العناصر الزخرفية في مساجد القرى العثمانية في غرب الأناضول منذ القرن ١٢هـ /١٨م وحتى بداية القرن ١٤هـ /٢٠م
(دراسة أثرية فنية)

Decorative elements in the Mosques of the Ottoman Villages in Western Anatolia from the 12th AH / 18th AD till the Beginning of the 14th AH / 20th AD Century
(Archaeological and Artistic Study)

م. د/ إبراهيم وجدى إبراهيم حسانين
مدرس الآثار الإسلامية ، كلية الآثار ، جامعة دمياط
Dr.Ibrahim Wagdi Ibrahim Hassanein
Faculty of Archaeology, Islamic Dept., Damietta University
ibrahimhassanien@du.edu.eg

ملخص البحث :
اتسمت المساجدُ العثمانيةُ الواقعةُ فى القرى الصغرى فى محافظات غرب الأناضول مثل محافظة أفيون Afyon ، وآيدن Aydın ، وديزنلى Denizli ببعض السمات الفنية الفريدة التى تُميِّزها عن غيرها من المساجد الواقعة بالمدن الكبرى بنفس المحافظات والتى تتبعها إداريًّا هذه القرى ، سواء من حيث الأسلوب الفنى المستخدم فى تنفيذ الزخارف وهو أسلوب الرسم بالقلم أو القلم كارى Kalem işi الذى ظهر منفردًا ومنفذًا بكثره فى أماكن عدة بهذه المساجد القروية لاسيما على الجُدْران من الداخل التى كسيت بالجص وعلى المحاريب والمنابر وكراسي الوعاظ والمحافل .أو من حيث العناصر الزخرفية المنفذة نفسها والتى تنوعت أشكالُها ما بين الزخارف النباتية مثل زهرة القرنفل واللاّلة وأغصان شجر المرسين أو الآس وشجرة الطوبى ، والنصوص الكتابية التى مثلت دورًا مهمًّا في زخارف المساجد القروية خلال هذه الفترة، حيث ظهرت بكثرة منفَّذة أعلى المداخل والمحاريب، وكذلك على الأسطح الداخلية للجدران في هذه المساجد، وقد نفذت هذه الكتابات بالخطين العربي والتركي العثماني معًا وتنوع مضمونها ما بين نصوص قرآنية ، لفظ الجلالة الله ، الخط المثنى (الكتابات المعكوسة) ، أسماء الخلفاء الراشدين وآل البيت ، عبارات دعائية ، نصوص إنشائية ،أسماء السلاطين العثمانيين، أسماء المساجد العثمانية الكبرى، أسماء أصحاب الكهف. هذا بالاضافة الى الأشكال الهندسية مثل زخرفة الشرقى فلك ، والرسوم المعمارية المختلفة التى تمثل المسجد الحرام والكعبة المشرفة وزخارف اخرى تمثل قطاعات رأسية لبعض المساجد العثمانية الكبرى. نضف الى ذلك بعض الرسوم التى يغلب عليها الطابع الدينى مثل رسوم تمثل يوم الحساب والمحشر مثل الصراط والميزان والجنة والنار ولواء الحمد . وزخارف تمثل رسومًا لأدوات المتصوفة المختلفة مثل الطبر ،الكشكول ،العمامة والمِسْبَحة والاعلام والألواح المعلقة ، ورسوم اخرى متنوعة ومتعددة كان لها رمزيتها الخاصة مثل اشكال تمثل سجاجيد الصلاة واشكال السفن .

أهداف البحث :
تهدف هذه الورقة البحثية إلى إلقاء الضوء على العناصر الزخرفية التي تزين مساجد القرى في محافظات غرب الأناضول منذ القرن ١٢هـ/١٨م وحتى بداية القرن ١٤هـ/٢٠م **من خلال ما يلي:**

- **أولًا** : الأسلوب الفني المستخدم في تنفيذ الزخارف وميزاته الفنية.
- **ثانيًا** : سمات العناصر الزخرفية ومدى واقعيتها.

- **ثالثًا** : دراسة مقارنة بين العناصر الزخرفية المستخدمة في هذه المساجد القروية ومساجد المدن الكبرى الواقعة في نفس المحافظات.

منهجية البحث :

يتناول هذا البحث وصفا للعناصر الزخرفية التى تزين المساجد القروية العثمانية بمحافظات غرب الاناضول وتحليلها تحليلا دقيقا ، ومقارنتها بالعناصر الزخرفية التى تزين مساجد المدن الكبرى الواقعة في نفس المحافظات لمعرفة اوجه التشابه والاختلاف بينهما للتاكيد على تميز هذه المساجد القروية وانفرادها بطراز فنى خاص بها .

الكلمات المفتاحية :

- زخرفة – عثماني – مسجد – قرية - غرب الأناضول.

Abstract:

The Ottoman mosques located in the small villages of western Anatolia provinces such as Afyon, Aydın and Denizli were characterized by some unique artistic features that distinguish them from other mosques in major cities in the same provinces, whether in terms of the used artistic style or decorative elements. The used artistic style 's known as a pen or pen Kalem işi, which appeared and carried out in abundance in several places in these villages mosques, especially on the walls that were covered with plaster, and on mihrabs, pulpits, chairs of preachers, and mahafils. As for the decorative elements that carried out in these mosques were varied between floral decorations like lale, karanfil, branches of mersin trees and Tube tree. The writing texts that played an important role in the decoration of villages mosques during this period, as they appeared in abundance executed above the entrances and mihrabs, as well as on the interior surfaces of the walls in these mosques, and these writings were executed in both the Arabic and Turkish Ottoman calligraphy. Its content varied between Qur'anic texts, the Muthanna inscriptions, structural texts, the names of the Ottoman sultans, the names of the great Ottoman mosques. Geometric shapes were carried out in these mosques such as the şarkifelek motif, and the various architectural drawings that represent the Grand Mosque, the Holy Kaaba, and other decorations that represent vertical sectors of some of the great Ottoman mosques. We add to this some drawings that are predominantly religious, such as drawings representing the Day of Judgment and the Mahshar, such as the sirat, the scale, heaven, hell, and the banner of praise. And ornaments representing drawings of various Sufi tools such as tabar, kashkool, turban, flags, hanging panels, and various other drawings that had their own symbolism, such as shapes representing prayer carpets and ship shapes.

Research Objectives: This paper aims to shed light on the decorative elements that decorated the mosques of the villages in the provinces of western Anatolia from the 12^{th} AH / 18^{th} AD till the Beginning of the 14^{th} AH / 20^{th} AD Century, in terms of the used Artistic style in the implementation of decorations and its features, The features of decorative elements and its realism, besides that a comparative study between the decorative elements used in the villages mosques and the cities mosques located in the same governorates.

Research Methodology: This papers will describe, analysis the decorative elements in the mosques of villages in western Anatolia and compare it with the decorative elements that used in the big cities mosques in western Anatolia to know what is different and similar between them.

Key Words:
Decoration, Ottoman, Mosque, Villages, Western Anatolia.

مقدمة :

انفردت المساجد التي شُيِّدت في قرى محافظات غرب الأناضول مثل أفيون وآيدن وديزلى ببعض السمات الفنية الفريدة ، سواء من حيث الأسلوب الفني المستخدم أو من حيثُ نوعيةُ العناصر الزخرفية المنفذة نفسها، الأمر الذي أكسبها طرازًا فنيًّا خاصًّا بها يميزها عن غيرها من المساجد الواقعة بالمدن الكبرى بنفس المحافظات المذكورة والتي تتبعها هذه القرى من الناحية الإدارية (شكل١). فمن حيث الأسلوب الفني اتسمت هذه المساجد القروية باستخدام أسلوبٍ فنيٍّ عُرِف باسم أسلوب الرسم بالقلم أو قلم كاري، تم الاعتماد عليه بشكل أساسي وواضح في تنفيذ جميع العناصر الزخرفية المختلفة داخل وخارج هذه المساجد القروية، خصوصًا بعد أن استغنى منشئي هذه المساجد عن المواد الخام الغالية التي قد تُسهِمُ بقدر كبير في إضفاء مزيد من الطابع الجمالي على المنشأة مثل الرخام والأحجار وغيرها، والتي تفتقر إليها هذه المساجد، سواء في البناء أو الزخرفة؛ وذلك لكون منشئي هذه المساجد ومجددوها في الفترات اللاحقة من أهل القرى نفسها التي تقع بها هذه المساجد، كانوا من متوسطي الحال ماديًّا، وليسوا من الباشوات أو من كبار رجال الدولة الذين تمكِّنُهم قدراتُهم المالية من الإسراف في تزيين هذه المساجد، ولكن نجد أن منشِئِي هذه المساجدَ قد اعتمدوا على أسلوب الرسم بالقلم كبديل عن الرخام وغيره من المواد الخام في إكساب هذه المساجد طابعًا جماليًّا، فظهر منفَّذًا بكثرة على الأشغال الخشبية والطبقات الجصية التي تكسي الجدران، وكذلك على الأجزاء الرخامية القليلة جدًّا التي استخدمت في مناطق محددة بالمحاريب.

أما من حيث العناصر الزخرفية المنفَّذة ، فقد اتسمت زخارف هذه المساجد بالتنوع الكبير ، وتفرُّدها بظهور بعض العناصر الزخرفية الجديدة التي تنفذ لأول مرة بهذه المساجد دون غيرها من المساجد المشيدة في المدن الكبرى من قِبل السلاطين وكبار رجال الدولة، مثل زخارف تمثل شجرة الطوبى، زخارف تمثل قطاعات رأسية معمارية لبعض المساجد العثمانية الكبرى، وزخارف تمثل رسومًا لأدوات المتصوفة المختلفة مثل الطبر ،الكشكول ،العمامة والمِسْبَحة ، وزخارف تمثل رسوم يوم الحساب والمحشر.

وعليه فإنه يتضح من خلال ذلك أن هذه المساجد القروية، سواء من حيث الأسلوب الفني المستخدم في تنفيذ الزخارف أو من حيث نوعية العناصر الزخرفية المنفذة نفسها، اتسمت بانفرادها ببعض السمات الفنية التي تميزها عن غيرها حتى عن مساجد المدن الكبرى التي تتبعها هذه القرى والمشيَّدة في تاريخ قريب أو معاصر لتاريخ إنشاء مساجد القرى في محافظات غرب الأناضول.

أولًا: الأسلوب الفني المستخدم وميزاته الفنية .

أسلوب الرسم بالقلم أو القلم كاري: نفذت جميع العناصر الزخرفية بهذه المساجد القروية باختلاف المواد الخام المنفذة عليها، سواء كانت جصًّا يغطي الجُدْران من الداخل أو رُخامًا مستخدمًا أحيانًا في المحاريب، أو أخشابًا صُنعت منه المنابر وكراسي الوعاظ والمحافل بأسلوب فنيٍّ واحدٍ عرف باسم أسلوب الرسم بالقلم أو القلم كاري، والذي يُقصَد به تلوين الزخارف بواسطة فرشاة ذات سن مدبب رفيع وطويل عُرِفت باسم القلم.(٢) وترجع البداياتُ الأولى لاستخدام هذا الأسلوب في العمارة العثمانية إلى القرن٩هـ /١٥م ، حيث شاع بالعمائر الدينية بمدن إزنيك وبورسه وأدرنه وإسطنبول.(٢) وقد أدى تنوُّع المادة الخام المنفذ عليها العناصر الزخرفية داخل هذه المساجد القروية إلى اختلاف الطريقة التي نُفِّذَ بها هذا الأسلوبُ الفنيُّ، حيث

كان لكلِّ مادة من هذه المواد خصائِصُها التي تُميِّزُها عن غيرها وإن ظهرت الطريقة متشابهة على الرخام والجص واختلفت على الأخشاب .

فقد نفذت العناصر الزخرفية على الرخام والجص بهذا الأسلوب عن طريق تصميم قالب من ورق الكرتون السميك نقشت عليه الزخارف المطلوبة من قبل، ثم تُثقب الإطارات الخارجية لهذه الزخارف بواسطة مثقاب، ثم يثبت هذا القالب على السطح المرغوب تنفيذ الزخرفة به ، سواء كان من الجص او الرخام ، ثم يطرق على الإطارات الخارجية المثقوبة لهذه الزخارف بكيسة من القماش ذات مسام مليئة بذرات أو تراب الفحم فتطبع الإطارات الخارجية المثقوبة للزخارف ، ثم تلون باستخدام القلم. (٢)

أما عن تنفيذ العناصر الزخرفية على الخشب (٩) باستخدام هذا الأسلوب فقد انقسمت إلى طريقتين : **الأولى**: كان يتم فيها صَقْلُ الأسطح الخشبية وتُسويتها ثم تسقيتها بطبقة من الغراء أو طبقة جصية رقيقة جدًّا لتقليل امتصاص الأخشاب للألوان وإعطائها نوعًا من اللمعان، ثم يتم تصميم قالب من الورق السميك منقوش عليه الزخارف المطلوبة، ثم تثقب الإطارات الخارجية لهذه الزخارف بواسطة مِثْقاب، ثم يتم وضع القالب على السطح الخشبي ويطرق عليه بكيسه مليئة بذرات الفحم فُتطبع الإطارات الخارجية للزخارف على السطح الخشبي، ثم تلون بواسطة الفرشاة المعروفة بالقلم. ولكي يتم الحفاظ على ألوان هذه الزخارف برَّاقةً ولامعةً لمدة طويلة ومن دون تلف، كان يتم سقيُ هذه الزخارف بمادة الورنيش. أما الطريقة **الثانية**: فكان ينفذ هذا الأسلوب على الخشب مباشرة وبواسطة اليد دون إعداد قالب مسبق من الورق السميك منقوش عليه الزخارف، ولأن هذه الطريقة تعتمد بصفة أساسية على مهارة النقاش الذي يقوم بالتنفيذ مباشرة ، فإنه ينتج عنها الكثير من الأخطاء وبالتالي فإن الزخارف المنفذة بهذه الطريقة تكون أقل دقة من الطريقة الأولى.(٩)

وكان يراعي عند تلوين التصميم الزخرفي بعد طباعة الإطارات الخارجية للزخارف من القالب الورقي السميك على السطح الرخامي والجصي، وكذلك الخشبي بأنه يتم أولًا تحديد أرضية الزخارف بدقة، ثم تُلَوَّنُ الأرضية والزخارف بألوان متناسقة مع بعضها بعضًا، فالأرضية غالبًا ما تكون باللون الأزرق الداكن، البني، التركواز، الأسود والأحمر، أما الزخارف فتكون في الغالب بألوان باهتة متجانسة (٦)، وبعد تحديد الألوان المطلوبة يستخدم النقاش الفرشاة في تنفيذها. ويتوجَّبُ على النقاش عند قيامه بعملية التلوين أن تكون يداه متوازنتين وغير مهتزتين إلى أن يقوم بتنفيذ الخطوط الطويلة للزخارف بشكل مستقيم ومستوى، ولهذا كان يستخدم عصا طويلة يبلغ طولها ما بين ٦٠-٧٠سم، وسمكها ما بين ١ - ١,٥سم من أجل الحفاظ على توازن يديه، حيث تتكئ اليد التي تمسك الفرشاة وتقوم بالتلوين على هذه العصا التي تقبض عليها اليد الأخرى، ويرتكزُ سنُّ هذه العصا على السقف من خلال كرة بلاستيكية مزوَّدة بها حتى لا يلحَقُ السقفَ أيُّ خدوش.(٧)

وقد اتسمَ أسلوبُ الرسم بالقلم المستخدمِ في تنفيذ العناصر الزخرفية بهذه المساجد القروية بظهوره مفردًا بحيث لا نرى أي أسلوب آخر مستخدمًا إلى جانبه، كما اتسمت العناصر الزخرفية المنفذة بتكرارها بحيث يبدو وكأن الفنان استخدم فقط ثلاثة أو أربعة قوالب ذات تصاميم مختلفة الزخارف وقام بتنفيذها داخل هذه المساجد القروية جميعًا، فكان ذلك سببًا في ظهور نوع من التشابه الكبير بين جميع العناصر الزخرفية المنفذة.

ثانيًا: سمات العناصر الزخرفية ومدى واقعيتها:

تنوعت أشكالُ الزخارف التي نفذت بهذه المساجد القروية بين الزخارف النباتية ،الكتابية، وكذلك الهندسية، بالإضافة إلى بعض الزخارف المتنوِّعة التي تضمنت قطاعات رأسية لبعض العمائر العثمانية الدينية وكذلك رسومًا تمثل الأدوات المختلفة للمتصوفة.

- **أولًا: الزخارف النباتية**: تنوعت الزخارف النباتية المنفذة بهذه المساجد القروية بين الأزهار مثل أزهار القرنفل ، اللاّلة وأغصان وثمار الرمان والورد البلدي، وكذلك الأشجار مثل أشجار السَّرْوِ، والطوبى وثمار بعض أشجار الفاكهة، وقد

اتسمت أشكال الأزهار والأشجار من حيث الأسلوب الفني التي نفذت به بقربها أحيانًا من الطبيعة وتحويرا وبعدها عنها أحيانًا أخرى.

