهرة أوضح ما تكون على الأقسام السفلية من الجرار والسلطانيات، كما يتضح عدم اكتمال تغطية القاعدة بالدهان والطلاء الزجاجي الشفاف (أتيل ١٩٨١: ١٧٢، الشكل ٨١، Brend 1991: 110).

كما أن المنتجات الخزفية المملوكية كان ينقصها عنصر أساسي وهو العجينة الجيدة القوية (Abel 1930: 31)، إذ كانت عجينتها ثقيلة سميكة الجدران وأقل جودة وخلواً من الشوائب من مثيلاتها المستوردة من إيران أو الصين (محمد ١٩٨٦: ٤٩، حسين ١٩٨٨: ٧٤)، واستخدمت في صنعها خامة محلية بيضاء ضاربة إلى الصفرة أو حمراء، أو تميل إلى اللون الرمادي مغطاة بطبقة رقيقة من الطفل الأبيض، ثم تلون بمجموعات متباينة من الألوان: الأسود، والأزرق، والأخضر، والفيروزي أسفل طلاء زجاجي شفاف (Bahgat 1930: 73, Féhérvàri 1973: 132، أتيل ١٩٨١: ١٥٣، Jenkins 1984: 110).

كذلك صنعت البلاطات الخزفية المملوكية من عجينة محلية هشّة تميل إلى الإحمرار في مصر بينما تميل إلى اللون الرمادي في بلاد الشام؛ ولعل هذا ما دفع الُصنّاع إلى استخدام بطانة بيضاء سميكة قوية، لكي يقوموا بإخفاء العجينة التي نستطيع ملاحظتها إذا ما أزيلت طبقة البطانة، إضافة لاستخدام طبقة طلاء زجاجي شفاف سميكة أيضاً (حسن ١٩٤٨: ٣٢٧، يوسف ١٩٧٠: ٣٢٢، محمد ١٩٨٦: ٥٤)؛ ويدل ذلك على مهارة الخزّافين المماليك في قيامهم بالتصنيع بما هو متاح بين أيديهم من خامات، وتطويعها لاحتياجاتهم لسد حاجة الأسواق، على الرغم من أن الخامة المملوكية غير نقية ومليئة بالشوائب، إلا أنهم استخدموها وعالجوا جوانب القصور بها لاستخدامها في المنافسة التجارية الشديدة مع المنتجات الخزفية الصينية والإيرانية في ذلك العصر.

وتتشابه المنتجات الخزفية في كل من مصر وبلاد الشام بشكل واضح، لدرجة يصعب معها معرفة ما صنع منها في مصر، وما صنع في بلاد الشام (Migeon 1927: 210, Lane; 1957: 17، ١٨، ديماند ١٩٨٢: ٢١٩، حسين ١٩٨٩: ١٠٥)، إذ تدل القطع الخزفية التي عثر عليها في في كل من مصر وبلاد الشام، على أن الخزّافين لجأوا إلى الأشكال والأساليب الفنية والزخرفية نفسها (أتيل ١٩٨١: ١٤٧).

وفي أواخر القرن ٩هـ/١٥م، بدأت صناعة الخزف المملوكي في الاضمحلال، إذ غمرت الأسواق منتجات البورسلين الصيني بكميات أكبر، وأقبل الناس على شرائها، فأصبح من العسير على الخزّافين منافسة هذه الأواني الجميلة الرخيصة الثمن (يوسف ١٩٧٠: ٣٢١،٣٢٢، ديماند ١٩٨٢: ٢٢١، Bloom 1999: 105)، في مقابل المنتجات المحلية ضعيفة الخامة، سميكة الجدران، رديئة البطانات والطلاء، ركيكة الرسوم، إضافة إلى وجود عيوب أثناء التسوية (Bahgat 1930: 80، زكي ١٩٧٧: ٤٩، Scanlon 1984: 121)؛ حتى إذا جاء العصر العثماني ٩٢٣هـ/١٥١٧م كانت مصر وبلاد الشام تستورد الخزف التركي من مراكز

صناعته في آسيا الصغرى.

وقد كان وراء ازدهار الصناعة، وتقدم الفنون التطبيقية في عصر المماليك، عدد كبير من الصُنَّاع والفنانين المتخصصين؛ كما ساعد ارتباط معظم المنتجات الفنية بطبقة الحكام على توخّي الفنانين والُصنَّاع للدقة والإتقان في صنعها وزخرفتها، كما كانت تنظيمات الُصنَّاع في عصر المماليك ذات دور مهم في دفع الفنون والصناعات إلى الأمام (عليوة ١٩٧٩: ٨٩- ٩٢).

هذا ويتميز الخزف المملوكي بكثرة توقيعات ُصنَّاعه، التي تربو على ثلاثين اسماً، منها على سبيل المثال وليس الحصر: غيبي التوريزي، ابن غيبي التوريزي، الأستاذ المصري، شيخ الصنعة، غزال، غزيِّل، الخبَّاز، ابن الخبَّاز، عجمي، مهندم، نقاش، الهرمزي، أبو العز، قطيطة، درويش، دهين، البقيلي، أولاد الفخوري المصريين، ابن الملك، خادم الفقراء (Bahgat & Massoul 1930:75, Abel 1930:11:38, حسن ١٩٤٨: ٣٢٥، مرزوق ١٩٥٢: ١١٤، ١١٥، Lane 1957: 15, الباشا ١٩٦٥: ١٧١،٤٧٠، يوسف ١٩٧٠: ٣١٩، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، أتيل ١٩٨١: ١٥١، ديماند ١٩٨٢: ٢٢٠، محمد ١٩٨٦: ٥٤، الباشا ١٩٩٠: ٢٥٣).

وقد وردت أغلب توقيعات هؤلاء الُصنّاع داخل قواعد الأواني من الخارج، في حين ورد القليل منها منفذاً فوق السطح الخارجي للأواني، كما ورد عدد من التوقيعات على البلاطات الخزفية التي وجدت تزين بعض العمائر في القاهرة ودمشق.

وقد وصلنا من جملة هؤلاء الُصنّاع في تلك الفترة الخزّاف غيبي بن التوريزي[١] (Fouquet 1900: 64, 65, Abel 1930: 18, Bahgat & Massoul 1930: 75, Lane 1947:31, 113) الذي يعد من أشهر خزّافي العصر المملوكي في مصر وبلاد الشام على الإطلاق، وأوفرهم انتاجاً في القرن٩هـ/ الـ١٥م، (Fouquet 1900:46,47, Abel 1930:14, Bahgat & Massoul 1930:17, Hobson 1932:60, Lane 1947: 31, 113، حسن ١٩٤٨: ٣٢٢، حسن ١٩٥٦: ٤٢٥، يوسف ١٩٦١: ٧، الباشا ١٩٦٦: ١٠١، يوسف ١٩٧٠: ١١٥، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، ١٩٨٥: Soustiel .208، البهنسي ١٩٨٦: ٣٨٧، حسين ١٩٨٩: ٣١، ٧٩)، وهو يتزعم مدرسة كبيرة من خزّافي هذا العصر ممن سجلوا أسماءهم على منتجاتهم الخزفية، وتربطهم به صلة الصانع بأستاذه (حسن ١٩٤٨: ٣٢٣، يوسف ١٩٥٨: ١٧٤، يوسف ١٩٧٠: ١١٥، البهنسي ١٩٨٦: ٣٨٧، حسين ١٩٨٩: ٧٩).

