BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

ISSN 3283–2636

علوم المخطوط

دورية علمية سنوية محكَّمة

مركز المخطوطات
Manuscripts Center

علوم المخطوط
دورية علمية سنوية محكَّمة
(العدد الأول ٢٠١٨)
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

ISSN 3283–2636

‘Ulūm Al-Makhtūt

Annual peer-reviewed journal

مركز المخطوطات
Manuscripts Center

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

علوم المخطوط

دورية علمية سنوية محكَّمة

مركز المخطوطات
Manuscripts Center

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة– أثناء – النشر (فان)

علوم المخطوط. – ع1 (2018)– . الإسكندرية، مصر : مكتبه الإسكندرية، مركز المخطوطات، 2018.

مج. ؛ سم

سنوي

ردمد 2636–3283

«دورية علمية سنوية محكمة»

١– المخطوطات–– دوريات. أ– مكتبه الإسكندرية، مركز المخطوطات.

ديوي – 011.31 2018591848848

ISSN 3283–2636

رقم الإيداع: 2018/24367

© ٢٠١٨ مكتبة الإسكندرية.

الاستغلال التجاري

يحظر إنتاج نسخ متعددة من المواد الواردة في هذه الدورية، كلها أو جزء منها، بغرض التوزيع أو الاستغلال التجاري، إلا بموجب إذن كتابي من مكتبة الإسكندرية. وللحصول على إذن لإعادة إنتاج المواد الواردة في هذه الدورية، يُرجى الاتصال بمكتبة الإسكندرية، ص.ب. ١٣٨، الشاطبي ٢١٥٢٦، الإسكندرية، مصر.

البريد الإلكتروني: secretariat@bibalex.org

دورية علمية سنوية محكَّمة

دورية
علوم المخطوط

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. مصطفى الفقي

المشرف العام
د. محمد سليمان

رئيس التحرير
د. مدحت عيسى

هيئة التحرير
د. حسين سليمان
ليلى خوجة

مراجعة اللغة الإنجليزية
وجدان حسين

التصميم الجرافيكي
أحمد بهجت
ريم نعمان

حولية تراثيَّةٌ محكَّمة مطبوعةٌ (لها موقعٌ إلكتروني) تصدر عن مركز المخطوطات بمكتبة الإسكندرية، تختص بنشر ما يتَّصل بعلوم المخطوطات، والدراسات التراثية، والتحقيقات، والترجمات، بالإضافة إلى التعقُّبات والنقود.

الهيئة الاستشارية

الأستاذ الدكتور إبراهيم شبوح (تونس)

الأستاذ الدكتور أحمد شوقي بنبين (المغرب)

الأستاذ الدكتور أيمن فؤاد سيد (مصر)

الأستاذ الدكتور بشار عواد معروف (العراق/ الأردن)

الأستاذ الدكتور بيتر بورمان (ألمانيا)

الأستاذ الدكتور عبد الستار الحلوجي (مصر)

الدكتور فيرنر شفارتس (ألمانيا)

الأستاذ الدكتور ماهر عبد القادر (مصر)

الأستاذ الدكتور يحي بن جنيد (السعودية)

شكر خاص لأصحاب التكوينات الخطية المستخدمة في غلاف وترويسة الدورية:
الفنان رعد الحسيني **أ. د. نصار منصور**

قواعد النشر

- ترحب الدورية بنشر البحوث الجيدة والجديدة في الحقول الآتية: الكوديكولوجيا، دراسات في التراث العربي الإسلامي، تحقيقات، ترجمات لنصوص تراثية أو لتحقيقات، تعقُّبات ونقد للتحقيقات والدراسات التراثية.

- أن يتسم البحث بالأصالة والابتكار والمنهجية، وأن يكون البحث غير منشور من قبلُ بأيّ صورةٍ من صور النشر، وغيرَ مستلٍّ من كتابٍ منشور أو رسالة جامعية (ماجستير، دكتوراه).

- ألا يزيد عدد كلمات البحث على ١٠ آلاف كلمة، ولا يقل عن ٥٠٠٠ كلمة (للبحوث، والدراسات، والنصوص المحققة)، ولا تقل عن ٢٠٠٠ كلمة (للنقود، والمراجعات، وعرض الكتب، والترجمات).

- يُصدَّر كل بحث بملخص لا يزيد عن ١٥٠ كلمة، باللغتين العربية والإنجليزية.

- يقدَّم البحث مكتوبًا إلكترونيًّا، عبر البريد الإلكتروني للمجلَّة، مع سيرةٍ ذاتيَّة معبِّرة عن صاحبه. وتوضع الهوامش والإحالات في أسفل الصفحة إلكترونيًّا، وتُفصل بخط عن (المتن). ويكون تسلسل أرقام الهوامش متتاليًا متسلسلًا في البحث كله. وتُثبت المصادر والمراجع في آخر البحث، ويراعى في ثبت المصادر والمراجع - وكذلك في الهامش السفلي للصفحات - أن يكتب اسم المصدر أو المرجع أولًا، فاسم المؤلف، يليه اسم المحقِّق أو المراجِع أو المترجِم في حال وجوده، ثم دار النشر.. إلخ.

- التحكيم سريّ، ومُعَدٌّ على أنموذجٍ يخضع للمعايير الأكاديمية، وقرار إجازة نشر البحث أو رفض نشره قرارٌ نهائيّ. وفي حال الإجازة مع التعديل يلتزم الباحث بإجراء التعديلات المطلوبة - في مدة محددة - إذا كان قرار هيئة التحكيم بإجازة نشر البحث مشروطًا بذلك. أما في حال الرفض فإن هيئة التحرير تحتفظ بحقها في عدم إبداء الأسباب، واستثناءً يجوز لهيئة التحرير أن تزوِّد الباحث بالملحوظات والمقترحات التي يمكن أن يفيد منها في إعادة النظر في بحثه.

- تلتزم الدورية بإخطار الباحث بنتيجة صلاحية بحثه للنشر، ولهيئة التحرير إجراء أي تعديلات شكلية تراها مناسبة لطبيعة الدورية.
- المواد المنشورة في الدورية لا تعبر بالضرورة عن مركز المخطوطات أو مكتبة الإسكندرية، ويعد كاتب البحث مسؤولًا عمَّا ورد في النص الذي قدَّمه للنشر.

المراسلات:

توجه جميع المراسلات عبر البريد الإلكتروني الخاص بهيئة التحرير:

manuscripts.center@bibalex.org أو layla.khoga@bibalex.org

الفهرس

عَوْدٌ على بَدْء ٩

تقديم ١١

افتتاحية العدد ١٣

دراسات كوديكولوجية

١- عِلْمُ الجمال وعلاقته بفنون الكتاب المخطوط: تطبيقًا على نماذج جديدة منتقاة من المخطوطات الإسلامية - د. سامح فكري البنا ١٩

٢- الورق غير ذي العلامة المائية المستخدم في الشرق الأدنى حتى سنة ١٤٥٠ ميلادية (٨٥٣ هجرية): محاولة تصنيفية - أ. د. جُنُفيَف أُمبير، ترجمة: د. محمد عبد السميع ١٠٥

دراسات التحقيق والفهرسة

١- اتجاهات التأليف في علم تحقيق النصوص التراثية في التقاليد العربية المعاصرة: دراسة استكشافية للخرائط المعرفية - أ. د. خالد فهمي ٢٠٣

٢- فهرسة المخطوطات العربية في عصر الرقمنة: تجارب مانشستر الأخيرة، والمواد الخارجة عن النص نموذجًا - أ. د. بيتر إ. بورمان، ود. حمود عبيد ٢٥١

متابعات وانتقادات

١- كتاب المسالك والممالك لأبي عبيد البكري: بين نشرتين - أ. د. عبد الله يوسف الغنيم ٢٨٥

دراسات منجز الشخصيات التراثية

١- جهود الإمام الكوثري في تحقيق التراث الإسلامي - د. عماد حسن مرزوق ٣١١

٢- آثار شمس الدين الديلمي المخطوطة - خالد محمد عبده ٣٥١

دراسات بلغات أجنبية

١- التاريخ قبل الإسلام: مخطوط لابن خلدون - د. فيرنر شفارتس ١٩

عَوْدٌ على بَدْء

تستكمل مكتبة الإسكندرية الجديدة رسالة المكتبة القديمة في صناعة ونشر المعرفة وكونها مركزًا للتميز، ومكانًا للتفاعل بين الشعوب والحضارات. ومن هذا المنطلق واستكمالًا لدور المكتبة القديمة يحيي مركز المخطوطات بقطاع التواصل الثقافي تقليدًا رئيسًا كان متبعًا قديمًا، ففي القرن الثاني قبل الميلاد عُهِد إلى علماء مكتبة الإسكندرية القديمة القيام بأول تحقيقٍ علميٍّ لنصوص ملحمَتيْ هوميروس (الإلياذة والأوديسَّة) وحذفِ ما شابَهُما من إضافات وأناشيد وشروح ليست منهما. وها هو مركز المخطوطات بالمكتبة الجديدة يُعيد مجدًا تليدًا بإصداره دوريةً متخصصة في علوم المخطوط تهتم بكل ما يتعلق بالتراث المخطوط فهرسةً وتحقيقًا وترجمةً، بالإضافة إلى النُّقود والتعقبات التي تتم ردًّا على دراسات سابقة.

ولا شكَّ أن هذا الإسهام العلمي لمركز المخطوطات محليًّا وإقليميًّا يجعله جديرًا بالاضطلاع بمهمة إصدار دورية محكّمة تصدر بغير لغة، لتخاطب جميع المختصين بالمخطوطات في العالم كله.

أ. د. مصطفى الفقي

مدير مكتبة الإسكندرية

ورئيس مجلس إدارة الدورية

تقديم

تصدر هذه الحولية التراثية تتويجًا لمجهودٍ شاق، وعمل مضنٍ لمركز المخطوطات استمر على مدار سنوات عدة في العمل بعلوم الكتاب المخطوط والحفاظ على التراث المخطوط، ولا يخفى على المتخصصين أنَّ علوم المخطوط العربي لا تزال بحاجة إلى الدراسة والبحث الدقيق، وأن الحفاظ على المخطوطات به من الجهد والمشقة ما لا يُستهان به، وإننا لا ننكر أن الغرب قد خطا خطوات حثيثة وسابقة لنا في هذا المجال سواء على المستوى الكوديكولجي أو البيبليوغرافي، ولا ننكر بداءةً فضل المختصين العرب في محاولاتهم الجادة لتأسيس علم يتناسب مع طبيعة الكتاب المخطوط العربي، وكذلك إرساء مصطلحات موحَّدة تتناسب وخصوصيته، ونقرُّ أيضًا دورَ كثيرٍ من المؤسسات العلمية العربية والغربية في عملية حفظ التراث وإعادة إحيائه.

والتراث العربي المخطوط يُعد واحدًا من أعظم التراثيات الإنسانية، إذ يمتد بجذوره إلى ما قبل الإسلام، وصولًا إلى العصور الذهبية في كنف الإسلام الحنيف، وقد أنتج لنا هذا التراث صنوفًا شتى من التآليف والعلوم التي أثرَتْ التراث الإنساني، ولا يخفى أن الوعاء الأشهر لهذا التراث العظيم كان الكتاب المخطوط بكل تنوعاته (رَقّ، كاغد، ورق، بردي)، وقد كُتِبَ على هذا التراث أن يتناثر بين جَنَبات العالم أجمع، فكان لابد من أن تبذل المؤسسات الجهود لجمعِه والحفاظ عليه ونشره؛ خاصةً مع ما لاحظناه من اهتمام كبير بمخطوطات العالم العربي والإسلامي.

وكان لمركز المخطوطات على المستوى الأكاديمي وتوأمه متحف المخطوطات جهد كبير في المساهمة في عملية الحفاظ على التراث المخطوط من خلال أعمال عديدة استمرت لسنواتٍ عدة؛ بدءًا بالفهرسة والتوثيق، ومرورًا بالترجمة، والتحقيق، والترميم، والحفظ، والعرض المتحفي. ولعل مركز المخطوطات وباحثيه كان لهم باعٌ كبير في هذا المجال بحكم توافر مجموعة نادرة من المخطوطات الأصلية والتي يربو عدد عناوينها على ستة آلاف عنوان، هذا بالإضافة إلى مجموعة مصورات المخطوطات التي تزيد عن مائة ألف مخطوط.

ولا شك أن اضطلاع مكتبة الإسكندرية بإنتاج المعرفة ونشرها، لهو أمرٌ طبيعيٌّ في إطار البيئة العلمية والثقافية المحيطة بباحثي المكتبة ومتخصصيها، إذ تعد المكتبة جامعة أكاديمية تشبه الموسيون العلمي الملحق بمكتبة الإسكندرية القديمة، والذي كان يمثل منصةً لكل علماء ذلك العصر من كل التخصصات، يتناولون بالدرس والتحليل القضايا الفلسفية والعلمية.

ومثلما أدت المكتبة القديمة دورها في الحفاظ على العلوم الإنسانية ونقلها من المعين اليوناني والمصري القديم إلى الوافد العربي، تقوم المكتبة الجديدة بدورها المعاصر في ضمان جودة المعرفة التي تنشر ورقيًّا وإلكترونيًّا، ولا شك أن هذه الدورية التراثية المحكَّمة بهيئتها الاستشارية المميزة وهيئة تحريرها ذات الخبرة، والأدوات التي تتيحها المكتبة؛ تضمن جودة البحوث المتناوَلة بين طياتها، لتكون نقلةً نوعيةً حقيقيةً في مجال الدوريات التراثية. وأظن أن القارئ سيستقبل هذا العدد استقبال العرب القدماء لميلاد شاعر جديد يفخر بهم ويدافع عنهم؛ خاصةً وأن الدورية ستصدر بأكثر من لغة، وهو ما تحتاجه البلدان العربية؛ ليكون نافذة للغرب على التراث العربي والإسلامي، فلا شك في أن تعدد سبل التواصل عبر لغات مختلفة يضمن نوعًا من التفاهم بين الحضارات المتنوعة.

وجديرٌ بالذكر أنه ما كان للدورية أن تشق طريقها لولا الدعم الكبير من مدير المكتبة المفكر المصري الأستاذ الدكتور مصطفى الفقي الذي يشجع كلَّ ما من شأنه أن يخدم التراث والهوية العربية. والله نسأل أن يعين باحثي مركز المخطوطات على مواصلة المسيرة العلمية، بما يثري البحث العلمي ويضيف جديدًا في حقل الدراسات التراثية، فهو الأكثر مشقةً والأقل شهرةً.

د. محمد سليمان

رئيس قطاع التواصل الثقافي

والمشرف العام على الدورية

افتتاحية العدد

الحمدُ لله مُوجِبِ الحمدِ بنعمِه، ومُلزمِ الشُّكرِ بصُنعِه، المعينِ على أداءِ شكرِه، ومُسبغِ النّعماءِ ومستحقِّ الشكرِ والثّناء؛ حمدًا ينتهي إلى رضاه.. والصلاةُ والسلامُ على خِيرتِه من خَلْقِه، ونجيبِه من بَرِيَّته، المختارِ من رسلِه أصدقَ صلاةٍ وتسليم.

وبعدُ، فإنَّ مكانة المؤسسة العلمية تُقاس بقدرتها على أن تكون مركزًا مرجعيًّا يعود إليه الباحثون في الأمور البحثية المعروضة على الساحة الأكاديمية، وهذا الأمر يتجلَّى في أفضل صورِه في أن يكون للمؤسسةِ دوريةٌ علميةٌ محكَّمة، تعرض لأهم الإشكالات البحثية والاكتشافات الحديثة في مجالاتها المتخصصة، بالإضافة إلى عرضِ ما يجِدُّ من نقودٍ موجَّهة إلى بحوثٍ سابقة، ما يؤكد أن العلم ينبني على استمرار النظر والتدقيق؛ بعد إقامة الحجة والبرهان.

ولقد حُدِّدتْ مهام مركز المخطوطات التابع لقطاع التواصل الثقافي بمكتبة الإسكندرية، ورُسِّختْ توجهاته بعد أن أصبح مركزًا أكاديميًّا يهدف إلى الإسهام في وضع قواعد ثابتة للعمل المنصبِّ على التراث العربي والإسلامي. وقد بدأ الاهتمام الأكاديمي داخل المركز بإقامة المؤتمرات الدولية المختصة بالمخطوطات والتراث الإسلامي، بمشاركة ثُلَّةٍ من كبار المتخصصين الدوليين في التراث العربي الإسلامي وعلم المخطوط؛ لإلقاء الضوء على جوانب التراث المجهولة، والتعريف بالذخائر التراثية الأكثر ندرة الموزَّعة على مكتبات العالم، وتأكيد الحضور العربي الإسلامي في تاريخ الإنسانية، وكذلك الكشف عن الأصول العربية قبل الإسلام، وعوامل تكوين المنظومة الحضارية العربية الإسلامية.

ويُولي مركز المخطوطات العملَ البحثيَّ والنشر الأكاديمي عنايةً خاصةً تتمثل في نشر الكتب ذات الصلة بالتراث العربي، وترجمة أبحاث من الإنجليزية والفرنسية في مجال علم المخطوط،

بالإضافة إلى كتب المؤتمرات العلمية، وكتب الندوات المتخصصة. وقد أصدر المركز خلال السنوات السابقة كثيرًا من الفهارس المطبوعة لمجموعة بلدية الإسكندرية، بالإضافة إلى بعض الكتالوجات لنوادر المخطوطات، وبدائع المخطوطات القرآنية، ومختارات من نوادر المقتنيات. أما اهتمام المركز بالثقافة التراثية والتدريب، فيتمثل فيما يقيمه المركز من ندواتٍ ودورات متخصصة في الفهرسة والتحقيق وفنون المخطوط والكوديكولوجي، وقد نجحت هذه الدورات في استقطاب الباحثين المهتمين بالشأن التراثي؛ من كل أرجاء الوطن العربي.

ولا يخفى على المدقِّقِ أن استيعاب التراث في توليد المعرفة يتطلب تنظيرًا لمقوماتِه ومقولاتِه، ووقوفًا عند نظرية المعرفة عند علماء العرب؛ وصولًا إلى نظرة مختلفة للتراث تعتمد العلميةَ والموضوعيةَ منهجًا لها. ولكي نصل إلى هذه المرحلة كان علينا التوقف مليًّا عند التساؤلات التي تُتضَمَّن داخل البحوث العلمية التي لا بُدَّ أن تنطلق من مجموعة تساؤلات منهجية. وفي الوقت الذي ينظر فيه البعض إلى التراث نظرة سقط المتاع، ويراه البعض الآخر سببًا لكثير من الإخفاقات الفكرية الحاضرة في مجتمعاتنا العربية؛ نرى من الواجب أن يكون لنا سُهْمَةٌ في النظر الدقيق والموضوعي إلى التراث، غير مكتفين بالدوران حول النص من دون الغوص إلى النظرية المعرفية القابعة من ورائه؛ وصولًا إلى الإفادة والتوظيف المستقبلي.

ولذا عقدنا العزم منذ عامين تقريبًا على تأسيس دورية علمية محكَّمة تهتم بعلوم المخطوط العربي، فبدأنا إجراء مجموعة من الاجتماعات مع خبراء الكوديكولوجي وأساتذة الجامعات المختصين بالدراسات التراثية؛ تحقيقًا، وفهرسةً، وترجمةً. ووضعنا نصب أعيننا جميع الدوريات المتخصصة في التراث المخطوط التي تصدر في الوطن العربي، وأمعنَّا النظر في اهتماماتها وأقسامها، ومن ثم اخترنا أن نُولي الوعاء اهتمامًا أكبر - إلى جانب اهتمامنا بالمتن - إذ وجدنا معظم الدوريات تهتم بالمتون وعرض الكتب والشخصيات التراثية، بالإضافة إلى نُدرة الدوريات التي تستخدم غير اللغة العربية لغةً للنشر، ما يضمن لدوريتنا اتصالًا بالدول الناطقة باللغتين الإنجليزية والفرنسية، ويمكننا لاحقًا إضافة لغات أخرى قد يكون للمجلة اتصالٌ بها مستقبلًا. وعملنا كثيرًا على الاطلاع على قواعد النشر المتبعة في كثير من الدوريات المتخصصة في مصر

والوطن العربي وأوروبا، ثم ارتضينا لأنفسِنا مجموعة من الإجراءات وقواعد النشر الدقيقة التي تضمن خروج الأبحاث في حُلَّةٍ قَشيبة. وكان اختيار عنوان الدورية من الأمور التي تقتضي إعمالًا للعقل وبحثًا في عنوانات الدوريات الأخرى، وقد وفقنا الله إلى اختيار عنوان «علوم المخطوط» ليكون مناسبًا لسياسة الدورية التي تضم غير علم من العلوم ذات الصلة بالتراث المخطوط؛ كالكوديكولوجي، والتحقيق، والفهرسة. ثم كان الاهتمام بتكوين هيئة استشارية دولية تغطي كل الاختصاصات والثقافات المختلفة.

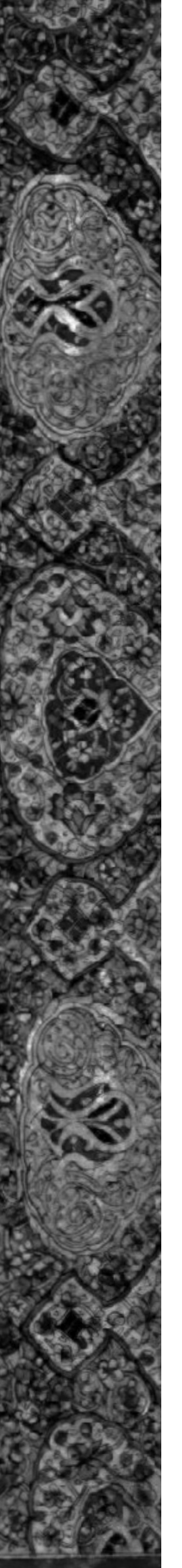
وقد جاء العدد الأول مناصرًا لآمالنا في أن تكون موضوعات العدد متنوعةً، وبلُغتين على الأقل (العربية، والإنجليزية)، وقد آثرنا أن تكون الملخَّصات جميعها باللغتين العربية والإنجليزية؛ حتى يقف القارئ غير العربي على محتوى البحوث العربية. واتسم محتوى هذا العدد الذي بين أيديكم بالتنوع في غير أمر؛ إذ دارت البحوث في أفلاك: الكوديكولوجي، والتحقيق والفهرسة، ودراسة منجز الشخصيات التراثية. إضافةً إلى ما اتسمت به البحوث من تنوعٍ في المناهج البحثية المستخدمة، وتنوعٍ في طريقة العرض.

وهكذا تتضافر الجهود، وتتوالى الإصدارات العلمية لمركز المخطوطات؛ لتشكل في النهاية منظومةً علميةً تحقق الهدف من إنشاء المركز، وتضع أمام المهتمين بالشأن التراثي خلاصة تجارب الأساتذة واجتهادات الباحثين.

د. مدحت عيسى

مدير مركز المخطوطات

ورئيس تحرير الدورية



دراسات كوديكولوجية

عِلْمُ الجمال وعلاقته بفنون الكتاب المخطوط

تطبيقًا على نماذج جديدة منتقاة من المخطوطات الإسلامية

د. سامح فكري البنا

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد
قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة أسيوط

ملخص البحث

يتناول هذا البحث موضوعًا بعنوان (علم الجمال وعلاقته بفنون الكتاب المخطوط تطبيقًا على نماذج جديدة منتقاة من المخطوطات الإسلامية)، ويهدف الباحث من خلال دراسة هذا الموضوع توضيح الرابط بين علم الجمال – وهو علم فلسفي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته فضلًا عن تفسيره طبيعة الجمال تفسيرًا فلسفيًّا – وفنون الكتاب المخطوط. وهي تلك الفنون التي ازدهرت بشكل كبير خلال العصور الإسلامية، وأنتجت لنا تراثًا هائلًا من المخطوطات الإسلامية ذات جماليات واضحة. وقد كان هدف الباحث من خلال هذه الدراسة تقديم إجابات عن عدة أسئلة، من أهمها:

– هل تراعي فنون الكتاب المخطوط معايير علم الجمال وفقًا لما ذهبت إليه آراء الفلاسفة القدماء والمحدَثين؟

– هل كان للعقيدة الإسلامية وسيرة النبي الخاتم محمد ﷺ دور في إرساء جماليات فنون المخطوطات الإسلامية؟

– هل توجد أمثلة من فنون الكتاب المخطوط تحقق معايير علم الجمال؟

وللإجابة عن الأسئلة السابقة تناول الباحث دراسة هذا الموضوع من خلال مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة، تناولت المقدمة أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهجية الدراسة. في حين تناول المبحث الأول: التعريف بعلم الجمال، ونشأته، ونظريات الفلاسفة اليونان، والمسلمين والمحَدِّثين في علم الجمال، أما المبحث الثاني فقد تناول: القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، وعلاقتهما بعلم الجمال، والمفاهيم المؤثِّرة في فناني المخطوطات، أما المبحث الثالث: فقد تناول نماذج من فنون الكتاب المخطوط، وتوضيح علاقتها بعلم الجمال، وانتهت الدراسة بالخاتمة التي تضمنت نتائج الدراسة، فضلًا عن نشر ست عشرة لوحة منها ثمان لوحات تُنشر لأول مرة في هذه الدراسة.

Aesthetics and the Arts of Islamic Manuscripts

An Applied Study

Prof. Sameh Fikri al-Banna
Professor of Islamic Arts and Archaeology,
Faculty of Arts, Asyut University

Abstract

The study aims to demonstrate the relation between aesthetics─a branch of philosophy that explores the conditions, standards and theories of beauty as well as the philosophical interpretation of its nature─and the arts of the Islamic manuscripts, by examining selected samples. The arts of illuminated manuscripts flourished significantly during Islamic ages which produced a huge legacy of manuscripts with remarkable aesthetic aspects.

The researcher attempts to provide answers to the following questions: (1) Do the arts of illuminated Islamic manuscripts meet the criteria of aesthetics set by ancient and modern philosophers? (2) Did Islamic faith and prophetic biography play a role in setting those aesthetics? (3) Do surviving examples of Islamic manuscripts fulfill those criteria?

The study is concluded with sixteen plates of Islamic manuscripts, eight of which are published for the first time.

مقدمة

يعتبر المخطوط الأول للقرآن الكريم المحرِّك الرئيس[١] لكل فنون الكتاب المخطوط المتعارف عليها من فن الخط، وفن التجليد، وفن التزويق، وفن التذهيب. وعند النظر في هذه الفنون مجتمعة في التراث المخطوط الذي خلَّفته الأُسر الإسلامية الحاكمة عبر العصور الإسلامية نجد أن هذه الفنون لا ينطوي جمالها فقط على الأسلوب الصناعي أو الزخرفي الذي نُفذت به، كذلك لا ينطوي جمالها على حذاقة بعض الفنانين والصُّناع آنذاك، أو إلى نظم المتابعة، ونظام طوائف الحِرَف المفروضة في ذلك الوقت فقط، بل يرى الباحث أنه لكي تخرج هذه الفنون إلى النور بهذا المستوى من الدقة والإبداع كان لا بد من وجود قيم[٢] فلسفية فنية كامنة لمن أبدعوا هذه الفنون، ورؤية خاصة للجمال ارتبطت بالعقيدة الإسلامية، وبالسنة النبوية الشريفة، وكلاهما حثَّ على الجمال.

ولا شك أن هذه القيم الجمالية الفنية الكامنة كانت السبب في خروج آيات من الجمال لفنون الكتاب المخطوط عبر العصور الإسلامية، والواقع أن معرفة هذا القيم الكامنة في فنون المخطوط كانت السبب الرئيس لخروج هذا البحث، إلا أنه توجد أسباب أخرى من أهمها:

---

(١) يعد القرآن الكريم المحرك الرئيس لأن المسلمين اهتموا اهتمامًا خاصًّا بكتابة المصحف الشريف، وتجليده، وزخرفة عناوين سوره، وهوامشه، بتصاميم زخرفية في غاية الروعة والجمال، واشتملت هذه التكوينات الزخرفية على زخارف نباتية، تفريعات وأنصاف مراوح نخيلية، وزهور، ووريدات، بالإضافة للتصميمات الهندسية التي تتخللها التفريعات النباتية، وتحيط بها إطارات متضافرة مرسومة بالذهب والألوان المختلفة. راجع:

Wilson E, Islamic Design, The British Museum, 1988. p.10-11.

أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب في القرنين الثاني والثالث عشر الهجريين: خطوطه وفنونه «دراسة فنية مقارنة»، رسالة دكتوراه، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠١١م، ص ٣.

