دراسة أثرية فنية لمصحف شريف من العصر العثماني يُنشر لأول مرة للخطاط أحمد بن چلبي، مؤرخ بسنة ٩٥٤هـ/١٥٤٧م.

د/محمد فراج محمد محمد الغول

مدرس الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار – جامعة القاهرة

Mohamed_elghole@cu.edu.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة إحدى نسخ مخطوطات المصاحف التركية العثمانية المؤرخة بفترة القرن ١٠هـ/١٦م، والتي رُبما تعود إلى فترة حكم السلطان سليمان القانوني، وهو عبارة عن مصحف شريف يتم نشره لأول مرة، يحتفظ به الآن مُتحف مطار القاهرة الدولي (مبنى الركاب ٣)، وكان قبل ذلك محفوظًا في مُتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٨٠٩١)، والمصحف من الأحجام صغيرة الحجم (أبعاده: ١٣,٢× ٨ سم)، كامل الأوراق وبحالة حفظ جيدة إلى حد كبير، وفي نهايته يوجد قيد الفراغ الذي يتضمن توقيع الخطاط أحمد بن چلبي (وذلك بعدما كشفت هذه الدراسة الاسم الصحيح لهذا الخطاط الذي ورد خَطَأً في سجل المُتحف باسم أحمد بن جلياني) وتاريخ الفراغ من النسخ بسنة ٩٥٤هـ/١٥٤٧م.

وسوف يتم في هذا البحث التعرف على طبيعة الإخراج الفني لهذا المصحف الشريف، ورصد كافة أشكال فنون الكتاب المتعلقة به من خط وتذهيب وزخرفة وتجليد، وأيضا التوصل إلى معرفة الأسلوب الفني لخطاط المصحف ومحاولة إيجاد ترجمة له، وعمل حصر لأسماء العديد من الفنانين المنتمين إلى أسرته وعائلته الفنية، وإلقاء الضوء على الأساليب الفنية المستخدمة في تزويقه، بالإضافة إلى الكشف عن مواضع التذهيب والزخرفة المنفذة بداخله وغير ذلك من التفاصيل.

تم تقسيم الدراسة إلى مقدمة ومحورين رئيسيين، **المحور الأول:** الدراسة التسجيلية للمصحف، **المحور الثاني:** الدراسة التحليلية للأساليب الفنية والزخرفية المنفذة بداخله، ثم نتائج الدراسة، الملاحق، وحواشي البحث.

الكلمات الدالة :

مصحف شريف– فنون الكتاب– العصر العثماني– الخطاط أحمد بن چلبي– تذهيب– زخرفة – تجليد.

An Archaeological Artistic Study of the Holy Qur'anic manuscript from the Ottoman era, first publishing, by The Calligrapher Ahmed ibn Çelebi, dated (954 AH / 1547 AD).

Mohamed Farrag Mohamed El Ghoul

Abstract:

This research aimed to study one of the Ottoman Turkish Qur'anic manuscripts, dated to the 10th century AH/16th century AD.Which probably back to the reign of The Ottoman Sultan Suleiman al qanouny.This manuscript fist publishing, Preserved now in the Cairo International Airport Museum (Terminal 3), Before that, it was Preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo (under No.18091), Considered as small of Qur'anic manuscript (size: 13.2 x 8 cm), All folios were completed and in a very good state of preservation. At the end of manuscript there is signature of the calligrapher Ahmed ibn Çelebi, (the Current study found misread of the name recorded in museum's archives as: Ahmed Jaliany) and dated 954 AH/1547 AD.

This study defined the nature of the artistic direction for current copy of the Holy Qur'anic manuscript, all forms of arts of book that related ex.Calligraphy, Gilding, ornamentation and Bookbinding, Then shed light on artistic styles are used in illumination. Also, Writing the artistic style for the current calligrapher and try to find a bibliography to him. Then, make limitations of the names that are related to calligrapher belonging to his artistic family. And shed light on the artistic techniques used in its illumination, In addition to detecting placements of Gilding and ornamentations executed in side it, types of decorative elements, colors used, and other details.

The study was divided into an introduction and two main parts, the first part: the descriptive study of the Qur'anic manuscript, the second part: the comparative analytical study of the calligraphic, artistic and decorative styles implemented within it, then the results of the study, the appendix, and the footnotes of the research.

Key words*:*

Holy Mus'haf manuscript, The book arts, Ottoman era, Calligrapher Ahmad bin Çelebi, illumination, Gilding, Bookbinding.

١. المقدمة :

تحتفظ العديد من المتاحف والمكتبات العالمية بثروة هائلة من كنوز المخطوطات التركية العثمانية بأنواعها المختلفة، وعلى رأس تلك المخطوطات المصاحف الشريفة، حيث اعتنى الفنانون والخطاطون العثمانيون بالمصحف الشريف عناية كبيرة، وتنافسوا فيما بينهم على كتابته ونسخه بشتى أنواع الخطوط، لا سيما الأقلام الستة التي عرفوها وأتقنوها إتقانًا شديدًا، كما قاموا بتذهيبه وزخرفته بكآفة أنواع الزخارف النباتية والهندسية، وظهر الكثير من هؤلاء الخطاطين خلال العصر العثماني وذاعت شهرتهم في الآفاق، لدرجة يصعب على الباحثين والمختصين حصرهم جميعًا أو معرفة عددهم الحقيقى على وجه الدقة، كما كان لرعاية السلاطين العثمانيين لهذا الفن وتشجيعهم المستمر لهؤلاء الخطاطين أكبر الأثر في مسيرة الإرتقاء والتطور في فن الخط العربي وإنجاز الكثير من الأعمال

الخطية والنسخ القرآنية البديعة ذات مستوى عالٍ من الدقة والإتقان والمهارة الشديدة، والتي من خلالها ظهرت وتشكلت العديد من السمات والخصائص الفنية والأساليب الزخرفية المميزة لها.

ونجد فى مصحف الدراسة أنموذجًا لتلك المخطوطات العثمانية المؤرخة بفترة القرن١٠هـ/١٦م، وهذه الفترة تُعدُّ من الفترات المهمة خلال العصر العثماني، حيث ازدهرت فيها الآثار والفنون والمخطوطات العثمانية ازدهارًا كبيرًا.

وسيتم تناول هذا المصحف ودراسته دراسة أثرية فنية على النحو التالي:

٢. المحور الأول، الدراسة التسجيلية الوصفية:

١.٢ البيانات الأساسية:

١- **نوع المخطوط:** نسخة قرآنية في مجلد واحد ٢- **مكان الحفظ:** متحف مطار القاهرة الدولي[١]، صالة ٣.

٣- **رقم المسلسل:** (١٢)، فاترينة رقم (٨) ٤- **مقاس المخطوط:** ١٣,٢× ٨ سم

٥- **مقاس الورقة:** ١٣× ٧.٩٨ سم ٦- **مقاس مساحة الكتابة:** ٩.١ × ٥ سم

٧- **تاريخ النسخ :** ٩٥٤هـ/١٥٤٧م ٨- **مكان النسخ :** غير معلوم

٩- **عدد الأوراق:** ٦٢٥ ورقة ١٠- **مسطرة الكتابة:** ١١ سطرا

١١- **نوع الخط:** نسخ عثماني، رِقَاع لعناوين السور ١٢- **نوع المداد:** أسود للمتن+متنوع لعناوين السور

١٣- **اسم الخطـاط:** أحمد بن چلبي ١٤- **حالة الغـلاف:** جيدة

١٥- **حالة المخطـوط :** جيدة ١٦- **حالة النشر العلمي:** يُنشر لأول مرة.

١٧- **اللوحات:** من لوحة رقم (١) حتى لوحة رقم (٢٧).

٢.٢ الوصف العام للمصحف :

عبارة عن نسخة قرآنية بديعة[٢]، ذات حجم صغير، إذ تبلغ أبعادها ١٣,٢×٨ سم، كاملة الأوراق والتي تقع فى عدد (٦٢٥) ورقة، مكتوبة بخط نسخ عثماني دقيق ومشكول، وعناوين السور يغلب عليها الكتابة بقلم الرِّقَاع في معظم الأوراق، ومسطرتها تتبع النظام الفردي ١١ سطرًا في صفحة الورقة، ولها جلدة مذهبة ومزخرفة برابط ولسان مزخرفين.

وتتضمن عملية الإخراج الفني لهذه النسخة القرآنية العديد من مواضع التذهيب والزخرفة مثل: صفحات البداية والختام، فواصل الآيات، عناوين السور، علامات التقسيم وغيرها، لدرجة أن

ذُهبت أطراف الأوراق أيضا، في حين تنتهي أوراقها بقيد الفراغ الذي يحتوي على توقيع الناسخ أحمد بن چلبي (وهو الاسم الصحيح له الذي كشفته هذه الدراسة وليس "چلياني" الذي ورد في سجل متحف الفن الإسلامي قبل أن يُودَع في متحف المطار، حيث تم تداوله وتناقله بنفس الخطأ أيضا في بقية سجلات قطاع المتاحف بوزارة الآثار)، وتاريخ النسخ بسنة ٩٥٤هـ/١٥٤٧م، ومن المحتمل أن هذه النسخة تعود إلى عصر السلطان العثماني سليمان القانوني[٣].

وبالنسبة لحالة الحفظ والصيانة، فالنسخة بحالة حفظ جيدة إلى درجة كبيرة، ولكن ظهرت عليها بعض مظاهر التلف في العديد من الأوراق مثل: وجود ضعف عام في خواص الورق، ارتفاع نسبة الحموضة وانتشار الرطوبة، وتشوه لأجزاء من الأحبار والألوان والزخارف في بعض الأوراق.

٣.٢ صفحتا البداية :

احتوت بداية الأوراق بهذه النسخة القرآنية محل الدراسة على صفحتي البداية، وهما عبارة عن صفحتين متقابلتين ومتشابهتين في التقسيمات الفنية والعناصر الزخرفية، وحُدد إطار الصفحتين بإطار سميك مذهب، ويوجد بالصفحة اليمنى سورة فاتحة الكتاب، وبالصفحة اليسرى كُتبت الآيات الخمس الأولى من بداية سورة البقرة (لوحة ٢).

وكُتبَ المتنُ القرآني داخل شكل مستطيل بخط النسخ العثماني الدقيق بالمداد الأسود مع مراعاة التشكيل بنفس المداد، وجاءت سطورَ الكتابة في كلتا الصفحتين في سبعة أسطر يتخللها تهشيرات مذهبة حُددت باللون الأسود (لوحتان ٢، ٤).

وتتألف فواصل الآيات بصفحتي البداية من دوائر ذهبية صغيرة حُددت بالأسود وأُحيطت من الخارج بنقاط صغيرة باللونين الأزرق والبرتقالي، ونُفذت هذه الفواصل في مستوى أسطر الكتابة.

ويوجد أعلى وأسفل النص القرآني حشوة أفقية مزخرفة خُصصت لكتابة بيانات السورة بمداد أبيض على مهاد أسود، حيث كُتبت اسم السورة بمنتصف الحشوة العلوية في الصفحة اليمنى بصيغة "**سورة الفاتحة**" واستكملت البيانات (مكان النزول وعدد الآيات) بمنتصف الحشوة السفلية من تلك الصفحة ونصها "**الكتاب مكية وهي سبع آيات**"، وفي الصفحة المقابلة (اليسرى) كُتبت بالحشوة العلوية اسم السورة ومكان النزول بصيغة "**سورة البقرة مدنية**"، وبالحشوة السفلية ذكرت عدد آياتها بصيغة "**وهي مايتان وسبع وثمانون آيات**" (لوحة ٣ أ، ب).

ويتوج صفحتي البداية عقد مدبب ومفصص حُدد باللونين الأسود والأزرق، وزُين من الداخل برسوم نباتية دقيقة من الأرابيسك على أرضية ذهبية (لوحتان ٢، ٣ أ).

هذا ويُلاحَظ أن تصميم هاتين الصفحتين جاء خاليًا من وجود الشريط الزخرفي العريض الذي يُنفذ في معظم هوامش صفحات البداية بالمصاحف العثمانية الأخرى.

٤.٢ الأوراق الداخلية للمصحف :

كتب الخطاط المتن القرآني بأوراق المصحف داخل شكل مستطيل محدد بإطار ذهبي سميك قليلًا، واستعمل خط النسخ الدقيق للغاية في الكتابة بمداد أسود مع رسم الحركات الإعرابية بنفس المداد، كما وُضعت علامات صغيرة (ۖ ۗ ۚ ، ۘ) فوق رؤوس الآيات بمداد أحمر مغاير لمداد المتن، وهي علامات الوقف الجائز والممنوع لضبط التلاوة والقراءة، وبلغ عدد الأسطر في الصفحة الواحدة أحد عشر سطرًا، وجاءت الفواصل بين الآيات عبارة عن دوائر صغيرة مذهبة ومحددة باللون الأسود (لوحتان ٥، ٧ أ).

ونُفذت فواصل السور بأوراق المصحف داخل حشوات زخرفية متنوعة، وكتبت بيانات السور في الغالب بخط الرقاع داخل تلك الحشوات (مع الإشارة إلى اسم السورة وعدد آياتها فقط دون ذكر لمكان النزول) باستعمال عدة مدادات متباينة على أرضيات متناسقة، وان كان هناك في أحيان قليلة استخدام لحروف بعض الأقلام الأخرى مثل النسخ والريحان في عدد من بيانات السور، كما يتخلل الكتابة رسوم نباتية مذهبة ودقيقة من أفرع وسيقان حلزونية ووريقات نباتية تنتهي ببراعم زهور وأزهار ووريدات صغيرة متعددة البتلات (لوحات ٨، ٩، ١٤).

كما يُلاحَظ من خلال تصفح أوراق المصحف أن عددًا من عناوين السور قد استكملت بعض بياناتها (خصوصًا عدد الآيات) في هامش الصفحات خارج النص القرآني، ويرجع ذلك لعدم تقدير الخطاط أحيانا للمساحة المخصصة للكتابة داخل تلك الحشوات، مثلما حدث ذلك في كل من: "**الإسراء**"، "**الأنبياء**"، "**الإخلاص**"، وغيرها. (لوحة ٨ ز، ح).

وبالنسبة لعلامات التقسيم الواردة بمصحف الدراسة وهي علامات: الأعشار، الأحزاب، أنصاف الأجزاء، الأجزاء (مع تحديد رقم الجزء بالحروف العربية)، مواضع السجدات، فقد تمت الإشارة إليها في هوامش الصفحات خارج الإطار المحدد للنص القرآني بدون تنفيذ أية وحدات فنية أو زخرفية تميزها، حيث اقتصرت فقط على كتابة الكلمات الدالة عليها، وهي "عشر"، "حزب"، "نصف"، "الجزء الثاني"، "الجزء الثالث" ...الخ، "سجدة"، وهذه الكلمات كُتبت في الغالب أيضا بخط الرقاع بمداد الذهب على أرضية الورق (لوحة ١٠ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع).

وفي أحيان قليلة كانت هناك إشارة بسيطة في بعض الأوراق إلى علامة خمس الآيات، وذلك بكتابة الكلمة الدالة عليها بصيغة "خمس" في هوامش بعض الصفحات بنفس الأسلوب السابق (لوحة ١٠ أ).

ومن المميزات الهامة في التقسيم الحزبي المتبع في صفحات هذا المصحف الشريف قيام الخطاط بتمييز علامات الأجزاء داخل إطار النص القرآني من خلال كتابة بداية الآية القرآنية التي تحتوي على مطلع

الجزء بمداد الذهب وليس المداد الأسود المستخدم في بقية المتن القرآني، كدلالة واضحة ومميزة لإرشاد القارىء ولفت انتباهه لبداية "الجزء" في تلك المواضع (لوحة ٦).

٥.٢ ختام المصحف :

اختتمت أوراق مصحف الدراسة كما هو معتاد بكتابة أواخر سور القرآن الكريم (الإخلاص والمعوذتين)، ثم كتبت بعدها مباشرة بنفس خط المتن أسفل الصفحة اليسرى من صفحتي الختام بعض عبارات التمام والشكر والثناء لله من كتابة المصحف، جاءت في ٤ أسطر هكذا (لوحة ١٥):

"**تمـ[ت][٤] المصحف**

الشريف

الحمد

لله".

وعلى جانبي تلك العبارات السابقة نُفذت رسوم نباتية مذهبة قوامها فرع نباتي متماوج ينبثق منه أوراق نباتية قصيرة وبراعم زهور وبعض أزهار الرمان المحورة، وقد رُسمت هذه الزخارف باللون الذهبي على مهاد متعدد من الألوان الأسود والرمادي والأحمر.