وقد كشفت الحفائر الأثرية في منطقة الفسطاط[٢] (الإصطخري ١٩٦١: ٣٩، ٤٠، علوي ١٩٨٣: ١١٦-١٢٢، Hobson 1932: 10, 11، زكى ١٩٦٦: ٤-٩٩، مارسيه ١٩٦٨: ٧٥،١٣١، حسين ١٩٨٤: ٨٤، ٨٥، رزق ١٩٨٩: ١٣- ٢١، أبو سديرة ١٩٩١: ١١٥- ١١٨، Tonghini1994: 255, Golombek1996: 32, Bloom1999: 51, الباشا ١٩٩٩: ١٥٥، Makariou 2001: 170)، وفي أنحاء أخرى من القاهرة[٣] (البغدادي ١٩٨٤: ١٠٤، زكي ١٩٦٦: ٩- ٢١، زكي ١٩٦٩: ج٢ ص ص ٦٢٤، ٦٢٥، Ferhérvàri 1973: 132، رايس١٩٧٧: ١٠٣، حسين ١٩٨٤: ٨٦، ٨٧، رزق ١٩٨٩: ١٤، ٧٠، أبو سديرة ١٩٩١: ١١٨، Porter 1995: 93، ياسين ٢٠٠٢: ١٤، ٢٥) عن مئات من القطع الخزفية التي تحمل اسم هذا الخزّاف (Fouquet 1900: 46, Bahgat & Massoul 1930: 75). ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بأعداد ضخمة من بقايا الأواني الخزفية، لا سيما قيعانها التي تحمل توقيعه بأشكال متنوعة[٤]، ويتوزع باقي إنتاجه بين عديد كبير من المتاحف المصرية[٥] والعربية[٦] والأجنبية[٧] وذلك ضمن مجموعات الخزف المملوكي المحفوظة في تلك المتاحف.

وعلى الرغم من ندرة الأواني الخزفية المتكاملة التي يمكن نسبتها إلى هذا الخّزاف، إلا أن بقايا تلك الأواني وقيعانها التي تحمل توقيعه قد أمدتنا بمعلومات كافية عن أسلوبه الفني (Fouquet 1900: 46). تميزت منتجات غيبي بمميزات عديدة؛ لعل أهمها هو غلبة اللونين الأبيض والأزرق، كما استخدم إلى جانب اللون الأزرق، ألوان الأخضر الباهت والأصفر القاتم والأحمر الداكن؛ ولكن اللون الأخضر واللون الأزرق الفيروزي كان نادراً ما يستخدمهما؛ وكانت أعماله بها لَمَسات من الرقة والدقة، وكانت جدران أوانيه قليلة السمك، وكذلك سعة وحجم تلك الأواني؛ كما امتاز بجودة عجينة أوانيه، ودِهانها وطلائها الزجاجي الشفاف (Fouqeut 1900: 48, Bahgat 1930: 75,

Abel 1930: 14, حسن ١٩٤٨: ٣٢٢، Lane 1957: 31, يوسف ١٩٧٠: ١١٦، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، ١٠٠، بهنسي ١٩٨٥: ٢٢، بهنسي ١٩٨٦: ٣٨٧، EL-Basha 1999: 116).

أما من حيث أشكال أوانيه، فللأسف لم يصلنا من إنتاجه آنية واحدة مكتملة حتى نستطيع من خلالها معرفة أشكالها، فجميع ما وصلنا عبارة عن كسر تمثل قواعد الأواني فقط، والتي من خلالها نستنتج أنها كانت أوانٍ صغيرة الحجم إلى حد ما (Fouqeut 1900: 48).

ومن الزخارف الهندسية التي استعملها غيبي في زخرفة بعض أوانيه، تقسيمات هندسية إشعاعية تخرج من دائرة صغيرة أو وريدة في مركز الإناء وتنتهي بحافته، مكوّنة قطاعات مثلثة الشكل تملؤها زخرفة تشبه الحرف اللاتيني (Y)، مكررة في تناسقٍ جميل، يطلق عليها «الدقماق» (يوسف ١٩٧٠: ٣٠٣، الباشا ١٩٧٠: ٩٨)، وذلك بالتبادل مع أفرع نباتية، وزخرفة تشبه قشور السمك وكتابات نسخية، وتملأ الأرضية نقط رفيعة أو خطوط صغيرة على شكل تهشيرات (Bahgat & Massoul 1930: 75 Abel 1930: 14).

كما اهتم غيبي كذلك بالرسوم النباتية، مثل: ثمار الرمان والخوخ وسط أغصان وأوراق نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير (Abel 1930: 15, 16، حسن ١٩٤٨: ١٩٥٦،٣٢٢: ٤٢٥، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، ١٠٠، بهنسي ١٩٨٦: ٣٨٧) ؛ كما نجد في زخارفه رسوماً لنباتات مائية على الطراز الصيني بشكل باقة لطيفة (Fouquet1900: 48).

كما رسم غيبي أيضاً الطيور المختلفة والمتنوعة كالببغاء، والأوزة، وبعضها ينظر إلى الخلف، وحولها الأفرع النباتية؛ ومن هذه الطيور أيضاً رسم طائر كالدجاجة الرومية، الطاووس، باز ينقض على أوزة. ونجد رسوم الطيور عنده خليطاً من رسومها التقليدية المعروفة في الخزف المصري، وبعض الرسوم المقتبسة عن رسوم الطيور في البورسلين الصيني والخزف الإيراني المعاصر؛ ومن هذه الطيور رسم طائرالعنقاء الخرافي، نُفّذ بأسلوب تخطيطي جميل، إذ جعل بعض أجزائه كالذيل على شكل زخرفة نباتية مزهرة، وقد أمسك في منقاره سمكة محورة؛ هذا إضافة إلى رسوم متنوعة لطيور برقبات طويلة؛ كالبجع وبط وأوز طائر، وتتميز هذه الطيور بالمنقار الطويل، والرقبة والأرجل الطويلة كذلك (Fouqeut 1900: 48, Abel 1930: 15, PL XIII, Figs. 60, 61, 62, 63, 64, 65, PL XIV, Fig. 74, PL XV, Fig. 77).

وتظهر رسوم الأسماك على منتجات غيبي من الأواني الخزفية، وقد زينت ذيولها بشكل تفصيص نباتي، أو تُرسم متلاحقة كأنها تسبح، مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة، وبعضها الآخر مرسوم بأسلوب زخرفي بسيط (Fouquet 1900: 48, Abel 1930: 15, 16، حسن ١٩٤٨: ٣٢٢، ٣٢٣، ١٩٥٦: ٤٢٥، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، ١٠٠، بهنسي ١٩٨٥: ٢٢، ١٩٨٦: ٣٨٧، غيطاس ١٩٩٤: ٢٦٧، ٢٦٨).

كذلك رسم غيبي على منتجاته أشكالاً حيوانية مختلفة، منها: الغزال، والثور النائم تحت شجرة؛ ومن موضوعاته الرائعة رسم حصاناً يفر مفزعاً وهو ينظر إلى الخلف، كما صوّر لنا غيبي كثيراً من موضوعات عِراك الحيوانات أو انقضاض طائر على حيوان، أو حيوان على حيوان آخر (يوسف ١٩٧٠: ١١٧، حسين ١٩٨٢: ٣٢، ٣٣، ١٩٨٩: ٨٠).

كذلك رسم غيبي بعض المناظر التصويرية، منها ما يعرض أشخاصاً، وأخرى تعرض لموضوعات دينية؛ وتظهر هذه الموضوعات تأثراً واضحاً بالأسلوب الصيني عامة، وبخاصة في الملابس والخلفيات (الباشا ١٩٦٦: ١٠١، حسين ١٩٨٢: ٣٣،١٩٨٤: ١١٠، ١٩٨٩: ٨٠)؛ كما رسم أيضا شخصاً له رأس حيوان يجلس على كرسى مرتفع ويمسك في يديه جسمين مكورين، أطلق عليه «الشيطان والذهب» (Abel 1930: 15, Fig. 98). وعلى إحدى القطع المشهورة نجد رسم سيدة جالسة وفوقها بقية رسم شبه ملاك أو شخص بجوار حبال مشدودة، وقد اعتقد الباحث «أبل» (Abel 1930: 16, Fig. 99)، أن هذا الرسم ربما كان يمثل منظراً دينياً مسيحياً للبشارة وأن الرسم لـ «السيدة مريم» وللملاك «جبريل»، زاعماً أن الفنان غيبي كان مسيحياً، أو مسيحياً سورياً، غير أن هذا الاستنتاج يحمل هذه الرسوم الصينية الطراز أكثر مما تعني، فالثابت أن الرسوم البشرية ورسوم القديسين والشخصيات الخارقة أيضا منتشرة في زخارف البورسلين في ذلك العصر، وتزخر بها المعتقدات والأساطير الصينية؛ لذا، من المتوقع أن غيبي قد نقل هذا الرسم من

إحدى أواني البورسلين المستوردة (يوسف ١٩٧٠: ١١٧).