(٢) لقيمة لغويًا عرَّفها ابن منظور بأنها: «ثمن الشيء بالتقويم» واصطلاحيًّا تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته لاعتبارات اقتصادية أو سيكولوجية، أو اجتماعية أو أخلاقية.

صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الجزء الثاني ١٩٨٢م، ص ٢١٢.

ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، د.ت، ص ٣٨٤.

- معرفة تاريخ علم الجمال ونشأته، ونظريات الفلاسفة في علم الجمال.
- إيضاح موقف العقيدة الإسلامية من الجمال، وهل كان لدوره أثر في فنون الكتاب المخطوط أم لا؟
- عرض أمثلة جديدة مختلفة لفنون الكتاب المخطوط بعضها يُنشر لأول مرة، وبعضها الآخر منشور لتوضيح العلاقة بين علم الجمال، وفنون الكتاب المخطوط.
- معرفة تحقُّق فنون الكتاب المخطوط، قواعد علم الجمال ومقياسه، أم أنها مجرد فنون تقليدية بسيطة لم تقدم أيَّ جديدٍ للفنون الإسلامية بصفة عامة، ولفنون الكتاب المخطوط بصفة خاصة.

وسوف يتناول الباحث موضوع (علم الجمال وعلاقته بفنون الكتاب المخطوط تطبيقًا على نماذج جديدة منتقاة من المخطوطات الإسلامية) وذلك من خلال مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة، تتناول المقدمة أسباب اختيار الموضوع، ومنهجية البحث، في حين تتناول المباحث الثلاثة الموضوعات التالية:

المبحث الأول: التعريف بعلم الجمال، ونشأته، ونظريات الفلاسفة اليونان وغيرهم في علم الجمال.

المبحث الثاني: القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، وعلاقتهما بعلم الجمال.

المبحث الثالث: نماذج من فنون الكتاب المخطوط، وتوضيح علاقتها بعلم الجمال، ومدى اتساقها مع هذا العلم، أو بعبارة أخرى: الكشف عن القيم الجمالية لفنون الكتاب المخطوط في النماذج المختارة من المخطوطات الإسلامية.

وانتهى البحث بالخاتمة التي تضمنت أهم نتائج الدراسة، فضلًا عن ملحق اللَّوحات.

المبحث الأول

التعريف بعلم الجَمال، ونشأته، ونظريات الفلاسفة اليونان وغيرهم في علم الجمال

١-١ التعريف بعلم الجمال ونشأته

الجَمَال في اللغة: هو الحُسن في الفعل والخلق، والجمال يقع على الصور والمعاني، وقيل: جمل جمالًا تعني صار حَسنًا في صفاته، ومعانيه، وفي خلقه[٣].

أما الجمال في الاصطلاح: انفعال وعاطفة يخصان طبيعتنا الإرادية والذوقية، ولا يمكن أن يكون الشيء جميلًا بدون أن يحدث متعة لدى الناس[٤]، ويرى البعض أنه الكمال في المحسوس في الشكل الظاهر والمضمون الباطن، ويتفق معظم الفلاسفة والنقاد على أن الشعور بالجمال قابل للتنمية والتربية والتطوير، مثلما أنه من حيث التجلي قابل للتعميم؛ ليشمل الكون بأسره، فالجمال صفة في الأشياء تبعث في النفس السرور والرضا، وكذلك فإن القيمة الجمالية لعملٍ ما تكون متميزة من مجرد ميلنا إلى ذلك العمل[٥].

أما عن علم الجمال، فهو علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو بابٌ من الفلسفة، وله قسمان: القسم النظري يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة، التي تُولِّد الشعور بالجمال، فيحلل هذا الشعور تحليلًا

---

(٣) راجع ابن منظور، لسان العرب، مادة جمل، رضا (أحمد)، معجم متن اللغة، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٨م، ص ٥٧٢.

(٤) الديدي (عبد الفتاح)، علم الجمال، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٥٨.

(٥) إبراهيم (سامي محمود)، مفاهيم الجمال في الفلسفة الإسلامية ومقارنتها بالفلسفات الغربية، (الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية)، مؤتمر المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالتعاون مع جامعة العلوم الإسلامية ووزارة الثقافة الأردنية، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتب الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص ٩٤، ٩٥.

نفسيًّا، ويُفسِّر طبيعة الجمال تفسيرًا فلسفيًّا، ويحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح، وأما القسم العملي فيبحث في مختلف صور الفن، وينقد نماذجه المفردة، ويطلق على هذا القسم اسمَ النقد الفني، وهو لا يقوم على الذوق وحده، بل يقوم على العقل أيضًا؛ لأن قيمة الأثر الفني لا تُقاس بما يُولِّده في النفس من الإحساس فحسب، بل تُقاس بنسبته إلى الصور الغائية التي يتمثلها العقل(٦).

ويُعدُّ الجمالُ هو أحد الأسس التي قامت عليها منظومة القيم الخالدة: الحق، الخير، الجمال. والإنسان بفطرته يبحث عن الجميل، وإذا وجده انتقل إلى ما هو أجمل منه، وقد حاول الإنسان الأول أن يرسم بعض الأشكال على جدران الكهوف، وكانت لرسوماته غاياتٌ جمالية، ثم تحوَّل حسُّه الفني إلى استمتاع وتذوق لقيمة الأشكال، وإدراك القيم الوظيفية المرتبطة بالجمال في هذه الرسوم والأشكال، وحين تطورت الفنون جمعت بين الشعائر الدينية والوظائف الجمالية(٧).

ويمكن القول بأن أهمية علم الجمال كأهمية القواعد بالنسبة للغة، فقد لا يكون من الضروري أن يعرف الإنسان قواعد النحو قبل أن يتعلم، كذلك ليس من الضروري أن يعرف الإنسان قواعد المنطق حتى يُحسِنَ التفكير، ولكنه يفكر أولًا، ثم يصحح تفكيره بقواعد المنطق، ولذلك قد يوجد نقد جيد دون دراسة لعلم الجمال، ولكن هذه المبادئ الجمالية إنما تستمد من النقد، فإذا كان النقد تفسيرًا للعمل الفني، أو تفسيرًا للعلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو نقد للنقد، فهو فرعٌ من فروع الفلسفة(٨).

وعلى أية حال، لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعًا من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وقد وضَّح ذلك الفيلسوف الألماني باومجارتن Baumgarten – عندما

(٦) صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الجزء الأول ١٩٨٢م، ص ٤٠٨، ٤٠٩.

(٧) غوري (محمد علي)، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد الثامن عشر، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان ٢٠١١م، ص ١٢٦.

(٨) مطر (أميرة حلمي)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٣م، ص ١٥، ٢١، ٢٢.

عَرَّفَ هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics – وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني، وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي، ومنذ ذلك التاريخ تقريبًا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي، وسار في تأكيد هذا الاتجاه أيضًا الفيلسوف الألماني الكبير عمانوئيل كانط الذي انتهى إلى القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة، ولكنه يرجع إلى الشعور باللَّذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن(٩).

وليس معنى ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تُدرس من قبل ذلك التاريخ، فالتفكير الفلسفي الذي عُني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودًا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان، وتُعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة، كما تُعنى بتفسير القيم الجمالية، ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال بغير الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ الفنون؛ على نحو ما تقتضي الفلسفة الأخلاقية البحث في دوافع السلوك وغاياته، أو يقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم وطرق التفكير، وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها بأنها لا تتناول آثارًا ماضيةً بقدر ما تتناول العوامل والمؤثِّرات المكوِّنة للوعي الجمالي عند الإنسان، هذا الوعي الذي تكوَّن على مدى العصور، ذلك لأن لروائع الفن والأدب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثًا في مكونات الوعي الجمالي عند الإنسان ومظاهره المختلفة(١٠).

ومن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعًا للتذوق الفني، ولذلك يمكن أن يقال: إن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل

(٩) مطر (أميرة حلمي)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص ١١، ١٢.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٢.

مباشر، بل هو أقرب إلى أن يكون تفسيرًا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية، فمن خلال التعبير الجميل الفني يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمه، وكذلك يمكن لأي شيء سواء كان طبيعيًّا أو صناعيًّا أو موضوعًا من الحياة العادية أن يتحوَّل إلى موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه. علم الجمال يُعنى إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وفي هذا الموضوع يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسي: «إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية إلا عندما تنظر إليها من خلال فَنٍّ من الفنون، أو عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقلية أو شكَّلها فن وتقنية[١١].

ومهما يكن من أمر فإنه لا يمكن الحديث عن علم الجمال أو ما يُسمى أيضًا بالأستاطيقا إلا بالحديث عن نشأتها في العصر اليوناني وإعطاء نبذة عن نظريات الفن والجمال في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، ثم إعطاء نبذة عن رأي الفلاسفة المسلمين في علم الجمال أو الأستاطيقا Aesthetic حتى يتسنى لنا معرفة معايير وأسس هذا العلم؛ لنستطيع بعد ذلك معرفة هل هذه الأسس والمعايير تنطبق على فنون الكتاب الإسلامي، أم لا؟

١-٢ نظريات وآراء الفلاسفة اليونان وغيرهم حول مفهوم فلسفة الجمال

آراء الفلاسفة اليونان حول مفهوم فلسفة الجمال

اعتبر الفيثاغوريون أن التجانس الرياضي هو بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم الظواهر الجمالية، وأن الجمال تحدده النِّسب والتوافقات الرياضية الصحيحة التي تحكم وتتخلل بنية الجميل ومظهره[١٢]، بينما ربط سقراط بين الجميل والغاية التي يحققها، وأن هذه الغاية يجب أن

(١١) مطر (أميرة حلمي)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص ١٣، ١٤.

(١٢) أبو ريان (محمد علي)، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، دار المعرفة الجامعية، ج١، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٢.
عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية في مرقد النبي ذي الكفل، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٣، العدد ٢، ص ٥.

تقود إلى قيمِ الخير، والحق، والقيم الأخلاقية العليا، بعيدًا عن اللذات الحسية الزائلة[١٣]، وعند أفلاطون تنتج اللذة الجمالية من تذوق الجميل الذي يعبر عن عالم المثل الذي لا يطاله النقص أو التغير حيث يقول: «إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة، والدوائر، والمسطحات، والحجوم المكوَّنة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد بأن هذه الأشكال ليست جميلةً جمالًا نسبيًا مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جمالًا مطلقًا»[١٤].

فيما يُعبِّر أرسطو عن موقفٍ جمالي مغاير لأفلاطون، فعنده أن الجمال ليس في عالم ما فوق الحس، بل نستدل عليه فيما حولنا، كما أن الفن عنده محاكاة وتقليد، وهذا التقليد يعبر عنه بالألوان، والأشكال، والتناسق، أي أنه قبل مبدأ المحاكاة على خلاف أستاذه الذي رفضها وعدها خِدَاعًا وزيفًا لا قيمة له[١٥]. والجمال عند أفلوطين (٢٠٥-٢٧٠م) يخضع للتأمل الصوفي فهو حقيقة علوية لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله، وهو الخير؛ لأنه المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال، وإذا كان للجمال هذه الطبيعة فإن الوسيلة إلى إدراكه هي الروح، أما الحواس فلا تُدرِك سوى انعكاسات، هي ظلال الجمال وإيماءات للحقيقة[١٦]. كما يرى أفلوطين أن الأشكال التي تتشكل وفق فكرة معقولة تصبح أجمل، فالجمال يتمظهر في الموجودات في تماثلها وانتظامها[١٧].

(١٣) أوفيسامكوفا (م.ز)، نوفا (سمير)، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة، السقا (باسم)، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩م، ص ١٤.
عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية، ص ٥.

(١٤) مطر (أميرة حلمي)، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٥٦.
عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية، ص ٥، ٦.

(١٥) عبد المنعم (فليحة)، مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار العورة، بيروت ١٩٧٩م، ص ١٦.
عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية، ص ٥، ٦.

(١٦) عز الدين (إسماعيل)، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م، ص ٥.

(١٧) عباس (راوية عبد المنعم)، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٧م، ص ٦٢.

آراء الفلاسفة المسلمين حول مفهوم فلسفة الجمال

استفاد الفلاسفة المسلمون من أطروحات أفلاطون المثالية وتأثَّروا بها وبأفكار أفلوطين عن الفيض الإلهي الذي يمنح الجمال للموجودات بحسب مراتب قُربها من مصدر الفيض الأزلي، فالجمال عند الفارابي (٨٧٣-٩٥١م) أن الإدراك العقلي عند الإنسان يتطوَّر إلى مستوى أعلى في الدرجات، فتتحق المعرفة الإشراقية التي تتجلَّى عن العقل الفعَّال واهب الصور، ولا تحصل إلا بفيض إشراقات تتنزل من العقل الفعَّال على من استطاع أن يعكف على حياة التأمل والتبصر ويتحرر من قيود المادة، فتصبح نفسه غير محتاجة للمادة، فترتفع النفس إلى مرتبة الكائنات العلوية وتحقق لها الاتصال بالعقل الأصلي، وتتم لها السعادة بإدراكها ما وراء الطبيعة[١٨].

أما الجمال عند الغزالي (١٠٥٩-١١١١م)، فيتحقق بدراية وإدراك من قبل الإنسان لما يتمتع به من قُوى عقلية وعاطفية، لذا يربط الغزالي بين إدراك الجمال وبين الموضوع الجمالي والعلاقة الجدلية بينهما، فالجميل لديه هو المكتفي بذاته، والذي لا يشوبه نقصٌ في خصائصه البنائية فأيُّ نقصٍ يضعف من كلية الجمال الذي فيه، وأن الجميل يحتكم إلى التناسق العام والتوازن القائم بين أجزائه، وكمال التكوين الفني كله، وأن الإنسان الذي تتغلب لديه البصيرة الباطنة على الحواس الظاهرة يكون أشد إدراكًا للجمال والمعاني الباطنة، وبدونها إدراكه شكلي ظاهري يتعلق بالحواس وحدها[١٩].

آراء الفلاسفة المحدَثين حول مفهوم فلسفة الجمال

في الفلسفة الحديثة يرى إمانويل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤م) أن الجمال نوعان، أهمهما: الجمال الحر الذي هو تجسيدٌ أصيلٌ للرائع بعيد عن أي غاية أو منفعة، مثل الزخارف، والنقوش، وفن الأرابيسك، وأن الشعور به يكون منزَّهًا عن الرغبات، وهو شعور يعود إلى تأملٍ مجردٍ، وأن موضوع التأمل ما هو إلا الشكل وما يعجبنا دون فهم، أما الجمال المقيَّد فهو جمال يقوم على الغاية والمنفعة التي تحدد شكله وبالتالي فهو جمال مشروط.

(١٨) شلق (علي)، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٢م، ص ٧٤.

(١٩) عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية، ص ٥، ٦.

الجمال عند هيغل (١٧٧٠-١٨٣١م) هو مظهر من مظاهر تجلي الفكرة في المحسوس، فالجمال عند هيغل يصل أعلى مستوياته وأسمى درجاته عندما يحقق مضمون التعبير الروحاني الباطني.

الجمال عند كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢م) مرتبط بالصور الداخلية أكثر مما يرتبط بالصور الخارجية، وأن الفن حدسٌ وليس واقعة مادية، وأن المهم في الصورة هو قيمتها كصورة مثالية خالصة، ويرفض كروتشه التفريق بين الشكل والمضمون، فالروح الفنية لا ترى الصورة على حدة، ولا تحس بالعاطفة على حدة، بل تمزج بينهما في وحدة فنية، هي ما يسمَّى العمل الفني، فالمضمون اتخذ صورة، والصورة امتلأت بالمضمون[٢٠].

وإذا ما ربطنا بين آراء الفلاسفة السابقة سواء كانوا فلاسفة يونانيين أو فلاسفة المسلمين أو حتى الفلاسفة المحدثين، نجد أن هناك قُرْبًا شديدًا فيما قالوه من آراء وبين ما نقرأه من جمال في الزخارف الإسلامية التي ظهرت على فنون الكتاب المخطوط في العصر الإسلامي ثم انتقلت إلى كل الفنون الإسلامية بصفة عامة بعد ذلك.

حيث نجد أن كثيرًا من زخارف فنون الكتاب تحقق غالبية ما توصلت إليه آراء كثير من الفلاسفة القدماء والمحدثين، فمن ذا الذي ينكر التناسب الهندسي في كل ما قام به الفنان المسلم لا سيما في الزخارف الهندسية والنباتية، وهذا الاتزان والتناسب الواضح تمامًا وفقًا لما ذهبت إليه آراء فيثاغورث في معايير الجمال، كذلك نجد أن كثيرًا من منمنمات المخطوطات الإسلامية تعكس رسائل تنطوي على مضامين أخلاقية، وذلك وفقا لما ذهب إليه سقراط من معايير الجمال، فقد كان المصوِّر المسلم ينتقي لحظاتٍ محددة ليصورها، وهذه اللحظات المنتقاة كانت في الأغلب الأعم تنطوي على توصيل رسالة أخلاقية.

كذلك عكس تداخل وتشابك الزخارف النباتية والهندسية في مجال لانهائي، فضلًا عن وجود بداية ونهاية في المخطوطات الإسلامية إلى ربطٍ بالذات الإلهية، فهو الذات المطلق الذي ليس كمثله شيء، وما فعله الفنان المسلم في هذا المجال يتوافق عن معايير الجمال وفقا لما ذهبت إليه آراء أفلوطين.

(٢٠) عجام (إنعام عيسى كاظم)، المرجع السابق، ص ٥، ٦.
إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر، مكتبة مصر د.ت، ص ٥٠.

كذلك نجد أنَّ ما ذهب إليه كانت وكذلك كروتشه من أهمية الشكل الممتلئ والمتداخل بالمضمون يتوافق تماما مع ما تأسست عليه الزخرفة العربية الإسلامية القائمة على الإبداع الفني الذي لا يستهدف محاكاة الطبيعة وتقليدها، بل الإبداع الذي يخاطب الكشف والمعرفة الحدسية التي تبحث عن جوهر الموجودات الخالد، من خلال تجريد المظاهر المادية الشكلية للمحسوسات والسعي إلى تجاوزها نحو عالم المطلق المجرد(٢١).

حيث نجد أن الزخرفة الإسلامية تمكنت من توظيف العناصر النباتية، والهندسية، والكتابية في بناء عوالم فنية ذات أبعاد جمالية غير مدركة بالحس المباشر وحده، بل هي قادرة على مخاطبة الروح التي تندفع إلى تأمل التكوينات الجمالية التي تشير إلى عالم الحس ومفرداته، ولكنها لا تنسخها، بل تعيد إنتاجها من خلال الفكر الجمالي الروحي الذي لا يمكن إدراكه إلا من خلال التأمل والحدس والفهم العميق لطبيعة العناصر والأبنية والعلاقات التي تحكم بِنَى الزخرفة الإسلامية وأشكالها المجردة(٢٢).

وترتبط القيم الجمالية للزخارف الإسلامية بالأداء الفني الدقيق المبني على قواعد وأسس رصينة قائمة على التناسق في نِسَبِ الأشكال وانسجام العناصر والحركة الانسيابية والإيقاع المدروس، وكذلك الامتداد اللانهائي، وتكرار الوحدات الزخرفية بما يشكِّل عالمًا ذا سمات وخصوصية بعيدة عن الرتابة والملل، ولا تقف عند حدود الشكل الواقعي، بل تتعداه إلى الشكل الذي يعبر عن مضامين روحية عميقة وقيم جمالية خالصة(٢٣)، وهذه المضامين العميقة والقيم الجمالية الخالصة هي التي سوف نحاول إلقاء الضوء عليها في بعض النماذج المنتقاة من فنون الكتاب المخطوط في العصور الإسلامية، ولكن بعد أن نوضح دور العقيدة الإسلامية والسنة النبوية الشريفة في ظهور هذه القيم الجمالية في الأعمال الفنية لفناني الكتب، وللفنانين المسلمين بصفة عامة.

(٢١) الخزاعي (عبد السادة عبد الصاحب)، الرسم التجريدي بين الرؤية الإسلامية والرؤية المعاصرة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ١٩٩٧م، ص ٢١١.
عجام (إنعام عيسى كاظم)، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية، ص ٦.

(٢٢) بهنسي (عفيف)، جمالية الخط العربي بوصفه فنًا إبداعيًا، ضمن فعاليات أيام الخط العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت ١٩٩٧م، ص ٦٦.

(٢٣) فارس (بشر)، سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٩.

المبحث الثاني

القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، وعلاقتهما بعلم الجمال وأثرهما في الفنان المسلم

٢-١ القرآن الكريم وعلاقته بالجمال

القرآن الكريم هو النص المقدس عند المسلمين، والذي أنزله الله على نبيه الخاتم ، والذي حمل راية الأخلاق التي هي الهدف الأسمى للجمال كما اتفق علماء الجمال، أضف إليه اتساق سور وآيات المصحف الكريم؛ لذا فهو منبع للجمال البشري كله، فهو جميل في تواتر آياته وتنجيمها، جميل في صوره التعبيرية، جميل في سرده لقصص السابقين، جميل في وعظه، جميل في تلاوته وأحكامها، وجميل في تفسيره[٢٤]، وإذا تطرقنا إلى اللغة ومرادفاتها في القرآن الكريم فإننا نرى دقة الألفاظ تنطوي على جمال الأوصاف وعذوبة الأصوات، ومع ذلك قدَّم القرآن الكريم وصفًا للجمال بمرادفاته، مثل: الجمال، والجميل، والزينة، وغيرها، كذلك نجد سورة كاملة بالقرآن الكريم سميت بالزخرف، إحدى مرادفات الجمال المرئي، وفيما يلي مرادفات قدمت درجات الجمال المتعددة رُصِّعت بها سور مختلفة بالقرآن الكريم لتعطي معنى الجمال والزخرفة والزينة.

جمال

ورد لفظ (جمال) للدلالة على الجمال المرئي في القرآن الكريم مرة واحدة في سورة النحل بالآية (٦) حيث أخبرنا المولى ﷻ عن جمال الأنعام في هيئتها وحركتها في قوله تعالى:

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾ ﴾[٢٥].

---

(٢٤) تفاسير القرآن الكريم متجددة المعاني عبر العصور ومتراكمة، وهو ما يلاحظه الباحث عند اطلاعه على كتب التفسير، ومن ثم فإن القرآن الكريم يعطي جمالًا حتى في تفسيره.

(٢٥) قرآن كريم، سورة النحل، الآيتان ٥، ٦.

ويخبرنا المولى ﷻ في هذه الآيات أن لهذه الأنعام خواصَّ تم إعدادها، منها الزينة التي مفادها إدخال السرور علينا عند رواحها إلى منازلها في المساء، وعند غدوها للمرعى في الصباح[٢٦].

جميل

جِيء بلفظ (جميل) في القرآن الكريم في ستة مواضع، اثنين منها في سورة يوسف، وموضع في سورة الحِجْر وموضعين في سورة الأحزاب، وموضع في سورة المعارج، وموضع في سورة المزمل، حيث خرج المعنى عن الرؤية الحسية إلى الاستشعار المعنوي.

حيث ورد في سورة يوسف في الآية (١٨):

﴿ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾ ﴾.

وورد اللفظ نفسه في الآية (٨٣) من السورة نفسها:

قال تعالى: ﴿ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٌۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأۡتِيَنِي بِهِمۡ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ﴿٨٣﴾ ﴾.

وقد وصف المولى ﷻ صبر سيدنا يعقوب في الآيتين (١٨، ٨٣) من سورة يوسف بالصبر الجميل الذي لا جزع فيه، ولا شكوى معه لأحدٍ من الخلق[٢٧].

كذلك ورد لفظ (جميل) في الآية (٨٥) من سورة الحجر:

﴿ وَمَا خَلَقۡنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَمَا بَيۡنَهُمَآ إِلَّا بِٱلۡحَقِّۗ وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَأٓتِيَةٞۖ فَٱصۡفَحِ ٱلصَّفۡحَ ٱلۡجَمِيلَ ﴿٨٥﴾ ﴾.

(٢٦) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، المقدمة من إعداد التركي (عبد الله بن عبد المحسن)، دار الإسلام للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م، ص ٢٦٧.

(٢٧) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ٢٣٧، ٢٤٥.

ويخاطب المولى ﷻ نبيه الكريم محمد ﷺ بأن يعفو عن المشركين وأن يصفح عنهم ويتجاوز عما يفعلونه[٢٨] واصفًا صفة الصفح بالجمال.

وورد لفظ (جميل) في الآية (٢٨) من سورة الأحزاب:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ قُل لِّأَزۡوَٰجِكَ إِن كُنتُنَّ تُرِدۡنَ ٱلۡحَيَوٰةَ ٱلدُّنۡيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيۡنَ أُمَتِّعۡكُنَّ وَأُسَرِّحۡكُنَّ سَرَاحٗا جَمِيلٗا ﴿٢٨﴾ ﴾.

والمقصود هنا بالسراح الجميل أي مفارقة النبي لأزواجه دون ضررٍ أو إيذاء[٢٩].

وورد لفظ (جميل) أيضًا وبالمعنى نفسه في الآية (٤٩) من سورة الأحزاب نفسها:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا نَكَحۡتُمُ ٱلۡمُؤۡمِنَٰتِ ثُمَّ طَلَّقۡتُمُوهُنَّ مِن قَبۡلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ فَمَا لَكُمۡ عَلَيۡهِنَّ مِنۡ عِدَّةٖ تَعۡتَدُّونَهَاۖ فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحٗا جَمِيلٗا ﴿٤٩﴾ ﴾.

كذلك ورد لفظ (جميل) في الآية (٥) من سورة المعارج:

﴿ فَٱصۡبِرۡ صَبۡرٗا جَمِيلٗا ﴿٥﴾ ﴾.

ومعنى الآية: اصبر – يا محمد – على استهزائهم واستعجالهم العذاب، صبرًا لا جزع فيه، ولا شكوى منه لغير الله[٣٠].

وورد لفظ (جميل) في الآية (١٠) من سورة المزمل:

﴿ وَٱصۡبِرۡ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱهۡجُرۡهُمۡ هَجۡرٗا جَمِيلٗا ﴿١٠﴾ ﴾.

ويلاحظ أن لفظ (جميل) ورد في القرآن الكريم كصفة للصبر والصفح والتسريح والهجر، ويرى الباحث أن لفظ جميل كصفة للصبر والصفح تُعلي من قيمتهما كصفات حميدة في الأساس، أما

(٢٨) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ٤٦٦.

(٢٩) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ٤٢١.

(٣٠) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ٥٦٨.

إضافة صفة الجمال للتسريح والهجر فتدل على أن المولى ﷻ جعل شرطًا للتسريح والهجر أن يكون جميلًا، ويتضح لنا هنا ربط الجمال بالأخلاق، فرغم أن هذه الأفعال تبدو سلبية من الوهلة الأولى فإن الله ﷻ يأمرنا حتى في هذه الأفعال أن نقوم بها بجمال أخلاقي.

زخرف

ورد لفظ (زخرف) في القرآن الكريم في أربعة مواضع، الموضع الأول في الآية (١١٢) من سورة الأنعام، والموضع الثاني في الآية (٢٤) من سورة يونس، والموضع الثالث في الآية (٩٣) من سورة الإسراء، والموضع الرابع في الآية (٣٥) من سورة الزخرف.

حيث ورد بالآية (١١٢) من سورة الأنعام:

﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَٰطِينَ ٱلْإِنسِ وَٱلْجِنِّ يُوحِى بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ ٱلْقَوْلِ غُرُورًا ۚ وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ ۖ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٢﴾ ﴾.

وتفسير هذه الآية كالتالي: وكما ابتليناك – يا محمد – بأعدائك من المشركين ابتلينا جميع الأنبياء – عليهم السلام – بأعداء من مردة قومهم وأعداء من مردة الجن، يُلقي بعضهم إلى بعض القول الذي زينوه بالباطل، ليغتر به سامعه، فيضل عن سبيل الله، ولو أراد ربك –جل وعلا– لحال بينهم وبين تلك العداوة، ولكنه الابتلاء من الله، فدعهم وما يختلقون من كذب وزور[٣١].

وورد لفظ (زخرف) أيضا بالآية (٢٤) من سورة يونس:

﴿إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ ٱلنَّاسُ وَٱلْأَنْعَٰمُ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَآ أَنَّهُمْ قَٰدِرُونَ عَلَيْهَآ أَتَىٰهَآ أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ۚ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلْءَايَٰتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٢٤﴾ ﴾.

وتفسير هذه الآية: إنما مثل الحياة الدنيا وما تتفاخرون به فيها من زينة وأموال، كمثل مطر أنزلناه من السماء إلى الأرض، فنبتت به أنواع من النبات مختلط بعضها ببعض مما يقتات به

(٣١) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ١٤٢.