٦.٢ نهاية الأوراق وقيد الفراغ :

يلي صفحتا الختام السابقة نهاية أوراق المصحف، وتضمنت قيد الفراغ[٥] (أو التختيمة[٦]) الذي اشتمل على توقيع الناسخ وتاريخ الفراغ من النسخ، وجدير بالذكر أن قيد الفراغ قد ورد في مصحف الدراسة داخل تكوين زخرفي أنيق صُمم في صفحتين متقابلتين ومتشابهتين في التقسيم الفني والزخرفي (لوحة ١٦).

ونفذ بكل صفحة من هاتين الصفحتين مستطيل حُدد بإطار مذهب يشبه مثيله المحدد للمتن القرآني، ويتوسط المستطيل شكل مفصص من أعلى ومن أسفل وُضع بداخله قيد الفراغ موزعًا على الصفحتين، ويزدان أركان المستطيل ببعض الرسوم النباتية المذهبة من الأفرع والسيقان وبعض الأزهار والوريدات المتعددة البتلات (لوحة ١٧).

وكُتب قيد الفراغ داخل الشكل المفصص السابق ذكره بمداد ذهبي بخط الرِّقَاع (الذي هو شبيه خط التواقيع مع بعض الفروق البسيطة)، وتتخلل الكتابة رسوم نباتية دقيقة من اللفائف والأوراق والأزهار المحورة والوريدات النباتية المتنوعة، وقد نُفذت هذه الرسوم باللون الأبيض مع لمسات من اللون الأحمر على أرضية ذات اللون الأسود (لوحتان ١٧، ١٨).

ونص قيد الفراغ كالآتي :

بالصفحة اليمنى : جاء في ستة أسطر بصيغة (لوحتان ١٧، ١٩):

١- قد وقع
٢- الفراغ من هذا
٣- المصحف الشريف في شهر
٤- رجب المرجب كتبه
٥- الفقير العبد الضعيف
٦- أحمد بن چلبي[٧].

واستكمل بقية النص بالصفحة اليسرى: جاء أيضا في ستة أسطر هكذا (لوحة ١٨):

١- غفر الله له
٢- ولوالديه ولصاحبه
٣- ولقارئه ولمن نظر عليه
٤- دعا كاتبه تاريخ سنة
٥- أربع وخمسين و
٦- تسعمائة.

٧.٢. غلاف المصحف:

تُعد عملية التغليف آخر مرحلة من مراحل صناعة المخطوط، ويتكون غلاف مصحف الدراسة من جلدة مذهبة ومزخرفة ذات لون بني، ولها رابط ولسان مزخرفان يتصلان بدفتها السفلى، ونُفذت زخارف هذه الجلدة بالطريقة الصناعية المعروفة بـ الضغط مع التذهيب، ويغلب عليَّ الظن أن هذه الجلدة أصلية (لوحة ٢٠).

وبالنسبة للدفة العليا من الخارج: فتتكون من متن وحاشية (إطار)، والمتن عبارة عن ساحة مستطيلة حُددت بخط ذهبي رفيع، ويتوسطها تصميم السرة المركزية وأرباعها في الأركان، والسرة تتألف من شكل بخارية مفصصة حُددت باللون الذهبي، ويتجه نحوها (أي نحو التفصيص) خطوط صغيرة إشعاعية مذهبة، ويزين السرة من الداخل رسوم متشابكة ومتداخلة من زخارف الأرابيسك نُفذت باللون الذهبي على أرضية زرقاء اللون يتخللها نقاط (دوائر) صغيرة مطموسة ومذهبة، في حين زُينت الأرباع الركنية بنفس زخارف السرة المركزية ولكنها رُسمت باللون الذهبي على أرضية الجلدة ذات اللون البني (لوحتان ٢٠، ٢١).

ويوجد بأعلى ساحة هذه الدفة جهة اليسار ملصق ورقي حديث (ticket) وضعه أمناء المتحف كُتب به رقم (٤٧) بقلم أزرق، وهو رقم الحفظ الذي ورد به المصحف من قصر القبة عام ١٩٥٦م وأودع في متحف الفن الإسلامي (برقم الحفظ ١٨٠٩١) قبل أن ينتقل في السنوات الأخيرة إلى مُتحف مطار القاهرة الدولي ليكون ضمن مقتنياته داخل فتارين العرض.

أما الحاشية (الإطار)، فهي عبارة عن شريط ذهبي ضيق، نفذ بداخله هيئة ورقة نباتية صغيرة متكررة، والإطار في شكله العام يشبه الجديلة المضفورة.

أما الدفة العليا من الداخل (البطانة)، فهي ذات لون أبيض وخالية من أية زخارف تُذكر (لوحة ٢٣).

وتتشابه الدفة السفلى من الخارج والداخل في الأسلوب الصناعي والزخرفي تمامًا مع مثيلاتها العليا، وهذا هو الأسلوب الشائع والمتعارف عليه في زخارف معظم دفوف الكتب والمخطوطات بصفة عامة (لوحة ٢٢).

أما زخارف الرابط[٨] واللسان[٩]: فيزدانان برسوم مذهبة متنوعة من نفس زخارف الدفتين العليا والسفلى من الخارج (لوحة ٢٢).

٣. <u>المحور الثاني، الدراسة التحليلية:</u>

١.٣ أسلوب الكتابة ورسم الكلمات :

جاء أسلوب الكتابة في مصحف الدراسة رغم صغر حجمه متقنًا ومتبعًا لقواعد الخط ورسم الحروف في معظم الأحيان، كما جاءت بدايات ونهايات الأسطر في أغلب الأوراق متراصة ومنتظمة داخل إطار الصفحات، بالإضافة إلى أنه كانت هناك دقة واتزان في توزيع الكلمات بالأسطر في الكثير من الأوراق، وبلغ متوسط عدد الكلمات في السطر الواحد ما بين (٤ : ٨) كلمة، ورغم ذلك فهناك العديد من الأوراق التي لم يلتزم فيها الناسخ بهذه الدقة سواء في استقامة الأسطر أو في توزيع الكلمات القرآنية بشكل جيد، حيث نلحظ ازدحام سطور الكتابة أحيانا ووجود فراغات بين الأسطر والحروف القرآنية أحيانا أخرى، وفي بعض الأحيان خرج النص القرآني عن الإطار الذهبي المحدد له نتيجة لعدم تقدير الناسخ للمساحة المخصصة للكتابة، وهناك بعض الكلمات القرآنية التي قسمت على سطرين أو كُتبت بعض أحرفها داخل الإطار واستكملت بقية الأحرف الأخرى خارج الإطار.

٢.٣ الخطوط المستخدمة في الكتابة :

حظي فن الخط العربي عند الأتراك العثمانيين باهتمام شديد للغاية، حيث أولى السلاطين العثمانيون عناية فائقة بهذ الفن، وظهر خطاطون بارعون لاقوا دعمًا وتشجيعًا مستمرًا ورعاية كاملة من هؤلاء السلاطين، وقد عمل الخطاطون على الإرتقاء بهذا الفن خلال تلك الحقبة التاريخية الهامة عن طريق ثلاث مراحل رئيسة بدأت بمرحلة تقليد الأقلام الستة (وهي: الثلث، النسخ، المحقق، الريحاني، التواقيع، الرقاع) التي تحددت وكانت شائعة في العراق أيام ياقوت المستعصمي، ثم مرحلة التحسين والتجويد لهذه الأقلام، ثم مرحلة الإبتكار والإبداع، حيث وصلوا بهذا الفن إلى أقصى مراحل التطور وأعلى درجات النضج والإزدهار، وأضافوا خطوطًا جديدة لم تظهر من قبل، لدرجة أن أُطلق على

العصر العثماني "العصر الذهبي" لفن الخط العربي، وخلصت الأقلام الستة العثمانية حتى القرن ١٣هـ/١٩م إلى ثلاثة أنواع خطية رئيسية هي: الثلث، والنسخ، والإجازة، واصتبغت بصبغة تركية عثمانية[١٠].

وقد ظهر في مصحف الدراسة نوعان أساسيان من الخطوط التي استخدمها الفنان الخطاط لإنجاز هذه النسخة القرآنية، وهما: خط النسخ الذي كُتب به المتن القرآني، وخط الرِّقَاع الذي عرف بعد ذلك بخط الإجازة، بالإضافة إلى كتابة بعض الحروف والكلمات بأنواع أخرى من الخطوط كالثلث والريحان، وفيما يلي عرض موجز لهذين الخطين الأساسيين على النحو التالي :

١.٢.٣. خط النسخ :

كتب العثمانيون المصحف الشريف بالأقلام الستة سابقة الذكر، ثم ما لبث أن أصبح خط النسخ هو الخط الأنسب والمفضل في كتابة ونسخ المصاحف الشريفة بشكل عام خلال العصر العثماني حتى الوقت الحاضر[١١].

وفي هذا يشير جروهمان إلى أن خط النسخ صار هو خط المصاحف في القرون الأخيرة وبصورة خاصة في العهد العثماني وإلى يومنا هذا[١٢]، حيث قدم أحسن نماذجه خلال القرن ١٠هـ/١٦م على يد الشيخ حمد الله الأماسي[١٣] الذي يعد أول خطاط أرسى خط النسخ على قواعد وأسس جديدة وطوره عما كان عليه أيام ابن مقلة وابن البواب حتى ياقوت المستعصمي[١٤]، حيث أخذ الخطاطون العثمانيون هذا الخط من كتابتهم المصاحف بطريقة ياقوت، وظل هذا الخط يتطور ليصبح أسهل قراءة وأوضح من غيره في التلاوة من المصحف، لذلك اعتبره الخطاطون العثمانيون (خادم القرآن) الكريم و (خادم المصحف) الشريف[١٥].

ويمكن القول بأن المتتبع لمسيرة الخط العربي في بلاد الأتراك، يرى أن خط النسخ الذي كان أكثر الخطوط طواعية في أيدي العثمانيين، كان قد خصص ابتداءًا من عهد الشيخ حمد الله الأماسي في كتابة المصاحف الشريفة[١٦] على نحو واسع ومتواتر لتثبيته أساسا لطريقة جديدة نابعة من الذوق الجمالي العثماني والبعد الوظيفي في قراءة القرآن الكريم، وسمي بعض فقهاء هذا الفن ومؤرخيه الأوائل هذه الطريقة العثمانية باسم "الطريقة الحمدية"[١٧].

وقد نال خط النسخ حظًا كبيرًا من تجويد الخطاطين العثمانيين، فاق في حدوده ما ناله أي خط آخر، حتى اكتسب هويته المميزة بالدقة والرشاقة والليونة والوضوح والجمال الذي لا يضاهيه جمال أي نوع من أنواع الخط الأخرى، وبرع في هذا الخط الكثير من الخطاطين العثمانيين المجودين له ؛ إبتدءًا من عهد الخطاط حمد الله الأماسي (خلال القرن ١٠هـ/١٦م) ثم الحافظ عثمان (خلال القرن ١١هـ/١٧م) ؛ حتى بلغ ذروة اكتماله ونضجه خلال القرن ١٣هـ/١٩م على يد الخطاطين المجودين آنذاك الذين ساروا على أسلوب الحافظ عثمان في تهذيب خط النسخ وتحقيقه بين دقة الحروف وغلظها

المناسب للوضوح أمثال: إسماعيل الزهدي، مصطفى راقم، الحاج أحمد كامل أقديك، مصطفى عزت أفندي قاضي العسكر، ومحمد شوقي، الخطاط يحيى حلمي[١٨].

٢.٢.٣. خط الرِّقَاع :

هو أحد الأقلام الستة سابقة الذكر التي استقرت وسادت في العراق أيام ياقوت المستعصمي، وعُرف قلم الرِّقَاع منذ فترة مبكرة ضمن مراحل تطور فن الخط العربي، حيث أشار ياقوت الحموي إلى أن الوزير ابن مقلة كان أوحد الدنيا في الكتابة بقلم الرقاع والتوقيعات لا ينازعه في ذلك منازع، ولا يسمو إلى مساماته ذو فضل بارع[١٩]، كما ذكر النديم في الفهرست أن خط الرِّقَاع كان من ضمن الأقلام الموزونة، وأن مخرجه من خفيف الثلث الكبير، وكان يُكتب به التوقيعات وما أشبه ذلك[٢٠].

وذكر القلقشندي أن قلم الرِّقَاع (جمع رُقْعَة) من الأقلام المستعملة في ديوان الإنشاء، وأن المراد به الورقة الصغيرة التي تكتب فيها المكاتبات اللطيفة والقصص وما في معناها، وهو الذي يكتب به في قَطْع العادة من المنصوري والقطع الصغيرة، وصوره في الأصل كصور حروف الثلث والتوقيع في الإفراد والتركيب إلا أنه يخالفه في عدة أمور[٢١].

واستُخدم خطا الرِّقَاع والتوقيع منذ نشأتهما في كتابة الحواشي التي تضاف إلى متون الكتب وفي نهاية المكاتبات المختلفة والوثائق الرسمية والرسائل، وأيضا في كتابة خواتيم المصاحف وقيود الفراغ التي تضم اسم الكاتب وتاريخ الكتابة ومكانها لما له من شكل يختلف عن شكل الكتابة التي تتم بها الأغراض السابقة وطواعية ظاهرة في أسلوبه مما يجعله مختلفا عن خط المتن تحاشيًا للإختلاط بينهما، واستخدمه الخطاطون بشكل خاص في كتابة إجازة الخط حتى صار يعرف في فترة متأخرة من زمن الدولة العثمانية باسم خط "الإجازة"[٢٢]، حيث كان حاضرًا بقوة في كتابة نصوص إجازات الخطاطين وظل محتفظًا بهذه الوظيفة حتى وقتنا الحاضر[٢٣].

ومن خصائص حروف خط الرِّقَاع تميزه بالمرونة التامة والحليات الشعرية، وحروفه أصلها نسخ دخل عليها بعض حروف الثلث وأشكال خاصة به[٢٤]، كما تمتاز حروفه أيضا بأنها ملمومة وصغيرة، وحروفها ذات الألفات قصيرة، وبترويسة مقوسة في بعض حروفه، ويغلب على الكتابة في خط الإجازة اتصال الحروف والكلمات مع بعضها البعض، وأحيانا تُرصُّ السطور حتى لتتداخل الحركات السفلية للسطر العلوي مع الحركات العلوية للسطر السفلي، وغير ذلك من الخصائص المميزة لهذا النوع من الخط[٢٥].

واستخدم خط الرِّقَاع (الإجازة) في مصحف الدراسة في موضعين اثنين هما: كتابة أغلب بيانات عناوين السور داخل الحشوات الزخرفية المخصصة لها، بالإضافة إلى استخدامه أيضا بنهاية الأوراق في كتابة قيد الفراغ الذي اشتمل على النص التسجيلي لتوقيع خطاط المصحف أحمد بن چلبي وتاريخ

النسخ، وبالنظر إلى حجم هذا المخطوط الصغير، فإن حجم قلم الكتابة بهذا الخط يبدو أنها كانت نصف ملم إلى ١ ملم.

٣.٣ مسطرة المصحف:

جاءت مسطرة المصحف في معظم المصاحف التركية العثمانية وِترية العدد، أي تتبع النظام الفردي كعدد ٧، ٩، ١١، ١٣، ١٥، ١٧ سطرًا في الصفحة الواحدة، ويُستثنى من ذلك بعض النماذج الأخرى من المصاحف العثمانية التي جاءت مسطرتها بعدد زوجي مثل: ١٠، ١٢، ١٤، ١٦، وبالنسبة لمصحف الدراسة، فقد اتبع النظام الفردي في التسطير، حيث بلغت مسطرته ١١ سطرًا في الصفحة الواحدة.

