مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

نُسخة عُثمانية مُصوَّرة من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ لابن ظَفَرْ الصِّقلِّي

" تُنْشر وتُدْرَس لأول مَرَّة"

د. ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله

مدرس الآثار الإسلامية

كلية الآثار – جامعة الزقازيق

DOI: 10.21608/qarts.2022.144586.1452

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد ٥٤ (الجزء الأول) يناير ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

نُسخة عُثمانية مُصوَّرة من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ لابن ظَفَرْ الصِّقلِّي " تُنْشر وتُدْرَس لأول مَرَّة "

إعداد

د. ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله

مدرس الآثار الإسلامية

كلية الآثار – جامعة الزقازيق

المُلخَّص باللغة العربية :

تُسلِّط الدِّراسة الضَّوء على نُسخة عُثمانية من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ لابن ظفر الصّقلي(المتوفى٥٦٥هـ/١١٧٠م) تُنشَر وتُدْرَس هنا لأول مَرَّة، تحتفظ بها المكتبة الملكية الفرنسية تحت رقم: (Suppl.ar.no.539.) وتَكمُن أهميتها في تزويقها بالتَّصاوير المُلَوَّنة الشَّارحة لما كُتِبَ في المتن من موضوعات وقصص تاريخية لملوك وخُلفاء وآخرين، وقد ساهمت هذه التصاوير في تأريخ المخطوط وتحديد الفترة الزَّمنية التي نُسِخَ فيها، ويقع هذا المخطوط في مجلد واحد به اثنتان وسبعون ورقة، ومَوْضِع لثمانية وخمسين تصويرة، وتهدف الدِّراسة إلى التَّعريف بالمخطوط ومؤلفه، وتناول موضوعاته وتأريخه اعتمادًا على تصاويره، مع دراسة السِّمات والمُمَيِّزات الفنية لهذه التصاوير، وأسلوب تنفيذها، ومقارنتها بأمثلة لها مؤرخة؛ لإبراز آلية التأريخ، والوقوف على مدى أوجه الشبه والاختلاف بين رُسوم الفنانين العُثمانيين، فضلًا عن معرفة مدى مطابقة تلك التصاوير للواقع والحقيقة من عدمه.

الكلمات المفتاحية: مخطوط، سِلوان المُطاع، ابن ظفر، عثماني، تصاوير.

منهج البحث ومحتوياته:

سوف تتَّبع الدِّراسة في تناولها للمخطوط ونشرها تصاويره المنهج الوصفي والتحليلي المقارن في آن واحد، مع دراسة تفصيلية لعناصرها الفنية، ومقارنتها مع نماذج أخرى مُشابهة؛ للخروج بأهم السِّمات والمُميزات الفنية للمخطوط.

المبحث الأول: التعريف بمخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ وما يتضمنه مُحتواه:

وفيه يتم تناول: بيانات المخطوط، وترجمة مؤلفه، وتسميته، وسبب تأليفه، وتأريخه، وموضوع المخطوط وما يَتضمنه محتواه.

المبحث الثاني: أساليب ومراحل إعداد التصاوير وموضوعاتها:

وفيه يتم تناول: بيان بعناوين التصاوير ومَوْضِع كُلّ تصويرة في المخطوط، العيوب الفنية وقت إعداد وتجهيز تصاوير المخطوط، خطوات ومراحل إعداد وتجهيز تصاوير المخطوط، موقع التصاوير في المخطوط وأسلوب تنفيذها، أُطر تصاوير المخطوط وأسلوب زخرفتها، موضوعات تصاوير المخطوط، العلاقة بين النصوص الكتابية والتصاوير الشَّارحة لها.

المبحث الثالث: دراسة العناصر الفنية والزُّخرفية للتصاوير:

وفيه يتم تناول: رسوم الأشخاص، رسوم الحيوانات، رسوم العمائر وأرضياتها، رسوم الأثاث والتحف التطبيقية، رسوم المناظر الطبيعية.

المبحث الرابع: الأساليب الفنية لمُعالجة عناصر التصاوير:

وفيه يتم تناول: التصميم العام والتكوين الفني لتصاوير المخطوط، الواقعية، البعد الثالث(التعبير عن العمق داخل التصاوير)، الخطط اللونية، لغة الجسد.

المبحث الأول: التعريف بمخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ وما يتضمنه مُحتواه:

سوف نقوم في هذا المبحث بعمل وصف عام للمخطوط مُوَضَّحًا فيه أهم بياناته، ثم الترجمة لمؤلفه، وسبب تسميته، وكذلك سببه تأليفه له، وتأريخه، وذكر موضوعاته، **وذلك على النحو التالي:**

أولًا : بيانات المخطوط :		
١	**عنوان المخطوط**	سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ.
٢	**اسم المؤلف**	ابن ظفر الصّقلي(المتوفى٥٦٥هـ/١١٧٠م).
٣	**تاريخ النَّسخ**	النُّسخة غير مؤرخة، وتم تأريخها من خلال تصاويرها بفترة العصر العثماني.
٤	**تصنيف المخطوط**	أدبي، سياسي.
٥	**مكان ورقم الحفظ**	المكتبة الملكية الفرنسية، برقم: (Suppl.ar.no.539.)
٦	**المجلدات والأوراق**	المخطوط من مجلد واحد فقط، بداخله ٧٢ورقة.
٧	**شكل ولون الورق**	الورق أبيض شاحب اللون مائل للاصفرار.
٨	**أسطر الصَّفحات**	متوسط عدد أسطر كُلّ صفحة من صفحاته ٢١سطرًا، كُتبت على هيئة عمود واحد.
٩	**الخط المُستخدم**	المخطوط باللغة العربية، كُتب بخطَّي النسخ والثلث.
١٠	**ألوان المداد**	عناوين المتن(أسود فاتح)، المتن/المحتوى(أسود قاتم)، والفواصل بين الجُمَل(باللون الأحمر)، وعناوين التصاوير(باللون الأحمر).
١١	**الضَّبط والتشكيل**	ضُبطت كتابات المخطوط بالتَّنقيط والتَّشكيل.
١٢	**الإطارات**	به إطارات خطّية بلون أحمر تُحدِّد متنه وتصاويره.
١٣	**تصاوير المخطوط**	تم تجهيز **مواضع لثمانية وخمسين تصويرة**، رُسمت منهم بالفعل **ثمانية وعشرون، وخمس** رُسمت غير

أولًا : بيانات المخطوط :		
		مُكتملة، **وأربع وعشرون** لم يتم رَسمهم لكن كُتبت لِكلّ منهم عنوانها فقط، **وتصويرة واحدة** جاء موضعها فارغًا تمامًا ولم يتم الرَّسم فيه أو يُكتب لها عنوان.
١٤	**الناسخ والمُصوّر**	لا توجد كتابات تحمل اسم الناسخ أو المُصوِّر.
١٥	**حالة المخطوط**	يوجد في بعض أوراقه أثر لمواد سائلة، وفقدت منه أوراق أخرى.

ثانيًا : ترجمة مؤلف المخطوط :

هو أبو عبد الله محمد بن أبي محمد بن ظَفَرْ الصِّقلّي، وشهرته "ابن ظَفَرْ الصِّقلّي"، يُنعت بحُجّة الإسلام بُرهان الدين(١)، واختلف الرُّواة في كُنيته، فقيل: أبو عبدالله، وقيل: أبو جعفر، وُلد بصقلية سنة(٤٩٧هـ/١١٠٣م)، ونشأ بمكة واستوطن بحماة وتوفى بها سنة(٥٦٥هـ/١١٧٠م)، ولم يَزل يُكابد الفقر إلى أن مات، وكان رَحَّالة يَهوى السَّفر وطَلَبَ العِلم، حيث أكثر من التِّرْحال والتَّنقل في الأمْصار، حيث رَحَلَ من مكة التي نشأ بها إلى مصر، ثم إلى المهدية بشمال إفريقيا، ثم إلى حَلَب مارًا بمصر مرةً أخرى، ثم توجَّه إلى حماة واستقر فيها، وعمل بالديوان(٢)، وكان أشعري العقيدة مالكي المذهب(٣). وكان ابن ظفر أديبًا بارعًا في القصّ والحَكي، ويَجمَع بين قصص

(١) عادل فتحي ثابت: فن أصول الحُكم عند ابن ظفر العربي الصقلي السابق على ميكافللي الإيطالي، الإسكندرية: دار الجامعة الجديدة، ١٩٩٨م، ص٦.

(٢) يُسرى إسماعيل الشريفي: ابن ظفر الصقلي وسلواناته: عرض ودراسة، مجلة آداب الرافدين، العدد٣١، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٨م، ص٢٢٣.

(٣) صالح عبد الرحمن الفايز: ابن ظفر الصقلي ومنهجه في التفسير من خلال كتابه الينبوع، رسالة ماجستير، قسم الدراسات العليا، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٠م، ص٢٥ – ٢٩.

التاريخ الحقيقية وقصصه التي يُبدعها هو نفسه[١]، كما كان شاعرًا أيضًا[٢]. وله مؤلفات وتصانيف ممتعة[٣] فى علوم الدين واللغة والأدب، ولكثرة تصانيفه العميقة في علوم الدين أُطلق عليه لقب حُجّة الدين، ويزداد عن غيره من علماء صقلية بتفسيره المُسمَّى: "ينبوع الحياة في تفسير القرآن الكريم"[٤].

---

(١) الصقلى(حجة الدين أبو عبد الله بن ظفر ت٥٦٥هـ/١١٧٠م): السلوانات سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ، تحقيق أيمن عبد الجابر، ط١، القاهرة: دار الأفاق العربية، ٢٠٠١م، ص٩.

(٢) العماد الأصفهاني(عماد الدين محمد الكاتب، ت٥٩٧هـ/١٢٠١م): خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق شكري فيصل، دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٥م، ج٣، ص٤٩-٦٠.

(٣) ومن مؤلفاته: أرجوزة في الفرائض والولاء، أساليب الغاية في أحكام آية، الإشارة إلى علم العبارة، الاشتراك اللغوي والاستنباط المعنوي، إكسير كيمياء التفسير، الإنباء عن الكتاب المسمّى بالإحياء، أنباء نجباء الأبناء، التشجين في أصول الدين، تفسير القرآن، الجُنّة من فِرَق أهل السنة، الحاشية على درّة الغوّاص من أوهام الخواص للحريري، خير البِشر بخير البَشَر، الخُوَذُ الواقية والعُوَذ الراقية، شرح غريب مقامات الحريري، القواعد والبيان، كشف الكسف في نقض الكتاب المسمّى بالكسف، مالك الأذكار في مسالك الأفكار، مختصر في النحو، معاتبة الجرىء على معاقبة البريء، المثنى لاستشفاف المعونة والإشراف، المَعادات، مُلَح اللغة، نصائح الذكرى، ينبوع الحياة فى تفسير القرآن. ابن خلكان(أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر، ت٦٨١هـ/١٢٨١م): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د.إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٧٧م، ج٤، ص٣٩٥.، بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب، رمضان عبدالتواب، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م، ج٦، ص١٦٠-١٦٣.، الصفدي(صلاح الدين خليل بن عبد الله، ت٧٦٤هـ/١٣٦٢-١٣٦٣م): الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠م، ج١، ص١٤١.، الذهبي(شمس الدين بن عثمان، ت٧٤٨هـ/١٣٤٨م): سير أعلام النبلاء، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م، ج٢٠، ص٥٢٢، ٥٢٣.