الناس من الثمار، وما تأكله الحيوانات من النبات، حتى إذا ظهر حُسن هذه الأرض وبهاؤها، وظن أهل هذه الأرض أنهم قادرون على حصادها والانتفاع بها، جاءها أمرنا وقضاؤنا بهلاك ما عليها من النبات، والزينة إما ليلًا وإما نهارًا، فجعلنا هذه النباتات والأشجار محصودة مقطوعة لا شيء فيها، كأن لم تكن تلك الزروع والنباتات قائمة قبل ذلك على وجه الأرض، فكذلك يأتي الفناء على ما تتباهون به من دنياكم وزخارفها فيفنيها الله ويهلكها، وكما بيَّنا لكم - أيها الناس - مثل هذه الدنيا وعرَّفناكم بحقيقتها، نبيِّن حُجَجَنا وأدلتنا لقومٍ يتفكرون في آيات الله، ويتدبرون ما ينفعهم في الدنيا والآخرة[٣٢].

كما ورد لفظ (زخرف) بالآية (٩٣) من سورة الإسراء:

﴿أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ أَوْ تَرْقَىٰ فِي ٱلسَّمَآءِ وَلَن نُّؤْمِنَ لِرُقِيِّكَ حَتَّىٰ تُنَزِّلَ عَلَيْنَا كِتَٰبًا نَّقْرَؤُهُۥ ۗ قُلْ سُبْحَانَ رَبِّى هَلْ كُنتُ إِلَّا بَشَرًا رَّسُولًا ﴿٩٣﴾﴾.

ووردت كلمة (زخرف) بالآية (٣٥) من سورة الزخرف:

﴿وَلَوْلَآ أَن يَكُونَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَٰحِدَةً لَّجَعَلْنَا لِمَن يَكْفُرُ بِٱلرَّحْمَٰنِ لِبُيُوتِهِمْ سُقُفًا مِّن فِضَّةٍ وَمَعَارِجَ عَلَيْهَا يَظْهَرُونَ ﴿٣٣﴾ وَلِبُيُوتِهِمْ أَبْوَٰبًا وَسُرُرًا عَلَيْهَا يَتَّكِـُٔونَ ﴿٣٤﴾ وَزُخْرُفًا ۚ وَإِن كُلُّ ذَٰلِكَ لَمَّا مَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۚ وَٱلْـَٔاخِرَةُ عِندَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ ﴿٣٥﴾﴾.

ويلاحظ أن كلمة زخرف في الآيات السابقة من سور القرآن الكريم لها معانٍ متعددة، أبرزها ما ورد في آية (٢٤) من سورة يونس، حيث جاء الزخرف في هذه الآية دالًا على مخلوقات الله كافة بأرضه، والتي تتسم بالجمال ولا شك، دالًا على جمال الأرض كلها، ويريد الله من خلال هذه الآية أن يوضح للناس عدم الغرور بالجمال؛ لأن هذا الجمال سوف يأتي له يومًا وكما ظهر بأمر الله، سيأتي يوم وينتهي بأمره أيضًا، فالجمال ليس ثابتًا، ولكنه متغير، وكما أن له بداية، فإن له نهاية، وهذا المفهوم أثَّر كثيرًا فيما بعد في الزخارف التي انتهجها فنانو الكتب في المخطوطات الإسلامية.

(٣٢) نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ص ٢١١.

زينة

أما لفظ (زينة) فهو من أكثر الألفاظ الواردة بالقرآن الكريم حيث ظهر في الآيات التالية:

ورد بالآية (٣١) من سورة الأعراف:

﴿ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ ٣١ ﴾.

كما ورد بالآية (٣٢) من السورة نفسها:

﴿ قُلۡ مَنۡ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ ٱلَّتِيٓ أَخۡرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزۡقِۚ قُلۡ هِيَ لِلَّذِينَ ءَامَنُواْ فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا خَالِصَةٗ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ ٣٢ ﴾.

وورد بالآية (٨٨) من سورة يونس:

﴿ وَقَالَ مُوسَىٰ رَبَّنَآ إِنَّكَ ءَاتَيۡتَ فِرۡعَوۡنَ وَمَلَأَهُۥ زِينَةٗ وَأَمۡوَٰلٗا فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّواْ عَن سَبِيلِكَۖ رَبَّنَا ٱطۡمِسۡ عَلَىٰٓ أَمۡوَٰلِهِمۡ وَٱشۡدُدۡ عَلَىٰ قُلُوبِهِمۡ فَلَا يُؤۡمِنُواْ حَتَّىٰ يَرَوُاْ ٱلۡعَذَابَ ٱلۡأَلِيمَ ٨٨ ﴾.

وورد بالآية (٨) من سورة النحل:

﴿ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ٨ ﴾.

وورد بالآية (٧) من سورة الكهف:

﴿ إِنَّا جَعَلۡنَا مَا عَلَى ٱلۡأَرۡضِ زِينَةٗ لَّهَا لِنَبۡلُوَهُمۡ أَيُّهُمۡ أَحۡسَنُ عَمَلٗا ٧ ﴾.

وورد أيضا بالآية (٢٨) من سورة الكهف:

﴿ وَٱصۡبِرۡ نَفۡسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدۡعُونَ رَبَّهُم بِٱلۡغَدَوٰةِ وَٱلۡعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجۡهَهُۥۖ وَلَا تَعۡدُ عَيۡنَاكَ عَنۡهُمۡ تُرِيدُ زِينَةَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَلَا تُطِعۡ مَنۡ أَغۡفَلۡنَا قَلۡبَهُۥ عَن ذِكۡرِنَا وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ وَكَانَ أَمۡرُهُۥ فُرُطٗا ٢٨ ﴾.

وورد أيضا بالآية (٤٦) من سورة الكهف:

﴿ ٱلۡمَالُ وَٱلۡبَنُونَ زِينَةُ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَٱلۡبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيۡرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابٗا وَخَيۡرٌ أَمَلٗا ٤٦ ﴾.

وورد لفظ (زينة) أيضا بالآية (٥٩) من سورة طه:

﴿ قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ ٱلزِّينَةِ وَأَن يُحْشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحًى ﴿٥٩﴾ ﴾.

وورد لفظ (زينة) أيضا بالآية (٨٧) من سورة طه:

﴿ قَالُواْ مَآ أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَٰكِنَّا حُمِّلْنَآ أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ ٱلْقَوْمِ فَقَذَفْنَٰهَا فَكَذَٰلِكَ أَلْقَى ٱلسَّامِرِيُّ ﴿٨٧﴾ ﴾.

كما ورد لفظ (زينة) أيضا بالآية (٦٠) من سورة النور:

﴿ وَٱلْقَوَٰعِدُ مِنَ ٱلنِّسَآءِ ٱلَّٰتِى لَا يَرْجُونَ نِكَاحًا فَلَيْسَ عَلَيْهِنَّ جُنَاحٌ أَن يَضَعْنَ ثِيَابَهُنَّ غَيْرَ مُتَبَرِّجَٰتٍۭ بِزِينَةٍ ۖ وَأَن يَسْتَعْفِفْنَ خَيْرٌ لَّهُنَّ ۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٦٠﴾ ﴾.

كما ورد لفظ (زينة) بالآية (٦) من سورة الصافات:

﴿ إِنَّا زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِزِينَةٍ ٱلْكَوَاكِبِ ﴿٦﴾ ﴾.

وأخيرًا ورد لفظ (زينة) في الآية (٢٠) من سورة الحديد:

﴿ ٱعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌۢ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِى ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَوْلَٰدِ ۖ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ ٱلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰمًا ۖ وَفِى ٱلْءَاخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٌ ۚ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴿٢٠﴾ ﴾.

وصفوة القول إن المعايير الجمالية التي طرحتها الفلسفة الجمالية الإسلامية تتجسد في أرقى إبداعاتها في النص القرآني بوصفه كلام الخالق جل وعلا، وقد شكَّل هذا النص القرآني صورة إبداعية نموذجية لمستوى الصياغة الجمالية ما جعل إبدعات الفنان المسلم تتبع منهج القرآن الإعجازي، ولم يقتصر هذا الأمر على فنون الكتاب المخطوط، بل تعدَّاه إلى الفنون والعمارة الإسلامية بشكل عام.

ومن المعايير الجمالية المهمة للتصوير الجمالي في القرآن الكريم هي القصص، والتشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والكناية، والإيقاع، والتناسق، والتقابل، والإيجاز، والإطناب، وقوة البيان، ودقة الإجمال، ووحدة الصورة[٣٣].

٢-٢ الحديث النبوي الشريف وعلاقته بالجمال

تتضمن سيرة الرسول الكريم العديد من المواقف باللفظ والقول تدل كلها على الجمال الخُلقي والخلقي للنبي ﷺ.

فقد اختص الله سبحانه نبيه ﷺ بجمال خَلْقه وكمال خُلُقه بما لا يحيط بوصفه البيان، وفطره على صفات عظيمة لم تُعرف لأحد غيره، وكان من أثر ذلك أن القلوب فاضت بحبه وإجلاله، فالذين عاشروه أحبوه ولم يبالوا أن تقطع أعناقهم ولا يخدش له ظفر، لما رأوا من جمال خلقه وعظيم خلقه ﷺ قال البراء بن عازب ﷺ: «كان ﷺ أحسن الناس وجهًا، وأحسنهم خُلُقًا»[٣٤].

وعن عبد الله بن مسعود، عن النبي ﷺ قال: «لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كِبْر، قال رجل: إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنًا، ونعله حسنة، قال إن الله جميل يحب الجمال، الكِبْرُ بطر الحق، وغَمْطُ الناس»[٣٥].

ومن بين ما ورد في السيرة و الأحاديث النبوية التي تؤكد أن الجمال بمعنى الحُسْنِ والإتقان في العمل وجمال الأخلاق وغيرها من المعاني قوله ﷺ: «زينوا القرآن بأصواتكم، فإن الصوت الحسن يزيد القرآن حسنًا»[٣٦]، كذلك وردت أحاديث كثيرة تؤكد على جمال الأخلاق وحسنها، من بينها

(٣٣) حنتوش (محمد عباس)، فلسفة الجمال الإسلامية ومقارنتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي، ص ٩٨.

(٣٤) رواه البخاري.

(٣٥) رواه مسلم، أبوداود، الترمذي، ابن ماجة، أحمد.

(٣٦) زينو (محمد بن جميل)، قطوف من الشمائل المحمدية والأخلاق النبوية والآداب الإسلامية، دار الحديث الخيرية بمكة المكرمة، سلسلة التوجيهات رقم ٥، الطبعة الخامسة عشرة مزيدة ومنقحة، مكة المكرمة د.ت، ص ٢٥.

ما أورده أبو داود والترمذي من قول الرسول ﷺ: «ما من شيء أثقل في ميزان المؤمن يوم القيامة من خُلقٍ حسنٍ، وإن الله يبغض الفاحش البذيء»(٣٧).

ويمكن من خلال ما سبق ذكره من آيات قرآنية ورد فيها مرادفات للجمال، وكذلك من خلال ما ورد في السيرة النبوية وبعض من الأحاديث النبوية الشريفة أن نذكر باطمئنان أن الله ﷻ يبغض القبح وأهله، فالتواضع جمال، والصدق جمال، والإتقان في العمل جمال، والخدمة جمال، والرحمة جمال.

ومعنى ذلك أن الإسلام كعقيدة كان مشجعًا على جمال كل شيء، ولم يقتصر الجمال في الإسلام على الناحية الشكلية فقط، بل على المضمون، فالجمال ليس شكلًا فقط، بل مضمونًا، وكُنْهُ هذا المضمون جمال الخلق والروح والعمل والمعاملة الكريمة، وهذا ما أكَّد عليه القرآن الكريم وسيرة النبي الخاتم محمد ﷺ.

والجمال بهذا المعنى الشامل لا بد أن يكون هدف كل مسلم يظهر في أعماله، وأفعاله، وأقواله، وما بالنا إذا كان هذا المسلم خطاطًا أو من فناني الكتاب بصفة عامة، ففي البداية لا بد أن يتقن عمله كما يأمره دينه، ثم بعد ذلك سيكتب تعاليم الله ورسوله التي تحض على الجمال، ولا شك أن هذه التعاليم ستجعل هذا الخطاط أو الفنان يبدع في كتابته، بل يبدع في تزويق المخطوط وتجليده ليحافظ على كلام الله وقدسيته من جهة، ولتتفق فنون الكتاب المخطوط من خط وتزويق وتجليد مع الاتساق القرآني المعجز في كل تفاصيله من جهة أخرى.

(٣٧) زينو (محمد بن جميل)، قطوف من الشمائل المحمدية والأخلاق النبوية والآداب الإسلامية، ص ٤٤، ٤٨.

٢-٣ المفاهيم المؤثرة في الفنان المسلم والمستوحاة من القرآن والسنة

هناك ثلاثة مفاهيم أساسية مستوحاة من العقيدة الإسلامية وأثرت في الفنان المسلم، وكانت الموجِّة له في كل أعماله الفنية سواء كانت فنون كتاب أو فنونًا تطبيقية، وأدت هذه المفاهيم إلى إرساء القيم الجمالية في أعماله الفنية، ولا سيما فنون المخطوط، وتتركز هذه المفاهيم في: التوحيد، والتجريد، والتكرار.

التوحيد

واجه الفنان المسلم قضية فكرية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعقيدته الصحيحة، وهي عدم قدرته على التعبير عن الذات الإلهية المنزَّهة، وهذه القضية هي أهم قضية فكرية حضارية، وهي قضية التوحيد، حيث انعكس ذلك على الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد، وجاءت عبقرية الفنان المسلم، حيث عبَّر عن هذه الحقيقة وعن الصفات المنزَّهة بالمطلق واللانهائي، كتعبير تأملي جمالي، فأول عنصر من عناصر العمل هو النقطة، التي تمتد لتصير خطًا، والخط يلتف ليصير دائرة، أو يحدد مربعًا، وهي الأشكال الأولى، فالنقطة هي البداية، والأشكال اللانهائية التي تصدر عنها بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود، وهي حقيقة الخلق، وصدور كل هذا التنوع اللانهائي عن هذا المركز أو الأصل، فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزيه، فالمنهج الجمالي منهج وثيق الصلة بالتوحيد كحقيقة فكرية جوهرية، ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معنى المطلق، الذي ليس كمثله شيء، وهذا المنهج وثيق الصلة بالإسلام لأنه دينٌ قائمٌ على التوحيد، وهنا يكمن إعجاز الفنان المسلم في ابتكارِ صيغٍ جمالية غير مسبوقة وغير مباشرة، من خلال المطلق واللانهائي[٣٨].

(٣٨) رفاعي (أنصار محمد عوض الله)، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، قسم علوم التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٢م، ص ١٥٧، ١٦٩.

التجريد

عملية ذهنية تأملية تبحث فيما وراء الشكل المباشر، وتنتقل من المحسوس إلى المعقول، أو من المباشر إلى غير المباشر، وقد نجح الفنان المسلم من خلال تجريداته من الانتقال من المفاهيم والحقائق الكبرى التي جاء بها الإسلام إلى تجليات تشكيلية جمالية، فاستخدم الطبيعة والتصميمات النباتية، ولكن من خلال صياغة فنية لم تتناولها أيٌّ من الحضارات السابقة، ولم يكن هدف الفنان نقل الطبيعة أو نقل جمالياتها إلى أعماله الفنية، فالمحاكاة لم تكن غايته، ففي أعماله لا نجد خط الأفق أو المنظور، بل تحوَّلت الطبيعة إلى نظم هندسية نباتية مجردة، كما تحوّلت إلى علاقات رياضية منطقية من خلال الوحدات النباتية، التي تحولت إلى عناصر بنائية جمالية، تُضاف إلى بعضها البعض في مصفوفات تنتج علاقات لا نهائية، من خلال الخطوط اللينة والمنحنية، وتتكون التجريدات النباتية من وحدة أولية، تضاف لها وحدة أخرى، من نفس النوع أو من نوع مختلف، ليكوِّن الاثنان معًا وحدةً متوافقة في الحركة ومختلفة في النوع، من خلال التكرارات المتعاقبة والمتعاكسة، منتشرة في جميع الاتجاهات، وهذه الوحدات تكوِّن نسقًا هندسيًّا يؤكد هدف التجريد(٣٩).

التكرار

هو أحد أساليب تنظيم العناصر الفنية داخل العمل الفني، أو داخل المساحة المستخدمة، ويعمل على تأكيد العنصر بالنسبة للعين المتأملة، أو المتذوقة للعمل، وقد يتم التكرار من خلال أصغر وحدة تصميم، أو من خلال أكبر وحدة، فالقيمة الجمالية واحدة في المتناهي في الصِّغر وفي الكبير، ويتم تنظيم التكرار بإيقاع معين، وباستغلال للفراغ بحيث يكون الشكل وحدة واحدة، متشابهة متتالية متكررة أو حتى مختلفة، ويعطي التكرار إحساسًا بعدم وجود بداية للتصميم أو نهاية، وهذا ينسجم مع الفكر الإسلامي، إذ يدل على الدوام والاستمرارية واللانهائية، وهي سمات الخالق ﷻ، حيث تفنى المخلوقات ويبقى سبحانه.

(٣٩) رفاعي (أنصار محمد عوض الله)، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، ص ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٨.

والتكرار كَحَلٍ تصميمي عُرف في الحضارات والفنون السابقة منذ بواكير نشأتها وحتى القرن العشرين، غير أن تكرار كل حضارة من الحضارات، كان يمثل وجهة نظرها المختلفة وإن كان بينهم جميعًا خيط رفيع وتقارب ما، إلا أن التكرار في الفن الإسلامي جاء ليترجم العديد من الجوانب التشكيلية والفلسفية النابعة من العقيدة التي نهل واستقى منها الفنان إلهاماته، والتكرار ظاهرة كونية يقع تحت تأثيرها الإنسان أيا كان مكانه وزمانه في أمسه ويومه وغده، شاء أم لم يشأ، لأنه جزء من إيقاع هذا الكون منذ قديم الأزل وحتى تقوم الساعة لمس هذا الفنان المسلم لمسًا دقيقًا حسيسًا، وعايشه معايشة خاصة أمينة، ميَّزه عمن سبقه متغيرات أهمها البيئة وتفاعله معها؛ مكانًا وزمانًا، كل هذا استقر في سفح كيانه ووجدانه، فأدرك أنه لا بد من أن تكون هذه الظاهرة الكونية لها معنى وقصد يمكن أن يستفاد منه، وإلا لما أوجدها مبدع الكون وخالقه، كانت هذه الظاهرة تثيره وتستثيره، خاصة المرئية منها والمادية، كل هذا أو ذاك جعل للإنتاج العربي شكلًا خاصًا متميزًا، وأسلوبًا في المعالجة لا تخطئه العين[٤٠].

وهناك ربط بين التكرار والبيئة، والتكرار والتنوع، والتكرار والهندسة، والتكرار والانتشار، والتكرار والإيقاع، أما عن التكرار والبيئة، فمن خلال دراسة السِّمات البيئية لشبه الجزيرة العربية نجد أن الصحراء بعناصرها المحددة المتكررة من الخيام، والنخيل، والكثبان الرملية كان لها أثر في التكرار من وجهة نظر الفنان الإسلامي، فالخيام تتشابه وتتكرر في مجموعات، والنخيل والبقع العُشبية في الوديان هي تكرارات خضراء اللون - حيث تعني إرادة الحياة - وسط هذا اللون الأصفر الذهبي الممتد على صفحة الصحراء، هذه العناصر المتكررة بلا ملل أو كلل تستثير في نفس المشاهِد إحساسًا برهبة ما تأخذ به إلى حيث المطلق اللامحدود، أما عن التكرار والتنوع فإن الفنان المسلم حينما كرَّر فإنما كثَّف، وركّز، وقنّن، وأنشأ وحداته، ومواصفاته، ومقاساته، فبدت أشكاله أكثر ثراءً عما كانت وحدة واحدة، فكلما زادت وحداته زادت جمالياته وترابطت ارتباطًا وثيقًا[٤١].

(٤٠) محمد (مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ٧، ٨.

(٤١) حمودة (ألفت يحيى)، نظريات وقيم الجمال المعماري، دار المعارف بمصر ١٩٨١م، ص ٣٣.
محمد (مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، ص ١١.

أما عن التكرار والانتشار فيمكن القول إن الفنان المسلم نشر زخارفه المكررة في مواضع كثيرة، وهذا الانتشار نتيجة طبيعية لحسابات ونظم التصميم لظروف تقتضيها المساحة وتقنيات الوظيفة والمكان والبيئة[٤٢]، وهذا ما نراه في زخارف جلود المخطوطات، وزخارف المخطوطات من الداخل،كما أننا نرى نفس الزخارف والوحدات الزخرفية على العمائر الإسلامية على اختلاف نوعها، وكذلك نراها منتشرة على التحف التطبيقية حتى أصبحت هذه الزخارف الإسلامية المنتشرة سمةً من سمات الفن الإسلامي.

(٤٢) محمد (مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، ص ٢٥.

المبحث الثالث

نماذج من فنون الكتاب المخطوط وتوضيح علاقتها بعلم الجمال

٣-١ نماذج من فن الخط وعلاقته بعلم الجمال

يعد الخط العربي[٤٣] واحدًا من أهم الفنون التي أبدعتها الحضارة العربية الإسلامية، ودفعتها دفعًا عظيمًا لتجعل منه محورًا لفنون أخرى أُلحقت به وسايرته كعنصر يضيف إلى الروعة روعة وإلى الجمال جمالا[٤٤].

والخط العربي على الرغم من تداوله خارج[٤٥] حدود نساخة المصاحف فقد بقي مرتبطًا بالمضمون القرآني غالبًا، مما يجعل هذا الخط فنا مقدسًا إسلاميًا، أي أن الخط العربي الذي بقي مجاورًا ومنحازًا للبيان القرآني حمل الطابع الديني، ولأن الكتاب عربي البناء والمضمون والتاريخ

---

(٤٣) يذكر ابن خلدون في مقدمته (العبر وديوان المبتدأ والخبر) أن الخط رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، وأنه من الصناعات المدنية التي تقوى وتضعف بقوة الحضارة وضعفها، وعلى قدر الاجتماع والعمران تكون جودة الخط في المدينة، ولهذا نجد أن البدو أميون والعرب الحجازيين قبل الإسلام كانوا أمة بدوية لا يعرفون القراءة والكتابة، إذ كانت معيشتهم لا تقضي انتشار الكتابة والقراءة. أما القلقشندي في (صبح الأعشى) فيقول: إن الخط سمط الحكمة، وبه تفصل شذورها وينتظم منثورها، والخط أصل الروح له جسدانية في سائر الأعمال، والخط لسان اليد، وبهجة الضمير، وسفير العقول، ووصي الفكر وسلاح المعرفة، وأُنس الإخوان عند الفرقة، ومحادثتهم على بعد المسافة، ومستودع السر وديوان الأمور.
ابن خلدون (عبد الرحمن)، مقدمة ابن خلدون (العبر وديوان المبتدأ والخبر)، مطبوعات مكتبة الحاج عبد السلام محمد، القاهرة د.ت، ص ٣٦٨، ٣٦٩.
أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب في القرنين الثاني والثالث عشر الهجريين خطوطه وفنونه «دراسة فنية مقارنة»، رسالة دكتوراه، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠١١م، حاشية ١ ص ١٢.

(٤٤) الرفاعي (بلال عبد الوهاب)، الخط العربي تاريخه وحاضره، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩٠م، ص ٧.

(٤٥) لم تمضِ فترة طويلة بعد دخول الإسلام وانتشاره في العديد من الأمصار إلا وانتشرت اللغة العربية لغة القرآن في هذه الأمصار، ومن هذه الأمصار مصر بعد الفتح حيث احتلت اللغة والكتابة العربية مكانة متميزة، وليس أدل على ذلك من وجود عدد من الوثائق البردية دونت فيها الكتابة العربية ومنها بردية أهناسيا المؤرخة بعام ٢٢هـ/ ٦٤٢م.
محمد (سعيد مغاوري)، الكتابة العربية في مصر منذ الفتح العربي وحتى نهاية عصر الولاة على البرديات العربية والسكة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٩م، ص ١٦.

لارتباطه عضويًا بالعربية صار الخط أيضًا فنًا قوميًا متميزًا عن غيره من الخطوط التي اعتمدت بناءً هندسيًا مجردًا، ولم تُبنَ على أساس الفكر الجمالي(٤٦).

ومن أهم الأساسيات التي تدخل في صميم جمالية الخط العربي(٤٧) وتوضح جوانبه الثرية والمتعددة تلك التي تكمن في طبيعة الخط العربي نفسه، أي الناتجة عن إبداع الخطاط المسلم، أو النابعة من وجدانه، وروح البيئة التي عاشها، وقد ساعد على ذلك:

- تعدد أشكال الحرف الواحد وتعددها بدايةً ووسطًا ومنتهًى.
- مرونة الحروف وطواعيتها للتشكل.
- القياسات والنسب الموزونة.
- الامتزاج الفني والروحي في خط كل خطاط على حدة.
- قابلية الخطوط العربية للتشكيل.
- إثراء الحروف بالإيقاعات الجمالية في حركية الخط.

كما أن هناك جمالًا معنويًا مضافًا يدركه المرء ببصيرته قبل البصر، وهذا الجمال المعنوي فوق القواعد الخطية، وهو أيضًا غير تناسُب الحروف والكلمات، تلك هي روح الجمال أو بعبارة أخرى عبقرية الجمال، ولا يدرك هذا الجمال المعنوي ولا يفهم جاذبيته إلا من علا حسه المعنوي وذوقه الفني.

(٤٦) بهنسي (عفيف)، جمالية الخط العربي بوصفه فنا إبداعيا، ص ١١٤، ١١٥.

(٤٧) احتل الخط العربي مركز الصدارة بين خطوط العالم من الناحية الجمالية والفنية، ويروي لنا التاريخ أن سليمان بن وهب كتب كتابًا إلى ملك الروم في عهد الخليفة المعتمد (٢٥٦-٢٧٩هـ/ ٨٧٠-٨٩٢م) فقال ملك الروم: ما رأيتُ للعرب شيئًا أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي على جمال حروفهم.
عبد الرحيم (عبد الرحيم خلف)، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في فن الخط العربي، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، العدد الرابع والعشرون، ٢٠٠٧م، ص ٥١٨.

لقد أدرك الفنان المسلم ما للجمال من وَقْعٍ في النفوس، فسخَّر أقلامه لتزيين الآيات الكريمة فأطرب العيون بروعة إبداعاته التي استلها من قدسية كلام الله تعالى، وجمال روحه، ورقة عاطفته[٤٨].

وقد اعتبر العرب والمسلمون النص الخطي الصيغة الجمالية العربية الأساس، وتبعهم في ذلك بعض المستعربين فجعلوا الخط العربي منطلقًا للحديث عن العبقرية التشكيلية عند العرب المسلمين، ومع ذلك فإذا عدنا إلى عناصر الفن التي تناولها الجماليون منذ كانط، وهيغل، وحتى بومغارتن، وبابيه، وأدرنو، فإننا سنراها مطابقة لعناصر الخط العربي، وهي الخط واللون والكتلة والحركة والانسجام.

لقد درس الخط المجرد في جميع أشكاله: المستقيم، والمنكسر، والمنحنى، من خلال الرياضات الإقليديسية والفيثاغورثية في الغرب، وكانت أبعاده عقلانية تعتمد على العلم لا سيما علم البصريات وعلم المنظور.

أما الفكر العربي فإن الخط ينشأ عن نقطة أزلية وتتواصل النقاط لكي تشكل مسار الوجود ضمن نطاق منكفئ ليعود إلى النقطة الأزلية، راسمًا دوائر لا حصر لها تشكّل كرة الكون التي صدرت عن نقطة بداية الوجود، ومن مرتسم الكون كانت الدائرة التي استوعبت جميع الأشكال الهندسية الأولى: المثلث، والمربع، والمخمس، والتي استوعبت بدورها أنماط الخطوط العربية فبدا المثلث إطارًا لخطّيْ الثلث والنسخ، والمربع إطارًا لخط الرقعة، والدائرة سمة للديواني، والشكل البيضاوي سمة لخط التعليق.

