دراسة أثرية فنية لخزف
أسرة ميديتشي الأوروبي في عصر النهضة
في ضوء مجموعة جديدة منتقاة من المتاحف العالمية

إعداد

د/ ممدوح محمد السيد حسنين

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآثار- جامعة أسوان

Email: mamd7625@gmail.com

د/ فادية عطيه مصطفى عطيه

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بكلية الآثار- جامعة أسوان

Email: dr.fadia.attiya@gmail.com

DOI: 10.21608/aakj.2025.374327.2024

تاريخ الاستلام: ١٠/ ٢/ ٢٠٢٥م

تاريخ القبول: ١٢/ ٤/ ٢٠٢٥م

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ونشر مجموعة من التحف الخزفية التي تنسب إلى أشهر الأسر الأوروبية المسيحية، والتي ذاع صيتها في صناعة أحد أهم تحف الخزف في أوروبا في عصر النهضة، وهي أسرة ميديتشي، والتي كان لها الفضل على يد دوقها فرانسيسكو دي ميديتشي في التوصل إلى سر صناعة الخزف الأزرق والأبيض الذي كان سر صناعته حكرًا على بلاد الشرق الأقصى، وسوف يهتم البحث بدراسة ونشر العديد من التحف المنسوبة إلى تلك الأسرة والمحتفظ بها في المتاحف العالمية، مع دراسة الشكل العام لتلك التحف وطبيعتها الوظيفية، وكذا دراسة المضمون الزخرفي كأنواع الزخارف الواردة عليها، ومدى تأثرها بالخزف الإسلامي وخزف المشرق المعاصر، لذا قُسمت الدراسة إلى قسمين رئيسيين الأول اهتم بالدراسة الوصفية، في حين اهتم الثاني بالدراسة التحليلية.

الكلمات المفتاحية: أسرة ميديتشي، قنينات، أباريق، قارورة، الشكل العام.

Abstract:

This research aims to study and publish a collection of ceramic artifacts attributed to one of the most famous European Christian families, renowned for producing one of the most important ceramic artifacts in Europe during the Renaissance: the Medici family. Thanks to their Duke Francesco de' Medici, they were credited with discovering the secret of blue and white porcelain production, a process previously exclusive to the Far East. The research will focus on studying and publishing numerous artifacts attributed to this family and held in international museums, examining the general form and functional nature of these artifacts. It will also examine their decorative content, including the types of motifs they display, and the extent to which they are influenced by Islamic and contemporary Eastern ceramics. Therefore, the study is divided into two main sections: the first is a descriptive study, while the second is an analytical study.

Keywords: Medici family, bottles, jugs, flask, general form.

مقدمة:

يعتبر الخزف المنسوب لأسرة ميديتشي الإيطالية أحد أهم أنواع الخزف ذائع الصيت في أوروبا في عصر النهضة، دل على ذلك مجموعة التحف التي امتلأت بها المتاحف العالمية كمتحف المتروبوليتان ولوس أنجلوس بالولايات المتحدة الأمريكية ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن وغيرها الكثير، والواقع أن مثل هذا النوع من الخزف لم يكن بالقدر الكبير من حيث العدد حيث يبلغ عدد التحف المنسوبة لهذه الأسرة بما يتراوح بين الستين والسبعين قطعة على أقصى تقدير كما ورد بمواقع عدة لهذه المتاحف.

وتعتبر أسرة ميديتشي أحد أكبر العائلات الرأسمالية الكبرى في إيطاليا في عصر النهضة وتحديدًا بمدينة فلورنسا، في القرن الثاني عشر جاءت عائلة ميديشي إلى فلورنسا من الريف، حيث انخرطت تدريجيًا في السياسة وبدأت المشاركة في الشؤون السياسية بفلورنسا، ولم يكن لدى آل ميديشي في ذلك الوقت تأثير كبير ولم يكن لديهم الكثير من السلطة حتى أسست عائلة ميديشي أحد البنوك(١)، حيث بات من الناحية العملية أن إرث عائلة ميديشي قد بدأ فعليًا عندما بدأ جيوفاني دي ميديشي العمل المصرفي في عائلة ميديشي، وبعد وفاة جيوفاني نجح ابنه كوزيمو دي ميديشي في رعاية الأسرة من خلال الأعمال المصرفية وتطورها إلى إمبراطورية مالية ضخمة(٢)، تمكنوا أيضًا من الحصول على لقب أغنى عائلة في أوروبا بأكملها(٣)، وسرعان ما تمكنوا كذلك من الحصول على مكان في سياسة إيطاليا وأوروبا في أوج ازدهارهما، ما مكنهم من تمويل الفنانين المتفرغين وتحقيق دوافعهم في زيادة مكانة أسرهم الاجتماعية، والعمل على تجميل مدينة فلورنسا، وتهدئة رفض الكنيسة الكاثوليكية لنظام الربا الاقتصادي، وتوسيع نطاقهم من النفوذ، وقد مكنهم هذا التأثير من امتلاك سلطة سياسية كبيرة مذهلة(٤).

مع تحول العالم الأوروبي إلى العلمانية أكثر فأكثر، أدى ذلك إلى ظهور دولة قوية جديدة، فالطبقة التي استغلت المكانة السياسية التي كانت تتمتع بها الكنيسة الكاثوليكية ذات يوم، كانت هذه الطبقة القوية الجديدة هي الطبقة الرأسمالية والتي كانت تتكون من التجار الأثرياء ورجال الأعمال، بما لديهم من تأثير كبير على العالم العلماني، وكان آل ميديشي من بين تلك الطبقات إن لم تكن أشدهم(٥). حيث قام آل ميديشي، جنبًا إلى جنب مع عائلات أخرى بتوسيع نطاق نفوذهم، أو ببساطة لإرضاء أذواقهم الفنية قاموا بالاستعانة بفنانين متفرغين لإنشاء أعمال فنية لتجميل المدن، ونظرًا لكونهم كيان ثري وقوي فلم تعد هناك حاجة للفنانين للامتثال لوصايا الكنيسة كما فعلوا في العصور الوسطى، وأدى هذا إلى تحول تركيز الفن إلى أشياء أكثر علمانية، وقد أدى هذا أيضًا إلى صعود نجم الكثير من الفنانين العظماء أمثال دافنشي ورافائيل، ومع ذلك فلم يكن كل هذا ممكنًا بدون ظهور الأثرياء الجدد مثل آل ميديشي(٦).

فقبل عصر النهضة كانت معظم الأعمال الفنية التي يصنعها الحرفيون بحاجة إلى اتباع قواعد ووصايا الكنيسة، فلم يكن بمقدور الفنانون إنشاء أعمال فنية بحرية تامة قبل عصر النهضة، وبعد صعود عائلة ميديشي وقدوم عصر النهضة تغير كل هذا، لقد ساهمت عائلة ميديشي بقدر كبير في الأعمال الفنية، ليس فقط من أجل الترفيه البصري والمالي، ولكن أيضًا لتهدئة الرفض الكاثوليكي على فوائد القروض آنذاك، وللعمل على تجميل مدينة فلورنسا، وتوسيع نطاق نفوذ العائلة وزيادة القوة السياسية لها، ليس فقط في إيطاليا ولكن خارج إيطاليا وفي جميع أنحاء أوروبا(٧)، وخلال عصر النهضة، تحولت الأعمال الفنية من الأشكال المجردة، التي تركز على تسجيل مشاهد الكتاب المقدس ليرتبط بها الناس، إلى أشكال تمثيلية تركز على الإنسان والجمال والطبيعة والمزيد من المواضيع العلمانية(٨).

حيث جاءت الأعمال الفنية في عصر النهضة في أشكال مثل الهندسة المعمارية والمنحوتات واللوحات، ولقد قدم كوزيمو الرعاية لكثير من الفنانين لكنه لم

يكن الأكثر شهرة في هذا الأمر، ونظرًا لوفاة ابنه صغيرًا، فما لم يتوقعه هو قيام حفيده لورينزو دي ميديشي خلال عصر النهضة، الذي كان أشهر أفراد عائلة ميديشي، وكان معروفًا برعاية الفنانين وهو رجل دولة إيطالي من الطراز الأول، ودبلوماسي، وفنان، وكان الحاكم الفعلي لفلورنسا خلال عصر النهضة، حتى أطلق عليه الآخرون اسم "لورينزو الرائع" خلال تلك الفترة، ويعتبر العصر الذي عاشه هو الوقت الأكثر ازدهارًا في عصر النهضة، لقد عمل جاهدًا للحفاظ على السلام بين دول المدن الإيطالية، ومثلت وفاته أو أدت إلى نهاية العصر الذهبي لفلورنسا، فكان خلال حياته صديقًا وحاميًا وشخصًا قادرًا على توفير المأوى للعديد من الفنانين المتأثرين بجده كوزيمو[٩].

إن تأثير عائلة ميديشي على عصر النهضة مهم للغاية، فهي تعد أغنى عائلة في إيطاليا إن لم تكن في أوروبا كلها، ليس لأنهم اقترحوا وأضافوا الجديد من ناحية الجوانب الفنية والمزيد من الحرية للإبداع فحسب، ولكن لأنهم أيضًا وضعوا الأسس الفنية للأعمال الفنية التي ترتبط بروح النهضة[١٠].

فمقارنةً بتلك الأعمال الفنية التي تم صنعها قبل عصر النهضة، فإن الأعمال الفنية كانت تركز بشكل أساسي على قصص الكتاب المقدس، ولم يتم تنفيذ سوى القليل من الموضوعات الفنية خارج هذا الغرض، حيث تبدو تلك الأعمال الفنية جافة ومملة، وتم تنفيذها فقط للأغراض الكتابية والدينية، ولقد ساعدت عائلة ميديشي في توسيع حرية تنفيذ تلك الأعمال الفنية والتركيز على الموضوعات الفنية وأساليب الإبداع الجديدة[١١].

ويمثل التحول في التركيز على الموضوعات الفنية أيضًا تحولًا في السلطة في السياسة الأوروبية، حيث وضع عصر النهضة المزيد من التركيز على المزيد من الموضوعات الإنسانية، وهذا يمكن تفسيره على أنه انتقال الأحداث السياسية والثقافية والاقتصادية إلى التركيز العلماني بشكل أكبر، حيث نرى تراجع الكنيسة الكاثوليكية، أو

بمعنى آخر تراجع الدين ككيان سياسي، وكان هذا واضحًا للغاية فكان هناك في عصر النهضة الإصلاح البروتستانتي، حتى وإن كانت خطوة قامت بها عائلة قوية لإضعاف السلطة السياسية للكنيسة، إلا أن هذا كان يمثل ضربة قاسية للكنيسة الكاثوليكية ونفوذها(١٢).

كان التحدي الأكبر للأوروبيين عند إنتاج الخزف لم يكن فقط في تحديد المكونات المطلوبة ولكن أيضًا في كيفية تطوير الأفران التي تسمح لدرجات الحرارة المرتفعة للغاية اللازمة لإنتاج الخزف، وكانت الأجسام السيرامية التي يستخدمها الخزافون الأوروبيون قبل اكتشاف الخزف إما الأواني الفخارية أو الأدوات الحجرية، أو الطين المستخدم، وكانت المحاولات الأولى هي تلك التي تم تنفيذها في ورش عمل Medici في فلورنسا خلال أواخر القرن السادس عشر، مما أدى إلى خلق نوع من الخزف الاصطناعي المعروف باسم "الخزف اللطيف الناعم"، وهو يقارب الخزف الحقيقي، لكنها فعلت ذلك دون المكونات الضرورية للخزف الصيني، حيث المكون الأكثر أهمية فيه هو الطين الصيني الأبيض الذي يُعرف باسم "الكاولين"، لاسيما عندما يتم دمجها مع صخرة Feldspathic التي تسمى "Petuntse" ويتم إدخالها في درجات حرارة عالية، فتنتج الخزف الناصع البياض، غير مسامي، وغالبًا ما يكون خزف شفاف البدن، الذي يميز هذا النوع من الخزف عن الأنواع الأخرى(١٣).

وتعد التحف الخزفية ذات العجينة الناعمة التي أنتجها ميديشي بورش العمل في فلورنسا خلال الربع الأخير من القرن السادس عشر تمثل المحاولات الأولى الناجحة لتصنيع الخزف في أوروبا، ولقد ضمت مجموعات Medici أكثر من ألف قطعة بحلول عام ١٥٩٠م(١٤)، حيث تم إنتاج الخزف الناعم العجينة في ورش خزف ميديشي من عام ١٥٧٥م إلى حوالي عام ١٥٨٧م، وهو نفس العام الذي توفي فيه فرانشيسكو الأول دي ميديشي، وعلى أقل تقدير استمر إنتاج خزف ميديتشي حتى حوالي عام ١٦٢٠م، بينما تشير الوثائق إلى أن خزف ميديشي تم تصنيعه بكميات

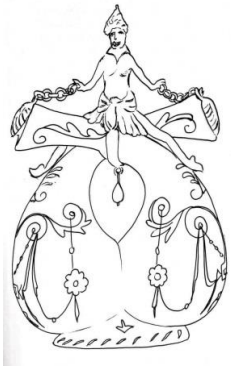
كافية تسمح بتسجيل ما يقرب من ٣٠٠ قطعة في مجموعة ميديشي في أوائل القرن الثامن عشر[١٥]، ولم يتبق حاليًا سوى حوالي ستين إلى سبعين قطعة من الخزف المنسوبة لأسرة ميديتشي قد نجت حتى اليوم[١٦]، ومع ذلك فإن القطع الباقية كافية لإيضاح طبيعة التجربة الخزفية لمشروع ميديشي[١٧].

هذا ولقد تم استحسان تقليد الخزف الصيني بسبب بياض البدن الطيني، ولونه الأزرق الشديد المزخرف بالكوبالت، وشفافيته، فضلًا عن متانته، وكانت مجموعات ميديشي غنية بشكل خاص بالخزف المستورد من آسيا، حيث أن كوزيمو الأول دي ميديشي (١٥١٩– ١٥٧٤م) كان لديه هدف قوي لتقليد الخزف الصيني عندما أنشأ ورشة للسيراميك في "كازينو دي سان ماركو" في فلورنسا في أواخر ستينيات القرن السادس عشر، ومع ذلك فالخزف لم يتم إنتاجه بنجاح إلا بعد وقت قصير من وفاته عام ١٥٧٤م، وتشير الملاحظة المقتبسة كثيرًا لسفير البندقية إلى فلورنسا عام ١٥٧٥م إلى أنه تم تصنيع الخزف بحلول ذلك التاريخ: "لقد وجد الدوق الأكبر فرانشيسكو دي ميديشي (١٥٤١– ١٥٨٧م) طريقة صنع الخزف الآسيوي، ونجح في تجاربه في تساوي جودتها، شفافيتها، وصلابتها، وخفة وزنها، ودقتها، حيث استغرق اكتشاف سر صناعته عشر سنوات، عندما دله أحد المشرقيين على طريق النجاح"، كما أن الإشارة إلى الدور الذي لعبه خزاف من بلاد الشام أو شرق البحر الأبيض المتوسط قد يفسر تشابه تركيبة خزف ميديشي مع الأنواع الخزفية الأخرى المنتجة في هذه المنطقة، والتي كان الهدف منها أيضًا تقليد الخزف الصيني[١٨]. كما سيتضح من خلال الدراسة الوصفية لتلك التحف.

أولًا الدراسة الوصفية :

١- قنينات الزيت والخل: يحتفظ متحف بوسطن للفنون الجميلة بقنينة زجاجية من خزف البورسلين الإيطالي للزيت والخل غير منشورة، منسوبة لأسرة ميديتشي بفلورنسا ضمن أدوات المطبخ، محفوظة تحت رقم (MAAF1551)، ومؤرخة (١٥٧٥- ١٥٨٧م)، وجاء الشكل العام للقنينة بهيئة مزدوجة البدن، وكأنها بوقين صغيرين ملتصقين بشكل متناظر (لوحة ١)، وارتكز البدن على قاعدة مستديرة منخفضة زينت بصف من الخطوط المتموجة المائلة والمتراصة بشكل متماثل، في حين زخرف البدن بمجموعة من رسوم الأسماك المتناثرة على السطح وكأنها تسبح في أعماق البحار في أوضاع مختلفة (شكل ١)، والتي جاءت منفذة بشكل واقعي للغاية في وضع الحركة باللون الأزرق والأسود والسماوي على أرضية بيضاء لامعة، وتعد رسوم الأسماك ذات تأثير صيني واضح حيث ترمز إلى السعادة الزوجية في الفن الصيني، كما نلحظ رسم لثعبان البحر في وضع الحركة ورسم محار نجمي الشكل، كما التقى البدن المزدوج عند الفوهة العلوية ذات الحافة البارزة والمزينة بخطوط رفيعة مائلة، مخلفًا منطقة فراغية وسطى تشبه زخرفة القلب، كما زخرفت المساحة المحصورة بين جسمي البوقين المنتفخين من أسفل وبين القاعدة برسم ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة.