أما عن النقوش الكتابية في زخارف غيبي فبها بعض الإتقان والجمال، ومما يدل على ذلك النصوص الجميلة المكتوبة بالخط الكوفي المورّق والمربّع والمضفور، إضافة إلى خطي النسخ والثلث، (اللوحات: ١، ٢، ٣)، إضافة إلى قواعد الأواني العديدة التي وقّع عليها باسمه بطرق مختلفة ومتنوعة أيضاً (يوسف ١٩٧٠: ١١٨). ولعل هذا التنوع نتيجة لتعدد الموقّعين أو لنقل الخزّافين الذين كانوا يعملون معه في ورشتة وتحت إمرته، والمكلفين بتسجيل اسم غيبي على قيعان الأواني التي تخرج من هذه الورشة؛ وقد سجلت هذه التوقيعات أو لنقل تلك العلامة التجارية لورشة غيبي باللون الأسود في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى جاء التوقيع باللون الأزرق.

مما تقدم، يتضح لنا أسلوب «غيبي» في الزخرفة، فنجد بعض موضوعاته وزخارفه من النوع التقليدي الذي يمكن تتّبع تطوره في زخارف الخزف المصري، ويتصل كذلك بالأساليب الفنية التي ازدهرت في بلاد إسلامية أخرى كإيران (يوسف ١٩٧٠: ١١٩، حسين١٩٨٢: ٣٣، ١٩٨٩: ٨٠)؛ وكذلك نجد ميلاً كبيراً واهتماماً باقتباس موضوعات وزخارف صينية الطراز خاصة به، قلّده فيها كثير من خزّافي ذلك العصر(يوسف ١٩٧٠: ١١٩، حسين ١٩٨٢: ٣٣، ١٩٨٩: ٨٠)؛ فقد حاول غيبي مراعاة أذواق رعاة الفن في عصره، وبدأ يُظهر لنا في إنتاجه الفني الكثير من التأثيرات الصينية، إذ تكشف لنا منتجاته عن مدي تأثره بزخارف البورسلين الصيني الذي كانت القاهرة تستورده بكميات كبيرة في ذلك العصر، وبخاصة الخزف ذو اللونين الأبيض والأزرق (Fouqeut 1900: 48, Bahgat & Massoul 1930: 75, يوسف ١٩٦١: ٧٠، يوسف ١٩٧٠: ٣١٩، ٣٨١، حسين ١٩٨٢: ٣٢، حسين ١٩٨٤: ١١٠، حسين ١٩٨٩: ٨٠).

لقد اشتهر الخزف الذي يحمل اسم «غيبي» خلال العشرينيات أو الثلاثينيات من القرن ٩هـ/١٥م، كما أن أسلوب غيبي يبدو واسع الانتشار في دمشق، أو أنه ظهر في ورشتين، واحدة في دمشق والأخرى في القاهرة في العصر المملوكي، في الوقت الذي كانت فيه المدينتان تخضعان لسلطة واحدة؛ يؤكد ذلك الخزف الرائع، الذي يشكّل بلاطات الكسوة الداخلية لقبة الدفن بمجمع غرس الدين خليل التوريزي في دمشق المؤرخة قبل ٨٢٣ هـ/١٤٣٠م؛ إذ نرى اسم «غيبي» مدوناً على إحدى التجميعات الخزفية فيها بصيغة «عمل غيبي توريزي»، (اللوحة ٣)، وهذا يعني أن ورشة غيبي بدمشق قد استمرت قائمة حتى هذا التاريخ، فقدمت هذه الكسوة، ويحدد هذا صلة غيبي بدمشق، علماً بأننا نعرف بلاطات خزفية أخرى لا تحمل اسم غيبي ولكنها تكاد تكون مطابقة لخزف غيبي، موجودة في المتحف الوطني بدمشق، ومتحف فكتوريا وألبرت بلندن، ومتحف طارق رجب بالكويت، ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ ما يؤكد قيام غيبي وورشته بجانب صناعة الأواني الخزفية بإنتاج البلاطات الخزفية أيضاً.

إن غيبي يمثل هو وتلاميذه مدرسة فنية دامت فترة طويلة في العصر المملوكي، وعلى ما يبدو أن شهرة غيبي ذاعت بدرجة كبيرة، حتى أن إنتاجه كان يباع بكثرة، وحظي بتقدير كبير في عصره، وقد تأثر بغيبي معظم الخزّافين الذين عاصروه أو الذين جاءوا بعده، وهو أمر معتاد بالنسبة لكل مصور ماهر أو فنان مشهور (Bahgat & Massoul 1930: 76، حسن ١٩٤٨: ٣٢٣، يوسف ١٩٧٠: ١٢٠، عليوة ١٩٧٩: ١٠٠، حسين ١٩٨٢: ٣٣، بهنسي ١٩٨٥: ٢٢، حسين ١٩٨٩: ٨٠).

ويبدو أن هذا الخزّاف لم يكن وحيداً، بل إن كثيراً من أبنائه أو أفراد أسرته، أو من صنّاعه وأتباعه وتلاميذه ربما استمروا في استعمال اسمه «غيبي»، فأصبح هذا الاسم دلالة على ورشة أو طريقة صناعية وزخرفية (حسن ١٩٤٨: ٣٢٣، ١٩٥٦: ٤٢٥، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، بهنسي ١٩٨٥: ٢٢)؛ ويدل على ذلك تنوع واختلاف توقيعات غيبي، كما يؤكد ذلك أيضاً قاع إناء من الخزف المملوكي عثر عليه في حفائر مدينة الفسطاط سجل الخزّاف توقيعه على وجه الإناء بصيغة «عمل ابن غيبي(٨)» (Bahgat & Massoul 1930: 76، عليوة ١٩٧٩: ١٠٠، Jenkins 1984: 112, Soustiel 1985: 221)، في حين سجل التوقيع داخل القاع من الخارج بصيغة «غيبي» (اللوحة ١).

أما بالنسبة للفترة الزمنية التي عمل خلالها غيبي في مجال صناعة الخزف وزخرفته، سواء في مدينة دمشق

بالشام، أو مدينة الفسطاط بمصر، فالراجح أنه عمل خلال النصف الأول من القرن ٩هـ/١٥م.

الهدف من الدراسة

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الاسم الحقيقي لهذا الخـزّاف الشهير؛ إذ، من الثابت أنه معروف بين علماء الآثار والفنون الإسلامية باسم غيبي، أو باسم غيبي بن التوريزي. ولسنا هنا بصدد الكتابة عن هذا الخزّاف للمرة الأولى؛ فقد تناوله بالدراسة العديد من العلماء والباحثين في الفنون الإسلامية، لا سيما الباحثون في مجال الخزف الإسلامي بصفة عامة، والخـزف المملوكي بصفة خاصة

اللوحة ١: قاع إناء غير منتظم الشكل من الخزف المملوكى المرسوم أسفل الطلاء الزجاجى الشفاف باللونين الأبيض والأزرق تقليد خزف البورسلين الصينى، صناعة الفسطاط، العصر المملوكى، يؤرخ بالقرن الـ٩هـ/١٥م، مسجل عليه توقيع الخزاف بصيغة « عمل ابن غيبي» (Jenkins1984:p.111 ,pl.15,a.b.).

(من العرب: حسن ١٩٤٨: ٣٢٣- ٣٢٥، عبدالوهاب ١٩٥٥: ٥٤٤، ٥٤٥، يوسف ١٩٦١: ٧، مارسيه ١٩٦٨: ٢٠٤، يوسف ١٩٧٠: ١١٥- ١٢٠، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، أتيل ١٩٨١: ١٥٠، ١٥١، حسين ١٩٨٢: ٣١- ٣٣، حسين ١٩٨٤: ٥٦- ٥٨، بهنسي ١٩٨٥: ٢٢، محمد ١٩٨٦: ٥٤، حسين ١٩٨٩: ٧٩، ٨٠، ١٤٦. ومن الأجانب: Abel 1930: Fouquet 1900: 46. 11- 22, Bahgat & Massoul 1930: 75, Hobson 1932: 60, Lane 1947: 31, 112, 113, Ferhérvàri 1973: 132, Jenkins 1984: 104, 110, 112, Soustiel 1985: 220, 221, Hobson 1988: 166).