الأزهار: كانت الأزهار من ضمن العناصر المفضَّلة في الزخرفة في الفن التركي، وقد أقبل الأتراك على استخدامها بكثرة في فنونهم منذ منتصف القرن١٦م [٩]، وقد ظهرت أنواع مختلفة من الأزهار في هذه المساجد منفذة على الأخشاب، وكذلك على الطبقات الجصية التي تكسي الجدران في هذه المساجد من الداخل، وقد اتسمت زخارفُ هذه الأزهار من حيث أسلوب التنفيذ ، بأنها نُفِّذت على عدة مستويات تبدأ من أسفل الجدران ، وتمتد حتى بداية الأسقف بشكل يغلب علية التكرار، بحيث تبدو هذه الزخارف وكأن الغرض منها لم يكن جماليًّا بقدر ما كان الغرض منها هو تغطية الأسطح الداخلية للجدران. وقد نُفِّذت الأزهارُ في هذه المساجد على نمطين؛ **الأول** :عبارة عن زهرة وحيدة تتألف من ساق ينتهي باللوزة ويتكرر شكلها أكثر من مرة، أما **الثاني:** فهو على هيئة حِزَمٍ مجمَّعة من الأزهار تخرج من أباريق لها قاعدة طويلة وبدن كروي ورقبة أسطوانية ولها مقبض أو مقبضان وصنبور، أو تخرج هذه الحزم من أصص لها قاعدة بسيطة وفوَّهة متَّسِعة، وقد ذاع انتشار الشكل الثاني في الأناضول بعد القرن١١هـ / ١٧م بتأثير من الأسلوب الأوروبي والنماذج الغربية .[٩]

أنواع الأزهار المنفذة بهذه المساجد:

زهرة القرنفل[١٠]: من أكثر أنواع الأزهار التي كثر استخدامها في الفنون العثمانية مثل الأقمشة والمفروشات منذ القرن١٠ هـ/ ١٦م وحتى القرن١٣هـ/ ١٩م ، بحيث أصبحت وكأنها ختم مميَّز لهذه الفنون، وقد حملت هذه الزهرة بعض الرمزية ، حيث رمزت إلى الحب والصدق والجمال.[١١] وقد ظهرت هذه الزهرة منفَّذة على جوانب ريشتي منبر مسجد قرية سافران[١٢] بشكل منفرد تخرج من غصن باللون الأسود. (لوحة١)، كما ظهرت كذلك ضِمْن حِزْمة من الزهور تخرج من المزهريات على الأسطح الداخلية للجدران في مسجد بيلين أرتيتش. [١٣](لوحة ٢)

زهرة اللاّلة: عرف الأتراك هذه الزهرة منذ أواخر القرن ٩هـ / ١٥م، وزرعوا منها ما يقرب من ألف نوع في القرن١٦م، وقد كثر ظهورها على شتى فروع الفن المختلفة مثل الكتاب والقماش، كما كانت عنصرًا أساسيًّا في زخرفة البلاطات الخزفية. ونظرًا لكثرة ظهور هذه الزهرة بزخارف الفنون والعمائر، فقد عرفت باسمها بعض الفترات الزمنية في العصر العثماني وهى فترة اللاّلة.[١٤] ظلت هذه الزهرة مستخدمة ضمن أنواع الزهور الأخرى حتى غزا أسلوب الباروك والروكوكو الفن التركي في القرن ١٢هـ/ ١٨م ، عن طريق أوروبا، إلا أنها استنفذت بعض مكانتها في القرن١٣هـ/ ١٩م.[١٥]

وقد تعددت الأسباب التي دفعت الأتراك إلى الإقبال الكبير على استخدام هذه الزهرة في الزخارف، فقد يكون ذلك راجعًا إلى أن كلمة لاّلة التركية تتكون من نفس الحروف التي تتكون منها لفظ الجلالة "الله" ، ومن ثَمَّ أكسب هذا التشابه في الحروف هذه الزهرة شرفًا وقدسية عند الأتراك [١٦] أو قد يكون لارتباطها ببعض المعتقدات عند الصوفية، حيث ترمز إلى الحب الصوفي لتشابه حروفها مع حروف لفظ الجلالة "الله" [١٧] أو لرمزيتها الدينية والمعنوية، وهذا هو السبب الذي نرجِّحه من كثرة استخدامها ضمن زخارف مساجد القرى خلال هذه الفترة، حيث العمر الزمني لهذه الزهرة قصير جدًّا فكان تمثيلها بكثرة داخل هذه المساجد، وكأن الفنان أراد أن يُذَكِّر كل مغرور بأن الحياة الدنيا مهما طالت فإن متاعها قليلٌ وعمرها قصيرٌ مثل هذه الزهرة .[١٨]

نفذت زهرة اللاّلة في هذه المساجد القروية على نمطين؛ **الأول**: قريب من الطبيعة مثلما ظهر بالقبة الخشبية في مسجد قرية أق قوى العالي [١٩]، حيث تألفت من ساقٍ منفردة ينتهي بالزهرة، وقد نفذت على هيئة عدة صفوف متراصة يعلو بعضُها بعضًا، كما نفذت في نفس المسجد ضمن حزمة مجمعة من أنواع مختلفة من الأزهار مثل الورد البلدي داخل أصص ومزهريات ذات قاعدة صغيرة وبدن مخروطي، وقد غلب على ألوان هذه الزهرة الأزرق والبني والأخضر والأحمر (لوحة ٣). النمط **الثاني**: محور عن الطبيعة مثلما ظهرت على أسطح الجدران في مساجد كلٍّ من قرية بيلن أرتيتش (لوحة ٤)،

وقرية إدريس[٢١](لوحة ٥، شكل٢) ، حيث نُفِّذت على هيئة ساقٍ منفردة تنتهي بثلاث أزهار اللاّلة أو تخرج مع أنواع أخرى من الأزهار من مزهرية كروية البدن وذات قاعدة ورقبة طويلة، وقد غلب عليها اللون الأحمر ،الأصفر ،الأزرق والأخضر.

أغصان وثمار الرمان: حَظِيت أغصان الرمان وثماره بمكانة عظيمة عند الأتراك ابتداءً من القرن ٨هـ/ ١٤م، وشاع استخدامُها في الزخرفة على الفنون المختلفة في القرنين١٠-١١ هـ/١٦-١٧م، مع زخارف الأزهار الأخرى مثل القَرَنْفُل واللاّلة [٢٢] وترجع هذه المكانة التي تمتعت بها أغصان الرمان وثماره إلى كونها من أشجار الجنة الوارد ذكرها في القرآن الكريم[٢٣] ونرجِّحُ شيوعَ استخدامها في المساجد علي اعتبار أن المساجد هي بيوت الله في الأرض، فكان لابد وأن تكون على مكانة مماثلة للجنة، فتم زخرفتها بما تحوية الجنان من فواكه وأشجار.[٢٤]وظهرت أغصانُ وثمارٌ ضمن زخارف القبة الخشبية والأسطح الداخلية للجدران في مسجد قرية أق قوى العالي، وقد نُفِّذت على هيئة غصنٍ يتفرَّعُ منه فروع صغيرة تنتهي بثمار الرمان بشكل متكرر، وقد تنوَّعت ألوانها ما بين البُنِّي والأخضر والأحمر.(لوحة ٦، شكل ٣)

الورد البلدي : أخذت زخرفة الورد البلدي مكانة مهمة في دواوين الأدب والشعر التركي، حيث رمزت إلى الحب، كما رمزت في ثقافة التصوف التركية إلى علاقة الحب التي تربط العبد بخالقه، وقد استخدمها الفنانون في الفترة العثمانية في الصور الشخصية للسلاطين العثمانيين مثل الصورة التي تمثل السلطان محمد الفاتح وقد أمسك بيده وردة.[٢٥]وقد ظهرت أشكال الورد البلدي منفَّذة على الأشغال الخشبية بهذه المساجد القروية، حيث ظهرت ضمن زخارف السقف الخشبي في مسجد قرية يازير[٢٦]على هيئة حزمة مجمعة تخرج من إبريق له مِقْبض وصنبور ويغلب عليها اللون الأحمر والأسود، كما ظهرت كذلك في نفس المسجد على هيئة حزمة مجمعة تخرج من غصن صغير ويغلب عليها اللون الأبيض والأزرق الداكن والأحمر (لوحة ٧)، ظهرت كذلك ضمن زخارف القبة الخشبية في مسجد قرية أق قوى العالي على هيئة حزمة مجمعة تخرج من أصص ويغلب عليها اللون الأصفر، الأحمر ،الأخضر (لوحة ٣) .

رسوم الأشجار: ظهرت رسوم الأشجار منفَّذة على الأسطح الداخلية لهذه المساجد، وقد اتسمت بعدم التكرار حيث ظهرت منفَّذة مرةً واحدةً فقط، وربما يرجع السبب في ذلك إلى كبر المساحة التي تنفذ عليها هذه الأشجار مما أدى إلى تنفيذها بشكل منفرد وعدم تكرارها. وقد اتسم الشكل الذي ظهرت عليه رسوم الأشجار بأنها نُفِّذت بشكل منفرد لا يشاركها أي عنصر آخر من الزخارف، أو جاءت ضمن العناصر الزخرفية الأخرى التي قد تؤلِّفُ منظرًا طبيعيًّا.

أنواعُ الأشجار المنفذة :

أشجار السرو: من الأشجار التي ظهرت بكثرة على الفنون المختلفة، وقد يكون ذلك راجع إلى المغزى الديني الذي تحمله، حيث كان لهذه الشجرة مكانتها ورمزيتها في الأدب الصوفي، فغالبًا كانت ترمز إلى الله حيث يستبدل اسم الله بحرف الألف الذي شكلت عليه هذه الشجرة، كما رمزت كذلك لدى الأتراك بصفة عامة إلى الرغبة في نيل الرحمة لأمواتهم من الله ولذلك كانوا ينقشونها بكثرة على تراكيب قبورهم[٢٧].ظهرت هذه الشجرة منفَّذة بشكل منفرد وملونة بالألوان المختلفة مثل الأخضر ،الأزرق والبني على الأسطح الداخلية للجدران في هذه المساجد، وخصوصًا على جوانب المحاريب والنوافذ، مثل تنفيذها على جانبي محراب مسجد قرية سافران (لوحة ٨) ، وكذلك على يمين المنبر وأسفل المحفل بمسجد قرية بيلن أرتيتش.(لوحة ٩) ، كما ظهرت ضمن منظر طبيعي متكامل أعلى محراب ونوافذ مسجد جيهان أوغلو بقرية جينجين.[٢٨](لوحة ١٠) .

أغصان شجر المرسين أو الآس: هو شجر دائم الخضرة يعرف بالريحان، بيضيّ الورق، أبيض الزَّهر أو ورديُّه، يُزرع للتزيين ولرائحته العطريّة، وثماره لُبّيَّة سوداء تؤكل غضَّة وتجفّف فتكون من التَّوابل، ويتسم ببقائه ودوام نضرته.[٢٩] ظهرت أغصان هذه الشجرة منفذة على الأشغال الخشبية في هذه المساجد، وكذلك على الأسطح الداخلية للجدران على هيئة

غصن طويل تخرج منه أوراق على الجانبين، مثل الغصن الذي يزين قاعدة كرسي الواعظ في مسجد قرية سافران، وقد نُفِّذ باللون البني الغامق داخل أشرطة طولية (لوحة ١١) ، كما ظهرت تزين الأسطحَ الداخليةَ في مسجد قرية بيلن أرتيتش.

شجرة الطوبى: هي شجرة كبيرة الحجم متعددة الأغصان ليس لها شبيه على الأرض إلا شجرة في بلاد الشام تُعرَف باسم شجرة الجوز، وتعتبر هذه الشجرة من أشجار الجنة الوارد ذكرها في القرآن الكريم[٢٩]والحديث الشريف.[٣٠]ظهرت هذه الشجرة منفَّذة على الأسطح الخارجية للجدران في هذه المساجد وكانت قليلة في تمثيلها، حيث لم تظهر إلا في نموذج واحد فقط وهو أعلى أحد المداخل بالجدار الغربي في مسجد قرية قيزل أوران[٣١]وقد غلب عليها اللون البني في الجذع واللون الأخضر في الأوراق والثمار(لوحة ١٢).

ثمار الفاكهة: نُفِّذت ثمار الفاكهة ضمن الزخارف النباتية على الأسطح الداخلية في هذه المساجد القروية، وقد ظهرت منفَّذة داخل أطباق عميقة لها مقابض تشبه الأصص[٣٢] وقد تنوعت ما بين الرمان والكمثرى والتين وعناقيد العنب التي تمثل فواكه الجنة الوارد ذكرها في القرآن الكريم، مثل التي ظهرت أعلى المحراب وعلى الأسطح الداخلية للجدران في مسجد جيهان أوغلو بقرية جينجين، (لوحة ١٣)، كما ظهرت كذلك بعض أنواع الفواكه الأخرى والتي كانت نادرة الظهور في هذه المساجد، مثل ثمرة البطيخ التي بها سكين والتي ترمز بتنفيذها على هذا الشكل إلى البركة والوفرة [٣٣]مثل التي ظهرت على الجدار الجنوبي في مسجد قرية قيزل أوران، وكذلك على يمين محراب مسجد قرية إدريس (لوحة ١٤).

أوراق الإكنتس: ظهرت بعض الأوراق النباتية التي تؤكد على التأثير الأوروبي في هذه المساجد القروية، حيث نرى أوراق الإكنتس مدببة الأطراف تظهر بطريقة منفردة أو تمثل عنصرًا مكملًا لموضوع زخرفي آخر مثل المناظر الطبيعية، وقد كثر ظهورها حول الفتحات الموجودة في المساجد أو عناصرها المعمارية أو في حنايا المحاريب وتيجان الأعمدة، وقد غلب عليها اللون الأزرق والأحمر الباهت مثل المنفَّذة أعلى أحد النوافذ في مسجد جيهان أوغلو في قرية جينجين، وقد ظهرت على هيئة أفاريز متشابكة منفَّذة باللون الأزرق والبني (لوحة ١٥) ، وكذلك مثل التي ظهرت أعلى مدخل في مسجد قرية قيزل أوران على هيئة إفريز من اللون الأزرق لأوراق إكنتس متشابكة (لوحة ١٦).

- ثانيًا: النصوص الكتابية:

أخذت النقوش الكتابية دورًا مهمًّا في زخارف المساجد القروية العثمانية خلال هذه الفترة، حيث ظهرت بكثرة منفَّذة أعلى المداخل والمحاريب، وكذلك على الأسطح الداخلية للجدران في هذه المساجد، وقد نفذت هذه الكتابات بالخطين العربي والتركي العثماني معًا [٣٤]وتنوَّع مضمونها على النحو التالي:

نصوص قرآنية: ظهرت بعض السور وآيات من القرآن الكريم أعلى المحاريب وعلى جانبيها، وكذلك أعلى المداخل من الخارج منفَّذة داخل مناطق دائرية وأشرطة طولية. تمثلت هذه السور القرآنية في سورة الإخلاص داخل دائرة أعلى الجدار الغربي في مسجد قرية سافران (لوحة ١٧) ، ومن الآيات القرآنية أيضًا الآية ٣٧ من سورة آل عمران (كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ) المنفَّذة أعلى محراب مسجد جيهان أوغلو بقرية جينجين، ومحراب مسجد قرية بيلن أرتيتش (لوحة ١٨)، والآية رقم ١٠٣من سورة النساء (إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَّوْقُوتًا) أعلى مدخل مسجد قرية إدريس (لوحة ١٩).

لفظ الجلالة الله : ظهر لفظ الجلالة الله بمفرده أو مضافًا إليه بعض الصفات مثل جلَّ جلاله تعالى أو ما شاء الله منفَّذًا داخل مناطق دائرية صغيرة في كوش المحاريب أو داخل مناطق مستطيلة على الأسطح الداخلية للجدران في هذه المساجد، مثل المنفَّذة على الأسطح الداخلية في مسجد قرية بيلن أرتيتش (لوحة٢٠).

الخط المثنى (الكتابات المعكوسة) [٣٤] استخدم الأتراك العثمانيون هذه النوعية من الكتابة في القرنين ٨ -٩ هـ / ١٤-١٥م، واستمرت حتى القرن ١٣هـ /١٩م ، حيث كانت من نوعية الكتابات المفضَّلة لدى الخطاطين الأتراك الذين اقبلوا على تنفيذها مصحوبة أو متحدة برسم أو بشكل ما[٣٦] مثل التي ظهرت ضمن كتابات المسجد الكبير في بورسه إثر الزلزال الذي تعرض له في هذا القرن، حيث تم استدعاء كل من الخطاط محمد شفيق وعبد الفتاح أفندي اللذين قاما بإصلاح ما أفسده الزلزال من كتابات المثنى بهذا المسجد كما قاموا بتنفيذ كتابات من نفس النوع على جدران هذا المسجد.[٣٧]أما عن مضمون هذه الكتابات فقد اقتصرت في الغالب على عبارة لفظ الجلالة الله، اسم الرسول محمد، اسم سيدنا على، عبارة التوحيد وبعض الحروف المفرَدة مثل حرف الواو الذي نُفِّذَ بكثرة خلال هذه الفترة.