(شكل ١)

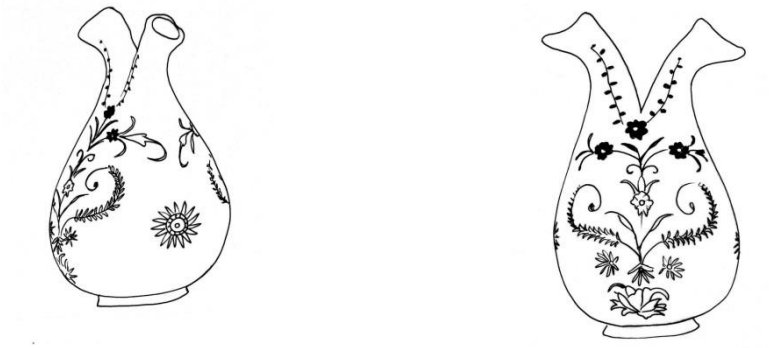


(شكل ٢)

كما يحتفظ متحف fuer Angewandte Kunst بمدينة فيينا بالنمسا بقنينة الزيت والخل من خزف البورسلين الإيطالي غير منشورة، مشابهة في شكلها العام للتحفة السابقة (لوحة ٢)، وتنسب لأسرة ميديتشي بفلورنسا في فترة الباروك بالقرن السابع عشر الميلادي، زخرف البدن بأنصاف أوراق نباتية ملتفة ومجنحة تذكرنا بأنصاف المراوح النخيلية، يتدلى منها ما يشبه الخيوط أو الأحبال المنسدلة تتعلق بها وريدة ثمانية البتلات ذات سيقان معلقة، ونفذت الزخارف باللونين الأزرق والبني على أرضية بيضاء، وجاءت تلك الزخارف منفذة بشكل متناظر على البدني المزدوج الذي يشبه البوقين الصغيرين المقوسين نحو الداخل، مكونين مساحة وسطى فارغة تشبه رسم القلب، وبدني البوقين مرتكزين على قاعدة مستديرة منخفضة زين سطحها بصف من الخطوط المائلة المتموجة، كما زخرفت المساحة المحصورة بين التصاق بدني البوقين من أسفل وبين القاعدة بما يشبه زهرة اللوتس ثلاثية البتلات، كما نلحظ قيام الفنان بإضافة بدن لرجل جالس مجسم من النحاس عند التقاء وتقاطع عنقي البوقين من أعلى قرب الفوهة، ومثبت عبر حلقة معدنية صغيرة يتدلى منها سلسلة قصيرة تنتهي بشكل لوزة صغيرة، ونلحظ أن الرجل ناشرًا قدميه على العنقين، وممسكًا بكلتا يديه بسلسلة مرتبطة بغطائي فوهة العنقين (شكل ٢).

كذلك يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بقنينة خزفية لحفظ الزيت والخل من خزف البورسلين الإيطالي المنسوب لأسرة ميديتشي لم تنشر من قبل، محفوظة تحت رقم (٥٧٥٩-١٨٥٩)، ومؤرخة ١٥٧٥-١٥٨٧م، صناعة مدينة فلورنسا (لوحة ٣ أ، ب)، اتخذ بدنها الشكل الكمثري ولها فوهتان عكسيتان نفذتا بشكل متناظر مزدوج، كعادة فوهات وأعناق مثل هذا النوع من القنينات، ارتفاعها: ١٥,٢سم والقطر: ٨,٩سم، وسجل على العنق- كما ورد بموقع المتحف- حرفي "A" و"O" (أحرف على الأنبوب؛ "A" للأسيتو aceto [خل] و"O" لأوليو Olio [زيت])، قوام زخرفة السطح عبارة عن مجموعة من الأفرع النباتية المنطلقة من زهرة الفاوانيا كثيفة الأوراق

-المستوحاة من الفن الصيني- عند قاعدة القنينة المنخفضة من أسفل، يعلوها ثلاثة وريدات صغيرة غير متساوية البتلات، ينطلق من الوسطى -نحو الأعلى- فرعان نباتيان على الجانبين من أوراق مسننة تشبه زهرة السنبل البري (شكل ٣ أ، ب)، إلى جانب وريدة أخرى تشبه زهرة السوسن ينطلق منها أفرع نباتية ذات أوراق مجنحة نفذت بشكل متناظر على جانبي البدن الكمثري، كما تنتهي الزخرفة الرأسية عند عنق القنينة بوريدة ينطلق منها على الجانبين -بطول الرقبتين- فرعان من ورود نباتية دقيقة، في حين شُغلت المساحتين الجانبيتين من القنينة برسم زهرة كبيرة لنبات دوار الشمس (لوحة ٣ ب).



(شكل ٣ أ، ب)

٢- **الأطباق والصحون الخزفية:** يحتفظ متحف المتروبوليتان بطبق من خزف البورسلين الإيطالي سبق نشره، منسوب إلى أسرة ميديتشي، مصنوع بفلورنسا، ومحفوظ تحت رقم (4104906)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥ – ١٥٨٧م (لوحة ٤ أ – ج)، ويصور الصحن موت شاول * كما جاء بموقع المتحف[١٩]، تلك التصويرة الظاهرة بمنتصف قاع الطبق الداخلي داخل جامه مستديرة مؤطرة بصف يشبه قطع الشطرنج الأفقية المتماسة، ويذكر الموقع أن الرسم مستوحى من نقش خشبي للفنان (Sebald Beham) (ألمانيا، نورمبرغ ١٥٠٠-١٥٥٠

فرانكفورت)[٢٠]، كما نلحظ التقسيم الرباعي للزخارف المحصورة بين القاع الداخلي وبين حافة الطبق والتي اشتملت على زخارف نباتية وآدمية وطيور مكررة تارة ومتناظرة تارة أخرى. فنجد على اليسار رسم امرأة في وضع الجلوس ذات أرجل نباتية متموجة، يعلو رأسها باقة من الزهور بجانبيها رسم طائرين متناظرين لهما ذيل ومنقار طويل، وعلى جانبي السيدة رسم طفلتان في وضع متناظر ذواتا شعر طائر وأيادي ممتدة نحو الداخل، وأرجلهما تنتهي بزخارف نباتية أيضًا، أما عل الجهة اليمنى من الطبق فلقد تكررت ذات الزخارف كما في الجانب الأيسر، أما من أعلى ومن أسفل فلقد تكررت زخرفة قوامها رسم امرأة ذات أذرع نباتية مجنحة، ويرتكز بدنها على كرة مستديرة مضلعة، وزين جانبيها برسم متناظر لحيوان فرس النهر في وضع المواجهة، في حين انطلق عند القاعدة من أسفل ما يشبه رسم لرأسي رجلان متناظران في وضع التدابر مع ملاحظة أن شعريهما في وضع التطاير (شكل ٤).

أما حافة الطبق فجاءت هي الأخرى ثرية في زخارفها، حيث ازدانت بأربع رسوم لرؤوس آدمية مكررة حول الحافة، الأول صورة جانبية لوجه سيدة مرسوم داخل جامه مستديرة على أرضية زرقاء داكنة، ومكرر ذات الرسم في الجهة المقابلة من الحافة، الثاني عبارة عن رسم رأس رجل تنطلق من زخرفة نباتية ذات أوراق مجنحة بالأسفل، وينطلق من أعلى الرأس فرعان نباتيان على الجانبين، الثالث عبارة عن رسم ربما يمثل الشيطان حيث نفذ لجسم رجل ذو قرنين برأسه وناشرًا لذراعيه للأعلى ونفذت قدماه على هيئة فرعين نباتيين منطلقين على الجانبين ومنتهية بشكل حلزوني، أما الرابع فعبارة عن جامه مستديرة تحوي بداخلها رسم لرأس رجل جانبية نفذت على أرضية زرقاء داكنة، وأحيطت الرسوم الأربعة بزخارف نباتية "أرابيسك" على الجانبين أو أشكال باقات زهور تتدلى منها ستائر، ونفذت جميعها بشكل متناظر، أما ظهر الطبق فزخرفت الحافة من أسفل بمجموعة من الزخارف النباتية والأفرع الملتوية والأزهار

المنفذة باللون الأزرق على أرضية بيضاء، أما منتصف الطبق فقد زخرف برسم تاج وست كرات ذات ظل من أسلحة ميديتشي.

(شكل ٤)

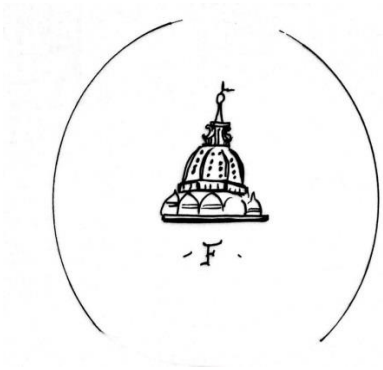
(شكل ٥ أ)

كما اقترح البعض أيضًا أن تصوير الملك شاول كان يهدف إلى تقديم تشابه مع حياة كوزيمو، الذي توفي قبل وقت قصير من صنع الطبق، حيث تميز كلا الحاكمين بنجاحاتهما العسكرية والسياسية، فضلًا عن شجاعتهما(٢١).

كما يحتفظ متحف المتروبوليتان بطبق آخر لم ينشر من البورسلين الإيطالي المنسوب لأسرة ميديتشي (لوحة ٥ أ – ج)، مؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، صناعة فلورنسا، ومسجل تحت رقم (L.2001.68)، قوام زخرفته الداخلية عبارة عن جامه مستديرة محاطة بإطار من دوائر منقوطة، وينتصف الجامه من الداخل رسم وجه لطفل محاط بزخرفة إشعاعية من أوراق نباتية ويعلوه بدن لشخص مجنح ومتوج بزخرفة نباتية مجنحة ممسكًا بأفرع نباتية متصلة بالفتاتين الجانبيتين، إضافة إلى وجود أشكال ستائر متدلية على الجانبين، واحتضن وجه الطفل من الجانبين رسم فتاتان منطلقتا البدن من زهرتين سفليتين متشابكتين، وكأنهما زهرتان متناظرتان، في حين زخرفت

المساحة المحصورة بين الجامه المركزية والحافة بزخارف متعددة في نطاقات مقسمة، فنلحظ رسوم آدمية قوامها أشكال آدمية مرتكزة على ما يشبه الشمعدانات قاعدتها على شكل زهرة اللوتس المقلوبة تارة، أو مرتكزة على قوائم تشبه حرف الـ (Y) تذكرنا بزخرفة الأورما الأوروبية المحورة تارة أخرى (شكل ٥ أ)، كما جاءت أذرع الأشكال الآدمية منطلقة على الجانبين في أشكال أوراق نباتية وممسكة بطرفي الأورما المتدلاة، كما جاءت الزخارف الحيوانية ممثلة في رسم حيوانات متدابرة ذات رؤوس آدمية وهي ذات تأثير ساساني، كذلك جاءت رسوم الطيور على شكل فراشات متقابلة ونفذت برؤوس آدمية أيضًا، كما نلحظ تنفيذ رسوم لشخصين متقابلين في وضع الحركة ولهما ذيلين خلفيين، والواقع أن تداخل الرسوم واندماجها بين الزخارف النباتية والحيوانية والطيور المنتهية بأشكال آدمية هي تأثيرات صينية، كذلك أوضاع التدابر والتقابل المنتصفة بباقات من الزهور هي تأثيرات ساسانية مؤكدة.

أما ظهر الطبق فزخرفت حافته برسوم متبادلة عبارة عن رسوم ستائر تتخذ شكل (M)، وربما تشير إلى كلمة ميديتشي، وأشكال ستائر أخرى تذكرنا بزخرفة الأورما الأوروبية يتوسطها رسم آدمي له أذرع مرفوعة مجنحة (لوحة ٥ ب)، وتخلل تلك الزخارف بالمساحات البينية زخرفة زهور اللوتس تارة وزخارف صلبان تارة أخرى، ونفذت جميعها باللون الأزرق على أرضية بيضاء، في حين توسط منتصف القاعدة من أسفل رسم لكاتدرائية فلورنسا مسجلًا أسفلها حرف (F)، وهو أمر شائع في زخارف معظم تحف أسرة ميديتشي (لوحة ٥ ج)، وربما يشير هذا الحرف إلى مدينة فلورنسا (شكل ٥ ب)، في حين ترجح (*Elizabeth Sullivan*) أن هذا الحرف ربما يشير إلى الحرف الأول من اسم (Francesco I de' Medici)[٢٢].



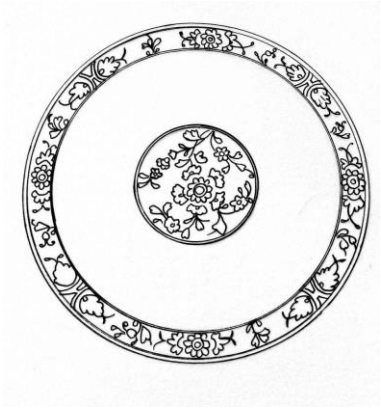
(شكل ٥ ب)

(شكل ٦)

كما يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت في لندن بطبق من البورسلين الإيطالي غير منشور، ينسب لأسرة ميديتشي وصناعة مدينة فلورنسا (لوحة ٦)، محفوظ تحت رقم (1862-7700)، ومؤرخ بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، وجاءت زخارفه الداخلية بسيطة قوامها زهرة سباعية البتلات بمنتصف قاع الطبق ذات سيقان ينطلق منها أوراق نباتية مجنحة، أما الحافة فزخرفت برسوم زهرتين متدابرتين تارة ورسوم وردة متعددة البتلات تارة أخرى نفذت جميعها بالتبادل باللون الأزرق الداكن على أرضية بيضاء (شكل ٦). كما يحتفظ ذات المتحف بطبق آخر ينسب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا[٢٣]، ومحفوظ تحت رقم (G. 1937-133)، ومؤرخ بذات الفترة ١٥٧٥– ١٥٨٧م (لوحة ٧)، وتشبه زخارفه نفس زخارف الطبق السابق مع اختلاف شكل رسم الزهرة القابعة بمنتصف القاع الداخلي حيث زخرف القاع بزهرة الأقحوان ذات البتلات العشر يشع منها مجموعة بتلات أخرى منفصلة على أرضية من الأفرع النباتية (شكل ٧).

كما يحتفظ متحف المتروبوليتان بصحن من البورسلين الإيطالي المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ٨)، سبق نشره ومحفوظ تحت رقم (46.114.7)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، مزخرف باللون الأزرق تحت الطلاء الزجاجي[٢٤]، يزين قاعه اثنتا عشر زهرة لعباد الشمس ممتدة داخل جامه

مستديرة، وملتفة حول وريدة صغيرة بمنتصف القاع، كما زينت المساحة الملتفة حول القاع والحافة بمجموعة من الأفرع النباتية والسيقان لزهور اللوتس وعباد الشمس، كما نلحظ جهة اليسار –مع مزيد من التدقيق– رسم لرجل بزي عسكري ممسكًا برمح طويل في يده مترجلًا في وضع الحركة، وناظرًا إلى رجل آخر جالسًا على ربوة مرتفعة قليلًا، كما نلحظ وجود رسم لشمس مشعة ذات وجه آدمي، وجامات دائرية غير مشعة حوت رسوم آدمية وأخرى مشعة دون وجه آدمي، ورسوم الزهور والأفرع والسيقان النباتية المنطلقة من الأرضية المحددة لمركز قاع الصحن الداخلي، في حين جاءت الحافة مزينة بثمان وريدات متعددة البتلات وأوراق نباتية ثلاثية بعضها مجنح (شكل ٨).