(٤) زيد الشريف: البيان المختصر في كلاميات ابن ظفر الصّقلي ت٥٦٥هـ، أعمال الندوة العلمية الدولية: واقع وآفاق البحث في تاريخ الفكر بالغرب الإسلامي، كلية الآداب، جامعة ابن طفيل، المغرب، مج١، ٢٠١٨م، ص٢٦٥.

ثالثًا : تسمية عنوان المخطوط :

ذَكر ابن ظفر في مقدمة كتابه سبب التَّسمية فيقول: "....وَسَمَّيْتُها سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ....والسّلوان جمع سلوانة، وهي خرزة تزعم العرب أن الماء المَصبوب عليها إذا شربه المُحبّ سَلا..."(١)، وسَلَىَ بمعنى (نَسي)، وهو أيضًا دواء يسقاه الحزين فيسكن حزنه، والأطباء يُسمونه المُفرِّج، ووردت لفظة "السّلوانة" أو "السّلوة" فى المخطوط عدة مرات، وفى جميعها تحمل دلالة إزالة الهمّ والحزن عن المَروي له حكايات هذه السّلوانات(٢)، ويُعرف باسم السّلوانات في مسامرة الخلفاء والسَّادات، ويُقصد بسلوانات للمُطاع(أي: للأمير)؛ لتكون مُرشدًا له عند الشدائد في حال تعرضه في الداخل لعدوان الأتباع(أي: المحكومين أو لعدوان من الخارج من جانب الملوك والأمراء الآخرين)(٣).

رابعًا : سبب تأليف المخطوط :

ذَكَرَ كتاب سُلْوَانِ المُطَاعِ كُلّ من تَرْجَم لابن ظفر، وكان سبب تأليفه له أن يُهديه إلى حاكم صقلية العربي، عندما كان العَرَب حُكّامًا لها، وقد كانت تربط ابن ظفر بالحاكم صداقة ومجالس سَمَر متعددة، فأراد أن يُهديه العلم والفائدة التى اِحتواها هذا الكتاب، حيث يقول في مقدمته: "...أظفرني الله سبحانه وله الحمد بمؤاخاة...قايد القادة، أبي عبد الله، محمد بن أبي القسم بن علي بن علوي القرشي...ولما كانت الهَدايا

(١) جاء نصًا هكذا في (الورقة ٢ظهر) من مقدمة نسخة مخطوط الدِّراسة.

(٢) يُسرى الشُريفي: ابن ظفر الصقلي وسلواناته، ص٢٢٥، ٢٢٦.

(٣) علي سلطان العاتري: فن السياسة عند ابن ظفر الصقلي، مجلة شؤون اجتماعية، العدد١٢٩، السنة٣٣، الإمارات، ٢٠١٦م، ص١٦٦.

تزرع الحُب وتُضاعفه...أحببت أن أهدي هديّة فايقة رايقة...فأتحفته بأساليب الغاية في أحكام آية، وهو كتاب ضمّنته أحد عشر أسلوبًا..."[١].

خامسًا : تأريخ المخطوط :

تُؤَرَّخ النُّسخة الأم من كتاب سُلْوَانِ المُطَاعِ بسنة(٥٥٤هـ/١١٥٩م)، وهو التاريخ الذي أَهْدَىَ فيه ابن ظفر هذه النُّسخة إلى حاكم صقلية، كما ذكرنا، ثم نُسِخت منه بعد هذا التاريخ العديد من النُّسَخ على مر العصور والفترات الزمنية المُختلفة[٢]، وجاءت غالبيتها خاليةً من تزويقها بالتصاوير فيما عدا النُّسخة موضوع الدِّراسة، وبعض النُّسخ الأخرى قد تم تزويقهم بالتصاوير المُلوَّنة[٣].

وعلى الرغم من أن نُسخة الدِّراسة غير مؤرخة، ولم تشتمل بين طَيَّاتها أو في أيٍّ من سطورها على نصٍ يُؤرِّخ لتاريخ نَسخها أو حتى تاريخ تزويقها، غير أن التصاوير التي رُسمت تتخلل صفحاتها، كانت الوسيلة والمصدر الذي ساعدنا في محاولة تأريخها؛ مما يُوَضِّح لنا جليًّا الدّور الذي تلعبه التَّصاوير المُزَوِّقة للمخطوطات

---

(١) جاء نصًا هكذا في– (الورقة ١ظهر) و(الورقة ٢وجه) من مقدمة نُسخة مخطوط الدِّراسة.

(٢) ولأهمية الكتاب تُرجم إلى لغات كالإنجليزية والتركية، كما لقى رواجًا في الأوساط المختلفة لدرجة أن هناك من نَظِمَ هذا الكتاب شعرًا. يُسرى الشُريفي: ابن ظفر الصقلي وسلواناته، ص٢٢٥.، علي سلطان العاتري: فن السياسة عند ابن ظفر الصقلي، ص١٨٥.

(٣) ومن أمثلة النُّسخ الأخرى المصوَّرة المعروفة لنا؛ نُسخة مؤرخة بالقرن٨هـ/١٤م تُنسب إلى المدرسة العربية، محفوظة بدار الآثار الإسلامية بالدوحة، تحت رقم: (LNS. 104 MS)، ونُسخة مؤرخة بالعصر السعدي(القرن١٠هـ/١٦م)، محفوظة بخزانة دير الأسكوريال بمدريد، تحت رقم: ٥٢٨. محمد عبدالحفيظ الحسني: الرّسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي "دراسة تاريخية– فنية من خلال مخطوطات: الكواكب الثابتة– بَيَاض وَرِيَاض– سلوان المُطاع"، ط١، المغرب: مطبوعات أمينة الأنصاري، ٢٠١٤م، ص١٠٨.

- **Arié, Rachel., Les Miniatures hispano-musulmanes: recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial, Leiden : E. J. Brill, 1969.**

في عملية التأريخ أكثر من النصّ الكتابي نفسه غير المؤرخ، حيث ساهمت تلك التصاوير كثيرًا في تأريخ العديد من المخطوطات غير المؤرخة.

وقد تم تأريخ وتحديد الفترة الزَّمنية التي نُسِخَ فيها مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ(موضوع الدِّراسة)، من خلال السِّمات والخصائص الفنية المُتعدِّدة لتصاويره والتي تتخلل صفحاته وتُزيّنها، حيث تنتمي جميعها إلى فترة العصر العثماني وتُنسب إليه، وهو ما سنوضح تفاصيله جليًّا عند نشر تلك التصاوير، وتناولها بالدّراسة والشرح والتحليل من رسوم لأغطية رؤوس وأزياء وملابس كانت معروفة عند العُثمانيين، كما تُذكرنا نفس الهيئات والسِّحن الآدمية الواردة بتصاوير الدّراسة بمثيلاتها المنتشرة في تصاوير المخطوطات العثمانية المؤرخة، والتي لها نفس السِّمات، وهو ما سيُساعد في محاولة تأريخه، رغم عدم وجود أي تاريخ مُدوّن عليه، أو وجود اسم لناسخ أو مُصوّر، وخلاصة القول: أنه تم تأريخ مخطوط الدِّراسة بالعصر العُثماني بناءً على نسبة التصاوير الواردة فيه إلى تلك الفترة.

سادِسًا : موضوع المخطوط وما يَتضمنه محتواه :

يُعتبر "سُلْوَانِ المُطَاعِ" في مُجْمَلِهِ كتابًا في نُصح الملوك[١]، ويتضح لنا من عنوان الكتاب "السّلوان" أو "السّلوانات" موضوع الكتاب والغاية التي قصدها المؤلف من تأليفه، وهو بَعث النُّصح والإرشاد، والسُّرور، والبهجة في نفس قارىء هذه السّلوانات، ويُمثل كتاب سُلْوَانِ المُطَاعِ تراثًا شعبيًّا وأدبيًّا هائلًا بما يحتويه بين دفتيه من قصص تاريخية متنوعة لملوك وخلفاء، وأمور تتعلق بالسِّياسة وفن أصول الحُكم[٢].

(١) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج٦، ص١٦٦.

(٢) لذلك يُعتبر ابن ظفر وبحق مؤسس فن السياسة بمدلوله المعاصر، وذلك على عكس ما يدعيه الغرب المُعاصر من أن ميكافللي هو مؤسس فن السياسة في كتابه الأمير. علي سلطان العاتري: فن السياسة عند ابن ظفر الصقلي، ص١٦٢.

ويتضمن مُحتواه؛ خُطبة الكتاب(مُقدمته) وهي لابن ظفر نفسه، ثم قسَّمَهُ إلى خمس سلوانات(أي خمسة أبواب)، تُعتبر كل سلوانة بمثابة باب أو فصل بداخل كُلّ منهم مُحتوى مُختلف عن الآخر، ويقول ابن ظفر في مقدمته:

"فهي خمس سلوانات...**السّلوانة الأولى** في "التَّفويض"، **والسّلوانة الثانية** في "التَّأسي"، **والسّلوانة الثالثة** في "الصَّبر"، **والسّلوانة الرابعة** في "الرِّضا"، **والسّلوانة الخامسة** في "الزُّهد"، وتضُمّ كل سلوانة ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

واعتمد فيه ابن ظفر في مادته على الكِتاب والسُّنة؛ فبدأه بذكر ما ورد في موضوع السّلوانة من الآيات القرآنية وتلاها بذكر بعض الاحاديث والأخبار النبوية.

القسم الثانى:

واعتمد فيه ابن ظفر في مادته على الحِكَم والأمثال والمواعظ والشعر...الخ، فاشتمل على ذكر منثور الحِكم وبعض الأشعار فى موضوع هذه السّلوانات.

القسم الثالث:

وهو القسم القصصي الذى استهلَّه ابن ظفر بهذا العنوان "روضة رائقة ورياضة فائقة"، وقد تأثَّر المؤلف في قصصه بأهم الكُتب الأدبية مثل: "كليلة ودمنة لابن المُقفَّع"، و"ألف ليلة وليلة"، واعتمد أيضًا على التاريخ القديم سواءً: العربي، أو الإسلامي، أو الفارسي، أو اليوناني، أو النصراني...وغيرهم، فضلاً عن تأثره بالآداب الشَّرقية(الفارسية والهندية والإغريقية).

ولم تخل سلوانة من سلوانات هذا الكتاب من قصّة تُروى على لِسان الحيوان[١]، ويُعدّ هذا القسم الأخير من المخطوط أهمهم؛ لاحتوائه على القصص الشَّائعة والسِّير الجميلة[٢]، وكانت إمَّا حكايات شعبية (أي: تُنسج حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية)[٣]، أو حكايات خرافية (أي: تبتعد عن الواقع في شخوصها)[٤]، واتخذ منهما المؤلف وسيلة للتعبير عمَّا كان يودُّ توصيله إلى قارئه[٥].