ومن المعروف، أن غيبي قد سجل توقيعه على قيعان أوانيه الخزفية بأكثر من صيغة، حتى بلغت اثنتين وعشرين صيغة (حسن ١٩٤٨: ٤٢٥، عليوة ١٩٧٩: ٩٩، البهنسي ١٩٨٥: ٢٢)، منها صيغ مختصرة تتكون من كلمة واحدة فقط هي "غيبي" ويضع نقطة واحدة فقط فوق حرف الغين مع إغفال النقاط الخاصة بحرفي الياء والباء المتوسطتين بالكلمة (الشكل ١)، أو يكتب "غيبي" بطريقة سليمة من الناحية اللغوية كاملة النقط لحروف الغين والياء والباء وبطرق متنوعة أيضاً. إذ وضعت النقاط الخاصة بحرفي الياء والباء أسفل حرف الياء الراجعة إما على خط مستقيم أو في تكوين يأخذ هيئة مثلث (الشكل ٢). أو يكتب "غيبي" من دون نقطة فوق حرف الغين بينما يضع نقطتين لحرف الياء ونقطة لحرف الباء، إضافة لنقطتين أسفل حرف الياء الراجعة (الشكل ٣)، وفي أحيان أخرى يكتب "غيبي" متكاملة بياء منتهية (الشكل ٤). أو يضع تحت هذه الياء المنتهية نقطتين أيضا (الشكل ٥)، أو يستخدم في بعض الأحيان توقيعاً أكثر اختصاراً يشير من خلاله إلى الحرف الأول فقط من اسمه «غ»(٩)، إما على شكل حرف الغين المبتدأة (الشكل ٦)، أو على شكل حرف الغين المنتهية (الشكل٧)، أو يضع أسفل حرف الغين في الشكل السابق ثلاث نقاط متجاورة إشارة منه إلى نقاط حرفي الياء والباء (الشكل ٨)، أو يكرر حرف الغين هذا عدة مرات في تكوين دائـري زخرفي داخل قاع الإنـاء من الخـارج (Abel 1930: Bahgat & Massoul 1930: 75, 17. حسين ١٩٨٢: ٣١، ٣٢، ٢٠٨، البهنسي ١٩٨٥: ٢٢، حسين ١٩٨٩: ٧٩، ٨٠، ١٤٦).

الشكل ١: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet1900: pl.1, fig.21.)

الشكل ٢: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet 1900: pl.1, fig.5.)

الشكل ٣: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet1900: pl.1, fig.12.)

الشكل رقم ٤: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet1900: pl.1, fig.15.)

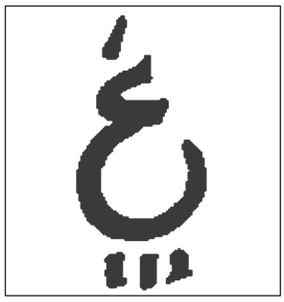
وبخلاف التوقيعات السابقة المختصرة، سجّل غيبي اسمه بصيغ أخرى، وفي هذه الصيغ ينسب نفسه فيها تارة إلى بلاد الشام بصيغة "غيبي الشامي"[١٠] (Hobson 1932:p. 60, مرزوق ١٩٥٢: ١١٤، ١١٥، Hobson 1988: 166 Soustiel 1985: 221) (الشكل ٩)، أو ينسب نفسه تارة أخرى إلى مدينة تبريز[١١] (الحموي ١٩٠٦: ٣٦٢، ٣٦٣، ابن حوقل ١٩٣٨: ٣٣٣، ٣٣٦، البلاذري ١٩٨٧: ٤٦٢، ٤٦٣) بصيغة «عمل غيبي بن التوريزي» (اللوحة ٢)، أو «عمل غيبي توريزي»[١٢] (عبدالحق ١٩٥٠: ٥٧، Jenkins 1984: 104, 110, البهنسي ١٩٨٥: ١٣٩، Porter 1991: 96 الشهابي ١٩٩٥: ٥٣٣) (اللوحة ٣)، وإن كان التوقيع الأكثر شهرة وانتشاراً هو التوقيع المختصر الذي استعمل كلمة «غيبي» فقط وبأشكال متنوعة (Hobson 1932: 60, Soustiel 1985: 221).

وفي ضوء التوقيعات السابقة، سواء المختصرة منها أم المتكاملة، فإننا لا نعرف لهذا الخزّاف اسماً غير «غيبي»، أو "غيبي الشامي"، أو "غيبي توريزي "، أو "غيبي بن التوريزي"، وهي الأسماء التي اتفق عليها جميع من تناولوا دراسة هذا الخزّاف المملوكي، والقاسم المشترك فيها جميعاً هو اسم "غيبي" الذي اتفق جميع الباحثين – كما أسلفنا

الشكل ٥: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet1900: pl.1, fig.18a.)

الشكل ٦: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي عن (Fouquet1900: pl.1, fig.35a.)

الشكل٧: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي (Fouquet1900: pl.1, fig.34.)



الشكل٨: تفصيل لتوقيع مختصر للخزّاف غيبي (Fouquet1900: pl.1, fig.30.)

الشكل ٩: تفصيل لتوقيع مختصر للخزاف غيبي، بصيغة «غيبي الشامى» (Lane1947: p.113.)

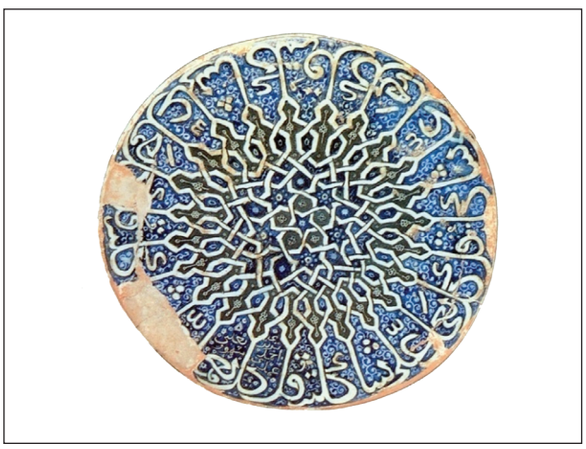
اللوحة ٢: بلاطة مربعة من الخزف المملوكى المرسوم أسفل الطلاء الزجاجى الشفاف بالألوان الأبيض والأزرق والأسود تقليدا لخزف البورسلين الصينى، صناعة الفسطاط، العصر المملوكى، حوالى النصف الأول من القرن الـ ٩هـ/ ١٥م، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجل (٢٠٧٧)، طول ضلعها: ٤٤سم، المصدر: مسجدالسيدة نفيسة بالقاهرة، مسجل عليها توقيع الخزاف «عمل غيبي ابن التوريزى». تصوير الباحث

اللوحة ٣: تجميعة من البلاطات الخزفية من الخزف المملوكى المرسوم أسفل الطلاء الزجاجى الشفاف باللونين الأبيض والأزرق تقليد خزف البورسلين الصينى، صناعة دمشق، سوريا، العصر المملوكى، حوالى النصف الأول من القرن الـ ٩هـ/ ١٥م، قبل ٨٢٦هـ/١٤٣٠م، لا تزال قائمة ضمن الكسوة الداخلية لجدران قبة دفن مجمع غرس الدين خليل التوريزى بدمشق، يزخرفها توقيع بصيغة» عمل غيبي توريزى». (سعدية: بدون ص٧٢.).

– أنه اسم هذا الخزّاف.

إلا أنه من المؤكد أن اسم "غيبي" هذا ليس هو الاسم الحقيقي لهذا الخـزّاف، بل من المؤكد أنه اسم الشهرة الخاص به، والحقيقة أن له اسماً آخر، لم يكن متداولاً، وهو ما سوف نحاول كشفه في هذه الدراسة[١٣] (الشيخة ٢٠٠٢: ٧٩– ١٢٩).