(شكل ٧)

(شكل ٨)

(شكل ٩)

كما يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بطبق من البورسلين الإيطالي المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا سبق نشره (لوحة ٩ أ، ب)، محفوظ تحت رقم (C.136-1914)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م (٢٥)، يزين منتصف قاعه الدخلي جامه مستديرة تحوي بداخلها رسم وجه آدمي مستدير لرجل ملتحي، ينطلق من محيط وجهه مجموعة من الأفرع والأغصان النباتية من زهور وأوراق نباتية مجنحة وأخرى حلزونية، في حين انطلق من محيط الجامه المركزية الوسطى – سالفة الذكر – أربعة أغصان نباتية تماثل كل غصن متقابل مع نظيره، احتوى الأول على ثلاثة أفرع تنتهي بثلاثة أزهار متعددة البتلات وأوراق نباتية مجنحة، في حين انطلق من الغصن الآخر أفرع نباتية حملت أزهار اللوتس الثلاثية وأوراق الساز، أما الحافة فأبى الفنان إلا أن يزينها بمجموعة من الأفرع النباتية المتناثرة والأوراق الحلزونية المجنحة تذكرنا بأنصاف المراوح النخيلية (شكل ٩)، كما زين منتصف باطن القاعدة من أسفل كالعادة بقبة كاتدرائية فلورنسا ومسجلًا أسفل منها حرف "F"، أما حافة ظهر الطبق فزخرفت حافته برسوم متبادلة عبارة عن رسوم أفرع نباتية ثلاثية تارة ورسوم ستائر تتخذ شكل (M) تشبه زخارف الأورما الأوروبية تارة أخرى، وربما تشير إلى كلمة ميديتشي كما سبق القول.

كذلك يحتفظ المتحف البريطاني بطبق من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ١٠ أ، ب)، محفوظ تحت رقم (1889,1003.1) ومؤرخ في الفترة 1575-1587[٢٦]، وجاءت زخارفه بسيطة للغاية حيث اقتصرت على جامه مستديرة بوسط قاع الطبق الداخلي زخرفت بمجموعة من الأفرع النباتية المتصلة تنطلق منها أزهار ووريدات سداسية وسباعية البتلات وأوراق مسننة، كما زخرفت الحافة بمجموعة من الأفرع النباتية والوريدات المركبة التي نفذت بالتبادل (شكل ١٠)، أما الظهر الطبق من أسفل فلقد زين بالمنتصف برسم لكاتدرائية فلورنسا، مسجل أسفل منها حرف الـ "F"، في حين زين البدن بين الحافة والقاعدة بأربعة أفرع ثلاثية مموجة يتخللها أربعة وريدات صغيرة سداسية البتلات نفذت بالتبادل.

(شكل ١٠)

(شكل ١١)

٣- **السلطانيات:** يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بسلطانية من الخزف المنسوب لأسرة ميديتشي، صناعة فلورنسا (لوحة ١١ أ، ب)، محفوظ تحت رقم (-5760 1859)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥- ١٥٨٧م (٢٧)، قوام زخرفة السلطانية عبارة عن جامه مستديرة بمنتصف القاع الداخلي مزين بمجموعة من الزهور التي تشبه زهور عباد الشمس وزهرة الفاونيا الصينية إلى جانب بعض الأوراق النباتية، وينطلق من تلك الجامه المستديرة نحو الحافة مجموعة من السيقان بلغت ستة سيقان موزعة على البدن الداخلي، ومثيلاتها على البدن الخارجي (شكل ١١)، انطلق من كل ساق فرعان نباتيان مزينان بمجموعة من الزهور المجنحة والمتناثرة على الجانبين، كما تميز باطن القاعدة من أسفل برسم قبة كاتدرائية فلورنسا أعلى حرف الـ "F" اللاتيني كما هو معتاد.

٤- **دوارة المغزل:** يحتفظ المتحف البريطاني بدوارة مغزل من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي [٢٨]، صناعة فلورنسا (لوحة ١٢ أ، ب)، محفوظة تحت رقم (1885,0508.102)، ومؤرخة فيما بين عامي ١٥٧٥- ١٥٨٧م، زخرف وجهها العلوي بصف من خطوط متكسرة حوت بداخلها أشكال مثلثات صغيرة زرقاء، وعلى الوجه الآخر زخرف بحلقات مقوسة مستديرة مرتبة بشكل متحد المركز، تحصر بداخلها أشكال لوزية زرقاء (شكل ١٢ أ، ب).

(شكل ١٢ أ، ب)

٥- **الأباريق:** تنوعت الأباريق المنسوبة لأسرة ميديتشي شكلًا وزخرفةً، حيث يحتفظ معهد ديترويت للفنون بإبريق ينشر لأول مرة، صناعة فلورنسا فيما بين عامي ١٥٧٥- ١٥٨٧م (لوحة ١٣)، وهو من خزف البورسلين الناعم، ذو الزخارف باللون الأزرق على أرضية بيضاء، ويعد هذا الإبريق الكبير والمزخرف ببذخ من بين أهم ٥٩ قطعة معروفة من خزف ميديشي تم إنتاجها في فلورنسا، بدءًا من عام ١٥٧٥ تقريبًا، ويتضح الثراء الزخرفي جليًا في كافة أجزاء الإبريق، والذي اشتمل على زخارف نباتية لاسيما في الشريط الأفقي أعلى البدن، وكذلك اشتمل على زخارف الرسوم الخرافية كالحيوانات والطيور المجنحة ذات الرؤوس الخرافية ذات التأثير الصيني حيث ظهر على البدن رسم لحيوان الجريفين في وضع الحركة، إضافة إلى الرسوم الآدمية ذات الأرجل والسيقان النباتية والتي جاءت جميعها في وضع الحركة، كما ظهرت أشكال الستائر الطائرة التي تشبه الأورما على البدن، كما زخرف بدن الإبريق من أسفل بصف من بائكة مؤطرة بإطار معقود بعقود نصف دائرية من نقاط إشعاعية بارزة قرب القاعدة تذكرنا بحبات اللؤلؤ الساسانية، وهي تشبه ذات النقاط البارزة المجسمة والمنفذة على مقبض الإبريق العلوي المكون من عقد ثنائي مجسم يرتكز على مفاصل مستديرة مصمتة ذات بتلات متعددة.

كما قام الفنان بتزيين رقبة الإبريق ما بين الحافة وأعلى البدن بمجسمين متناظرين بواقع اثنين في كل جانب مستخدمًا أسلوب الباروك، قوام زخرفة الأول عبارة

عن رأس صقر أو نسر يزين رقبته زخرفة بتلات نباتية مجسمة، في حين جاء المجسم الثاني على هيئة رأس آدمي لرجل عجوز يعبر وجهه عن انطباع الاستغراب أو الدهشة (شكل ١٣).

ويذكر موقع المتحف أن شعارات النبالة[٢٩] التي ظهرت مرتين على الإبريق إشارة إلى الاحتفال باتحاد عائلة ميديشي مع عائلة هابسبورغ الإمبراطورية من خلال زواج فرانشيسكو وجيوفانا من النمسا، ابنة الإمبراطور الروماني المقدس فرديناند الأول في عام ١٥٦٥م، ويمكن تأريخ الإبريق بين عامي ١٥٧٥– ١٥٧٨م، سنة وفاة جيوفانا أثناء الولادة.

(شكل ١٣)

(شكل ١٤ أ)

كما يحتفظ متحف المتروبوليتان بإبريق منشور من الخزف المنسوب لأسرة ميديتشي المعروف باسم "Brocca"، صناعة فلورنسا (لوحة ١٤ أ– د)، محفوظ تحت رقم (17,190,2045)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، قوام زخرفة الإبريق عبارة عن مجموعة من السيقان التي تنطلق منها عدة أفرع نباتية من أوراق مجنحة وزهور مركبة ووريدات خماسية البتلات على كامل البدن، منفذة باللون الأزرق على أرضية بيضاء، بما في ذلك الرقبة الأسطوانية المحدبة نحو الداخل، والتي يعلوها

مقبض مجسم من ورقتين مجنحتين متناظرتين تلتقيان عند منتصف الرقبة وأعلى البدن، يعلوهما نتوء بارز من ثلاث كرات مصمتة متصلة، ويزين الإبريق من الأمام صنبور مجسم على هيئة وردة مقلوبة سداسية البتلات، قام الفنان بزخرفة البدن أسفل هذا الصنبور بزخرفة لرجل يرتدي زي المحارب منفذ داخل إطار رأسي معقود من أسفل منطلقًا من زخرفة نباتية (شكل ١٤ أ، ب)، وينتهي عند المنتصف بانفراجه نحو الخارج مكونًا زخرفتين نباتيتين حلزونيتين ممسكًا بهما المحارب بكلتا يديه، وينطلق منهما شعلتان متناظرتان ينبعث منهما اللهب والدخان، ويعلو رأس الرجل ستارة معلقة متدلاه تنتهي بزخرفة صليبين متناظرين يجاوران رأس المحارب، ويحيط بالفارس مجموعة من أزهار التيوليب وكف السبع وأنصاف المراوح النخيلية نفذت جميعها بشكل متناظر (لوحة ١٤ ج)، أما باطن قاعدة الإبريق من أسفل فلقد زخرفت بقبة كاتدرائية فلورنسا مسجل أسفلها حرف الـ "F" كالعادة (لوحة ١٤ د).

وترى (*Elizabeth Sullivan*) أن أشكال الأفرع النباتية والأزهار والورود المتماثلة الواردة على بدن هذا الإبريق إنما هي تأثيرات صينية واضحة ، وأن تلك العناصر الزخرفية من بين أكثر الأشكال شيوعًا على الأزرق والأبيض المعروف بخزف أسرة مينغ (١٤٢٦– ١٤٣٥م)[٣٠].

(شكل ١٤ ب)

(شكل ١٥)

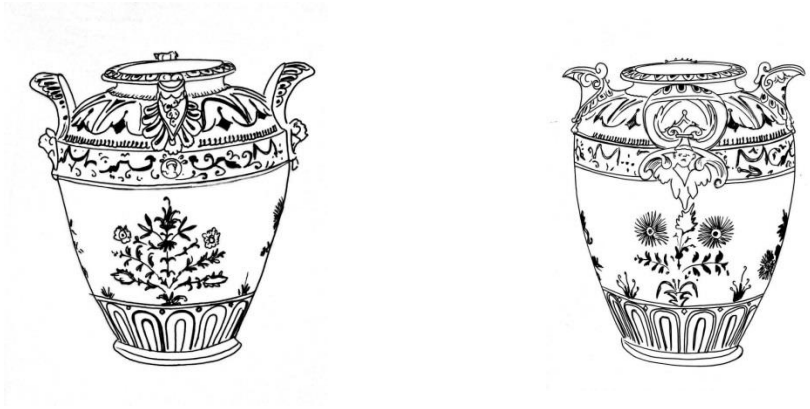
كما يتشابه هذا الإبريق –من حيث المقبض العلوي المميز بالنتوءات البارزة – مع إبريق آخر محتفظ به في متحف اللوفر بباريس مسجل تحت رقم (OA2734)، وينسب لذات الفترة والأسرة[٣١]، وإن جاءت فوهة صنبوره ملساء ورأسية، قوام زخرفة البدن مجموعة من الأفرع النباتية ذات الأوراق المجنحة (لوحة ١٥)، والأوراق النباتية المركبة متعدة الشحمات تنتهي بورود وأزهار سداسية البتلات ينطلق منها أعواد دقيقة تحمل أوراق نباتية مفردة مائلة ذات نقاط محفورة على البدن (شكل ١٥)، كما يتشابه مع إبريق آخر من حيث الشكل العام محفوظ بالمتحف البريطاني[٣٢] (لوحة ١٦ أ، ب) مسجل تحت رقم (1887,0516.2)، ويشبه ذات الرقبة فيما عدا المقبض والصنبور الأقل تجسيمًا، كما جاءت الزخارف النباتية أقل ثراءً (شكل ١٦)، كما نجد ذات المقبض المجسم منفذًا على إبريق آخر بمتحف اللوفر بباريس ينسب لنفس الأسرة والفترة الزمنية، وإن اختلف الشكل العام للبدن البيضاوي المعكوس كهيئة أرستقراطية متميزة[٣٣]، والذي جاء مضلعًا على مستويين بارزين أعلى القاعدة المرتفعة، وجاءت زخارفه بسيطة للغاية عبارة عن ما يشبه السنبلة النباتية تارة وأوراق وأفرع نباتية بسيطة تارة أخرى (لوحة ١٧)، كما امتاز الصنبور بأنه مستوي الحافة مرتكزًا على وريدة بارزة مجسمة (شكل ١٧).

(شكل ١٦)

(شكل ١٧)

كما يحتفظ متحف المتروبوليتان بإبريق غير منشور من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي المعروف باسم "Brocca"، صناعة فلورنسا (لوحة ١٨ أ –ج)، مسجل تحت رقم (17,190,2046)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، قوام زخرفة الإبريق عبارة عن أربعة مستويات ظاهرة على السطح الخارجي، فنجد أن المستوى السفلي عند القاعدة زخرف بصف من بائكة ذات عقود نصف دائرية منسحبة للأسفل مرتكزة على القاعدة السفلية للإبريق، في حين جاء المستوى الثاني متمثلًا في زخارف البدن، وقوام زخرفته أربعة من السيقان الكبيرة ملتفة حول البدن والمرتكزة على أرضية عُشبية، ينطلق منها أفرع نباتية ويتشابه كل اثنتان منهما بالآخر ونفذا بشكل متبادل ومتناظر، جاء الأول عبارة عن أفرع نباتية منطلقة على الجانبين، ويعلوها زهرتان لعباد الشمس، يتوسطهما ورقة نباتية كبيرة مسننة تشبه ورقة الدلب، في حين جاء الثاني عبارة عن أوراق نباتية مجنحة وأوراق الساز المسننة المنطلقة على الجانبين، ويعلوها أوراق ثلاثية مدببة يتوسطها زهرة اللاله المحورة (شكل ١٨ أ، ب).

يعلو هذا المستوى من البدن المستوى الثالث وهو عبارة عن شريط أفقي مزخرف بأفرع نباتية أفقية متموجة ومتناظرة تارة، تخللها زخرفة الستائر الأوربية "الأورما" تارة أخرى، والتي نفذتا بشكل متبادل، وتخلل هذا المستوى مقبضان نباتيان بارزان توسطهما شكل وجه آدمي يعلوه مقبض البدن المقوس نحو الخارج (لوحة ١٨ أ)، والذي جاء في مستوى معادل للمستوى الرابع من الزخارف، والذي شُغل بصف من زهور اللاله البارزة والمقلوبة، والتي تخللها صنبوري الإبريق المتقابلان، والمنفذان بشكل بارز على هيئة وردة مقلوبة ثمانية البتلات مجسمة، ينتصفها كرة صغيرة متدلاه (لوحة ١٨ ب)، وينتهي الإبريق من أعلى برقبة قصيرة للغاية تنتهي بحافة منفرجة نحو الخارج، وكالعادة زُين باطن القاعدة من أسفل برسم تصويري لكاتدرائية فلورنسا مسجلًا أسفل منها حرف الـ "F" اللاتيني.



(شكل ١٨ أ، ب)

كما يحتفظ متحف الأشموليان للفنون والآثار بجامعة إسكفورد بإبريق من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ١٩)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م[٣٤]، مزين باللون الأزرق تحت طلاء زجاجي شفاف، قوام زخرفة الإبريق عبارة عن مجموعة من الورود السداسية البتلات والزهور المركبة والأوراق النباتية المجنحة المنطلقة من أفرع نباتية عند القاعدة، إلا أن أهم ما يميز هذا الإبريق هو شكله العام الذي قد يبدو للوهلة الأولى أن انحناءة رقبته وفوهته ومقبضه الملتوي القابع على البدن بشكل وردة مجسمة بارزة ربما تمثل أحد عيوب الصناعة، إلا أن المدقق جيدًا في تلك الانحناءات والانثناءات يكتشف أنها ما هي إلا عبقرية من الخزاف المنفذ في استلهام شكل مبتكر غير تقليدي يوحي بالانسيابية التامة حال عملية السكب لما في داخل الإبريق (شكل ١٩).