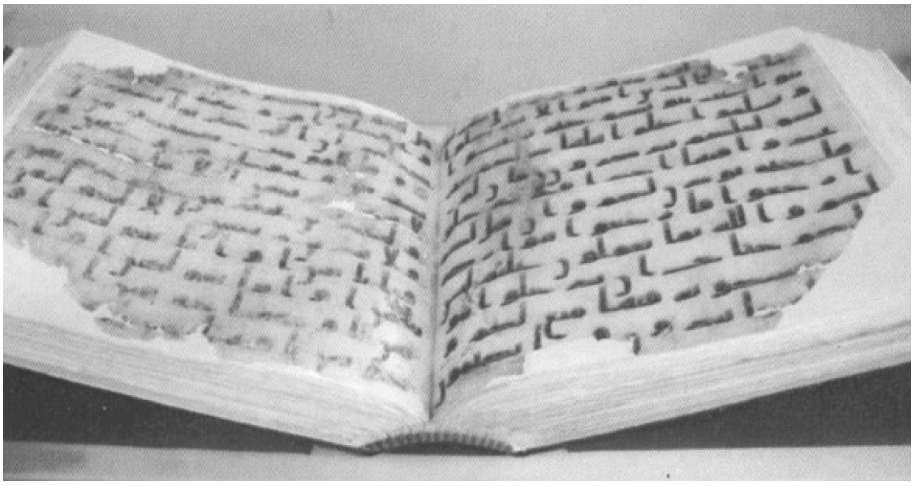
ولا شك أن الخطاطين المسلمين على مر العصور الإسلامية أنتجوا للبشرية جمعاء وحتى الساعة أشكالا وأنماطا تعلو فيها القيم الجمالية، وتنمُّ عن مدى معرفتهم الواعية بدينهم، ومدى

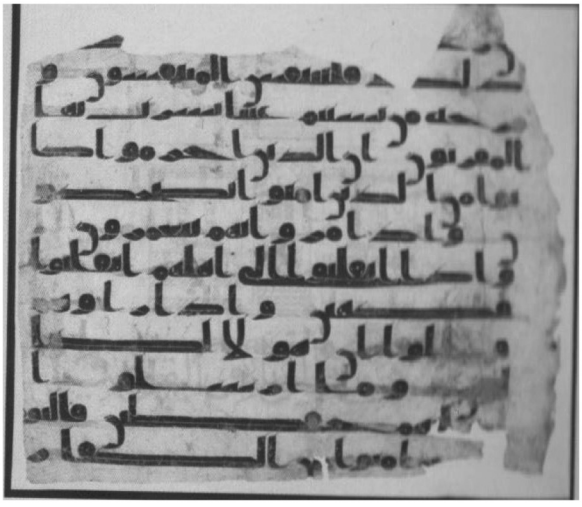
(٤٨) عبد العظيم (أيمن فاروق)، جماليات الخط العربي في الفنون التشكيلية، ص ٤٠، ٤١.

معرفتهم بأنهم يكتبون باللسان العربي الذي اختاره الله ﷻ من بين جميع الألسنة ليخاطب به نبيه الكريم والبشرية كلها، والواقع أن غالبية ما خطَّه الخطاطون المسلمون من مصاحف بصفة خاصة كان متفردًا، وكان دائمًا ما يوجد خطاط مبتكر أو مبدع أو ما يسمى في فلسفة الفن المثل الأعلى أو النموذج، ثم يأتي بعد ذلك من يُقلِّده أو يسير على نهجه فينسخ بطريقته ويسير على أسلوبه، ونماذج فن الخط بوصفه أحد فنون الكتاب المخطوط المهمة لا يمكن حصرها، ولكن سوف نعتمد هنا على نماذج منتقاة لتوضيح القيم الجمالية لهذا الفن من خلال المخطوطات على مر العصور الإسلامية.

يعتبر كثير من المسلمين هذا المصحف هو المصحف الشخصي للخليفة عثمان بن عفان ﷺ[٤٩] (٢٤-٣٥هـ/ ٦٤٤-٦٥٦م) أو إحدى نسخ المصحف الشريف التي أمر بإرسالها إلى الأمصار الإسلامية الكبرى في ذلك الوقت، وعلى الرغم من ذلك فقد أثبتت دراسات أجراها علماء مسلمون وغير مسلمين عدم صحة هذا الأمر، فإن هذا لا يقلل من كون هذا المصحف مثالًا قيمًا على أوائل

(٤٩) مصحف عثمان أو المصحف الإمام هو المصحف الذي جمعه الخليفة الراشد الثالث عثمان بن عفان، وأمر بكتابته وإرسال نُسخ منه إلى الأمصار الإسلامية. بعد وفاة النبي محمد، جُمع القرآن في مصحف واحد بأمر من الخليفة الأول أبي بكر الصديق، ولما آلت الخلافة لعثمان بن عفان اتسعت الفتوحات الإسلامية وانتشر الصحابة في البلاد المفتوحة يعلمون الناس القرآن كل بقراءته. ولما لاحظ الصحابي حذيفة بن اليمان اختلاف المسلمين في القراءة وبعض هذا الاختلاف مشوب باللحن، أخبر الخليفة بذلك، فأمر عثمان بجمع المصحف على حرفٍ واحد، وأرسل إلى حفصة بنت عمر بأن تسمح له باستخدام المصحف الذي بحوزتها ليجمع القرآن منه، وأمر عثمان بنسخ عدة من المصحف لتوحيد القراءة، وأمر أن توزع على بلاد المسلمين، كما أمر بإحراق ما يخالف هذا المصحف، وقد شَكَّل عثمان بن عفان لجنة لكتابة المصحف تضم: زيد بن ثابت، وعبد الله بن الزبير، وسعيد بن العاص، وعبد الرحمن بن الحارث بن هشام، ثم دفع إلى زيد بن ثابت والقرشيين الثلاثة المصحف الذي كان عند حفصة بنت عمر، وأمرهم بنسخ مصاحف منها، وقال: «إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في شيء من القرآن، فاكتبوه بلسان قريش، فإنما نزل بلسانهم». بُدئ في جمع ونسخ المصاحف في آخر سنة ٢٤هـ وأوائل سنة ٢٥هـ، ولم يؤرخ في كتب المؤرخين المدة التي استغرقتها اللجنة في كتابة المصحف. لمزيد من التفاصيل راجع: الحلوجي (عبد الستار)، الكتاب العربي المخطوط في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع، (علم المخطوط العربي «بحوث ودراسات»)، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت ٢٠١٤م، ص ٦٨، ٦٩.
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B5%D8%AD%D9%81_%D8%B9%D8%AB%D9%85%D8%A7%D9%86





لوحة ١ أ

نسخة المصحف الشريف المكتوب جزء منه على الرق والباقي على الورق والمعروف بمصحف الإمام عثمان، والمحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٣٩ رصيد مصاحف.

لوحة ١ ب

تفصيل لأحد صفحات الرق بالمصحف نفسه ويتضح الكتابة بالخط الكوفي على أحد عشر سطرا تبدأ بالنصف الثاني من الآية ٢٦ من سورة المطففين وتنتهي في السطر الحادي عشر بالنصف الأول من الآية ٣٤ من السورة نفسها.

تنشر لأول مرة بعد ترميمها.

تصوير الباحث يوم الاحتفالية بترميم هذا المصحف الشريف المخطوط – أغسطس ٢٠١٧م.

المصاحف المكتوبة بالخط الكوفي البسيط[٥٠]، وقد نقل هذا المصحف من جامع عمرو بن العاص بالفسطاط عام ١٣٠١هـ/ ١٨٨٤م إلى دار الكتب المصرية[٥١]، وقبل هذا التاريخ كـلَّف محمد علي باشا

(٥٠) الخط الكوفي البسيط: يمثل أقدم أنواع الخط الكوفي، ويتميز بعدم التنسيق وعدم انتظام الكلمات والسطور وعدم تساوى ارتفاع حروفه، لذلك يعرف أحيانًا باسم الخط الكوفي البدائي، وقد وصلتنا نماذج من الكتابات المبكرة على البردي ومنها البردية المؤرخة بسنة ٢٢هـ/ ٦٤٢م والصادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على أهناسيا في مصر، وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق، أو التخميل أو التضفير، ومادته كتابية بحتة، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون الهجرية الأولى، وبقي الأسلوب المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر، ومن أشهر أمثلته كتابات قبة الصخرة، وهو يلي الخط البدائي وتتميز حروفه بغلبة اليبوسة والصلابة والجفاف عليها، وميلها إلى التربيع والتضليع، وإن كان لا يخلو من جمال زخرفي ناتج عن ترتيب جمله وكلماته وحروفه التي نفذت بأشكال متناسقة، وهو أقدم خط في بلاد العرب، وبلغ منزلة في العصر العباسي وأدخلت عليه تحسينات في الرسم والشكل، ويستخدم في الكتابة التي تحتاج إلى مساحات كبيرة مثل المساجد، وقد دخلت مع الفتوحات الإسلامية إلى كل بلد دخله الإسلام حتى سماه المستشرقون الخط الإسلامي ومن أشهر الخطاطين المشهورين بالكتابة الكوفية: مالك بن دينار، وبديع الهمذاني، وياقوت الرومي، وابن مقلة، وابن البواب، والقلقشندي، وخرج من الخط الكوفي أنواع كثيرة منها الكوفي البسيط، والمورق، والمضفر، والهندسي، والموصلي، والكوفي المغربي. للمزيد انظر:

جمعة (إبراهيم)، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٤٥.

حمودة (محمود عباس)، تطور الكتابة الخطية العربية «دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها»، دار نهضة الشرق، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ١٦٢، ١٦٣.

الباشا (حسن)، الخط الفن العربي الأصيل، حلقة بحث الخط العربي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٢٦.

الحسيني (فرج)، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص ٤٩.

Hoyland (Robert), New Documentary Texts and the Early Islamic State, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London 2006. Vol 69, No. 3, pp. 412-413.

ويرى البعض أن الخط الكوفي كان متطورًا عن الخط المكي، ويخلط البعض بينهم، فمن المعروف أن الخطوط تنوعت في بداية الإسلام وسُميت بأسماء المدن كما هي عادة العرب في التمييز بين الأشياء، فيذكر ابن النديم «أن أول الخطوط العربية، الخط المكي وبعده الخط المدني، ثم البصري، ثم الكوفي، وللتعرف على الخط الذي كُتبت به المصاحف في عهد الخليفتين أبي بكر وعثمان رضي الله عنهما، لا بد وأن يكون بالخط المكي، ولأن المصحف الشريف في هذه الفترة أخذ شكلًا آخر إذ جمع في مكان واحد وعلى مادة واحدة».

ابن النديم (محمد بن إسحاق)، الفهرست، تحقيق تجدد (رضا)، دار المسيرة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م، ص ٩.

أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب، ص ١٤.

(٥١) أقيمت احتفالية كبيرة بمناسبة ترميم هذا المصحف مؤخرًا بدار الكتب والوثائق القومية يوم الأحد الموافق ٢٠١٧/٨/٢٠م، حيث قامت الدار بالتعاون مع جمعية المكنز الإسلامي بترميم هذا المصحف، وقد قام الباحث بنفسه بحضور هذه الاحتفالية وشاهد بنفسه هذه النسخة، بالإضافة إلى تعرفه على فريق الترميم المكوَّن من: الأستاذة نجوى سيد محمد، وأمل محمد محمد، وندى محمد عبد الرحمن، وشيماء مصطفى، ووسام مصطفى، ووداد إسماعيل، وكلهم مرممون بدار الكتب المصرية بالإضافة إلي جون ممفورد، وهو المرمم الدولي المشارك بمشروع التعاون المشترك بين جمعية المكنز الإسلامي ودار الكتب المصرية، وقد أعلن وزير الأوقاف =

الخطاط محمد بن عمر الطنبولي بإكمال الثقوب الموجودة بالمصحف، فأضاف ورقًا يدويَّ الصُّنع يحمل علامةً مائية، وكتب عليه النصوص القرآنية للصفحات الرَّقية[٥٢] الأصلية المفقودة[٥٣].

ويعد هذا المصحف (رقم ١٣٩ رصيد مصاحف) من المصاحف كبيرة الحجم، إذ تبلغ قياساته ٦١٠ × ٥٤٠ × ١٩٥مم، ووزنه ٣٥كجم، ويبلغ عدد أوراقه ٥٦٨ ورقة مفردة ٣٤٠ ورقة من الرق، و٢٢٨ من الورق[٥٤] (لوحة١ أ).

وهذا المصحف – لا سيما الصفحات المكتوبة على الرق – يعد من بين المحاولات الأولى لكتابة المصاحف التي ترجع على أقل تقدير في أواخر القرن الأول الهجري أو بداية القرن الثاني

= الدكتور محمد مختار جمعة والذي حضر الاحتفالية أن وزارة الأوقاف لديها نسختان للقرآن إحداهما للإمام عثمان والأخرى للإمام علي بن أبي طالب، داعيًا فريق ترميم مصحف عثمان للاطلاع على النسختين، وشارك في الاحتفالية السيد وزير الثقافة حلمي النمنم، والسيد الدكتور أحمد الشوكي رئيس دار الكتب المصرية، والسيد الدكتور شوقي علام مفتي الديار المصرية، والسيد الدكتور أيمن فؤاد سيد، وغيرهم من العلماء والباحثين والشخصيات العامة، وذلك في مقر دار الوثائق المصرية بالفسطاط بمصر القديمة.

لمزيد من التفاصيل عن هذه الاحتفالية راجع تغطية هذه الاحتفالية بمقالة للباحثة والصحفية الأستاذة رضوى هاشم بالموقع الإليكتروني لجريدة الوطن العدد الصادر يوم الاثنين الموافق ٢١ /٨/ ٢٠١٧م:

http://www.elwatannews.com/news/details/2444409

(٥٢) الرَّق ينحدر من أصل حيواني خلافًا للبردي، وهو يؤخذ عمومًا من جلد الخروف، والماعز، والثور، والغزال، في العالم الإسلامي، وقد تضاف إلى أصله حيوانات أخرى في العالم الغربي مثل الحمار، والخنزير، والثعبان، ويختلف نوع الرق بحسب نوعية الجلد، وهكذا نجد في التراث العربي ثلاثة أسماء ألا وهي: الجلد، والأديم، والقضيم، وكلها أنواع من الجلود، فالرق ما يرقق من الجلد ليكتب فيه، والأديم هو جلد كيفما كان، وقيل: الأحمر، وقيل هو المدبوغ، والقضيم هو الرق الأبيض، ومنه القضيمة أي الصحيفة البيضاء كالقضيم ويقابله عند الغربيين مصطلح Velin وهو جلد العجل الذي ولد ميتا أو ذُبح بعد ولادته بقليل، كما يذهب إلى ذلك «جاك لومير» وهو غاية في النعومة والرقة..، ويوضح «لومير» أنه يصعب على عالم المخطوطات أن يحدد نوع الحيوان الذي استخلص منه الجلد، نظرا للعمليات الكثيرة التي يمر منها الجلد مثل: التبييض، والترقيق، والتليين.

الطوبي (مصطفى)، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، (علم المخطوط العربي«بحوث ودراسات»)، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت ٢٠١٤م، ص ٢٧، ٢٨.

(٥٣) دار الكتب والوثائق القومية، جمعية المكنز الإسلامي، كتيب مشروع حفظ وترميم المصحف المحفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ١٣٩ رصيد مصاحف)، وزارة الثقافة، أغسطس ٢٠١٨م، ص ١.

(٥٤) المرجع السابق، ص ١، ٢.

الهجري/ أواخر القرن السابع أو بداية القرن الثامن الميلادي، ولكن بعيدًا عن قضية التاريخ[٥٥] التي تحتاج لمزيد من الإجراءات المعملية والدراسات العلمية، ورغم أن نُسخ مصاحف عثمان بن عفان أو من حذا حذوها بعد ذلك كانت تسير وفق مميزات معروفة[٥٦]، فإننا سوف نعرض هنا لإحدى صفحات هذا المصحف المكتوبة بالخط الكوفي على الرق (لوحة ١ ب)، وسوف نلاحظ في هذه الصفحة أن الخطاط قد قسمها إلى أحد عشر سطرًا، بدأها في السطر الأول بكتابة النصف الثاني من الآية (٢٦) من سورة المطففين بالجزء الثلاثين من القرآن الكريم، وانتهى الخطاط في السطر الحادي عشر بالنصف الأول من الآية (٣٤) من السورة نفسها، وذلك على النحو التالي:

س١- وفي ذلك فليتنافس المتنافسون

س٢ - ومزاجه من تسنيم عينًا يشرب بها

س٣ - المقربون إن الذين أجرموا كا

(٥٥) يذكر السيد الدكتور إبراهيم جمعة عن هذا المصحف عندما شاهده في دار الكتب المصرية أن أصله من جامع عمرو، أنه مكتوب بالخط الكوفي على الرق، خالٍ من الشكل، والنقط، وأسماء السور، وذكر عدد الآيات، وكل تلك دلائل على قِدَم هذا المصحف، كما أنه أكد على شيوع كتابة الخط الكوفي في كتابة المصاحف الأولى رغم أنه ليس الخط الوحيد وفقا لرأيه. راجع:
جمعة (إبراهيم)، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ص ٧٠، ٧١.

(٥٦) امتاز مصحف عثمان بعدة مميزات أهمها الاقتصار على حرف واحد من الأحرف السبعة، قال ابن القيم: «جمع عثمان ﷺ الناس على حرف واحد من الأحرف السبعة التي أطلق لهم رسول الله القراءة بها لما كان ذلك مصلحة»، كذلك إهمال ما نسخت تلاوته: فقد كان مقصد عثمان بن عفان جمع الناس على مصحف لا تقديم فيه ولا تأخير، ولا تأويل، أثبت مع تنزيل، ولا منسوخ تلاوته كتب مع مثبت رسمه، ومفروض قراءته وحفظه، خشية دخول الفساد والشبهة على من يأتي بعده، وكذلك الاقتصار على ما ثبت في العرضة الأخيرة وإهمال ما عداه: روى أبو بكر بن أبي داود في (كتاب المصاحف) من حديث محمد بن سيرين عن كثير بن مفلح: «لما أراد عثمان أن يكتب المصاحف جُمِعَ له اثنا عشر رجلا من قريش والأنصار فيهم أُبيُّ بن كعب، وزيد بن ثابت، قال فبعثوا إلى الربعة التي في بيت عمر فجيء بها، قال وكان عثمان يتعاهدهم فكانوا إذا اختلفوا في شيء أخروه، قال محمد: قلت لكثير وكان منهم فيمن يكتب: هل تدرون لم كانوا يؤخرونه، قال لا، قال محمد: فظننت ظنًا إنما كانوا يؤخرونها لينظروا أحدثهم عهدًا بالعرضة الأخيرة فيكتبونها على قوله».
ومن بين المميزات أيضا الاقتصار على القراءات الثابتة المعروفة عن الرسول وإلغاء ما لم يثبت، وكذلك رتبت الآيات والسور على الوجه المعروف الآن: قال الحاكم النيسابوري إن جمع القرآن لم يكن مرة واحدة، فقد جمع بعضه بحضرة الرسول، ثم جمع بعضه بحضرة أبي بكر الصديق، والجمع الثالث هو ترتيب السور وكان في خلافة أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنهم أجمعين.
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B5%D8%AD%D9%81_%D8%B9%D8%AB%D9%85%D8%A7%D9%86

س٤- نوا من الذين آمنوا يضحكو
س٥- ن وإذا مروا بهم يتغمزون
س٦- وإذا انقلبوا إلى أهلهم انقلبوا
س٧ - فكهين وإذا رأوهم
س٨- قالوا إن هؤلاء لضا
س٩ - لون وما أرسلوا
س١٠- عليهم حفظين فاليوم
س١١- (الذين) آمنوا من الكفار

ويمكن ملاحظة العديد من الأمور التي تُعلي من القيم الجمالية للخط الكوفي المكتوب به هذا النص في هذه المراحل المبكرة رغم عدم وجود شَكْلٍ أو إعجامٍ[٥٧]، وتتلخص هذه الأمور في الآتي:

- كِبَرُ حجم الرَّق، ومن ثم كبر حجم الحروف المكتوب بها، والتي تعكس مهارة الخطاط.

- الأسطر المكتوب عليها الخط مستقيمة بشكل ملفت للانتباه، فلا يوجد اعوجاج أو سطر مائل أو غيره مما نجده مثلا في القرون الهجرية الأولى في شواهد القبور الإسلامية[٥٨].

(٥٧) رغم أن الكتابة العربية قد بدأت تنتشر بين الناس في عصر الرسول والخلفاء الراشدين، فإنها لم تتطور في شكلها وصورتها، وإنما ظلت كما كانت قبل الإسلام مجردة من الشكل والنقط اللذين استحدثا في عصر بني أمية، ففي هذا العصر بدأت بواعث الانشقاق من اللحن في قراءة القرآن تظهر شيئًا فشيئًا حتى فرضت على المسلمين أن يبدؤوا بشكل آيات المصحف قبل أن يفكروا في إعجام حروفها، لأن القرآن لم يكن يحفظ من صحف مكتوبة، وإنما كان يصل إلى عقول المسلمين وأفئدتهم بطريق السماع.
الحلوجي (عبد الستار)، الكتاب العربي المخطوط في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع الهجري، ص ٦٩، ٧٠.

(٥٨) يلاحظ الباحث أنه رغم حرص نقش شواهد القبور في الفترة المبكرة بطريقة جمالية، فإنه يلاحظ في بعض من شواهد القبور المبكرة التي كُتبت بالخط الكوفي عدم استقامة بعض الأسطر، وذلك عند مقارنتها بالاستقامة والنواحي الجمالية بصفة عامة الظاهرة بالخطوط المنفذة في المخطوطات، ويمكن مشاهدة ذلك على سبيل المثال وليس الحصر في السطر الأخير من شاهد قبر من مصر باسم عبد الله بن عبد الرحمن ١٩١هـ/ ٨٠٦م المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة،كما خَلَت بعض شواهد القبور حتى في بعض الفترات المتأخرة نسبيًا كشواهد قبور القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي من وجود نواحٍ جمالية تتمثل في وجود إطارات زخرفية أو عدم استقامة السطر الأخير أو كتابة حرف الثاء كالدال، وذلك ما يشاهد على سبيل المثال في شاهد قبر باسم الحسن بن أحمد مؤرخ بسنة ٣١٣هـ/ ٩٢٥م عثر عليه في قبة ضريحية تعرف بقبة إبراهيم الحلفاوي بقرية قليب أبيار وهي تتبع الآن مركز كفر الزيات بمحافظة الغربية. راجع: =

- قيام الخطاط بكتابة الكلمة على سطرين غير مهتم بأن يكمل الكلمة بنهاية السطر، وهو ما حدث على سبيل المثال في السطر الرابع في كلمة (يضحكون) حيث جاء حرف النون في بداية السطر الخامس وليس في نهاية السطر الرابع، والأمر نفسه حدث في كلمة (لضالون) في السطرين الثامن والتاسع حيث قسمها الخطاط لمقطعين الأول (لضا)، والثاني (لون).
- ليونة في بعض أحرف الخط الكوفي في هذه المرحلة المبكرة ما يجعلنا نؤكد بشكل كبير العديد من الآراء التي ترى أن الخطوط اللينة كانت في ذهن ومخيلة الخطاط المسلم من البداية وأن الدراسات سوف تثبت في المستقبل القريب العديد من النتائج المتعلقة بهذا الأمر، ومن هذه الأحرف الواضحة في هذه النسخة قوس حرف النون، وكذلك حرف الواو.
- ميل الخطاط المسلم لاستخدام المداد الداكن على أرضية الرق الفاتحة، حيث استخدم الخطاط المسلم حبر العفص الحديدي على الرق الفاتح اللون مما يظهر الكتابة بشكل جمالي واضح.

هذه النسخة من المصحف الشريف كُتبت على صفحات من رَقَّ الغزال بالخط الكوفي البسيط بالمداد الأسود، كما نفذت علامات التشكيل باللون الأحمر على طريقة النقط، والثابت أن هذه الطريقة كانت من وضع أبي الأسود الدؤلي، فكان يضع نقطة فوق الحرف للدلالة على أنه

= علوان (مجدي عبد الجواد)، إضافة جديدة إلى النقوش الكتابية الإسلامية المكتشفة في مصر، العدد السابع، مجلة أبجديات ٢٠١٢م، ص ٩٠، ٩١، ٩٢، لوحة ١، لوحة ٤.

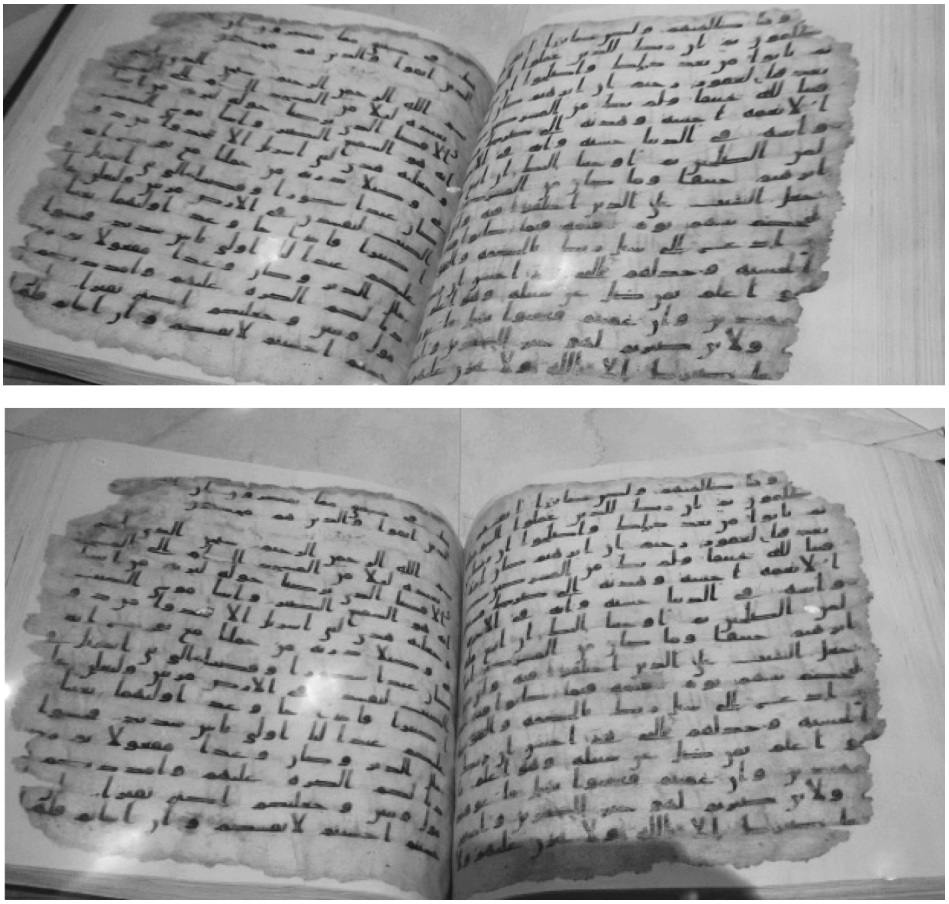
ومن هنا يرجح الباحث أن بعضًا من شواهد القبور كانت متأخرة نسبيًا من حيث النواحي الجمالية عن صفحات المخطوطات وذلك يرجع لأسباب متعددة، أولها: سهولة الكتابة على الرق والورق منها عن نحت ونقش الكتابات على الحجر والرخام، هذا مع التأكيد أن بعض شواهد القبور الأخرى كانت تتميز بنواحٍ جمالية من استقامة الأسطر والإطارات الزخرفية والكتابة بأنواع مختلفة من الخط الكوفي لا سيما الخط الكوفي المورق غيرها راجع:

حمزة (حمزة حمودة)، أصل الظواهر النباتية في الخط الكوفي، بحث ضمن مجلة المتحف، العدد الثالث، الكويت ١٩٨٨م، ص ٣١، ٣٣، ٣٤.

علوان (مجدي عبد الجواد)، إضافة جديدة إلى النقوش الكتابية، حاشية ٦ ص ٩٨.

أيضا راجع: شاهد قبر من إيران به بعض النواحي الجمالية باسم يعقوب (القرن ٤هـ/ ١٠م) من إيران يظهر به نواحي جمالية من شكل محراب ذي كوشتين ووجود إطار له يشبه الموجود في بعض أوراق المخطوطات نشرته (آن ماري شيمل) و(باربر ريفولت).

Schimmel (Annemarie) & Rivolta (Barbar), Islamic Calligraphy, The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series Vol. 50, No 1 (Summer, 1992), pl. 5. p. 6.



لوحة ٢

نسخة من المصحف الشريف المكتوب على الرق، والمحفوظ بقاعة الروائع بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ويرجع للقرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، رقم الحفظ٢٤١٤٥.

ينشر لأول مرة.

تصوير الباحث – مارس ٢٠١٧م.

مفتوح، ونقطة تحت الحرف للدلالة على أنه مكسور، وإذا كان الحرف منونًا يضع نقطتين فوقه أو تحته[٥٩]، ولم تنتشر هذه الطريقة إلا في المصاحف، وذلك لقراءته القراءة الصحيحة السليمة.