ومن أمثلة المصاحف العثمانية الأخرى التي بلغت مسطرتها نفس مسطرة مصحف الدراسة على سبيل المثال لا الحصر: مصحف عثماني نسخه درويش بن إلياس البروسي عام ٩١٤هـ/١٥٠٩م، وآخر أوقفه السلطان محمود الأول (١١٠٨-١١٦٨هـ/ ١٦٩٦-١٧٥٤م) يعود للقرن ١٠هـ/١٦م، والمصحفان محفوظان في مكتبة السليمانية للمخطوطات بآيا صوفيا والفاتح[٢٦]، وكذلك مصحف عثماني مؤرخ بسنة ١٠٨٩هـ/ ١٦٧٨م بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٨٠٥١)[٢٧]، وأيضا مصحف آخر مؤرخ بسنة ١١١١هـ/١٦٩٩م وموقع باسم أحد الخطاطين من نفس عائلة جلبي وهو الخطاط محمد جلبي محفوظ في معهد المخطوطات وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى بمكة المكرمة[٢٨]، وكذلك مصحف الخطاط محمد خالد الحالتي بايوب المؤرخ بسنة ١٢٧٦هـ/١٨٦٠م بنفس المعهد السابق أيضا[٢٩]، فضلًا عن وجود عدة مصاحف أخرى مؤرخة بفترة القرن ١٣هـ/١٩م بالمكتبة المركزية للمخطوطات بالسيدة زينب بالقاهرة وتحمل أرقام (٢٢٠٤، ٢٢٢٥، ٢١٧١، ٢٢٥٣) على التوالي[٣٠].

كما تجدر الإشارة أيضًا إلى وجود العديد من المصاحف الأخرى غير العثمانية، والتى تتشابه مسطرتها مع مسطرة مصحف الدراسة (١١ سطرا) ومنها ما يعود أيضا إلى نفس فترته الزمنية، ومن أمثلتها: مصحف مملوكي من عصر السلطان برقوق أوقفه بايزيد الأول ليقرأ عند ضريحه، محفوظ في مكتبة بروسه اينه بك للمخطوطات الآثار التركية والإسلامية ٢٠٦[٣١]، وكذلك مصحف فارسي من العصر الصفوي مؤرخ بسنة ٩١٤هـ/ ١٥٠٩م محفوظ في متحف قصر المنيل (تحت رقم ٢٧٣)، ومصحف صفوي آخر مؤرخ بسنة ٩٥٧هـ/١٥٥٠م بذات المتحف أيضا (تحت رقم ٢٢٦)[٣٢].

٤.٣ ترجمة خطاط المصحف (أحمد بن چلبي):

لم أعثر على ترجمة لهذا الخطاط – في حدود ما تم الاطلاع عليه من مصادر ومراجع حتى إعداد هذه الدراسة – ولكن من خلال اسم هذا الخطاط الوارد في قيد الفراغ بمصحف الدراسة – وفقًا للاسم الصحيح له والذي كشفته وصححته هذه الدراسة – فيبدو أنه خطاطًا عثمانيًا عاش في فترة القرن ١٠هـ/١٦م، وينتمي إلى أسرة وعائلة "چلبي" الفنية، وهذه العائلة لها جذور عريقة وباع طويل في مجال

نسخ وزخرفة المخطوطات والمصاحف الشريفة امتدت لقرون عديدة، ومن المرجح أن هذا الخطاط كان معاصرًا للعديد من الخطاطين العثمانيين الماهرين في مجال الخط، ومنهم الخطاط الشهير أحمد القره حصاري، الذي نسخ عددًا من المصاحف النفيسة ترجع لنفس الفترة الزمنية المذكورة.

ونود أن نشير في البداية إلى أن كلمة چلبي (بالتركية: Çelebi وتنطق تشلبي): هي لفظة تركية معناها: سيد، أو مولى، أو قارئ، وتكتب أحيانا (شلبي)، ولهذا اللقب اشتقاقات عديدة، فقيل إن چلبي هي في اليونانية "برومي" علم على الذات الإلهية، وقيل أنها مشتقة من "جلب" وتكتب أيضا "جلاب" أي الله، وأصبحت تدل في التركية على الأمير، ثم على الأديب، وعلى العابد المسلم في الفقه، ثم على الفاضل من الكتاب، وأصبحت تدل آخر الأمر على الرجل الفاضل من غير المسلمين، وقيل أنها من الكلمة العربية "جلب"، ومنها الجلب: أي البضائع المستوردة، والجلب تعني أيضا العبد[٣٣].

وقد أطلق العثمانيون هذا اللقب في عصرهم كلقب من ألقاب النبالة والتعظيم على أعيان دولتهم[٣٤]، واستعملت هذه الكلمة في اللغة العثمانية المكتوبة حتى القرن ١١هـ/١٧م لقبًا ونسبةً لمن هم في مرتبة الأمراء، فقد لقب بها أبناء بايزيد الأول[٣٥]، واستعملت كذلك لكبار رجال الدين في الدولة وبخاصة شيوخ طرق الدراويش، فشيخ الطريقة المولوية كان يسمى "جلبي أفندي"[٣٦]، ثم أصبحت هذه الكلمة فيما بعد نسبة لبعض الأسر والعائلات في الوطن العربي[٣٧].

وقد ورد العديد من أسماء الفنانين الذين أخذوا لقب "چلبي" وينتمون إلى هذه الأسرة الفنية، حيث اشتغلوا في الحرف والصناعات المرتبطة بفروع فنون الكتاب المختلفة، فكان من بينهم: الخطاط (وهو نفسه الناسخ أو الكاتب)، المذهب، المصور، الرسام، المجلد، وغيرهم، مما يدل على الأرجح إلى وجود صلة قرابة شديدة وارتباط وثيق ببعضهم البعض، وأنهم من أسرة وعائلة فنية واحدة، وهذا يؤكد على تخصص وتوارث الأسر والعائلات الفنية للحرف المهنية جيلًا بعد جيل.

ونذكر من أسماء النسَّاخ والخطاطين الذين ينتمون إلى هذه الأسرة وعاشوا في قرون وفترات تاريخية متعددة على سبيل المثال لا الحصر كل من: الخطاط جعفر چلبي تاج زاده (أو طاجى زاده) الذي تتلمذ على يدي الشيخ حمد الله الأماسي، وكان شاعرًا وخطاطًا ماهرًا، وكتب بالأقلام الستة على طريقة الشيخ، وتُوفي في سنة ٩٢٠هـ/١٥١٤م[٣٨]، والخطاط علي علاء الدين چلبي الذي كان من علماء القرن ١٠هـ/١٦م، وتلميذ الخطاط شكر الله خليفة، وتوفي عام ٩٥٠هـ/ ١٥٤٣م[٣٩].

وأيضا كل من الخطاطين درويش محمد جلبي[٤٠] وحسن چلبي (واسمه حسن بن عبد الله شركسي الأصل[٤١]) اللذين كانا معاصرين للقرن ١٠هـ/١٦م، وكان الأخير من أهم التلامذة الذين دربهم أحمد القره حصاري وأقربهم إليه، وتوفي عام ١٠٠٢هـ/١٥٩٤م، ودفن بجوار أستاذه القره حصاري[٤٢] رغم تمرده فنيًا عليه[٤٣].

والخطاط حاجي چلبي الذي كان معلمًا للخطاط محمد ميلي (ت: ٩٧١هـ/ ١٥٦٣م) المعروف بـ أبي السعود أوغلي[٤٤].

والخطاط علي لام چلبي المعروف باسم "ملاجق"، كان معاصرًا لفترة القرن ١٠هـ/١٦م، وتوفي في سنة ١٠٢٠هـ/١٦١١م[٤٥].

وأيضا كل من الخطاط : شيخ عبد الرحمن خاتيمي جلبي، أبو الفضل محمد جلبي الملقب بـ "طوبال خطاط"، حمد الله جلبي، حسين جلال جلبي، ومحمود دفتري المعروف بـ "نازله محمود جلبي"، وجمعيهم من تلامذة حمد الله الأماسي وكانوا معاصرين للقرن ١٠هـ/١٦م[٤٦].

ومنهم الناسخ جورى چلبي كاتب الديوان السلطاني، من أعلام الخطاطين الأتراك في القرن ١١هـ/ ١٧م، ولد في استانبول، وبرع في التعليق وخاصة في التعليق القيرمه، وتوفي سنة ١٠٦٥هـ/ ١٦٥٤م[٤٧].

كما أشار فضائلي أيضا إلى الخطاط محمود جلبي الطوبخانه لى[٤٨]، وذكر أنه من خطاطي النستعليق العثمانيين المشهورون في تركيا، كان تلميذ درويش العبدي، ومن ضمن الخطاطين الذين نشروا النستعليق في البلاد العثمانية مع أنه كان بارعًا في سائر الخطوط، وتعلم النسخ والثلث على يد حافظ محمد الإمام، وتوفي عام ١٠٨٠هـ/١٦٦٩م[٤٩].

ومنهم أيضا الكاتب جعفر چلبي الملقب باسم "الكيرلى"، من أعلام الخطاطين في القرن ١١هـ/١٧م، تلميذ صويلجى زاده مصطفى أفندي، برع في خط الرقعة الدقيق، وتوفي عام ١٠٩١هـ/ ١٦٨٠م[٥٠].

وأيضا الخطاط محمد چلبي إمام (المتوفى عام ١١٠٦هـ) الذي أشار إليه صاحب كتاب خط وخطاطان، وذكر أنه خطاط طبقت شهرته الآفاق، لقب بإمام السنجقدار، ومن قدامى تلاميذ الحافظ عثمان[٥١].

وهناك اسم الخطاط محمد چلبي الذي كَتبَ مصحفًا عام ١١١١هـ/١٦٩٩م محفوظ بمعهد المخطوطات وإحياء التراث بجامعة أم القرى بمكة المكرمة[٥٢] (لوحتان ٢٥، ٢٦).

والناسخ حافظ مصطفى چلبي إمام من شجرة الخطاطين الأتراك الذين عاشوا خلال القرن ١٢هـ/١٨م، كان من طلبة الخطاط الشهير حافظ عثمان في خطي الثلث والنسخ، ونال إجازة الخط من الخطاط يوسف الرومي، وتوفي عام ١١٣١هـ/ ١٧١٨م[٥٣].

وأشار الكردي في كتابه إلى اسم كل من الخطاط مصطفى دده شلبي، وذكر أنه كان موجودًا سنة ١٢٩٠هـ/١٨٧٣م، والخطاط موسى الشلبي واعتبره من أهل القرن ١٣هـ/١٩م، والخطاط عبد القادر شلبي من خطاطي الحجاز وكان يسكن المدينة المنورة آنذاك[٥٤].

كما ظهر في مدينة الموصل أيضا بعض الخطاطين ممن انتسبوا إلى هذه الأسرة الفنية، وعاشوا خلال القرن ١٣هـ/١٩م، مثل: الخطاط عبد الغفور الجلبي الذي أُجيز في الخط عام ١٢٢٥هـ/١٨١٠م، والخطاط عبد الرحمن جلبي الصائغ (ت ١٢٩٤هـ/١٨٧٧م)[٥٥].

وهناك أيضا العديد من أسماء مزوقي فنون الكتاب الآخرين من الخطاطين والمذهبين والنقاشين والرسامين ممن تلقبو بـ "چلبي"، وانتسبوا إلى تلك العائلة العريقة، حيث أشار بيدابيش إلى كل من: أحمد چلبي سليسى، صاف چلبي المصلى، هدهد علي چلبي، وذكر أنهم من أشهر خطاطي الديواني في الممالك العثمانية[٥٦]، كما ذكر أيضا كل من الفنان: إبراهيم چلبي تلميذ الأستاذ حسن المصري، شلبى زاده أحمد، قنبور حسن چلبي من مذهبي حافظ عثمان، رشيد مصطفى چلبي وسليمان چلبي اللذين عاشا في عصر السلطان أحمد خان، وصالح چلبي، والبروسلى عبد الرحمن چلبي الذي يُطلق عليه "روغنى الأسكداري"، وعلي چلبي[٥٧].

ومن المذهبين المنتمين إلى هذه الأسرة الفنية أيضا: المذهب حسن شلبي الأحدب الذي علا نجمه في فن التذهيب خلال القرن ١١هـ/١٧م[٥٨] وكان من تلاميذ المذهب مصطفى أفندي البياض[٥٩]، والمذهب محمد شلبي الذي تألق أيضا في القرن ١١هـ/١٧م، والمذهب إبراهيم شلبي الذي برع في تذهيب صفحات وأغلفة المخطوطات في القرن ١٢هـ/١٨م، ويبدو أن هؤلاء المذهبين الثلاثة كانوا على صلة قرابة ببعضهم البعض[٦٠].

أما بالنسبة للمجلدين المشهورين في الممالك العثمانية وينتمون أيضا إلى عائلة چلبي كل من الفنان: محمد چلبي الذي كان رئيس المجلدين في عصر السلطان سليمان خان (القانوني) ومجلده الخاص، وحسين چلبي الأخ الأصغر لمحمد چلبي، ومصطفى چلبي (ويُعرف أيضا بـ چلبي المصلى) أخو محمد چلبي أيضا، وسليمان چلبي وهو ولد محمد چلبي[٦١]، كما أشار آصلان آبا أيضا إلى واحدٍ من مشاهير المجلدين زمن سليمان القانوني خلال القرن ١٠هـ/١٦م وهو الصانع والمجلد محمود چلبي (شلبي)، وذكر أيضا اسم كل من سليمان جلبي ومصطفى جلبي (المذكورين آنِفاً)، وأشار أنهم من أسرة واحدة[٦٢].

وذكر ابن الأمين في كتاب الخطاطين الأواخر بعض أسماء النساخ من أسرة جلبي مثل: الخطاط السيد محمد زين العابدين أفندي حفيد چلبي زاده (كان معاصرًا للقرن ١٣هـ/١٩م)، وأيضا الخطاطات نكهت هانم چلبي (وُلدت عام ١٩٣٧م)، عائشة ستوده هانم چلبي، وكزيده هانم چلبي، وعلى ما يبدو أنهن ثلاث أخوات خطاطات من بنات التاجر نظيف جلبي، برعن في مجال فن الخط العربي، وقد ولدن في استانبول وعاصرن القرن(١٤هـ/٢٠م)[٦٣].

ومن الجيل الجديد للخطاطين من هذه الأسرة الفنية يوجد الخطاط حسن الچلبي الملقب بـ "شيخ الخطاطين"، ولد عام ١٩٣٧م في ولاية أرضروم شرقي الأناضول، من كبار الخطاطين المعاصرين في

تركيا، تعلم فن الخط العربي على يد عدد من الخطاطين العثمانيين الأواخر، أمثال مصطفى حليم أوزيازجي وحامد بيك الآمدي الذي أعطاه الإجازة في خط الثلث والنسخ عام ١٩٧١م، كما حصل على الإجازة أيضا في فن الخط من الخطاط كمال بيك، وله كتابات عديدة في كآفة أنحاء تركيا[٦٤]، وصار هذا الخطاط أستاذا ومعلما لفن الخط، حيث أجاز الكثيرين في مختلف البلاد مثل: تركيا، أمريكا الشمالية، شمال أفريقيا، الأردن، الشام، اليابان وغيرها[٦٥].

وخلاصة القول، ومن خلال الأدلة والشواهد الأثرية المتنوعة، فإن هذه الأسرة الفنية (عائلة چلبي) ضمت عبر القرون والسنوات التاريخية المختلفة كوكبة متميزة من أسماء الفنانين البارعين المنتمين إليها الذين توارثوا هذا اللقب، سواء أكانوا خطاطون (ناسخون)، مذهبون، مزخرفون، مصورون، أو مجلدون، وكانت لهم بصمات واضحة وإسهامات حضارية وجهود مضنية في العمل والاشتغال بكافة فروع فنون الكتاب، حيث تكاتفت جهود هؤلاء الفنانين من تلك الأسرة العريقة في إخراج أجمل وأروع المخطوطات التركية العثمانية، يشهد بذلك النماذج البديعة التي وصلت إلينا من أعمالهم الفنية المختلفة عبر تلك الأزمان والفترات الزمنية المتعددة.

٥.٣ الخطأ والنسيان في كتابة الآيات:

من خلال التصفح لأوراق المصحف نجد هناك إغفالًا وسهوًا كثيرًا من قبل ناسخ وكاتب المصحف في كتابة العديد من الآيات القرآنية، سواء كان هذا السهو في بعض الكلمات القرآنية أو سهوًا في كتابة الآية كاملة، وقام باستدراك وتصحيح ذلك في هوامش الصفحات خارج الإطار المحدد للنص القرآني، وجدير بالذكر أن الناسخ كان يقوم في كثير من الأحيان بكتابة آيات السهو داخل أُطر مستطيلة متنوعة، ومن أمثلة السهو والنسيان في أوراق المصحف ما يلي:

هناك نسيان من قبل الخطاط في كتابة الآية القرآنية رقم (١١٣) من سورة "**البقرة**"، وقام الخطاط بتصحيح ذلك الخطأ بكتابة ما سُهِيَ عليه في قوله تعالى ﴿**وَقَالَتِ النَّصَارَى لَيْسَتِ اليَهُودُ عَلَى شَيءٍ**﴾ في هامش الصفحة اليمنى خارج إطار النص القرآني (لوحة ١١ أ).