ظهرت هذه الكتابة منفَّذة على بعض الأسقف الخشبية، وكذلك على الأسطح الداخلية لجدران هذه المساجد القروية، وقد اقتصر مضمونها على اسم الرسول محمد ﷺ مثل المنفَّذة على السقف الخشبي في مسجد قرية يازير (لوحة ٢١ ، شكل ٤)، وكذلك أعلى محراب مسجد قرية إدريس منفذة مرتين.

أسماء الخلفاء الراشدين وآل البيت: ظهرت أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة؛ أبو بكر وعمر وعثمان وعلي، وغيرهم من آل البيت من نسل المصطفى؛ مثل الحسن والحسين، على الأسطح الداخلية في هذه المساجد أسفل السقف مباشرة داخل مناطق بيضاوية ذات أرضية مذهبة، مثل المنفذة في مساجد كل من قريه أق قوى العالي وقرية إدريس أو داخل أشرطة طولية مستطيلة مثلما نُفِّذت في مسجد قرية بيلن أرتيتش. (لوحة ٢٢،شكل ٥)

عبارات دعائية: نفذت بكتابات هذه المساجد بعض الأدعية لمُعَمِّري المساجد والتي كانت تتضمن الدعاء بالسعادة وحسن الخاتمة لهم، مثل الدعاء المسجَّل باللغة التركية العثمانية على الجدار الجنوبي في مسجد قرية بيلن أرتيتش، والذى جاء بهذه الصيغة: بو جامعك بانيسى سعيد اولسون كيروب جنت سرايندە جهنمدن بعيد اولسون، وهي تعني: فليكن باني هذا الجامع سعيدًا من أهل الجنة بعيدًا عن أهل النار. (لوحة ٢٣)

نصوص إنشائية: ظهرت بعض النصوص الإنشائية التي تضم اسم المُنْشِئ وتاريخ الإنشاء مُنفَّذة بالقلم مثلها مثل الزخارف الأخرى على الأسطح الداخلية في هذه المساجد، مثل الكتابات المسجَّلة باللغة التركية العثمانية والعربية معًا في باطن القبة الخشبية في مسجد قرية أق قوى العالي والتي جاءت بصيغة : ١٤جمادى أول ١٢٢٧ امايس ، وهي تعني أن تاريخ المسجد يعود إلى ا مايو الموافق ١٤ جمادى الأولى سنة ١٢٢٧ هجرية [٣٨] (لوحة ٢٤). كذلك الكتابات المسجلة أعلى الجدار الجنوبي في مسجد قرية إدريس، والتي وردت على هذه الصيغة تاريخ انشاسى سنة ١٣١٨ رومي، وهي تعني أن إنشاء هذا المسجد يعود لسنة ١٣١٨ هجرية ، وكذلك عبارة : رومي سنة ١٣٢٩عربي ، وهي تعني سنة ١٣٢٩ هجرية[٣٩].(لوحة ٢٥) .

أسماء السلاطين العثمانيين: سجلت بعض الكتابات التي تشير إلى أسماء السلاطين العثمانيين ضمن كتابات هذه المساجد، وقد ظهرت مسجَّلة أعلى العمائر المرسومة على الأسطح الداخلية في هذه المساجد، فكانت هذه الكتابات بمثابة تعريف أو توضيح لماهية المنشأة التي تم رسمها واسم صاحبها. مثل اسم السلطان سليم المسجَّل أعلى المسجد المرسوم على الجدار الغربي في مسجد كلٍّ من قرية بيلن أرتيتش وقرية إدريس، فكأن الفنان يريد أن يوضِّح أن هذا المسجد المرسوم والذي سُجِّل أعلاه اسم السلطان سليم هو مسجد السلطان سليم الثاني أو مسجد السليمية بأدرنة. (لوحة ٢٦)

أسماء المساجد العثمانية الكبرى: وجدت بعض الأسماء المسجلة أعلى الرسوم المعمارية المنفذة في هذه المساجد، هذه الأسماء كانت نوعًا من التعريف بهوية المسجد المرسوم بشكل واضح، مثل عبارة جامع سلطان سليم التي ظهرت مسجَّلة أعلى المسجد المرسوم في مسجد قرية إدريس، حيث قصد الفنان هنا منفِّذ الزخارف بالمسجد المرسوم مسجد السليمية.

أسماء أصحاب الكهف: سجلت أسماء أصحاب الكهف السبعة: يمليخا ، مكسلينيا ، مسلينيا، مرنوش ، دبرنوش ، شاذنوش ، كفشططيوس، واسم كلبهم قطمير على الأسطح الداخلية في هذه المساجد داخل مناطق دائرية الشكل، مثل التي سُجِّلت على الجدار الغربي، وكذلك غرب المحراب في مسجد قرية بيلن أرتيتش (لوحة ٢٧). ويُعتقد أن تسجيل مثل هذه الأسماء ربما يرجع إلى القدسية التي تمتعت بها سواء في الإسلام أو في المسيحية، حيث نراها مسجَّلة بكثرة داخل التكايا والمساجد، وكذلك على الحلى والتمائم مثل النجمة السداسية المعروفة باسم نجمة سليمان كانت تزين بكتابات تمثل أسماء أصحاب الكهف بدلًا من كتابات الطلاسم والسحر التي كانت تُكتبُ من قبل.[٤٠]

توقيع الخطاطين: تضمنت كتاباتُ هذه المساجد توقيعًا لأحد الخطاطين، والذى اتضح من خلال الألقاب الملحَقة باسمه بأنه من الخطاطين المحليين الذين ينتسبون إلى نفس المحافظات التي شُيِّدَت بها هذه المساجد، ويظهر ذلك بوضوح في توقيع الخطاط حافظ أغا في مسجد قرية بيلن أرتيتش والذى جاء بهذه الصيغة: كتبه الفقير الحقير حافظ أغا --- بن علي دكزلي. فلقب دكزلي الوارد في آخر الاسم يدل على أنه منسوب إلى محافظة دكزلي التي يقع المسجد في إحدى قراها. (لوحة ٢٣).

- **ثالثًا: الأشكال الهندسية:**

لم تخلُ زخارف هذه المساجد من الأشكال الهندسية، إلا أنها اتسمت بقلتها وتكرارها بشكل دائم، وقد اقتصر تنفيذُها على كونها عناصرَ مكمِّلةً تُستخدَم في الغالب لتحديد العناصر الزخرفية الأخرى المنفَّذة على الأشغال الخشبية وكذلك على الجدران، وقد ظهرت هذه الزخارف الهندسية على النحو التالي:

أشرطة الضفائر: اتخذت شكل مقارب للحرف اللاتيني S وقد ظهرت كإطارات محددة للزخارف الأخرى، وقد نفذت بالألوان مثل الأزرق، الأسود والرمادي، مثل الأشرطة التي تحدد الكتابات والزخارف في مسجد قرية بيلن أرتيتش (لوحة ٢،٤).

شرقي فلك: كلمة تركية مركبة تتألف من الكلمة الفارسية شرق بمعنى عجلة والعربية فلك بمعنى دنيا أو كون. اتخذت هذه الزخرفة الهندسية شكل دائرة تضم بداخلها شكلًا هندسيًّا ذات أضلاع متعددة ملتوية تخرج من نقطة مركزية في المنتصف. ترجع أصول هذه الزخرفة إلى ما قبل الإسلام لدى الأتراك أثناء اعتناقهم للعقيدة الشامانية؛ حيث ظهرت على الكثير من الفنون العائدة إليهم في آسيا الصغرى واستمر ظهورها لفترات زمنية متتالية حتى بعد اعتناق الأتراك للإسلام، وقد حملت هذه الزخرفة نوعًا من الرمزية لم تتغير لدى الأتراك قبل أو بعد اعتناقهم للإسلام، حيث رمزت إلى الحياة والعمر الطويل الممتلئ بالصحة.[٤١] ظهرت هذه الزخرفة مُنفَّذة بشكل مستقل على الأسطح الداخلية في بعض هذه المساجد، مثل التي ظهرت منفَّذة أسفل كتابات أسماء أصحاب الكهف في مسجد قرية بيلن أرتيتش وعلى الجدار الغربي في مسجد قرية إدريس، وقد تنوعت ألوانها ما بين الأحمر والأخضر والأزرق.(لوحة ٢٨، شكل ٦)

ترس متعدد الرؤوس: نفذت أشكال تروس متعددة الرؤوس بلغت ستة عشر رأسًا داخل مناطق مستطيلة أو مسدسة خصصت لها، وقد تنوعت ألوانها ما بين الأحمر والأخضر والأزرق والأسود، مثل التي ظهرت على ريشتي منبر مسجد قرية سافران (لوحة ٢٩) ، وعلى يمين محراب مسجد قرية بيلن أرتيتش.(لوحة ٣٠ ، شكل ٧)

- **رابعًا : الرسوم المعمارية:**

تضمنت زخارف هذه المساجد القروية رسومًا معمارية تمثل قطاعات رأسية لبعض المساجد، مثل المسجد الحرام وبعض المساجد العثمانية الكبرى مثل السليمية وغيرها، وقد يكون رسم هذه النوعية من العمائر الدينية راجعًا بصفة عامة إلى القدسية التي تتمتع بها المساجد خصوصًا، وذلك على اعتبار أن المساجد هي أماكن خاصة لعبادة الله تعالى في الأرض، وقد يكون ذلك سببًا في ورود اسم المسجد أو الجامع في الكثير من المصادر التاريخية مصحوبًا بلقب الشريف أو المبارك.[٤٢] من الرسوم المعمارية التي وردت على جدران هذه المساجد ما يلي:

رسم المسجد الحرام والكعبة: ظهرت رسوم المسجد الحرام والكعبة في الفن التركي اعتبارًا من النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م ، وقد اكتسبا أهمية كبيرة لقدسيتهما في العالم الإسلامي واعتبارهما رمزًا لوحدة المسلمين واتحادهم في جميع أنحاء العالم.(٤٢)

ظهرت رسوم المسجد الحرام والكعبة داخل مساجد القرى العثمانية في محافظات غرب الأناضول متخذة ثلاثة أشكال؛ **على النحو الآتي:**

الشكل الأول : اتخذ المسجد الحرام شكلًا مستطيلًا، وقد غطيت بوائكه بالقباب، ويشغل أضلاعه سبعة مآذن من دورتين، وهي على الطراز العثماني المدبب. الكعبة تأخذ الشكل المستطيل مرتفعة عن الأرض، يشغل ضلعها الشرقي المدخل وقد عبر عنه باللون الأبيض، يحيط بالكعبة المطاف الذي أخذ الشكل المستدير. يظهر في فناء المسجد أشجار النخيل التي عبر من خلالها الفنان عن بيئة المكان الذي يقع فيها المسجد الحرام والكعبة. نفذ هذا الرسم بهذا الشكل على الجدار الشرقي في مسجد قريه أق قوى العالي.(لوحة ٣١)

الشكل الثاني: رُسِم المسجد الحرام على هيئة شكلًا أقرب إلى المستطيل، وقد تألف من أربع بوائك كل بائكة من رواق واحد مغطى بالقباب المحمولة على أعمدة عبر عنها الفنان من خلال خطوط رفيعة. يشغل أضلاع المسجد سبع مآذن عثمانية الطراز مدببة الشكل يتألف بعضها من ثلاث دورات وبعضها الآخر من دورتين. الكعبة اتخذت الشكل المستطيل باللون الأسود، وقد عبر عن بابها في ضلعها الشرقي باللون الأبيض، يحيط بالكعبة من الجانب الشمالي ،الجنوبي والغربي المطاف، وقد اتخذ الشكل المستدير باللون الأخضر، إلى الداخل من المطاف، وفي الجانب الشمالي من الكعبة نجد الحجر الأسود وقد اتخذ شكلًا أقرب إلى القوس. يشغل الجانب الغربي من الكعبة خارج المطاف مبنى قائم من دور واحد مغطى بقبة يمثل المقام المالكي، وفى الجانب الشمالي والجنوبي من الكعبة وخارج المطاف نجد مبنيين آخرين أصغر في الحجم من دور واحد مغطيين بالقباب، الشمالي يمثل مقام الحنفية والجنوبي يمثل المقام الحنبلي. الجانب الشرقي من الكعبة يشغله أيضًا مبنى مغطى بقبة تمثل مقام إبراهيم وإلى جواره مبنى ذو سقف جملوني الشكل يمثل بئر زمزم .(٤٣) يتقدم مقام إبراهيم منبر يتألف من باب ودرابزين وجوسق وقمة مدببة الشكل، يمثل هذا المنبر منبر سليمان، وهو من الرخام قد أهداه السلطان سليمان القانوني للمسجد الحرام(٤٤)، ويتقدم هذا المنبر مبنى صغير مقبَّب غير معروف قد يكون باب السلام أحد أبواب الحرم، يليه قبتان إحداهما تمثل قبة العباس أو سقاية العباس وهي حوض كبير يُملأ بالماء ويشرب منه الحجاج وتعلوه قبة، وقد تحولت هذه القبة إلى مكتبة في عهد السلطان عبد المجيد بن محمود (١٢٧٧-١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩-١٨٦١م) ، والأخرى هي قبة التوقيت استخدمت كمحل للتوقيت.(٤٦) نفذ هذا الرسم بهذا الشكل على الجدار الجنوبي في مسجد قرية بيلن أرتيتش. (لوحة ٣٢)

الشكل الثالث: اتخذ فيه المسجد الحرام شكلًا أقرب إلى المستطيل متألفًا من أربع بوائك، كل بائكة من رواق واحد مغطى بالقباب. يشغل الأضلاع الشمالية ،الجنوبية والغربية للمسجد الحرام سبع مآذن عثمانية الطراز مدببة الشكل، بلغ عدد مآذن الضلع الشمالي والجنوبي أربعًا، أثنان في كل ضلع وكل منهما يتألف من دورتين، أما مآذن الضلع الغربي بلغ عددها ثلاثًا، وقد تألفت من دورة واحدة. يتوسط الحرم الكعبة الشريفة وهي باللون الأسود، وقد اتخذت الشكل المستطيل، ويقع مدخلها بالضلع الشرقي وهو باللون الأبيض. يحيط بالكعبة من الجانب الغربي المطاف وهو باللون الأخضر وقد اتخذا شكلًا أقرب إلى المستدير، ويقع إلى الخلف منه مبنى مغطى بسقف جاملوني يمثل المقام المالكي. أما الجانب الشرقي من الكعبة به مبنى ذو سقف جملوني من دورٍ واحد يمثل المقام الحنفي وإلى جواره نجد منبر سليمان، إلى جوار المنبر من الأمام نجد شكل ميزان قد يكون (قبة الميقات) بجوارها نجد مبنى آخر من دور واحد بسقف جملوني يمثل المقام الشافعي وإلى جواره نجد منبرًا يمثل المنبر الذي أشار إليه **ابن جبير** وهو منبر صغير ذو أربع عجلات (٤٧) ويظهر في فناء المسجد بعض أشجار

النخيل التي عبر من خلالها الفنان عن البيئة التي يقع بها المسجد الحرام والكعبة. ظهر هذا الرسم بهذا الشكل على الجدار الجنوبي في مسجد قرية إدريس.(لوحة ٣٣ ، شكل ٨)

رسوم المسجد الحرام والكعبة المنفَّذة ومدى واقعيتها:

اتسم أسلوب الفنان في رسمه للأشكال الثلاثة للمسجد الحرام والكعبة بقربه من الواقع أحيانًا وبُعده عنه أحيانًا أخرى، فقد اتسم أسلوب الفنان بالواقعية من حيث التعبير عن جميع الوحدات المعمارية التي يتألف منها رسم المسجد الحرام والكعبة لاسيما في الشكل الثاني والثالث، إلا أنه جاء بعيدًا عن الواقع من حيث عدم التعبير عن التفاصيل المعمارية الحقيقية للحالة التي وُجِدَ عليها شكل الوحدات المعمارية في المسجد الحرام والكعبة في نفس الفترة الزمنية من العصر العثماني، فنجد مثلًا:

المآذن: رسمها الفنان بشكل واقعي وذلك من خلال التعبير عن عددها الحقيقي والذي بلغ سبعة مآذن في الحرم الشريف، إلا أنه كان بعيدا عن الواقع في التعبير عن طرازها الحقيقي الذي تواجدت عليه، حيث رسمها جميعًا على الطراز العثماني المدبب، في حين أن بعضها كان على الطراز المصري المملوكي الذى يأخذ شكل القلة، مثل مئذنة باب السلام ومئذنة السلطان قايتباي، الواقعتان في الضلع الشرقي، فيبدو أن الفنان أراد فقط برسمه للسبع مآذن أن يوضح أن رسومَها مجرد رموز تشير إليها وإلى أماكنها ، ولا تعبر عن أشكالها وطرازها بالضرورة.