كما يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بإبريق كمثري الشكل من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ٢٠)، مسجل تحت رقم (C.128-1914)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م (٣٥)، قوام زخرفته مجموعة من الورود النباتية السداسية والرباعية البتلات والأزهار البسيطة والمركبة كالقرنفل والساز واللالـه إلى جانب السيقان والأفرع النباتية المتموجة المنبثقة من

القاعدة، والتي تذكرنا بالأزهار وأوراق الشجر ذات التأثير الإسلامي الملموس في زخارف خزف إزنيك، والمنفذة باللون الأزرق الداكن على أرضية بيضاء، هذا غير رسم كاتدرائية فلورنسا في باطن القاعدة من أسفل مع تسجيل حرف "F" اللاتيني، ويذكر موقع المتحف "أن مثل هذا الإبريق المتراجع، يظهر عيوبًا فنية مرتبطة بإنتاج صغير وتجريبي"، وتؤكد الدراسة مجددًا أنه ليس ضمن العيوب الفنية الصناعية ولكنه ابتكارًا يظهر انسيابية في الشكل العام للتحفة، لاسيما الانبعاج الثلاثي الحادث عند الحافة (شكل ٢٠).

(شكل ١٩)

(شكل ٢٠)

٦- **القدور**: احتفظت مجموعة ميديتشي للخزف بقدر وحيد نشر بالمعرض القومي للفنون بواشنطن، اتسم ببساطته في شكله العام، كما امتاز بإضافة صنبور صغير أسفل الحافة العلوية (لوحة ٢١)، وينسب إلى أسرة ميديتشي في فلورنسا ومؤرخ فيما عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، مسجل تحت رقم (no: 1942.9.354)[٣٦]، قوام زخرفته عبارة عن مجموعة من الزهور المركبة لزهور اللالـه والسيقان والأوراق النباتية المجنحة وأوراق الساز (شكل ٢١)، في حين يلتف أسفل الحافة شريط أزرق من كرات بيضاء داخلها كرات زرقاء أصغر تذكرنا بحبات اللؤلؤ الساسانية.

(شكل ٢١)

٧- **القنينات:** جاءت أشكال القنينات الخزفية لأسرة ميديتشي بسيطة للغاية، حيث يحتفظ متحف أدريان دوبوشيه في ليموج بفرنسا بقنينة خزفية أطلق عليها موقع المتحف لفظ "مزهرية"، ذات بدن مضلع بيضاوي الشكل من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ٢٢)، مسجل تحت رقم (OA3105)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، قوام زخرفة البدن مقسمة إلى مستويين، العلوي عبارة عن غصن نباتي ينطلق من أرضية عشبية نحو الحافة الضيقة، مكون من صف رأسي لخمس وريدات متعددة البتلات ذات أحجام متناقصة كلما اتجهنا لأعلى، وتنتهي بما يشبه خمس عشبات متصلة متماوجة، وينطلق على جانبي الغصن الرئيسي فرعان نباتيان من أوراق مجنحة يتخلل كل فرع منهما وردتان كثيفتا البتلات، كما يتوسط هذا المستوى العلوي من البدن مقبضان صغيران على الجانبين، أما المستوى السفلي من البدن فزُين برسوم زهرة كبيرة متعددة البتلات تارة، وبخط رأسي معقود من أعلى ومنسحب نحو القاعدة وله إطار خارجي تارة أخرى، حيث نفذا بالتبادل، ويفصل المستوى السفلي عن المستوى العلوي من البدن بسنبلة نباتية أفقية بالمنتصف (شكل ٢٢).

(شكل ٢٢)

(شكل ٢٣)

كما تتشابه مع القنينة السابقة قنينة أخرى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس مسجلة تحت رقم (OA3104)، ومؤرخ فيما بين عامي ١٥٧٥– ١٥٨٧م، أيضًا ذات بدن مضلع بيضاوي الشكل من خزف البورسلين المنسوب لأسرة ميديتشي صناعة فلورنسا (لوحة ٢٣)، وقسم البدن إلى مستويين، العلوي زُين من أعلى بمجموعة من الدلايات الفردية البارزة، يعلوها رقبة القنينة الاسطوانية الضيقة والمزخرفة بصف من العشبات الفردية المتموجة، وبمنتصف البدن رسم صف من الزهور المنفصلة متعددة البتلات بلغت ١٤ بتلة، في حين زُين هذا المستوى من أسفل بصف من الزخارف النباتية الإشعاعية البارزة، المنطلقة من أرضية هذا المستوى وبلغت الحزمة الواحدة سبعة فصوص إشعاعية، وكأنها منطلقة من جذورها المتموجة المقابلة لها بالمستوى السفلي من البدن البالغة سبعة أعشاب متماوجة، ويفصل بين كلا من المستويين خط أفقي من الكرات البارزة الزرقاء، وينتصف بدن القنينة مقبضان صغيران (شكل ٢٣).

(شكل ٢٤)

(شكل ٢٥)

كما يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بقنينة[٣٧] مشابهة لسابقتيها تنتمي لنفس الأسرة والفترة ومكان الصنع بمدينة فلورنسا (لوحة ٢٤)، ومؤرخة بنفس الفترة ومسجلة تحت رقم (C.137-1914)، ذات بدن مضلع بيضاوي الشكل من خزف البورسلين، زخرف البدن بمجوعة من الزهرات متعددة البتلات والأعشاب الثلاثية الرمحية والمتماوجة والأفرع النباتية المنفذة بالتبادل، إضافة إلى الدلايات البارزة أسفل رقبة القنينة، التي تخللها أذنا القنينة، المتخذتان شكل الحلقة المستديرة (شكل ٢٤). كما يحتفظ ذات المتحف بقنينة[٣٨] مسجلة تحت رقم (1890-229) مشابهة للسابقة تمامًا (لوحة ٢٥)، وإن اختلفت في شكل المقبضين والزخارف المنفذة على البدن قوامها زهور اللالـه وأوراق ثلاثية وورود متعددة البتلات وزخرفة الهاتاي وأوراق ذات مخالب ثلاثية (شكل ٢٥).

٨- **قوارير الحجاج:** كما يحتفظ متحف بول جيتي بلوس أنجلوس J. Paul Getty Museum بقنينة خزفية تعرف بقارورة الحاج أو ما يطلق عليها " Pilgrim Flask"، وتعد ضمن أندر القطع لتحف خزف أسرة ميديتشي، ومؤرخة بالربع الأخير من القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلادي، صناعة مدينة فلورنسا ومسجلة تحت رقم (DE.630.86)، وقد تم تصنيع هذا النوع من القوارير

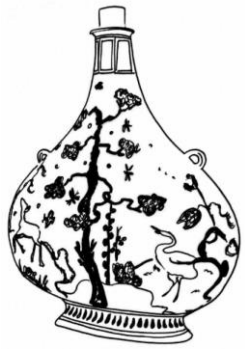
على غرار الأوعية التي يستخدمها الحجاج والمسافرون، أكد ذلك الحلقات الجانبية المستخدمة في الحمل على أكتاف الحجاج (لوحة ٢٦ أ، ب)، والتي ارتكزت على وجه آدمي مجسم قبيح، وتحاكي أنماط الأرابيسك والزخارف الزهرية المنمقة – بما في ذلك زخارف الورد واللاله والقرنفل والتوليب وسعف النخيل – الخزف الصيني وكذلك الخزف التركي المنتشر خلال العام ١٥٠٠م (شكل ٢٦ أ، ب). كما يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بقارورة حاج أخرى، مسجلة تحت رقم (C.2301-1910)[٣٩] ذات بدن بصلي (لوحة ٢٧)، صناعة فلورنسا ومؤرخة في الفترة ١٥٧٥– ١٥٨٧م، قوام زخرفة البدن عبارة عن أرضية عشبية بسيطة يعلوها زخرفة الستارة الأوروبية "الأورما" المتدلاة، ينطلق منها ثلاثة أفرع نباتية ذات أوراق مجنحة، يعلو الوسطى منها جناحان مقوسان يتوسطهما زخرفة لرأس آدمي ربما لسيدة، يعلوها سبعة أفرع لجذور نباتية متموجة تتدلى من محيط عنق رقبة القنينة، وعلى جانبي زخرفة البدن الرئيسية يقبع حيوانان متدابران على اليمين واليسار في حالة الوقوف يذكرنا بحيوان الكنجارو مرتكزًا على رجليه وذيله، كما تميز بدن القنينة بوجود مقبضين صغيرين للربط بالأحزمة أو الحبال ومن ثم الحمل على أكتاف الحجاج، والمقبضين على شكل حلقتين مرتكزتين على وجه آدمي مجسم لكهل ملتحي في حالة فزع (شكل ٢٧)، وجاءت الزخارف باللون الأزرق السماوي على أرضية بيضاء لامعة.

(شكل ٢٦ أ، ب)

كما يحتفظ متحف اللوفر بقارورة حاج أخرى منسوبة لأسرة ميديتشي ومؤرخة في الفترة ١٥٧٥– ١٥٨٧م، ومسجلة تحت رقم (OA 3102)[٤٠]، تظهر بها عيوب صناعية خطيرة (لوحة ٢٨)، سواء من حيث عدم التناسب بين أذني المقبض المجسمين على هيئة وجه آدمي ملتحي لكهل على خط واحد بالبدن، أو في عدم استقامة قاعدة القنينة مع البدن، أو في ملاحظة انبعاج بدن القنينة من أسفل عند القاعدة وعدم استقامة استدارة انتفاخ البدن، وزخرف البدن بمجموعة من الزهور المركبة والمحورة كزهرة اللاله وعمامة السلطان واللوتس وطيور (شكل ٢٨). كما يحتفظ ذات المتحف بقارورة حاج أخرى كمثريه البدن، تنتمي لأسرة ميديتشي ونفس الفترة (لوحة ٢٩ أ، ب)، قوام زخرفة البدن عبارة عن شجرة طولية قائمة ذات أفرع نباتية جانبية غير منتظمة السيقان تذكرنا بأشجار الصنوبر، ووريدات سداسية البتلات وكرات زرقاء مصمتة، هذا غير رسوم ما يشبه الكلب المحور لاختلاف شكل الذيل عن الرأس عن الأرجل، ورسوم الفراشات وطائر الفلامينغو جاءت جميعها مكررة على أرضية البدن (شكل ٢٩)، وأخيرًا نلحظ وجود بعض العيوب الصناعية عبر وجود بعض الفقاقيع المنتشرة على ساق الشجرة وأفرعها النباتية الجانبية، والتي ربما تكونت عن طريق إضافة أكسيد الكوبالت على أكسيد الأرضية القصديري في حالة السخونة الشديدة ما أدى إلى تلك التفاعلات المؤدية لتلك الظاهرة على السطح.

(شكل ٢٧)

(شكل ٢٨)



(شكل ٢٩)

ثانيًا : الدراسة التحليلية:

ونستطيع التركيز من خلال الدراسة التحليلية على أربعة محاور هامة:

١ – طرق الصناعة وأساليب الزخرفة وألوان السطح:

يتضح من التحف المنسوبة لأسرة آل ميديتشي أن الصانع قد استخدم طرق صناعية متعددة في تنفيذ تلك التحف والتي تراوحت ما بين التشكيل اليدوي أو الصب في قالب أو الإضافة كما هو الحال في بعض المقابض أو الزخارف الآدمية والحيوانية المجسمة، وذلك عقب تنقية الطينة البيضاء المستخدمة واستبدالها بالطينة الحمراء، واستتبع تلك المرحلة مرحلة تزيين السطح الخارجي بالأكاسيد الملونة، حيث استخدم أكسيد القصدير الذي يعطي الأرضية البيضاء المعتمة والناصعة في ذات الوقت، تلى تلك المرحلة استخدام الفرشاة في زخرفة السطح بالزخارف الآدمية والحيوانية والطيور وغيرها كما تم وصفه آنفًا، لينتهي الخزاف بطلاء تلك الزخارف بعد جفافها بطبقات الجليز الشفاف وإدخالها الفرن لإكسابها الطبقة اللامعة الشفافة في نهاية الأمر.

يعد خزف ميديشي، الذي تم إنتاجه في فلورنسا تحت رعاية عائلة ميديشي، أول محاولة لتصنيع الخزف في أوروبا(٤١)، وعلى الرغم من أنه كان أول سيراميك أوروبي يقترب من تركيب الخزف الصيني(٤٢)، إلا أنه تم تعريفه على أنه خزف ناعم العجينة لأنه فشل في الوصول إلى صلابة ولمعان الخزف الصيني الحقيقي، وبدأ إنتاج خزف ميديشي في عام ١٥٧٥م وفقد زخمه وانتهى بوفاة فرانشيسكو الأول ميديشي في عام ١٥٨٧م، تم ذكر تأثير مصدرين مهمين على إنتاج خزف ميديشي. أحد هذه العناصر هو بلا شك الخزف الصيني الأبيض المزرق، أما التأثير القوي الآخر فهو الخزف المحبب في إزنيك، والذي يتميز بياضه وصلابة يشبه الخزف(٤٣)، على الرغم من اختلاف تقنيات الإنتاج الخاصة بهما، فقد تم تحديد أن خزف ميديشي وخزف إزنيك يرتبطان ارتباطًا وثيقًا من الناحية الفنية من حيث استخدامهما لمعجون الكوارتز (٤٤).

وبالرجوع إلى ألوان التحف الخزفية محل الدراسة نلحظ أنها تعددت درجاتها ما بين اللون الأزرق الداكن (لوحات ١، ٣، ٥، ٦، ١٠، ١٢ – ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٩)، الأزرق الفاتح (لوحات ٧، ٨، ١١، ١٩)، الأزرق المائل للشحوب (لوحات ٣، ٦، ٩، ١٠، ١٣ – ١٧، ١٨، ٢١ – ٢٩)، والذي امتزج مع اللون الأزرق الداكن بشكل يوحي بالخيال والظل (لوحة ٤)، فضلًا عن اللون السماوي بدرجات مختلفة (لوحات ٥ – ١١، ١٣، ١٧، ٢٧)، إضافة إلى اللون الأسود (لوحة ١)، والبني الفاتح المحدد للزخارف (لوحة ٢)، وتشير ألوان بعض التحف ذات اللون الأزرق أو السماوي الشاحب إلى أنها ربما كانت ضمن المحاولات الأولى لتقليد الخزف الصيني (لوحات ٢، ٩، ١٦– ١٨)، دل على ذلك شدة الألوان الباهتة والفراغات والفقاعات الحادثة بالطلاء على سطح التحفة الخارجي أو النقاط المحفورة (لوحة ١٢، ١٥، ٢٩ ب)، وهي إحدى العيوب الصناعية الملحوظة على تلك القطع، إضافة إلى وجود سيلان على الأرضية البيضاء (لوحة ٢٤)، وأخيرًا الانبعاج الحادث في سطح إحدى التحف (لوحة ٢٨)، ما يرجح أن تلك القطع ضمن المحاولات الأولى لتقليد الخزف الصيني في مصانع آل ميديتشي.