وفي نفس السورة السابقة أيضا يوجد خطأ في كتابة الآية القرآنية رقم (١٢٠)، وتصحيح ذلك الخطأ بكتابة قوله تعالى ﴿**مِنَ العِلْمِ مَا لَكَ**﴾ في هامش الصفحة اليمنى أيضا (لوحة ١١ ب).

وصحح الخطاط السهو الذي وقع فيه في الآية الكريمة رقم (٢١٣) من نفس السورة السابقة أيضا بكتابة قوله تعالى ﴿**وَمَا اخْتَلَفَ فِيهِ**﴾ في أسفل هامش الصفحة اليمنى أيضا خارج الإطار المحدد للنص القرآني (لوحة ١١ج).

وحدث أيضا نسيان في الآية رقم (٩٥) من سورة "**النساء**"، وقام الخطاط بكتابة ما سُهِيَ منه في قوله تعالى ﴿**دَرَجَةً وَكُلاًّ وَعَدَ اللَّهُ الحُسْنَى وَفَضَّلَ اللَّهُ المُجَاهِدِينَ عَلَى القَاعِدِينَ**﴾ في هامش الصفحة اليسرى خارج إطار المتن القرآني (لوحة ١١ د).

كما أغفل الخطاط أيضا في كتابة كلمة قرآنية من الآية رقم (١٦٨) من سورة "**الأعراف**"، وصحح ذلك الخطأ الذي وقع فيه بكتابة قوله تعالى ﴿**أُمَماً**﴾ في هامش الصفحة اليسرى من أعلى.

ونجد نسيان الخطاط في كتابة آية كاملة في نهاية سورة "**سبأ**"، وهي الآية رقم (٥٣)، وقام بتصحيحها وكتابتها من قوله تعالى ﴿**وَقَدْ كَفَرُوا بِهِ مِن قَبْلُ وَيَقْذِفُونَ بِالْغَيْبِ مِن مَّكَانٍ بَعِيدٍ**﴾ بطريقة رأسية (مائلة) في هامش الصفحة اليمنى (لوحة ١٣).

ومن خلال تصفح أوراق المصحف نجد في الآية رقم (١٣٤) من سورة "**آل عمران**" قيام الخطاط بتجزئة الكلمة القرآنية في قوله تعالى ﴿**وَالْعَافِينَ**﴾ في نهاية الصفحة اليسرى داخل وخارج الإطار المحدد للمتن القرآني، حيث كتب داخل الإطار بعض حروف هذه الكلمة هكذا ﴿**وَالْعَا**﴾ واستكمل بقيتها في الهامش خارج الإطار هكذا ﴿**فِينَ**﴾ (لوحة ١٢)، ونفس الشيء حدث أيضا في بداية سورة "**فاطر**" في كلمة ﴿**وَالأَرْضِ**﴾ (لوحة ١٣)، وفي تقديري أن هذا الأمر لا يعتبر سهوًا أو نسيان من قبل الخطاط وقع فيه مثل بقية الأمثلة السابقة، بل يرجع ذلك إلى عدم تقديره للمساحة المخصصة للكتابة مما أدى إلى خروجه عمدًا عن الإطار المحدد للنص القرآني.

٦.٣ نظام التعقيبة :

بالنسبة لنظام "التعقيبة" أو "التقييدة"[٦٦] الخاصة بترتيب أوراق مخطوط الدراسة، فنجد أن الخطاط اتبع طريقتين في ترتيب الأوراق هما:

الطريقة الأولى: وهي كتابة أول كلمة من الصفحة اليسرى في أسفل نهاية هامش الصفحة اليمنى ناحية اليسار، وهذا هو الأسلوب المتعارف عليه والشائع في ترتيب الأوراق في معظم مصاحف شرق العالم الإسلامي (لوحة ١٣).

أما الطريقة الثانية: والتي تبدو مختلفة بعض الشيء، وهي قيام الخطاط – رُبما عن قصد – بتكرار كتابة آخر كلمة (أو كلمتين) من الكلمات القرآنية بالسطر الأخير من الصفحة اليمنى وإعادة كتابتها مرة أخرى في مطلع الصفحة اليسرى داخل الإطار المحدد للنص القرآني، وهذه الطريقة تبدو غريبة وغير مألوفة عما هو متبع في الكثير من المصاحف الشريفة بوجه عام والتركية منها بوجه خاص (لوحتان ٥، ٦).

٧.٣ الألقاب الواردة:

ورد بالسطر الخامس من قيد الفراغ المسجل بمصحف الدراسة ثلاثة ألقاب لخطاط المصحف أحمد بن چلبي، وهذه الألقاب هي: **الفقير**[٦٧]، **العبد**[٦٨]، **الضعيف**، وهي ألقاب تدل على مدى التواضع والخشوع لله عز وجل وتحقير الذات، وسبقت هذه الألقاب بعض كلمات التحرير والتي جاءت بصيغة "**وقد وقع الفراغ ... وكتبه ...**".

وقد اعتاد خطاطو وناسخو المصاحف الشريفة تداول مثل هذه الألقاب السابقة وغيرها الكثير في نصوص توقيعاتهم (كالألقاب التي تدل على الفخر والتشريف أو المكانة الدينية أو الإجتماعية أو الأستاذية) واختصوا بها في الغالب أنفسهم دون غيرهم من فناني ومزوقي المصحف الشريف عبر العصور والفترات التاريخية المتعاقبة، وهذه الألقاب كانت تأتي إما مفردة أو مركبة، ومن أمثلتها: "العبد"، "الفقير"، "الحقير"، "الضعيف"، "المحتاج"، "الجاني"، "الفاني"، "الراجي"، "أضعف العباد"، "أضعف الكتاب"، "أضعف الضعفاء"، "المذنب"، "الذليل"، "الأقل"، "العاصي"، "المعترف بالذنب والتقصير"، "المسكين"، "المستكين"، "خادم القرآن"، "حافظ القرآن"،"السيد"، "الحاج، الأستاذ"، وغير ذلك من الألقاب التي سُجلت بقيود الفراغ في كثير من نماذج المخطوطات التي لا حصر لها على مستوى العالم.

٨.٣. العبارات الدعائية:

من العبارات الدعائية التي ظهرت في قيد الفراغ بمصحف الدراسة عبارة "**غفر الله له ولوالديه ولصاحبه ولقارئه ولمن نظر عليه ودعا لكاتبه**"، حيث وَردَت في الصفحة اليسرى من هذا القيد بنهاية الأوراق.

وتتشابه تلك العبارة السابقة مع العديد من مثيلاتها الواردة بقيود الفراغ بالمصاحف التركية العثمانية المحفوظة في متاحف ومكتبات عالمية، ومن نماذجها: تلك الواردة في قيد الفراغ بمصحف الخطاط العثماني محمد جلبي المؤرخ في سنة ١١١١هـ/١٦٩٩م والمحفوظ في معهد المخطوطات وإحياء التراث بجامعة أم القرى، حيث جاءت بصيغة "**رحم الله من نظر وقرآ واستفاد ورحم على كاتبه**"[٦٩]، ووردت أيضا في مصحف عثماني لمحمد خواجه زاده مؤرخ بسنة ١١٦١هـ/١٧٤٨م ومحفوظ بدار الكتب المصرية بصيغة "**غفر الله له ولوالديه ولأساتيذه ولصاحبه ولقارئه ولمن حضر في اختتامه ..**"[٧٠]، وأيضا وردت بصيغة "**غفر الله له ولوالديه، ولمن نظر فيه أمين ...**" في مصحف تركي للكاتب محمد بن عبد القادر المؤرخ بسنة ١١٩٠هـ/١٧٧٦م[٧١]، وأيضا في قيد الفراغ بمصحف الناسخ مصطفى الشريف الذي يعود لتاريخ ١٢١٩هـ/١٨٠٤م، ومحفوظ بمكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، حيث وردت بصيغة "... **غفر الله له ولوالديه ولمن نظر وقرأ عنه**"[٧٢]، وغير ذلك من النماذج.

٩.٣. طريقة تسجيل تاريخ النسخ :

وردت بالنسخة القرآنية محل الدراسة تسجيل الخطاط لتاريخ الفراغ والإنتهاء من النسخ في نهاية الأوراق محددًا بالشهر العربي (رجب المرجب) الذي سُجل في بداية نص التوقيع، بينما جاءت سنة الفراغ من النسخ في آخر سطرين بالتوقيع مسجلة بالحروف العربية فقط بصيغة "سنة أربع وخمسين وتسعمائة"، حيث توافق ٩٥٤هـ/١٥٤٧م.

١٠.٣. مواضع التذهيب والزخرفة :

شملت مواضع التذهيب والزخرفة المنفذة في مصحف الدراسة كل من: صفحتي البداية، فواصل الآيات، عناوين السور، علامات التقسيم، صفحتا الختام، قيد الفراغ، إطار الصفحات، وكذلك غلاف المصحف (الدفوف الخارجية) مع الرابط واللسان بالدفة السفلى، وأخيرًا أطراف الأوراق، وذلك على النحو التالي:

٣.١٠.١. صفحتا البداية :

اهتم الفنانون العثمانيون اهتمامًا كبيرًا بزخرفة وتذهيب صفحات البداية بالمصاحف الشريفة، والتي جاءت غالبية نماذجها في تصميم فني وزخرفي جميل، واشتملت الصفحة اليمنى على فاتحة الكتاب، واليسرى على أوائل سورة البقرة كما في مصحف الدراسة.

ونجد قيام الفنان بعمل التصميم والتقسيم الفني لصفحتي البداية بمصحف الدراسة، والذي نُفذ في صفحتين متقابلتين ومتشابهتين في العناصر الفنية والزخرفية، اعتمدت على مبدأ التماثل والتكرار على المحورين الأفقي والرأسي، وهذا التصميم لم يشغل كامل مساحة الصفحتين نظرًا لعدم وجود الشريط الزخرفي العريض الذي نفذ في كثير من صفحات البداية بالمصاحف العثمانية، وقسمت كل صفحة من صفحتي البداية هنا إلى شكل مستطيل محدد بإطار ذهبي سميك قليلا ومفتوح من أعلى، وقسم الفنان المستطيل بدوره من الداخل إلى عدة أقسام، بحيث كتب النص القرآني بمداد أسود في المنتصف داخل شكل مستطيل، كما قام المذهب بإحاطة سطور الكتابة بخطوط (بحور) متماوجة مذهبة حددت باللون الأسود، وكتبت بيانات السور داخل حشوات زخرفية أعلى وأسفل النص القرآني، وعلى جانبيها رسوم دقيقة من الأرابيسك، ويتوج كل صفحة من هاتين الصفحتين منطقة مستطيلة أطرت من ثلاث جهات فقط عدا الجهة العلوية، وازدانت بداخلها بعقد مفصص نفذت بداخله زخرفة الأربيسك على مهاد ذهبي اللون.

واستخدم الفنان العثماني أسلوب التذهيب الملون الذي يطلق عليه الأتراك العثمانيون مصطلح (هلكاري)[٧٣] في تنفيذ الزخارف بهاتين الصفحتين، حيث استخدم اللون الذهبي في الغالب كأرضية تنفذ عليها العناصر الزخرفية مع استخدام لمسات من الألوان الأخرى مثل: الأزرق والأحمر القاني والأبيض والأسود.

وجدير بالذكر أن التصميم الفني والزخرفي لصفحتي البداية بمصحف الدراسة يتشابه إلى حد كبير للغاية مع العديد من نماذج المصاحف العثمانية الأخرى مثل: صفحتي البداية بمصحف الخطاط محمد جلبي مؤرخ بسنة ١١١١هـ /١٦٩٩م ومحفوظ في معهد المخطوطات وإحياء التراث بجامعة أم القرى بمكة المكرمة (لوحة ٢٥) وهو من نفس الأسرة الفنية لخطاط الدراسة مما يدل على تقارب أساليب التنفيذ والزخرفة لفناني تلك الأسرة، وأيضا بصفحتي البداية لربعة تركية ترجع لأواخر القرن ١٢هـ/١٨م، وأيضا بمصحف الخطاط محمد الحالتي بايوب المؤرخ بسنة ١٢٧٦هـ/١٨٦٠م[٧٤]، وكذلك

بصفحتي البداية لمخطوط مصحف كتبه محمد شوقي أفندي يعود للقرن ١٣هـ/١٩م ومحفوظ في مكتبة ملت للمخطوطات بتركيا وقف علي أميري عربي[٧٥]، والملفت للنظر في هذه النماذج المذكورة أنها لا تحتوي على الشريط الزخرفي العريض الذي يحيط بصفحات البداية كما هو الحال في مصحف الدراسة.

٣.١٠.٢. فواصل الآيات :

نفذ الفنان نوعين (نمطين) من فواصل الآيات داخل أوراق مصحف الدراسة هما:

النمط الأول: عبارة عن دوائر صغيرة ذهبية حُددت باللون الأسود ومحاطة من الخارج بنقاط صغيرة (بلغ عددها خمس أو ست نقاط في معظم الأوراق) تشبه التهشيرات (لوحة ٧ أ).

النمط الثاني: يتكون من ثلاث دوائر ذهبية صغيرة تشبه السابقة تمامًا، ولكنها اتخذت هيئة مثلثة الشكل، وهذا النمط الثاني من شكل فواصل الآيات نفذ جنبًا إلى جنب مع النمط الأول في الكثير من الأوراق (لوحة ٧ ب).

٣.١٠.٣. فواصل السور:

تميزت عناوين السور بمصحف الدراسة بأنها نُفذت داخل أشرطة زخرفية متفاوتة الأحجام والأشكال، وهذه الأشرطة تنوعت في أساليب تنفيذها ورسم عناصرها تنوعًا شديدًا، فبعضها عبارة عن حشوات مستقيمة رفيعة أو عريضة، وبعضها الآخر مفصص الجانبين، وأحيانا يتوسطها هيئة عقود مفصصة أو خراطيش كتبت بداخلها بيانات السور على أرضية نباتية، كما نفذت بأركان الحشوات رسوم وعناصر نباتية مذهبة وُزعت توزيعًا بديعًا، واستخدم الفنان أسلوب التذهيب الملون (هكاري) في عمل زخارف تلك الحشوات.

وجدير بالذكر أن بيانات السور كُتبت بعدة مدادات متباينة ما بين المداد الذهبي والأزرق والأبيض والأصفر والأسود، واختيار أرضيات متعددة الألوان تتناسب مع هذه المدادات، حيث نجح الفنان في مزجها وتوزيعها معا في تناسق وانسجام تام، فمثلًا استعمل المداد الذهبي مع الأرضية ذات اللون الأزرق لكتابة بيانات السور، مثلما حدث ذلك عند عناوين سور كل من: "**آل عمران**"، "**النساء**"، "**الأنفال**" (لوحة ٨ أ، ب، هـ).

كما استعمل أيضا نفس المداد السابق على أرضية بيضاء اللون، مثلما حدث ذلك عند سور كل من "**الأنعام**"، "**النمل**"، "**فاطر**" التي سماها الخطاط في هذه النسخة بسورة "**الملائكة**" (لوحة ٩ أ، ب، ي)، ونفس المداد أيضا على أرضية ذات لون أسود كتلك المنفذة عند سور: "**هود**"، "**الإسراء**" التي سماها الخطاط بسورة "**الأسرى**"، "**النبأ**" (لوحات ٨ و، ز، ٩ د)، أو أرضية رمادية اللون مثل سورة "**القدر**" (لوحة ٩ ز).

كما استخدم الفنان أيضا أمدة أخرى غير المداد الذهبي في كتابة بيانات السور بمنتصف الحشوات الزخرفية السابقة، مثل المداد الأزرق على أرضية ذهبية مثلما فعل ذلك عند عناوين السور في

كل من "**الأعراف**"، "**سبأ**" (لوحة ٨ د، ي)، والمداد الأزرق الفاتح على أرضية زرقاء قاتمة أو سوداء اللون مثلما حدث ذلك في "**الأنبياء**"، "**يس**"، "**النازعات**"، "**البروج**"، "**العلق**"(لوحات ٨ ح، ٩ ج، هـ، و).

بينما استعمل المداد الأصفر على مهاد أزرق كتلك الموجودة عند الحشوة الزخرفية الخاصة بعنوان سورة "**الحج**" (لوحة ٨ ط).