ونستند في التعرف على هذا الاسم على أحد الأدلة الأثرية، والمتمثل في قرص مستدير من الخزف المملوكي المرسوم أسفل الطلاء باللونين الأبيض والأزرق والأسود[١٤] (اللوحة ٤)، نزع من أحد جدران قبة دفن الشيخ أرسلان بدمشق (الشهابي ١٩٩٣: ٥٧٩–٥٨١، الشهابي ١٩٩٥: ٢٧٥– ٢٧٩)، زُين بزخارف دقيقة هي تكوين هندسي بمركز القرص الخزفي يشبه زخرفة الطبق النجمي[١٥] (شافعي ١٩٥٤: ٨٣، ٨٤، ٨٩، ٩٠، الجنابي ١٩٧٨: ١٤٤– ١٤٦، غيطاس ١٩٩٤: ٢٦٢، رزق ١٩٨٩: ١٨٠– ١٨١، الباشا ١٩٩٩: ٩٧، ١٠٣، ١٠٤)، تنطلق من هذه النجمة، أو تتجمع عند حوافها في تكوين هندسي معقّد، متداخل مع نهايات حروف الألف واللام بشكل متكرر قسم من آية قرآنية، كتبت بخط الثلث المملوكي، متكررة أربع مرات، تقرأ ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ... (٨٤)﴾ (القرآن الكريم، سورة الإسراء الآية: ٨٤)، حدد هذا النص القرآني باللون الأسود وحجز باللون



اللوحة ٤: قرص من الخزف المملوكى المرسوم أسفل الطلاء الزجاجى الشفاف باللونين الأبيض والأزرق تقليد خزف البورسلين الصينى، صناعة دمشق، العصر المملوكى، حوالى٨٢٠ – ٨٢٦هـ / ١٤٢٥–١٤٣٠م،القطر:٤٥،٧سم،محفوظ فى (MUSEUM OF CERAMIC SEVRES, INV. 7111 – 2, Paris1993:pp.457, 458).

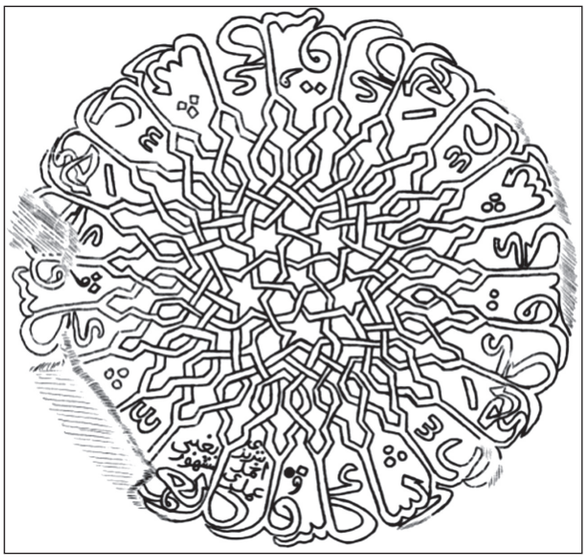
الأبيض[١٦]، على خلفية لوّنت باللون المائل للأبيض.

ويتخلل ذلك النص القرآني عند حافة البلاطة تقريباً(الشكل ١٠)، فيما بين حرف اللام في كلمة «قل» وحرف اللام في كلمة «كل» نص كتابي منفذ بخط النسخ نقرأه بصيغة «عمل أحمدي تبريزي» كتب من أسفل لأعلي على الترتيب؛ وفيما بين حرف اللام في كلمة «كل» وحرف اللام في كلمة «يعمل» التي تليها نجد نصاً كتابياً آخر مكتوباً بالأسلوب السابق نفسه، وبخط النسخ، نقرأه بصيغة «مشهور بغيبي» من أسفل لأعلي كما في القسم السابق من هذا النص الكتابي، الذي نفذ بأسلوب تنفيذ النص القرآني السابق ذكره، إذ حُددت إطارات الحروف الخارجية باللون الأسود، بينما حجزت الحروف ذاتها باللون الأبيض على الخلفية الملوّنة باللون الأزرق، تتخللها زخارف دقيقة على هيئة دوائر صغيرة ونقط، (اللوحة ٥).

وتتضح من خلال هذا النص خصائص ومميزات الخزّاف غيبي التوريزي، التي عرفت قبل ذلك من خلال توقيعاته على قيعان الأواني الخزفية أو البلاطات الخزفية؛ إذ، نلاحظ أنه قد سبق بعض توقيعاته كلمة «عمل» كما هو مسجل على الكسوة الخزفية الداخلية بقبة مجمع غرس الدين خليل التوريزي بدمشق (اللوحة ٣) والمؤرخ قبل عام ٨٢٦هـ/١٤٣٠م (Jenkins 1984: 104,110,) البهنسي ١٩٨٥: ٢٢، Porter 1991: 96)، وكما هو مسجل على البلاطة المجلوبة من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة (اللوحة ٢)، أو على العديد من قيعان الأواني الخزفية المنسوبة إليه، يضاف إلى ذلك إغفال الصانع الذي قام بتنفيذ هذا التوقيع، لبعض النقط الخاصة بحرف الياء المتوسطة في كلمة «تبريزي»، وكذلك النقط الخاصة بحرف الياء المتوسطة في كلمة «بغيبي»؛ وهي ذات الطريقة التي استعملها غيبي في تسجيل توقيعاته المختصرة، التي استعمل فيها كلمة «غيبي» فقط.

هذا، ونلاحظ أن هذا النص الكتابي يتكون من خمس كلمات فقط: ثلاث منها إلى يمين حرف اللام في كلمة «كل»، وهي «عمل أحمدي تبريزي»، واثنتان منها إلى يسار الحرف نفسه في الكلمة نفسها وهي «مشهور بغيبي»؛ ومن ثَمَّ، اذا ما وضعنا النص المذكور من دون مراعاة حرف اللام

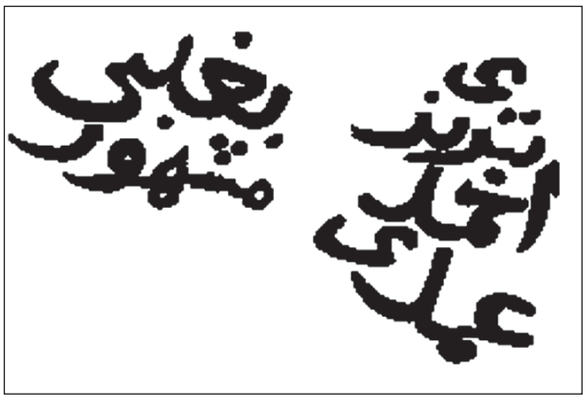
اللوحة ٥: تفصيل من اللوحة رقم٤، يبدو به توقيع الخزّاف بصيغة « عمل احمدى تبريزى مشهور بغيبي».



الشكل ١٠: تفصيل لزخارف البلاطة موضوع الدراسة مسجل عليها توقيع الخزّاف بصيغة « عمل احمدى تبريزى مشهور بغيبي»، عن: اللوحة رقم٤. عمل الباحث

ذلك، في كلمة «كل» فنقرأه «عمل أحمدي تبريزي مشهور بغيبي» (الشكل ١١).

في ضوء ما سبق، يكون الاسم الحقيقي لهذا الخزّاف هو «أحمدي»، وليس «غيبي» كما هو متعارف عليه منذ عشرات السنين بين جميع العلماء والباحثين الذين تناولوا دراسة صنّاع الخزف المملوكي بصفة عامة، والخزّاف «غيبي بن التوريزي» بصفة خاصة.



الشكل ١١: تفصيل لتوقيع الخـزّاف غيبي بصيغة « عمل احمدى تبريزى مشهور بغيبي» عن لوحة ٤. عمل الباحث.