أول النسخة(افتتاحية المخطوط):

اشتملت(**الورقة١وجه**) من المخطوط، على عنوانه، وذلك داخل مساحة مُثلثة في مُنتصف الصَّفحة، في سبعة أسطر رأسية ومتتالية، نصَّها كالتالي: "كتاب/ سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ/ الشيخ الأجل الفاضل العالم.../ بُرهان الشريعة أبي ع.../ محمد بن أبي محمد بن.../ بن ظفر عفى الله/ عنه". ثم جاء في(**الورقة١ظهر**) في أعلاها داخل إطار زُخرفي مستطيل ما نصه: "كتاب سلْوَانِ المُطَاعِ"، وفي الأسفل استطرد المؤلف في مقدمته، لتبدأ بـ: "قال عبدالله الفقير إليه الغني به محمد بن أبي محمد بن أبي محمد بن ظفر عفى الله عنه أن شكر الله سبحانه...إلخ".

(١) يُسرى الشُريفي: ابن ظفر الصقلي وسلواناته، ص٢٢٦-٢٣٠.

(٢) عمر(باشا)موسى: أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، طـ١٠، دمشق: دار الفكر الحديث، ١٩٦٧م، ص٨١٨.

(٣) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت، ص٩١.

(٤) غسان الحسن: الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن، طـ١، دمشق: دار الجيل للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، ص١٣.

(٥) مي أحمد يوسف: جماليات السرديات التراثية "دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم"، طـ١، عمان(الأردن): دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ص٥٨، ٦٣.

كتاب
سلوان المطاع في عدوان الاتباع
الشيخ الأجل الفاضل العالم
برهان الشريعة أبي
محمد بن أبي محمد بن
بن طفن عفى الله
عنه

الورقة (١وجه)

قال عبد الله الفقير إليه العفو به محمد بن أبي محمد بن طفن عفى
الله عنه إن شكر الله سبحانه لا يستنفد المادين الفاخرة ...

الورقة (١ظهر)

آخر النسخة(خاتمة المخطوط):

اشتملت(**الورقة ٧٢ظهر**) والأخيرة من المخطوط في آخرها على ما نصه: "...نجز الكتاب وهو سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ والحمد لله على ذلك كثيرًا نفع الله به مالكه وقاريه ومستمعه".

وخرج بأيك من فوره فساح وم بعلم ابن طاح قال عبد الله الفقير
إليه العفو به محمد بن أبي محمد بن طفن عفا الله عنه إني ولله الحمد ما
انهيت بعناية ما أوردته أبي به ما أردت وأنا أعوذ بالله من عدوان
الأعداب كما أعوذ به من حجاب الأحباب وأستكفيه عوائل السؤال
كما أستعفيه عن عوائل الجواب وأستدفع به فساد الحظ كما أستدفع
كساد الصواب وأتوب إليه
الرحيم التواب

الورقة (٧٢ظهر)

المبحث الثاني: أساليب ومراحل إعداد التصاوير وموضوعاتها:

سوف نقوم في هذا المبحث بإعداد بيان بعناوين التصاوير ومَوْضِع كُلّ تصويرة في صفحات المخطوط، ثم تناول العيوب الفنية التي لاحقت المخطوط وقت إعداد وتجهيز متنه وتصاويره، وكذلك التعرُّف على خطوات ومراحل إعداد وتجهيز التصاوير، وتحديد موقع كُلّ تصويرة في المخطوط وأسلوب تنفيذها(مُفردة أو مُزدوجة)، ثم دراسة أُطر تصاوير المخطوط وأسلوب زخرفتها، بالإضافة إلى تناول موضوعات المخطوط أيضًا، وأخيرًا توضيح العلاقة بين النصوص الكتابية والتصاوير الشَّارحة لها في المخطوط، **وذلك على النحو التالي:**

أولًا: بيان بعناوين التصاوير ومَوْضِع كُلّ تصويرة في المخطوط:

اشتمل مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ(موضوع الدِّرَاسة) على ثمانية وخمسين مَوْضعًا؛ ليُرسم فيهم ثمانية وخمسون تصويرة، وهذا ما كان مُخططًا إنجازه للمخطوط من رسوم توضيحية، وجميعها خُصّصَت لكي تشرح ما ورد ذكره من محتوى في المتن، وبيانات تلك المواضِع كالتالي: ثمانية وعشرون تصويرة تم رسمهم بالفعل، وخمس تصاوير رُسمت لكن غير مُكتملة، وأربع وعشرون تصويرة لم يتم رسمهم، لكن كُتبت لكل منهم عنوانها فقط، وتصويرة واحدة جاء موضعها فارغًا تمامًا ولم يتم الرَّسم فيه أو يُكتب لها عنوان.

وفيما يلي بيان بعناوين ومُسمَّيات جميع التصاوير، وتحديد موقع كل منها في أوراق المخطوط بالتَّرتيب، من حيث ذكر رقم الورقة، وتحديد موضِعها، سواء كانت في الوجه أو الظهر، وجدير بالذكر أن العناوين كُتبت هكذا نصًا في مواضعها من المخطوط، **وذلك على النحو التالي:**

لوحة	رقم الورقة	عنوان التصويرة
١	ورقة٣ظهر	صورة فرعون ووزراه
٢	ورقة٥وجه	صورة فرعون وابنته تخاطبه
٣	ورقة٧وجه	صورة وزير سابور بزيّ راهب يخَاطب المطران
٤	ورقة٧ظهر	صورة عين اهله يترقّب رؤية سيدة الذهب
٥	ورقة٨وجه	صورة عين اهله مربوطًا بالسّارية والعجوز الجدعَا تُخاطبه
٦	ورقة٩وجه	صورة الفرس يخاطب الخنزير
٧	ورقة١١ظهر	صورة الغُلاَم وأبوه والظبي والغَزَال
٨	ورقة١٣وجه	صورة المأمون يخاطب خَادمه
٩	ورقة١٣ظهر	صورة الكهل يخاطب الوليد
١٠	ورقة١٤وجه	صورة عبدالملك يُخاطب الشيخ
١١	ورقة١٥وجه	صورة الثعلب والحيّة في وكرِهِ
١٢	ورقة١٦وجه	صورة ظالم ومفوّض في الوكِر
١٣	ورقة١٧ظهر	صورة ظالم في جحر مفوض وقد احترق مفوض ينظر النار
١٤	ورقة١٨وجه	صورة الوليد يُعطي سيفه للشيخ الفقير
١٥	ورقة١٩وجه	صورة المأمون يُشاور وزرَاهُ
١٦	ورقة١٩ظهر	صورة المأمون راكب والفارسي الشيخ مستغيثًا بهِ
١٧	ورقة٢٢وجه	صورة فيروز راكب بجيشه والفيل يتقدمه وعلَيه الصخرة
١٨	ورقة٢٤ظهر	صورة البطريرك ووزير سابور يخاطبه

لوحة	رقم الورقة	عنوان التصويرة
١٩	ورقة٢٥ظهر	صورة التَّاجر وغلامية والصّياد والظبي
٢٠	ورقة٢٦وجه	صورة التَّاجر والغزال في الأخدُود
٢١	ورقة٢٧ظهر	صورة عين اهله قابضًا على يد العجُوز وبيدهَا السّكين
٢٢	ورقة٢٨وجه	صورة وزير سابور يُلقي الطعَام في المرقد
٢٣	ورقة٢٨ظهر	صورة سابور ووزيره يخاطب الذين على سوُر المدينة
٢٤	ورقة٢٩وجه	صورة كَسْرة قيصَرْ
٢٥	ورقة٣٢وجه	صورة كسرى على سريره وأمامه رجل بيده طبرزين والفيل قاصدها
٢٦	ورقة٣٢ظهر	صورة الهادي راكب على الحمار والخارجي قاصدًا اياه بالسّيف **(غير مُكْتَمِلَة)**
٢٧	ورقة٣٣ظهر	صورة غلام الجاسوس وبَايع الفُخار
٢٨	ورقة٣٤ظهر	صورة الجاسوس في المنزل وغلامه يُخاطبه**(غير مُكْتَمِلَة)**
٢٩	ورقة٣٥ظهر	صورة كسرى والرّسول يُخاطبه**(غير مُكْتَمِلَة)**
٣٠	ورقة٣٦ظهر	صورة الأركن ووُزراه الخمس**(غير مُكْتَمِلَة)**
٣١	ورقة٣٨وجه	صورة بيت التَّاجر وبه الفيران
٣٢	ورقة٣٩وجه	صورة اليربوع في راس الرَّابية والجرُد والفارة صَعَدا إليه
٣٣	ورقة٤٠ظهر	صورة الملك راكب في خاصتهِ مشرفٌ علىَ المعقل**(لم يتم رَسْمَهَا)**
٣٤	ورقة٤١وجه	صورة الحرب بين الجيشين**(غير مُكْتَمِلَة)**
٣٥	ورقة٤٣وجه	صورة السّياف يقطع رأس الرّجل**(لم يتم رَسْمَهَا)**
٣٦	ورقة٤٣ظهر	صورة الشيخ يُخاطب المزربَان**(لم يتم رَسْمَهَا)**

لوحة	رقم الورقة	عنوان التصويرة
٣٧	ورقة٤٧وجه	صورة قدوم بهرام على أبيه يزدجرد مع النعمان(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٣٨	ورقة٤٩وجه	صورة الرَّاهب واللص(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٣٩	ورقة٤٩ظهر	صورة الذُب رابطًا القرد بالخيزران والقرد يجتني له الثمن (**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٠	ورقة٥١وجه	صورة امرأة الطّحان تخاطب صاحبها عن الكنز(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤١	ورقة٥١ظهر	صورة قتل الأمرآآه(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٢	ورقة٥٢وجه	صورة الطّحان يقتل ذَاتَه(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٣	ورقة٥٣وجه	صورة ابنة الملك في القصر والطاير على الداليه(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٤	ورقة ٥٤وجه	صورة الذُب متناوم والقرد يرقبه ليفر وهو مربوط بالخيزرانه (**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٥	ورقة٥٥وجه	صورة المضحّك يخاطب الملك(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٦	ورقة٥٦وجه	صورة العَبْد يتبع العَبده(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٧	ورقة٥٦ظهر	صورة الحمَار هَاج على الاتانه وابنة الملك وزوجته في القصر ينظران(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٨	ورقة٥٨وجه	صورة الفرس رافسًا يزدجرد(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٤٩	ورقة٥٨ظهر	صورة بهرام وأمَامَهُ النُعمان وزعماء الفُرس(**لم يتم رَسْمَهَا**)
٥٠	ورقة٥٩ظهر	صورة بهرام وقَدْ وثب على ظهر الأسد الواحد وقبض على الآخر (**لم يتم رَسْمَهَا**)
٥١	ورقة٦١وجه	صورة الملكين يضربان اللبن(**لم يتم رَسْمَهَا**)