في حين أنه استعمل المداد الأسود مع المهاد الأصفر أو الذهبي في كتابة بعض بيانات السور مثلما نفذ ذلك عند الحشوة الزخرفية الخاصة بعنوان سورة "**الكهف**"، "**النصر**"، "**الإخلاص**"، "**الناس**". (لوحات ٨ ج، ٩ ح، ط).

٣.١٠.٤. علامات التقسيم :

جاءت التقسيمات الحزبية في هوامش الصفحات بمخطوط الدراسة بدون تنفيذ أية وحدات زخرفية تميزها، واكتفى الفنان بالإشارة إليها من خلال استخدام مداد الذهب على أرضية الورق لكتابة الكلمات الدالة على تلك التقسيمات المشار إليها سابقًا وذلك خارج الإطار المحدد للنص القرآني.

٣.١٠.٥. صفحتا الختام :

ظهرت أعمال التذهيب والزخرفة أيضا أسفل صفحتي الختام بمصحف الدراسة، وفيها استخدم المذهب أسلوب التذهيب الملون، حيث قام بعمل زخرفة نباتية نُفذت بشكل متماوج ومتماثل على جانبي عبارات الحمد والثناء التي تشير إلى الانتهاء تمامًا من النسخ والكتابة، واستعمل اللون الذهبي في تنفيذ الزخرفة على أرضية متناسقة ومتباينة من اللون الأسود والرمادي والأحمر.

٣.١٠.٦. قيد الفراغ :

تمثلت مواضع التذهيب والزخرفة أيضا في قيد الفراغ الوارد في نهاية الأوراق بمصحف الدراسة، حيث نُفذ داخل تصميم فني وزخرفي في صفحتين متقابلتين ومتشابهتين، ويتكون هذا التصميم من شكل مستطيل له إطار يشبه إطار المتن القرآني، ويتوسطه عقد مفصص كُتب بداخله النص الكتابي الذي يحتوي على توقيع خطاط المصحف وتاريخ الفراغ من النسخ، وذلك بالمداد الذهبي على أرضية ذات لون أسود، ويتخلل الكتابة رسوم ولفائف نباتية دقيقة باللون الأبيض مع لمسات طفيفة من اللون الأحمر، وبأركان المستطيل نُفذت أيضا عناصر نباتية أخرى باللون الذهبي على أرضية متنوعة من اللون الأسود والأحمر والأزرق الداكن.

٣.١٠.٧. إطار الصفحات :

حددت أوراق المصحف بإطار ذهبي يحيط بالمتن القرآني من الجهات الأربع، وهذا الإطار تكون من خلال خطين متوازيين رفيعين، واستعمل التذهيب فيما بينهما.

٣.١٠.٨. غلاف المصحف :

استُخدم التذهيب بشكل واضح ورئيسي في زخرفة غلاف مصحف الدراسة، فجاء في غاية الثراء والجمال، حيث اتبع المجلد العثماني[٧٦] في صنع هذا الغلاف الطريقة الصناعية المعروفة بـ "الضغط مع التذهيب"، كما قام بتنفيذ زخارفه من خلال تصميم السرة المركزية وأرباعها الركنية، وشغل التصميم بزخرفة الأرابيسك (الرومي) داخل السرة المركزية باستعمال اللون الذهبي على مهاد أزرق اللون، كما شغلت الأرباع الركنية أيضا بأجزاء من تلك الزخرفة بنفس اللون (الذهبي) ولكن على أرضية الجلدة ذات اللون البني، وقام المجلد بتنفيذ هذه الزخارف في كل من الدفة العليا والسفلى من الخارج فقط مع الرابط واللسان من الخارج أيضا، بينما ترك بطانة الجلدة بدون أية زخارف.

وجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الصناعي والزخرفي المنفذ في جلدة الدراسة كان هو الأسلوب السائد والغالب في معظم الدفوف التي ترجع لتلك الفترة (فترة القرن ١٠هـ/١٦م) والتي تعد من أزهى فترات التجليد العثماني، حيث اقتبس المجلدون العثمانيون في البداية هذا الأسلوب من إيران وتأثروا به كثيرا[٧٧].

وأقدم نماذج الدفوف العثمانية التي ازدانت بتصميم السرة المركزية وأرباعها الركنية ترجع إلى فترة القرنين (٨-٩هـ/١٤-١٥م) منها: باطن غلاف مخطوط أعد للسلطان محمد الفاتح، وآخر للسلطان محمد الثالث يرجعان للقرن ٩هـ/١٥م ومحفوظان في متحف طوبقابوسراي باستانبول[٧٨].

وهناك نماذج كثيرة لا حصر لها من الدفوف العثمانية محفوظة في متاحف ومكتبات عالمية وتتشابه إلى حد كبير مع جلدة الدراسة سواء من ناحية الأسلوب الصناعي أو الزخرفي، ومن أمثلتها: غلاف مصحف نسخ برسم السلطان بايزيد يرجع لبداية القرن ١٠هـ/١٦م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٨٠٧٣[٧٩]، وغلاف مخطوط ديني يرجع لسنة ٩٨٤هـ/١٥٧٦م في مكتبة المخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب بالقاهرة تحت رقم (٦٩٩)[٨٠]، وغلاف مصحف يحمل تاريخ ٩٩٨هـ/١٥٩٠م بمتحف الفن الإسلامي تحت رقم (١٨١٥٠)[٨١]، وغلاف مصحف آخر مؤرخ بسنة ١٠٧٨هـ/ ١٦٦٧م في متحف قصر المنيل سجل رقم ٢٦٥[٨٢]، وجلدة مصحف مؤرخة بسنة ١١٩٤هـ/١٧٨٠م في متحف الفن الإسلامي (تحت رقم ١٨١٤٣)[٨٣]، وغلاف مصحف عثماني مؤرخ بسنة ١١٦١هـ/١٧٤٨م[٨٤]، وآخر يحمل تاريخ ١١٩٦هـ/١٧٨٢م[٨٥] والغلافان الأخيران محفوظان بدار الكتب المصرية.

٩.١٠.٣. أطراف الأوراق:

تميزت أطراف الأوراق بهذه النسخة القرآنية محل الدراسة بأنها ذُهبت بعناصر زخرفية تظهر بوضوح عند طي وغلق المصحف، وتتألف من أفرع وسيقان وأوراق رمحية صغيرة وبعض الوريدات الدقيقة متعددة البتلات، وهذه العناصر رُسمت بأسلوب اصطلاحي باللون الذهبي مع لمسات طفيفة من

اللون الأزرق الفاتح، وتتخذ هذه الزخارف في شكلها العام هيئة زجزاجية، وهذه سمة تميزت بها العديد من المصاحف العثمانية، حيث شاعت في الكثير من النماذج.

ومن أمثلة المصاحف العثمانية التي ذُهبت أطراف أوراقها: مصحف يرجع للقرن ١٠هـ/١٦م برسم السلطان بايزيد الثاني، ومصحف آخر مؤرخ بسنة ١٠٨٩هـ/ ١٦٧٨م، وثالث مؤرخ بسنة ١٢٩٤هـ/ ١٨٧٧م، وهذه المصاحف الثلاثة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٦]، وأيضا أطراف مصحف مؤرخ بسنة ١٠٧٢هـ/ ١٦٦٢م وآخر مؤرخ بسنة ١١٣٢هـ/ ١٧٢٠م، والمصحفان الأخيران محفوظان بمتحف قصر المنيل[٨٧].

٣.١١. العناصر الزخرفية:

تنوعت العناصر الزخرفية المنفذة بمصحف الدراسة ما بين الرسوم النباتية الدقيقة والأشكال الهندسية المتعددة التي ضمت بداخلها تلك الرسوم، في حين ابتعد الفنان العثماني نهائيًا عن رسوم الكائنات الحية في زخرفة المصحف الشريف.

وشملت الرسوم النباتية كل من: الأفرع والسيقان، اللفائف النباتية، الأوراق النباتية، براعم الزهور، الأزهار المحورة مثل القرنفل والرمان، والوريدات المتعددة البتلات، بالإضافة إلى الزخارف المحورة بأسلوب الأرابيسك (الرومي)[٨٨] والهاتاي[٨٩]، وقد نُفذت غالبية هذه العناصر باللون الذهبي مع الألوان الأخرى مثل الأبيض والأحمر على أرضيات متباينة ومتناسقة.

بينما احتوت أبرز العناصر الهندسية على الأشكال المستطيلة المفصصة الجوانب ولا سيما تلك التي يُطلق عليها "خراطيش" أو "بحور"، وأشكال العقود المدببة والمفصصة، فضلًا عن عنصر البخارية (السرة) المفصصة وأرباعها الركنية.

وجدير بالذكر أن الفنان قام بتنفيذ هذه العناصر الزخرفية في أماكن ومواضع فنية متعددة بمصحف الدراسة مثل: صفحات البداية والختام، عناوين السور، قيد الفراغ بنهاية الأوراق، وأيضا غلاف المصحف، وكان أبرز الألوان المستخدمة في التنفيذ بجانب اللون الذهبي كل من اللون: الأسود، الأبيض، الأزرق، الأحمر، الرمادي.

الخاتمة وأهم نتائج الدراسة :

بعد العرض السابق، والذي تناولت فيه أحد نماذج المصاحف العثمانية الهامة المحفوظة مؤخرًا في متحف مطار القاهرة الدولي، وكان قبل ذلك محفوظًا في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٨٠٩١)، نستخلص أهم النتائج الآتية:

– تم دراسة ونشر هذا المصحف الشريف لأول مرة، ونشر أكثر من (٢٤) لوحة فوتوغرافية له.

– كشفت الدراسة عن قيد الفراغ المسجل بنهاية المصحف والذي اشتمل على توقيع الخطاط أحمد بن چلبي، وتاريخ الفراغ من النسخ بسنة ٩٥٤هـ/١٥٤٧م.

– صححت الدراسة اسم خطاط المصحف الذي ورد خطأ في سجلات متاحف وزارة الآثار على أنه "أحمد ابن جلياني"، ومن خلال هذه الدراسة تم الكشف عن الاسم الصحيح له وهو "أحمد بن چلبي" وليس چليانى.

– حاولت الدراسة عمل كشف بأسماء الفنانين والخطاطين الذين ينتسبون إلى أسرة وعائلة جلبي التي عملت في مجال نسخ وزخرفة المخطوطات والمصاحف الشريفة، وامتهن العديد منهم الحرف الخاصة بفنون الكتاب، في محاولة متواضعة لحصر أسماء الكثيرين منهم والتوصل إلى بعض تراجمهم اعتمادًا على المصادر التاريخية والمراجع والآثار الخطية.

– أوضحت الدراسة طريقة تسجيل تاريخ الفراغ والإنتهاء من النسخ بمصحف الدراسة، حيث سجلت بالشهر العربي والسنة الهجرية بالحروف العربية فقط.

– أكدت الدراسة أن خط النسخ كان هو الخط الأنسب والمفضل في كتابة المصحف الشريف خلال العصر العثماني والذي استمر حتى يومنا هذا.

– أوضحت الدراسة أيضا استخدام خط الرقاع والذي عُرف في فترة زمنية متأخرة من العصر العثماني بخط الإجازة في كتابة قيد الفراغ وعناوين السور وعلامات التقسيم داخل مصحف الدراسة.

– أوضحت الدراسة وجود أخطاء كثيرة وقع فيها الخطاط في كتابة الآيات القرآنية، وقام بتصحيح ذلك في هوامش الصفحات خارج إطار المتن القرآني.

– أظهرت الدراسة أيضا خروج الخطاط في بعض الأحيان عن الإطار المحدد للمتن القرآني لاستكمال بقية الأحرف أو الكلمات القرآنية وذلك لعدم تقديره للمساحة المخصصة للكتابة.

– أوضحت الدراسة اتباع خطاط المصحف لطريقتين في عد وترتيب الأوراق، إحداها كانت شائعة ومتعارف عليها في معظم المصاحف العثمانية، والأخرى كانت غير شائعة وهي تكرار كتابة آخر كلمة (أو كلمتين) بالسطر القرآني الأخير من الصفحة اليمنى في أول سطر بالصفحة اليسرى.

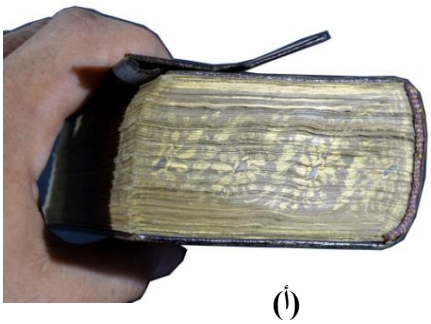
– أكدت الدراسة توافق الأساليب الفنية والزخرفية المنفذة في مصحف الدراسة مع السمات والملامح العامة المميزة للعديد من المصاحف التركية العثمانية المحفوظة في متاحف ومكتبات عالمية.

– توصلت الدراسة إلى أن غلاف المصحف صنع بطريقة الضغط والتذهيب مع تصميم السرة المركزية وأرباعها الركنية، حيث كان هذا هو الأسلوب الشائع والمتعارف عليه في الكثير من نماذج الدفوف في تلك الفترة، وبشكل عام فإن هذا الأسلوب يُعدُّ من ضمن التأثيرات الإيرانية على دفوف المخطوطات والمصاحف العثمانية.

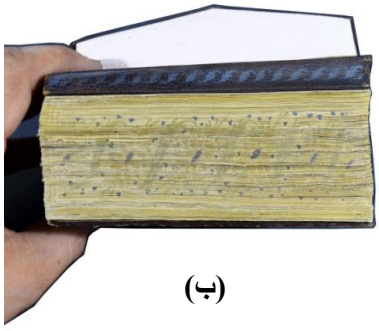
التوصيات :

يوصي الباحث بضرورة إعادة كتابة بطاقة التعريف والبيانات الخاصة بمصحف الدراسة، والتي منها تصحيح اسم الخطاط المتداول خطأً في سجلات متحف المطار ومتحف الفن الإسلامي – الذي كان محفوظًا به سابقا – إستنادًا إلى هذا البحث.

ملحق الصور



(أ)



(ب)

(ج)

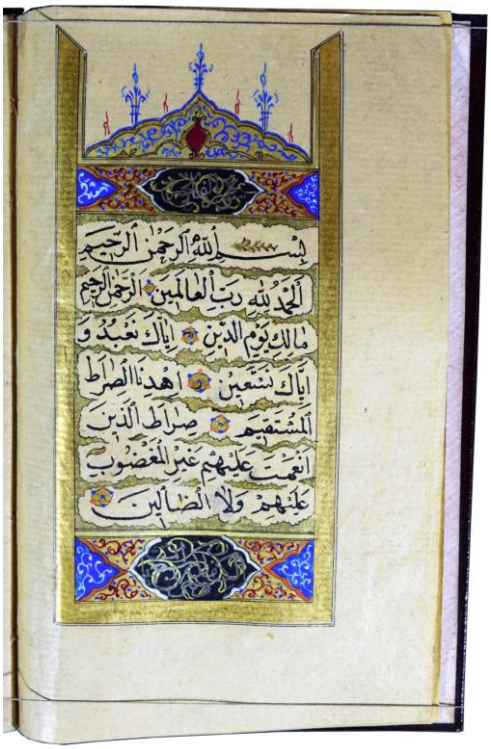
لوحة (١ أ، ب، ج) الشكل العام والحجم الطبيعي لمخطوط مصحف الدراسة (الآبعاد: ١٣,٢× ٨ سم)، محفوظ حاليا في متحف مطار القاهرة الدولي (مبنى الركاب ٣)، مسلسل رقم ١٢ – فاترينة رقم (٨).
وكان قبل ذلك محفوظا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٨٠٩١).
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (٢) صفحتا البداية بمخطوط مصحف الدراسة، (الأبعاد: ١٣,٢× ٨ سم)،
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

(أ)

(ب)

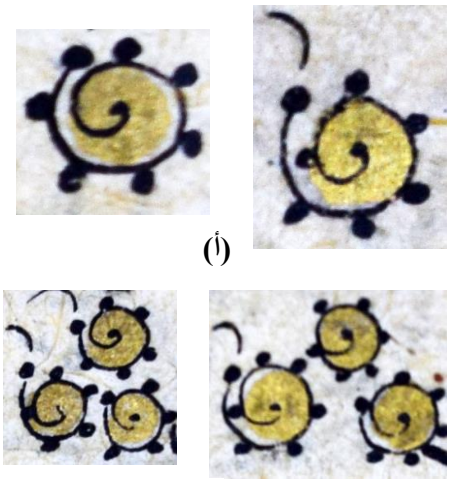
لوحة (٣ أ، ب) تفاصيل فنية وزخرفية من صفحتي البداية السابقة.
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.