بوائك المسجد: رسمها الفنان بشكل غير واقعي؛ حيث عبَّر الفنان عن رواق واحد بكل بائكة من بوائك المسجد الأربعة، في حين أن الوضع المعماري الحقيقي للمسجد الحرام خلال هذه الفترة تمثل في وجود ثلاثة أروقة مغطاة بالقباب في كل بائكة.

المقامات: اتسمت ببعدها عن الواقعية من حيث التكوين المعماري لها أو من حيث التعبير عن موقعها الحقيقي في القرب أو البعد عن المطاف الشريف. فقد ضم المسجد ثلاثة مقامات أحدهما في الغرب يمثل مقام المالكية، وآخر في الشمال يمثل مقام الحنفية، والأخير في الجنوب يمثل المقام الحنبلي، وقد رسم الفنان جميع المقامات من طابق واحد في حين أن الوضع المعماري الحقيقي لمقام الحنفية يتألف من طابقين. أسلوب التغطية المستخدم في أسقف هذه المقامات هو القِباب في حين أن وضعها المعماري الحقيقي تمثَّل في أسقف جمالونية الشكل وليس قبابًا. موقع هذه المقامات أيضًا بالنسبة للكعبة الشريفة، اتسمت إحدى هذه الرسوم بأن الفنان رسم المقام الحنفي والحنبلي في أقصى الطرف الشرقي للكعبة، وهذا على عكس الواقع المعماري الحقيقي لها؛ حيث كانا يُحيطان بالمطاف مباشرة.

المطاف الشريف: عبر عنه الفنان باللون الأخضر فقط دون توضيح تفاصيله المعمارية التي هي في الواقع تتألف من صفين من الأعمدة المترابطة بعوارض من الحديد تتدلى بينها القناديل.

الأبواب: لم تظهر بالرسوم في حين أنه في الوضع المعماري الحقيقي تواجد به العديد من الأبواب في كل ضلع من أضلاعه.

مقام سيدنا إبراهيم: نُفِّذَ في إحدى الرسوم ولم يُنفَّذ في الرسوم الأخرى.

الحجر الأسود : ظهر في بعض الرسوم واختفى في بعضها الآخر.

رسوم المساجد العثمانية الكبرى :

لاقت رسوم المساجد العثمانية الكبرى مثل مسجد السليمية في أدرنه والسليمانية والسلطان أحمد في إسطنبول، رواجًا كبيرًا في زخارف عمائر الأناضول في القرن ١٣هـ / ١٩م[٤] ويرجع سبب انتشار مثل هذه الرسوم إلى الرغبة التي يكنها العثمانيون بشكل دائم، وهي تعريف الزائر لهذه العمائر بالانتصارات التي حققوها بفتحهم لهذه المدن وخصوصًا مدينة إسطنبول، التي رمزت بفتحها إلى قوة الدولة والأسرة العثمانية معًا، وقد انعكس ذلك بشكل تلقائي على ما ينفذه الفنانون من أعمال ورسوم أرادوا من خلالها الإشارة إلى المكان الذي يعيش به العثمانيون، ويعكس قوتهم، فقاموا بتمثيل المباني المعمارية

المختلفة التي تحويها هذه المدن خارج النطاق والمكان الذي تقع فيه، فكان أبدع نماذجها التي نفذت داخل منشآت الأناضول. (٤٩)

إذا نظرنا إلى الأسلوب الذي رُسِمت به هذه المساجد نجدها قد رُسِمت بأسلوب فني واحد، وهو عبارة عن قطاع رأسي يعبر عن تكوينها المعماري المتمثل في رسم قبة مركزية في المنتصف يحيط بها أنصاف القباب، المآذن مدبَّبة الطراز اختلف عددها من مسجد لآخر ما بين اثنتين وأربع وخمس مآذن، وقد عبر الفنان أحيانًا في بعض الرسوم عن الأروقة الخارجية للحرم مستخدمًا الألوان المختلفة ما بين الأصفر والأزرق والأخضر والبُنِّي.

ماهية المساجد الوارد رسمها في هذه المساجد القروية: انقسمت رسوم المساجد العثمانية المنفَّذة على جدران المساجد القروية إلى قسمين: **الأول:** مساجد معروفة الهوية وذلك من خلال الأسماء الواردة أعلى الرسم والتي تشير إلى أسماء محددة بعينها، مثل الكتابة بصيغة سلطان سليم التي سجلت أعلى رسم المسجد بالجدار الجنوبي في مسجد قرية بيلن أرتيتش (لوحة ٣٤) ، وكذلك كتابة بصيغة جامع سلطان سليم الواردة أعلى رسم المسجد المرسوم على الجدار الغربي في مسجد قرية إدريس (لوحة ٣٥)، فقد قصد الفنان هنا بهذه المساجد المرسومة مسجد السليمية الذي بناه السلطان سليم الثاني في مدينة أدرنه. أما القسم **الثاني** فهو: مساجد غير معروفة الهوية؛ إذ إن بعض رسوم المساجد في هذا القسم لم تتضح ماهيتها بوضوح نظرًا لعدم وجود كتابات مسجلة أعلى الرسم أو تشابه مع رسوم مساجد عثمانية أخرى يمكن مقارنتها بها للتعرف على هويتها، مثل رسم المسجد الوارد على الجدار الغربي في مسجد قرية سافران (لوحة ٣٦)، فيبدو أن الفنان الذي قام بالرسم رسمه من ذهنه ولم يتقيد بشكل مسجد معين يريد تقليده. وعلى الرغم من عدم وجود دليل واضح على بعض الرسوم الأخرى للمساجد في هذا القسم مثل الكتابات التي تؤكد هوية المسجد، إلا أن الشكل المعماري الذي ظهر عليه ومقارنته بغيره من العمائر العثمانية يؤكد لنا أنه يمثل ويشبه إلى حد كبير أحد مساجد العاصمة العثمانية إسطنبول ، لاسيما مسجد السلطان أحمد من حيث القبة المركزية وثلاثة أنصاف القباب المتدرجة التي تحيط بالقبة المركزية، بالإضافة إلى الرواق الذى يتقدم بيت الصلاة والمغطى بتسع قباب(٥٠) مثل رسم المسجد الوارد على الجدار الغربي في مسجد قرية إدريس (لوحة ٣٧).

واقعية رسوم المساجد العثمانية واضحة الماهية: اتسم أسلوب الفنان في رسمه لمسجد السليمية في مسجد قرية إدريس بالواقعية من حيث الشكل العام، إلا أنه جاء بعيدًا عنها في التعبير عن التفاصيل الدقيقة للوحدات المعمارية التي يضمها هذا المسجد مثل:

مآذن المسجد: اتسم رسمها بالواقعية من حيث عددها الذي بلغ أربع مآذن، إلا أنها جاءت بعيدة عن الواقع من حيث موقعها في الزوايا الأربع لبيت الصلاة وليس في الأروقة الخارجية، هذا بالإضافة إلى عدد شرفات المآذن الذي بلغ عددها في الواقع ثلاث وليس اثنين كما في الرسم.

بيت الصلاة: اتسم رسمه بالواقعية من حيث التعبير عن القبة المركزية الكبرى التي تغطي بيت الصلاة، ولكنه جاء بعيدًا عن الواقع من حيث التعبير عن عدد أنصاف القباب التي تحيط بالقبة المركزية، حيث رسمها الفنان ست أنصاف قباب في حين أنها في الواقع أربع أنصاف قباب.

الرواق الذي يتقدم بيت الصلاة: اتسم رسمه بالبعد عن الواقع، حيث نفَّذ مؤلفًا من بائكة ترتكز على سبعة أعمدة وقد غطيت بسبع قباب، في حين أن الوضع الحقيقي لهذا البائكة تتألف من رواق مغطى بخمس قباب ترتكز على ستة أعمدة.

الحرم: جاء رسم الحرم واقعيًّا من حيث عدد البوائك التي يتألف منها والتي بلغت بائكة في كل جانب، إلا أنه بعد عن الواقع في رسم عدد القباب التي تغطي كل رواق، حيث نفذت بعدد أكبر من وضعها الحقيقي التي عليه، والمتمثل في خمس قباب في الجهة الجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية والجنوبية الغربية وسبع قباب في الجهة الشمالية الغربية .(٥٢)

أما عن رسم مسجد السليمية الوارد في مسجد قرية بيلن أرتيتتش فلم يتبق منه سوى جزء من القبة الرئيسية والمآذن، حيث غُطي الرسم بالألوان المختلفة عند ترميم المسجد، ويتضح من الأجزاء الباقية من الرسم أن رسم المسجد كان أقرب إلى الواقع من حيث شكل المآذن المدببة والشرفات الثلاث التي تألفت منها، والتي جاءت قريبة من شكلها الحقيقي .

- خامسًا: رسوم يوم الحساب: الصراط ،الميزان ،الجنة ،النار ولواء الحمد.

من ضمن الرسوم التي نفذت على جدران بعض المساجد القروية في غرب الأناضول مثل مسجد قرية أق قوى العالي ومسجد قرية بيلن أرتيتش ومسجد قرية إدريس رسوم يوم الحساب وغيرها من الرسوم ذات الطابع الديني. يرجع تنفيذ مثل هذه الرسوم إلى العقيدة الراسخة التي يؤمن بها المسلمون بوجود حياة أخرى ورغبة كل إنسان أن تكون حياته الأخرى هي جنة الخلد بما فيها من نعيم أعده الله لهم جزاء لهم على ما قدموه من طاعات في الحياة الدنيا.[٢]وقد تمثلت رسوم يوم الحساب في رسم الميزان والصراط والجنة والنار التي جاءت متشابهة على جدران مسجد كل من: أق قوى العالي وبيلين أرتيتس وإدريس على النحو التالي:

الميزان: نُفِّذ هذا الرسم على هيئة ميزان معلَّق فيه كفتان بواسطة خيط رفيع أو سلسة، وقد سجل أعلى بعض هذا الرسم باللغة العربية كلمة ميزان وبالتركية العثمانية كلمة تيرازى وهي تعني ميزان، ويرجع تنفيذ مثل هذا الرسم إلى الإيمان بالعقيدة الإسلامية التي تؤمن بميزان الحسنات والسيئات لكل إنسان يوم المحشر.[٣](لوحات ٣٨ ، ٣٨أ، ٣٨ ب)

كوبري الصراط: اتخذ هذا الرسم شكل خط رفيع، وهذا الكوبري ينصب أعلى جهنم وقد عُرِف باسمها، فمصير الإنسان الذي يستطيع اجتياز هذا الكوبرى في الجنة، أما الذي لا يستطيع فهو في النار.[٤](لوحات ٣٨ ، ٣٨أ، ٣٨ ب)

النار: رُسِمت النار على هيئة سلم يتكون من سبع درجات ملونة باللون الأحمر والأسود كل درجة منها تشير إلى باب من أبواب النار[٥]، وقد نفذ الفنان هذا الرسم بشكل مزدوج يفصل بينهم مساحة خالية نفذ بها بعض العناصر المرتبطة بالنار مثل شجر الزقوم الذي يمثل طعام أهل النار وقد لونت باللون الأسود، ونجد أيضًا رسم خزان أو وعاء بأذنين وهو وعاء مليء بالقطران تخرج منه ألهبة النيران وهو شراب أهل النار.[٦](لوحات ٣٨ ، ٣٨أ، ٣٨ ب)

الجنة: نُفِّذ هذا الرسم على هيئة سلم يتألف من ثماني درجات باللون البني ،الأصفر ،الأخضر والأزرق بشكل رأسي، هذه الدرجات تتسع من الأسفل وتضيق كلما ارتفعنا، كما يوجد عند بداية السلم ثمانية أبواب نعتقد أن كل باب منها يرتبط بدرجة من السلم. حيث يعتقد البعض أن هذه الدرجات الثماني للسلم ترمز إلى ثماني جنان مستندين في ذلك إلى أسماء الجنة الثمانية الواردة في القرآن الكريم، وهي: دار الآخرة، جنة الخلد، دار السلام، دار المقام، الحسنا، جنة الفردوس، جنة المأوى، جنة النعيم، أو قد ترمز كلُّ درجة من درجات السلم إلى مراتب أو درجات الجنة الثماني مستندين في ذلك إلى كون الجنة أكبر من النار المؤلفة من سبع طبقات، فكل باب من هذه الأبواب الثمانية خاص بدرجة أو بجنة، وقد عرفت أسماء هذا الأبواب وهى: باب الصلاة، الجهاد، الزكاة، الصيام، التوبة، الصبر، الطاعة والرحمة.[٧](لوحات ٣٨ ، ٣٨أ، ٣٨ ب)

لواء الحمد: نفذ رسم علم ذي ثلاثة أذرع بألوان مختلفة ما بين الأحمر ،الأزرق ،الأخضر والأصفر بجوار رسوم النار والجنة، عُرِف هذا العلم باسم لواء الحمد أو علم سيدنا محمد، حيث سيكون الرسول أول من يدخل الجنة ويغرس هذا العلم مُجمعًا أسفله جميع المؤمنين، ونلاحظ أن الأذرع الثلاث للعلم خالية من الكتابات إلا أن تصاويرها في الكتب المطبوعة خلال تلك الفترة وجد عليها كتابات مختلفة جاءت على النحو الآتي: الذراع الأولى مسجل عليها عبارة بسم الله الرحمن الرحيم، والذراع الثانية مسجَّلٌ عليها عبارة الحمد لله رب العالمين، والذراع الثالثة مسجَّلٌ عليها عبارة لا إله إلا الله محمد رسول الله.[٨](لوحات ٣٨ ، ٣٨أ، ٣٨ ب)

- سادسًا: رسوم تمثل أدوات الصوفية المتنوعة.

وجدت بعض الرسوم التي تمثل الأدوات المختلفة للمتصوفة مثل الكشكول والعلم والمِسْبَحةُ والكتاب والعمامة، بالإضافة إلى بعض الأدوات الأخرى التي تتعلق بالصفة القتالية مثل الطبنجة ،السيف ،الخنجر والسهام، ويرجع السبب في رسم مثل هذه الأدوات على بعض جدران المساجد إلى انتماء منشئ المسجد أو من قام بتعميره إلى أحد الطرق الصوفية التي تستخدم في طقوسها مثل هذه الأدوات(٢٤) حيث جرت العادة لدى بعض الطرق الصوفية أن تعلق ممتلكات التكية ورموزها على الجدران بشكل متناسق.(٢٥) ومن هذه الأدوات التي رُسِمت ما يلي:

الكشكول: من الأدوات التي استخدمت لدى الطرق الصوفية البكتاشية والقلندرية في الأناضول(٢٦) حيث كان الكشكول لدى المتصوفة والنُّسَّاك بمثابة وعاء يجمعون فيه معاشهم اليومي(٢٧) كما كان له رمزيته التي تتمثل في روايتهم له بأنه بمثابة قارب أو سفينة يستقلونها في رحلة الحياة في محاولة للخروج من الحياة الدنيا إلى عالم الأسرار، حيث الحقيقة التي يبحثون عنها، كما كان رمزًا لزهد الصوفي في الحياة الدنيا؛ حيث لم يجد ما يحمله منها سوى الكشكول الذي هو بمثابة وسيلة للنجاة.(٢٨) نفذ رسم الكشكول على الجدار الشرقي في مسجد قرية بيلن أرتيتش ضمن أدوات الصوفية باللون الأسود على هيئة وعاء متدلٍّ، وقد رُبِط من أعلى من الطرفين بخيط رفيع أو سلك معدني. (لوحه ٣٩، شكل٩)

الطبر: أحدُ أدوات المتصوفة التي كانت تُعطى فقط للدرويش الذي أُذِن له بالترحال والسفر من جانب مرشد الطريقة التي يتبعها؛ حيث كان أحد أدواته أو جهازه في السفر يستخدمه كأداة للدفاع بها عن نفسه، ثم ما لبث أن اكتسب الطبر صفة رمزية غير الصفة القتالية التي استُخْدِم من أجلها؛ حيث أصبح أحد الأدوات الشكلية التي يحملها الدرويش دون أي وظيفة. لم يقتصر استخدام الطبر فقط لدى الدرويش كأداة أو رمز بل امتد تأثيره لشكل الكتابات المنفذة داخل التكايا التي نفذت بعضها على هيئة أطبار لاسيما كتابات تكايا الطرق البكتاشية والقلندرية والمولوية.(٢٩) نفذ رسم الطبر ضمن أدوات المتصوفة داخل المساجد القروية في بلاد الأناضول مثلما يظهر على الجدار الشرقي في مسجد قرية بيلن أرتيتش حيث نفذ رسم لطبر ذي حدٍّ واحدٍ ومقبضٍ طويلٍ باللون الأزرق .(لوحه ٣٩، شكل٩)