لوحة	رقم الورقة	عنوان التصويرة
٥٢	ورقة٦٢وجه	صورة خرقه وجواريها قد دخلت على سعيد بن أبي وقاص **(لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٣	ورقة٦٤وجه	صورة النعمان وندمَاه وهو متوشح بالثياب الحمر وأمامه الشقيقه **(لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٤	ورقة٦٥ظهر	موضع صورة شاغرة**(لم يُكتب لها عنوان و لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٥	ورقة٦٦ظهر	صورة الملك في مَخْدعهِ والوَزير والقّواس وغلام الوزير **(لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٦	ورقة٦٩وجه	صورة الفيل مُزينًا**(لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٧	ورقة٧٠ظهر	صورة الرَّاعي والبقر والرَّاهب مشرف عليه من الصّومعَة **(لم يتم رَسْمَهَا)**
٥٨	ورقة٧١ظهر	صورة الرَّاهب والرُّهبَان**(لم يتم رَسْمَهَا)**

ثانيًا: العيوب الفنية وقت إعداد وتجهيز تصاوير المخطوط(١):

يُعدّ مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ موضوع الدِّراسة وثيقة مهمَّة جدًا في مجال زخرفة المخطوطات وتزويقها بالتصاوير المُلَوَّنة، حيث لاحقت هذه النُّسخة بعض العيوب

(١) من المعروف عن خطوات إعداد وتجهيز تصاوير المخطوط في العصر الإسلامي بشكل عام، أنه كان يُساهم في إخراجه عُمال كثيرون منهم(المؤلف، الخطاط، المُجَلّد، المُذهّب، مُعدّ الأحبار...إلخ)، فبعد اكتمال نصّ المخطوط المؤلَّف، كانت تُعطى أوراقه بعد إعدادها للخطاطين، ثم لرَّسامي الهوامش ومُزخرفيها والإطارات والمُزخرفين والمُذهبين، ثم للمُصوِّر ليضع التصويرة داخل الفراغ الأبيض الذي يتركه النَّاسخ لهذا الغرض، ويشرع بعد ذلك في زخرفتها وتلوينها، وعلى الرَّغم من أن المؤلِّف والخطَّاط والمُصوِّر يعمل كلًا منهم مُنفصلًا عن الآخر، إلا أن بعض الأعمال تتطلب عملهم مُجتمعين. محمود إبراهيم حسين: المدرسة في التصوير الإسلامي، طـ٢، القاهرة: د. ن، ٢٠٠٢م، ١١٤، ص٣٠٤.، مثلًا في صورة من مخطوط تتضمن نصّ أو أسماء أشخاص أو نصّ شعري أو اسم آلة علمية، ويحدث هذا أيضًا في صور شجرة الأنساب. سمية حسن إبراهيم: فنون التصوير الإسلامي في المخطوطات، القاهرة: دار الحكيم للطباعة، ٢٠١٦م، ص٥، ٦.

الفنية وقت إعداده، والتي تُمثِّل بالنسبة لنا مُميزات فنية جعلته مُنفردًا عن غيره من المخطوطات المُزوَّقة بالتصاوير الملونة، وسوف نقوم بتناول تلك العيوب وتوضيحها من خلال دراسة التصاوير المنشورة هنا لأول مرة، إذ يُمكننا التَّعرُّف من خلالها بعد ذلك على كيفية إعداد وتجهيز العديد من التصاوير المُزوّقة والشَّارحة للمخطوطات الإسلامية تطبيقًا على هذا الأنموذج، **ويُمكننا تناول تلك العيوب على النحو الآتي :**

١ – **وجود تصاوير تم تخطيطها لكن غير مُكتملة التلوين:** أي بدأها الرَّسام بالفعل بتحديد أُطر وهيئات شخوصها وبقية عناصرها الأخرى من رسوم حيوانية وعمائر وتُحف وأشجار...إلخ بقلم باللون الأحمر، بما يُشبه التحديد بقلم الرّصاص الذي نستعمله اليوم في الرسوم التخطيطية[١]، غير أنه لم يُكْتمل إتمام رسمهم وتلوينهم**(لوحات٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٣، ٣٤).**

٢ – **وجود مواضِع تصاوير لها عنوان في أعلاها لكنها فارغة تماما من أيَّة رَسم:** حيث انتشرت في المخطوط مواضع كثيرة تخلَّلت صفحاته، كان من المُفترض أن يُرسم بداخلها تصاوير شارحة للمتن، غير أن تلك المواضع ظلَّت فارغةً تمامًا ولمْ تُكتمل بشكل أو بآخر، منهم أربة وعشرون موضعًا لكُتبٍ فوق كُلّ منهم عنوان للتصويرة التي كان من المُفترض أن تُرسم، لكن لم يتم الرَّسم بداخلهم من الأساس، وتُركت هذه المواضع فقط يعلو كُلّ منها عُنوان، بينما ظلَّت هي فارغة تمامًا من أيَّة تصاوير **(لوحات٣٣، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨).**

(١) محمد عبدالحفيظ الحسني: الرّسم والنمنمة في المغرب، ص١٠٨

٣ – وجود موضع فارغ تمامًا بدون رَسم وبدون عنوان في أعلاه: حيث وُجد مَوْضِع واحد بالمخطوط كان مُخصصًا لأن تُرسم بداخله تصويرة، لكن تُرك فارغًا تمامًا، فلم يُكتب له عنوان، ولم يتم الرَّسم بداخله من الأساس**(لوحة ٥٤)**.

٤ – عدم اكتمال عمل أُطر تُحدِّد المتن أو التصاوير لجميع صفحات المخطوط: حيث يقع المخطوط في **(٧٢ورقة)**، تم تحديد المتن بإطار يفصله عن الهوامش، وكذلك عمل أُطر تفصل المتن عن موضع التصاوير، وذلك حتى **(الورقة٤١ظهر)**، وبدءًا من **(الورقة٤٢وجه)** لا توجد أُطر تُحدد المتن أو التصاوير.

٥ – اختلاف بين بعض النّصوص الكتابية وعناوين تصاويرها الشارحة لها: حيث نُشاهد على سبيل المثال: في**(الورقة١٨وجه)** من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ(موضوع الدّراسة) تصويرة في أسفل الصّفحة تحمل عنوان: "صورة الوليد يُعطي سيفه للشيخ الفقير"، وقد تم رسم التصويرة بالفعل بها شخص في صورة جندي(عسكري) يحمل بيده سيفًا يُعطيه لشيخ كبير في السن له لحية وشارب وشعر رأس باللون الأبيض**(لوحة ١٤)**، وبقراءة المتن المُصاحب للتصويرة والذي يَحكي موضوعها، نجد أنه يتحدث عن الشخصية المُرافِقة للشيخ بأنه عبدالملك بن مروان وليس الوليد بن عبدالملك، حيث جاء في النصّ الكتابي نفسه بما نصّه: "....فقال عبدالملك(أي: عبدالملك بن مروان) أقسم بالله لقد ذُهلت ثم نزع سيفه وقال اقبل مني سيفي هذا فإن قيمته عشرون ألف درهم"، وعلى الرغم من ذلك نجد أن من قام بكتابة عنوان للتصويرة قد نسبها إلى الوليد وليس لعبدالملك، وهذا يؤكد أن عناوين التصاوير قد كُتبت في مرحلة لاحقة بعد كتابة متن للمخطوط.

٦ – فُقدان أوراق من المخطوط، وربما ببعض منها تصاوير مُزوِّقة لها: حيث يبدو أن المخطوط الذي بين أيدينا قد أُفتقدت منه أوراق متعددة ومتفرقة، وربما ببعض منها

عدد آخر من التصاوير، وقد أمكننا معرفة ذلك من خلال أسلوب ترقيم المخطوط، فهذه النُّسخة غير مُرقمّة، لكن اِعتمد الخطاط في ترقيمها على أسلوب التعقيبة(١)، وهو أحد أنظمة الترقيم في التراث العربي المخطوط، حيث كان يَرد في نهاية كل صفحة من صفحات المخطوط أول كلمة في الصفحة التالية(٢)، وبتصفُّح أوراق المخطوط، وتتبُّع هذا النظام، تبيّن أنه عند بعض الأوراق لا تبدأ(الصفحة اللاحقة) بنفس الكلمة المكتوبة أسفل(الصّفحة السابقة)، أيضًا من خلال تصفُّح أوراق المخطوط فُقدت الصَّفحة التي تشتمل على عنوان(السلوانة الثانية)، وهو ما يؤكد أن هناك أوراق بالفعل قد فُقدت من المخطوط.

ثالثًا: خطوات ومراحل إعداد وتجهيز تصاوير المخطوط:

على الرّغم من أن كُلّ ما سبق ذكره آنفًا يُمثل عيوبًا قد لاحقت هذه النُّسخة العُثمانية من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ، غير أنها جميعًا قد أعطتنا صورة واضحة تُمثّل نتائجًا قوية في التَّعرُّف على كيفية إعداد وتجهيز العديد من التصاوير المُزوّقة والشَّارحة للمخطوطات الإسلامية تطبيقًا على هذا المخطوط، فمن خلال ما سبق وبتصفُّح أوراق المخطوط، يُمكننا تناول خطوات إعداد وتجهيز متن المخطوط وتصاويره، **من خلال النقاط التالية:**

---

(١) التعقيبة: ويُقال لها الرقاص أو الوصلة، وهي عبارة عن نوع من الترقيم استعمله القدماء لترتيب المؤلفات من جهة، ولمساعدة المختصين في صناعة المخطوط، كالمرقمين والمفسرين وسواهم، في ترتيب ملازم المخطوط من جهة أخرى. أحمد شوقي بنبين: التعقيبة في المخطوط العربي، مجلة عالم الكتب، مج١٤، عدد٥، السعودية، ١٩٩٣م، ص١٩.

(٢) سامح فكري طه البنا: نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج٢١، عدد١، القاهرة، ٢٠٢٠م، ص٦٢، ٦٣.

١ – الخطوة الأولى: كتابة متن المخطوط كاملًا من قبل النَّاسخ أولًا دون أُطر: حيث قام النَّاسخ أولًا بكتابة متن اثنتي وسبعين ورقة بمداد أسود اللون، بدون تحديد هذا المتن بإطار يفصله عن الهوامش، وبدون أُطر تفصل المتن عن موضع التصاوير الفارغة وقتئذٍ(أي وقت كتابة المتن، والمُزمع رسمها لاحقًا)، ودليل ذلك أن الإطارات التي تُحدِّد المتن والتصاوير عُملت فقط حتى**(ورقة١ ٤ظهر)**، وبدءًا من**(ورقة٢ ٤وجه)** لا توجد أُطر تُحدد المتن أو التصاوير، وهذا معناه أن المتن كُتب كاملًا حتى**(ورقة٢ ٧ظهر)**، ثم أُعطي المخطوط بعد ذلك لمُصمّم الأُطر الذي أَنهى عمل الإطارات حتى**(ورقة١ ٤ظهر)**، ثم توقف عن تكملة بقية أوراق المخطوط، وما يهمنا هنا أن عمل مُصمّم الأُطر جاء لاحقًا بعد كتابة النّاسخ للمخطوط أولًا.

٢ – الخطوة الثانية: تَرك النَّاسخ مواضع خالية للتصاوير دون عنوان أو إطار: حيث تمت كتابة المخطوط كاملًا من قبل النَّاسخ أولًا، وأثناء الكتابة قام النَّاسخ بترك مواضع خالية تمامًا للتصاوير دون أن يكتُب فوقها أي عنوان، وكذلك دون أن يُحددها بإطار يفصلها عن المتن كما سبق وأن ذكرنا، ومثال ذلك**(لوحة ٥٤)**.