٢– أنواع الزخارف:

تنوعت الزخارف الواردة على التحف الخزفية المنسوبة لأسرة ميديتشي بشكل كبير، فجمعت بين الزخارف النباتية والهندسية والآدمية والحيوانية في المقام الأول، إلى جانب زخارف الطيور وزخارف الكائنات الخرافية وغيرها في المقام الثاني في حين وردت الزخارف الكتابية بصورة ضئيلة للغاية، وذلك على النحو التالي:

أ– الزخارف النباتية: تنوعت الزخارف النباتية بشكل ملحوظ على خزف ميديتشي، وجاءت اللفائف النباتية الدقيقة "الأرابيسك" Scrolls في مقدمة الزخارف النباتية الواردة على هذا النوع، كما رسمت الوريدات والأزهار البسيطة والمركبة –بشحماتها المتعددة– إلى جانب السيقان والأغصان والأفرع النباتية والأوراق النباتية المجنحة

وزخارف الأرابيسك بشكل تكرر كثيرًا على معظم التحف الخزفية، فنفذت الورقة نباتية ثلاثية مقلوبة (لوحة ١)، كما نفذت أنصاف الأوراق النباتية الملتفة والمجنحة والتي تذكرنا بأنصاف المراوح النخيلية، إلى جانب الوريدة ثمانية البتلات ذات السيقان المعلقة، وزهرة اللوتس ثلاثية البتلات (لوحة ٢)، رسمت كذلك مجموعة من الأفرع النباتية المنطلقة من زهرة الفاوانيا كثيفة الأوراق، والوريدات الصغيرة غير متساوية البتلات، وكذا أوراق مسننة تشبه زهرة السنبل البري وريدة أخرى تشبه زهرة السوسن ورسم زهرة كبيرة لنبات دوار الشمس (لوحة ٣)، كما نفذت باقات الزهور مع زخارف "الأرابيسك"، أو أشكال باقات زهور تتدلى منها ستائر (لوحة ٥)، وكذلك نفذت الزخرفة الإشعاعية من الأوراق النباتية (لوحة ٤)، كما ظهرت الزهرة سباعية البتلات ذات سيقان ينطلق منها أوراق نباتية مجنحة، ورسوم زهرتين متدابرتين تارة ورسوم وردة متعددة البتلات تارة أخرى (لوحة ٦)، كما زخرف القاع بزهرة الأقحوان ذات البتلات العشر يشع منها مجموعة بتلات أخرى منفصلة على أرضية من الأفرع النباتية كما في (لوحة ٧).

كما نفذت اثنتي عشر زهرة لعباد الشمس ممتدة داخل جامه مستديرة، إلى جانب مجموعة من الأفرع النباتية والسيقان لزهور اللوتس وعباد الشمس، كما جاءت الحافة مزينة بثمان وريدات متعددة البتلات وأوراق نباتية ثلاثية بعضها مجنح (لوحة ٨)، كذلك نفذت مجموعة من الأفرع والأغصان النباتية من زهور وأوراق نباتية مجنحة وأخرى حلزونية، ثلاثة أزهار متعددة البتلات وأزهار اللوتس الثلاثية وأوراق الساز، إلى جانب مجموعة من الأفرع النباتية المتناثرة والأوراق الحلزونية المجنحة تذكرنا بأنصاف المراوح النخيلية (لوحة ٩)، وظهرت الأزهار والوريدات السداسية والسباعية البتلات والأوراق المسننة إلى جانب الوريدات المركبة التي نفذت بالتبادل، وأربعة أفرع ثلاثية متموجة يتخللها أربعة وريدات صغيرة سداسية البتلات نفذت بالتبادل (لوحة ١٠)، كما نفذت زهور عباد الشمس وزهرة الفاوانيا الصينية إلى جانب مجموعة من الزهور

المجنحة والمتناثرة (لوحة ١١)، وكذا ظهرت مجموعة من السيقان التي تنطلق منها عدة أفرع نباتية من أوراق مجنحة وزهور مركبة ووريدات خماسية البتلات، كما نفذ الصنبور المجسم على هيئة وردة مقلوبة سداسية البتلات، وكذا المقبض المجسم من ورقتين مجنحتين متناظرتين، إلى جانب رسوم أزهار التيوليب وكف السبع وأنصاف المراوح النخيلية (لوحة ١٤)، كما رسمت مجموعة من الأفرع النباتية ذات الأوراق المجنحة، والأوراق النباتية المركبة متعدة الشحمات تنتهي بورود وأزهار سداسية البتلات ينطلق منها أعواد دقيقة تحمل أوراق نباتية مفردة مائلة كما في (لوحة ١٥).

كما رسمت السيقان والأفرع النباتية المنتهية بأزهار متعددة البتلات (لوحة ١٦)، وكذا رسمت السنبلة النباتية إلى جانب الأوراق والأفرع النباتية البسيطة، كما نفذ الصنبور مرتكزًا على وريدة بارزة مجسمة (لوحة ١٧)، كلك نفذت السيقان الكبيرة مرتكزة على أرضية عُشبية، إلى جانب زهرتان لعباد الشمس يتوسطهما ورقة نباتية كبيرة مسننة تشبه ورقة الدلب، كما رسمت أوراق ثلاثية مدببة يتوسطها زهرة اللالـه المحورة إلى جانب أفرع نباتية أفقية متموجة ومتناظرة، وكذا رأينا صفًا من زهور اللالـه البارزة والمقلوبة، كما نفذ عنق الصنبور بهيئة وردة مقلوبة ثمانية البتلات مجسمة (لوحة ١٨)، ونفذت كذلك مجموعة من الورود السداسية البتلات والزهور المركبة والأوراق النباتية المجنحة المنطلقة من أفرع نباتية (لوحة ١٩)، ومجموعة أخرى من الورود النباتية السداسية والرباعية البتلات والأزهار البسيطة والمركبة كالقرنفل والساز واللالـه إلى جانب السيقان والأفرع النباتية المتموجة المنبثقة كما في (لوحة ٢٠)، ورسمت أيضًا مجموعة من الزهور المركبة لزهور اللالـه والسيقان والأوراق النباتية المجنحة وأوراق الساز كما في (لوحة ٢١).

كما رسم الغصن النباتي المنطلق من أرضية عشبية، إلى جانب صف رأسي لخمس وريدات متعددة البتلات ذات أحجام متناقصة، وكذا رسم خمس عشبات متصلة متماوجة، مع رسم فرعين نباتيين من أوراق مجنحة يتخلل كل فرع منهما وردتان كثيفتا

البتلات، وكذا رسم زهرة كبيرة متعددة البتلات إلى جانب سنبلة نباتية أفقية ممتدة حول البدن (لوحة ٢٢)، ونفذ كذلك صف من العشبات الفردية المتموجة إلى جانب صف من الزهور المنفصلة متعددة البتلات بلغت ١٤ بتلة، مع رسم صف من الزخارف النباتية الإشعاعية البارزة كما في (لوحة ٢٣)، نفذت كذلك مجموعة من الزهرات متعددة البتلات قد تصل لعشر بتلات، إلى جانب الأعشاب الثلاثية الرمحية والمتماوجة والأفرع النباتية (لوحة ٢٤)، ورسوم زهور اللاله والأوراق الثلاثية والورود متعددة البتلات وزخرفة الهاتاي والأوراق ذات المخالب ثلاثية (لوحة ٢٥)، ونفذت كذلك أنماط الأرابيسك والزخارف الزهرية المنمقة، بما في ذلك زخارف الورد واللاله والقرنفل والتوليب وسعف النخيل (لوحة ٢٦)، ونفذت الأرضية العشبية البسيطة، إلى جانب ثلاثة أفرع نباتية ذات أوراق مجنحة (لوحة ٢٧)، وسجلت كذلك مجموعة من الزهور المركبة والمحورة كزهرة اللاله وعمامة السلطان واللوتس (لوحة ٢٨)، وأخيرًا نفذت زخارف شجرة طولية قائمة ذات أفرع نباتية جانبية غير منتظمة السيقان تذكرنا بأشجار الصنوبر، إلى جانب وريدات سداسية البتلات (لوحة ٢٩).

ب- **الزخارف الهندسية:** كما كان للزخارف الهندسية نصيب لا بأس به على خزف أسرة ميديتشي، فظهرت من خلال رسوم خطوط مائلة متموجة (لوحة ١)، وصف من الخطوط المائلة المتموجة (لوحة ٢)، كما ظهرت في الجامه المستديرة المؤطرة بصف يشبه قطع الشطرنج الأفقية المتماسة، وفي رسم كرة مستديرة مضلعة، وكذا رسم تاج وست كرات (لوحة ٤)، وكذا في الجامه المستديرة المحاطة بإطار من دوائر منقوطة، وأشكال الستائر المتدلية "الأورما" والتي تكررت كثيرًا على تحف الدراسة (لوحة ٥، ٩، ١٨، ٢٧)، كما ظهرت الزخارف الهندسية في رسوم الجامات الدائرية غير مشعة (لوحة ٨)، وكذا في رسوم الجامه المستديرة التي تحوي بداخلها رسم وجه آدمي (لوحة ٩)، وأخرى مزينة بمجموعة من الزهور (لوحة ١١)، كما تمثلت الزخارف الهندسية بكثرة من خلال صف من خطوط متكسرة حوت

بداخلها أشكال مثلثات صغيرة زرقاء، وحلقات مقوسة مستديرة مرتبة بشكل متحد المركز تحصر بداخلها أشكال لوزية زرقاء (لوحة ١٢)، وأشكال الستائر الطائرة التي تشبه الأورما، إلى جانب صف من بائكة مؤطرة بإطار معقود بعقود نصف دائرية من نقاط إشعاعية بارزة وحبات اللؤلؤ الساسانية (لوحة ١٣)، ورسم ستارة معلقة متدلاه تنتهي بزخرفة صليبين متناظرين (لوحة ١٤)، صف من بائكة ذات عقود نصف دائرية منسحبة للأسفل (لوحة ١٨)، وشريط أزرق من كرات بيضاء داخلها كرات زرقاء أصغر (لوحة ٢١)، خط رأسي معقود من أعلى ومنسحب نحو القاعدة (لوحة ٢٢)، هذا غير مجموعة من الدلايات الفردية البارزة، وكذا زخارف إشعاعية وخط أفقي من الكرات البارزة الزرقاء (لوحة ٢٣)، وكذا الدلايات البارزة أسفل رقبة القنينة بائكة معقودة – كرات صغيرة بارزة مصمتة (لوحة ٢٤)، كرات زرقاء مصمتة (لوحة ٢٩).

ج- **الزخارف الكتابية:** جاءت الزخارف الكتابية محددة وضئيلة للغاية حيث اقتصرت على رسوم متبادلة عبارة عن رسوم ستائر على حافة الأطباق الخلفية تتخذ شكل (M)، وربما تشير – كما ترى الدراسة – إلى كلمة ميديتشي (لوحة ٥ ب)، في حين توسط منتصف القواعد من أسفل رسم لكاتدرائية فلورنسا مسجلًا أسفلها حرف (F)، وهو أمر شائع في زخارف معظم تحف أسرة ميديتشي (لوحة ٥، ٩، ١٠، ١١، ١٤، ١٨، ٢٠)، وربما يشير هذا الحرف إلى مدينة فلورنسا، في حين ترجح (*Elizabeth Sullivan*) أن هذا الحرف ربما يشير إلى الحرف الأول من اسم (Francesco I de' Medici)[٤٥] كما تم ذكره آنفًا.

د- **الزخارف الآدمية:** وردت الرسوم والزخارف الآدمية على خزف أسرة ميديتشي إما صريحة مفردة أو متداخلة مركبة، فجمعت بين الرسوم الكاملة للأشخاص بهيئتهم الطبيعية أو تأتي بشكل رؤوس وأجسام متداخلة مع هيئات حيوانية أو نباتية، وقد تأتي ذات وجوه مجسمة ذات طابع وظيفي، كما سنرى في تحليل الشكل العام لتلك التحف.

حيث نُفذ مجسم لإنسان ذو ملامح شرقية يرتدي عمامة إسلامية يعلو رقبتي القنينة (لوحة ٢)، رسوم آدمية مكررة ومتناظرة –رسم امرأة في وضع الجلوس ذات أرجل نباتية متموجة– –رسم طفلتان في وضع متناظر ذواتا شعر طائر وأيادي ممتدة نحو الداخل– رسم لرأسي رجلان متناظران في وضع التدابر مع ملاحظة أن شعريهما في وضع التطاير –أربع رسوم لرؤوس آدمية مكررة حول الحافة– صورة جانبية لوجه سيدة مرسوم داخل جامه مستديرة –رسم رأس رجل تنطلق من زخرفة نباتية ذات أوراق مجنحة (لوحة ٤)، رسم وجه لطفل– ممسكًا بأفرع نباتية متصلة بالفتاتين الجانبيتين –فتاتان منطلقتا البدن من زهرتين سفليتين متشابكتين– أشكال آدمية مرتكزة على ما يشبه الشمعدانات قاعدتها على شكل زهرة اللوتس المقلوبة –رسوم لشخصين متقابلين في وضع الحركة ولهما ذيلين خلفيين– رسم آدمي له أذرع مرفوعة مجنحة (لوحة ٥)، رسم لرجل بزي عسكري ممسكًا برمح طويل في يده مترجلًا في وضع الحركة، وناظرًا إلى رجل آخر جالسًا على ربوة مرتفعة قليلًا –رسم لشمس مشعة ذات وجه آدمي– جامات ذات وجوه آدمية (لوحة ٨)، رسم وجه آدمي مستدير لرجل ملتحي (لوحة ٩)، رسوم الآدمية – قاعدة المقبض بهيئة رأس آدمي لرجل عجوز يعبر وجهه عن انطباع الاستغراب أو الدهشة مستخدمًا أسلوب الباروك (لوحة ١٣)، رجل يرتدي زي المحارب (لوحة ١٤)، وجه آدمي يرتكز عليه المقبض (لوحة ١٨)، وجه آدمي مجسم ذو ملمح قبيح يرتكز عليه المقبضان (لوحة ٢٦)، زخرفة لرأس آدمي ربما لسيدة، ووجه آدمي مجسم لكهل ملتحي في حالة فزع أسفل المقبضين (لوحة ٢٧)، وكذا مقبضان بهيئة وجه آدمي ملتحي (لوحة ٢٨).

هـ– الزخارف الحيوانية: ظهرت على استحياء تأثرًا بالفن الساساني بهيئة حيوانان متدابران على اليمين واليسار في حالة الوقوف يذكرنا بحيوان الكنجارو مرتكزًا على رجليه (لوحة ٢٧)، كما ظهر الكلب المحور لاختلاف شكل الذيل عن الرأس عن الأرجل (لوحة ٢٩).

و- زخارف الطيور: حيث ظهرت رسوم الطيور المكررة، ورسم طائرين متناظرين لهما ذيل ومنقار طويل (لوحة ٤)، كما ظهرت رسوم الطيور على شكل فراشات متقابلة ونفذت برؤوس آدمية (Hu-Fly) (لوحة ٥)، وظهر الصنبور بهيئة رأس صقر أو نسر يزين رقبته زخرفة بتلات نباتية مجسمة (لوحة ١٣)، إلى جانب رسوم طيور الحمام والعصافير (لوحة ٢٨)، رسوم الفراشات وطائر الفلامينغو (لوحة ٢٩).

ز- رسوم الأحياء المائية: انتشرت رسوم الأسماك بكثرة على سطح إحدى التحف الخزفية المنسوبة لأسرة ميديتشي إلى جانب رسم لثعبان البحر ورسم محار نجمي الشكل (لوحة ١)، كما ظهر رسم متناظر لحيوان فرس النهر في وضع المواجهة (لوحة ٤).

ح- رسوم العمائر: اقتصرت رسوم العمائر على التحف الخزفية لأسرة ميديتشي على رسم لكاتدرائية فلورنسا مسجلًا أسفلها حرف (F)، والتي غالبًا ما كانت تنفذ رسوماتها في منتصف ظهر التحفة (لوحات ٥، ٩، ١٠، ١٤، ١٨)، ويذكر أنها قاربت قبة كاتدرائية فلورنسا على الطبيعة إلى حد بعيد (لوحة ٣٠).

ط- رسوم الكائنات الخرافية: رسم امرأة ذات أرجل نباتية متموجة في وضع الجلوس، رسم طفلتان أرجلهما تنتهي بزخارف نباتية، رسم امرأة ذات أذرع نباتية مجنحة، ورسم آخر ربما يمثل الشيطان حيث نفذ لجسم رجل ذو قرنين وناشرًا ذراعيه للأعلى وقدماه على هيئة نباتية (لوحة ٤)، بدن لشخص مجنح ومتوج بزخرفة نباتية مجنحة، إلى جانب رسم حيوانات متدابرة ذات رؤوس آدمية تذكرنا بالشاروبيم وهو كائن له جسم أسد ورأس آدمي والذي يطلق عليه في العربية "أبو الهول"[٤٦]، ورسم لفتاتين ذواتا أرجل نباتية (لوحة ٥)، كما نفذت رسوم لحيوانات خرافية وطيور أو فراشات مجنحة ذات رؤوس آدمية أو خرافية، ولقد ظهرت مثل تلك الرسوم الخرافية ذات رسوم الطيور التي لها رؤوس آدمية على الخزف الإسلامي في مصر[٤٧]،

إضافة إلى الرسوم الآدمية ذات الأرجل والسيقان النباتية، كما ظهر حيوان الجريفين في وضع الحركة، (لوحة ١٣)، وهو كائن خرافي له جسم أسد أو حيوان وجناحي طائر ورأس عقاب، وهو أحد السباع المجنحة الذي ظهر كثيرًا على الخزف الإسلامي(٤٨).