لوحة (٤) تفاصيل فنية وزخرفية للصفحة اليمنى (فاتحة الكتاب) من صفحتي البداية السابقة.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (٥) صفحتان متقابلتان من بداية الأوراق بمصحف الدراسة، توضح نوع الخط وأسلوب الكتابة، ومسطرة المصحف .
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (٦) صفحتان أخرتان متقابلتان من الأوراق الداخلية بمصحف الدراسة، وتظهر بالصفحة اليمنى تمييز الخطاط لبداية الآية القرآنية الخاصة بعلامة الجزء وكتابتها بمداد الذهب.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.



(أ)

(ب)

لوحة (٧ أ ب) أشكال فواصل الآيات المنفذة بأوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

(آ)

(ب)

(ج)

(د)

(هـ)

(و)

(ز)

(ح)

(ط)

(ي)

لوحة (٨ أ ب ج د هـ و ز ح ط ي) الحشوات الزخرفية الخاصة بعناوين السور المنفذة بأوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

(أ)

(ب)

(ج)

(د)

(هـ)

(و)

(ز)

(ح)

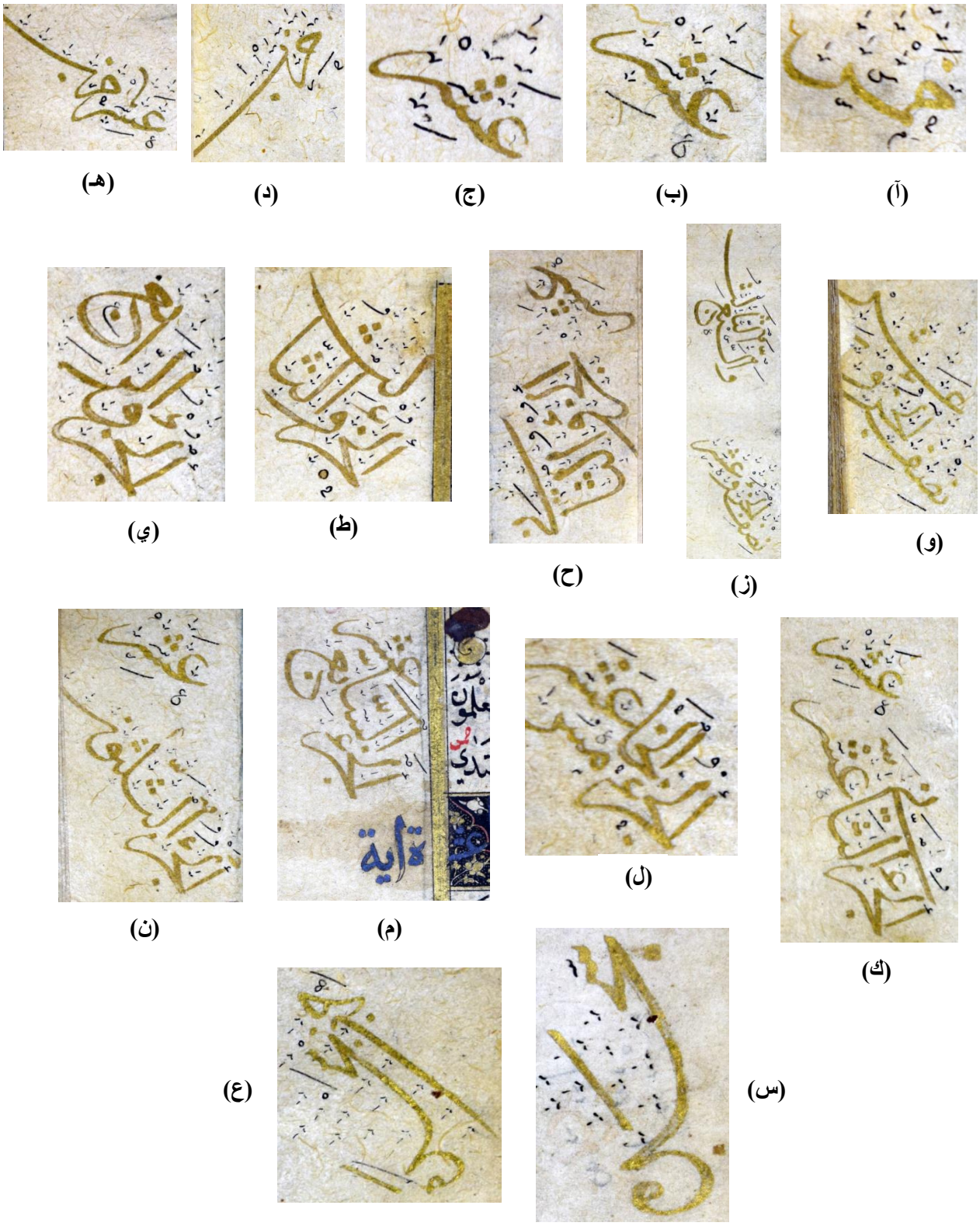
(ط)

(ي)

لوحة (٩ أ ب ج د هـ و ز ح ط ي) نماذج أخرى للحشوات الزخرفية المميزة لعناوين السور المنفذة بأوراق مصحف الدراسة.

تصوير الباحث.

تُنشر لأول مرة.



لوحة (١٠ أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع) الكلمات الدالة على التقسيمات الحزبية المنفذة بدون وحدات زخرفية في هوامش الصفحات بمصحف الدراسة.

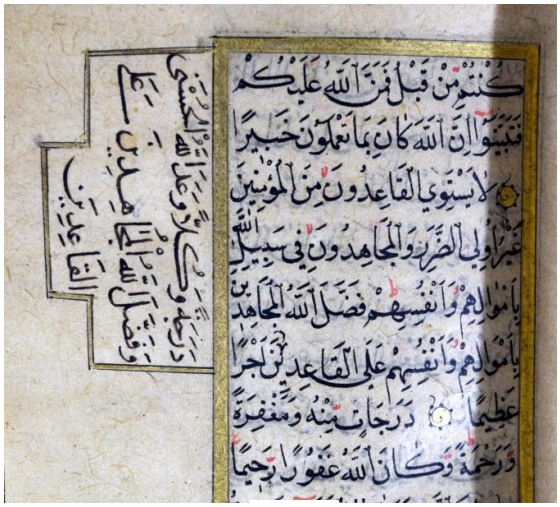
تصوير الباحث.

تُنشر لأول مرة.

(أ)

(ب)

(ج)



(د)

لوحة (١١ أ ب ج د) أوراق متفرقة من داخل مصحف الدراسة، تبين الكثير من السهو والنسيان الذي حدث من قبل خطاط المصحف في كتابة الآيات القرآنية، وتصحيح ذلك السهو في هوامش الصفحات.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٢) توضح قيام الناسخ بتجزئة بعض حروف الكلمات القرآنية بالمتن، واستكمال كتابتها بهامش الصفحات خارج إطار المتن القرآني.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٣) مثال آخر يوضح أيضا قيام الناسخ بتجزئة بعض حروف الكلمات القرآنية بالمتن، واستكمالها خارج الإطار المحدد للمتن القرآني.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٤) صفحتان متقابلتان من أواخر أوراق مخطوط مصحف الدراسة.
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

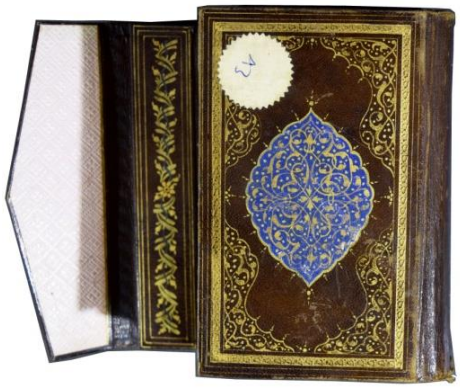
لوحة (١٥) صفحتا الختام بمصحف الدراسة
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٦) قيد الفراغ بنهاية الأوراق بمخطوط مصحف الدراسة والذي نفذ في تصميم فني وزخرفي جميل.
تصوير الباحث،
تُنشر لأول مرة.

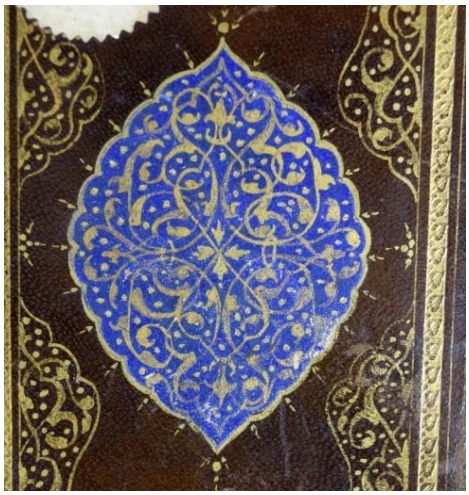
لوحة (١٧) تفاصيل فنية وزخرفية للصفحة اليمنى من اللوحة السابقة.
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٨) تفاصيل فنية وزخرفية أخرى من الصفحة اليسرى لقيد الفراغ بمصحف الدراسة.
تصوير الباحث،
تُنشر لأول مرة.

لوحة (١٩) تفاصيل أخرى لقيد الفراغ في اللوحات السابقة، توضح توقيع خطاط المصحف والقراءة الصحيحة لاسمه (أحمد بن جلبي) وليس كما ورد بسجل المتحف (أحمد بن جلياني).
تصوير الباحث،
تُنشر لأول مرة.

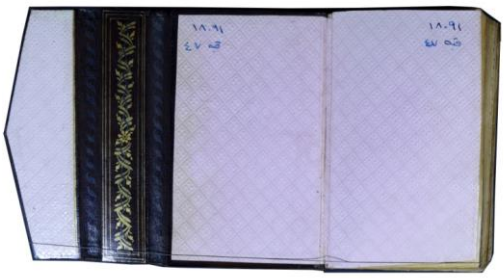


لوحة (٢٠) الدفة العليا من الخارج لغلاف مصحف الدراسة، (الأبعاد: ١٣,٢× ٨ سم)، تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.



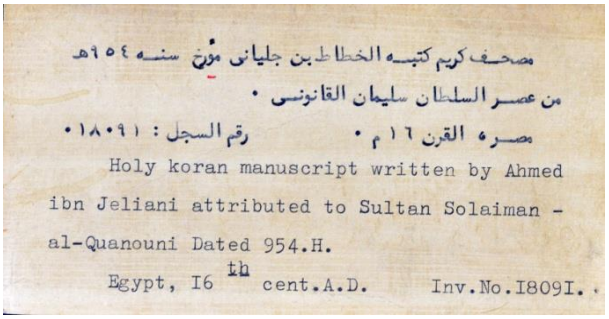
لوحة (٢١) تفاصيل زخرفية من اللوحة السابقة. تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (٢٢) الدفة السفلى من الخارج مع الرابط واللسان لغلاف مصحف الدراسة تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.



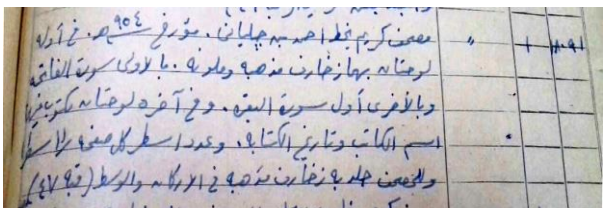
لوحة (٢٣) بطانة غلاف مصحف الدراسة تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (٢٥) تُبين مخطوط مصحف الدراسة داخل فاترينة العرض (رقم ٨) في متحف مطار القاهرة الدولي، صالة ٣، وقامت وزارة الآثار وقطاع المتاحف بإتاحة هذه الصورة مع الصور الآخرى المعروضة لمقتنيات المتحف على مواقع التواصل الإجتماعي ضمن الخطة التسويقية لجذب وتنشيط السياحة.



مصحف كريم كتبه الخطاط بن جليانى مؤرخ سنه ٩٥٤هـ
من عصر السلطان سليمان القانونى .
مصره القرن ١٦ م . رقم السجل : ١٨٠٩١ .
Holy koran manuscript written by Ahmed
ibn Jeliani attributed to Sultan Solaiman -
al-Quanouni Dated 954.H.
Egypt, I6th cent.A.D. Inv.No.I809I.

(أ)

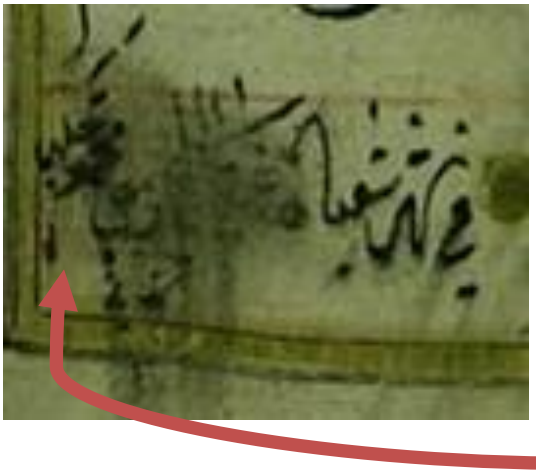


(ب)

لوحة (٢٤ أ، ب) بطاقة التعريف والبيانات الموجزة عن مصحف الدراسة الواردة بسجل متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قبل أن يُنقل مؤخرا إلى متحف مطار القاهرة الدولي بنفس المعلومات والبيانات الخاطئة عن اسم ناسخه.
تصوير الباحث.

لوحة (٢٦) صفحتا البداية بمصحف تركي موقع باسم الخطاط محمد جلبي ومؤرخ بسنة ١١١١هـ /١٦٩٩م، محفوظ في معهد المخطوطات وإحياء التراث بجامعة أم القرى بمكة المكرمة، رقم التسجيل والحفظ (٢٦٠٣).

نقلا عن: الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، لوحة (١٩).



لوحة (٢٧) توقيع الخطاط محمد جلبي في نهاية المصحف التركي السابق ذكره.

نقلا عن: الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، لوحة (28).

حواشى البحث :

[١] جدير بالذكر أن هذا المصحف محل الدراسة كان محفوظًا في مخزن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٨٠٩١)، ثم تم نقله في السنوات الأخيرة إلى مُتحف مطار القاهرة الدولي (مبنى الركاب ٣)، حيث خرج بمحضر رسمي من متحف الفن الإسلامي إلى متحف المطار بتاريخ ٢٠١٥/١٠/٧م، وذلك ضمن خطة الدولة المصرية في التوسع في إنشاء وإفتتاح العديد من المتاحف على مستوى الجمهورية لجذب وتنشيط السياحة.

[٢] ورد بسجلات متحف الفن الإسلامي أن هذا المصحف نُقل إليه من قصر القبة سنة ١٩٥٦م وكان يحمل رقم قبة (٤٧)، كما دُوّن بهذا السجل بعض المعلومات الموجزة والخاطئة عن هذا المصحف، والتي تفيد بأنه "مصحف كريم بخط أحمد بن جلياني، من عصر السلطان سليمان القانوني، مؤرخ بسنة ٩٥٤هـ، في أوله لوحتان بهما زخارف مذهبة وملونة، بالأولى سورة الفاتحة وبالأخرى أول سورة البقرة، وفي آخره لوحتان مكتوب فيهما اسم الكاتب وتاريخ الكتابة، وعدد أسطر كل صفحة ١١ سطرًا، وللمصحف جلد به زخارف في الأركان والوسط" لوحة (٢٤ أ، ب).

[٣] يعد السلطان سليمان القانوني من أشهر السلاطين العثمانيين الأقوياء والبارزين في تاريخ الدولة العثمانية وفي علو شأنها وارتقائها، حيث بلغت الدولة العثمانية في عهده أوج قوتها وعظمتها واتساعها، وقد عُرف في المصادر. "السلطان المعظم"، تولى العرش (٩٢٦-٩٧٤هـ/١٥٢٠-١٥٦٦م)، وبلغت فترة حكمه ٤٦ عاما، وُصفت من قبل المؤرخين بأنها "أزهى عصر" و"العصر الذهبي"، وقد ازدهرت العمارة والفنون المختلفة في عهده ازدهارًا كبيرًا، للمزيد من التفاصيل راجع: أمجان، فريدون، سليمان القانوني (سلطان البرين والبحرين)، حقائق في ضوء المصادر، ترجمة جمال فاروق – أحمد كمال، ط٢، القاهرة، دار النيل للطباعة والنشر، ٢٠١٥م، صـ ١٤ وما تلاها، فريد بك، محمد، الدولة العلية العثمانية، تحقيق إحسان حقي، ط١، دار النفائس، ١٩٨١م، صـ ١٩٨، وما تلاها، ياغي، اسماعيل أحمد، الدولة العثمانية في التاريخ الإسلامى المعاصر، ط١، مكتبة العبيكات، عام ١٩٩٦م صـ صـ ٦٢، ٦٤ وما تلاهما، الصلابي، على محمد، الدولة العثمانية، عوامل النهوض وأسباب السقوط، ط١، ٢٠٠١م ، صـ ٢٠٠ وما تلاها، فلاحة، محمد خير، الخلافة العثمانية من المهد إلى اللحد، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٦٤ وما تلاها.