الخاتمة

من خلال دراسة موضوع «الخزّاف غيبي بن التوريزي القرن (٨-٩ هـ/١٤-١٥م) إطلالة جديدة في ضوء توقيع ينشر لأول مرة» نخلص إلى النتائج الآتية:

١ - أثبتت الدراسة بما لا يدع مجالاً للشك أن الاسم الحقيقي للخزّاف المملوكي الشهير «غيبي بن التوريزي» هو «أحمدي»، والذى أكد على ذلك الخزّاف نفسه من خلال توقيعه المنفذ على القرص الخزفى موضوع الدراسة؛ وقد أكد فيه أن اسمه «أحمدي» وليس «غيبي» الذى اتفق جميع الباحثين عليه منذ عشرات السنين، وهو في الحقيقة اسم الشهرة للخزّاف الذى أكد في توقيعه أنه «مشهور بغيبي».

- يعد هذا الكشف، أمراً في غاية الأهمية بالنسبة لدراسة صُنّاع الخزف المملوكي بصفة خاصة، وُصنّاع الخزف الإسلامي والفنون التطبيقية الإسلامية بصفة عامة؛ إذ أثبت هذا الكشف أن معظم الأسماء المسجّلة على هذه الفنون التطبيقية الإسلامية بوصفها أسماء الُصنّاع تظل في ضوء هذا الكشف أسماء شهرة عُرف بها هؤلاء الُصنّاع والفنانون بين أبناء حرفتهم وبين زبائنهم؛ وتظل أسماؤهم الحقيقية غير معروفة لنا - على الأرجح - إلا اذا أراد الصانع ذكرها أو كشفها كما فعل غيبي بن التوريزي، وفى ضوء ذلك يجب على الباحثين في مجال دراسة الحرفيين والُصنّاع المسلمين خلال العصور الوسطي عدم القطع بأن التوقيعات الواردة على المنتجات الفنية الإسلامية هي أسماء حقيقية لهؤلاء الُصنّاع إلا بعد التأكد من أنها أسماؤهم الحقيقية، في ضوء نصوص مؤكدة، أو توقيعات يثبت فيها هؤلاء الُصنّاع أسماءهم الحقيقة، وليس ألقابهم أو أسماء الشهرة التي عرفوا بها.

د. عبدالخالق علي الشيخة: قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، الأورمان ١٢٦١٣، الجيزة، جمهورية مصر العربية.
E-mail address: abdelkhalikelsheikha@yahoo.com

الهوامش

١- التوريزى: ورد هذا الاسم بين التوقيعات التي سجلها الخزّافون على قيعان الأواني الخزفية المملوكية التي عثر عليها في حفائر مدينة الفسطاط الأثرية، ومن المرجح أن هذا الفنان إيراني الموطن من مدينة «تبريز» كما يتضح ذلك من لقب النسبة الذي اتخذه لنفسه «التوريزى»، إذ نسب نفسه إلى تلك المدينة دليلاً على أنه ليس مصرياً؛ بل من المرجح أيضاً اتخاذه ذلك اللقب طلباً للشهرة في بلد لا يعرفه نظراً لشهرة إيران في مجال صناعة الخزف وزخرفتها؛ و من المرجح أن هذا الرجل هو والد «غيبي»، ورأس تلك الأسرة العريقة في هذا المجال و نستطيع القول بأنه عمل بمصر خلال القرن ٨ هـ/١٤م، وعثر بالفسطاط على قواعد أوانٍ تحمل توقيعه بصيغة «عمل التوريزى». راجع على سبيل المثال أرقام سجل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة هي (٥٤٠٤ / ٨٢، ٦٠٣٧ / ٢، ٦٥٢٧ / ٤).

٢- الفسطاط هي أول عاصمة لمصر الإسلامية، اختطها عمرو بن العاص في ١٨ ربيع الثاني سنة ٢٠ هـ/ الموافق ٦ أبريل سنة ٦٤٠ م. والثابت أن مدينة الفسطاط كانت منذ عصر الطولونيين في القرن ٣هـ/٩ م، مركزاً مهماً لصناعة الفخار والخزف، وظلت المدينة محتفظة بتقاليد هذه الصناعة حتى العصر المملوكي في القرن ١٠هـ / ١٦م، إذ كانت تصنع فيها شتى أنواع الفخار والخزف؛ وذلك ما تشهد به الحفائر التي أجريت في أرضها، إضافة إلى الأعداد الكبيرة من الأفران الخزفية التي اكتشفت في أطلالها، حيث عثرعلى ما يزيد على اثنين وعشرين فرناً في أماكن مختلفة متفرقة من المدينة؛ ذلك يؤكد أن الأعداد الكثيرة من القطع التالفة أثناء الصناعة، والتي وجدت في هذه الأفران تعد دليلاً على صناعتها في هذا المكان؛ لأنه ليس من المعقول أن تُستورد قطع خزفية تالفة.

٣- شيد جوهر الصقلى مدينة القاهرة فى جمادى الآخرة سنة ٣٥٨هـ / الموافق ٩٦٩م، وكان قصد جوهر من إنشاء القاهرة أن تكون معقلاً حصيناً للخلفاء الفاطميين وحاشيتهم؛ ولا نستطيع أن ننفي عن القاهرة أنها كانت مركزاً حضارياً مهماً في إنتاج أنواع مختلفة من الخزف. حقيقة لم يعثرعلى قطع خزفية مؤرخة تشير صراحة إلى القاهرة بأي اسم من أسمائها، ولكن من المؤكد أن مدينة القاهرة امتدت حضارياً حتى اتصلت بالفسطاط وتوارت الحدود بينهما، وهذا ما يجعلنا نتساءل ما الذي يمنع أن تكون القاهرة في العصر المملوكى مركزاً فنياً لصناعة الخزف والفخار، وبخاصة الأنواع الفاخرة منه، أي أن مصانع الخزف والفخار التي كانت تمد المقيمين بالقاهرة، ربما كانت أيضاً في القاهرة أو قريبة منها، وإذا كانت الفسطاط مركز لصناعة أنواع من الخزف والفخار، فإن القاهرة أيضاً كانت مركزاً لصناعة أنواع فاخرة من الخزف والفخار كذلك.

٤- راجع على سبيل المثال لا الحصر أرقام السجل التالية بمتحف الفن الإسلامي في القاهرة: ٥٩٢٩، ٥٤٠٤ / ٥، ٥٣٦٣٠ / ٥، ٦١١٣ / ٢، ٧٢٣٣ / ٤، ٦٣٢ / ١٥، ٦٣٢ / ١٠، ٦٠٣٢ / ٨، ٧٢٤٦، ٦٠٣٢ / ٢، ٢٣٢٣، ٦١١٣ /٥ ، ٧٢٣٣ / ٦، ٥٤٠٤ / ٤٩، ٥٤٠٤ / ٦٩، ٧٢٣٣ / ٣، ٦٤٤١ / ٢، ٥٤٠٤ / ٦٥، ٥٤٠٤ / ٦٤، ٦١١٣ / ٣، ٧٢٣٣ / ١٠، ٦٤١٢، ٦١١٣ / ٦، ٥٨٥٩ / ٣، ٥٤٠٤ / ٥١، ٦١١٣ / ٤ ، ٥٤٠٤ / ٦١، ٣٣٢٣، ٦٠٣٢ / ٢٠، ٦٠٣٢ / ١٩، ٥٤٠٤ / ٥٧، ٥٤٠٤ / ٥٣، ٥٤٠٤ / ٥٨، ٦٠٣٢ / ١٧، ٦٤٤١ / ١، ٧٧١، ٥٤٠٤ / ٥٦، ٧٢٣٣ / ٩، ٦١٣٤ / ١، ٦٠٣٢ / ١٤، ٦٠٣٢ / ٧، ٦٠٣٢ /٩، ٥٨٥٨، ٥٤٠٤ / ٥٤، ٣٣٢٣، ٤٠٣٢ / ٦، ٦٣٤٨ / ٢، ٥٤٠٤ / ٥١، ٧٢٣٣ / ٥، ٥٤٠٤ / ٦٢، ٥٤٠٤ / ٤٨، ٦٠٣٢ / ٦٠، ٥٤٠٤ / ٦٣، ٦٠٣٣ / ١، ٥٤٠٤ / ٥٥، ٥٤٠٤ / ٦٦.