٣- الشكل العام:

تنوعت الأشكال العامة للتحف الخزفية المنسوبة لأسرة آل ميديتشي تبعًا للمهام الوظيفية التي صنعت من أجلها، فنجد أن الشكل العام لقنينات الخل والزيت قد جاءت ذات بدن ملتصق مزدوج على شكل البوق المجسم بما يتمشى مع حمل القنينة بالأصابع الأربعة وسد أحد الفوهات بإصبع الإبهام حال عملية سكب أحد السائلين في حين جاءت الفوهتان متداخلتان من أعلى كما في (لوحات ١، ٢)، (شكل ٣) في حين جاءت قنينات أخرى ذات بدن كمثري منفرد ذو فوهة مزدوجة يتميز ميل كل فوهة عند استخدام إحداها إلى عدم سكب السوائل بداخل القنينة لكون الأخرى في اتجاه معاكس (لوحة ٣).

أما الأطباق والصحون المنسوبة لذات الأسرة فامتازت الأطباق بأنها ذات ارتفاع منخفض وقاعدة ذات قطر قاعدة واسع (٤ – ٧، ٩، ١٠)، في حين جاء الصحن الوحيد بالدراسة أكثر عمقًا وأقل قطرًا للقاعدة (لوحة ٨)، كما جاءت الأطباق والصحون ذات حواف منبسطة بشكل أفقي قليل، وذلك بخلاف ما لمسناه في الشكل العام للسلطانية الفريدة محل الدراسة والتي جاءت ذات قطر قاعدي صغير وذات بدن عميق للغاية مقارنة بأطباق وصحون الدراسة (لوحة ١١)

في حين جاءت أشكال الأباريق ومجسماتها الظاهرة على السطح كالصنابير والمقابض للتوافق هي الأخرى مع وظيفتها التي صنعت من أجلها، فلم تكن المقابض والصنابير البارزة منفذة ذات شكل جمالي فقط بل كان لها جانب وظيفي مساعد في

أعمال الحمل، فجاء المقبض العلوي في اتجاه تقاطعي معاكس لمنيم الصنبور حتى يتسنى للمستخدم الإمساك بإحدى يديه بالمقبض وبقاعدة الإبريق باليد الأخرى عند سكب السائل من صنبور الإبريق المجسم (لوحات ١٣ – ١٥، ١٧)، كما وردت أباريق أخرى جاءت مقابضها عبارة عن أذنين جانبيين للإمساك بهما، مع بروز صنبور أمامي مجسم صغير أعلى البدن (شكل ١٨، ٢١).

في حين جاءت بعض مقابض الأباريق بشكل عمودي مع صنابيرها وهي المقابض ذات الشكل الطولي المنحني كما في (لوحة ١٦)، وهي نفس المقابض التي وردت في الأباريق (لوحات ١٩، ٢٠) ولكن دون وجود صنابير مجسمة أو بارزة، بل اكتفى الخزاف بمد الطرف الأمامي لحافة فوهة الإبريق أثناء التشكيل، وذلك لسهولة سكب السوائل داخل الإبريق دون فقدها، والناظر إلى كل من الإبريقين الأخيرين من حيث شكلهما العام الذي قد يبدو للوهلة الأولى أن إنحناءة رقبته وفوهته ومقبضه الملتوي القابع على البدن بشكل وردة مجسمة بارزة ربما تمثل أحد عيوب الصناعة، إلا أن المدقق جيدًا في تلك الانحناءات والانثناءات يكتشف أنها ما هي إلا عبقرية من الخزاف المنفذ في استلهام شكل مبتكر غير تقليدي يوحي بالانسيابية التامة حال عملية السكب لما في داخل الإبريق (لوحة ١٩)، أما الإبريق الآخر (لوحة ٢٠) فيذكر موقع المتحف "أن مثل هذا الإبريق المتراجع، يظهر عيوبًا فنية مرتبطة بإنتاج صغير وتجريبي"، وتؤكد الدراسة مجددًا أنه ليس ضمن العيوب الفنية الصناعية ولكنه ابتكارًا يظهر انسيابية في الشكل العام للتحفة، لاسيما الانبعاج الثلاثي الحادث عند الحافة.

أما قنينات الحاج فقد جاءت ذات فوهات ضيقة بسيطة متناسبة مع وظيفتها كقارورة للشرب من ناحية، كما جاءت مقابضها ذات حلقات دائرة بسيطة للغاية لاستخدامها في ربطها بأحبال الحمل على الأكتاف من ناحية أخرى، وهو ما أجبر الخزاف المنفذ على جعل أبدان تلك القنينات ذات شكل مستدير مضغوط أي غير كامل الاستدارة لتسهيل حملها على الأكتاف دون اهتزاز، كما أنها خلت من مقابض

الحمل نظرًا لأوزانها الخفيفة (لوحات ٢٢ – ٢٩)، وربما تأكدت عيوب الصناعة في الشكل العام لأحد قنينات الحاج بالدراسة بشكل لا يدع مجالًا للشك (لوحة ٢٨)، حيث نلحظ عدم التناسب بين أذني المقبض المجسمين على هيئة وجه آدمي ملتحي لكهل على خط واحد بالبدن، أو في عدم استقامة قاعدة القنينة مع البدن، أو في ملاحظة انبعاج بدن القنينة من أسفل عند القاعدة وعدم استقامة استدارة انتفاخ البدن بشكل منتظم، ما يمكننا من نسبتها إلى المحاولات الأولى لصنع الخزف الميديتشي تقليدًا للخزف الصيني ونحن مطمئنين لذلك تمام الاطمئنان.

٤ – التأثيرات:

وننهي الدراسة التحليلية من تلك الورقة البحثية بالتأثيرات الفنية الواردة على خزف أسرة ميديتشي والتي يمكننا تتبعها من خلال محورين أساسيين:

المحور الأول "الزخارف الواردة" :

لاحظنا كيف أُسقطت الزخارف الفنية الوافدة الواردة على الخزف المنسوب لأسرة ميديتشي، فلمسنا التأثيرات الصينية من خلال الألوان المنفذة على هذا النوع من الخزف تقليدًا لخزف البورسلين الصيني، إضافة إلى رسوم الأسماك ذات تأثير صيني واضح حيث ترمز إلى السعادة الزوجية في الفن الصيني، وزهرة اللوتس ثلاثية البتلات ذات التأثير المصري الصيني، زهرة الفاوانيا كثيفة الأوراق وزهرة الأقحوان المستوحاة من الفن الصيني، تداخل زخارف الرسوم الخرافية كالحيوانات والطيور المجنحة ذات الرؤوس الخرافية ذات تأثير الصيني، كما أن أشكال الأفرع النباتية والأزهار والورود المتماثلة تعتبر ذات تأثير صيني واضح كما سبق القول.

كما لمسنا التأثيرات التركية العثمانية الواضحة على زخارف التحف الخزفية لأسرة ميديتشي، حيث ظهرت بقوة الزخارف النباتية التركية الممثلة في زهرة اللالة وأوراق الساز والقرنفل، إلى جانب زهرة السنبل البري، ورسم لوريده أخرى تشبه زهرة

السوسن ينطلق منها أفرع نباتية ذات أوراق مجنحة، وكذا رسم زهرة كبيرة لنبات دوار الشمس، مجموعة من أزهار التيوليب وكف السبع وأنصاف المراوح النخيلية، وكلها أزهار ونباتات انتشرت بقوة في الخزف التركي إلى جانب زخارف الأرابيسك.

كذلك انتشرت التأثيرات الساسانية بوضوح على زخارف الخزف الإيطالي المنسوب لآل ميديتشي، حيث ظهرت رسوم الجامه المستديرة المحاطة بإطار من دوائر منقوطة، إلى جانب رسم الحيوانات المتدابرة ذات الرؤوس الآدمية وهي ذات تأثير ساساني صريح، وكذا رسوم الطيور على شكل فراشات متقابلة ونفذت برؤوس آدمية (Hu-Fly)، ورسوم لشخصين متقابلين في وضع الحركة ولهما ذيلين خلفيين، كذلك أوضاع التدابر والتقابل المنتصفة بباقات من الزهور هي تأثيرات ساسانية مؤكدة، إلى جانب رسم صف من البائكة المؤطرة بإطار معقود بعقود نصف دائرية من نقاط إشعاعية بارزة، فضلًا عن رسوم حبات اللؤلؤ الساسانية.

المحور الثاني "معابر الانتقال":

رأينا كيف تعددت الزخارف الواردة على تحف آل ميديتشي الخزفية بشكل ينم عن تمازج بين فنون الحضارات المختلفة والتي تأثرت بها تلك الأسرة بالشكل الذي بات واضحًا في استخدام تلك العناصر الزخرفية دون مواربة، ونستطيع تلمس معابر الانتقال تلك من خلال عدة حقائق تاريخية.

وانتشرت التحف الإسلامية العربية في أسواق أوروبا في العصور الوسطى ولقيت فيها رواجًا كبيرًا، وأقبل على شرائها الملوك والأمراء والأثرياء بل ورجال الدين، فأثارت الغيرة عند الصناع الأوربيين وحفزتهم على محاولة محاكاتها، سواء من حيث أساليب الصناعة أو طرز الزخرفة، والذي لا شك فيه أن وفرة استيراد أوروبا للتحف الإسلامية من مختلف المواد ومنذ بداية الحروب الصليبية قد فتح الطريق أمام تطور الفنون والصناعات الأوروبية تطورًا كان من نتيجته نموها نموًا باهرًا، بحيث أصبح إنتاج التحف الفنية ضرورة من مقتضيات عصر النهضة الأوروبية(٤٩).

ففي القرنين الخامس عشر والسادس عشر، تم جمع الخزف الصيني في جميع أنحاء الشرق الأدنى وبلاد فارس والإمبراطورية العثمانية ومصر... من هذه البلدان، تم تداول الخزف الصيني في جميع أنحاء أوروبا، وخاصة إلى إيطاليا، حيث كان التجار الإيطاليون يمارسون منذ فترة طويلة تجارة نشطة مع مصر وسوريا وتركيا... وكان من السهولة أن يصل الخزف بسهولة إلى البندقية كهدية من سلطان القاهرة إلى الدوجيين وغيرهم من الشخصيات البارزة بين حوالي عام ١٤٤٢م و١٥٠٣م. في عام ١٤٦١م، تلقى دوجي باسكوالي ماليبييرو من البندقية عشرين قطعة من الخزف كهدية من السلطان المصري في عام ١٤٩٠م[٥٠].... كان آل ميديشي من أوائل جامعي الخزف الصيني في أوروبا.٩ تم تسجيل ٥١ قطعة من الخزف في مجموعة لورينزو إيل ماجنيفيكو (١٤٤٩-١٤٩٢م)، بما في ذلك القطع المرسلة كهدايا دبلوماسية، على سبيل المثال، حوالي ٢٠ قطعة قدمها السلطان المصري إلى لورنزو عام ١٤٨٧م[٥١].

ويعتبر الخزف تقليد البورسلين الصيني أحد الإنجازات الفنية الإيطالية لدرجة أن الفنان الأوروبي عامة والإيطالي خاصة لم يقتصر إعجابه بسحره على تقليد أشكاله وزخارفه، بل تعدى ذلك إلى تحليل المواد الداخلة في تركيبه، فقد كانت معظم أواني هذا النوع مطلية بالقصدير، وجاءت من مصر عن طريق شبه جزيرة إيبريا، ثم وصلت إيطاليا عن طريق جزيرة Majorca لذا أطلق عليها اسم Majolica، وتبين الوثائق التاريخية بأن السلطان المملوكي الظاهر خوشقدم قد أرسل سنة ٨٦٥ هـ/ ١٤٦١م عشرين قطعة من البورسلين كهدية إلى حاكم البندقية دوج باسكال ماليبييرو، كما أن الحاكم الأعظم لورنزو دي ميديتشي دوق فلورانس تلقى هدية مشابهة أيضًا من السلطان الأشرف قايتباي سنة ٨٩٢ هـ/ ١٤٨٧م، نضف إلى ذلك العلاقات الطيبة والقوية التي كانت تربط بعض المدن الإيطالية مع حكام مصر الإسلامية منذ العصر الفاطمي مرورًا بالعصرين الأيوبي والمملوكي حيث تم إرسال سفراء إيطاليين إلى حلب ودمشق والقاهرة وحصلوا على امتيازات تضمن الترحيب بالتجار الإيطاليين في تلك

البلاد، حتى خلال الحروب الصليبية وصعوبة التخلي عن التزاماتها تجاه العالم المسيحي الغربي لم تستطع إيطاليا أن تضر بمصالحها في شرق البحر المتوسط، فهي تستمد وجودها وثرائها من تجارتها مع الأسر الحاكمة في مصر والشام، ومن المدن التي كان لها باع طويل في إنتاج الخزف الإيطالي المتأثر بالخزف المصري المملوكي، وغمر إنتاجها معظم أسواق أوروبا وتعج بع الآن الكثير من المتاحف العالمية مدينة فلورنس "Florence" تلك المدينة التي صارت أكثر الجمهوريات الإيطالية اتصالًا بشرق البحر المتوسط، ولها علاقة قوية بالدولة المملوكية، غدت في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي عاصمة الآداب والفنون الأوروبية بسبب تشجيع أسرة آل ميديتشي للفن والفنانين والعمل على توثيق صلاتها التجارية بالسلطات المملوكية في مصر والشام، وكان دور الحجاج المسيحيون لا يقل أهمية عن المعابر المتقدم ذكرها حيث كانوا يعودون ومعهم الكثير من الأواني الخزفية المتنوعة، والتي كان ينظر إليها مواطنيهم بعين التقدير والإعجاب، وهناك من الأسباب ما جعل الإيطاليون يقبلون على المنتجات الخزفية الإسلامية ويقلدونها، وذلك لقيمتها الجمالية الواضحة التي تتمثل في تناسقها وفخامتها وما تحفل به في كثير من الأحيان من غنى في الألوان، بالإضافة أنها تتجلى فيها درجة عالية من الإتقان الفني والصناعي الواضح، وهي درجة تتفوق بمراحل على ما كان من الممكن أن ينتجه الإيطاليون(٥٢). أي أن الواقع يؤكد أن روائع التحف التطبيقية الفنية الإسلامية كانت في حد ذاتها– بقيمها الجمالية – كانت خير مَعبر وخير مُعبر عن الفن الإسلامي في بلدان أوروبا، حيث اجتذبت زخارف تلك التحف وأشكالها وطرق صناعتها دوقات وأمراء أوروبا بالشكل الذي دفعهم نحو اقتناء تلك التحف ومحاولة تقليدها.

كما تعد التأثيرات الشرقية المتمثلة في تصوير السجاد والمنسوجات ومنتجات أخرى عن طريق التجارة بين الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأوروبا خاصة إيطاليا منذ القرن ١٤ من قبل فلورنسا والبندقية أثر كبير في نقل الكثير من التأثيرات الشرقية في

لوحات العديد من فنانين عصر النهضة، جنبًا إلى جنب مع نقل نصوص الخط العربي المستعار في لوحات عصر النهضة كزخارف وتأثيرات شرقية إسلامية تجريدية بحتة... حيث سافرت الأفكار والفنون مع البضائع التجارية إلى المدن الإيطالية في صقلية وجنوه وبيزا ولوكا وسيينا وفلورنسا وأمالفي والبندقية، مع صعود الإمبراطورية العثمانية في القسطنطينية خاصة بعد عام ١٤٥٣م وتطور العلاقات التجارية بين إيطاليا وتركيا... ومن أسباب انتشار الخطوط والكتابات العربية على الفنون الأوروبية هو اعتقادهما بأن اللغة العربية كانت لغة المسيحية المبكرة، حيث كان الأوروبيون في العصور الوسطى يدركون أن المسيحية والكتاب المقدس أتوا من الشرق الأوسط، لذا اعترف الإيطاليون في القرنين ١٤، ١٥م بالكتابة العربية على أنها رمز للشرق وأدركوا أنها تحظى بمكانة مرموقة في المنطقة التي ولدت فيها المسيحية، امتد هذا الارتباط في إطار تفكير تاريخي إلى العصر المسيحي المبكر وبالتالي، يمكن للكتابة المستعارة المشتقة من اللغة العربية أن تستحضر الأرض المقدسة في وقت تصوير قصص الإنجيل، وخير حجة على هذا السبب هو التكرار المستمر للنصوص المستعارة على الملابس التي ترتديها الشخصيات المقدسة(٥٣).