وهذه النسخة من المصحف الشريف تتشابه مع نسخة المصحف السابق المحفوظ بدار الكتب المصرية، وتتجلى فيها القيم الجمالية في الخط الكوفي كنسخة المصحف السابق من حيث كبر حجم الحروف وليونتها وتناسقها[٦٠] في هذه الفترة المبكرة ما يؤكد اهتمام الخطاط والفنان المسلم منذ البداية بكتابة النص القرآني، وأن النص القرآني هو الموجِّه والمحرِّك له في جمال فنون الكتاب منذ البداية، إذ يعكس تناسق النص القرآني واستقامة الأسطر حرص الخطاط منذ

(٥٩) راجع الرفاعي (بلال عبد الوهاب)، الخط العربي تاريخه وحاضره، دار بن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩٩م، ص ٥٩: ص ٦١.
تجدر الإشارة أن أبا الأسود الدؤلي البصري توفي سنة ٦٩هـ، وأنه قام بنقط المصاحف نقط إعراب في عصر عمر أو في عصر معاوية على خلاف في الروايات، وطريقة النقط في التشكيل التي اخترعها انتقلت من البصرة إلى المدينة، ومنها إلى المغرب والأندلس، وكان نقاط المدينة وأهل الأندلس يستعملون اللون الأحمر في نقط الحركات، والسكون، والتشديد، والتخفيف، ويجعلون اللون الأصفر للهمزات خاصة، في حين كان بعض النقاط يستعملون الحمرة للحركات، والخضرة للهمزات، والصفرة للتشديد، وكما ظهر نقط الإعراب أول ما ظهر في بلاد الرافدين، كذلك ظهر إعجام الحروف للتفريق بين المتشابه منها أول ما ظهر في زمن عبد الملك بن مروان، ولعل السبب في انفراد العراق بتطوير الكتابة العربي هو مجاورة أهله للسريان الذين كانوا ينقطون كتابتهم على هذا العهد.
الحلوجي (عبد الستار)، الكتاب العربي المخطوط في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع الهجري، ص ٦٩، ٧٠، ٧١.

(٦٠) لاشك أن تناسق وليونة وجمال ونضج الخط العربي الذي ظهر في هذه المراحل المبكرة نضج بعد ذلك وأصبح فنًا خالصًا في العراق إبان القرن ٤هـ/ ١٠م وما بعده على أيدي أعلام البغداديين الأوائل: ابن مقلة (ت ٣٢٨هـ/ ٩٣٩م)، وابن البواب (ت ٤١٣هـ/ ١٠٢٢م)، وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/ ١٢٩٨م)، وتلاميذهم الذين كان لهم فضل السبق في تطوير نظرية الخط العربي الفنية والجمالية القائمة على التناسب في رسم الشكل الهندسي والصوري للحرف، وعلى الإبداع في إنجاز البناء الشكلي للكلمة والنص في المكتوب بالخط، وهو ما عرّفه فقهاء الخط العربي الأوائل بعبارة حُسْن الشكل، وحُسن الوضع، اللذين كانا ولا يزالان الأساس العلمي والفني لتقنية الأداء في الخط العربي بكل أنواعه وأساليبه، اللينة بخاصة، والتي خاصت بجهود هؤلاء الأعلام البغداديين الأوائل إلى الخلاصة الفنية والجمالية التي اشتهرت عند أهل الخط بعبارة (الأقلام الستة) والخطوط الست هي الخطوط التي يجب أن يعرفها الخطاط معرفة تامة.
حنش (إدهام محمد)، طبقات الخطاطين مقاربة المصطلح النقدي لفن الخط، مجلة حروف عربية، العدد السابع عشر، أكتوبر ٢٠٠٥م، ص ٥.

البداية على تناسق وجمال واستقامة الأسطر، وقد استخدم لتحقيق ذلك أسلوب التسطير[٦١] أو ما يُعرف في فنون الكتاب المخطوط بالمسطرة.

ومن المعروف أن المسطرة أو أسلوب التسطير جزء مهم جدًا في إخراج الصفحة، ذلك أنه يُسْهِم في إدراك «الرؤية الجمالية للنص»، التي يميل صانع المخطوط إلى خلقها من خلال ترتيب جمالي، ويعد التسطير بمنزلة قانون، تخضع الصفحة بموجبه للتنسيق، وتكون «عالمًا صغيرًا» يظهر جليًا من خلال وصف المكونات، وفك الرموز، وبذلك يصير التسطير كالعلامة التجارية، وقد عرف بأنه يتألَّف من مجموعة من خطوط مستقيمة، عمودية (و/ أو) أفقية، تمكن الناسخ (أو المزخرف) من ترتيب النص (أو الصورة) على وفق نظام دقيق، والتسطير يسبق عملية النسخ في مسار صناعة الكتاب، ومن الواضح أن دور التسطير يتمثل في تحقيق الانسجام والاتساق والاتزان بين الجزء الأبيض الذي يشكِّل الهامش، والجزء المخصص للكتابة[٦٢]. وتجدر الإشارة إلى أن فناني المخطوطات ولا سيما الخطاطين المسلمين استخدموا فيما بعد إضافة إلى أسلوب

(٦١) التسطير هو مجموعة الخطوط الأفقية والعمودية التي تساعد الناسخ أو المزخرف على إنجاز نصه أو زخرفته، والتسطير في المخطوطات العربية الإسلامية مختلف عن ذاك الذي عرف في الحضارة الغربية القديمة فالعرب عرفوا المسطرة، واستعملوها في تسطير مخطوطاتهم، والمسطرة هي آلة خشبية ناتئة تكبس على الأوراق قصد بروز الخطوط في هذه الأخيرة، ويعرفها القلقشندي بأنها «آلة من خشب مستقيمة الجنبين يسطر عليها ما يحتاج إلى تسطير من الكتابة ومتعلقاتها، وأكثر من يحتاج إليها المذهب» الطوبي (مصطفي)، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، ص ٣٩.

يذكر الدكتور الحلوجي (عبد الستار)، إنه ليس بين أيدينا ما يدل على أنهم كانوا يسطرون الصفحات قبل أن يكتبوا فيها حتى يتحكموا في عدد السطور ويضمنوا استقامتها، ومع ذلك نرجح أنهم كانوا يفعلون في المصاحف ذوات الأحجام الكبيرة ويغفلونه في غيرها من المخطوطات العادية وذلك لسببين الأول تعذر استقامة السطور في المساحات الكبيرة التي كانت تكتب عليها المصاحف بدون تسطير، والثاني: ما نلاحظه من تباين عدد السطور في المخطوطات من صفحة إلى صفحة وانعدام هذا التباين في المصاحف، والشيء الطريف حقا أن العرب لم يحرصوا في تلك الفترة المبكرة من تاريخهم على استقامة السطور فحسب، وإنما حرصوا أيضًا على القيمة الجمالية للكتابة.

الحلوجي (عبد الستار)، الكتاب العربي المخطوط في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع الهجري، ص ٨٥.

(٦٢) بختي (مليكة)، التسطير وإخراج الصفحة في مخطوطات الغرب الإسلامي (ق٨هـ/ ١٤م)، (علم المخطوط العربي بحوث ودراسات)، ترجمة تدغوت (مراد)، الوعي الإسلامي، مجلة كويتية شهرية، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م، ص ٣٤٤، ٣٤٥.

التسطير أسلوبًا يُعرف بأسلوب التعقيبة[٦٣] في بعض نسخ المصاحف المتأخرة، وهو أحد أنظمة الترقيم في التراث العربي المخطوط، ولا شك أن كلا النظامين التسطير والتعقيبة أضافا بُعدًا جماليًا، وكان للقرآن الكريم وعلم القراءات المتصل به، وكذلك التسلسل القرآني؛ دورٌ ليس بالقليل في تطوير كلا النظامين وإرساء مزيدٍ من الجماليات لنسخ المصاحف الشريفة، وكذلك غيرها من نسخ المخطوطات الإسلامية الأخرى التي ظهرت بعد القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي[٦٤].

كذلك استخدم الفنان والخطاط المسلم منذ البداية النقاط لتشكيل المصحف، وجعل هذه النقاط بأَمِدَّةٍ ملونة تختلف عن المداد الأصلي لنص المخطوط ما يعكس حب الخطاط للجمال حتى في المحاولات الأولى لوضع علامات التشكيل للمصحف الشريف، لأنه ببساطة كان يمكن أن يستخدم هذه النقاط بدون تلوين.

(٦٣) التعقيبة يقال لها الرقاص، والوصلة، والرابطة في الجامعات المغربية العتيقة، ويطلق عليها السايس – وهي عامية – في الكتاتيب القرآنية وقد استعملها يوسف ق. خوري في الفهرس الذي خص به المخطوطات العربية الموجودة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، وهي Reelame عند الفرنسيين، وFrangzeil عند الألمان، وCatchword عند الإنجليز، ويقولون Catchline إذا كانت التعقيبة سطرًا كاملًا، وقد أبرزت الأبحاث النادرة المتعلقة بالموضوع أن هذا النوع من الترقيم قد عرفته اللغات السامية واللغات الشرقية عمومًا وبعض اللغات الهندوأوربية في العصور القديمة، أما بالنسبة لمخطوطات اللغات الهندوأوربية، فإن التعقيبة كانت مستعملة في اللفافات البردية، ولكنها تختفي في المخطوطات التي على هيئة codex أو كتاب والذي أصبح مادة الكتابة منذ انتشار المسيحية والمسيحين الأوائل إلى القرون الأخيرة من العصر الوسيط.
بنبين (أحمد شوقي)، نظام التعقيبة، (فن فهرسة المخطوطات مدخل وقضايا)، ندوة قضايا المخطوطات، تنسيق وتحرير الحفيان (فيصل)، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٦٥، ٦٦، حاشية ١، ص ٦٥.

(٦٤) استعمال أسلوب التعقيبة في لغتنا العربية يكاد يجمع الباحثون على أنها متأخرة، ولم تظهر في المخطوط العربي إلا بعد القرن الرابع للهجرة، ولكن بعد البحث المتواصل والفحص الدقيق لأقدم المخطوطات التي تحمل التعقيبة المحفوظة في مختلف أرصدة التراث العربي المخطوط في مختلف الخزانات الأوربية، تأكد لدينا أن نظام التعقيبة في العربية أقدم مما كان يظن، حيث تحتفظ الخزانة الوطنية الفرنسية بنسخة من كتاب «المدخل الكبير في علم أحكام النجوم» لأبي معشر جعفر البلخي ٢٧٢هـ، نسخة علي المطرز عام ٣٢٥ هـ مستعملا التعقيبة لترتيب أوراقه.
بنبين (أحمد شوقي)، نظام التعقيبة، ص ٦٨.

لوحة ٣[٦٥]

صفحتان من الرَّقِّ لمصحف شريف محفوظ بمكتبة جامعة برمنجهام بالمملكة المتحدة، ويرجح أن تاريخهما في الفترة ما بين (٥٦٨ م : ٦٤٥ م).

(٦٥) الورقتان من نسخة هذا المصحف منشورتان على الموقع التالي:
http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/Mingana_Islamic_Arabic_1572a_folio_2_recto/viewer

وهاتان الصفحتان من الرَّق لمصحف شريف[٦٦] أرجعتهما الدكتورة فيدلي ألبا Fedeli Alba إلى الفترة ما بين ٨٦٥ م و٥٤٦ م، وذلك بناء على فحصهما باستخدام الكربون المشع بوحدة الكربون المشع في أكسفورد، وقد تم كتابة الورقتين بالخط الحجازي[٦٧]، وهو من الخطوط العربية التي كان يُكتب بها القرآن الكريم في القرن الأول الهجري، وبذلك تعد الصفحتان من أقدم نسخ القرآن الكريم، وتحتوي الصفحة الأولى على الآيات من الآية رقم (٢٢) إلى الآية رقم (١٣) من سورة الكهف، أما الصفحة الثانية فتشتمل على جزأين من النصوص بينهما فاصل، والجزء الأول عبارة عن الآيات الخمس الأخيرة من سورة مريم (من ٩١ : ٩٨)، أما الجزء الثاني من الصفحة نفسها فيحتوي على الآيات من الآية (١) إلى الآية (٢١) من سورة طه[٦٨].

ويلفت النظر وضوح القيم الجمالية المتعددة في هاتين الورقتين من هذا المصحف المبكر إذ يمكن الوصول لعدة نتائج:

(٦٦) شهد القرن الماضي ومطلع القرن الحالي الكثير من الاكتشافات لأقدم المخطوطات القرآنية ومن بينها المصحف المحفوظ في جامعة برمنجهام الإنجليزية، والذي يعد من أقدم المصاحف في العالم نتيجة لتحليل الراديو كربون، وقد أجري الاختبار في معمل جامعة أكسفورد البريطانية وتوصَّل إلى أنه يرجع للفترة من ٥٦٨-٦٤٥م بنسبة دقة ٩٥,٤، وأوضحت سوزان وورال مديرة المجموعات الخاصة لمكتبة كادبوري البحثية في جامعة برمنجهام أن التاريخ باستخدام الراديو كربون يساهم بصورة هائلة في فهمنا للنسخ الخطية المبكرة جدًا من القرآن الكريم.
عبد الحميد (يسري)، أقدم المصاحف في مكتبات العالم، مقالة بالجريدة الإليكترونية (رصيف ٢٢)، نقلاً عن موقع:
https://raseef22.com/culture/2017/07/23/%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%82%D8%AF%D9%85-

(٦٧) أخذت الخطوط أسماءها من أسماء المدن التي وجدت بها، وانتشرت وجُوِّدت بها، وترجع تسمية الخط الحجازي نسبة إلى الحجاز، وقد كان للخط الحجازي صورتان: خط لين يميل إلى التدوير ويستعمل في كتابة الشئون اليومية العادية، ويعتقد أن الصحابة قاموا بكتابة القرآن الكريم بإملاء النبي ﷺ لأنه أطوع وأسهل عليهم، أما الخط الثاني فهو الخط الجاف الذي يميل إلى التربيع وكان يستعمل في كتابة الشئون المهمة، ويُعتقد أن الصحابة بعد كتابتهم القرآن بالخط النسخي يعيدون كتابة القرآن في منازلهم بالخط الجاف، وبصفة عامة يعتبر الخط الحجازي من أوائل الخطوط التي استخدمت في كتابة القرآن الكريم.
أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب، حاشية ١ ص ١٥.

(٦٨) قامت الباحثة ألبا فيديلي بدراسة مجموعة من مخطوطات الشرق الأوسط في رسالتها للدكتوراه، راجع:
Fedeli, Alba: Early Qur'ānic manuscripts, their text, and the Alphonse Mingana papers held in the Department of Special Collections of the University of Birmingham PhD thesis, University of Birmingham, 2015.

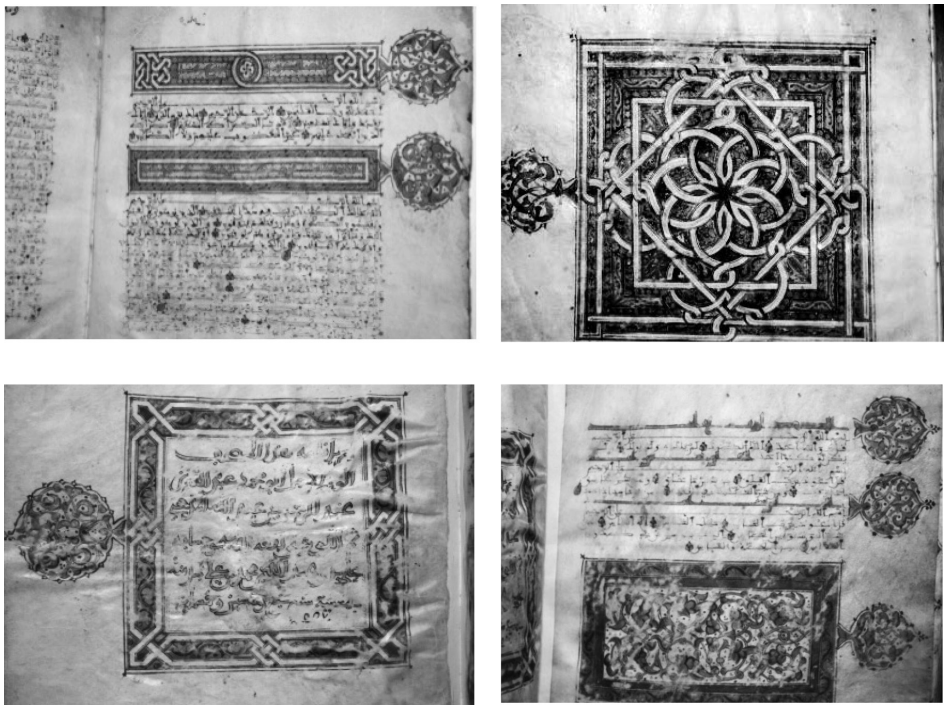
- استقامة أسطر هذا المصحف، والنسخ الأخرى التي تشبهه ومحفوظة بأماكن أخرى على مستوى العالم(٦٩)، ما يبرهن على استخدام الخطاط نظام التسطير.

- ليونة الخط الحجازي، وأحيانًا يجمع الخطاط بين الحروف الجافة واللينة.

- أظهر الخطاط بعض النقاط التي تميز الحروف المتشابهة عن بعضها مثل حرف الباء، التاء، الضاد، والنون.

- أوجد الفنان والخطاط المسلم في هذه المرحلة المبكرة ما يمكن أن نسميه بدايات الزخرفة في المصاحف؛ حيث نجد الاهتمام بفواصل السور التي أتت على شكل نقاط، وأحيانًا تشبه الوُرَيدة، ونجد أن هذه الفواصل بين الآيات جاءت بمداد مختلف عن مداد النص الأصلي، إلا أن أجمل هذه الفواصل هي الفواصل الزخرفية بين السور، والتي ستصبح فيما بعد عناوين للسور في نُسخ المصاحف المتأخرة، والتي يُزيِّنها المزوِّق والخطاط بالذهب والألوان، وتعكس صفحتيْ هذا المصحف للباحث أن الخطاط المسلم كان يهتم منذ البداية بأماكن عناوين السور وبشكلها الجمالي، حيث أوجد في هذه النسخة ثلاثة أشرطة دالية بالمداد الأحمر قبل بداية سورة طه (لوحة ٣).

(٦٩) من بين أقدم المصاحف - غير مصحف برمنجهام - ما يعرف بمصاحف صنعاء حيث إنه أثناء ترميم الجامع الكبير بالعاصمة اليمنية صنعاء إثر سقوط أمطار غزيرة عام ١٩٧٢م اكتشف العمال وجود كميات كبيرة من الرقوق بين السقفين الداخلي والخارجي وقد تم جمعها في أكياس كبيرة وتركها تحت منارة الجامع إلى أن تم اكتشافها مرة أخرى، وأوضح المتخصصون اليمنيون في الآثار وقتئذٍ أنها مكتبة قرآنية قديمة ترجع إلى القرون الأولى للهجرة، وقد سمحت السلطات اليمنية بعد ذلك لخبيرين ألمانيين بفحص ودراسة هذه الرقوق، وقام رئيس الهيئة اليمنية بالاستعانة بالحكومة الألمانية بترميم هذه المخطوطات، وبدأ العمل في المشروع عام ١٩٨٣ واستمر حتى عام ١٩٩٦م، وقد قام الفريق القائم بالمشروع على ترميم ١٥ ألف صفحة من نسخ القرآن الكريم بينها ١٢ ألف رق جلدي قرآني وأكد الخبراء الألمان أن هذه الرقوق ترجع إلى نسخ قديمة من القرآن الكريم في القرنين السابع والثامن الميلاديين أي القرنين الأولين من التاريخ الهجري مما يضعها بين أقدم النسخ القرآنية المكتشفة.
عبد الحميد (يسري)، أقدم المصاحف في مكتبات العالم، مقالة بالجريدة الإليكترونية (رصيف ٢٢)، نقلاً عن موقع:
https://raseef22.com/culture/2017/07/23/%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%82%D8%AF%D9%85-



لوحة ٤

نسخة من مصحف شريف أندلسي - عليه تاريخ النسخ ٥٥٧هـ، محفوظ بدار الكتب المصرية - رقم الحفظ ٣٨٨. (لوحة ٤ أ، ٤ ب، ٤ ج، ٤ د).
ينشر لأول مرة؛ تصوير الباحث.

هذا المصحف نُسخ بالخط الأندلسي[٧٠]، وهو محفوظ بدار الكتب المصرية، وقد ورد بخاتمة المصحف داخل إطار مربع اسم ناسخه وهو عبد الله بن محمد بن علي، كما ورد بالخاتمة نفسها تاريخ النسخ وهو عام ٥٥٧هـ/ ١١٦١م، ونلمح في هذا المصحف استخدام الألوان والتذهيب بكثرة، حيث كتب الخطاط خاتمة المصحف بأكملها بمداد الذهب (لوحة ٤ د)، كما أنه استخدم التذهيب مع ألوان مثل اللون الأزرق، واللون الأحمر الوردي في الحليات الزخرفية التي توجد في فاتحة المصحف[٧١]، أو تلك المرتبطة بالأشكال المستطيلة التي يُسجِّل بداخلها عناوين

(٧٠) الخط الأندلسي خط مشتق من الخط المغربي حيث يُشتق من الخط المغربي أربعة أنواع أو نماذج كل نموذج يتبع المدينة الأصلية التي ظهر بها وهم الخط القيرواني نسبة لمدينة القيروان في تونس، والخط الفاسي نسبة لمدينة فاس في جنوب المغرب، والخط السوداني نسبة للسودان، وقد نشأ بمدينة تمبكتو بالسودان، وبعضهم يرى أنها بمالي، أما الخط الرابع والأخير فهو الخط الأندلسي نسبة إلى الأندلس وهو مشتق من الخط المغربي، وهو خط صغير ومحكم، يتسم بالتقلبات والتغيرات، ومن خصائصه أن السطر العمودي هو أدق من السطر الأفقي، وتتجمع الأحرف القصيرة والمستديرة على شكل كثيف جدًا، وتكون مجموعات الأسطر غالبًا ما تأتي متقاربة، فالياء المنتهية آخر الكلمة توضع نقطة فوق جزئها النهائي بدلًا من أن توضع تحته، وتظهر الكلمات في الخط الأندلسي أكثر التحامًا منه في القيرواني والفاسي، وعلى الرغم من أن كل خط في الخطوط الأربعة كان له من الخصائص، فإن جميع الخطوط قريبة الشبه تقريبًا ويصعب التميز بينها لأنها مشتقة من الخط الكوفي المغربي الأول والأصلي، كما أنه يتحد أحيانا طِرَازان في مخطوط واحد، كما في نسخة مخطوط يتناول الأحاديث يسمى شهاب الأخبار نسخ فيما بين ٥٦٨-٥٦٩هـ/ ١١٧٢-١١٧٣م، وهذا الامتزاج مرجعه انتقال الناسخين وكذا المخطوطات من مركز لآخر، ومن إقليم لآخر، وكان بعض العلماء أمثال ابن رشد وابن خلدون ينتقلون ما بين الأندلس وشمال إفريقيا، ولم يأتِ هذا الانتقال بمحض اختيارهم دائمًا وأثناء تنقلهم يصطحبون معهم مخطوطاتهم. راجع:

Houdas (O), Essai sur l'écriture maghrebine, In Nouveaux mélanges orientaux, Paris, Ecole des Langues Orientales Vivantes, 1886, pp. 82-115.

Van (D.B), Some notes on Maghribi Script, Manuscripts of the Middle East 4, 1989, pp. 31-32.

Blair (S), Arabic Calligraphy in West Africa, free download from www.hsrcpress.ac.za, pp. 61.

أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب، ص ٧٦، ٧٧.

ولمشاهدة نماذج من الأنواع الأربعة للخط المغربي راجع:

Ali (Wijdan), The Arab Contribution to Islamic Art from the Seventh to the Fifteenth Centuries, The American University in Cairo press, The Royal Society of Fine Arts, Jordan 1999. Illustrations pp. 79-80-81-82,122-123.

(٧١) يطلق في الاصطلاح الفني على فاتحة المخطوط كلمة (سر لوح)، وهي كلمة فارسية مركبة استخدمت كمصطلح فني في فنون الكتاب الإسلامي، وسر تعني رأس ورئيس، ولوح تعني صفحة أي أن سر لوح تعني الصفحة الرئيسية أو الأولى في المخطوطات والمصاحف الشريفة، وفي الاصطلاح تعني الصفحتين الأولى والثانية من المصحف الشريف مزخرفتين مذهبتين.

التونجي (محمد)، المعجم الذهبي فارسي-عربي «فرهنج طلائي» الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٣٨-٣٤٥.

البهنسي (عفيف)، معجم مصطلحات الخط العربي، ص ٧٣.

سور المصحف الشريف والتي يكثر تواجدها في المصاحف المغربية والأندلسية وتتكون غالبًا من زخارف هندسية فضلًا عن زخارف نباتية قوامها زخارف الأرابيسك (لوحة ٤ أ، ب، ج).

ولا ريب أن الخط الأندلسي الذي كُتب به هذا المصحف وغيره من المصاحف الأندلسية وكذلك المصاحف المغربية[٧٢] أكسب هذا المصحف قِيمًا جمالية لا تقف عند حد أنه نوع من أنواع الخطوط التي ابتكرها الفنان والخطاط المسلم، فيكفي فقط التأمل في أقواس حروف هذا الخط، وكذلك في غلبة الطابع الهندسي في بعض حروفه الأخرى، فضلًا عن كثرة الألوان والتذهيب المستخدمة في هذا الخط، لنخرج بِقَيمٍ جمالية تتركز في التناسق والتناسب والخصائص الذاتية لكل خطاط بشكل لافت للنظر، ولا توجد مثل هذه الخصائص بهذا الشكل في غالبية المصاحف الشريفة التي غالبًا ما تُكتب بالخط النسخ[٧٣]، هذا الخط ذو القواعد الصارمة لا سيما في كتابة المصحف.

(٧٢) يذكر المنوني أن كتابة المصاحف المغربية الأولى كانت – في الأكثر – توافق رسم قراءة الإمام حمزة التي كانت تغلب على أقطار المغرب، ثم استقرت على قراءة الإمام نافع من رواية تلميذه ورش، والغالب أن هذه المصاحف الأولى كانت بالخط الكوفي الذي كان شائعًا في الكتابة المغربية آنذاك، أما المصاحف والأجزاء المغربية المعروفة، فأغلب القديم منها مكتوب بخط أندلسي أو مغربي، وأكثرها بحروف عريضة، وخطوط مبسوطة جيدة..، وقد كانت بعض المصاحف المغربية يتخلل كتابة القرآن الكريم فيها مزيج بخط دقيق عقب كل طائفة من الآيات، لبيان كيفية رسم تلك الآيات، مع بيان الهجاء حسب رسم المصحف العثماني، ويوجد – على هذه الصفة جزءان قرآنيان مختلفان، وهما – معًا – بخزانة القرويين بفاس، مع التنصيص في أحدهما – الذي يحمل رقم ٤٠/٨٢٦ – على ما اتفقت عليه مصاحف الصحابة وما اختلفت فيه من ناحية الرسم، بينما ثبت على الثاني – وهو الذي يحمل رقم ٨٠/٨٧٧ الإشارة إلى أنه من تحبيس الحاجب أبي العباس القبائلي نيابة عن سلطانه على جامع الأندلس بفاس، كما أن هناك مصاحف مغربية أخرى رسم بين سطورها أو هوامشها – بلون مغاير – رموز إحدى القراءات السبع أو كلها، ولا يتعدى المعروف منها – حتى الآن – العصر العلوي.

المنوني (محمد)، تاريخ المصحف الشريف بالمغرب، مجلة معهد المخطوطات العربية، د.ت، ص ١٢، ١٣، ١٤.

(٧٣) سُمي خط النسخ بهذا الاسم لكثرة استعماله في نسخ الكتب ونقلها، ويمتاز بأنه يساعد الكاتب على السير بقلمه بسرعة أكثر، وأول من وضع قواعده ابن مقلة: وقد حدث تجويد للخط النسخ في عصر الأتابكة ٥٤٥هـ/ ١١٥٠م حتى عُرف بالنسخ الأتابكي، وقد كتبت به المصاحف في العصور الوسطى الإسلامية، وأقدم مصحف مكتوب بالخط النسخ حتى الآن موجود في مكتبة خاصة في مجموعة شيستر بيتي في مدينة دبلن وناسخه هو الخطاط العراقي الشهير ابن البواب، ومن العصر الأيوبي في مصر والشام نجد خطوط النسخ والثلث تمتاز بجمال الرونق.

بهنسي (عفيف)، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٥م، ص ق.