العمامة: نجد رسمًا للعمامة أو السيكة أو تاج الشرف والتي تعتبر كلها مسميات للعمامة إلى جانب رسوم أدوات المتصوفة على جدران المساجد القروية في بلاد الأناضول، وقد عبرت العمامة عن صاحب الطريقة الصوفية وشخصيته من خلال اللون التي تظهر علية(٣٠) فاللون الأبيض يميز العمامة التي يرتديها جميع المتصوفة، والأخضر لمن يحملون لقب سيد بالطريقة الصوفية، أما القرمزي الداكن فهو خاص بالشيخ أو الشلبي.(٣١) نفذ رسم يمثل العمامة وقد غلب عليها الشكل المخروطي ملونة باللون الأصفر ويحيط بها من الأسفل عصابة باللون الأخضر على الجدار الشرقي في مسجد قرية بيلن أرتيتش. (لوحه ٣٩، شكل٩)

المِسْبَحةُ: هي من الأدوات التي استخدمها الدراويش والمتصوفة للتسبيح وذكر الله وقد عرفت باسم المصلى، وقد لازمت المِسْبَحةُ المتصوفة والدراويش ليبقوا على اتصال دائم بذكر الله، كما كانت تصنع من مواد خام رخيصة وذلك لتتماشى مع مبادئ المتصوفة والدراويش القائمة على الزهد والتقشف.(٣٢) رسم شكل المسبحة على الجدار الشرقي في مسجد قرية بيلن أرتيتش وقد اتخذت الشكل المدلى باللون الأخضر الغامق.(لوحه ٣٩ ، شكل٩)

الأعلام: استعمل المتصوفة الرايات والأعلام والبيارق؛ حيث كان يؤمن هؤلاء المتصوفة إلى أن كلا منهما يوم القيامة سوف يأخذ علمًا ويجمع مُحبِّيه تحت هذا العلم ثم يجتمعون جميعًا تحت لواء الحمد لسيدنا محمد.(٣٣) وقد عُرِف عن الصوفية اختيارهم أعلامًا لها ألوان تتفق ورموزهم ومبادئ طرقهم الصوفية مثل أصحاب الطريقة الأحمدية التي امتازت أعلامهم باللون الأحمر.(٣٤) نفذت رسوم بعض الأعلام على جدران بعض هذه المساجد القروية مثل مسجد كل من قرية بيلن أرتيتش

وقرية قيزل أوران وقرية إدريس باللون الأحمر والأخضر، ويظهر على بعضها شعار الدولة العثمانية هلال بداخله نجمة. (لوحة ٣٩ ،٤٠،٤١ ، شكل٩)

الألواح المعلقة: رسمت أشكال تشبه العصا وقد علق بها ألواح مستطيلة تراوح عددها ما بين لوح ولوحين. استخدمت هذه الألواح داخل التكايا وكان يسجل عليها أسماء الأولياء أو الشيوخ، حيث كان لابد من تعليق اللوح الذي يحمل اسم الولي مؤسس الطريقة الأول داخل تكاياهم، وذلك اعتقادًا من المتصوفة أصحاب هذه الطريقة بأن روح الولي تسكن نوعًا من الطيور تحوم دائمًا فوق اللوح الذي يحمل اسمه وهي التي تحمل طلبات المؤمنين وترفع صلواتهم وأدعيتهم إلى الله.(٧) نفذت رسوم تمثل هذه الألواح على الجدار الشرقي بمسجد قرية بيلن أرتيتش والجدار الغربي في مسجد قرية إدريس، وقد نفذت معلقة بعصا قصيرة باللون الأخضر والأحمر، وقد غلب عليها الشكل المستطيل وملونة باللون الأحمر والأحمر الداكن. (لوحة ٣٩،٤١ ، شكل٩)

أدوات القتال: وجدت رسوم تمثل أنواعًا مختلفة من أدوات القتال منفذة مع الأدوات المتعلقة بالمتصوفة، ولم نعرف السبب الحقيقي لرسم مثل هذه الأدوات، إلا أننا نعتقد بأن ذلك قد يكون أحد تأثيرات العقيدة الشامانية التي كان يدين بها الأتراك قبل الإسلام، حيث جرت العادة لدى الأتراك المتصوفة أن يرتدوا جبابًا أثناء الاحتفالات والمراسم المختلفة منفذًا عليها بعض الأشكال المختلفة للأسلحة معتقدين باستخدامهم لها للدفاع عن أنفسهم في طرد الأرواح الشريرة .(٧٢)ظهرت هذه الأسلحة متمثلة في بعض الطبنجات والسيوف والبنادق تتفق مع نوعيات الأسلحة المنتشرة خلال فترة إنشاء المسجد، وقد نفذت بالألوان المختلفة ما بين الأحمر والأزرق على الجدار الشرقي في مسجد قرية بيلن أرتيتش والجدار الغربي في مسجد قرية إدريس (لوحة ٣٩-٤١)

المقص: وجد رسم لمقص مع رسوم يوم المحشر على الجدار الشرقي في مسجد قرية أق قوى العالي، ومسجد قرية بيلن أرتيتش، ومسجد قرية إدريس (لوحة ٣٨،٣٨أ ،٣٨ ب) ، وقد لون باللون الأزرق والأخضر وقد سجل أعلاه كلمة المقص، قد يكون رسم المقص له علاقة بالصوفية وأدواتهم حيث رمز المقص لديهم إلى قطع الصلة والابتعاد عن كل ما هو غير مرغوب فيه أو دون فائدة من الكلام.(٧٢)

- سابعًا: رسوم متنوعة:

سجاجيد الصلاة : نفذت بعض رسوم سجاجيد الصلاة على جدران المساجد القروية، وقد يكون ظهورها له رمزيته الخاصة التي تتفق مع الحديث الشريف الوارد في كتاب البخاري القائل : (أيما رجل من أمتي أدركته الصلاة فليصل)(٧٣) أي أن السجادة التي توضع على الأرض لغرض الصلاة فهي وفقًا لهذا الحديث قد حملت معنى المسجد(٧٤) وقد يؤيد ذلك الرأي ما أنتج في بلاد الأناضول من سجاجيد عرفت باسم سجاجيد الصلاة. (٧٤)ظهرت رسوم هذه السجاجيد على بعض جدران هذه المساجد القروية وقد نفذت على هيئة مركبة تتألف من سجادتين متصلتين ببعضهما بعضًا أو بشكل فردي ذات شراريب مدلاة من جوانبها، وقد لونت هذه السجاجيد باللون الأزرق ،الأصفر والبني، مثل التي نفذت في مسجد قرية سافران ومسجد جيهان أوغلو ومسجد قرية إدريس (لوحة ٤٢،٤٣ ،٤٣ أ ،٤٤)

أشكال السفن: نفذت إحدى أشكال السفن البخارية على الأسطح الداخلية في هذه المساجد القروية مثل التي ظهرت أعلى أحد النوافذ في الجدار الشرقي في مسجد جيهان أوغلو (لوحة ٤٥) منفذة بالألوان الأحمر ،الأخضر والأزرق دون أي كتابات، حيث يبدو أن الفنان أراد في رسمه لأشكال السفن في أعماله المختلفة سواء كانت في المساجد أو غيرها بالرمز إلى سفينة سيدنا نوح سفينة النجاة والخلاص والتي كثر رسمها على هيئة أسماء أصحاب الكهف ويزين مقدمتها غصن الزيتون وحمامة.(٧٦)

- دراسة مقارنة بين زخارف المساجد القروية وزخارف مساجد المدن الكبرى في محافظات غرب الأناضول:

عند النظر إلى الأسلوب الفني والعناصر الزخرفية في المساجد الواقعة بالقرى والعناصر الزخرفية المنفذة في بعض المساجد الواقعة بالمدن الكبرى في محافظات غرب الأناضول نجد اختلافًا كبيرًا بينهما على الرغم من تشييد كل منهما في نفس الفترة الزمنية أو في فترة زمنية متقاربة.

أولًا: نماذج من مساجد المدن الكبرى في محافظة آيدن:

- **مسجد سليمان بي في مركز آيدن**: تم إنشاء هذا المسجد سنة ١٠٩٤هـ / ١٦٨٣م[٧٤] والمسجد خالٍ تمامًا من الزخارف إلا في المحراب والقبة، حيث زين المحراب بسبعة صفوف من المقرنصات البارزة المنفذة بالجص، أما القبة فقد زينت رقبتها بأشكال تشبه البخاريات المنفذة على جلود الكتب، وهي تذكرنا بزخارف الجوامع العثمانية المنفذة على الطراز الكلاسيكي.

- **مسجد نصوح باشا في مركز آيدن**: ينسب هذا المسجد إلى أحد باشوات محافظة آيدن وهو نصوح باشا، وهو ملحق بمجموعته المعمارية التي تم إنشاؤها سنه ١١٢٠هـ/١٧٠٨م.[٧٥] لم ينفذ بالمسجد أي نوع من الزخرفة إلا في المحراب فقط الذي اقتصرت زخارفه على خمس صفوف من المقرنصات من الجص البارز.

- **مسجد جيهان أوغلو في مركز آيدن**: شيد هذا المسجد من قبل عبد العزيز أفندي سنة ١١٧٠هـ/١٧٥٦م ضمن مجموعة معمارية.[٧٦] نفذت الزخارف في هذا المسجد بأسلوب الباروك على القبة ومنطقة انتقالها، وقد اقتصرت على التفريعات النباتية الملتوية التي تؤلف أشكالًا تشبه حرف S و C ، وقد اتسم الأسلوب المستخدم في التنفيذ بالإتقان والدقة بدرجة كبيرة لدرجة أنه ضاهى إلى حد كبير الأسلوب المستخدم في المساجد السلطانية في مدينة إسطنبول.

- **مسجد جيهان أوغلو في مركز قوجارلى**: تم إنشاء هذه المسجد سنة ١٢٤٩هـ/ ١٨٣٤م[٧٧] وقد نفذت زخارفه على المحراب وهي من تفريعات نباتية ملتوية وباقات أوراق مجمعة تحصر بينها أشكال للورد البلدي يغلب عليها أسلوب الباروك، كما يظهر أعلى المحراب منظر تصويري منفذ بالجص البارز يمثل الكعبة والمسجد الحرام، وقد اتسم أسلوبها من حيث التنفيذ بالإتقان بحيث يشبه ما ورد في تصاوير المخطوطات.

ثانيًا: نماذج من مساجد المدن الكبرى في محافظة دينزلي:

- **مسجد بكلان بمركز دينزلي**: يرجع تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى سنة ١١٨٨هـ/ ١٧٧٤م، إلا أن الزخارف المنفذة تعود إلى سنة ١٢٩٣هـ /١٨٧٦م .[٧٨] تشابهت زخارف هذا المسجد مع زخارف المساجد القروية الواقعة في نفس المحافظة، حيث زخرفت الجدران الأربعة للمسجد على عدة مستويات بزخارف متنوعة ما بين أشكال الزهريات المليئة بأزهار القرنفل واللاّلة، والكتابات التي تنوع مضمونها ما بين أسماء الخلفاء الراشدين والصحابة، كذلك ضمت زخارف هذا المسجد رسومًا معمارية للجوامع العثمانية وكذلك رسومَ المسجد الحرام والكعبة، هذا بالإضافة إلى الرسوم الدينية التي تمثل يوم الحساب. ويعتبر هذا المسجد هو الوحيد من بين مساجد المراكز الكبرى في هذه المحافظة التي تشابهت زخارفه مع زخارف المساجد القروية، وقد يكون السبب في ذلك يعود إلى الموقع الذي يتواجد به هذا المسجد، حيث يقع على بعد ١٢ كم من مركز دينزلي في منطقة تُعرف باسم قصبة بوغازتشي، ومصطلح قصبة هنا يُترجم على أنه قرية كبيرة أو مدينة صغيرة، فمن المحتمل أن زخارف هذا المسجد نُفِّذت على أنه أحد مساجد القرى وليس أحد مساجد المركز الرئيسي الذي يبعد به، الأمر الذي جعلة فريدًا في زخارفه عن باقي مساجد المراكز الأخرى في نفس المحافظة.

- **مسجد قاياليق في مركز باموق قلعة**: ترجع أصول هذا المسجد إلى العصر السلجوقي، إلا أنه تعرض للهدم ثلاث مرات وتم إعادة تعميرة من جديد. الوضع الحالي للمسجد ينسب إلى الحاج أحمد أغا وابنه عثمان أغا من سنة ١٢١٠هـ/١٧٩٥-

١٧٩٦م. المسجد بسيط خالٍ من الزخارف إلا في بعض الزخارف النباتية التي تتألف من مزهريات تخرج منها تفريعات نباتية وأوراق إكنتس منفذة بأسلوب الباروك، كما ضم جامات بيضاوية مسجلًا بها أسماء العشرة المبشرين بالجنة.[٧٢](لوحة ٤٦)

- **مسجد السوق أو مسجد جارشي في مركز بولدان:** يرجع إنشاء هذا المسجد إلى القرن ١١هـ /١٧م[٨٢]. يخلو هذا المسجد تمامًا من الزخارف إلا في المدخل المؤدي إلى بيت الصلاة حيث غُطِّي تمامًا بالرخام.
- **مسجد جوهر باشا في مركز القلعة:** تم إنشاء هذا المسجد سنة ١٢٣٥هـ/١٨٢٦م[٨٤] وهو بسيط سواء في زخارفه التي اقتصرت على جامات دائرية تضم البسملة وبعض السور القرآنية، وأسماء الخلفاء الراشدين، واسم النبي محمد، ولفظ الجلالة الله، أو في محرابه المزين بأشكال الستائر المطوية.

ثالثًا : نماذج من مساجد المدن الكبرى في محافظة أفيون:

- **المسجد الجديد أو يني جامع في مركز أفيون**: يقع هذا المسجد ضمن مجموعة معمارية تم إنشاؤها سنة ١١٢٤هـ/١٧١١م من قِبل أحد أبناء الحاج باقي وهو عبدى جاويش.[٨٩]اقتصرت زخارف المسجد على أشكال مثمنة في أركان القبة التي تغطي سقف المسجد، مسجَّلًا بها أسماء الخلفاء الراشدين واسم الرسول محمد ولفظ الجلالة الله، هذا بالإضافة إلى شكل لوريدة متعددة البتلات تزين باطن القبة. المحراب مكسوٌّ بالرخام البسيط الخالي من الزخارف.

- **مسجد صنديقلي الكبير في مركز صنديقلي**: يعود تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى سنة ٧٨٠هـ/ ١٣٣٨م ، إلا أنه مر بالعديد من الترميمات والإصلاحات على مدار فترات زمنية مختلفة كان آخرها وأهمها التي جرت بين عامي ١٨٧٠-١٨٧١م وهى التي يتواجد عليها الوضع الحالي للمسجد.[٨٦]اتسمت زخارف هذا المسجد بشكل منظم، ولا يغلب عليها التكرار، موزَّعة بدقة بين القبة والجدران الأربعة للمسجد، وقد تألفت من أشجار السرو والصنوبر وكتابات تمثل أسماء أصحاب الكهف، وعقودٍ مُدَلَّاةٍ من الأزهار والأوراق النباتية، وأصص يخرج منها الأزهار وأطباق الفاكهة، نفذت كذلك بعض الرسوم المعمارية للمساجد العثمانية وقد سُجِّلَ عليها أسماؤها وهي مسجد السلطان أحمد ومسجد الطوب خانة .(لوحة ٤٧)

- **المسجد المولوي في مركز أفيون** : ترجع بدايات إنشاء هذا المسجد إلى القرن ١٠هـ/١٦م إلا أنه تعرض للحريق أكثر من مرة. الوضع الحالي للمسجد ينسب إلى عهد السلطان عبد المجيد سنة ١٢٦١هـ/١٨٤٤م وعهد السلطان عبد الحميد الثاني ما بين سنوات ١٩٠٨:١٩٠٥م.[٨٧]المسجد بسيط في زخارفه التي اقتصرت على زخارف الرومي العثمانية في رقبة القبة داخل أشكال تشبه المحاريب، بالإضافة إلى جامات دائرية الشكل تضم أسماء الخلفاء والصحابة.

يتضح من مقارنة المساجد القروية بمساجد بعض المدن الكبرى في محافظات غرب الأناضول من حيث الأسلوب الفني والعناصر الزخرفية نجد ما يلي:

من حيث الأسلوب الفني نجد استخدام نفس الأسلوب في تنفيذ الزخارف في كلٍّ من مساجد القرى ومساجد المدن الكبرى، وقد تمثل في أسلوب الرسم بالقلم، إلا أن استخدامه في المساجد القروية اتسم بالاعتماد عليه بصفة أساسية ومنفردة في تنفيذ الزخارف، حيث ظهر مستخدَمًا بكثرة ومكرَّرًا في أماكن عدة في المساجد، وخصوصًا على الأسطح الداخلية للجدران، فكان نتيجة هذا التكرار هو إصابة العين بنوع من الملل عند النظر للزخارف المنفذة، وهذا على عكس ما ظهر في مساجد المدن الكبرى الذي اتسم بعدم تكراره، وظهوره في أماكن محددة في هذه المساجد، هذا إلى جانب اعتماد الفنان على المواد الخام مثل الرخام والجص بجانب الرسم بالقلم كنوع من الثراء الزخرفي بداخل المنشاة التي ظهرت بكثرة في إطارات النوافذ والمداخل والمحاريب في بعض الأحيان، وقد أدى هذا التنوع إلى عدم إصابة أعين المشاهد بالملل من الزخارف.