٣ – الخطوة الثالثة: كتابة عنوان فوق كُلّ موضع تصويرة بمداد أحمر اللون: وتم ذلك لجميع مواضع التصاوير المتروكة فارغَة جُملة واحدة، وهذا قد حدث أيضًا بعد كتابة المتن كاملًا أولًا، ودليل ذلك التصويرة التي تحمل عنوان: "صورة الوليد يُعطي سيفه للشيخ الفقير"**(لوحة ١٤)**، والتي تبيَّن من قراءة نصّ المخطوط في ذات الصَّفحة أن الشخص المقصود رسمه هو عبدالملك بن مروان وليس الوليد بن عبدالملك، ونقول: أن هذا يؤكد أن عناوين التصاوير كُتبت في مرحلة لاحقة من كتابة النصّ الأصلي، ولولا ذلك لَمَاَ كان النَّاسخ قد جانبه الصَّواب، وأيضًا في تصويرة أخرى تُركت فارغَة تمامًا**(لوحة ٥٤)**، فلم يُكتب لها عنوان ولم يتم الرَّسم بداخلها، ولو أن ناسخ المتن هو

من يكتُب عناوين التصاوير أثناء كتابته للمتن في نفس الوقت لَمَاَ تُركَ هذا الموضع بدون عنوان أثناء كتابته للمتن، وحتى إن كان قد قام النَّاسخ بكتابة (المتن وعناوين التصاوير) معًا في وقت واحد، فما يهمنا هنا أنه تمت كتابتهما قبل البدء في وضع الأُطر الخطّية وقبل البدء في رَسم التصاوير.

٤ – **الخطوة الرابعة: تأطير صفحات المتن مع مواضع التصاوير في آن واحد:** وذلك من قبل رسَّامي الهوامش والإطارات كمرحلة لاحقة بعد أن قام النّاسخ بكتابة نصّ المتن أولًا، ثم قام بترك مواضع خالية تمامًا للتصاوير دون أن يضع لها عنوانًا أو إطار، ثم بعد ذلك قام بكتابة عناوين لهذه التصاوير، وتم التأطير عن طريق عمل إطارًا خطّي كبير من سطرين يفصل المتن عن هامش وحواشي الصّفحة من الجهات الأربع، وإطارين آخرين أفقيين، كُلّ منهما من سطر واحد، وذلك لكُلّ موضع تصويرة في أعلاها وأسفلها، يفصلاها عن المتن وعنوان التصويرة أيضًا.

٥ – **الخطوة الخامسة: رَسْم التصاوير الشارحة للمتن كمرحلة أخيرة:** وذلك تم عن طريق تخطيط الرُّسوم أولًا بتحديد أُطر وهيئات شخوصها وبقية عناصرها من رسوم حيوانية، وأشجار، وعمائر، وأثاث، وتُحف، وأرضيات...إلخ بقلم باللون الأحمر **(لوحات ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٣، ٣٤)**، ثم بعد الانتهاء من رَسم عناصر وتفاصيل التصويرة، قام المُصور بالتلوين الكامل لأجزاء التصويرة وكافة عناصرها **(لوحات ١: ٢٥)، (لوحات ٢٧، ٣١، ٣٢)**.

هذا ولم يكن يُشترط انتقال المُصوِّر إلى تزويق تصويرة جديدة بعد أن يتم اكتمال التصويرة السَّابقة لها: ودليل ذلك وجود تصاوير تم الانتهاء من تزويقها وتلوينها تمامًا، على الرَّغم من أن التصاوير التي تسبقها مباشرةً في نفس المخطوط لم يكن قد اكتمل تزويقها بعد **(لوحتا ٢٦، ٢٧)، (لوحتا ٣٠، ٣١)**.

رابعًا: موقع التصاوير في المخطوط وأسلوب تنفيذها:

يشتمل مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ كما سبق وأن ذكرنا آنفًا، على ثمانية وخمسين موضعًا ليُرسم بهم ثمانية وخمسين تصويرة(منمنمة) تشرح المُحتوى وتوضِّحه، رُسمت منهم بالفعل ثمانية وعشرين تصويرة، وخمس تصاوير رُسمت لكن غير مُكتملة، أي فقط تم تحديد أُطر وهيئات شخوصها وبقية عناصرها بقلم باللون الأحمر الخفيف دون اكتمال التلوين، وأربع وعشرون تصويرة لم يتم رسمهم، لكن كُتبت لكلٍّ منهم عنوانها فقط بأعلاها، وتصويرة واحدة فقط جاء موضعها فارغًا تمامًا ولم يتم الرَّسم فيه أو يُكتب لها عنوان بأعلاها.

وإذا حاولنا أن نُحدّد موقع التصاوير وأسلوب تنفيذها(مُفردة أو مُزْدَوَجَة)، نجد أن من بين تصاوير الدّراسة اثنتين وثلاثين رُسِمَت في صفحات الوجه، وست وعشرين رُسِمَت في صفحات الظهر، كما نجد أن جميع تصاوير المخطوط رُسِمَتْ مُفردة(أي أن الموضوع المُصوّر ينتهي رَسمه على صفحة واحدة فقط)، ولم تُرسم أيّ من تصاوير المخطوط مُزْدَوَجَة(أي أن كُلّ تصويرتين تُكَمِّل إحداهما الأخرى؛ بمعنى يتصل الرَّسم في كل صفحتين متقابلتين).

أما عن مكان التصويرة داخل الصفحة ذاتها؛ فأحيانًا كانت تأتي التصويرة إما مشتركة مع النص في بداية الصّفحة مثلاً أو في وسطها أو نهايتها أو تنفرد بصفحة كاملة مُستقلة[١]، ووصلتنا تصاوير في مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ(موضوع الدِّراسة) جاءت مُشتركة مع النصّ الكتابي في بداية الصَّفحة(**لوحات١، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٥١**)، وتصاوير أخرى جاءت مُشتركة مع النصّ الكتابي في وسط الصَّفحة، أي أعلى وأسفل التصويرة نصوص كتابية(**لوحات٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٣، ١٥، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١،**

(١) محمود إبراهيم حسين: فنون التصوير الإسلامي في المخطوطات، ص٢٠.

٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨)، وتصاوير أخرى جاءت مُشتركة مع النصّ الكتابي في نهاية الصَّفحة**(لوحات٢، ٣، ٤، ٥، ١١، ١٢، ١٤، ١٦، ١٨، ٢٢، ٢٧، ٢٩، ٣١، ٣٦، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٤)**، ولم تردنا أيّ من تصاوير الدِّراسة تنفرد بصفحة كاملة مُستقلة، حيث جاءت جميع التصاوير مُشتركة مع النص الكتابي.

خامسًا: أُطر تصاوير المخطوط وأسلوب زخرفتها:

تميَّزت أُطر تصاوير مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ(موضوع الدِّراسة) بالبساطة وعدم التعقيد، فجاءت جميعها عبارة عن خطوط بسيطة تُحدِّد التصاوير وتَفصلها عن متن المخطوط وهوامش الصَّفحات، وتتميز الأُطر الخطِّية عامة بأنها عبارة عن تسطيرات مُكوَّنة من خطوط مُسَطَّرة تَحصر أشرطة دقيقة(١).

ونُفذت جميع أطر المخطوط باستخدام اللون الأحمر، غير أن اللون الذهبي كان هو اللون الرئيس في زخرفة أُطر وحواشي المخطوطات والألبومات العثمانية بشكل عام(٢)، ولم تشغل هذه الأطر أي نوع من أنواع الزخارف النباتية أو الآدمية أو الحيوانية. حيث قام الفنان فقط بالتركيز على الموضوع الرئيس للتصويرة، وتحديده بهذا

---

(١) رحاب بيومي عبد الحافظ بيومي: زخارف أطر تصاوير المدرسة المغولية الهندية (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٤٢٤.

(٢) ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله: تصاوير السيرة النبوية في مخطوط الرِّسالة المحمدية "ثلاث وخمسون تصويرة مُلوَّنة من العصر العثماني تُدْرَس وتُنْشر لأول مرة"، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، عدد٦، جامعة المنيا، ٢٠٢٠م، ص١٩٦.

- Titley(N.) Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish art, London, 1979, p.36.

الإطار الخطي البسيط، ولم نر زخارف أو موضوعات تصويرية مُنفصلة تشغل أطر تصاوير المخطوط أو تُزينها.

وليس معنى بساطة زخرفة أُطر تصاوير مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ، أن هذا هو الأسلوب الوحيد المُتبع في زخرفة أطر التصاوير العثمانية بشكل عام، وإنما الدَّارس للمخطوطات العثمانية المُزينة بالتصاوير يجد أساليب فنية أخرى مُميِّزة لأُطر التصاوير كأسلوب الرّش والتنقيط بالذهب حول إطار التصويرة(١)، وأيضاً رُسِمت في الأطر والحواشي العُثمانية عناصر زخرفية نباتية وهندسية بالإضافة إلى زخارف لحيوانات وطيور، فضلاً عن رسوم لمناظر طبيعية، وأحيانًا نُشاهد المُصوِّر يُزين الحواشي برسوم آدمية، وعدد من المناظر التصويرية(٢).

ومما يَسترعي الانتباه عند دراسة أُطر تصاوير مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ أن المُصَوِّر التزم بإحاطة كافة تصاويره المُكتملة بإطار خطِّي يفصلها عن الإطار الخارجي للصفحة، والتزم أيضاً بفصلها عن المتن بإطار خطّي عرضي.

كذلك أيضًا راعى الفنان أو المُصوّر العثماني في غالبية تصاوير المخطوط الالتزام بحدود الإطار الخارجي للتصاوير، وعدم خروجها عنه، إلا في عدد قليل جدًا لم يلتزم الفنان بحدود التصويرة واضطرته المساحة أحيانًا إلى الخروج عن الإطار قليلًا بجزء صغير من الرَّسم إلى الهامش الخارجي للصفحة، أو إلى المتن، مثلما شاهدنا في**(لوحات٦، ٧، ١٦، ١٧، ٢٤، ٣٠، ٣٢)**.

(1) Blair(S.) & Bloom(J.) : Images of paradise in Islamic art, Hood museum of art Dartmouth college, 1991, p.85.

(٢) وللمزيد عن أشكال لهذه الأطر المزخرفة، انظر:

- **Titley(N.): Persian Miniature Painting and its influence on the Art of Turkey and India "The British Library Collections, University of Texas Press, 1984, p.28, pl.25.**

سادسًا: موضوعات تصاوير المخطوط:

سبق وأن ذكرنا أن ابن ظفر قسَّم مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ إلى خمس سلوانات؛ **الأولى** في التفويض، **والثانية** في التأسي، **والثالثة** في الصبر، **والرابعة** في الرضا، **والخامسة** في الزهد، واحتوت كُلّ سلوانة على قصص شائعة وسير جميلة، كانت إما حكايات شعبية أو حكايات خرافية، ولتوضيح هذه الحكايات تم إعداد ثمانية وخمسين موضع ليُرسم بهم ثمانية وخمسون تصويرة(منمنمة) شارحة؛ رُسمت منهم بالفعل ثمانية وعشرون تصويرة، وخمس تصاوير رُسمت لكن غير مُكتملة، وأربع وعشرين تصويرة لم يتم رسمهم، لكن كُتبت لكل منهم عنوانها بأعلاها، وتصويرة واحدة جاء موضعها فارغًا تمامًا، ولم يتم الرَّسم فيه أو يُكتب له عنوان. وتبدأ أولى التصاوير الثمانية والخمسين بتصويرة يُمثل موضوعها: "صورة فرعون ووزراه" وهي تصويرة مُكتملة الرَّسم وملوَّنة(**لوحة١**)، وتنتهي آخرها بتصويرة يُمثل موضوعها: "صورة الرَّاهب والرُّهبان" وهي تصويرة كُتب لها عنوان لكن لم يتم رسمها، وبقيت فارغة أو شاغرة(**لوحة٥٨**).