٥- من المتاحف المصرية: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، متحف جاير أندرسون، متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة، إضافة إلى مخازن منطقة الفسطاط الأثرية.

٦- من المتاحف العربية: متحف دار الآثار الإسلامية بالكويت، متحف دمشق الوطنى بالجمهورية العربية السورية.

٧- من المتاحف العالمية: متحف اللوفر بباريس، المتحف البريطانى بلندن، متحف المتروبوليتان بنيويورك، متحف بناكى بأثينا.

٨- من صُنّاع الخزف الذين عملوا في صناعة الخزف وزخرفته خلال العصر المملوكى، وهو أحد أفراد أسرة عريقة في هذا المجال؛ فهو ابن الخزّاف الشهير «غيبي بن التوريزي»، ويتضح في أعمال هذا الخزّاف الابتعاد عن التقاليد المألوفة؛ ويتميز أسلوبه بالكتابات المحجوزة باللون الأبيض ومحددة باللون الأسود على أرضية مظللة باللون الأزرق. وقد تأثر هذا الخزّاف بطبيعة الحال بأبيه «غيبي»، ونقل عنه الأساليب الفنية الإيرانية والصينية، إذ تأثر بالخزف الإيراني المصنوع في مدينة «كوبچى – Kubachi» في النصف الثانى من القرن ٩هـ/١٥م، لاسيما ذلك النوع الذي يمتاز ببطانة سوداء أسفل الطلاء الفيروزي الشفاف، وتحز فيه الزخارف في طبقة البطانة السوداء بواسطة ألة حادة على هيئة لفائف صغيرة ودقيقه أسفل الطلاء الشفاف؛ ومما يؤكد ذلك توقيعه بصيغة «عمل ابن الغيبي التوريزى» المنقوش على المشكاة الخزفية المملوكية المقلدة لخزف مدينة كوبچى الإيرانية فى النصف الثانى من القرن٩هـ/١٥م، ومحفوظة حالياً فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك. أما عن تأثره بالأساليب الصينية، فيتضح ذلك في القطع الخزفية التي رسمت باللونين الأبيض والأزرق أسفل الطلاء الشفاف، تقليداً لخزف البورسلين الصيني، مثل قاع الإناء الذي وقع عليه بصيغة «عمل ابن غيبي؛ وبذلك نرجح أن هذا الخزّاف قد مارس هذه المهنة خلال القرن ٩هـ/١٥م.

٩- توجد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطع كثيرة تحمل توقيع «غيبي» المختصر الذي يشمل حرف «غ» فقط ومنها الأرقام التالية: ٦١١٣ / ١٠، ٦٠٣٢ / ١، ٦١١٣ / ٩، ٦٠٣٢ /٢، ٢١، ٧٢٣٣ / ٢٠، ٥٤٠٤ / ٦٨، ٥٤٠٣ / ٤، ٧٢٣٣ / ١، ٦١١٣ / ٧، ٦١١٣ /٨، ٦٠٣٢ / ٣، ٦١١٣ / ١، ٦٠٣٢ / ٤، ٧٠٩٧ / ٤، ٥٣٦٣ / ٦٧، ٤٢٣٥، ٢٠٧٧.

١٠- أي أنه شاميّ الأصل، إذ إن الإنسان لا ينسب إلى بلاده إلا إذا كان خارجها أو بعيداً عنها.

١١- تبريز: بكسر أوله وسكون ثانيه وكسر الراء وياء ساكنة وزاي أشهر مدن أذربيجان.

١٢- وجد توقيع غيبي بصيغة «عمل غيبي توريزى» على إحدى التجميعات من البلاطات الخزفية التى تكسو الجدران الداخلية لقبة دفن مجمع «غرس الدين خليل التوريزي» في دمشق والمؤرخة قبل عام ٨٢٦هـ / ١٤٣٠م.

١٣- لم يكن غيبي بن التوريزي مختلفاً فى هذا الأمر، من حيث استعماله لاسم الشهرة أكثر من استعماله لاسمه الحقيقى، فقد كان ذلك عادة الخزّافين فى العصر المملوكى، إذ يتضح لنا استعمالهم لأسماء اشتهروا بها بين تلامذتهم وزبائنهم الذين أقبلوا على شراء منتجاتهم الخزفية؛ فسجلوا هذه الألقاب على قيعان أوانيهم الخزفية تمييزاً لكل منتج عن غيره من زملائه الخزّافين، ومن هذه الأسماء أو لنقل الألقاب: «الأستاذ المصرى، المصرى، الشاعر، غزال، غزيل، مهندم، الفقير، خادم الفقراء، الخباز، ابن الخباز، الهرمزى، العراقى، البرانى، بن زيتون، دهين، الشهير، قرنفلى، عجمى، قطيطة، شيخ الصنعة، درويش، أبو العز، التوريزى، أولاد الفخورى المصريين.. الخ». وعلى الأرجح، فإن الأسماء السابقة – كما يبدو – تشير إلى صفات أو ألقاب، نسبة إلى أشخاص آخرين، أو إلى

مكان معين، أو إلى وظائف حرفية، أكثر من إشارتها إلى أسماء حقيقية.

١٤- هذا القرص الخزفى محفوظ ضمن مجموعة متحف الخزف بباريس (MUSEUM OF CERAMIC SEVRES INV. 7111 – 2) وقد نُزع من أحد جدران قبة دفن الشيخ أرسلان بن يعقوب بن عبدالرحمن بن عبدالله الجعبرى الدمشقى النجار، الذى اختلف فى تاريخ وفاته، فقيل سنة (٥٥٠ هـ/ ١١٥٥م)، وقيل سنة (٥٦٠هـ / ١١٦٤م)، ويلفظ اسمه فى دمشق على ألسنة العامة «الشيخ رسلان» ويقع هذا المدفن بدمشق خارج باب توما من جهة الشرق، بجوار فرع من نهر بردى، يسمى عقربا أو قناة العقربانى، وقد جدد هذا المدفن أواخر العصر المملوكى الوالي محمد بن أحمد الفرفور، وربما كان هذا القرص الخزفى من الزخارف التى أضيفت للضريح فى ذلك الوقت.

١٥- الطبق النجمى من الأشكال الهندسية، وهو زخرفة إسلامية صرفة، وظهر متكاملاً في القرن الـ ٦ هـ/ ١٢ م، نتيجة عدة مراحل من التطور.

١٦- في هذه الطريقة، يقوم الخزّافون بتنفيذ الزخارف المختلفة على سطح الآنية الخزفية عن طريق تحديد هذه الموضوعات الزخرفية كبيرة الحجم، ومنها النقوش الكتابية، باستعمال الريشة أو غيرها، عن طريق خطوط دقيقة باللون الأسود، وتترك هذه الموضوعات الزخرفية من دون دهان، وذلك بحجزها بلون البطانة الأبيض أو الزبدي حسب لون البطانة، الذى يستعمل فى هذه الحالة كلون، من دون الحاجة إلى لون جديد، ثم ترسم التفاصيل الدقيقة للموضوعات الزخرفية المحجوزة بلون البطانة فى هيئة خطوط رفيعة، فى حين تلون أو تدهن الأرضية حول الموضوعات الزخرفية المرسومة أو المحددة سابقاً باللون الأزرق والأسود والفيروزى فى بعض الأحيان، كذلك يتم زخرفة الأرضية بزخارف نباتية متنوعة صغيرة الحجم تنفذ هى الأخرى، كذلك، حسب أسلوب حجز الزخارف السابق.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية

أتيل، أسين، ١٩٨١م، **نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي**، واشنطن.

الإصطخري (ابن اسحق إبراهيم بن محمد الفارسي المعروف «بالكرخي» توفى ٣٠٤هـ)، ١٣٨١ هـ/ ١٩٦١ م، **المسالك والممالك**، تحقيق: محمد جابر عبدالعال الحينى، مراجعة: محمد شفيق غربال، القاهرة.

الباشا، حسن، ١٩٦٦م، **فن التصوير الإسلامي في مصر**، القاهرة.

الباشا، حسن، ١٩٩٠م، **الآثار الإسلامية**، القاهرة.