أما من حيث العناصر الزخرفية: ظهر من خلالها الفرق أكثر وضوحًا من الأسلوب الفني في المساجد القروية عن مساجد المدن الكبرى، فالجدران الأربع لمساجد المدن الكبرى جاءت في أغلبها ملساء خالية من أي نوع من الزخارف، وإن نُفِّذت عليها زخارف فقد اتسمت بعدم تكرارها، وهذا على عكس ما ظهر في المساجد القروية التي نفذت بها الزخارف بحيث غطيت الجدران بأكملها ونفذت على عدة مستويات قد تصل إلى السقف أحيانًا. غلب على الزخارف النباتية التي نفذت في مساجد المدن أسلوب الباروك ولم يظهر بها أي أثر للزخارف العثمانية المتمثلة في أشكال أزهار القرنفل واللاّلة والرمان وغيرها، والتي ظهرت بشكل رئيسي في زخارف مساجد القرى. الزخارف الهندسية خلت منها مساجد المدن على عكس من ظهورها في مساجد القرى وإن لم تكن منفذة بكثرة . الكتابات المنفذة في مساجد المدن اتسمت بندرتها وعدم تنوعها مقارنة بالكتابات المنفذة في مساجد القرى، فقد اقتصرت في مساجد المدن على بعض الآيات القرآنية التي ظهرت أعلى المحاريب والجامات التي تضم أسماء الخلفاء الراشدين والصحابة. الرسوم المعمارية اتسمت بقلتها في مساجد المدن بحيث لم تظهر إلا في مسجدين فقط أحدهما قد يكون زُخْرِف على أنه أحد مساجد القرى وفقًا لما به من زخارف، والآخر يظهر به رسم وحيد يمثل المسجد الحرام والكعبة ونُفِّذت بالجص البارز وليس بالقلم.

- **نتائج البحث:**

- اتضح من الدراسة تفرُّد المساجد القروية ببعض الميزات الفنية التي أكسبتها طرازًا فنيًّا خاصًّا بها، مثل الأسلوب الزخرفي المعروف بالرسم بالقلم، وهو الأسلوب الوحيد المستخدم في تنفيذ العناصر الزخرفية في هذه المساجد، وعدم اعتماد الفنان على أي أسلوب آخر، أو حتى على المواد الخام في الزخرفة مثل الرخام لفقر هذه المساجد من حيث مواد البناء.

- تنوع العناصر الزخرفية التي نفذت داخل المساجد القروية، والتي ظهر أغلبها بشكل أساسي على الأسطح الداخلية لهذه المساجد، وقد اتسمت بتكرارها بشكل مبالغ فيه، وهذا ما لا نجده في مساجد المدن الكبرى.

- ظهور بعض العناصر الزخرفية الجديدة التي لم تمثل من قبل لا ضمن زخارف مساجد المدن الكبرى التابعة لها هذه القرى والتي يرجع تاريخ إنشائها إلى نفس الفترة الزمنية أو لفترة قريبة منها، ولا حتى ضمن زخارف المساجد العثمانية الواقعة خارج محافظات الأناضول، مثل زخارف أشجار الطوبى وغصن الآس، وكذلك رسوم أدوات المتصوفة والتي قد تشير إلى انتماء مشيدي هذه المساجد أو من قام بتعميرها إلى أحد الطرق الصوفية، أو أنهم قاموا بتمثيلها كنوعٍ من الرسوم التي تعبِّر عن الزهد والتقشف والرغبة في النجاة من الحياة الدنيا والفوز بالآخرة.

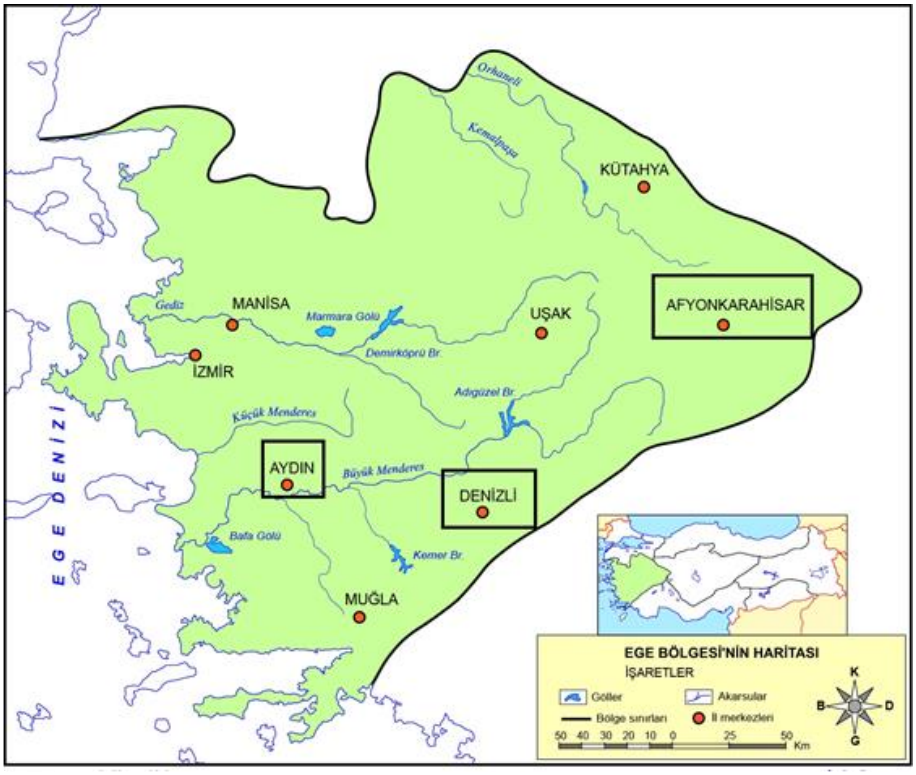
- يتضح من خلال الربط بين الزخارف وبعضها أنها تؤلف موضوعًا رئيسيًّا متسلسلًا من عدة حلقات، **الأولى**: تمثل الزهد والتقشف والإعراض عن الدنيا من أجل النجاة والفوز بالآخرة، وقد استخدم في التعبير عن ذلك رسوم أدوات المتصوفة والسفن. **الثانية**: وهي تمثل نتيجة الزهد والتقشف وفي نفس الوقت نتيجة الامتثال إلى ما أمر الله به وعما نهى عنه، وقد عبر عن ذلك من خلال تمثيله كوبري الصراط وما على جانبيه من الجنة بالثمان طباق أو بالنار ذات السبع طباق بما فيها من شجر الزقوم وشراب القطران. **الحلقة الثالثة**: تمثل الفوز بالجنة والعيش في نعيمها، والذي عبَّر عنه من خلال فاكهة الجنة التي صوَّرها في أطباق مثل التين والرمان والأشجار مثل شجر الآس .

- يتضح من الدراسة واقعية وتوفيق الفنان في التعبير عن الرسوم المعمارية التي نفذها من حيث الشكل العام لها واكتمال وحداتها المعمارية بقدر الإمكان، إلا أنه أخفق في التعبير عن تفاصيلها المعمارية لوضعها المعماري الحقيقي خلال الفترة التي رسمت فيها.

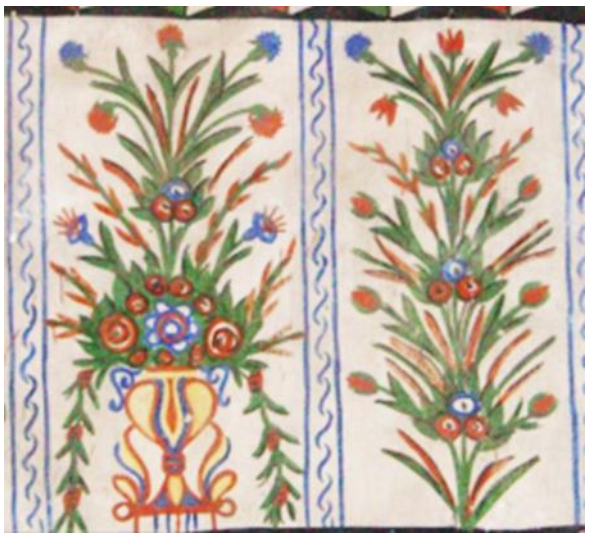
- تشابه مساجد القرى ومساجد المدن الكبرى التابعة لها هذه القرى من حيث الأسلوب المستخدم في الزخرفة، واختلافهما تمامًا من حيث العناصر الزخرفية، فعلى الرغم من صغر حجم هذه المساجد القروية وفقر المواد الخام التي شُيِّدت منها، إلا

أنها ظهرت أكثر ثراء من حيث العناصر الزخرفية من مساجد المدن الكبرى والتي ينسب بعضها إلى الباشوات أو حتى نسبت في تجديدها إلى السلاطين العثمانيين، كل هذه الميزات أكسبت هذه المساجد القروية طرازًا فنيًّا خاصًّا بها.

- توقيع أحد الخطاطين بأحد هذه المساجد منسوبًا إلى بلدته، يؤيد أن زخارف هذه المساجد القروية تمثل طابعًا محليًّا امتازت به مساجد القرى خلال هذه الفترة، كما تؤيد أيضًا أن من قام بتنفيذ هذه الزخارف هم صناع وفنانون محليون من أهل القرية أو المكان الذي شُيِّدَ به المسجد.



شكل ١ يوضح خريطة تمثل محافظات غرب الأناضول : آيدن وديزنلى وافيون قرا حصار الواقع بها هذه المساجد القروية ، نقلا عن : http://cografyaharita.com/haritalarim/4mege-bolgesi-haritasi.png



لوحة ١ توضح زهرة القرنفل بجوانب منبر مسجد قرية سافران ١١٨١هـ/ ١٧٦٨ م

لوحة ٢ توضح زهرة القرنفل على الاسطح الداخلية للجدران، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة ٣ توضح زهرة اللآله بالقبة الخشبية ، مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٨١٢م

لوحة ٤ توضح زهرة اللآله على الاسطح الداخلية للحوائط بمسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة ٥ توضح زهرة اللآله بالأسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية ادريس١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

شكل ٢ يوضح زهرة اللآله ، مسجد قرية ادريس١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

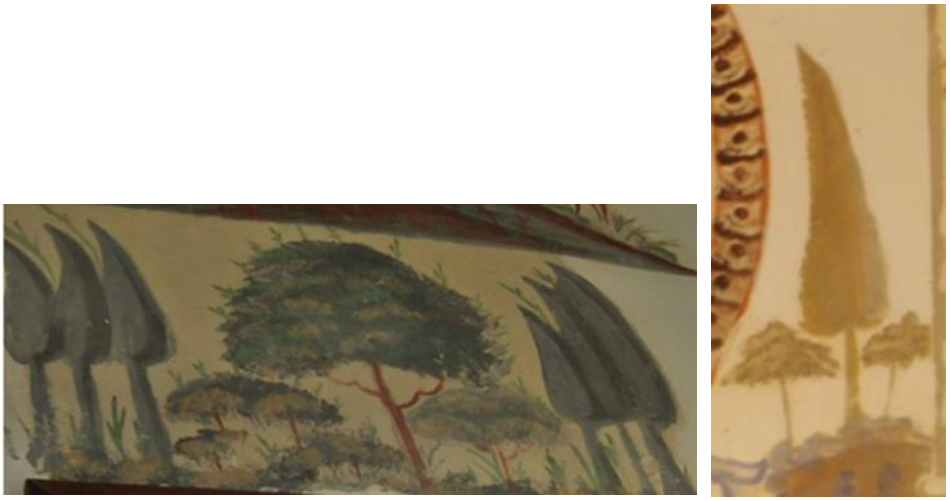
لوحة ٦ توضح اغصان وثمار الرمان بالقبة الخشبية والاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٨١٢م

شكل ٣ يوضح اغصان وثمار الرمان ، مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٩٠٩م

لوحة ٧ توضح الورد البلدي بالسقف الخشبى ، مسجد قرية يازير١٢١٧هـ /١٨٠٢ م

لوحة ٨ توضح اشجار السرو على جانبي محراب مسجد قرية سافران ١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

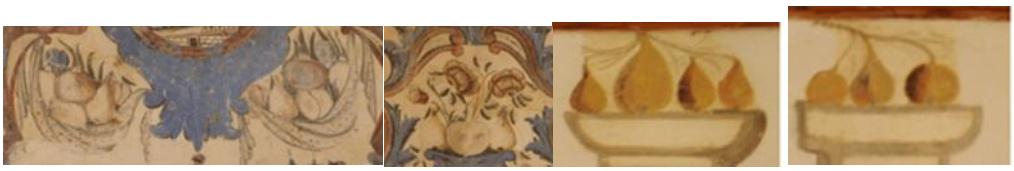
لوحة ٩ توضح اشجار السرو على يمين المنبر واسفل المحفل، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م



لوحة ١٠ توضح اشجار السرو اعلى محراب واعلى النوافذ، مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م

لوحة ١١ توضح اغصان شجر المرسين او الآس بكرسي الواعظ ، مسجد قرية سافران١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

لوحة ١٢ توضح اشجار الطوبى على الجدار الغربي ، مسجد قرية قيزل اوران ١٣١٢هـ / ١٨٩٤م



لوحة ١٣ توضح ثمار الفاكهة الكمثرى والرمان والتين اعلى المحراب وجدران مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م

لوحة ١٤ توضح ثمار فاكهة البطيخ على الجدار الجنوبي في مسجد قرية قيزل اوران ١٣١٢هـ / ١٨٩٤م ، وعلي يمين المحراب في مسجد قرية ادريس

لوحة ١٥ توضح افاريز اوراق الاكنتس اعلى النوافذ ، مسجد قرية جينجين١١٩٨هـ/١٧٨٥م

لوحة ١٦ توضح افريز اوراق الاكنتس اعلى المدخل، مسجد قرية قيزل اوران ١٣١٢هـ / ١٨٩٤م

لوحة ١٧ توضح سورة الاخلاص بالجدار الغربي ، مسجد قرية سافران ١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

لوحة ١٨ توضح الآية ٣٧ من سورة آل عمران اعلى المحراب، مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م

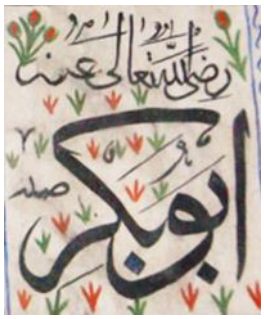
لوحة ١٩ توضح الآية رقم ١٠٣من سورة النساء ،اعلى مدخل مسجد قرية ادريس ١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٢٠ توضح لفظ الجلالة الله منفذا على الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

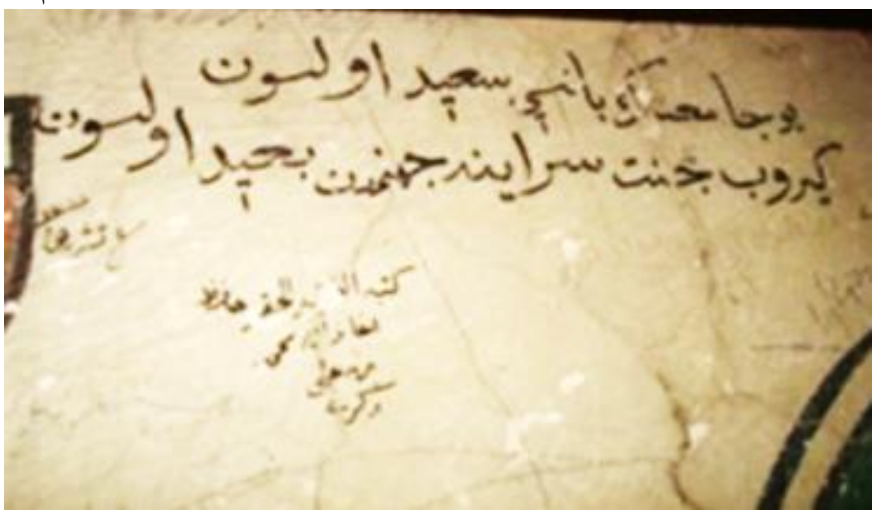
لوحة ٢١ توضح الخط المثنى لاسم الرسول يسقف مسجد قرية يازير ١٢١٧هـ /١٨٠٢ م