وما يهمنا هنا هو دراسة الثمانية والعشرين تصويرة مُكتملة الرَّسم، والخمس التي رُسمت لكن غير مُكتملة، وسيتم تناولهم ومعالجتهم فنيًا وأثريًا للخروج بأهم السِّمات الفنية، ويمكننا تقسيم موضوعات هذه التصاوير إلى قسمين:

١ – **الموضوعات الشعبية المُصوَّرة:** وقد تضمَّنت تصاوير تُمثِّل فرعون ووزراه، وأهل بيته(**لوحتا١، ٢**)، وتصاوير تُمثِّل بلاد فارس(رُمز إليها بصورة سيدة النار)، وأخرى تُمثِّل الرُّوم(رُمز إليها بصورة سيدة الذهب)(**لوحة٤**)، وتصاوير تُمثِّل بعض الحُكام التاريخيين، مثل سابور(رُمز إليه بصورة عين اهله) ووزيره(**لوحتا٣، ٤**)، وفيروز(**لوحة١٧**)، وكسرى(**لوحتا٢٤، ٢٥**)، وبعض ملوك الهند كالأركن(**لوحة٣٠**)، وتصاوير أخرى تُمثِّل بعض من الخلفاء الأمويين(**لوحات٩، ١٠، ١٤**)، وتصاوير

تُمثِّل بعض من الخلفاء العباسيين(**لوحات٨، ١٥، ١٦، ٢٦**)، وتصاوير تُمثِّل بعض الشخصيات الدينية عند المسيحيين(**لوحتا٣، ١٨**).

٢ – **الموضوعات الخُرافية المُصوَّرة:** وكانت إما قصص خيالية مؤلَّفة تُجَسَّد على هيئة شخوص آدمية مثل صورة التاجر وغلاميه والصّياد والظبي(**لوحة١٩**)، أو قصص أخرى خيالية مؤلَّفة أيضًا لكن تُجسَّد على هيئة حيوانات مثل: صورة الثعلب والحيّة في وكْرِهِ(**لوحة١١**)، وصورة ظالم ومفوّض في الوكِر، واللتان يُصوّرهما المُصوّر على شكل ثعلب(**لوحة١٢**).

سابعًا : العلاقة بين النصوص الكتابية والتصاوير الشَّارحة لها:

يُعرِّف بعض الباحثين التصوير بأنه: فن تمثيل الأشكال بوساطة عناصر التكوين الفني من خطوط وألوان وفضاءات لتكوين صورة وشكل معين لها وفق نصوص المخطوط[١]، وهذا معناه أن التصاوير الإيضاحية رُسمت تُزيّن الكُتب والمخطوطات؛ لتُعين المُشاهد على فهم الموضوع المطروح، أو إعطاء فكرة أكثر وضوحًا عن ذلك الموضوع من خلال صُورة أو شكل[٢]، أي أن وظيفة الصُّورة في الأساس داخل المخطوط أن تَشرح وتُفسِّر النصّ الأدبي، أو الديني، أو العلمي، أو

(١) أحمد شوقي بنبين، مصطفى طوبي: معجم مصطلحات المخطوط العربي(قاموس كوديكولوجي)، ط١، مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٣م، ص١٤٠.

(٢) اتنغهاوزن، ريتشارد، فن التصوير عند العرب" مدرسة بغداد العباسية"، ترجمة عيسى سليمان، سليم طه، بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٣م، ص١٧٦.، سهاد حمدان حميدان: التصوير العلمي في المخطوطات الإسلامية "مخطوطة صور الكواكب الثمانية والأربعين دراسة جرافيكية أنموذجًا"، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، ٢٠١١م، ص١٠.

التاريخي، إلا أن الصُّورة قد تجاوزت وظيفتها للتألق كعمل فني[١]، وهذا ما جعل دراسة فن التصوير الإسلامي بصفة أساسية تقوم على التصاوير التي رُسمت تُزين صفحات المخطوطات أو توضِّح نصوصها، وعلى الرّغم من هذه الأهمية والدور البارز لعلاقة النصوص الكتابية بالتصاوير، إلا أنه أحيانًا لم يكن يهتم المُصوّر بتوضيح النصّ بقدر تصويره صورة جميلة يوضِّح فيها مهارته وقدرته الفنية؛ ليُضيف لها قيمة فنية بجانب القيمة الأدبية[٢]، وإن كان هذا لا يمنع أن الدَّارس لتصاوير المخطوطات الإسلامية، يجد علاقة قوية بين النص الكتابي والتصويرة.

وإذا حاولنا أن نضرب مثالًا على قوة هذه العلاقة في مخطوط سُلوان المُطاع(موضوع الدِّراسة) بتصويرة تقع في **(الورقة٨وجه)**، تحمل عنوان: "صورة عين اهله مربوطًا بالسّارية والعجوز الجدعَا تُخاطبه"**(لوحة٥)**، حيث جاء النصّ المُصاحب للتصويرة كالتالي: "....فاحتَملوا عين اهله وأدخَلوه إلى دار الديب وربطوه إلى سارية في بيت من بيوتها ووكل به الديب عجوزًا قطعا اليد جدعا الأنف عوراء العين شوها الحالة)، وبدراسة التصويرة الشَّارحة لهذا النصّ نجد أن الفنان كان موفقًا إلى حد كبير في التعبير عنه، فرسم عين اهله بالفعل في شجرة مُكبّلًا بالحبال، وعبَّر عن البيت فعلًا بخلفية معمارية لمنزل من عدة طوابق، وكذلك عبَّر عن العجوز الموكولة به بوصفها المذكور في النصّ، فقام برسمها وقد قُطعَت إحدى يديها، وكذلك أنفها، ورسمها عوراء العين، مُشوهة الحالة كما ورد بالنصّ المرفق.

(١) الرفاعي الصّبان: فنون العمارة الإسلامية وفن المنمنمات، القاهرة: المجلة العربية للعلوم الاجتماعية, ٢٠١٨م، ص٦٥.

(٢) محمود إبراهيم حسين: المدرسة في التصوير الإسلامي، ص١١٤، ١١٥.

وهذا ما كان عليه الحال فيما يتعلق بغالبية تصاوير الدِّراسة، حيث وُفِّقَ المُصوِّر في مُطابقته للتَّصاوير مع النصوص الشَّارحة لها.

وعلى الرَّغم من ذلك والمُدهش مع الغرابة الشديدة تمامًا، أن يتكرر في **(الورقة٢٧ظهر)** في نفس المخطوط مشهد تصويري آخر يجمع عين اهله بالسيدة العجوز تكملة للمشهد الأول سالف الذِّكر، والذي يحمل عنوان: "صورة عين اهله قابضًا على يد العجوز وبيدها السّكين"**(لوحة٢١)**، ورغم أن شخوص التصويرة بنفس الهيئة لم تتغير، وكذا مكان التصويرة الذي يتكون من الخلفية المعمارية والشجرة، بل ومضمون النصّ الكتابي الشَّارح للتصويرة في ذات الصَّفحة، والذي تحكي فيه العجوز على لسانها قصة قطع يدها على يد فارس قام بأسرها وتعذيبها، فتقول:"...ثم فررت منه(أي الفارس) فظفر بي فقطع يدي وقال إنَّما بقى لي من أعضايك التي انتفع بها عينك ويدك"، إلا أننا نجد أن المُصوّر الذي قام برسم المنظور التصويري الشَّارح لهذا النصّ، لم يلتزم عند رسمه للسَّيدة العجوز بالنصّ، مثلما التزم عند رسمه لها بالنصّ كما في التصويرة السَّابقة، فقد أخطأ في هذه التصويرة**(لوحة٢١)** وَرَسَم السيدة العجوز ولها يدان، وليست بيد واحدة وأخرى مقطوعة، طبقًا للنصّ الكتابي المُرفق سالف الذِّكر، أو كما في التصويرة السَّابقة.

وهذا يؤكد أحد أمرين؛ إما أنه اشترك أكثر من مُصوّر في رَسم تصاوير المخطوط أحدهم كان يلتزم بمطابقة التصويرة للنصّ الكتابي والآخرين لم يلتزموا، أو أن يكون المُصوّر قد سقط منه سهوًا أن يرسم السَّيدة العجوز مقطوعة اليد، كما سبق وأن فعل في التصويرة السَّابقة من نفس المخطوط لنفس السَّيدة أيضًا.

المبحث الثالث: دراسة العناصر الفنية والزُّخرفية للتصاوير:

سوف تتناول الدِّراسة في هذا المبحث بالشَّرح والتَّحليل رسوم الأشخاص من حيث أشكال أجسامهم ووضعياتهم وسِحَنِهم، فضلًا عن أشكال أغطية الرؤوس، وأشكال أزياء وملابس طبقات المُجتمع المُختلفة، ثم رسوم الحيوانات وأشكالها المختلفة، وكذلك رسوم العمائر وأرضياتها، بالإضافة إلى رسوم الأثاث والتحف التطبيقية، وأخيرًا رسوم المناظر الطبيعية...إلخ، **وذلك على النحو التالي:**

أولًا: رسوم الأشخاص:

تعتبر الرُّسوم الآدمية من العناصر الزُّخرفية الهامة لدراسة تطور الفنون الإسلامية بصفة عامة؛ نظرًا لأنها في كل طُرز الفنون الزخرفية تُعبِّر عن مهارة الفنان في محاولة التعبير عن الجنس الحاكم أو مظاهر حضارة العصر الذي أنجزت فيه أو كليهما(١)، والأشخاص دورهم توضيح القصة الأدبية التي وردت في الأدب التركي، حيث أن الرُّسوم الآدمية قد صُنعت حَسب المركز والوظيفة بالنسبة إلى قربها أو بعدها من الشَّخصية الرئيسية التي تدور حولها أحداث الموضوع(٢)، وسوف نقوم بدراسة رسوم الأشخاص في تصاوير الدِّراسة **من خلال العناصر التالية:**

١ – **رسوم الأجسام والوَضْعيَّات والسِّحن الآدمية :** تميَّزت رسوم الأشخاص في مدرسة التصوير العثماني بالتنويع في الأحجام بين رسوم الآدميين التي تميل إلى

---

(١) منى بدر: أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج٣، الفنون الزخرفية، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، م٢٠٠٥، ص٣١.