الباشا، حسن، ١٩٩٩م، **دراسات في طراز الخزف الإسلامي، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، جـ١، جـ٢، القاهرة، بيروت.

الباشا، حسن، ١٩٩٩م، **الفن عند الشعوب الإسلامية، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**. جـ١، جـ٢، القاهرة، بيروت.

البغدادي، عبداللطيف (ت في القرن الـ ٧ هـ / ١٣م)، ١٩٨٤م، **الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر**، تحقيق أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق.

البلاذري (الإمام أبى العباس أحمد بن يحيي بن جابر. ت.٢٧٩ هـ / ٨٩٢ م)، ١٩٨٧م، **فتوح البلدان**، حققه وشرحه وعلق على حواشيه وأعد فهارسه وقدم له: عبدالله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان.

بهنسي، عفيف، ١٩٨٥م، "القاشاني الدمشقي"، **مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية**، المجلد الخامس والثلاثون، عدد خاص عن دمشق.

بهنسي، عفيف، ١٩٨٦م، **الفن الإسلامي**، القاهرة.

الجنابي، كاظم، ١٩٧٨م، "حول الزخارف الهندسية الإسلامية"، **مجلة سومر**، الجزء الأول والثاني، المجلد ٣٤.

حسن، زكي محمد، ١٩٤٨م، **فنون الإسلام**، الطبعة الأولي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

حسن، زكي محمد، ١٩٥٦م، **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، القاهرة.

حسين، محمود إبراهيم، ١٩٨٢م، **أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية**، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.

حسين، محمود إبراهيم، ١٩٨٤م، **الخزف الإسلامي في مصر**، القاهرة.

حسين، محمود إبراهيم، ١٩٨٩م، **موسوعة الفنانين المسلمين، الجزء الأول، المصورون المسلمون**، القاهرة.

ابن حوقل (أبى القاسم ابن حوقل النصيبى ت.٣٦٧هـ/ التاريخ الميلادى)، ١٩٣٨م، **صورة الأرض**، القسم الأول والثانى، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت، طبعة ليدن.

رايس، دافيد تالبوت، ١٩٧٧م، **الفن الإسلامي**، ترجمة منير صلاح الأصبحي، دمشق.

ديماند (م٠س) ١٩٨٢م، **الفنون الإسلامية**، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم د/ أحمد فكري، القاهرة.

رزق، عاصم محمد، ١٩٨٩م، **مراكز الصناعة في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى مجيء الحملة الفرنسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

زكى، عبدالرحمن، ١٩٦٦م، **الفسطاط وضاحيتاها العسكر والقطائع، المكتبة الثقافية**، رقم ١٥٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار مصر للطباعة، القاهرة.

زكي، عبدالرحمن، ١٩٦٦م، **القاهرة، تاريخها وآثارها (٩٦٩-١٨٢٥م) من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الطباعة الحديثة.

زكي، عبدالرحمن، ١٩٧١م، "امتداد القاهرة من عصر الفاطميين إلى عصر المماليك (٩٦٩هـ/ ١٥١٧م)"، ضمن **أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة**، جـ ٢، مطبعة دار الكتب، القاهرة.

زكى، عبدالرحمن، ١٩٧٧م، **الفن الإسلامي**، القاهرة.

أبوسديرة، السيد طه، ١٩٩١م، **الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي (٢٠-٥٦٧ هـ/ ٦٤١-١١٧١ م)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

شافعي، فريد، ١٩٥٤م، "مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، المجلد ١٦، الجزء الأول، القاهرة.

الشهابى، قتيبة، ١٩٩٣م، **مآذن دمشق**، تاريخ وطراز، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق.

الشهابي، قتيبة، ١٩٩٥م، **مشيدات دمشق ذوات الأضرحة وعناصرها الجمالية**، دمشق.

الشيخة، عبدالخالق علي، ٢٠٠٢م، التأثيرات المختلفة على الخزف الإسلامي في العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م)، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستيرغير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

عبدالحق، سليم عادل، ١٩٥٠م، **مشاهد دمشق الأثرية**، دمشق.

عبدالوهاب، حسن، ١٩٥٥م، "توقيعات الُصنّاع على آثار مصر الإسلامية"، **مجلة المجمع العلمي المصري**، المجلد السادس والثلاثون، الجزء الثاني، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة.

علام، نعمت إسماعيل، ١٩٩٢م، **فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية**، الطبعة الخامسة، القاهرة.

علوي، ناصر خسرو، ١٩٨٣م، **سفرنامه**، ترجمة وتقديم:أحمد خالد البدلي، الرياض.

عليوة، حسين عبدالرحيم، ١٩٧٩م، "دراسة لبعض الُصنّاع والفنانين بمصر في عصر المماليك"، **دورية كلية الآداب**، جامعة المنصورة، العدد الأول.

غيطاس، محمد، ١٩٩٤م، "الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن، دراسة تطبيقية على الخزف الإسلامي"، **مجلة كلية الآداب**، سوهاج، جامعة أسيوط، العدد ١٤.

مارسيه، جورج، ١٩٦٨م، **الفن الإسلامي**، ترجمة عفيف بهنسي، مراجعة عدنان البني، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى، دمشق.

محمد، سعاد ماهر، ١٩٨٦م، **الفنون الإسلامية**، القاهرة.

مرزوق، محمد عبدالعزيز، ١٩٥٢م، **الفن المصري الإسلامي**، دار المعارف، القاهرة.

ياسين، عبدالناصر، ٢٠٠٢م، "**الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي**"، الإسكندرية.

ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموى الرومى البغدادى ت. ٦٢٦هـ / ١٢٢٨م)، ١٩٠٦م، **معجم البلدان**، المجلد الثاني، الطبعة الأولي، القاهرة، مطبعة السعادة.

يوسف، عبدالرؤوف علي، ١٩٥٨م، "خزّافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، المجلد العشرون، الجزء الثاني.

يوسف، عبدالرؤوف علي، ١٩٦١م، "لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري"، **مجلة منبر الإسلام**، العدد ١١، السنة ١٨.

يوسف، عبدالرؤوف علي، ١٩٧٠م، "أبا القسم مسلم ابن الدهان"، **كتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها**، مؤسسة الأهرام، القاهرة.

يوسف، عبدالرؤوف علي، ١٩٧٠م، "غيبي بن التوريزي"، **كتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها**، مؤسسة الأهرام، القاهرة.

ثانياً: المراجع غير العربية

Abel, M. A. 1930. **Gaibi et Les grand faienciers Egyptians d>epoque Mamluk**, Le Caire.

Bahgat, Ali & Massoul, Felix. 1930. **La Céramique Musulmane de l'Egypte**, Le Caire.

-Bloom , J.M.1999. "Mamluk Art and Architectural History: A review Article", **Mamluk studies Review**, III, Chicago.

ElBasha, Hassan. 1999. "Mamluk Artefacts at Cairo Museum Revealing chinese influences", **Encyclopedia of Islamic Architecture ,Arts, and Archeology** ,vol 2 , first Edition , Beirut.

-Fehérvàri, G. 1973. **Islamic Pottery**, Barlow collection, London.

Fouquet, D.1900. **Contribution à l'étude de la céramique orientale**, Le Caire.

Golombek, L.1996. **Tamerlane>s Tableware: A new approach to the Chinoiserie ceramics of fifteenth and sixteencentury Iran,** California.

Hobson, R. L. 1932. **A guide to the Islamic pottery of the near east**, London.

Hobson , R. L. 1988. **Islamic Art in the kier collection** , London.

Jenkins, M. 1984. "Mamluk under glaze painted pottery: Foundations for future study", **Muqarnas** ,vol. 2 , London.

Lane, A. 1957. **Later Islamic pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey**, London.

Makariou ,S. 2001. **La Céramique Ayyubid. L'Orient de Saladin, L' art des Ayyubides,** Paris.

Paris. 1993. **Syrie Memoire et Civilisation**.

Porter,V. 1991. **Islamic Tiles**, London.

Soustiel, J. 1985. **La Céramique Islamique**, Paris. –

-Tonghini ,C. 1994. The fine wares of Ayyubid Syria, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. IX, New York.