[٤] يوجد تشوه للحبر في هذا الجزء من الكتابة.

[٥] **قيد الفراغ:** مصطلح كوديكولوجي من مصطلحات علم المخطوط، ويقصد به: ما يسجل في آخر الكتاب لحظة الإنتهاء من كتابة النسخة أو العبارة الأخيرة التي يذكر فيها الناسخ مكان وزمن النساخة، كما يُعرف أيضا بـ "**حرد المتن**" أو "**التختيم**" أو "**التختيمة**" أو "**تقييد الختام**"، انظر: بنين، أحمد شوقي – طوبى، مصطفى، معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجى)، ط٣، المغرب، الخزانة الحسنية بالرباط، ٢٠٠٥م، صـ ١٢٨، صـ ٢٨٥.

[٦] **التختيمة أو التختيم (*Colophon*):** يكتب فيه عنوان المخطوطة واسم الناسخ وتاريخ مكان النسخ، وقد يُشار أحيانا إلى من نُسخ له المخطوط، وبعض المخطوطات لا تختيم لها، وبعضها يفتقر إلى بعض العناصر المذكورة كانعدام اسم الناسخ أو مكان النسخ أو تاريخه، وقد يضاف إلى ذلك عبارات الدعاء والغفران للناسخ، **ومن بين أسماء ومرادفات التختيم: قيد الفراغ، حرد المتن، تقييد الختام**، والتختيم يفيد كثيرًا المختص في علم المخطوطات بفضل المعلومات التي يحملها، ويكون التختيم عادة في نهاية الكتاب، وقد يكون في البداية كما جاء في مصحف محفوظ بخزانة نور عثمانية بإستانبول، وقد يأخذ أشكالا مختلفة في المخطوطات العربية، انظر: بنين – طوبى، معجم مصطلحات المخطوط العربي، صـ صـ ٧٥، ٧٦، صـ ١٢٨، صـ ٢٨٥، وللمزيد راجع: السامرائي، علم الإكتناه العربي الإسلامي، ط١، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠١م، صـ ١٧١- ١٧٣.

[٧] هذه الكلمة وردت بسجل وبطاقة تعريف المتحف ضمن المعلومات الموجزة عن هذا المصحف كما سبقت الإشارة على أنها "**جلياني**"، ولكن اتضح من خلال هذه الدراسة والتدقيق الجيد أنها خطأ، حيث يرجح الباحث قراءتها على أنها "**چلبي**"، واستبعاد أي كلمة أخرى، إذ نلاحظ وجود ثلاث نقاط مثلثة تحت حرف الجيم، والياء جعلها الخطاط راجعة نظرًا لضيق المساحة المخصصة للكتابة، ورفعها فوق حرف الباء التي تبدو مفردة وكاستها مستقرة، ولو كان بعدها ألفا لرفعها قليلا، لذلك يرجح الباحث أن القراءة الصحيحة لهذه الكلمة هي "**چلبي**" وليس "**جلياني**"، انظر لوحة رقم ١٩.

[٨] الرابط عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل تربط بين اللسان والدفة السفلى، ويطلق عليه أيضا مصطلح "**قنطرة اللسان**"، كما أطلق حسن الباشا على قنطرة اللسان أيضا لفظة "**كبرى اللسان**"، وذكر أنه عبارة عن شريط بقدر سمك الكتاب يصل ما بين الجانب الأيسر وبين اللسان وهو جزء منه، راجع: الباشا، حسن، دراسات في الجلود والتجليد، ضمن موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مج (٢)، ط١، مكتبة الدار العربية للكتاب، ١٩٩٩م، صـ ٣٠٣.

[٩] يتكون اللسان الذي يتصل بالدفة السفلى لأي مخطوط من قاعدة وجانبان رأسيان وجانبان مائلان يكونان رأس اللسان ذو الهيئة المثلثة الشكل، ووظيفته الأساسية هي الحفاظ على حواف الأوراق الداخلية للمخطوط، بالإضافة إلى كونه يستخدم أيضا في وضع جزء منه داخل الأوراق كعلامة إسترشادية للقارىء لما انتهى إليه من قراءة.

[١٠] للمزيد راجع كل من: العزاوي، عباس، الخط العربي في تركيا، مجلة سومر، المجلد الثاني والثلاثون، الجزء الأول والثاني، سنة ١٩٧٦م، صـ ٣٩١ وما تلاها، شريفي، محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري، ط١، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م، صـ ٦٠ وما تلاها، آصلان آبا، أوقطاي، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد عيسى، ط١، استانبول، ١٩٨٧م، صـ ٣٠٧ وما بعدها، مرزوق، محمد عبد العزيز، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، صـ ١٧٣ وما تلاها، حنش، إدهام محمد، المدرسة العثمانية لفن الخط العربي، ط١، القاهرة، مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع، ٢٠١٢، صـ ٨١ وما تلاها، حسنين، وليد سيد، فن الخط العربي، المدرسة العثمانية، ط١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م، صـ٤١ وما تلاها، كهيه، عمر نوح قاسم، إمبراطورية فن الخط العربي في العهد العثماني، ط١، الكويت، مركز الكويت للفنون الإسلامية، ٢٠١٥م، صـ١٧ وما بعدها، الغول، محمد فراج محمد، خط وتذهيب وزخرفة المصحف الشريف، دراسة أثرية فنية، ط١، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق ودار القاهرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٩م، صـ ٢٠١ وما بعدها، أرسلان، علي آلب، الخط العربي عند الأتراك، ترجمة د. سهيل صابان، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثالثة والثلاثون، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، صـ ٢١١ وما تلاها.

Safadi,Y,H, Islamic Calligraphy, London, 1978. Pp

Blair, Sheila S., Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2006, pp476, 477

[١١] أصبح خط النسخ هو خط المصاحف بامتياز خلال العصر العثماني، والسبب في ذلك يرجع إلى السمات والمميزات التي اختص بها هذا الخط مثل: الليونة والحركة والحيوية والرشاقة والأناقة، فضلا عن الخصائص الوظيفية التي تتمثل في سهولة الأداء وسرعته، وسهولة القراءة ووضوحها، والخصائص التصميمية الأكثر طواعية للطباعة الحديثة بكل أنواعها، وكذلك الخصائص الفنية التي تقبل التنوع في أشكاله وصوره، راجع: حنش، إدهام محمد، خطوط المصاحف: إشكاليات التعريف وحدود التصنيف، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد (٥٤)، الجزء الثاني، نوفمبر ٢٠١٠م، صـ ١٤٤.

[١٢] جروهمان، أدولف، النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، مجلة المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م، صـ ١١٣، ١١٤.

[١٣] شريفي، خطوط المصاحف، صـ ٢٢٩.

[١٤] فتوني، محسن، موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠٠٢م، صـ ٣٢.

[١٥] حنش، خطوط المصاحف، صـ ١٤٣. وانظر كذلك حنش، المدرسة العثمانية، صـ ٢٧٩.

[١٦] الجبوري، محمود شكر، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، قيم ومفاهيم، ط١، بغداد، دار الأمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م، صـ ١٢٢.

[١٧] حنش، المدرسة العثمانية، صـ ٢٦٦.

[١٨] حنش، المدرسة العثمانية، صـ صـ ٩٠، ٩١، صـ ٢٧٢.

[١٩] الحموي، ياقوت، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج٢، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٣م، صـ ٩٣٣.

[٢٠] النديم، أبي الفرج محمد بن إسحاق (ت ٣٨٤هـ/١٠٤٧م)، الفهرست، ج١، تحقيق أيمن فؤاد السيد، لندن، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، صـ ٢٠.

[٢١] القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت ٨٢١هـ/١٤١٨م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، جزء٣، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩١٤م، صـ ١١٩، وبالنسبة للامور التي يخالف فيها خط الرقاع خط الثلث والتوقيعات فهي خمسة كما ذكرها القلقشندي كالآتي: ١- أن قطة قلم الرقاع أميل إلى التدوير من قلم التوقيع الذي هو أميل إلى التدوير من قلم الثلث. ٢- أن حروفه أدق وألطف من حروف التوقيع. ٣- لا يقع الترويس في منتصباته من الألف المفردة وأخواتها إلا في القليل، بخلاف الثلث والتوقيع فإن الترويس فيهما لازم. ٤- يغلب فيه الطمس في العين المتوسطة والأخيرة. ٥- يوجد فيه من الحروف ما لا يوجد في غيره كالألف الممالة إلى جهة اليمين.

[٢٢] درمان، مصطفى أوغور، فن الخط، تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور، ترجمة صالح سعداوي، ط١، إستانبول، منشورات مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ١٩٩١م، صـ ٢٦.

وللمزيد من المعلومات حول نظام الإجازة في فن الخط العربي وتعريفها ونشأتها وعناصرها ونماذجها راجع كل من: العزاوي، عباس، نصوص في إجازات الخطاطين، مجلة المورد، مج١، العدد (٣، ٤) ١٩٧٢م، صـ ١٨٠ وما تلاها، منصور، نصّار محمد، نظام الإجازة في فن الخط العربي، ضمن الكتاب التذكاري "دراسات مهداة إلى يوسف إبيش"، صفحات من تاريخ دمشق ودراسات أخرى" تحرير د.محمد عدنان البخيت، لندن، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، صـ ٣٥٩ وما تلاها.

[٢٣] منصور، نصّار محمد، دراسة تاريخية وفنية لخطي التوقيع والرقاع، مجلة أبجديات، ع (١٤)، ٢٠١٩م، صـ ٢٧٤.

[٢٤] عفيفي، فوزي سالم، جامع الخط العربي، جزء ١، ط١، دمشق، دار الكتاب العربي،١٩٩٦م، صـ ١٨٦.

[٢٥] منصور، نصّار محمد، الإجازة في فن الخط العربي، أطروحة ماجستير، معهد العمارة والفنون الإسلامية بجامعة آل البيت، عمان – الأردن، ١٩٩٧م، صـ ٩٣.

[26] Kutsal Risâlet, Yazma Mushaf Sergisi Kataloğu, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Istanbul, 2022, p70, p 74.

[٢٧] شادية، فن التذهيب العثماني، لوحة (٤٧).

[٢٨] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، صـ ٥٠.

[٢٩] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، صـ ١١٣.

[٣٠] خلف، أماني محمد طلعت، أضواء جديدة على خطاطي مصاحف غير منشورة محفوظة بالمكتبة المركزية للمخطوطات الإسلامية بالسيدة زينب بالقاهرة ومؤرخة بسنوات (١١٧٩-١٣٠١هـ/ ١٧٦٥-١٨٨٣م) دراسة أثرية فنية، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، مج (٣٥)، ٢٠١٨م، صـ ٢٠-٢٤.

[31] Kutsal Risâlet,Yazma Mushaf Sergisi Kataloğu, p 59.

[٣٢] الغول، محمد فراج محمد محمد، فن تزويق المصاحف الإيرانية، دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية، مج ١، رسالة دكتوراه، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠١٩م، صـ ٥٩، صـ ٧٩.

[٣٣] بركات، مصطفى، الألقاب والوظائف العثمانية، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلقاء الخلافة العثمانية (من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات)، ط١، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م، صـ ٢٠٥.

[٣٤] الخطيب، مصطفى عبد الكريم، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م، صـ ١٢٥.

[٣٥] فقد تلقب به ثلاثة أبناء من بايزيد الأول وهم: السلطان محمد جلبي خان بن بايزيد خان (٨٠٦-٨١٦هـ/ ١٤٠٣- ١٤١٣م) والذي يعتبره بعض المؤرخين خامس السلاطين العثمانيين، والأمير موسى جلبي بن بايزيد، والأمير مصطفى جلبي بن بايزيد، للمزيد من المعلومات راجع: فريد بك، محمد، تاريخ الدولة العلية العثمانية، تحقيق إحسان حقي، ط١، بيروت، دار النفائس، ١٩٨١م، ص ١٤٩، آصاف، يوسف بك، تاريخ سلاطين بني عثمان، تقديم محمد زينهم محمد عزب، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥م، صـ ٤٣-٤٥، وللمزيد من المعلومات حول أسماء العديد من الأمراء والأعيان المشهورين الذين حملوا هذا اللقب وأُشير إليهم في المصادر التاريخية راجع: الجبرتي، عبد الرحمن بن حسن، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق

أ.د/ عبد الرحيم عبد الرحمن، تقديم أ.د/ عبد العظيم رمضان، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٧م، صـ ٧٩- ٦٤٢.

[٣٦] بركات، الألقاب والوظائف العثمانية، صـ ٢٠٦.

[٣٧] الخطيب، معجم المصطلحات والألقاب، صـ ١٢٥.

[٣٨] حسنين، وليد سيد، فن الخط العربي، المدرسة العثمانية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م، صـ ٨٤.

[٣٩] حسنين، فن الخط العربي، صـ ٨٦.

[٤٠] مؤذن، عبد العزيز عبيد الرحمن، فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني، مخطوط رسالة دكتوراه في الحضارة الإسلامية، جامعة أم القرى- مكة المكرمة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، صـ ٢١٨.

[٤١] حسنين، فن الخط العربي، صـ٩٠.

[٤٢] آصلان آبا، فنون الترك، صـ ٣٠٩.

جدير بالذكر أن هذا الخطاط (حسن جلبي أو شلبي) يقال أنه ابن الخطاط أحمد القره حصاري بالتبني، وتعلم كتابة الخط منه، وله كتابات على مدخل جامع السليمانية موقعة باسم "حسن بن قره حصاري" وما زال أستاذه (والده) على قيد الحياة، وله كتابات أيضا على جامع السليمية في أدرنة، راجع:

Ülker, Muammer, Türk Hat Sanati, The Art of Turkish Calligraphy from the beginning up to present, Ankara,1987,p.26, p.343

[٤٣] حنش، المدرسة العثمانية، صـ ٨٧.

[٤٤] حسنين، فن الخط العربي، صـ ٨٧.

[٤٥] حسنين، فن الخط العربي، صـ ٩٢.

[٤٦] كهيه، إمبراطورية فن الخط العربي، صـ صـ ٩٨، ٩٩ – شكل ٤٩.

[٤٧] حسنين، فن الخط العربي، صـ ٩٤.

٤٨) الطوبخانه لى: كلمة تركية معناها أي المنتسب إلى دار المدفعية.

٤٩) فضائلي، أطلس الخط والخطوط، صـ ٤٦٤.

في حين ذكر الكردي تاريخ وفاة هذا الخطاط بسنة ١٠٠٨هـ/١٥٩٩م ضمن سلسلة الخطاطين المشار إليهم في كتابه، وربما يكون الكردي قد أخطأ في ذلك أو سقطت سهوًا منه في الكتابة، انظر: الكردي، محمد طاهر عبد القادر، تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، القاهرة، ١٩٣٩م، صـ ٢٥٦.

[٥٠] حسنين، فن الخط العربي، صـ ٩٥.

٥١) بيدابيش، حبيب أفندى، خط وخطاطان، ترجمة وتقديم سامية محمد جلال ومراجعة الصفصافي أحمد القطوري، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠، صـ ٢١٢.

[٥٢] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، صـ٥٠، لوحتان ٢٧، ٢٨.

[٥٣] حسنين، فن الخط العربي، صـ ١٠١.

[٥٤] الكردي، تاريخ الخط العربي، صـ ٢٥٨، صـ ٢٦٠، صـ ٢٦٣.

[٥٥] حنش، إدهام محمد، الخط العربي في الموصل، مقال ضمن كتاب مؤسسة الموصل الحضارية، جـ٤، ط١، جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٢م، صـ صـ ٣٦٠، ٣٦١

[٥٦] بيدابيش، خط وخطاطان، صـ صـ ٣٢٠، ٣٢١.

[٥٧] بيدابيش، خط وخطاطان، صـ صـ ٣٢٩، ٣٣٠.