(٢) وليد شوقي إسماعيل البحيري: دراسة لتصاوير مخطوط سندباد نامه المحفوظ بمتحف والترز الفتي، المؤتمر الدولي السادس: الموروثات القديمة بين الشفافية والكتابية والتجسيد، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٣٢٣.

إظهار الرّجولة ذات الأجسام القوية والمناكب العريضة، وكانت الوجوه تُركية واضحة باللحى والشَّوارب المميَّزة[١]، ولعلَّ اختلاف أحجام الأشخاص الملحوظ والذي لا يرتبط بقواعد المنظور يعود إلى رفعة شأن المركز الاجتماعي للأشخاص على غرار تقاليد المدرسة العربية، وتميَّزت السِّحن في المدرسة التركية بالوجوه المُستديرة والعين الواسعة المنحرفة والحاجبين المُرتفعين والأنف والفم الصَّغير والوجنات الممتلئة، وجاء بروز الوجه وجماله في هذا الأسلوب لا عن طريق تحديده باللون الأسود، وإنما عن طريق التحديد باللون الخفيف للون الوجه الطبيعي واستخدام اللون الأسود في العين والأنف والفم والحاجبين[٢].

١ – ١ – **من حيث الأحجام:** نُشاهد المُبالغة في ضخامة الأحجام، وعدم مراعاة النّسبة والتناسب بين أحجام الأشخاص وما يُحيط بها من رُسوم، فمثلا نجد الشخص الواقف يتساوى طوله مع الشخص الجالس على الكُرسي، وربما ذلك نظرًا لأهمية الشخص الجالس**(لوحة١)**، وأحيانًا نجد رَسم الشخص أكبر من رَسم المنشأة المعمارية**(لوحة٩)**، وأحيانًا أخرى نجد طول الشخص الواقف يفوق طول أفرع الشجرة الضَّخمة المرسومة بجانبه**(لوحة١٠)** وغيرهم كثير، وهذا يدُلّ على أن اهتمام المُصوّر بشخوص التصاوير وإبراز تفاصيل أحجامها والمُبالغة فيها كان أكثر اهتمامًا من رسوم العناصر الفنية الأخرى.

١ – ٢ – **من حيث الوَضعيَّات:** لدينا بشكل عام ثلاث وضعيات في رسوم الأشخاص(وضعية المواجهة، الوضعية الجانبية، الوضعية ثلاثية الأرباع)، وذلك سواء

(١) أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة: ط١، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م، ص٣٤٢.

(٢) وليد البحيري: دراسة لتصاوير مخطوط سندباد نامه، ص٣٢٤.

كانت للأجسام أو الوجوه، وقد اعتمد المُصوِّر في غالبية رَسْمهِ للأشخاص على الوضعية ثلاثية الأرباع، عدا تصاوير قليلة جدًا، اعتمد فيها المُصوّر مثلا على وضعية جانبية للوجه مثل: صورة الفارسي الرَّاكع**(لوحة١٦)**، أو اعتمد مثلا على وضعية المواجهة الكاملة للجسم مثل: صورة الجاسوس**(لوحة٢٨)**، أو صورة كسرى**(لوحة٢٩)**، ولعلَّ ذلك يُذكرنا بالرّسوم الإيرانية التي كان يُفضل مُصوِّروها رَسم أشخاصهم في الوضعية ثلاثية الأرباع[١].

١ – ٣ – من حيث السِّحن الآدمية: جاءت تحمل نفس مميزات رسوم الوجوه في تصاوير المخطوطات العثمانية بشكل عام، حيث تميَّزت الوجوه بأنها جاءت مُستديرة، والعيون الواسعة المنحرفة والحاجبين المرتفعين والأنف والفم الصغير والوجنات الممتلئة، وأُستخدم اللون الأسود في تحديد العين والحاجبين، بينما أُستخدم اللون الأحمر في تحديد الأنف والفم، ورُسمت شخوص التصاوير من الرجال بلحية وشارب، بينما رُسمت جنود الإنكشارية والغلمان والخدم بدون لحية وشارب.

٢ – رسوم أغطية الرؤوس(العمائم) : تختلف أنواع العمائم العُثمانية باختلاف الفترات التاريخية، وقد ظهرت على الرؤوس في بداياتها ملفوفة بقطعة قماش لولبية، ثم اتخذت لاحقًا شكل قطعة واحدة من القَاووُقٌ[٢]، ووصلتنا مجموعة من رسوم العمائم، أمكننا تصنيفهم والاستدلال على مُسمياتهم **على النحو التالي:**

٢ – ١ – عمامة رأس سليمي قَاووُقٌ : القاووق: هو اسم من كلمة تركية قاوق؛ تعني مُفَرَّغ أو مُجَوَّف أو مُخلًى، وسُميت هذه القواويق باسم سليمي؛ نظرًا لأنها بدأت

(١) أبو الحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، ص٣٤٢.

(2) Kaldirim(Derya.): Türk geleneksel sanatında yaprak üzerine minyatür "sanatı uygulamalarında ömer Faruk Atabek etkisi", Yüksek Lgsans Tezg el Sanatlari Eğgtgmg ana Bglgm Dali Dekoratgf Ürünler Eğgtgmg Bglgm Dali, Gazg Üngversgtesg Eğgtgm Bglgmlerg Enstgtüsü Hazgran, 2015, s.52.

في الظهور خلال عصر السُلطان سليم الأول، فهي نمط من العمامة العثمانية كان يرتديه فقط السَّلاطين والوزراء العظام، وغيرهم من الرجال في أعلى الهرم الهرمي للبلاط والقصر العثماني، كما كان له أهمية كبيرة عندهم، والسَّليمي نوع من العمامة المُرتفع لأعلى بشكل اسطواني طويل، ويُعدّ التحوّل الحقيقي لشكل العمامة المُجوزّة، وقد يوجد على جوانبه ما بين خمس إلى ست دعائم رأسية ملفوفة حوله بشكل رأسي عند نقطة التقاء في الجزء العلوي للعمامة(١)، وشاهدنا رسم العمامة القاووق تأخذ نفس الشكل في مخطوط الدِّراسة في تصاوير أخرى في مخطوطات وألبومات عُثمانية، حيث رُسمت تُغطِّي رؤوس السَّلاطين(٢)، وأيضًا تُغطي رؤوس أفراد الحاشية المحيطة بالسُّلطان(٣)، كما رُسمت العمامة القاووق تخرج من أعلى قمتها ريشة واقفة أحيانًا(٤)**(شكل ١)**.

٢ – ٢ – عمامة رأس مجوزّة : عمامة طويلة مُستديرة الشَّكل ومُوسَّعة لأعلى، تُصنع من الورق المُقوّى، يَلتف حولها الشَّاش الأبيض(٥)، وكانت في البداية عبارة عن عمامة عادية ملفوف حولها كولاه(قلنسوة) طويلة مرتفعة أو طاقية، ثم طُوّر من حجمها فأصبحت أكبر وذات جزء علوي رفيع مُستدق، حينما كانت أدرنة عاصمة أثناء حُكم السُّلطان مراد الثاني، ووصل شكلها حد الكمال في القرن١٠هـ/١٦م، ويؤكد ذلك

(١) أهداب حسني جلال: العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات، طـ١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م، ص ص١٨٨، ١٨٩، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٦٤.

(2) Binny(Edwin.): Turkish treasures from the collection of Edwin binney, 3rd, Portland, 1979, pl.19.

(3) Necipoğlu(Gülru.): The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire. London, 2010, p.507, pl.530.

(4) Kaldirim: Türk geleneksel sanatında yaprak üzerine minyatür, s.53, Şekil.39.

(5) Bozkurt(Nebi.): Kavuk" Bir başlık türü", TDV İslâm Ansiklopedisi25. cildinde, Ankara, 2002, p.71.

تصاوير المخطوطات[١]، وشاهدنا رَسم العمامة المجوزّة تأخذ نفس الشكل في مخطوط الدِّراسة في تصاوير مخطوطات وألبومات عُثمانية أخرى، حيث رُسمت تُغطي رؤوس السَّلاطين وأفراد حاشيتهم معًا[٢]**(شكل٢)**.

٢ – ٣ – عمامة رأس باشالي "لام ألف" دستار : عمامة تُشبه في لفة قماشتها حرف اللام ألف، وهي عبارة عن قطعة من القماش الحريري المَلْمَس المُسمَّى تولبندا أو تولبنت tülbent ملفوف على شكل حرف اللام ألف(لا) وهذا التولبند الحريري يكون ملفوف حول جزء علوي مُبطَّن دائري الشَّكل، أو حول العمامة القاووق الطَّويلة المخروطية الشَّكل والجانب، أما الجُزء العلوي منها دائري ومُستوي[٣]، وشاهدنا رسم العمامة باشالي"لام ألف" تأخذ نفس الشكل في مخطوط الدِّراسة في تصاوير أخرى في المخطوطات والألبومات العُثمانية، حيث رُسمت تُغطي رؤوس السَّلاطين وأفراد حاشيتهم معًا[٤]**(أشكال٣، ٤، ٥)**.

٢ – ٤ – عمامة رأس أُسْكُوفْ : رقية أو طاقية[٥]، ويُعدّ بداية الشَّكل الحقيقي للطربوش، وهو غطاء رأس بحواف مزخرفة[٦]، يتكون من عمامة أو قلنسوة طويلة من قماش الصُّوف الأحمر، ذات شكل مُرتفع لأعلى بشكل مُستو يتدلى نصفها إلى

---

(١) أهداب جلال: العمامة العثمانية، ص٣٥٧، ٣٥٨.

(2) Atasoy(Nurhan.) & Çağman(Filiz.): Turkish Miniature Painting, Translated by Atil (Esin.), Publications of The R.C.D. Cultural Institute, No.44, Istanbul 1974, pl.7.

(٣) أهداب جلال: العمامة العثمانية، ص ص٣٤٧، ٣٤٨، ٣٥٥، ٣٦٥.

(4) Ertuğ(Zeynep Tarım.): XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999, pl.11.

(٥) محمد علي الأنسي: الدراري اللامعات في منتخبات اللغات (قاموس اللغة العثمانية) "يحتوي على الكلمات التركية والألفاظ الفارسية والإفرنجية المتداولة في اللغة العثمانية"، طبع ١٣٢٠هـ/١٩٠٢م، ص٢٣.

(٦) أهداب جلال: العمامة العثمانية، ص٣٤٧.

الخلف، بشكل اسطواني يُشبه الكُمّ المُتدلي[١]، وأُسْكُوف هو اسم أُطلق على عمامة الإنكشارية[٢] اللذين تنوعت أزياءهم تبعًا لتنوع فرقهم المُتعددة، ولكن القاسم المُشترك بينهم هو غطاء الرأس[٣]، وشكل الأسكوف الذي وردنا في تصاوير الدّراسة له نموذج يُشبهه تمامًا محفوظ بمتحف طوب قابي سراي باستانبول عبارة عن أسكوف أحمر اللون له شريط مُزخرف حول منطقة الجبهة باللون الأصفر[٤](**شكلا٦، ٧**)، وليس هذا هو الشكل الوحيد للأسكوف، وإنما وردتنا منه أشكال أخرى[٥].