شكل ٤ يوضح اسم الرسول ، الخط المثني، مسجد قرية يازير ١٢١٧هـ /١٨٠٢م

لوحة ٢٢ توضح كتابات اسماء الخلفاء الراشدين ، مسجد قرية بيلن ارتيتش١٣٠١هـ/١٨٨٤م

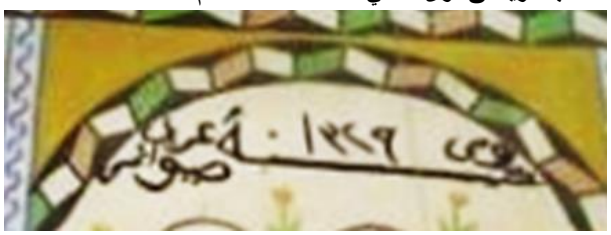


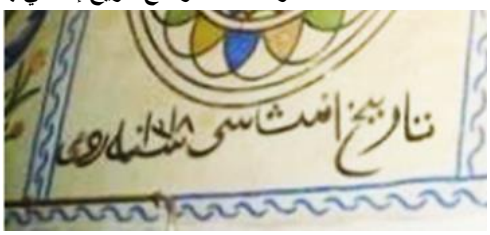
شكل ٥ يوضح اسم الخليفة عثمان، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م



لوحة ٢٣ توضح عبارات دعائية ، وتوقيع الخطاط حافظ اغا ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة ٢٤ توضح تاريخ إنشائي بقبة مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٨١٢م

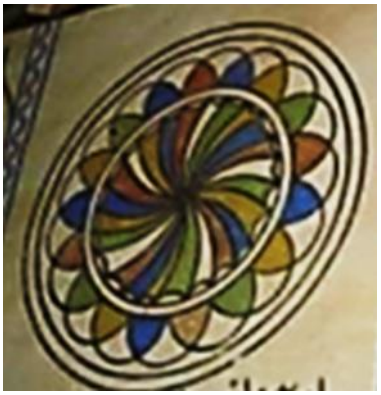




لوحة ٢٥ توضح الكتابات الانشائية اعلى المدخل، مسجد قرية ادريس ١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٢٦ توضح اسم السلطان سليم على الجدار الغربي، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة٢٧ توضح أسماء اصحاب الكهف علي الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م



لوحة ٢٨ توضح زخرفة الشرقي فلك بالجدار الجنوبي ، مسجد قرية ادريس١٣١٨هـ / ١٩٠٢م

شكل ٦ يوضح زخرفة الشرقي فلك ، مسجد قرية ادريس١٣١٨هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٢٩ توضح زخرفة نجمية متعددة الرؤوس بريشتي منبر مسجد قرية سافران١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

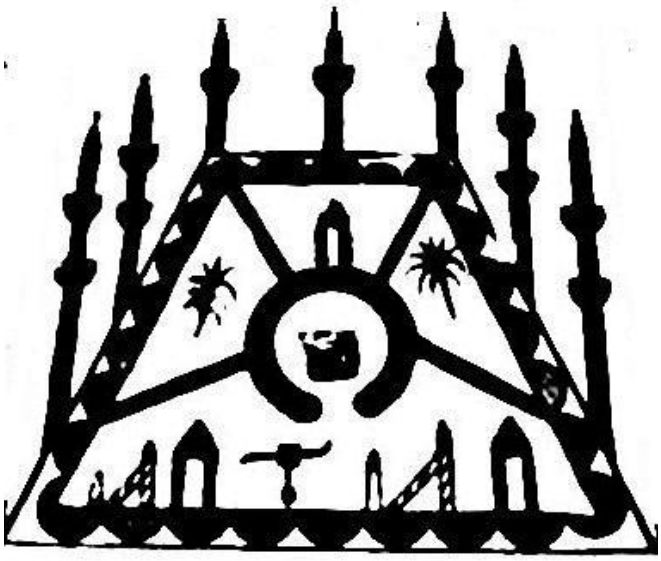
لوحة ٣٠ توضح زخرفة نجمية متعددة الرؤوس على يمين محراب مسجد قرية بيلن ارتيتش١٣٠١هـ/١٨٨٤م

شكل ٧ يوضح زخرفة ترس متعدد الرؤوس ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة ٣١ توضح رسم المسجد الحرام والكعبة على الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٨١٢م

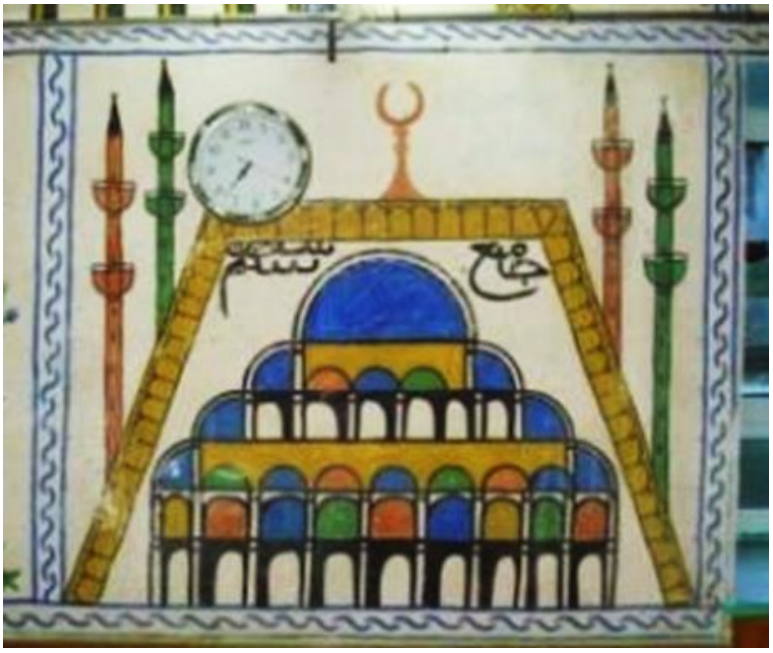
لوحة ٣٢ توضح رسم المسجد الحرام والكعبة على الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ/١٨٨٤م

لوحة ٣٣ توضح رسم المسجد الحرام والكعبة علي الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية ادريس ١٣١٨هـ / ١٩٠٢م



شكل رقم ٨ يوضح رسم المسجد الحرام والكعبة ، مسجد قرية ادريس ١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٣٤ توضح رسم مسجد السلطان سليم (مسجد السليمية) على الاسطح الداخلية للجدران ، مسجد قرية بيلن ارتيتش١٣٠١هـ/١٨٨٤م



لوحة ٣٥ توضح رسم مسجد السلطان سليم (مسجد السليمية) على الاسطح الداخلية للجدران، مسجد قرية ادريس ١٣١٨هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٣٦ توضح رسم لأحد المساجد العثمانية الغير معروفه على الجدار الجنوبي، مسجد قرية سافران ١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

لوحة ٣٧ توضح رسم مسجد السلطان أحمد على الجدار الغربي ،مسجد قرية ادريس١٣١٨ هـ / ١٩٠٢م

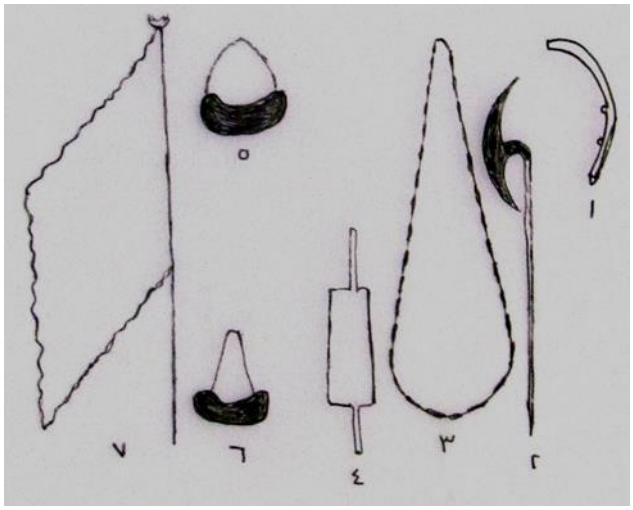
لوحة ٣٨ توضح رسم يوم الحساب على الجدار الشرقي ،مسجد قريه اق قوى العالي ١٢٢٧هـ /١٨١٢م

لوحة ٣٨ أ توضح رسم يوم الحساب على الجدار الغربي ،مسجد قرية بيلن ارتيتش١٣٠١هـ /١٨٨٤م

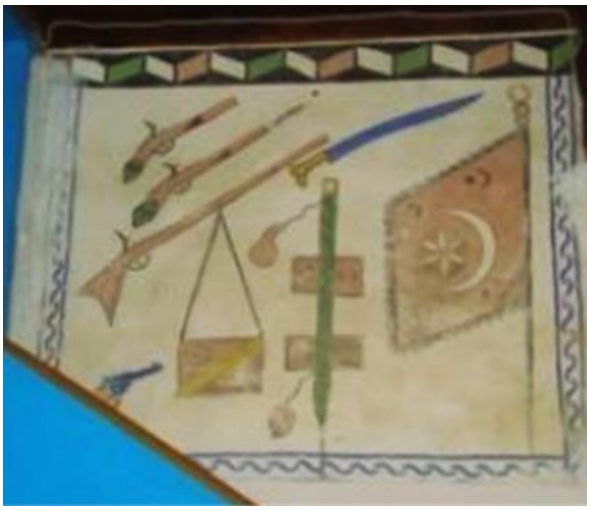
لوحة ٣٨ ب رسم يوم الحساب على الجدار الشرقي ، مسجد قرية ادريس ١٣١٨هـ / ١٩٠٢م

لوحة٣٩ توضح أدوات الصوفية المختلفة على الجدار الشرقي ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ١٣٠١هـ /١٨٨٤م

شكل ٩ يوضح الأدوات المختلفة للمتصوفة ، مسجد قرية بيلن ارتيتش ، ١- بوق ٢- طبر ٣- مِسْبَحةُ ٤- لوح كتابه ٥- كشكول ٦-عمامة ٧- علم



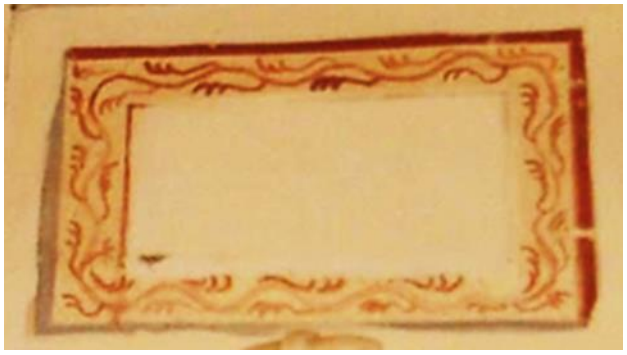
لوحة ٤٠ توضح احد الأعلام على الجدار الغربي، مسجد قرية قيزل اوران ١٣١٢هـ/ ١٨٩٤م



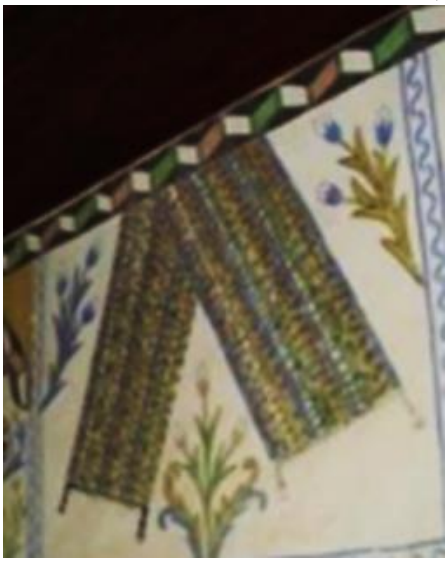
لوحة ٤١ توضح أدوات الصوفية المختلفة على الجدار الغربي ، مسجد قرية ادريس ١٣١٨ هـ/ ١٩٠٢م

لوحة ٤٢ توضح سجادة اعلى الجدار الغربي ،مسجد قرية سافران١١٨١هـ / ١٧٦٨ م

لوحة ٤٣ توضح رسم سجادة على الجدار الغربي ،مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م



لوحة ٤٣ أ توضح رسم سجادة اعلى المحراب ،مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م



لوحة ٤٤ توضح رسم لسجادة مزدوجة على الجدار الجنوبي، مسجد قرية ادريس ١٣١٨هـ / ١٩٠٢م

لوحة ٤٥ توضح رسم سفينه اعلى النوافذ بالجدار الشرقي ، مسجد قرية جينجين ١١٩٨هـ/١٧٨٥م

لوحة ٤٦ توضح مسجد قاياليق من الداخل بمركز باموق قلعة ، محافظة دكزلي

لوحة ٤٧ مسجد صنديقلى الكبير من الداخل بمركز صنديقلي ، محافظة افيون

المراجع :

(1)İrteş, M. Semih, "Kalem İşlerimizin Bugünü Ve Yarını", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 1985, s.426; Hatipoğlu, OKtay, XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem işi Tezyînâtı,Doktora Tezi,Atatürk Üniversitesi, Erzurun,2007,s. s.29; Nemli Oğlu, Candan,15.,16. Ve 17.Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri,Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul,1989,s.14

(2) Nimet Lale Yılmaz Hancıoğlu, Bazı Ankara Camilerinde Bulunan Kalem işi Süslemeli Ahşap Minberler, Bilim Uzmanlığı Tezi, Gazi Üniversitesi,1990, s.29

(3)*İrteş, M. Semih*, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *s.426*; Hatipoğlu, OKtay,XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde,s. 35

(٤) ظهر هذا الأسلوب الفني في العمارة السلجوقية قبل العصر العثماني، حيث نراه على تيجان الأعمدة الخشبية بالمسجد الكبير بمدينة أفيون والمسجد الكبير بسيفري حصار والمسجد الكبير في باي شهر. انظر :

Hatipoğlu, Oktay,XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde,s.29

(5)Hancıoğlu, Nimet Lale Yılmaz, Bazı Ankara Camilerinde, s.30-31

(٤)كان لهذه الألوان المستخدمة في الزخارف دلالتها الخاصة، فاللون الأحمر دلَّ على الأصالة والقدم والغنى والسعادة، واللون الأخضر يدل على الجنة، والأزرق يدل على الجمال والعظمة، والأصفر يدل على الحماية من السوء والشر، أما اللون الأسود فيشير إلى الحماية من الحزن والألم. انظر:

Hancıoğlu, Nimet Lale Yılmaz, Bazı Ankara Camilerinde,s.34

(7)Hatipoğlu, OKtay, XIX. yüzyıl Osmanlı Camilerinde, s. 36

(8)Demiriz, Yıldız, Stylized and Naturalistic Forms of Some Flowers in Turkish art, *The 8th international Congress of Turkish Art*, Cairo,1987, p. 145.

(9)Karpuz, Haşim, "Trabzon'un Çaykara İlçesi Köylerinde Bulunan Bazı Camiler",*Vakıflar Dergisi*, Sayı XXI, İstanbul 1990, s.285.

(٥)عن الموطن الأصلي لهذه الزهرة ، انظر :

سعاد ماهر، الخزف التركي، القاهرة ،١٩٧٧م ، ص ٧٥ ؛ كوثر أبو الفتوح، دراسات لسجاجيد جورديز في ضوء مجموعة متحف قصر المنيل، القاهرة ،٢٠٠٣، ص ٩٨.

Maher, Soad, el-Khazef el-Turkey, Kahire,1977,s.75;Abu-el-Futuh, Kawser, Dersat li-Sagagid Kordes fi twa mecmuat methaf kasr el- Manil , Kahire, 2003,s.98

(1)Ergene, Pınar Olguner,18.yy Ve 19.yy Türk İşleme Motiflerinde Sembol dili ve Sembolizm içerikli yeni Yorumlar, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul,2010, s.91,95.

(٢)يقع هذا المسجد في قرية سافران على بعد ٨ كم جنوب شرق مركز جيفريل في محافظة دينزلي، وفقًا للكتابات التي سجلت بالمسجد، وما ورد من معلومات في المصادر التاريخية فإن المسجد تم إنشاؤه من قِبَل شخصٍ يُدعى عمر أغا في سنة ١١٨١ هـ /١٧٦٧م. انظر :

Yurtsal, Tuğçe, Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri, Yüksek Lisans Tezi,Gazi Üniversitesi,Ankara,2009, s.100.

(٣) يقع هذا المسجد في قرية بيلن أرتيتش على بعد ٢١ كم جنوب مركز جنوى في محافظة دينزلي، يرجع تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى سنة ١٣٠١هـ /١٨٨٤:١٨٨٥م ، انظر :

Çakmak, Şakir, Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney-Denizli), s.19,25-26.

(4)Süheyl Ünver, "Türkiye'de Lale Tarihi", *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara 1971,s.268.

(٥)سعاد ماهر، الخزف التركي ، ص ٧٩.

Maher, Soad, el-Khazef el-Turkey,s.79

(1)Güney. K.Zeynep, Güney. A.Nihan, Osmanlı Süsleme Sanatı, SFN Ltd,Şti, 2000,s.74.

(٧)نادر عبد الدايم، التأثيراتُ العقائديةُ في الفن العثماني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٩٠م ، ص ٦٢ - ٦٤.

Abd- el –Dayim Nader, el- Tatherat el -Akadiyye fi el- Fen el- Osmani, Resalet Majister Külliyet el –Athar, Jamet el- Kahire 1990 s.62:64

(1) Ther Ulla, Türk İşlemeleri, İstanbul, 2010,s. 24.