كما كان للظروف السياسية التي مرت بها إيران في القرن ٧ هـ/ ١٣م من غزو المغول سببًا في هجرة الصناع من موطنهم الأصلي متوجهين إلى بلاد الصين والشام ومصر حيث الأمان والاستقرار، ومن هنا ظهرت المدارس الإيرانية والصينية لتمتزج مع المدارس المصرية ولتظهر التأثيرات الزخرفية وليظهر بينهم التنافس شديدًا، لذا تطورت المنتجات الخزفية المملوكية تطورًا ملحوظًا بفضل حياة الثراء والترف التي عاشها الأمراء والسلاطين خاصة خلال القرنين ٧ – ٨هـ/ ١٣– ١٤م من جهة، وتقليد الفنان المملوكي للمنتجات الصينية والإيرانية في الأسلوب الفني الزخرفي وفي المواد الخام من جهة أخرى، وزهرة اللوتس ما هي إلا تأثير مملوكي على الخزف الإيطالي حيث مثلت شعار مدينة فلورنسا خلال القرن ٩ هـ/ ١٥م، والجدير بالذكر أن رسم عنصر حيواني

بمفرده أو متكرر مرتين أو ثلاثة يعد سمة من سمات الخزف المملوكي تقليد خزف سلطان آباد(٥٤). وهو ما يؤكد كيفية ورود مثل تلك التأثيرات الساسانية أو الإيرانية على خزف ميديتشي عبر وسيط متمثل في الخزف المملوكي المصري.

كذلك تأثر العثمانيون في بدايتهم بالأساليب الفنية الإيرانية(٥٥)، فقد كان ببلاط السلطان سليمان القانوني مصورون إيرانيون منهم "شاه قولي و ولي جان التبريزي(٥٦)، كما نهض بصناعة الخزف في آسيا الصغرى عدد من الفنانين الإيرانيين، مما يفسر وجود أساليبهم الفنية على هذه الصناعة، وأخذ العثمانيون عنهم فن الخزف المرسوم تحت الطلاء الأزرق والأبيض وهو تقليد البورسلين الصيني من عهد أسرة منج(٥٧)، واشتدت قوة هذه التأثيرات في القرن ١٠هـ/ ١٦م عندما استولى السلطان سليم الأول على تبريز، واختار منها ما يزيد عن سبع مائة أسرة ممن اشتهروا بالمهارة في صناعة الخزف وبعث بهم إلى بلاده، وقد استوطن فريق منهم مدينة إزنيك(٥٨)، ولقد أكثر الفنانون العثمانيون من رسم الزهور بأساليب مختلفة حتى أضحت طابعًا مميزًا للزخرفة العثمانية عامة(٥٩)، وقد مثلت إما منفردة أو متكررة، كما تم تحويرها في بعض الأحيان إلى درجة يصعب معها معرفة نوع الزهرة(٦٠)، كما تم تنفيذ تلك الزخارف النباتية والأزهار مركبة في كثير من الأحيان مما زاد من صعوبة تحديد هويتها.

ولا يمكننا إنكار التبادل الثقافي والتجاري بين المدن الإيطالية والمدن العثمانية من ناحية أخرى. فلقد نقلا تراكمهما الثقافي إلى بعضهما البعض من خلال التجارة عبر البحر الأبيض المتوسط، وهو الحوض المشترك الذي يتقاسمانه، وكانت انعكاسات هذا التفاعل على فن الخزف حتمية. وكانت المنطقة الإيطالية، التي تستضيف القوى الرائدة في تجارة البحر الأبيض المتوسط، في طليعة التجارة المبكرة للدولة العثمانية، وقد التقى سيراميك إزنيق الذي يعتقد أنه وصل إلى المنطقة عبر هذه الشبكة التجارية منذ القرن السادس عشر باهتمام كبير، ولم تكن القطع الخزفية فقط هي التي تم نقلها عبر شبكة التداول الاقتصادي المتبادل هذه، ولكن الأهم من ذلك أن الأنماط والزخارف والأشكال

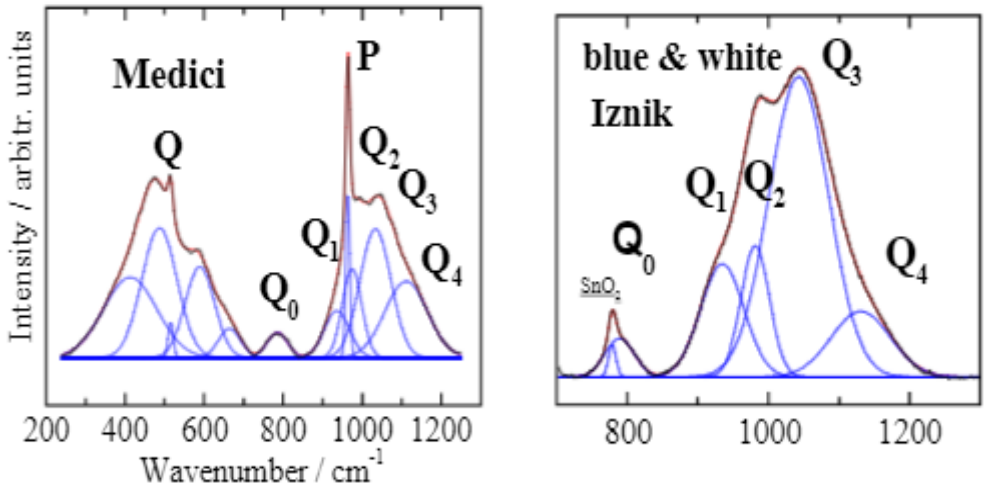
دخلت وعاء التفاعل في البيئة الثقافية الجديدة من خلال القطع الخزفية، وظهرت انعكاسات هذا التفاعل إما من خلال التقليد المباشر، أو من خلال التوليفات الناشئة عن الجمع بين ما رشح في وعاء التفاعل مع ديناميكياتها الأسلوبية الخاصة(٦١).

ومما لا شك فيه أن عوامل التغلغل الحضاري المتبادل لا يمكن قياسها أحيانًا بمقتضى معايير الإحصاء الباردة، كما يتعذر الاستدلال عليها حال حصولها في زمنها، لأن التأثير الحضاري المتبادل ليس تأثيرًا كميًا في غالب الأحوال، بل يعتمد على قدرة التقبل لمن يتمثل ويستوعب، وعلى تقارب الطرفين المؤثر والمتأثر، الأمر الذي لا يسع تقويمه إلا عن بعد، وعقب مضي وقت من الزمن(٦٢).

وأخيرًا وليس آخرًا فإن التحليلات الفنية التي تم إجراؤها على خزف ميديشي(٦٣) تدعم تقرير سفير البندقية أ. غريسوني الذي ورد فيه المساعدة من فنان شرقي(٦٤) وجهة نظر أ. لين بأن "الإلهام الفني على خزف أسرة ميديتشي مأخوذ من خزف إزنيك من خلال فنان شرقي"(٦٥).

وهنا وجبت الإشارة إلى أحدث الإجراءات التي أجريت لتحليل مدى التقارب بين خزف مدينة إزنيك التركية وبين خزف مدينة فلورنسا، حيث أثبت إجراء تحليلات رامان(٦٦) في الموقع في المتحف الوطني للسيراميك، سيفر، فرنسا، على الفخار الإزنيقي العثماني النادر الذي تم إنتاجه في الفترة ما بين ١٤٨٠ إلى ١٦٢٠م تقريبًا، والخزف الفلورنسي ميديشي الذي تم إنتاجه في الفترة ما بين ١٥٧٥ إلى ١٥٨٧ تقريبًا. تم إجراء المقارنة مع الفخار الصفوي (بلاد فارس، ~١٥٠٠-١٧٣٠) وكوتاهيا (من ١٥٥٠ أو على الأرجح من ١٦٨٠).... يُظهر تحليل بورسلين ميديشي أن المادة تم تحضيرها باستخدام الفلسبار والرمل والزجاج الغني بالكالسيوم، أي ربط تقنيات المعجون الصلب واللين. يشير وجود فوسفات الكالسيوم في مينا ميديشي إلى أن العظام المكلسة كانت تستخدم لتعتيم التزجيج، كما هو الحال في قطع الزجاج الإسلامية (٦٧)، وأشار

في النهاية – كما هو موضح بالجدول التالي – إلى تقارب المواد الداخلة في صناعة الخزف الميديتشي وخزف إزنيك التركي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.



نسب المكونات المتقاربة بين خزف إزنيك التركي وخزف ميديتشي الإيطالي

نقلًا عن Philippe Colomban: On-Site Raman Analysis, p. 4

وهكذا، حاول الخزف الإيطالي تلبية التقدير والطلب على خزف البورسلين من خلال تجميع الإلهام المستوحى من أنماط مينغ الصينية في القرن الخامس عشر والسيراميك الإزنيقي الأزرق والأبيض المشابه للخزف مع عناصر عصر النهضة الخاصة به [٦٨].

النتائج:

١- قامت الدراسة بنشر مجموعة من التحف الخزفية الإيطالية من البورسلين، المنسوبة لأشهر الأسر خلال عصر النهضة وهي أسرة ميديتشي في الفترة من الفترة ١٥٧٥- ١٥٨٧م.

٢- أكدت الدراسة على نجاح محاولات أسرة ميديتشي بعد محاولات عدة في الوصول لصناعة البورسلين الصيني بكفاءة عالية، دل على ذلك المستوى التقني والزخرفي لتلك التحف الخزفية.

٣- أشارت الدراسة إلى التنوع الكبير في أشكال تلك التحف طبقًا لتنوع وظائفها، والتي تراوحت ما بين الأطباق والصحون والسلطانيات وقدور وأباريق ودوارات المغزل وقوارير الحجاج، إضافة إلى قنينات الخل والزيت المميزة شكلًا.

٤- أشارت الدراسة كذلك إلى انتشار الرسوم الآدمية ذات الأرجل النباتية أو ما أطلقت عليه الدراسة لفظ الـ "HU-PLANT" اختصارًا لكلمة (HUMAN-PLANT)، وكذا ظهرت رسوم الطيور على شكل فراشات متقابلة ونفذت برؤوس آدمية وهو ما فضلت الدراسة بتسميته (Hu-Fly).

٥- تتبعت الدراسة معابر انتقال التأثيرات الفنية الإسلامية الواردة على خزف أسرة ميديتشي تقليد البورسلين الصيني، عبر العلاقات التجارية والحروب الصليبية والحجاج المسيحيون والسفارات والعلاقات الدبلوماسية.

٦- أشارت الدراسة إلى التأثيرات الشرقية الملموسة على الخزف الإيطالي لأسرة ميديتشي، عبر تقارب الزخارف الفنية المسجلة على هذا الخزف مع نظيراتها المنفذة على التحف المصرية والساسانية والصينية والتركية.

٧- وتأكيدًا على حالة الاستطراق الفني بين الشرق والغرب وبين بلدان الشرق وبعضهما البعض لاحظت الدراسة عوامل التأثير والتأثر الحادثة على زخارف التحف الفنية وأساليبها الصناعية والزخرفية، وانتقالها من هنا وهناك عبر عمليات النقل والاستنساخ والاستحباب للوحدات الزخرفية والطرق الصناعية من ثقافة فنية لأخرى.

الهوامش

(1) R. A. Goldthwaite: The Medici Bank and the World of Florentine Capitalism. Past & Present, vol. 114, 1987, pp. 3–31.

(2) De Roover, R: The Medici Bank Organization and Management. The Journal of Economic History, no. 1, 1946, pp. 24–52.

(3) De Roover, R: The Medici Bank Financial and Commercial Operations. The Journal of Economic History, no. 2, 1946, pp. 153–172.

(4) Jonas Junlang Huang: The Medici Family's Role in the Renaissance, Proceedings of the 2022 4th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2022), Available Online 13 February 2023, p. 1389, 1390.

(5) Marx, B, J. Bauman. J, Bowen. D. A.: Medici Gifts to the Court of Dresden, Studies in the Decorative Arts, no.1, 2007, pp. 46–82.

(6) GÁLDY, A, M: Spectacular Antiquities: power and display of anticaglie at the court of Cosimo I de' Medici. Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, vol. 29, 2005, pp. 45– 57. Jonas Junlang Huang: The Medici Family's Role in the Renaissance, p. 1390.

(7) Jonas Junlang Huang: The Medici Family's Role in the Renaissance, p. 1391. See also: S. B. McHam, Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence. The Art Bulletin, vol. 83, 2001, pp. 32–47.

(8) Schevill, F: The Controversial Medici, the Journal of Modern History, vol. 20, 1948, pp. 42– 46.

(9) Jonas, J. H: The Medici Family's Role in the Renaissance, p. 1392.

(10) Ibid: p. 1392.

(11) Ibid: p. 1393.

(12) Brucker, G. A: The Medici in the Fourteenth Century. Speculum, 32(1), 1957, pp. 1–26. Jonas, J. H: The Medici Family's Role in the Renaissance, p. 1393.

(13) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum of*

art, highlights of the collection Jeffrey Munger, DISTRIBUTED BY YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON, 2018, fig. 3, p. 3-4.

(14) Thornton and T. Wilson: Italian Renaissance Ceramics: A Catalogue of the British Museum Collection. 2 vols. London: British Museum, 2009, vol. 2, p. 694.

(15) Marco Spallanzani: Medici Porcelain in the Collection of the Last Grand-Duke." Burlington Magazine 132, no. 1046 (May 1990), p. 317.

(16) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum*, P. 24.

(17) Alan P. Darr, Peter Barnet, and Antonia Boström: Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts. With contributions by Charles Avery et al. 2 vols. London: Harvey Miller Publishers, in association with Detroit Institute of Arts, 2002, vol. 1, p. 226.

(18) Catherine Hess. Italian Ceramics: Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002, pp. 198–203. Thornton and T. Wilson: Italian Renaissance Ceramics, p. 694-699. Elizabeth Sullivan*: European Porcelain in the Metropolitan Museum, p. 23.*

* وهي قصة مستوحاة من القصص الديني الذي ورد بالكتاب المقدس والتي تروي قصة صعود وانتهاء أحد ملوك بني إسرائيل وهو شاول، وحتى انتحاره خشية وقوعه في الأسر على أيدي الفلسطينيين ففضل شاول الانتحار بالسقوط على سيفه، وهو المشهد المصور على الطبق، "وَاشْتَدَّتِ الْمَعْرَكَةُ حَوْلَ شَاوُلَ، وَأَثْخَنَ رُمَاةُ السِّهَامِ شَاوُلَ بِالْجِرَاحِ. ٤ فَقَالَ شَاوُلُ لِحَامِلِ سِلاَحِهِ: «اسْتَلَّ سَيْفَكَ وَاقْتُلْنِي بِهِ، لِئَلاَّ يَأْتِيَ هَؤُلاَءِ الْغُلْفُ وَيَطْعَنُونِي وَيُشَوِّهُونِي». فَأَبَى حَامِلُ سِلاَحِهِ الانْصِيَاعَ لِطَلَبِ سَيِّدِهِ خَوْفًا، فَأَخَذَ شَاوُلُ السَّيْفَ وَوَقَعَ عَلَيْهِ. ٥ وَعِنْدَمَا شَاهَدَ حَامِلُ سِلاَحِهِ أَنَّ شَاوُلَ قَدْ مَاتَ، وَقَعَ هُوَ أَيْضًا عَلَى سَيْفِهِ وَمَاتَ. ٦ وَهَكَذَا مَاتَ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ شَاوُلُ وَأَبْنَاؤُهُ الثَّلاَثَةُ وَحَامِلُ سِلاَحِهِ وَجَمِيعُ رِجَالِهِ مَعًا.". راجع سفر صموئيل الأول بالكتاب المقدس الإصحاح ٣١، الآيات ٤ – ٦.