وعلى أية حال ينسب إلى ابن مقلة وأخيه أبي عبدالله اختراع خط النسخ، وقد قسم الخطوط اللينة كلها في ستة أنواع هي: النسخ، الثلث، التعليق، الريحان، المحقق والرقاع.

Aziza (M), La Calligraphie arabe, Préface d'Etiemble, Société Tunisienne de Diffusion 1973, p. 27.

وخط النسخ جميل رائق الحروف، خالٍ من التيبس تقل فيه الزوايا الحادة، نشأ في نفس الوقت مع الخط اليابس (الكوفي)، وقد سارا جنبًا إلى جنب، وقد أطلق على خط النسخ أكثر من اسم منها التحرير، ومنها خط البديع، وهو الاسم الذي أطلقه عليه ابن =

وزاد من جماليات الخط المغربي والأندلسي أن المغاربة لم يلجأوا إلى ميزان النقط لأن اعتمادهم دومًا على أذواقهم ومناهجهم، فالأسلوب المغربي في الخط تماشى مع طبيعة أهله في جلاء التعبير وحرية الكتابة حتى لا تبقى الحروف مسجونة في موازين أو مقيدة بقواعد تحد من ظهور شخصية الخطاط، وإن التباين والتنوع في رسوم الخطاط إبداع وابتكار يجد فيه كل راءٍ ميوله وذوقه الذي يواتيه(٧٤).

وصفوة القول إن فنون الخط والتذهيب والزخرفة قد اكتسبت بُعدًا آخر من الجمال في غرب العالم الإسلامي لا يقل جمالًا عن إسهامات الخطاطين والمذهِّبين والمزوِّقين وغيرهم من فناني الكتب في شرق العالم الإسلامي.

مصحف شريف نَسَخَه الخطاط السيد عبد الله الكاتب(٧٥) بإستانبول بتركيا العثمانية عام ١١٢٤هـ/ ١٧١٢م، وذلك كما ورد بخاتمة هذا المصحف (لوحة ٥ ب)، وقد ازدادت القيمة الجمالية لهذا المصحف بعد أن قام بتزْويقه بعد أكثر من قرن ونصف المزوِّق والمزخرف عبد الله الخراساني

= مقلة ومنها خط النسخ أو الخط النسخي، وتتكلم بعض المصادر عن خط اسمه البديع دالًا بذلك على اسم خط النسخ قبل أن يسمى نسخًا، ولكن ذلك لم يذكر في كثير من الكتب إلا باعتباره وصفًا لذلك الخط فقد قيل عنه بديع منسوب، وهذه صفات للخط الدالة على جماله وحسن شكله.
خليفة (شعبان عبد العزيز) الكتابة العربية في رحلة النشوء والارتقاء، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٢١٠.

(٧٤) أوضح هوادس أن المغاربة ينكرون الإنتاج المتماثل كالمصنوع آليا، فالخط حامل للخصائص الذاتية للكاتب، وهذا مدعاة لبروز التنوع والابتكار في الخط المغربي.
الشريفي (محمد)، الخطوط المغربية، مجلة حروف عربية، العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص ٧.
أحمد (تامر مختار محمد)، المخطوط الديني في مصر والمغرب، ص ٧٦، ٧٧.

(٧٥) ولد عبدالله أفندي في عام ١٦٧٠م في إستانبول لعائلة من الخطاطين، وقد عيِّن السيد عبد الله الكاتب مدرب للخط في قصر طوب قابي في عام ١٧٠٨م، وكان المفضل لدى السلطان أحمد الثالث ١٧٠٣م : ١٧٣٠م، والذي أمر بنسخ هذه النسخة من المصحف الشريف، وقد أصبح السيد عبد الله أفندي بعد ذلك بصفة عامة واحدًا من أعظم الممارسين لفن الخط.
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.72.html

لوحة ٥

نسخة من مصحف شريف مخطوط نسخ الخطاط عبد الله الكاتب في تركيا بتاريخ ١١٢٤هـ/ ١٧١٢م، وذوقه وزخرفه عبد الله الخرساني بإيران بتاريخ ١٣٠٧هـ/ ١٨٨٩م، (لوحات ٥ أ، ٥ ب، ٦ أ، ٦ ب) محفوظ بمجموعة خاصة، ومعروض على موقع:

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.72.html

لوحة ٥ أ

فاتحة المصحف وبدايات سورة البقرة ٥ ب خاتمة المصحف ويظهر بها اسم ناسخ المخطوط وتاريخ المخطوط ١١٢٤هـ

ينشر لأول مرة.

في إيران إبان العصر القاجاري[٧٦]، والمصحف المخطوط مكون من ١٤٩ ورقة، وعدد الأسطر من ٢٦ إلى ٢٨ سطر، وأبعاد المصحف ١٥سم عرضًا × ٢٥,٥سم طولًا.

والمصحف مكتوب بالخط النسخ بالمداد الأسود، وقد أصبحت الكتابات داخل مناطق على هيئة السحب والتي تم رشُّها بالذهب، كما يفصل بين الآيات دوائر مذهبة، أما العناوين فمكتوبة بالمداد الأحمر، كما يلاحظ أن صفحتيْ فاتحة المصحف مزخرفة بزخارف نباتية منفذة بالألوان والتذهيب (لوحة ٥ أ)، كما زُخرفت بعضٌ من هوامش المصحف بالزخارف النباتية الواقعية والمحوَّرة بالألوان والتذهيب (لوحة ٥ ب، ٦ أ) هذا بالإضافة إلى زخارف مذهبة وبحور مذهبة وسرر مليئة بالزخارف النباتية وأشرطة السحب المفعمة بالتأثيرات الصينية.

وتتضح كثيرٌ من القيم الجمالية في هذا المصحف، أولها في خط النسخ المتقن المكتوب به هذا المصحف بالرسم القرآني وبقواعد هذا الخط، وكذلك بتزيين وزخرفة هوامش افتتاحية المخطوط والتي تضم سورة الفاتحة، وبدايات سورة البقرة، بالزخارف الهندسية، والنباتية الممزوجة مع بعضها البعض في عالم لا نهائي يتضمن قيمًا فلسفيةً جمالية كامنة تدل على البداية وجمالها كما تدل على اللانهائية، كما أن استخدام الألوان والتذهيب يعطي لهذه الزخارف جمالًا أخاذًا، كما يلاحظ حرص الخطاط السيد عبد الله الكاتب على كتابة النص القرآني بالمداد الأسود، في حين جاءت عناوين المصحف بالمداد الأحمر (لوحة ٥ أ، ٦ ب)، ويظهر دور الزخارف النباتية اللانهائية والتي أضافها المزخرف عبد الله الخراساني عند مقارنة زخارف هوامش الصفحات التي قام بتزويقها (لوحة ٥ ب، لوحة ٦ أ) بصفحات أخرى من المصحف لم يقم بتزويقها إلا ببعض علامات الأحزاب والسجدات أو بعض التعليقات (لوحة ٦ ب).

(٧٦) توجد كتابات تدل على ملكية هذه النسخة من القرآن أنه قد تم شراؤها في القسطنطينية من قبل فرهاد بن عباس ميرزا في عام ١٢٩٧هـ/ ١٨٨٠م، ويبدو أن هذه الملاحظة قد كُتبت بعد سنوات قليلة من وجود فرهاد بن عباس ميرزا في إستنابول حيث كان الوقت الوحيد الذي سجل فيه أنه كان هناك عندما ذهب للحج إلى مكة في عام ١٨٧٥م، والذي كان عن طريق إستنابول، أو يكون عند عودته في الأشهر الأولى من عام ١٨٧٦م قبل تعيينه حاكمًا لفارس أو إيران في يونيو ١٨٧٦م، وفي كلتا الحالتين أقام في إستنابول بضعة أيام، ويرجح أنه في ذلك الوقت قد اكتسب هذه النسخة من القرآن قبل أن يتم تزويقه فيما بعد في بلاد فارس أو إيران.

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.72.html

أما عن آخر ما يلاحظ على هذا المصحف أنه يثبت القيم الفلسفية الثابتة التي كانت تحرك فناني الكتب في تلك العصور، فرغم أن هذا المصحف نُسخ في تركيا في العصر العثماني، وزُوِّق في إيران بعد ذلك بأكثر من مائة وخمسين عامًا، فإنه لا يمكن معرفة ذلك إلا من خلال المتخصصين، ومن خلال التعليقات التي أوضحت ذلك بالمصحف، مما يؤكد أن الفنانين المسلمين كانوا على وعي كامل بمفاهيم ثابتة لم تتغير، وكانت دافعًا دائمًا للتجديد والابتكار.

٣-٢ نماذج من فن التصوير الإسلامي وعلاقته بعلم الجمال

يمكن للباحث من خلال استعراض بعض نماذج تصاوير المخطوطات والتي تنتمي في أسلوبها الفني لمدارس فنية مختلفة انتشرت عبر العصور الإسلامية أن يحدد القيم الجمالية لهذه التصاوير أو بعبارة أخرى يستطيع الباحث معرفة هل تحقق هذه التصاوير أو المنمنمات قواعد علم الجمال أو معاييره والتي أمكن استخلاصها من آراء الفلاسفة اليونانيين أو المسلمين أو المحدَثين، ويمكن أن نجمل هذه القواعد أو المعايير في:

- هل تتسق هذه المنمنمات مع روح العقيدة الإسلامية ولا سيما فكرة التوحيد؟
- هل هي رسالة ضمنية أو رسالة أخلاقية؟
- هل تحقق الاتساق والاتزان والتقابل؟
- هل بها وحدة مع تنوع وثراء زخرفي؟
- هل بها نموذج أو مثل أعلى، وباقي الأعمال الفنية مستنسخة أو تسير وفق المثل الأعلى أو النموذج الذي ابتكر في فترة من الفترات؟
- هل يشعرك بعضها بالراحة النفسية؟

وإذا ما تحقق جزء أو كل من هذه العناصر في هذه التصاوير فهو برهان أكيد على القيمة الجمالية لهذه التصاوير، وأنها لم تكن مجرد صورة توضيحية لمتن المخطوط، بل لها رسالة أعمق من ذلك بكثير تنطوي على أبعادٍ فلسفية، واجتماعية، وسياسية، ودينية، وفنية، وفيما يلي بعض هذه النماذج المنتقاة:

لوحة ٧

تصويرة تمثل أبا زيد السروجي والحارث بن همام في إحدى قرى بغداد، من نسخة من مقامات الحريري[٧٧] (٦٣٤هـ/ ١٢٣٧م)، محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

(٧٧) من أهم المخطوطات وأروعها التي تُنسب إلى مدينة بغداد وتنسب إلى المدرسة العربية في التصوير تلك المدرسة الفنية التي تعد من أولى مدارس التصوير في تزويق المخطوطات الملونة منذ القرن ٦هـ/ ١٢م وانتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها في جميع أنحاء العالم الإسلامي، والغالب على الظن أنها انطلقت من العراق وكان لها في هذه البلد وقتذاك أكثر من مركز فني من أهمها بغداد، والموصل، وديار بكر، وواسط، والكوفة، والبصرة، ثم انتشرت في مصر، وسوريا، وإيران، وامتدت المدرسة العربية إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس، ومن مميزات هذه المدرسة الطابع العربي في السحن والملابس وفي العناية برسوم الخيل والإبل، كذلك البعد عن التمثيل الواقعي ومن ثم التسطح، الإغراق في الطابع الزخرفي في استخدام الألوان البراقة، وفي استخدام طيات الملابس وفي زخرفة الخلفيات المعمارية، وتعرف هذه النسخة من مقامات الحريري بحريري شيفر Hariri Schefer ومحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٥٨٤٧) ويحمل المخطوط تاريخ نسخه وتزويقه علاوة على اسم الخطاط والمصوِّر كما جاء في خاتمة المخطوط بخط النسخ ما نصه: «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان من سنة أربع وثلثين وستمائة حامدًا الله تعالى...»، ومن هذا النص يفهم أن هذه النسخة من مقامات الحريري تعتبر الوحيدة من بين المخطوطات بحسب المدرسة العربية التي تسجل اسم الناسخ، ويذكر صراحة أنه هو نفسه المصور، ويشتمل المخطوط على حوالي تسع وتسعين صورة ملونة.
فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م، ص ٨٦، ٨٧، ٩٢، ٩٣.

بداية الفن بالنسبة للفنان المسلم بشكل عام وفناني الكتب بشكل خاص لم تكن في خدمة العقيدة أو التعريف بالدين، إنما صيغة من صيغ التعامل بجمالية مع الحياة، وبقدسية من خلال الطابع الروحي للعقيدة، وهذا ما جسَّده الفنان المسلم في منمنماته، إذا ارتبطت المنمنمات في أوج تطورها الفني بالأدب، ولا سيما المقامات، التي اتسمت بقيمتها الوصفية الفريدة من نوعها في تصوير حياة العرب في مختلف جوانبها في القرون الوسطى(٧٨).

وتُنسب هذه التصويرة إلى أسلوب المدرسة العربية في التصوير حيث يتضح بالتصويرة سمات هذه المدرسة من تسطح، وملابس عربية فضفاضة وعدم وجود إطار للتصويرة وغيرها، إلا أنه يوجد في هذه التصويرة أمور كثيرة تُعلي من قيمتها الجمالية وتُعلي من قدر الفنان(٧٩) الذي قام برسمها؛ لأنه أوصل لنا كثيرًا من هذه الأمور رغم بساطة الرسم.

فقد تميز الواسطي الفنان بشخصية متميزة في رسمه الأشجار والنخيل، ورسم الأوراق، مع تغير في اتجاه وضعها كي يبعدها عن الرتابة والملل، وكذلك أبدع الواسطي في رسم الحيوانات

(٧٨) عناد (معتز)، الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠١، جامعة بابل، ص ٥١٤.
علي (شوقي مصطفى)، تنوع أساليب تصوير مقامات الحريري، نابو للبحوث والدراسات ٢٠٠٥م، ص ١٥٥، ١٥٦.
محمد (وسماء الأغا) التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦م، ص ٤٠ : ٤٥.

(٧٩) الفنان والمصوِّر الذي قام برسم هذه التصويرة وغيرها من تصاوير هذه النسخة من مقامات الحريري هو يحيي بن محمود بن يحيى الواسطي، وفي الواقع هو خطاط ومصور كما ذكر في خاتمة المخطوط، ويعد هذا الفنان من أشهر المصورين على الإطلاق فقد ذكره السير توماس أرنولد في كتابة المعروف (بالتصوير في الإسلام) وذلك عند حديثه في الفصل الرابع من هذا الكتاب عن المصورين وأساليبهم الفنية، فقد ذكر قلة السير الذاتية عن المصورين وأنهم كانوا في المرتبة الأقل بالنسبة للخطاطين والمذهبين، وكانوا قليلًا ما يوقعون ورغمًا عن ذلك فقد أورد بعض أشهر أسماء المصورين في العالم الإسلامي، فقد ذكر على رأس قائمة المصورين مصورًا يُدعى أبا تميم حيدرا الذي وقَّع على ورق بردي مزخرف بمنظر فروسية من مجموعة الأرشيدوق راينر، وتؤرخ بالقرن العاشر الميلادي، ثم ذكر بعد ذلك اسم الفنان الواسطي ثم ذكر بعد ذلك بعضًا من المصورين من أمثال بهزاد، ورضا عباسي، وما يهم في هذا المقام أن الفنان الواسطي كان من الفنانين ذوي الموهبة والقدرات الفنية الجمالية الخاصة وإلا ما وصل لكونه خطاطًا ومصورًا مبدعًا، ويرجح الباحث أن كونه خطاطًا هو ما شجعه في هذه الفترة المبكرة نسبيًا من ذكر اسمه والتصريح بأنه هو ناسخ ومصور هذا المخطوط. راجع:
Arnold (Thomas W.), Painting in Islam (A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture), Dover Publications, New York, 1965. pp. 71-72-73.

واستخدام عناصر التشكيل كالخط واللون، ورسمها مع إظهار كل مميزاتها سواء خيل أو إبل، وقد تجاوز كل فناني عصره في إظهار عالمها وحركاتها وألوانها(٨٠).

ويبدو التكوين الفني في هذه المنمنمة مكوَّنًا من مجتمع كامل تقريبًا، ففي مركز الثقل في اللوحة رجلان: أبو زيد السروجي، والحارث بن همام، يمتطيان اثنين من الجِمَال، يستقبلهما شخص يقف على الطريق، وفي خلفية اللوحة مبانٍ، ومسجد، وأشخاص واقفون، وأشخاص يتحركون، وطيور فوق أسطح المباني، تعبيرًا عن الصباح الباكر، وماعز، وبعض أشجار النخيل، فالتصويرة تجمع أكثر من مشهد مع وجود الأرضية النباتية على شكل خط، والمشهد يمكن أن يقسم بأكمله إلى ثلاثة مستويات، في المستوى الأول شخصان على ظهر جمل، وفي المستوى الثاني الراعي وغنمه، وفي المستوى الثالث أبنية القرية وما يدور بداخلها، وهي لمحة ذكية جمالية من الواسطي الذي جعل البيوت أبوابها مفتوحة لنرى ما يدور بداخلها، وهنا نؤكد على ما ذكره أحد الأساتذة الأجلاء من أن الواسطي تمتاز رسومه الآدمية بتنوع الشخصيات واختلاف الملامح ووضوح التعبير عن الانفعالات المختلفة(٨١).

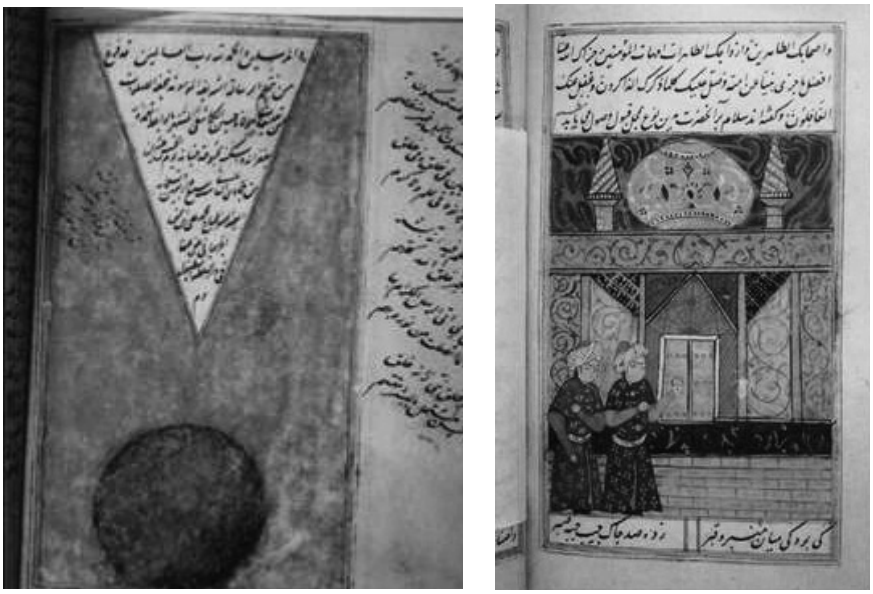
والعمل الفني هو موضوعٌ مركَّبٌ تدخل فيه عناصر حسية، كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية، كلها تشكِّل التكوين، وهو أيضًا يتضمن تعبيرًا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة بما تحمله من قيمٍ فلسفية، ودينية، واجتماعية، وسياسية، والنشاط الفني هو في حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة(٨٢)، فالفنان لا يصوِّر الطبيعة بأكملها وإنما ينتقي منها لحظاتٍ ويعبِّر عنها بطريقته، وبحسب رؤيته ومنظوره للجمال، وقد كان هَمُّ الفنان المسلم هو البحث عن تكوينات فنية جديدة مبتكرة لتحقيق الجمال، واستفاد من كل ما حوله من أشكال لتحقيق أهدافه، فالإبداع كان يعتمد على عناصر ومبادئ جمالية تتخللها أسس فنية

(٨٠) خزعل (إيمان)، جمالية توظيف الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي، مجلة جامعة بابل، المجلد ٢٣، العدد ٢، العراق ٢٠١٥م، ص ٦٦١.

(٨١) حسن (زكي محمد)، مدرسة بغداد في التصوير، مجلة سومر العدد الأول، القاهرة ١٩٤٨م، ص ١٨.

(٨٢) مطر (أميرة حلمي)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٣م، ص ٢٣.

رئيسية، ذلك أن التكوين الفني ليس إلا قواعد قد استمدت من الطبيعة، ولعل أهم عناصر التكوين هي الخط، واللون، والشكل، والفضاء[٨٣]، وهي تلك العناصر التي تعامل معها الواسطي في التصوير السابقة بشكل أعلى تمامًا القيم الجمالية لهذه التصويرة وغيرها من تصاويره.



(لوحة ٨ أ، ٨ ب)

تصويرة تمثل مسجد وضريح وبجواره رجلان من مخطوط تحفة الصلوات (رقم حفظ ١٤٠٨٦) المحفوظ في متحف الفن الإسلامي، ويحمل تاريخ نسخ ٩٤٧هـ/ ١٥٤٠م، ومكان النسخ إستانبول، ١٤٠٨٦. تنشر لأول مرة[٨٤].

(٨٣) علي (شوقي مصطفى)، تنوع أساليب تصوير مقامات الحريري، نابو للبحوث والدراسات ٢٠٠٥م، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٨٤) سبق للباحث دراسة دفتي هذا المخطوط في رسالته للحصول على درجة الدكتوراه، أما التصويرة المنشورة في هذا البحث فهي تنشر وتدرس لأول مرة في هذا البحث، والواقع أن هذا المخطوط مليء بالتصاوير التي بحاجة ملحة للدراسة وقد أشار الباحث إلى ذلك منذ أكثر من عشر سنوات عند دراسته لدفتي المخطوط برسالته للدكتوراه، وقد نشرت البروفيسورة كريستين جاكلين جروب صوره منه، ونكرر في هذا الموضع للباحثين بضرورة دراسة باقي تصاوير هذه النسخة من مخطوط تحفة الصلوات المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بباب الخلق راجع: =

هذه التصويرة من مخطوط تحفة الصلوات المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي (لوحة ٨ أ)، تعكس بشكل كبير كيف استطاع الفنان والمصور المسلم إضفاء قيم جمالية لتصاويره، وأن هذه التصاوير لم تكن أبدًا مجرد صور توضيحية فقط، وأنه يمكن فهمها بمعانٍ ومضامين مختلفة.

فالتصويرة قد تبدو للوهلة الأولى تصويرة تعبر عن عمارة اصطلاحية لمسجد وضريح لعله مسجد الرسول ﷺ، حيث ورد بالمتن أعلى التصويرة مدح لأصحاب وأزواج النبي الخاتم ﷺ، إلا أنه عند الإمعان في تكوين التصويرة القائم على الاتزان والتناسب، وفي الأشكال الهندسية والزخارف النباتية اللانهائية، فضلًا عن وجود الرجلين في مقدمة التصويرة، نفهم معنى آخر أكثر عمقًا ورسالة تنطوي على أن المسجد بيت الله الذي يعبد فيه، وأن هذا البيت أساسه التقوى والاتزان والتناسب والجمال المحيط به من كل جانب، أما القبة الضريحية التي توجد بين المئذنتين في التصويرة فهي ترمز للموت الذي يعد الحقيقة الوحيدة في الكون، أما وجود الرجلين في مقدمة التصويرة فيعكس وجود مصلين مترددين للصلاة وزيارة الأضرحة للعظة والعبرة كما يأمر بذلك الدين الإسلامي والسنة النبوية الشريفة.

= Christiane Jacqueline Gruber, The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Painting and Literature: Evidence from Cairo Collections (Bulletin of the American Research Center in Egypt Number 185–Summer 2004, pl. 4 p. 29.

البنا (سامح فكري) فن التجليد في العصر الصفوي، في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية «دراسة فنية مقارنة»، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٨م، لوحات ٩١، ٩٢، ٩٣.

لوحة ٩

تصويرة تمثل الملائكة والبُراق من نسخة من مخطوط (عجائب المخلوقات) للقزويني (رقم الحفظ Kh٥٣٥٥)، محفوظة في متحف مانيسا بتركيا،مؤرخ بالقرن ١١هـ/ ١٧م[٨٥].

هذه التصويرة من نسخة من مخطوط (عجائب المخطوطات) للقزويني، والتصويرة تمثل عشرة من الملائكة المجنحة وهي تلتف حول البراق، الذي يظهر في التصويرة بجناحين ورأس آدمي. وقد تبدو التصويرة للوهلة الأولى تصويرة طبيعية يُعبر فيها المصوِّر عن شكل الملائكة والبراق، إلا أنه بمزيد من التدقيق نجد في التصويرة العديد من القيم الفنية الفلسفية الكامنة، فهذه التصويرة

(٨٥) هذه التصويرة من نسخة من مخطوط (عجائب المخلوقات) للقزويني تنشر لأول مرة في هذا البحث، وهذه النسخة محفوظة بمتحف المخطوطات بمدينة مانيسا التركية تحت رقم kh ٥٣٥٥، وفي هذا الموضع أتوجه بالشكر الجزيل للسيد الدكتور تامر مختار أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد بكلية الآداب جامعة حلوان لمساعدته لي في التواصل مع مسئولي المتحف أثناء فترة إقامته في تركيا، بل وفي تصوير معظم تصاويره، وقد سبق لي أن نشرت إحدى تصاوير هذا المخطوط في بحث متعلق بالبراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي، وكانت هذه التصويرة تمثل الكائن المسمى بالقنطور، وهو من الأشكال الخرافية التي استوحاها الفنان المسلم من الأدب والفن الإغريقي، وهو على هيئة حصان له رأس وجذع إنسان، ولمزيد من التفاصيل حول هذا الكائن ومشاهدة هذه التصويرة راجع:
البنا (سامح فكري)، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي «دراسة فنية مقارنة»، كتاب مؤتمر الآثاريين العرب الثامن عشر، ٢٠١٥م، ص ١٠٥٢، ١٠٥٣، لوحة ٢٦.

وغيرها من الصور على شاكلتها في النسخ المصورة من المخطوطات الفارسية أو التركية تعكس تصور الفنان المسلم لعالم الغيبيات إذا جاز لنا التعبير، وكيف أن فناني المخطوطات الإسلامية استخدموا تكوينات فنية معينة كالشكل الدائري الواضح في هذه التصويرة حيث تكون الملائكة التي تحيط بالبراق الشكل الدائري، والواقع أن الشكل الدائري والزخارف الهندسية هي رمز لهندسة الكون ونظامه، كما أن رسم هذه العناصر في السماء أو الفضاء إنما تعكس مدلولًا روحيًا عند الفنان المسلم، فالفضاء عند الفنان المسلم لا نهائي، وهذا اللانهائي يعبر عن الكون.

أما عن الألوان في هذه التصويرة فأهمها اللون الأزرق، والذي يعني عند الفنان المسلم السماء والبحر والصفاء، كما أنه استخدم اللون الأصفر الفاتح لجسد البراق، وغالبًا ما يستخدم الفنان المسلم هذا اللون ليدل به على النور، والضوء، والذهب، والبهجة، ولذلك ليس غريبًا أن يعطى هذا اللون للبراق، كما أنه استخدم اللون الأخضر في بعض أجزاء من أجنحة الملائكة، وفي ذيل البراق، واللون الأخضر عمومًا ارتبط بالأشجار والنباتات، ودائمًا ما يعطي نوعًا من الراحة النفسية للمتأمل في التصويرة، هذا فضلًا عن استخدام الفنان العديد من الألوان الأخرى في التصويرة، والتي تعكس العديد من الدلالات الأخرى، كاللون البني، واللون الأحمر.

أما عن أجمل قيمة جمالية تحويها هذه التصويرة فهي اتفاقها مع روح العقيدة والدين الإسلامي فرغم أنها تمثل عالمًا غيبيًا لم يره الفنان، ولكنه استطاع أن ينقله بمهارة ودقة فريدة وبأسلوبه الخاص، فنجد أن الأجنحة التي صُوِّرت بها الملائكة، إنما مقتبسة من وصف القرآن الكريم في الآية رقم (١) من سورة فاطر، حيث وصف المولى ﷻ الملائكة بقوله تعالى: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ جَاعِلِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ رُسُلًا أُو۟لِىٓ أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَ ۚ يَزِيدُ فِى ٱلْخَلْقِ مَا يَشَآءُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿١﴾﴾[٨٦]، وهذه الآية مذكورة في المتن الذي يعلو هذه التصويرة، كما نجد في الصفحة المقابلة آيات من الذكر الحكيم أيضًا في وصف الملائكة، ومن هنا يدرك الباحث تمامًا أن فناني الكتاب كان المحرك الأول لهم العقيدة الإسلامية التي تتمثل في القرآن الكريم والسيرة النبوية الشريفة.