[٥٨] مرزوق، الفنون الزخرفية، صـ ٢٢٥.

[٥٩] مؤذن، فن الكتاب المخطوط، صـ ٢٦٥.

[٦٠]) عبد العزيز، فن التذهيب، صـ ٢٤٢.

[٦١]) بيدابيش، خط وخطاطان، صـ ٣٣٤.

[٦٢]) آصلان آبا، فنون الترك، صـ ٣١٥، مرزوق، الفنون الزخرفية، صـ ٢١٦.

[63]) İbnülemin, Mahmud Kemal Inal, Son Hattatlar, Istanbul, Marrif Basimevi, 1955. P.622, pp.814,821, 823,825,

[61]) Ülker,Türk Hat Sanati,p.47, p.327

[٦٥]) نصار، نظام الإجازة في فن الخط العربي ، صـ ٤١٦.

[٦٦]) **التعقيبة:** هي التي تثبت فى آخر كل صفحة لتدل على أول كلمة فى الصفحة التالية الموالية (Reclame)، وهي تدل على تتابع النص والمحافظة على تسلسل الصفحات، ومن مترافاداتها: **الوصلة، الرقاص، التقييدة** انظر: بنين طوبى، معجم مصطلحات المخطوط العربي، صـ ٩٣، صـ ٩٩.

وجدير بالذكر أنه المخطوط العربي قد ظل ردحًا طويلًا من الزمن بدون ترقيم لأوراقه أو صفحاته حتى نهاية القرن الخامس الهجري تقريبا، ولما كان يخشى من انفراط عقد أوراق المخطوط والصعوبة في ترتيبها ظهرت طريقة كتابة أول كلمة من الصفحة اليسرى من الهامش الأسفل للصفحة اليمنى، وهذا يعرف بالتعقيبات، وفي العصور المتأخرة جرى ترقيم أوراق المخطوط بالورقة وليس بالصفحة، وفي أواخر أيام المخطوطات وقبيل ظهور الطباعة مباشرة كان المخطوط العربي يرقم بالصفحة، انظر: فتوحي (ميري عبودي)، فهرسة المخطوط العربي، ط١، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،١٩٨٠م، صـ ٣٨.

كما يذكر "بنين" أيضا أن التعقيبة هي نوع من الترقيم استعمله القدماء لترتيب المؤلفات من جهة، ولمساعدة المختصين فى صناعة المخطوط فى ترتيب ملازم المخطوط من جهة أخرى، وكانت التعقيبة معروفة فى اللغات السامية وفى بعض اللغات الهندية والأوروبية القديمة، للمزيد انظر: بنين، أحمد شوقي، دراسات فى علم المخطوطات والبحث البيلوغرافي، ط١، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح، ١٩٩٣م، صـ ٧٢– ٧٩.

ويشير السامرائي أيضا إلى أنه قد استمر ظهور التعقيبات في كثير من المطبوعات الحديثة مما طبع في بولاق ودائرة المعارف العثمانية وغيرهما وفي كثير من المصاحف الشريفة والمطبوعات الحجرية وغيرها مع استعمال الترقيم العددي للصفحات، انظر: السامرائي، علم الإكتناه، صـ ١٨٢.

[٦٧]) **الفقير:** من ألقاب التواضع والتذلل لله تعالى، فكان يقال العبد "الفقير إلى رحمة الله" أو "الفقير إلى رحمة ربه"، راجع: الباشا، حسن، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، صـ ٤٢٢.

وقد ورد هذا اللقب بكثرة في العصرين المملوكي والعثماني، حيث ورد هذا اللقب وتراكيبه المختلفة بالعديد من نصوص العمائر العثمانية بمدينة القاهرة لقبا للعسكريين والمدنيين والصوفية، مثل: وروده لقبًا للأمير محمد بسبيله ١٠١٤هـ/١٦٠٥م، وكريم الدين أحمد البرديني بمئذنة مسجد أحمد البرديني ١٠٣٨هـ/١٦٣٠م، والشيخ عبد الوهاب الطبلاوي بنص منزل السحيمي ١٠٥٨هـ/١٦٤٨م، وباسم محمد جلبي الرفاعي بنص تأسيس بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ١١١٣هـ/١٧٠١م، ولقبًا لأحمد كتخدا مستحفظان بنص جامع الفكهاني ١١٤٨هـ/١٧٣٥م، وغير ذلك، ومن الملاحظ أنه رغم كثرة النصوص التي ورد بها هذا اللقب، إلا أنه لم يطلق على أحد ولاة مصر أو سلاطين الدولة العثمانية، كما لم يرد أيضا في نقوش القرن التاسع عشر الميلادي سوى مرة واحدة لقبًا لمحمد أفندي غنيم بنص سبيله ١٣٠٠هـ/١٨٨٣م، انظر: بركات، الألقاب والوظائف، صـ ٢٢٩– ٢٣١، صـ ٣٢٨.

[٦٨]) **العبد** ضد الحر، كان يستعمل كلقب، وكان العبد في كثير من الأحيان يوصف بصفات أخرى كنوع من الألقاب، مثل: العبد الفقير إلى الله، والعبد الضعيف الفقير إلى الله، وكان يطلق أيضا كلقب من ألقاب التواضع والتذلل لله، انظر: الباشا، الألقاب الإسلامية، صـ صـ ٣٩٢– ٣٩٣.

وقد ورد هذا اللقب أيضا في النصوص التأسيسية العثمانية ومنها مدينة القاهرة بصيغ وتراكيب عديدة كلها تفيد التواضع والتذلل إلى الله تعالى، مثل وروده لقبًا بنص مسجد البرديني سنة ١٠٢٥هـ/ ١٦١٦م، وبنص منزل السحيمي ١٠٥٨هـ/١٦٤٨م، وبنص منزل وسبيل الكريدليه ١٠٤١هـ/١٦٣١م، راجع بركات، الألقاب والوظائف، صـ ٢٣١.

[٦٩] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، صـ ٥٠، ٢٦٩.

[٧٠] تحت رقم (٢٤٢ مصاحف طلعت).

[٧١] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، صـ ٧٢، ٢٦٩.

[٧٢] رقم السجل (١٣٣٩٧) انظر: المطرفي، دلال بنت خالد وائل، دراسة فنية لبعض مخطوطات المصاحف المحفوظة في مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض، مخطوطة رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، قسم الآثار والمتاحف، ١٩٩٨م، صـ ٤٥.

[٧٣] يقصد بالتذهيب الملون أو "الهلكاري" أي استخدام مداد الذهب في رسم العناصر الزخرفية علاوةً على الألوان الأخرى كاللون الأزرق من اللازورد، واللون الأخضر من الزنجار، واللون الأصفر من الزعفران، واللون الفضي من سائل الزئبق، واللون الأبيض من الأسفيداج، وللتذهيب الملون عدة أساليب منها: أن يتم تحديد العناصر الزخرفية المختلفة بمداد الذهب وتلون بالألوان المتنوعة أو أن تحدد العناصر الزخرفية بالألوان المختلفة وتلون بمداد الذهب، وهذا التحديد يتم بقلم غاية في الدقة، ويطلق على هذا الأسلوب الفني التحديد، راجع: عبد العزيز، شادية الدسوقي، فن التذهيب العثماني على المصاحف الأثرية، ط١، دار القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ٩٠، عبد العزيز، شادية الدسوقي، المدخل إلى فنون الكتاب في العصر الإسلامي، ط١، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠١٦م، صـ ١٤٨.

[٧٤] الغول، خط وتذهيب وزخرفة المصحف، لوحات ١٩، ٩٩، ١١٧، ١٣٣.

[75] Kutsal Risâlet,Yazma Mushaf Sergisi Kataloğu, p 169.

[٧٦] ولد فن التجليد التركي العثماني خلال القرنين ٨-٩هـ/١٤-١٥م عندما قامت دولة الأتراك العثمانيين في الأناضول واتسعت رقعتها بالشرق والغرب، حيث استطاعَ العثمانيون أن يستولوا على آسيا الصغرى بأكملها، بالإضافة إلى مصر والشام، وبلاد الحجاز وشمال أفريقية، ومنذ الأيام الأولى لتأسيس هذه الإمبراطورية عمل السلاطين على الإهتمام بالعلوم والفنون والصناعات، ولا سيما فن الكتاب بما فيه من خط وتصوير وتذهيب، واستتبع من غير شك فن التجليد، راجع القصيري، اعتماد يوسف، فن التجليد عند المسلمين، بغداد، المؤسسة العامة للآثار والتراث، ١٩٧٩م، صـ صـ ٦٤،٦٥.

وقد أشار زاره إلى أن العثمانيين تتلمذوا في فن تجليد الكتب على أيدى الإيرانيين أو الذين استقدموا إلى إستانبول وأدرنة، حيث عمل المجلدون والخطاطون والمصورون ومزوقو الكتب الإيرانية منذ القرن ٩هـ/١٥م في مدن تركيا الرئيسية خاصة بورسة، أدرنة، القسطنطينية، وقد تتلمذ على أيديهم الأتراك العثمانيين في هذا الفن، في حين ذكر مرزوق أن هذا الفن قام في تركيا العثمانية على أكتاف المجلدين الإيرانيين – كما أشار زاره – وعلى أكتاف المجلدين المصريين الذين أرسلهم سليم الأول إلى بلاده بعد فتحه لإيران ومصر، راجع: مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية، ص ٢١٣، Sarra (F.), Islamic Book binding, Berlin, 1993, p.17

[٧٧] جدير بالذكر أنه صُنعت في تركيا جلود بديعة اتبع الصناع في عملها إلى حد بعيد نفس الأساليب المتبعة في إيران، أي أن فن التجليد في بلاد الأناضول ما هو إلا إستمرارًا لفن التجليد الفارسي، وأنه قريب الشبه بما أنجزه الفنان الفارسي في إيران في هذا المجال، حيث أَبقى على الطرق المُتبعة في تنفيذ الزخارف مثل الضغط سواء العاطل (المائل) أو المُذهب، وكذلك الجلد المفرغ والورق المخرم والمطلي باللاكية، وقد تدَّرب عليها الأتراك أنفسهم على أيدي الأساتذة من الإيرانيين إلى أن صار له خصائصه المُميزة في القرنين ١٠-١١هـ/١٦-١٧م حيث يمكن تمييزها عن التجليد الإيراني، راجع: ديماند، الفنون الإسلامية، صـ ٨٩، القصيري، فن التجليد، صـ ٦٥، المهدي، سهام محمد، فن تجليد الكتاب في مصر في العصر المملوكي، صـ صـ ١٨٠ – ١٨١، حسن، الفنون الإيرانية، صـ ١٤٨

Sarra, Islamic Book, p.17

[٧٨] القصيري، فن التجليد، صـ ٦٥، لوحة ٢٥ أ، ب.

[٧٩] عبد العزيز، فن التذهيب العثماني، لوحة ١٠١.

[٨٠]) الكلاوى، ناصر منصور محمد، فن تجليد الكتاب فى العهد العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٨م، صـ٥٥، لوحة ٢.

[٨١]) الكلاوي، فن تجليد الكتاب، لوحتان ٦٢، ٦٣.

[٨٢]) عبد العزيز، فن التذهيب العثماني، لوحة ١٠٣.

[٨٣]) الكلاوي، فن تجليد الكتاب، صـ ١٢١، لوحتان ٥٢، ٥٣.

[٨٤]) تحت رقم (٢٤٢ مصاحف طلعت).

[٨٥]) تحت رقم (٩ مصاحف خليل أغا).

٨٦) عبد العزيز، فن التذهيب العثماني، لوحات ١٣١ – ١٣٣ – ١٣٦.

٨٧) عبد العزيز، فن التذهيب العثماني، لوحات ١٣٢ – ١٣٤.

[٨٨]) أطلقت عدة مسميات مختلفة على هذه الزخرفة منها: "**الرقش العربي**"، "**التوشيح العربي**"، "**العَرَبَسة**"، "**التوريق**"، كما أطلق عليها الأجانب كلمة "**Arabesque**"، كما عرفت في الفنون العثمانية باسم "**الرومي**"، وجميعها مُسميات واحدة مشتقة من شكلها وعناصرها وشيوعها في الفنون الإسلامية عموما، وهذا النوع من الزخرفة قوامه مجموعة أغصان وفروع نباتية مورقة تتشابك وتتناظر وفق نظام خاص، وتخضع لظاهرة النمو ويحكمها التناسق والتناسب في حجمها وأشكالها وأوضاعها بحيث تمتد فتشغل المساحة المخصصة لها ولا تترك فراغًا بينها، وتتجلى في هذه الزخرفة روح فن المسلمين المعتمد على مزج عناصر الطبيعة مع الخيال، حيث استطاع الفنان أن يرتب تلك العناصر الزخرفية ترتيبا جديدا مبتكرًا وأن يخرجها بتنسيق فني رائع، وتعتبر هذه الزخرفة من أهم العناصر الزخرفية التي برزت عبر العصور المختلفة، للمزيد راجع: الجبوري، محمود شكر، الخط العربى والزخرفة الإسلامية، قيم ومفاهيم، ط١، الأردن، دار الأمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م، صـ صـ ١٨٨،١٨٧، حسين، محمود إبراهيم، الزخرفة الإسلامية (الأرابيسك)، ط٢، الأكاديمية اللبنانية للكتاب، ١٩٩١م، صـ ١٢، بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة ١٤، يناير ١٩٧٨م صـ٧٠، بهنسي، عفيف، الرقش العربي وفلسفة الفن الإسلامي، مجلة العربي، عدد ٣٧٥، فبراير ١٩٩٠م، صـ صـ ١٩١– ١٩٢.

وجدير بالذكر أن هذه الزخرفة عُرفت أيضا في الفن الإيراني باسم "**اسليمي**"، "**عربانه**"، "**سليمانه**"، للمزيد راجع: الغول، محمد فراج محمد محمد، فن تزويق المصاحف الإيرانية، دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية، رسالة دكتوراه، مجلدين، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ٢٠١٩م، صـ ٧٢٦ وما تلاها.

ويذكر أرسفان Arsevan أنَّ السلاجقة هم من أحضروا هذا الطراز الزخرفي من إيران إلى آسيا الصغرى، وأصل هذه الزخارف هو طراز سامراء الثالث المُحوّر، والذي تطور بعد ذلك على أيدي السلاجقة في العراق وإيران ثم جاء معهم إلى آسيا الصغرى واستخدموه ومن ثم نُسب إليهم، وتسميتها بـ "**الرومي**" نسبة إلى سلاجقة الروم، أو بلاد الروم Biladi Rumi"، للمزيد راجع: Arsevan (G.E), Les Arts Decoratifs Turcs, P.51

وجدير بالذكر أن زخرفة الأرابيسك (الرومي) نفذت بكثرة على العديد من العمائر والتحف الفنية المختلفة مثل: البلاطات الخزفية، الخشب، المعادن، الزجاج وغيرها، بالإضافة إلى استخدامها أيضا في زخارف فنون الكتاب المختلفة، حيث ازدانت بها العديد من أغلفة المخطوطات والمصاحف وصفحات الإفتتاحية والبداية والختام وعناوين السور وغيرها من المواضع الزخرفية في المخطوطات المصحفية وغير المصحفية.

[٨٩]) الهاتاي أو الخاتاي (Hatayî) عبارة عن أسلوب زخرفي مُحَوَّر كان معروفًا عند أهل الخطاي في التركستان الشرقية – التي تُمثل المَوطن الأصلي للأتراك – ولهذا نُسبَ إليهم هذا النوع من الزخارف، وقد عرفَ السلاجقةُ ثم العثمانيون من بعدهم هذا النوع من الزخارف وساد في معظم إنتاجهم الفني مثل البلاطات الخزفية والخزف والسجاد والمعادن، راجع:

Arsevan (G.E), Les Arts Decoratifs Turcs, P 56.، خليفة، ربيع حامد، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط١، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م، صـ٣٥، حـ ٦٢.

واقتبست الهاتاي من نماذج إسلامية مبكرة لإعتمادها على المراوح النخيلية وأهم عناصرها اشتق من زهرة اللوتس منذ عهد السلاجقة أو قبل ذلك، ولكنها اتخذت شكلًا جديدًا ومختلفًا فيما بعد، وأصبحت أكثر تعقيدًا وذات طابع صيني خاصة بعد أن تداخلت عناصرها بشكل واضح بأشكال السحب الصينية حتى أصبحت أشبه بكرمة العنب، راجع:

Lane (A), Ottoman Pottery of Izmik, (arts Orientalis) v2, Michigan, 1957, P 281.