(19) See also, *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum*, p. 24-25.

(20) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum*, p. 24-25.

(21) Alan P. Darr, Peter Barnet, and Antonia Boström: Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts. vol. 1, p. 251. *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in the Metropolitan Museum*, p. 24, 25.

(22) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art, p. 20.*

(23) *Anna M. F. Jackson, Martin Roth: Passion for Porcelain: Masterpieces of Ceramics from the British Museum and the Victoria and Albert Museum, Department of Oriental Antiquities, National Museum of China, Zhonghua shu ju, 2012, p. 176-177.*

(24) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in the Metropolitan Museum of Art, p. 5.*

(25) *Cora, G. and. Fanfani, A: La porcellana dei Medici, Milan, 1986, p.70-71.*

(26) *Thornton & Wilson: Italian Renaissance Ceramics, (cat. 470). Wilson: Ceramic Art of the Italian Renaissance, 1987, p. 246. Davillier: Les origines de la porcelaine en Europe, 1882, p96, no9. Fortnum 1897 / Descriptive catalogue of the maiolica and enamelled earthenware of Italy, the Persian, Damascus, Rhodian, Hispano-Moresue and some French and other wares in the Ashmolean Museum, Oxford, Fortnum collection, 1897, (c201). Cora & Fanfani: La porcellana dei Medici, pp. 58-9. Spallanzani: Ceramiche alla corte dei Medici nel Cinquecento, 1994, (tav 30).*

(27) *Atasoy, Nurhan and Raby, Julian: Iznik The pottery of Ottoman Turkey, London, Alexandria Press, 1989, pp. 266-7, Pl, 587.*

(28) Thornton & Wilson: Italian Renaissance Ceramics (cat. 472). Lane: A Rediscovered cruet of Medici Porcelain, 1958, (p. 83). Mottola Molfino: L'arte Della porcellana in Italia, 1976, (I, pl 393-4). Cora & Fanfani: La porcellana dei Medici, p. 62. Spallanzani: Ceramiche alla corte dei Medici, (p. 130). Bayer: Art and love in Renaissance Italy, 2008, (no. 43).

(٢٩) شعار النبالة أو الرنك Coat of arms هو رمز يستخدم لتمثيل الأفراد والجماعات والبلدان والمدن والأسر والكنائس والجامعات، وكان يستخدم في القدم على درع الفارس. راجع منير

البعلبكي: المورد الحديث، قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٥ م، ص ٢٣٦. دخلت تصاميم الشعارات حيز الاستخدام العام بين النبلاء الأوروبيين والإقطاعيين والفرسان في منتصف القرن الثاني عشر في ميادين القتال كوسيلة لتحديد الجنود المتحالفة من جنود العدو، وحين ازداد استخدام شعار الدرع بدأت طبقات اجتماعية أخرى باستخدامها كطريقة للتعبير عن نفسها، كالأمراء والأشخاص الذين كانوا على اتصال مع الفرسان، والرهبان الذين أرادوا صنع أختام خاصة لمراسلاتهم في الكنيسة، كانت تصاميم الشعارات المبكرة شخصية، استخدمها أفراد النبلاء لأنفسهم وقد يغيرون تصميمهم المختار بمرور الوقت، ثم أصبحت وراثية بحلول نهاية القرن الثاني عشر، استُخدمت شعارات النبالة في شمال إيطاليا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وفي الإمبراطورية الرومانية المقدسة بحلول منتصف القرن الرابع عشر. في أواخر العصور الوسطى، انتشر استخدام «معطف الأسلحة» بين رجال الدين، وشعارات المدن كمعرفات مدنية، وإلى المنظمات الحاكمة مثل الجامعات والشركات التجارية. راجع: ar.wikipedia.org

(30) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum of art, p. 20-22.*

(31) https://commons.wikimedia.org/

(32) Thornton & Wilson: Italian Renaissance Ceramics, p. 247. Davillier: Les origines de la porcelaine en Europe, p66-67, p97-98, no11. Biavati: Un frammento di porcellana medicea, 1956, pl xxvd.

(33) https://commons.wikimedia.org/

(34) Cora, G, Fanfani. A: La porcellana dei Medici, pp. 114-15. Alinari, A: La porcellana dei Medici, Bibliografia ragionata e catalogo essenziale, Ferrara, 2009, no. 36.

(35) Arthur Lane, Italian Porcelain, 1954, plate 3B, p. 5. Liverani: Catalogo delle Porcellane dei Medici, no. 18.

(36) Başak ÇORAKLI: İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları, "Reflections of Interactions between Iznik Ceramics and Italian Majolicas", 2019, pl. 9, p. 37.

(37) Liefkes, Reino and Hilary Young, eds. Masterpieces of World Ceramics, London: V & A Publishing, 2008. pp. 72-73.

(38) Hildyard, Robin: European Ceramics, London, V&A-Publications, 1999, p.144.

(39) Baker, Malcolm, and Brenda Richardson (eds.), A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum, London: V&A Publications, 1999.

(40) Marco Spallanzani: Ceramiche alla Corte dei Medici, p. 69. Cristina Acidini Luchinat: The Medici, Michelangelo, and the Art of Late Renaissance Florence exhibition catalogue, Florence, 2002, cat. nos 101-05, pp 247ff.

(41) Başak ÇORAKLI: İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt: 13, Sayı, 24, 2019, p. 37.

(42) Carswell, J: *İznik pottery,* British Museum Press, 1998, p. 102.

(43) Hess, C: *The arts of fir, Islamic ınfluences on glass and ceramics of the Italian renaissance,* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, p. 19, 20.

(44) Raby, J: *İznik*, London: Alexandra P-Laurence King, 1994, p. 268.

(45) *Elizabeth Sullivan: European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art, p. 20.*

(٤٦) راجع حسين رمضان: شاروبيم أبو الهول في الفن الإسلامي، حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي، العدد الأول، المجلد الثاني، ١٩٩٩م، ص ٤٠٥.

(٤٧) انظر: رشا محمود حسين: رسوم الكائنات الخرافية على نماذج من الخزف الإسلامي في مصر حتى القرن (١٠ هـ/ ١٦ م، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، كلية الآداب– جامعة المنيا، العدد الحادي عشر، سبتمبر ٢٠٢٢ م، لوحات ٥، ٦، ص ٥٥٦. يذكر أن الكائن الخرافي هو كائن به جزء آدمي وجزء حيواني أو عدة أجزاء من حيوانات مختلفة مجمعة معًا لتكوين كائن جديد له خصائص ودلالات جديدة ومكتسب لقوى خارقة، ومن الكائنات الخرافية التي ظهرت على الخزف الإسلامي بمصر (التنين– السباع المجنحة– الطيور ذات الرؤوس الآدمية– الحصان المجنح– أبو الهول المجنح) المرجع نفسه، ص ٥٥٥.

(٤٨) راجع: رشا محمود حسين: رسوم الكائنات الخرافية على نماذج من الخزف الإسلامي في مصر، لوحات ٣، ٤، ص ٥٥٤.

(٤٩) أحمد فكري: في العمارة والتحف الفنية، الفصل الثامن من كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠م، ص ٤٣٧، ٤٣٨.

(50) Marco Spallanzani, Ceramiche orientali a Firenze nel, Rinascimento, Florence 1978, p. 195-196.

(51) Eva Ströber: THE EARLIEST DOCUMENTED MING-PORCELAIN IN EUROPE, A GIFT OF CHINESE PORCELAIN FROM, FERDINANDO DE' MEDICI (1549-1609), TO THE DRESDEN COURT, Dresden, The International Asian Art Fair, 2006, p. 26, 27.

(٥٢) جمال عبدالرحيم: بعض التأثيرات الفنية المملوكية على الخزف الإيطالي خلال القرنين (٨– ٩هـ/ ١٤– ١٥م)، مقال في كتاب المجتمع المصري في العصرين المملوكي والعثماني، ندوة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية تكريمًا للعالم الكبير أندريه ريمون، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧م، ص ٤٧٥– ٤٩١.

(٥٣) نهاد محمد صادق: زخارف السجاد الشرقي والنصوص العربية المستعارة في لوحات عصر النهضة، مجلة الفنون والعمارة والعلوم الإنسانية، المجلد التاسع، عدد خاص، المؤتمر الدولي الرابع عشر، أبريل ٢٠٢٤م، ص ٨١٧، ٨٣٣.

(٥٤) جمال عبدالرحيم: بعض التأثيرات الفنية المملوكية على الخزف الإيطالي، ص ٤٨٢، ٤٨٩.

(٥٥) زكي حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بيروت، ١٩٨١م، ص (ي).

(٥٦) ديماند م. س: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٨م، ص ٦٧.

(٥٧) ديماند: المرجع السابق، ص ٢٢١، ٢٢٢.

(٥٨) آيت سعيد نبيلة: التحف المعدنية العثمانية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد الآثار، جامعة الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ٤٢٢، ٤٢٣.

(٥٩) سعاد ماهر: الخزف التركي، مصر، ١٩٧٧م، ص ٧٥.

(60) Arceven, C. E: Les Arts Decoratifs Turcs, Istanbul, 1952, p. 57.

(61) Başak ÇORAKLI: İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt: 13, Sayı, 24, 2019, p. 29.

(٦٢) مارجريتا جوميز: إسهامات حضارية للعالم الإسلامي في أوروبا عبر الأندلس، كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، بيروت ١٩٩٨م، ص ١٤٨١. بشرى محمود الزوبعي: أثر الحضارة العربية في الأندلس على أوروبا خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، مجلة مركز دراسات وبحوث الوطن العربي، العدد ٢٠– ٢١، العراق ٢٠٠٦م، ص ٨١.

(63) Başak ÇORAKLI: İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları, p. 37.

(64) Mack, R. E: *Doğu mal, batı sanatı, Islam ülkeleriyle ticaret ve italyan sanatı 1300- 1600,* Çev: Özdamar, A. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005, p. 184, 338.

(65) Lane, A: *Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, London: Faber and Faber, 1971, p. 280.

(٦٦) تحليل رامان الطيفي وهو تقنية غير مدمرة في الموقع لتوصيف الخزف والزجاج. يعد تحليل رامان الطيفي تقنية بصرية وبالتالي يمكن إجراؤه من خلال طرق مختلفة: الأجهزة البصرية: عدسات الكاميرا، المجهر، مسبار الألياف الضوئية عن بعد، إلخ. انظر:

Philippe Colomban: On-Site Raman Analysis of Rare Ancient Ceramics, Medici Porcelain and Iznik Pottery, International Workshop on Science, Technology and Cultural Heritage, Venice Italy, 2004, p. 1-4.

(67) *Philippe Colomban: On-Site Raman Analysis of Rare Ancient Ceramics p. 1-4. https://www.academia.edu/.*

(68) Başak ÇORAKLI: İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları, p. 33. Mack, R. E: *Doğu mal, batı sanatı, Islam ülkeleriyle ticaret ve italyan sanatı 1300- 1600, p.179.*

اللوحات

أولًا: زجاجات الزيت والخل

(لوحة ١)

(لوحة ٢)

(لوحة ٣ أ)

(لوحة ٣ ب)

ثانيًا: الأطبق والصحون

(لوحة ٤ أ)

(لوحة ٤ ب)

تفصيل من زخارف قاع الصحن السابق

(لوحة ٤ ج)

ظهر الصحن السابق

(لوحة ٥ أ)

(لوحة ٥ ب)

ظهر الطبق السابق

(لوحة ٥ ج)

تفصيل للكاتدرائية من الطبق السابق

(لوحة ٦)

(لوحة ٧)

(لوحة ٨)

(لوحة ٩ أ)

(لوحة ٩ ب)

ظهر الطبق السابق

(لوحة ١٠ أ)

(لوحة ١٠ ب)

ظهر الطبق السابق

ثالثًا: السلطانيات

(لوحة ١١ أ)

(لوحة ١١ ب)

الطابق السابق من زاوية جانبية

رابعًا: دوارة المغزل

(لوحة ١٢ أ)

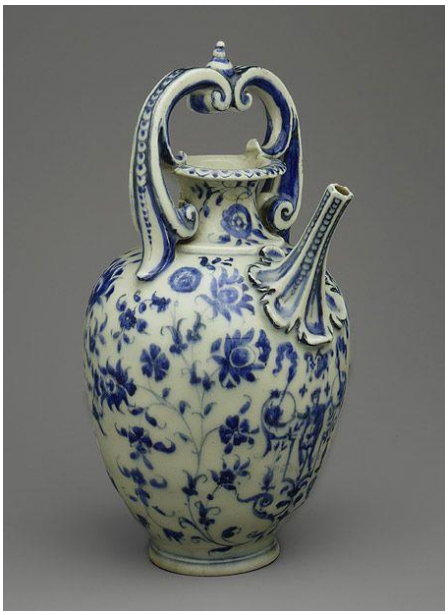
دوارة مغزل بالمتحف البريطاني

(لوحة ١٢ ب)

ظهر القطعة السابقة

خامسًا: الأباريق

(لوحة ١٣)



(لوحة ١٤ أ)

(لوحة ١٤ ب)

مؤخرة الإبريق السابق

(لوحة ١٤ ج)

مقدمة الإبريق السابق أسفل الصنبور

(لوحة ١٤ د)

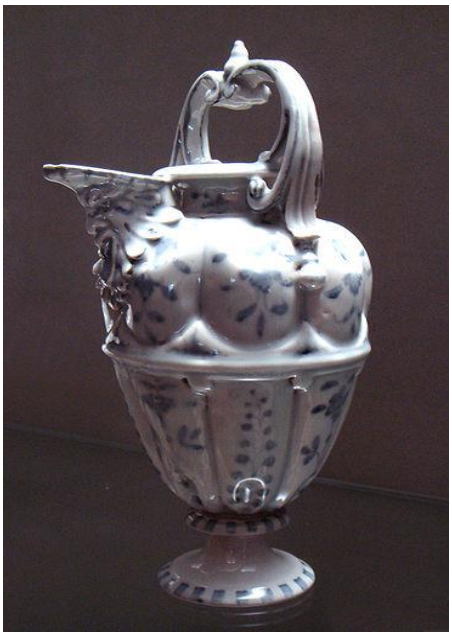
قاعدة الإبريق السابق من أسفل

(لوحة ١٥)

(لوحة ١٦ أ)

(لوحة ١٦ ب)

مقدمة الإبريق السابق



(لوحة ١٧)

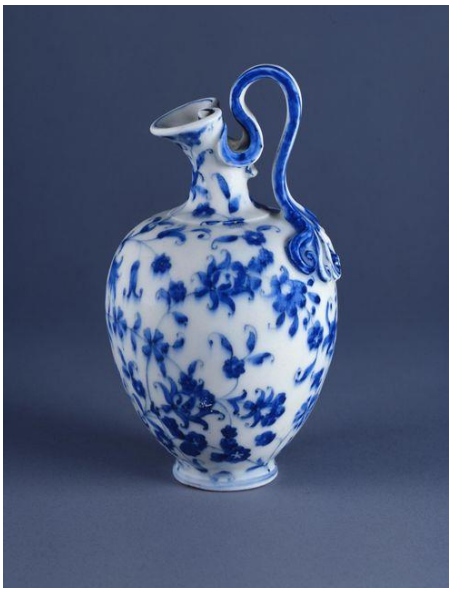
(لوحة ١٨ أ)

(لوحة ١٨ ب)

جانب آخر من الإبريق السابق

(لوحة ١٨ ج)

زخارف قاعدة الإبريق



(لوحة ١٩)

(لوحة ٢٠)

(لوحة ٢١)

سادسًا: القوارير

(لوحة ٢٢)

(لوحة ٢٣)

(لوحة ٢٤)

(لوحة ٢٥)

(لوحة ٢٦ أ)

(لوحة ٢٦ ب)

جانب آخر من التحفة السابقة

(لوحة ٢٧)

(لوحة ٢٨)

(لوحة ٢٩ أ)

(لوحة ٢٩ ب)

(لوحة ٣٠)

كنيسة فلورنسا على الطبيعة