(٨٦) قرآن كريم، سورة فاطر، آية ١.

كما تعكس تصويرة البراق في هذه التصويرة رؤية الفنان المسلم حيث صوَّره على هيئة دابة ذات أربع في هذه التصويرة وفي غيرها من تصاوير المخطوطات، وذلك كما وصفه رسولنا الكريم ولكنه أضاف لمسات من جانبه لهذا المخلوق الرباني كالوجه الآدمي، وما يعلوه من تاج، والأجنحة أو حتى ذيل الطاووس، كل هذه العناصر وغيرها إنما تنطوي على قيمٍ فنية فلسفية وفهم واعٍ من جانب الفنان المسلم، فالوجه الآدمي ليدلنا به على إدراك هذا المخلوق إنما تشير إلى العروج والارتقاء المرتبط بمعجزة الإسراء والمعراج، ومن أشد قدرة من الطير على الارتقاء والعروج والسمو، كما أن فكرة الأجنحة بها جانب آخر أكثر عمقًا وفلسفة وهي إرادة الفنان المسلم أن يجمع هذا المخلوق الرباني بين ما هو مادي، وبين ما هو روحي أو نوراني، أو بعبارة أخرى بين البشرية والملائكية(٨٧).

٣-٣ نماذج من فن التجليد وعلاقته بعلم الجمال

يعتقد البعض أن فن التجليد عند المسلمين كان من الفنون الأقل قيمة جمالية خاصة عند مقارنته بفني الخط والتصوير، والواقع أن هذا القول يتنافى مع الحقيقة تمامًا، إذ إن فن التجليد كفن الخط، وفن التصوير كان ينطوي أيضًا على قيم جمالية فلسفية كامنة عند المجلد ليخرج هذه الروائع التي تتميز بجودة الصناعة وروعة الزخرفة، وكان دائمًا ما يوجد مثل أعلى أو نموذج يبتكره ويصل إليه مجلدو الكتب في عصر من العصور، ثم يسير وراءه جيل من المجلِّدين والتلاميذ حتى يتم ابتكار نموذج آخر.

(٨٧) لمزيد من التفاصيل عن البراق وتصاويره في المخطوطات الإسلامية راجع:
البنا (سامح فكري)، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي «دراسة فنية مقارنة»، كتاب مؤتمر الآثاريين العرب الثامن عشر، ٢٠١٥م، ص ١٠٥٠: ١٠٥٣.
Christiane Jacqueline Gruber, The Prophet Muhammad's Ascension (Miraj) in Islamic Painting and Literature: Evidence from Cairo Collections (Bulletin of the American Research Center in Egypt Number 185 –Summer 2004), pp. 25-28.

والواقع أن أول قيمة لهذا الفن تكمن في اختيار الفنان المسلم الجلد[٨٨] كمادة خام فقد أحب هذه المادة وفضَّلها على غيرها حتى أصبحت تطلق على الفن والصنعة ككل، فنقول فن التجليد، بل إنها أصبحت تُطلَق على دفوف أو أغلفة المخطوطات الإسلامية حتى في عصور الدول الإسلامية الحاكمة التي لم تستعمل الجلد، حيث إنه من المعروف أن الخشب كان هو المادة المستخدمة في العصور الوسطى قبل ظهور الإسلام (لوحة ١٠)، ثم ما لبث أن انتشر الجلد بعد ذلك في العصور الإسلامية وزخرف بشتى أنواع الزخارف، إذا فهناك قيم جمالية لهذا الفن ينطوي على الوحدة والتنوع، وحدة المادة الخام، وتنوع الأساليب الصناعية والزخرفية التي استخدمها المجلد في هذه المادة، هذا مع التسليم بأن المجلِّد المسلم في الفترات المتأخرة استخدم موادَّ أخرى، أُضيفت بجانب الجلد.

والسؤال الآن: لماذا اختار المجلِّد المسلم الجلد كمادة خام لتغليف المصاحف وحفظ أوراقها؟

الواقع أن هناك أجوبة متعددة لهذا السؤال، فالجلد مادة طبيعية مأخوذة من جلد الحيوانات التي ورد ذكرها في الآيات القرآنية لقوله : ﴿وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّنۢ بُيُوتِكُمۡ سَكَنٗا وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ ٱلۡأَنۡعَٰمِ بُيُوتٗا تَسۡتَخِفُّونَهَا يَوۡمَ ظَعۡنِكُمۡ وَيَوۡمَ إِقَامَتِكُمۡ وَمِنۡ أَصۡوَافِهَا وَأَوۡبَارِهَا وَأَشۡعَارِهَآ أَثَٰثٗا وَمَتَٰعًا إِلَىٰ حِينٖ﴾[٨٩].

(٨٨) الجلد: هو نوع من البروتين يعرف بالكولاجين، والدباغة هي عملية تجهيز الجلد ليصبح طاردًا للماء، ومقاومًا بالفطريات للتحلل ومتعادل.

محمود (حسام الدين عبد الحميد)، تكنولوجيا صيانة وترميم المقتنيات الثقافية ، مخطوطات، وثائق، تسجيلات، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م، ص ٤٣.

وجلود الكتب تعد من أهم مشغولات الجلود، فقد تنوعت مشغولات الجلود ما بين السروج، والحقائب، والوسائد، والأحزمة، والمفارش والخيام، والأحذية، والدجي، والتروس....الخ، كما استخدم الجلد الملون في الأسقف، والحوائط، والأسرة، وتغطية الصناديق.

الباشا (حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية ١٩٩٠م، ص ٢٨٤.

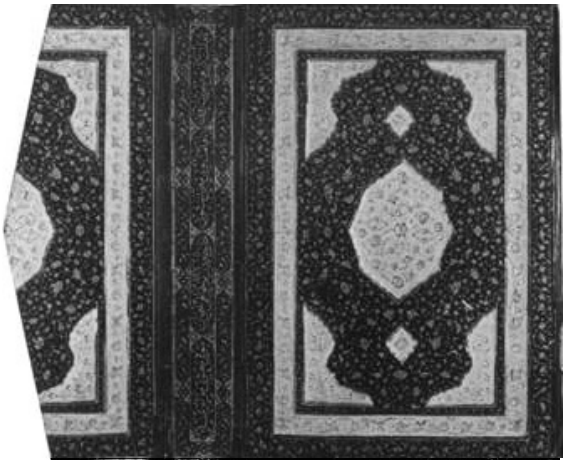
أحمد (سلوى شعبان)، مشغولات الجلود، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ١٩٧٢م، ص ٢٥-٥٦.

(٨٩) قرآن كريم، سورة النحل، آية ٨٠.

إذن فاختيار الفنان لمادة الجلد ينطوي على قيم فلسفية جمالية كامنة، فالله هو واجد الوجود فمخلوقاته التي خلق لها الله الجلد ليحميها، أخذه المجلد المسلم لتجليد المصحف الشريف في البداية، فكأنه يحفظ كلام الله بما خلقه الله، فالله هو واجد الوجود بمخلوقاته التي خلق لها جلد لتحميه وتحفظه، ورغم أن المجلد المسلم قام بدباغة هذا الجلد وزخرفته لكنه في الأساس خَلْق الله، ليس هذا فحسب، بل إن الفنان المسلم رأى في استخدام الجلود لحفظ بني آدم في ترحاله ومقامه دلالة على أن هذه الجلود قد خلقها الله لحفظ ما تحتويه بعيدًا عن الآفات.

والواقع أن دور الفنان والمجلد المسلم في هذا الجلد عبر العصور الإسلامية كان لافتًا للنظر في جودته الصناعية وتصميماته الزخرفية، بل إنه أوجد تصميمات زخرفية لجلود المصاحف الشريفة وكتب الأحاديث تختلف عن تصميمات جلود المخطوطات الأدبية والتاريخية والعلمية وغيرها، ويعكس هذا التباين بين جلود المصاحف وبين غيرها من جلود المخطوطات الأخرى القيمة الفلسفية الفنية الكامنة بداخل الفنان والمجلد المسلم التي توجهه وتحركه، وتجعله يفرق تمامًا بين القرآن الكريم كمخطوط وبين غيره من المخطوطات الأخرى، وهذا الفهم جعله يغير من تصميمات الجلود للمصاحف الشريفة وتصميمات جلود المخطوطات الأخرى، فلا ينبغي أن نضع تصاوير آدمية على جلدة مصحف، ولا ينبغي أن يوضع على جلدة مصحف كتابات شعرية أو طبية أو غيرها من المضامين بعيدة الصلة عن ما يحتويه هذا القرآن من شرائع وأحكام وقصص قرآني للعظة والعبرة، ومن هذا المنطلق فإنه إذا وضعت كتابات على جلدة مصحف فهي كتابات قرآنية أو أقوال للنبي الخاتم تحث على قراءة القرآن وتعلمه.

لوحة ١٠
غلاف مصحف محفوظ بالقسم الإسلامي بمتحف برلين نقلا عن:
Sarre (F.), Islamic Bookbindidng Plate 1
البنا (سامح فكري)، فن التجليد في العصر التيموري، لوحة ١٨٢.



لوحة ١١
الدفة السفلى واللسان من الخارج لمخطوط المثنوي (٨٨٧ هـ/ ١٤٨٣م) – الدفة منفذة بأسلوب اللاكيه – محفوظ بمتحف الفنون الإسلامية والتركية بإستانبول نقلا عن:
Aslanapa (O.), the Art of Bookbinding, PLXIII, p. 69.

لوحة ١٢
دفة من اللاكيه لمخطوط صفات العاشقين (١١٤- م أدب فارسي) تاريخ المخطوط ٩٢٩هـ، دار الكتب المصرية.
عن: البنا (سامح فكري)، فن التجليد في العصر الصفوي، لوحة ١٤.

وحينما قام المجلد المسلم بكل ما يمكن عمله من أساليب صناعية وزخرفية بمادة الجلد في مختلف الأقطار الإسلامية وعبر العصور الإسلامية المتعاقبة، إذا به منذ القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي ينتج دفوفًا أخرى للمخطوطات تعرف بدفوف اللاكيه[٩٠] نتيجة لاتصال الفنانين المسلمين بالصين، وقد ظلَّت هذه الدفوف معاصرة للدفوف الجلدية التي لم تختفِ تمامًا طوال العصور الإسلامية، وكنه هذه الدفوف مكون أيضًا من مواد طبيعية مثل كبريتات الكالسيوم وأبيض الرصاص مخلوطة مع القطن أو اللب[٩١] حتى تكون دفة يطلق عليها دفوف العجينة الورقية Papier maché التي تغطي بطبقة من كبريتات الكالسيوم لتصبح ممهدة للرسم عليها بشتى أنواع الزخارف والرسوم وطلائها بطبقات اللاكيه، وبهذا الابتكار فتح المجلدون المسلمون الباب للمصورين لمشاركتهم في تزيين وزخرفة دفوف المخطوطات الإسلامية، وتم تغطية رسومهم وفق هذا الأسلوب الجديد بطبقة من اللاكيه، وهي عبارة عن طبقة طلاء شفافة تعطي الدفة صلابة ولمعان بالإضافة إلى إنها تحافظ على الرسوم من الاندثار، وتلعب دورًا في التأثير الجمالي الكلي للدفة.

(٩٠) اللاكيه أو Lacquer هو طلاء أو ورنيش يستخدم لإعطاء طبقة صلبة ولامعة، كما أن الشيلاك shel-lac هو شكل المادة في حالتها الصلبة الخام، والواقع أن مادة اللاكيه مثل مادة الصبغة الحمراء التي تفرز بواسطة حشرة تعرف باسم حشرة اللك أو الكوكس وتتشابه هذه الحشرة مع حشرة القرمز في إنتاجها لصبغة حمراء، والتي عرفت في أوربا منذ القرن العاشر الميلادي، وتعيش هذه الحشرة أساسًا على شجرة هندية تعرف باسم بوتا فرندوز، وتفرز الحشرة الأنثى معظم راتنج اللك الصمغي أثناء فترة الحمل، وتغسل مادة اللاكيه ثم تصنف على هيئة بذور ثم تصهر وترشح وتجمد إلى لاكيه برعمي أو على شكل أوراق الشيلاك، وأوراق الشيلاك هذه هي التي يقوم الفنان بإذابتها لتصبح لاكيه سائلا ومن ثم يستطيع أن يقوم بطلائها فوق الرسوم الملونة التي ترسم على دفوف العجينة الورقية، وجاء أسلوب الزخرفة على دفوف اللاكيه وفق أسلوبين الأول: هو أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون ويعرف بلاكيه Qiangjin، والأسلوب الثاني هو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة، ويعرف بلاكيه Tianqi. راجع:

Khalili (Nasser) D.-Robinson (B.W)-Stanley (Tim), Lacquer of Islamic Lands, p. 16:18.

Kleiner (L. Masschelein), Ancient Binding Media, Varnishes & Adhesives. Translated by Bridgland (Janet) & Walston(sue) & Werner (A.E.) Rome 1985. pp. 90-91.

Hornby (A S) & Cowie (AP) & Gimson (A C), Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press. London 1974. pp. 471-788.

عيسى (مرفت محمود)، جلود الكتب ومشغولات الجلود التركية في العصر العثماني، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – كلية الآداب، جامعة المنيا ٢٠٠٥م، العدد ٥٨ حاشية رقم ١١١، ص ٨٦٠، ٨٦١.

البنا (سامح فكري)، فن التجليد في العصر الصفوي، ص ١٩٨ : ٢٠٥.

(٩١) لمزيد من التفاصيل حول هذه التركيبات انظر أبو كرورة (أماني محمد كامل)، علاج وصيانة الجلود تطبيقًا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٨٠.

وقد أطلق على هذا الأسلوب الصناعي أسلوب اللاكيه، وكان بداية ظهوره في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي خلال عصر الدولة التيمورية في إيران[٩٢] وما حولها، ولعل خير مثال على ذلك دفة مخطوط المثنوي المؤرخ بعام ٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م والمحفوظ بمتحف الفنون التركية والإسلامية (لوحة ١١) ثم ما لبثت هذه الطريقة أن انتشرت في أقطار شرق العالم الإسلامي بكثرة لا سيما في إيران (لوحة ١٢، لوحة ١٣) وتركيا (لوحة ١٤) والهند وبخاصة في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين/ السادس والسابع عشر الميلاديين، بل إنها انتقلت من فن التجليد إلى فنون أخرى فاستخدم الأسلوب الصناعي نفسه في المقالم، وفي عمل أوراق اللعب، وفي أغطية علب المرايا وغيرها من المنتجات الفنية[٩٣].

ومن أمثلة دفوف اللاكيه التي تدل على مدى ما وصل إليه المجلِّد المسلم من قيم جمالية في هذا الفن حتى في الفترات المتأخرة من العصور الإسلامية، دفة مصحف من اللاكيه صغيرة الحجم جدًا مثمنة الشكل، يبلغ مقاس ضلع المثمن ٥,٥سم، وقد قام بنسخ هذا المصحف الخطاط محمد هاشم اللؤلؤي الأصفهاني، ويرجع تاريخ المصحف لعام ١١٨٤هـ/ ١٧٧٠-١٧٧١م، وذلك طبقًا لما جاء في خاتمة المصحف (لوحة ١٥ أ)، وهو ينسب إلى إيران إبان العصر الزندي، والمصحف مكتوب بخط الغُبَار بالحبر الأسود، وآيات مفصولة بنقاط ذهبية، وعناوين السور نفذت باللون الأحمر،

(٩٢) ذهب كثير من الأساتذة مثل أصلان أبا وأغا أغلو، وربنسون إلى التأكيد على ظهور أسلوب اللاكيه في فن التجليد في إيران خلال الحقبة التيمورية وذلك نتيجة للاتصالات بين التيموريين والصين. راجع:

Robinson (B. W.), Book Covers and Laquer (Islamic Painting and the Arts of the Book) part VIII. London 1976, p. 303.

Aga Oglu (M.), Persian Book Bindings of the Fifteenth Century, University of Michigan Press 1935, p. 12-13.

Aslanapa (O.), The Art of Bookbinding (The Arts of the Book Central Asia 14th -16th Centuries) UNESCO 1977, p. 63.

(٩٣) تجدر الإشارة إلى أن أسلوب اللاكيه لم يقتصر على زخرفة دفوف المخطوطات فقد ظهر في زخرفة الأخشاب في إيران خلال العصر الصفوي نتيجة تدهور فن الحفر على الخشب في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين/ السابع والثامن عشر الميلاديين، وفي الحقيقة أن هذا الأسلوب يتبع إلى حد كبير فنون الكتاب ولا سيما فن التجليد أكثر من فن زخرفة الأخشاب. راجع:
فرغلي (أبو الحمد محمود)، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ٢٠٧، ٢٠٨. =

لوحة ١٣
لسان مزخرف بأسلوب اللاكيه ينسب إلى أصفهان منتصف القرن ١١هـ/ ١٧م عن:
Khalili (Nasser D.) and Robinson (B.W) & Stanley (Tim), Lacquer of the Islamic Lands. PL. 9 p. 31.

لوحة ١٤
الدفة السفلى واللسان من الخارج لمخطوط في علم الحديث، والزخرفة منفذة بأسلوب اللاكيه – تركيا ١٥٤٠م عن:
Rogers (J.M), and Ward (R.M), Suleyman The Magnificent, p. 80. Pl. 24a

وافتتاحية المصحف المزدوجة زينت بزخارف نباتية مورقة ومزهرة، نفذت بالألوان المتعددة على أرضيات ذهبية وزرقاء اللون، أما دفة المصحف فزخرفت بالتصميم المعروف بباقات الزهور(٩٤) وذلك وفقا لأسلوب اللاكيه متعدد الألوان (لوحة ١٥ ب)(٩٥).

وتتضح في دفة اللاكيه السابقة علو القيم الجمالية الفلسفية الكامنة لدى الفنان والمجلِّد المسلم حتى في هذه الفترات المتأخرة، فمجلِّد هذا المصحف مثله كبقية فناني الكتب لهذا المصحف بلغوا درجة عالية من الإتقان، أولا في شكل وهيئة المصحف الذي جاء على شكل وهيئة مثمن وبحجم متناهٍ في الصغر، حيث يبلغ كل ضلع من أضلاع المثمن ٥,٥سم، ومعنى ذلك أن الوراق قد قام بقطع جميع أوراق المصحف على هيئة شكل ثماني الأضلاع، والأمر نفسه فعله المجلِّد بدفتي المصحف، ورغم صغر الحجم وعدم مجيء الدفة على شكل معتاد كالمربع أو المستطيل فإن المجلد أجاد في تصميم وزخرفة الدفة بشكل رائع من باقات الأزهار على الشكل المعروف في دفوف المصاحف

= ولمزيد من التفاصيل حول الأبواب الصفوية المنفذ في زخرفتها أسلوب اللاكيه راجع:
Fehervari (G), A Seventeenth-century Persian Lacquer Door and Some Problems of Safavid Lacquer – Painted Doors, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 32, No. 2, 1969.

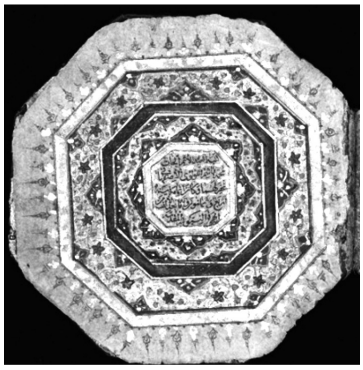
(٩٤) يقصد بتصميم باقات الزهور هو تلك الدفوف التي تعتمد في زخرفتها على باقات من الزهور المتنوعة والمختلفة الأوضاع والتي تنتشر على مسطح الدفة بالكامل، وغالبًا ما تحدد بإطار ويبدو على هذه الباقات والزهور القرب من الطبيعة أو الواقعية الشديدة المتأثرة بالأساليب الغربية، ويرجح أن يكون هذا التصميم قد ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الهجري السابع عشر الميلادي وأوائل القرن الثاني عشر الهجري الثامن عشر الميلادي، أي ظهر في أواخر الحقبة الصفوية ويؤكد ذلك ما قاله الأستاذ ديماند حينما ذكر أن الأسلوب الصفوي الذي ساد القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي استمر متبعًا في زخرفة دفوف الكتب في القرنين الحادي والثاني عشر الهجريين السابع والثامن عشر الميلاديين إلا أن طريقة الطلاء باللاكيه أصبحت أكثر شيوعًا وغالبًا ما اشتقت عناصر الزخرفة في هذين القرنين من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئة، والواقع أن دفوف اللاكيه الصفوية التي تتبع هذا التصميم تكاد تكون نادرة فقد لقي هذا التصميم ومايحتوي عليه من باقات الأزهار رواجًا أكثر بعد العصر الصفوي خلال العصرين الزندي والأفشاري ووصل إلى قمة نضجه الفني في الفترة القاجارية.
البنا (سامح فكري)، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية، حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية، جامعة أسيوط ٢٠١٠م، ص ٤٠ : ٧٠.

(٩٥) خاتمة هذا المصحف ودفته تنشر في هذا البحث لأول مرة، وهي محفوظة بمجموعة سوثبي ومعروضة على هذا الموقع في شهر سبتمبر ٢٠١٧ م. لمزيد من المعلومات راجع:
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.65.html

الكبيرة الحجم، بل إن التأثيرات الأوربية الواضحة في هذه الدفة من تدرج لوني ووضوح الظل والنور وصغر مفردات هذا التصميم من أزهار وأوراق وسيقان تحوي للرائي بأن الدفة أكبر حجمًا كما تضفي ولا شك قيمة جمالية، وتزداد هذه القيمة جمالًا بالإطار المذهب لهذه الدفة.

ويلاحظ أيضًا في دفة اللاكيه السابقة وغيرها من دفوف اللاكيه الأخرى التي غلفت المخطوطات الإسلامية عبر العصور الإسلامية، أن الفنان والمجلِّد المسلم استمر على الحفاظ على قيمة فنية فلسفية جمالية في فن التجليد، وتكمن هذه القيمة في أن المجلد حينما قام بعمل دفوف أخرى غير الدفوف الجلدية ألا وهي دفوف اللاكيه، حرص مع هذا التغيير أن تكون المادة الجديدة من المواد الطبيعية التي أوجدها الله ﷻ في الطبيعة، فمادة اللك مأخوذة من حشرةٍ من خلق الله ﷻ، ومادة كبريتات الكالسيوم مأخوذة من الحجر الجيري الذي أوجده الله في الجبال، كذلك استمر على نفس الأفكار التي تجعل من تصميمات وزخارف دفوف اللاكيه الخاصة بالمصاحف الشريفة تختلف كل الاختلاف عن تصميمات وزخارف دفوف اللاكيه لباقي المخطوطات الأخرى.

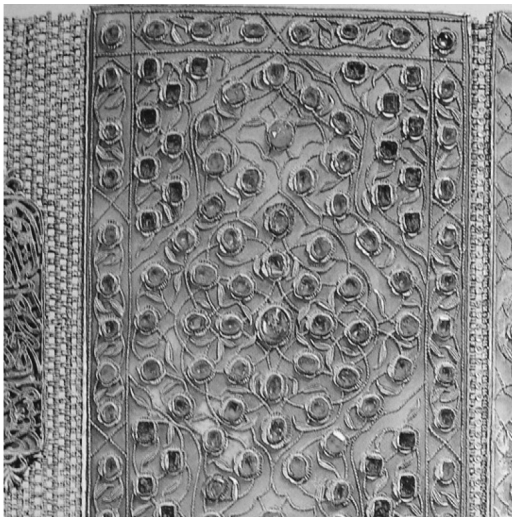
لم يتوقف المجلِّد المسلم عن فتح مجال فن التجليد للمصورين بابتكاره دفوف اللاكيه، وإنما فتح المجال



لوحة ١٥ أ
خاتمة مصحف شريف غباري من العصر الزندي – مجموعة خاصة – ويظهر بالخاتمة اسم ناسخ المصحف محمد هاشم الأصفهاني، وتاريخ المصحف ١١٨٤هـ/١٧٧٠م.
تنشر لأول مرة.

لوحة ١٥ ب
دفة لاكيه على شكل مثمن للمصحف السابق نفسه ومزخرفة بباقات الأزهار بأسلوب اللاكيه.
تنشر لأول مرة من موقع:
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.65.html

أيضًا للصائغين وصانعي المجوهرات[٩٦] حيث دفعه حرصه الدائم وقيمه الفنية الفلسفية الجمالية إلى عمل دفوف المصاحف على درجة عالية من الإبداع والجمال، بل وصل بها إلى شكل يفوق ما فعله في الدفوف الجلدية وفي دفوف اللاكيه، فإذا به يسمح للصاغة بوضع أسلاك دقيقة جدًا وأماكن تأخذ أشكالًا هندسية مختلفة على سطح الدفة ليقوم بعد ذلك بترصيع هذه الأماكن الفارغة بالأحجار الكريمة والمجوهرات، وكان المجلدون الأتراك هم أكثر من صنع وعمل هذه الدفوف المرصعة (لوحة ١٦).



لوحة ١٦
الدفة السفلى والكعب لأحد المصاحف العثمانية، والزخرفة منفذة بأسلوب الترصيع بالأحجار الكريمة
عن:
Rogers (J.M), & Ward (R.M), Suleyman The Magnificent, Pl. 25a p. 83.

(٩٦) يذكر كلٌّ من البروفيسور روجرز والبروفيسور وارد أن طريقة الترصيع بالمجوهرات كانت تتم باستخدام صفائح رقيقة مزخرفة مع استخدام أسلوب التفريغ، وأن هذه الدفوف كانت توضح مهارات الصياغ وصانعي المجوهرات والمطرزين والذين كانوا يعملون منفصلين أو بمشاركة المجلدين، كذلك أشارت الأستاذة الدكتورة عيسى (مرفت محمود) أن الدفوف التركية وجد بها طريقة جمالية أخرى هي طريقة التطريز وأنها انتقلت من بلاد فارس في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي.
Rogers (J.M) & Ward (R.M), Suleyman The Magnificent, p. 75.
عيسى (مرفت محمود)، جلود الكتب ومشغولات الجلود التركية، ص ٨٤٣، ٨٤٤.

الخاتمة

توصل الباحث من خلال هذه الدراسة للعديد من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

أولًا

ثبت من خلال الدراسة أن فنون الكتاب المخطوط من فن خط، وفن تصوير، وتزويق، وفن تجليد، وفن تذهيب، لم يكن جمالها ناتجًا فقط من جودة الأساليب الصناعية والأساليب الزخرفية لهذه الفنون، وإنما كانت هناك مفاهيم خاصة ارتبطت بالعقيدة الإسلامية فضلًا عن قيم فنية فلسفية كامنة هي التي جعلت منفذي هذه الفنون يبدعون دائمًا لإخراج هذه الفنون الرائعة الجمال.

ثانيًا

وضح من خلال الدراسة أن الجمال موجود في خلق الله جميعًا، وأن القرآن الكريم به كثير من الآيات التي تحث على النظر في جمال الكون، وأنه يكفي للمرء أن يتأمل لحظة واحدة فقط في الكون، وربما ينظر فيما خلق الله من مخلوقات قريبة منه ليتفهم هذا المعنى، وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم بالآيتين (٥، ٦) من سورة النحل حيث قال جَلَّ علاه: ﴿وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦﴾.

أما وصف هذا الجمال كعلم له مقاييس فلم يصل إلينا إلا مع ظهور الفلاسفة اليونانين وآرائهم الفلسفية المتعددة حول الجمال.

ثالثًا

تبين من خلال الدراسة التباين الكبير في آراء الفلاسفة عبر العصور حول مفهوم الجمال سواء كانوا فلاسفة يونانيين أو فلاسفة مسلمين أو حتى فلاسفة محدَثين، ولكن رغم هذا التباين

اتفقوا على وصفه المعنوي رغم اختلاف العصور والحضارات والمدن التي عاشوا فيها، وأن الجمال لا بد لكي يكتمل في أعين ناظريه يجب أن لا يقتصر على الشكل فقط أو الأشياء الحسية فقط الملموسة، ولكن لا بد من وجود مضمون، والمقصود بالمضمون هنا الرسالة التي يقدمها هذا الفن الجميل، ولا سيما لو ارتبطت هذه الرسالة التي يقدمها هذا الفن الجميل بالأخلاق أو بالتدبر في الكون وأحواله، وكيف أحكم الله صُنعَه وجماله، وأن يصل المرء في نهاية الأمر عند تأمله في هذا الجمال إلى أن الله واجدُ الوجود جَمَّل خلقه بمقاييس تعارفنا عليها وأصبحت مقياسا لما نبتكره من أعمال، وهذا المفهوم هو الذي أوصله لنا فنانو المخطوطات من خلال إبداعاتهم في فنون المخطوطات قاطبة على مَرِّ العصور، بل ونقلوه إلى باقي الفنون الإسلامية.