(٩)يقع هذا المسجد في قرية أق قوى في محافظة دينزلي، سجل بالقبة الخشبية التي تغطي سقفَ المسجد تاريخ ١٢٢٧هـ ، إلا اننا لا نعرف هل هذا التاريخ هو تاريخ الإنشاء الفعلي للمسجد أم أنه تاريخ تجديد الزخارف التي تزين المسجد، حيث لم يرد أي كتابات أخرى بالمسجد تشير إلى سنة إنشائه بوضوح، انظر:

Yurtsal Tuğçe, Aydın ve Denizli Camilerinde, s.121.

(٢٠) يقع هذا المسجد في قرية إدريس على بعد ١٣ كم شمال غرب مركز طاذكيرى في محافظة أفيون، يرجع تاريخ إنشاء هذا المسجد وفقًا للكتابات المسجلة على مدخل المسجد إلى سنة ١٣١٨هـ / ١٩٠٢م . وجدت كتابة أخرى أعلى المدخل تحمل تاريخ ١٣٢٧ رومي (هجري) ، غير أن هذا التاريخ قد يكون سُجل بعد تجديد زخارف المسجد في فترة لاحقة، وهذا يوضِّح أن إنشاء المسجد تم أولًا تلاه في تاريخ لاحقٍ تنفيذ زخارف ونقوش المسجد. انظر:

Şener Dilek, XVIII Ve XIX Yüzyılarda Anadolu Duvar Resimleri, Doktora Tezi,Ankara Üniversitesi,Ankara,2010,s.42; İlgar. Yusuf, Karazeybek. Mustafa, Afyonkarahisar'da Cami ve Mescitler,Afyon Kara Hisar Kütüğüs,Cilt 1,Afyon,2001,s.335.

(٢١) كوثر أبو الفتوح: سجاجيد جورديز، ص ١١٠

Abu-el-Futuh, Kawser, Dersat li- Sagagid Kordes,s.110

(٢٢) الآية ٩٩ من سورة الأنعام ، شادية حسن عبد الرحمن، وصف الجنة في القرآن الكريم وأثره في الشعر الإسلامي حتى نهاية العصر الأموي، مكتبة دار القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٢٠٠.

Abd el-Rahman ,Shadiye , Wesf el- Janaa fi el- Kuran el- Karim we atherw fi el- Siir al- Islami hatta nihayet el -Asir el- Amwy , Kahire,2004, s.200

(23) Gönül Çantay,"Türk Süsleme Sanatında Meyve",Turkish Studies international Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/5 Fall 2008,p.35.

(24) Güney, K.Zeynep; A.Nihan Güney, Osmanlı Süsleme Sanatı, s.76.

(٢٥) يقع هذا المسجد في قرية يازير على بعد ٢١ كم من غرب بلدة آجى بايم في محافظة دينزلي، قام بتشييد هذا المسجد الحاج عمر أغا في سنة ١٢١٧هـ /١٨٠٢م ، انظر :

Sözen, Metin, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1975,s,312; Çakmak, Şakır, Denizli ilinde Türk Anıtları, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir,1991, s.62.

(26) Işık, Emin, "Kültür Dünyamızda Elif",Türk Edabiyet Dergisi, Mart, İstanbul 1985,s.19

(٢٧) يقع هذا المسجد في قرية جينجين على بعد ١٠ كم من مركز كوجارلي في محافظة آيدن، يرجع تاريخ إنشاء هذا المسجد إلى سنة ١١٩٩هـ /١٧٨٥م من قبل أسرة أولاد جيهان الذين حكموا منذ نهايات القرن ١٢هـ / ١٨م وبداية القرن ١٣هـ/ ١٩م محافظه آيدن وكوجارلى . انظر :

Arel, Ayda, "Cincin Köyünde Cihanoğullarına Ait Yapılar", V. Araştırma Sonuçları *Toplantısı*, Ankara, 1987, s.49.

Arık, Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988,s. 30

(٢٨) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A2%D8%B3/ مادة آس

(٢٩) الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ)، سورة الرعد، الآية ٢٩

(٣٠) قال الإمام أحمد: حدثنا حسن بن موسى، سمعت عبد الله بن لَهِيعة، حدثنا دَرَّاج أبو السمح، أن أبا الهيثم حدثه، عن أبي سعيد الخدري عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: أن رجلًا قال: يا رسول الله، طوبى لمن رآك وآمن بك قال: "طوبى لمن رآني وآمن بي، ثم طوبى، ثم طوبى، ثم طوبى لمن آمن بي ولم يرني". قال له رجل: وما طوبى؟ قال: "شجرة في الجنة مسيرة مائة عام، ثياب أهل الجنة تخرج من أكمامها . مسند الإمام أحمد ، الجزء ٣، ص ٧١.

Musened el –Imam Ahmed , el-Cuzu 3,s.71

Erbaş, Ali,"TÛBÂ طوبى" ,İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 41, 2012, s. 316-317; http://www.ahlalhdeeth.com/vb/archive/index.php/t-229352.html

(٣١) يقع هذا المسجد في قرية قيزل أوران الواقعة شمال مركز طاذكيرى في محافظة أفيون. يرجع إنشاء هذا المسجد إلى سنة ١٣١٢هـ / ١٨٩٤م وذلك وفقًا للكتابة المنقوشة بالبوية أعلى المدخل الشمالي للمسجد، ويُذكر أنه كان يوجد محل هذه الكتابة كتابة تاريخية اخرى تشير إلى نفس السنة المذكورة، إلا أنه مع التعديلات التي أجريت بالمسجد وإدخال الكهرباء به تم إزالتها وتسجيل كتابة تشير إلى نفس السنة بالبوية وهي الموجودة حاليًا، انظر:

Daş, E., "Dazkırı Yakınlarındaki Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii" 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt II, Ankara 1995, s.5; Şener, Dilek, XVIII VE XIX Yüzyılarda Anadolu Duvar Resimleri,s.54.

(٣٢) كانت أطباق الفاكهة تحمل معنى الرغبة وطمأنه المتوفى بدخوله الجنة، ولذلك نجد أن أغلب الفاكهة التي صورت بهذه الأطباق كانت من فواكه الجنة. انظر :

Beçici, Hür Kamil,"Muğla Ortakentte bulunan OsmanlıDönemi Süslemeli Mezartaşları",*İnternational Journal of Social Science, Volume* 6 Issue 2 February 2013,s.1401.

(٣٣) ظهرت ثمرة البطيخ ذات السكين على فن القماش بكثرة في وسط الأناضول في القرن ١٣هـ / ١٩م . انظر :

Şener, Dilek, XVIII Ve XIX Yüzyılarda Anadolu Duvar Resimleri, s.481; Ergene, Pınar Olguner, 18.y.y Ve 19.y.y Türk İşleme Motiflerinde, s.101.

(٣٤) الخط العربي استخدم في تسجيل الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والعِبَر والعِظات وكذلك في تسجيل أسماء الخلفاء الراشدين والصحابة، اما الخط التركي العثماني فقد اقتصر فقط على بعض النصوص التأسيسية التي اتسمت بقلتها في هذه المساجد.

(٣٥) تتسم هذه النوعية من الكتابة المنفذة بالخط المثنى بتكرر كلماتها بشكل معكوسٍ من اليمين لليسار ومن اليسار لليمين بشكل متقابل، ويُعتقَدُ أن الظهور الأول لهذه النوعية من الكتابة يعود إلى ما قبل الإسلام لدى الأتراك حيث وجدت منفَّذة على فنونهم المختلفة ، واستمر ظهورها لدى الأتراك حتى بعد اعتناقهم للإسلام، حيث نراها منفَّذة على قطعة قماش تعود إلى العصر السلجوقي من القرن ٦هـ/ ١٢م من إيران محفوظة في متحف المنسوجات في مدينة بوسطن في أمريكا وقد سجل عليها عبارة (لا تأمن الموت في طرف ولا في نفس) . انظر :

İhtiyar, Zafer, Bir Husn-ı Hat Sergisi, Bursa Ulu Cami, İzmir,2012,s.84|.; Aksel, Malik, Türklerde Dini Resimler,Yazi-Resim,Elif, Tarihsiz,s.37.

(٣٦) قد يكون طير أو حيوان أو شكل لإبريق أو قِنديل أو تاج.

( )Aslan, Ali Alp,"Müsenna المثنى",İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 32, 2012,s. 87-88.

(٣٨) لا نعرف إذا كان هذا التاريخ هو تاريخ إنشاء المسجد أم تاريخ تنفيذ الزخارف به .

(٣٩) التاريخ الأول هو تاريخ إنشاء المسجد ، اما التاريخ الثاني هو تاريخ تنفيذ الزخارف بالمسجد.

( )Aksel, Malik, Türklerde Dini Resimler, s.65-66.

( )Koçu, Reşad Ekrem, Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü, Sümer Bank Yayınları,1969,s. 64.

( )Önge, Y., "Anadolu Sanatı'nda Cami Motifi", Önasya, Cilt: 4, İstanbul 1968, s. 10.

( )Beykal, Feryal, Denizli İlinde 19.Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar, Yüksek Lisans Tezi,Pamukkale Üniversitesi,Denizli,1996,s.53.

(٤٤) تقع قبة زمزم في الجهة الجنوبية الشرقية من مقام إبراهيم ويعود تاريخ ترميمها إلى عهد عبد الحميد الأول١٢٠٣هـ/ ١١٨٧م ، رجب، أحمد ، المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي ، الدار المصرية اللبنانية ،١٩٩٦ ،ص ٨٦.

Rageb, Ahmed, el -Masjid el- Haram be Mekka el- Mokarama we resumuh fi el- Fen el -Islami , Kahire, 1996,s.86

(٤٥) رجب، أحمد ، المسجد الحرام ،ص ٨٥

Rageb, Ahmed, el -Masjid el- Haram, S.85

(٤٦) رجب ،أحمد ، المسجد الحرام ، ص ٨٦.

Rageb, Ahmed, el -Masjid el- Haram,S.86

(٤٧) الأندلسي ، محمد بن أحمد بن جبير ، رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، ص ٧٢، أحمد رجب، المسجد الحرام، ص ٦٩.

El –Anadalusi, Mohamed ibn ahmed , Rehlet ibn Gobir ,Beriut,s.72; Rageb, Ahmed, el -Masjid el- Haram,s.69

( )İltar, Gazanfer,"Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri", Vakıflar Dergisi, Sayı 42 - Aralık 2014, s.56

(4)Ecesoy, Yasmin, Osmanlı Dönemi Anadolu Duvarlar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri, Yüksek lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri,2011, s.282

(5)Aslanapa, Oktay, Osmanlı Devri Mimarisi, Inkılap Yayınevi,2005,s.374-375

( )Aslanapa, Oktay, Osmanlı Devri Mimarisi, s.287:297

( )Haman, Mürüvet,"Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 8 Sayı: 39, Ağustos 2015,s.354.

( )Toprak, Süleyman, "Mîzan", İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 30,2005, s. 211-212.

( )Kaplan, Necla ,"Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri",Mukaddime, Sayı 4, 2011, s.187.

(٥)حيث تشير الآية رقم ٤٤ من سورة الحجر إلى عدد أبواب جهنم الذي بلغ سبعة أبواب: (لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِّكُلِّ بَابٍ مِّنْهُمْ جُزْءٌ مَّقْسُومٌ).

( )Haman, Mürüvet, "Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sindeyer Alan Cennet ve Cehennem Tasvirleri", Mukaddime Dergisi, Sayı, 5(1), 2014,s.97.

( )Haman, Mürüvet, Geç Devir Osmanlı Resim,s. 356

( )Haman, Mürüvet, "Yazıcıoğlu Mehmed'in Muhammediye'sinde", s.97;

انظر لوحه رقم ١ من كتاب:

Son Yargı /Mahşer, Muhammediye, Süleymaniye Kütüphanesi, Hüdai Efendi 00282, 1300 (1882-1883), İstanbul İbrahim Efendi Matbaası.

( )Aksel, Malik, Türklerde Dini Resimler, s.95-96.

(٠)تانمان، محمد بهاء ، "مقامات لتقديس الأولياء"، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير رايموند ليفشير، ترجمة: عبلة عودة، مراجعة: أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، الطبعة الأولى ٢٠١١م،ص ١٨٨-١٨٩.

Tanman, Mehmet Baha, Makamat le takdis el- Awliyya , Takkaya el- Darawish el- Sofiyye we el- Funun we el –Imare fe Turkey el- Osmaniyye , Abu zabi,2011,s. 188-189

( )Uludağ Hümeyra, Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul,2005,s.38.

62)Thabet ,Hamada, Elmarakby, Ramy,"Sufis and Dervishes' Belongings through Indian- Mongolian Illustrations", Archaeology, 2015, 4(1) , p.4-5

(٦٣)عيسى، مرفت ، "الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف"، مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد ٣، القاهرة ٢٠٠٣،ص١٢٩

Eissa, Mervat, " el -Kashkul bin ramziyetu el- Shekil we ramziyettu el- Zakharef ", Mecellet Jamiet el- Athariin el -Arab , el -Aded 3, Kahire , 2003,s.129

( )Uludağ, Hümeyra, Osmanlı Hat, s.36

( )Aksel, Malik, Türklerde Dini Resimler, s.65;

تانمان ، محمد بهاء ، "مقامات لتقديس الأولياء"، ص ١٨٧.

Tanman, Mehmet Baha, Makamat le takdis el- Awliyya,s.187

(٦)آتاسى ، نورهان ، "ثياب الدراويش وطقوسهم"، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير: رايموند ليفشير، ترجمة: عبلة عودة، مراجعة: أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص ٣٢٣.

Atası, Nurhan, " Theyab el- Darawish we tekoshm ", Takkaya el- Darawish el- Sofiyye we el- Funun we el –Imare fe Turkeyye el- Osmaniyye, Abu Zabi,2011,s.323

( ) Hamada. Ahmed, Ramy. Elmarakby, "Sufis and Dervishes' Belongings", p.3.

( )Uludağ, Hümeyra, Osmanlı Hat, s.44.

(٩) ابراهيم ، إيهاب أحمد ، " التصوف والفن الإسلامي"، منشورات مجلة المعهد الفرنسي، العدد ٤١ ، ٢٠٠٧، ص ١١٤.
Ibrahim, Ihab Ahmed, " al -Tasawuf we el- Fen el- Islami" , Menshurat Mecellet el- Mahed el -Fernsi , added 41, 2007,s.114

(١٠) تانمان ، محمد بهاء ، "مقامات لتقديس الأولياء"، ص ١٨٧.
Tanman, Mehmet Baha, "Makamat le takdis el- Awliyya",s.187

( ) Duran, Remzi,"Seki-Tekke Cami ve Tekke Sanatı ile ilgilisi üzerine",Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı VII,1992,s.332.

( ) Duran, Remzi, "Seki-Tekke Camii", s.332.

(١٣) قال رسول الله ﷺ :أعطيت خمسًا، لم يعطهن أحد من الأنبياء قبلي: نصرت بالرعب مسيرة شهر، وجعلت لي الأرض مسجدًا وطهورًا، وأيما رجل من أمتي أدركته الصلاة فليصل، وأحلت لي الغنائم، وكان النبي يبعث إلى قومه خاصة، وبعثت إلى الناس كافة، وأعطيت الشفاعة. انظر: البخاري ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م ، ص ١١٨.
el-Bukharey, Abu Abdaalah Mohamed ibn Ismail, Shihu el-Bukharey, Dimashq,2002,s.118

( ) Aantar, Hüseyin, Motiflerin Dili, İTKİB, 2007,s.32

( ) Aantar, Hüseyin, Motiflerin Dili,s.32

( ) Asel, MalAktürklerde Dini Resimler, s.66-67

( ) Aslan, Asuman, Aydın Türk Mimarisi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2000,s.82

( ) Aslan, Asuman, Aydın Türk Mimarisi, s.22

( ) Asuman Arslan, Aydın Türk Mimarisi, s.35.

( ) Eybekdemir, Hikmet, Aydın ve Çevresindeki Barok Devir Camiler, A. Ü. Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü, Lisans Tezi, Ankara, 1972 – 1973, s.41.

( ) Yurtsal ,Tuğçe,Aydın ve Denizli Camilerinde ,s.87

( ) Rektaş, Kadır,Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri,s.189.

( ) http://www.pamukkale.gov.tr/tr/Kultur-Turizmi-Denizli/Camiler

( ) http://www.pamukkale.gov.tr/tr/Kultur-Turizmi-Denizli/Camiler

( ) İlgar, Yusuf, Mustafa Karazeybek, Afyonkarahisar'da Cami ve Mescitler, s.319.

( ) Karazeybek, Mustafa, Afyonkarahisar Vakıf Eserleri,1.cilt, Afyonkarahisar,2005,s.70.

) 8 (İlgar. Yusuf, Karazeybek. Mustafa, Afyonkarahisar'da Cami ve Mescitler, s.308.