رابعًا

توصل الباحث من خلال الدراسة إلى أن كثيرًا من زخارف فنون الكتاب تثبت غالبية ما توصلت إليه آراء كثير من الفلاسفة القدماء والمحدثين، فمن ذا الذي ينكر التناسب الهندسي في كل ما قام به الفنان المسلم لا سيما في الزخارف الهندسية والنباتية؟! وهذا الاتزان والتناسب الواضح يتوافق تمامًا مع ما ذهب إليه فيثاغورث في معايير الجمال، كذلك نجد أن كثيرًا من منمنمات المخطوطات الإسلامية تعكس رسائل تنطوي على مضامين أخلاقية، وذلك وفقًا لما ذهب إليه سقراط من معايير الجمال، كذلك عكس تداخل وتشابك الزخارف النباتية والهندسية في مجال لانهائي، فضلًا عن وجود بداية ونهاية في المخطوطات الإسلامية؛ ربطًا بالذات الإلهية، فهو الذات المطلق الذي ليس كمثله شيء، وما فعله الفنان المسلم في هذا المجال يتوافق مع معايير الجمال وفقا لما ذهب إليه أفلوطين، كذلك نجد أن ما ذهب إليه كانت وكذلك كروتشه من أهمية الشكل الممتلئ والمتداخل بالمضمون يتوافق تمامًا مع ما تأسست عليه الزخرفة العربية الإسلامية القائمة على الإبداع الفني الذي لا يستهدف محاكاة الطبيعة وتقليدها، بل الإبداع الذي يخاطب الكشف والمعرفة الحدسية وتجريد المظاهر المادية الشكلية للمحسوسات.

خامسًا

أوضحت الدراسة أن المعايير الجمالية التي طرحتها الفلسفة الجمالية الإسلامية تتجسد في أرقى إبداعاتها في النص القرآني بوصفه كلام الخالق جَلَّ وعلا، وقد شكَّل هذا النص القرآني صورة إبداعية نموذجية لمستوى الصياغة الجمالية، مما جعل إبداعات فناني المخطوطات تتبع منهج القرآن الإعجازي، ولم يقتصر هذا الأمر على فنون الكتاب المخطوط بل تعداه إلى الفنون والعمارة الإسلامية بشكل عام، كذلك أوضحت الدراسة أن سيرة النبي الخاتم محمد ﷺ وأحاديثه كانت تبغض القبح وأهله، فالتواضع جمال، والصدق جمال، والإتقان في العمل جمال، والخدمة جمال، والرحمة جمال. ومعنى ذلك أن الإسلام كعقيدة كان مشجِّعًا على جمال كل شيء، ولم يقتصر الجمال في الإسلام على الناحية الشكلية فقط بل على المضمون؛ فالجمال ليس شكلًا فقط، بل مضمونًا، وكنه هذا المضمون جمال الخلق، والروح، والعمل، والمعاملة الكريمة، والجمال بهذا المعنى الشامل فهمه فنانو المخطوطات الإسلامية وتأثروا به أيما تأثر، مما جعلهم يبدعون في كتابة المصحف وتزويقه وتجليده بمفهومهم الخاص الذي يتفق مع ما فهموه من الاتساق القرآني المعجز والسيرة النبوية الشريفة، وقد خرج فنانو المخطوطات بثلاثة مفاهيم أساسية من القرآن والسيرة النبوية أدت بهم إلى إرساء القيم الجمالية، وهذه المفاهيم تركزت في: التوحيد، والتجريد، والتكرار.

سادسًا

توصَّل الباحث من خلال الدراسة أن الخط العربي كان الميدان الأول لإبداع الفنان والخطاط المسلم، وقد دفعه إلى تجميل هذا الخط وتنسيقه والتألق فيه عبر العصور عقيدته الدينية، وتأمله الفلسفي في حروف اللسان العربي، فالحرف العربي له بداية ونهاية، والكلمة لها بداية ونهاية، كما دفعه إلى التطوير الدائم في هذا الخط تطور علم القراءات مدوَّنًا بعد أن كان سماعًا، والدليل على ذلك أنه لا يمكن مقارنة صياغة الخط في أي ميدان بصياغة الخط الذي يكتب به النص القرآني في المخطوطات، وكان هذا النص بمثابة المثل الأعلى الذي نقلت منه.

وزادت القيم الجمالية للخط العربي على مر العصور الإسلامية بتنوع الخطوط بين شرق وغرب العالم الإسلامي، ومما يدل على الاهتمام بالخط العربي استخدام الخطاط أكثر من خط في المراحل المبكرة من كتابة المصاحف، حيث استخدم الخط الكوفي البسيط، والخط الحجازي واستخدام الأمدة الملونة في علامات التشكيل والإعجام، بل إنه استخدم النقط الملونة في علامات التشكيل في البداية، واهتمامه دائم أبدًا بتزويق وزخرفة فواتح وخواتيم المخطوط. وهذا أيضًا ينطوي على فهم واضح لفناني المخطوطات للعقيدة الإسلامية، ولأحاديث وسيرة النبي الكريم محمد ﷺ، والتي كانت تدفعه دفعا للجمال، هذا فضلًا عن فهم هؤلاء الفنانين لقيم جمالية فلسفية راسخة من أن لكل شيء بداية ونهاية، من هنا جاء الاهتمام بسورة الفاتحة، ونهاية المصحف النابع من رجاء الفنان المسلم دائمًا بحسن الخاتمة.

سابعًا

وضح من خلال الدراسة استخدام الفنان سواء كان خطاطًا أو مزوِّقًا أو مذهبًا أنظمة وتقاليد للحفاظ على تنسيق وتسلسل وجمال القرآن الكريم بشكل خاص، والمخطوطات الأخرى بشكل عام، وتؤكد هذه الأنظمة بشكل خاص أن فناني المخطوطات - ولا سيما الخطاطين - كان عندهم حرص دائم منذ بداية نسخ المصحف الشريف على كتابة كلام الله بجمال وتناسق وتتابع كما نزلت على رسولنا الكريم، بل إنهم اتبعوا نظمًا من شأنها عدم قطع الآية إذا انتهت الصفحة، وكان من أهم النظم والتقاليد نظام التعقيبة، ونظام المسطرة، والاهتمام البالغ بزخرفة فواتيح وخواتيم المصحف الشريف، وجعلوا لبداية كل سورة قرآنية تاجًا من الرسومات الزخرفية، بل إنهم أجادوا في فن التجليد للحفاظ على كلام الله بين دفتي المخطوط، ويؤكد الباحث أن هذه التقاليد انتقلت من المصحف الشريف إلى باقي أنواع المخطوطات الأخرى من أدبية وعلمية وتاريخية وغيرها، وصفوة القول إن النص القرآني جعل فناني الكتب يجملون وينوعون في كل شيء؛ في نوع الورق، وفي نوع الأقلام، وفي تنوع الخطوط عبر العصور الإسلامية المتلاحقة، بل وفي علامات الأحزاب والوقف وغيرها، وكذلك في الاهتمام بالعناوين، وقد انتقل هذا الاهتمام إلى باقي المخطوطات الإسلامية.

ثامنًا

ثبت من خلال الدراسة أن فن التصوير لم يكن بأقل حظًا من الجمال وتحقيق معاييره، ولكن علو شأن الخطاطين لكتابتهم كلام الله، وكذلك حكم الإسلام من التصوير، فضلًا عن السير قدمًا لكل ما ذهب إليه بعض الباحثين من الأجانب عند معالجتهم لهذه التصاوير أغفل كثيرًا من القيم الجمالية لهذه التصاوير، وربما أدى إلى تكوين صورة خاطئة مفادها أن هذا الفن من فنون الكتب ليس جميلًا، ولا يحقق معايير علم الجمال، والواقع أن غالبية هذه التصاوير يحقق كثيرًا من المعايير الجمالية التي توصَّل إليها كثير من الفلاسفة القدماء والمحدثين، إذ إن كثيرًا من هذه التصاوير ليس توضيحيًّا فقط للنص المكتوب، بل تنطوي على جمال مادي ملموس نلمسه في حينها رغم صغر حجمها من خلال ألوانها البديعة وتكويناتها الفنية، كما أنها تنطوي في الوقت نفسه على رسالة أخلاقية يوصلها لنا الفنان على طريقته الخاصة، كأنْ ينتقي لحظة في القصة التي تعكس معاني كثيرة، أو يصور لنا بعض اللقطات غير الواقعية لتوصيل رسالة معينة، وهكذا يظل الفنان المسلم رغم صغر حجم تصاويره وعدم واقعيتها وعدم اتباعه الظل والنور في أغلب مدارس التصوير المعروفة، فإنه يستطيع عبر وسائل أخرى توصيل رسالته.

تاسعًا

توصَّل الباحث من خلال الدراسة أن فن التجليد بشكل عام بمثابة بيت للمخطوط يحفظه في حِلِّه وترحاله، وكان لا بد من تزيين هذا البيت على قدر ساكنه من المكتوب، فقد ثبت من خلال الدراسة أن هذا الفن مليء بالقيم الجمالية، فقد اختار المجلِّد الجلد الذي خلقه الله للحفاظ على أجسام الكائنات الحية ليجعله يحفظ كلام الله، ثم عمَّمه بعد ذلك على باقي المخطوطات، وحتى عندما قام بتغيير الدفوف من جلدية إلى دفوف لاكيه حافظ أن تكون هذه الدفوف الجديدة من مواد طبيعية أوجدها الله في الكون، كذلك أبدع المجلد المسلم في الأساليب الصناعية والزخرفية لدفوف المخطوطات عبر العصور الإسلامية ليعلي من القيم الجمالية لهذا الفن، وكان دائمًا ما يخرج بنموذج أو مثل أعلى، ثم يأتي جيلٌ من المجلدين يتبعون هذا المثل، والحق أن جماليات فن

التجليد كانت متجددة ووصلت للذروة، ويكفي فقط تأمل ومشاهدة دفوف المخطوطات التي وصلت إلينا والتي بلغ حجمها في بعض الأحيان ٥سم × ٥سم، ورصع بعضها بالأحجار الكريمة؛ لنستدل بذلك على ما وصل إليه هذا الفن من جمال.

عاشرًا

نشر الباحث ست عشرة لوحة منها ثمان لوحات تنشر لأول مرة في هذا البحث، وتمثل هذه اللوحات نماذج منتقاة لفنون الكتاب المخطوط المختلفة من فن الخط، وفن التصوير، وفن التجليد، والتي أكدت علو القيم الجمالية لفنون المخطوطات الإسلامية على مر العصور.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع والدوريات والرسائل العربية والمعربة

١- **إبراهيم (سامي محمود)**، مفاهيم الجمال في الفلسفة الإسلامية ومقارنتها بالفلسفات الغربية، (الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية)، مؤتمر المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالتعاون مع جامعة العلوم الإسلامية ووزارة الثقافة الأردنية، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتب الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٢- **أحمد (تامر مختار محمد)**، المخطوط الديني في مصر والمغرب في القرنين الثاني والثالث عشر الهجريين خطوطه وفنونه «دراسة فنية مقارنة»، رسالة دكتوراه، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١١م.

٣- **أحمد (سلوى شعبان)**، مشغولات الجلود، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٢م.

٤- **أوفيسامكوفا (م.ز)، نوفا (سمير)**، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة، السقا (باسم)، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩م.

٥- **الباشا (حسن)**، الخط الفن العربي الأصيل، حلقة بحث الخط العربي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٨م.

٦- **.....**، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م.

٧- **بختي (مليكة)**، التسطير وإخراج الصفحة في مخطوطات الغرب الإسلامي (ق٨هـ/ ١٤م)، (علم المخطوط العربي بحوث ودراسات)، ترجمة تدغوت (مراد)، الوعي الإسلامي، مجلة كويتية شهرية، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م.

٨- **البنا (سامح فكري)**، فن التجليد في العصر الصفوي، في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية «دراسة فنية مقارنة»، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.

٩- .....، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية، حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، ٢٠١٠م.

١٠- .....، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي «دراسة فنية مقارنة»، كتاب مؤتمر الأثاريين العرب الثامن عشر، ٢٠١٥م.

١١- **بنبين (أحمد شوقي)**، نظام التعقيبة، (فن فهرسة المخطوطات مدخل وقضايا)، ندوة قضايا المخطوطات، تنسيق وتحرير الحفيان (فيصل)، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٢- **البهنسي (عفيف)**، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٥م.

١٣- .....، جمالية الخط العربي بوصفه فنًا إبداعيًا، ضمن فعاليات أيام الخط العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٧م.

١٤- **التونجي (محمد)**، المعجم الذهبي فارسيعربي «فرهنج طلائي» الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٠.

١٥- **جمعة (إبراهيم)**، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٦- **حسن (زكي محمد)**، مدرسة بغداد في التصوير، مجلة سومر، العدد الأول، القاهرة، ١٩٤٨م.

١٧- **الحسيني (فرج)**، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

١٨- **الحلوجي (عبد الستار)**، الكتاب العربي المخطوط في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع، (علم المخطوط العربي «بحوث ودراسات»)، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الاصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م.

١٩- **حمزة (حمزة حمودة)**، أصل الظواهر النباتية في الخط الكوفي، بحث ضمن مجلة المتحف، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٨م.

٢٠- **حمودة (ألفت يحي)**، نظريات وقيم الجمال المعماري، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م.

٢١- **حمودة (محمود عباس)**، تطور الكتابة الخطية العربية «دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها»، دار نهضة الشرق، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٢- **حنتوش (محمد عباس)**، فلسفة الجمال الإسلامية ومقارنتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي، القاهرة، د.ت.

٢٣- **حنش (إدهام محمد)**، طبقات الخطاطين مقاربة المصطلح النقدي لفن الخط، مجلة حروف عربية، العدد السابع عشر، أكتوبر، ٢٠٠٥م.

٢٤- **الخزاعي (عبد السادة عبد الصاحب)**، الرسم التجريدي بين الرؤية الإسلامية والرؤية المعاصرة، دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ١٩٩٧م.

٢٥- **خزعل (إيمان)**، جمالية توظيف الوحدات الزخرفية في رسوم الواسطي، مجلة جامعة بابل، المجلد ٢٣، العدد ٢، العراق، ٢٠١٥م.

٢٦- **ابن خلدون (عبد الرحمن)**، مقدمة ابن خلدون (العبر وديوان المبتدأ والخبر)، مطبوعات مكتبة الحاج عبد السلام محمد، القاهرة، د.ت.

٢٧- **خليفة (شعبان عبد العزيز)**، الكتابة العربية في رحلة النشوء والارتقاء، القاهرة، ١٩٨٩م.

٢٨- **الديدي (عبد الفتاح)**، علم الجمال، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨١م.

٢٩- **رضا (أحمد)**، معجم متن اللغة، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٨م.

٣٠- **رفاعي (أنصار محمد عوض الله)**، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، قسم علوم التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٢م.

٣١- **الرفاعي (بلال عبد الوهاب)**، الخط العربي تاريخه وحاضره، دار بن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٠م.

٣٢- **أبو ريان (محمد علي)**، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، دار المعرفة الجامعية، ج١، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

٣٣- **زينو (محمد بن جميل)**، قطوف من الشمائل المحمدية والأخلاق النبوية والآداب الإسلامية، دار الحديث الخيرية بمكة المكرمة، سلسة التوجيهات رقم ٥، الطبعة الخامسة عشر مزيدة ومنقحة، مكة المكرمة، د.ت.

٣٤- **الشريفي (محمد)**، الخطوط المغربية، مجلة حروف عربية، العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر، ٢٠٠٠م.

٣٥- **شلق (علي)**، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م.

٣٦- **صليبا (جميل)**، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الجزء الثاني، ١٩٨٢م.

٣٧- **الطوبي (مصطفى)**، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، (علم المخطوط العربي «بحوث ودراسات»)، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٨- **عباس (راوية عبد المنعم)**، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

٣٩- **عبد الرحيم (عبد الرحيم خلف)**، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في فن الخط العربي، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، العدد الرابع والعشرون، ٢٠٠٧م.

٤٠- **عبد المنعم (فليحة)**، مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار العورة، بيروت، ١٩٧٩م.

٤١- **عجام (إنعام عيسى كاظم)**، القيم الجمالية للوحدات الزخرفية في مرقد النبي ذي الكفل، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٣، العدد ٢.

٤٢- **عز الدين (إسماعيل)**، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٢، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٤٣- **علوان (مجدي عبد الجواد)**، إضافة جديدة إلى النقوش الكتابية الإسلامية المكتشفة في مصر، العدد السابع، مجلة أبجديات، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٢م.

٤٤- **علي (شوقي مصطفى)**، تنوع أساليب تصوير مقامات الحريري، نابو للبحوث والدراسات، ٢٠٠٥م.

٤٥- **عناد (معتز)**، الدلالات الفكرية والرمزية للفن الإسلامي في التصميم المعاصر، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠١، جامعة بابل.

٤٦- **عيسى (مرفت محمود)**، جلود الكتب ومشغولات الجلود التركية في العصر العثماني، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠٠٥م.

٤٧- **غوري (محمد علي)**، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد الثامن عشر، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ٢٠١١م.

٤٨- **فارس (بشر)**، سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٤٨م.

٤٩- **فرغلي (أبو الحمد محمود)**، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٥٠- .....، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م.

٥١- **أبو كرورة (أماني محمد كامل)**، علاج وصيانة الجلود تطبيقًا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م.

٥٢- **محمد (سعيد مغاوري)**، الكتابة العربية في مصر منذ الفتح العربي وحتى نهاية عصر الولاة على البرديات العربية والسكة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.

٥٣- **محمد (مصطفى عبد الرحيم)**، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

٥٤- **محمد (وسماء الأغا)**، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسطي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦م.

٥٥- **محمود (حسام الدين عبد الحميد)**، تكنولوجيا صيانة وترميم المقتنيات الثقافية، مخطوطات، وثائق، تسجيلات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

٥٦- **مطر (أميرة حلمي)**، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٣م.

٥٧- **المنوني (محمد)**، تاريخ المصحف الشريف بالمغرب، مجلة معهد المخطوطات العربية القاهرة، د.ت.

٥٨- **ابن النديم (محمد بن إسحاق)**، الفهرست، تحقيق تجدد (رضا)، دار المسيرة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

٥٩- **نخبة من العلماء**، التفسير الميسر، المقدمة من إعداد التركي (عبد الله بن عبد المحسن)، دار الإسلام للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

1- **Ali, Wijdan (1999)**, *The Arab Contribution to Islamic Art from the Seventh to the Fifteenth Centuries*, The American University in Cairo Press; The Royal Society of Fine Arts, Jordan.

2- **Aga Oglu, M**. (1955), *Persian Book Bindings of the Fifteenth Century*, University of Michigan Press.

3- **Arnold, Thomas W**. (1965), *Painting in Islam (A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture)*, Dover Publications, New York.

4- **Aslanapa, O. (1977)**, *The Art of Bookbinding* (The Arts of the Book Central Asia 14th -16th Centuries) UNESCO.

5- **Aziza, M (1973)**, *La Calligraphie arabe*, Préface d'Etiemble, Société Tunisienne de Diffusion.

6- **Fedeli**, **Alba (2015**), Early Qur'ānic Manuscripts, Their Text, and the Alphonse Mingana Papers Held in the Department of Special Collections of the University of Birmingham PhD thesis, University of Birmingham.

7- **Fehervari, G. (1969)**, A Seventeenth-Century Persian Lacquer Door and Some Problems of Safavid Lacquer–Painted Doors, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol (32), No. (2).

8- **Gruber, Christiane Jacqueline (2004)**, The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'raj) in Islamic Painting and Literature: Evidence from Cairo Collections in Bulletin of the American Research Center in Egypt No. (185).

9- **Hornby, A S & Cowie, A P &Gimson** (**A C**) **(1974)**, *Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English*. Oxford University Press. London.

10- **Houdas, O (1886)**, *Essai sur l'écriture maghrebine*, In *Nouveaux mélanges orientaux*, Paris, Ecole des Langues Orientales Vivantes.

11- **Hoyland, Robert (2006)**, New Documentary Texts and the Early Islamic State; in Bulletin of the School of Oriental and African Studies. University of London.

12- **Kleiner, L. Masschelein (1985)**, *Ancient Binding Media, Varnishes & Adhesives*. Translated by Bridgland (Janet) & Walston (sue) and Werner, A.E., Rome.

13- **Robinson (B.W) (1976)**, Book Covers and Laquer (*Islamic Painting and the arts of the book*) part VIII. London.

14- **Schimmel (Annemarie) & Rivolta (Barbar)**, *Islamic Calligraphy*; *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series* Vol. (50), No.1 (Summer, 1992).

15- **Van (D.B) (1989)**, Some Notes on Maghribi Script, Manuscripts of the Middle East 4.

16- **Wilson E (1988)**, *Islamic Design*, The British Museum.

ثالثًا: المواقع الإلكترونية

1- http://www.elwatannews.com/news/details/2444409

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B5%D8%AD%D9%81_%D8%B9%D8%AB%D9%85%D8%A7%D9%86

3- http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Islamic_Arabic_1572a/Mingana_Islamic_Arabic_1572a_folio_2_recto/viewer

4- https://raseef22.com/culture/2017/07/23/%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%82%D8%AF%D9%85-

5- http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/arts-of-the-islamic-world-l17220/lot.72.html

It is well-known that understanding heritage to generate knowledge requires a scrutinizing process of theorization of its input and output. This process should start from revisiting the epistemological theory adopted by early Arab scholars, and end by constructing a different conception of Arabic/Islamic heritage founded on unprejudiced and systematic methodology. To this end, we have to contemplate the contextual inquiries of scientific research on heritage. Whereas some scholars regard heritage as lumbersome and others attribute to it many contemporary intellectual disillusionments of our Arab societies, it is doomed necessary to contribute to its scrutinizing and objective research that is not limited to textual analysis, but also to the deduction of its underpinning epistemological premises and functions as well as future perspectives.

For all the foregoing, the MsC became determined to publish a peer-reviewed journal entirely devoted to Arabic manuscript studies. Within the last two years, it held extensive meetings with codicology and manuscript experts as well as university professors specialized in related field of heritage to decide on the journal's scope and publishing guidelines. Different Arabic journals on manuscripts were also consulted to settle on the added value of the new journal. It was decided to pay more attention to textual research in addition to standard studies of the manuscripts. Moreover, the journal language is not limited to Arabic only, as the first issue comprises an English paper, and we welcome more languages in the future. Finally, we have chosen the title to be Manuscript Studies to match the journal scope that encompasses traditional research on Arabic manuscripts to include papers on critical editing, codicology, etc.

The first issue of the journal comes in fulfillment of our aspirations. The papers included are variegated in topics, methodologies and approaches. They coves varied topics on Arabic manuscripts including codicology, cataloging, critical editing, bibliographies, critiques and commentaries. They are written in either Arabic or English, with bilingual abstracts to highlight their content to non-Arabic/English readers. In conclusion, we would like to express our gratitude to all who contributed to the issuing of this journal, above all our international advisory committee for their unrelenting guidance and overall support.

Dr. Medhat Issa
Director, Manuscripts Center
Editor-in-Chief

Editorial

The ranking of any given academic establishment is determined by its ability to serve as an authoritative repository for scholars to refer to on current scholarly issues. This is best manifested in the publishing of peer-reviewed academic journals concerned with up-to-date scholarly topics and findings, in addition to critiques of latest research in related fields. The crucial role of this type of scholarly production is building a collective knowledge base underpinned by the continuum of investigation and study to further the progress of science.

The missions and goals of the Manuscripts Center (MsC), affiliated to the Cultural Outreach Sector, at the Bibliotheca Alexandrina, are set to contribute rigorously to work on Arabic/Islamic heritage, in order to highlight its pivotal role in the intellectual human experience. Thus, the MsC regularly holds specialized international conferences and seminars, where eminent world experts in the fields of Arabic/Islamic heritage and manuscript studies meet to shed light on the untrodden aspects of heritage, and introduce its written rarities scattered all over the collections of world libraries. Its cultural and training programs are tailored to meet the increasing demand in the Arab world for specialized lectures and workshops in cataloging, manuscript studies and codicology. Moreover, the MsC dedicates considerable effort to academic publishing, including heritage books, translated scholarly papers related to manuscripts, as well as conference and seminar proceedings. During the past years, it released manuscript catalogs and directories of manuscript rarities of its collections.

Contents

Editorial 11

Non-Arabic Studies

1- History before Islam: A Manuscript of Ibn Ĥaldūn – Dr. Werner Schwartz 17

Codicological Studies

1- Aesthetics and the Arts of Islamic Manuscripts: An Applied Study – Prof. Sameh Fikri al-Banna 21

2- Non-Watermarked Papers Used in the Near East until 1450: A Typological Study – Prof. Geneviève Humbert, Translated by Dr. Mohammed Abdel Samie 107

Critical Editing and Cataloging Studies

1- Authorship Trends in Heritage Critical Editing in Contemporary Arabic Tradition: An Exploratory Study of Cognitive Maps – Prof. Khaled Fahmy 205

2- Cataloging Arabic Manuscripts in the Digital Age: The Manchester Experience and Paratextual Materials – Prof. Peter E. Pormann and Dr. Hammood Obaid 253

Reviews and Critiques

1- Revisiting Two Critical Editions of *Kitāb al-Masālik wa al-Mamālik* by Abū ‘Ubayd al-Bakrī – Prof. Abdullah Youssuf al-Ghoneim 287

Studies of Arab Scholars’ Achievements

1- Imam Al-Kawtharī’s Efforts in the Critical Editing of Islamic Manuscripts – Dr. Emad Hassan Marzouk 313

2- The Legacy of Šamsul-Dīn al-Dailamī – Khaled Muhammad Abduh 353

Publishing Guidelines

- This journal provides a platform for the publication of original and novel academic research in the areas of codicology, history and philosophy of science and Arabic/ Islamic heritage studies. The journal welcomes the submission of critical editions, translations, critiques, book reviews of Arabic heritage studies and manuscripts, in Arabic, English and French.
- Submitted papers should not have been published before, as whole or in part, derived substantially from the author's thesis or dissertation, or under consideration for publication elsewhere.
- Submitted papers are typically between 5,000 to 10,000 words in length (for researches, studies and critical editions), and should not be less than 2,000 words (for critical essays, book reviews and translations).
- A brief abstract (150 words maximum), in both Arabic and English, is required.
- Papers are submitted electronically via the journal email along with an adequate bio of the author.
- The journal adopts a blind scholarly peer-review process. Authors shall be informed of the reviewing process' outcome. The editors reserve the right to make modifications and changes to accepted papers as necessary. The decision of acceptance or rejection of papers is final.
- Upon acceptance of a paper, the author must make timely and effective modifications and corrections if required by the reviewers. The editors may opt not to disclose the reason for rejection of a submitted paper.
- The information and opinions contained in the papers are those of the authors and do not necessarily reflect the view of the Manuscripts Center nor the Bibliotheca Alexandrina.

Contact Information:

All correspondence is to be sent via e-mail to the Managing Editors:
manuscripts.center@bibalex.org or layla.khoga@bibalex.org

ʻUlūm Al-Makhtūt Journal

An annual peer-reviewed journal, published by the Manuscripts Center at the Bibliotheca Alexandrina, dedicated to publishing original research in Arabic manuscripts studies, history of philosophy and sciences, and heritage studies. Translations, commentaries, critiques and critical editions sections are featured in every issue.

Advisory Panel

Prof. Abdul-Sattar Al-Halwagi (Egypt)

Prof. Ahmed Chawki Binebine (Morocco)

Prof. Ayman Fouad Sayyid (Egypt)

Prof. Bashar Awad Maarouf (Iraq/Jordan)

Prof. Ibrahim Chabbouh (Tunisia)

Prof. Maher Abdel-Qader (Egypt)

Prof. Peter Pormann (Germany)

Dr. Werner Schwartz (Germany)

Prof. Yahya B. Geneid (KSA)

Chairman of the Board

Prof. Mostafa El Feki

Honory Academic Editor

Dr. Mohamed Soliman

Editor-in-Chief

Dr. Medhat Issa

Managing Editors

Dr. Hussein Soliman
Layla Khoga

English Copy Editor

Wegdan Hussein

Graphic Designers

Ahmed Bahgat
Reem Noaman

A special thanks to the calligraphy composers whose compositions were used in the periodical's cover and header:

Calligrapher Raad El-Husseiny **Prof. Nassar Mansour**

ʻUlūm Al-Makhtūt

Annual peer-reviewed journal

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

ʻUlūm Al-Makhtūt

Annual peer-reviewed journal

مركز المخطوطات
Manuscripts Center