٢ – ٥ – **عمامة رأس سربوش** : وهو غطاء[٦] رأس مخروطي الشكل، من قلنسوة مُرتفعة ارتفاعًا بينًا[٧]، وخُصِّصَ لخدم وغلمان السَّراي العُثماني، ورُسم في تصاوير الدِّراسة على هيئتين: الأولى يتم ارتداءه على الجبهة مباشرة مثل الطاقية(**شكلا٨، ٩**)،

---

(١) وهي رمز البركة التي منحها الحاج بكتاش للإنكشارية لمَّا تعلّق كُمّهُ خلف رأس أحدهم وهو يدعو لهم. حسن محمد نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية "دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٤٠.

(٢) الإنكشارية: جيش عُثماني قام بتجميعه السُّلطان أورخان بن عثمان من الشبان من أسرى الحروب وتربيتهم تربية عثمانية وتم تدريبهم، وأطلق عليهم الإنكشارية تمييزًا لهم عن الجيش القديم الذي كان يجمعه الإقطاعيون، وأصبحوا من أهم الجيوش العثمانية، وإليهم يعود الفضل في امتداد سلطة الدولة العثمانية. نزار قازان: سلاطين بني عثمان بين قتال الأخوة وفتنة الانكشارية، ط١، بيروت– لبنان: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢م، ص٢١.

(٣) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٤٠.

(4) Işli(H. Necdet.): Ottoman headgears, European Capital of Culture, Istanbul, 2010, p.90, pl.65.

(٥) ففي تصويرة من مخطوط هونرنامه(مج١) المؤرخ بسنة٩٩٢هـ(١٥٨٤م)، والمحفوظ بمكتبة طوب قابي سراي، برقم: H.1523 رُسم عدد من الجنود الإنكشارية يعلو رؤوسهم شكل أسكوف الدِّراسة، وعدد آخر من الجنود يعلو رؤوسهم شكل آخر يُشبهه تمامًا، لكن القلنسوة الطويلة التي تتدلى خلف الظَّهر جاءت باللون الأبيض وليست باللون الأحمر.

- **Ertuğ: XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri, pl.13.**

(٦) محمد علي الأنسي: الدراري اللامعات في منتخبات اللغات، ص٢٩٣.

(٧) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٤٤.

والثانية يتم وضع شريط مُزخرف حول الجبهة لتثبيت الغطاء به(**شكلا١٠، ١١**)، ووصلتنا تصاوير مُتعددة لهذه الفئة من مُرتدي هذه العمامة، تُوضِّح أهميتهم في القصر العُثماني، ورُسمت تتشابه تمامًا مع تصاوير مخطوط الدّراسة(١).

٢ – ٦ – عمامة رأس دستاري دولاما بورمة "مدورات": نوع من غطاء الرَّأس يتخذ شكل عمامة ملفوفة ذات طراز دائري(٢)، وفي دراستنا رَسم بهذا الوصف لعمامة يرتديها جُندي(**شكل١٢**)، ورَسم لعمامة تعلو رأس بَايع الفُخار(**شكل١٣**)، وإن كانت الأخيرة تقترب في هيئتها من شكل العمامة باشالي "لام ألف" دستار، ويتشابه رَسم عمامة بَايع الفُخار في دراستنا مع رُسوم عمائم عُثمانية مؤرخة(٣).

---

(١) حيث شاهدنا في تصويرة واحدة إحدى عشر شخصًا، بأغطية رؤوس مخروطية الشكل، من مخطوط هونر نامه "مج٢– رسالة الفن، مؤرخ بسنة ٩٩٦هـ(١٥٨٥م)، بمتحف طوب قابي سراي باستانبول– برقم: .H.1524, 165b " موضوعها: "جنازة الصَّدر الأعظم ابراهيم باشا"، وهم فقط من يحملون النَّعش لدفنه بأمر من السُّلطان سُليمان القانوني. ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله: تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العُثماني من خلال المخطوطات الإسلامية ومجموعات المتاحف "دراسة أثرية فنية"، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي بقنا، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م، ص١٦٠، لوحة١٤١.

- **Sözen(Metin.): Arts in the age of Sinan, "The 400TH Commemorative Year of Mimar Sinan", 1988, 240.**

ويتكرر رسم الغطاء مخروطي الشكل بنفس الهيئة على رأس اثنتى عشر خادمًا، من مخطوط شاهنشاهنامه "مج١"، مؤرخ بسنة ٩٩٩هـ(١٥٩١م)، محفوظ بمكتبة جامعة استانبول، تحت رقم .F.1404, fol.1331b موضوعها: "محمد أغا في طريقه لزيارة الصدر الأعظم صوقوللو محمد باشا لحظة وفاته"، حيث رُسموا يُحيطون بمحمد أغا.

- **Fetvaci(Emine.): Picturing History At the Ottoman Court, Indiana University Press, 2013, p.154 pl.4.02.**

(٢) أهداب جلال: العمامة العثمانية، ص٣٥١.

(٣) ومن أمثلة ذلك: رَسم لعمامة تُغطّي رأس السلطان محمد الفاتح داخل ألبوم ورقي، مؤرخ بحوالي القرن٩هـ/١٥م، بمتحف طوب قابي سراي باستانبول، برقم: .H.2153

- **Atil(Esin.): Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II., ARS Orientalis, vol.9, 1973, fig.9.**

٢ – ٧ – عمامة رأس عُرف خُراساني : عُرف: هو نوع من أغطية الرَّأس الدَّائري الشَّكل وملفوف حولها قماش مُبطَّن من السَّاتان الأبيض المربوط فيها من جُزئها العلوي، وكانت تعتم في الحياة اليومية وفي الجنائز وأماكن العمل، وأُضيف إليها خُراساني، لأن كلمة خُراساني توصف بها العمامة الكبيرة وضخمة الحجم، وتشير إلى نوع من العمائم ذات الطِّراز الملفوف الضَّخم(١)، ووصلتنا في تصاوير الدِّراسة على ثلاث هيئات: **الهيئة الأولى:** يتدلَّى من أعلاها عذبة أو ذؤابة(كاكلKakül) لتستقر أعلى الكتف ناحية الظهر**(أشكال١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١). والهيئة الثانية:** عُرف أيضًا وبنفس الشكل لكن بدون ذؤابة أو عزبة تتدلى منها**(أشكال٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥). والهيئة الثالثة:** عمامة عُرف خراساني وبدون ذؤابة أيضًا، لكن يعلو مُقدمتها ريش لأعلى**(شكل٢٦)**، ووصلتناهذه العمامة بهذه اللفَّة وبنفس الشكل والهيئة تعلو رؤوس بعض السَّلاطين ووزراءهم(٢).

٢ – ٨ – عمامة رأس خُوذَةٌ (غِطَاءُ رَأْسِ المُقَاتِلِ) : الخوزة: غطاء رأس يرتديه الجنود، ورُسمت غير واقعية في مخطوط الدِّراسة، فرغم أنها رُسمت فوق رؤوس الجنود أثناء المعركة، غير أنها تبدو كقطعة جلد معقوفة من أسفلها خلف الأذن، وهي صورة لا تتفق والخوزات الحربية التي وصلتنا من العصر العثماني، ورسمها المُصوّر هنا بشكل اصطلاحي؛ وذلك لتؤدي غرض موضوع التصويرة فقط، وليس لمُحاكاة الواقع كغيرها من عمائم الرَّأس الواقعية السَّابقة، والتي لها نماذج مشابهة في تصاوير

---

(١) أهداب جلال: العمامة العثمانية، ص ص٣٥٣، ٣٥٤، ٣٦١، ٣٦٢.

(٢) رُسمت تعلو رأس كُلًا من السلطان بايزيد الثاني ووزراءه معًا في تصويرة من مخطوط شاهنامة مالك المعروفة بكتاب الملوك، المؤرخ بحوالي القرن٩هـ/١٥م، والمحفوظ بمتحف طوب قابي سراي باستانبول، برقم: H.1123, fol.30b.

- **Bagci(Serpil.) & Cagman(Filiz.) & Renda(Günsel.) & Tanindi(Zeren.): Ottoman Painting, Ministry of Culture and Tourism, Turkey, 2010, p.53, pl.20.**

المخطوطات العُثمانية المُعاصرة، أو مما تقتنيه المتاحف، وقد جاءتنا رسوم الخوزات الاصطلاحية في مخطوط الدِّراسة تتعدد ألوانها ما بين الأصفر والأخضر والأحمر **(أشكال٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠)**.

٢ – ٩ – **عمامة رأس خِمار** : الخِمار: هو حِجاب عبارة عن غطاء رأس للمرأة المُسلمة، وقد لبسته المرأة في العصر العُثماني، وكانت أقمشته متعددة، وألوانه بين الأبيض والأسود والمنقوش والمطرّز[١]، والخِمَار قطعة من القماش يُغطى بها الرأس[٢]، والجَمع: أَخْمِرة، وخُمْر، وخُمُر. والخِمار في الإسلام أن تُغطّي المرأة رأسها وعُنقها ونحرها، ولا تُظهر إلا الوجه، وقيل: لا تُظهر إلا العينين[٣]، وقد وردت كلمة الخمار جمعًا في قوله تعالى: (وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ)[٤]. ووردنا شكل الخمار بهذا الوصف سالف الذكر في تصاوير مخطوط الدّراسة مرتين، مرة باللون السَّماوي**(شكل٣١)**، ومرة أخرى باللون الكُحلي**(شكل٣٢)**.

٢ – ١٠ – **عمامة رأس "طاقية مُحاطة بشعر"** : الطاقية: غطاء رأس يكون عادة من الصوف أو القطن ونحوها، وتوضع تحت العمامة، وهي مرادفة لكلمة طربوش، وأيضا تُشبه غطاء المُتصوفة وهي: صغيرة الحجم يستعملها الرجال بشكل خاص، غير

---

(١) ثريا سيد نصر: أزياء النساء في العصر العثماني، طـ١، القاهرة، دار عالم الكتب، ٢٠٠٠م، ص١٨٥.

(٢) محاسن حسين لبيب: الأزياء في التصوير في العصرين السلجوقي والمغولي، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ص٢١٧.

(٣) رجب عبدالجواد إبراهيم: المُعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، طـ١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص١٥٩.

(٤) القرآن الكريم : سورة النور، آية٣١.

أنها شاعت في مصر بين النساء في عصر مماليك الجراكسة خاصة[١]، ووردتنا في تصاوير الدّراسة تُغطي رأس طفل، ويُحيط بها من كل جانب شعر من الصُوف تم تثبيته بشكل رأسي، ويظهر جزء من الطاقية أسفله**(شكل٣٣)**.

٢ – ١١ – عمامة رأس "بورنيطة الخواجة" : يُطلق على هذا النوع اسم بُرْنَيْطَة الخواجة، أو قُبَّعَة، أو كَاسْكِيت، وهو عبارة عن قبعة رجالية تتميز بوجود واقية شمس أمامية، وأحيانا واقية شمس من جميع الجهات بشكل دائري، ووردتنا في تصاوير الدِّراسة يُمكننا أن نُطلق عليها قبعة أو بورنيطة**(شكلا٣٤، ٣٥)**، ورُسمت في التصاويرالعُثمانية تخص السُفراء والمبعوثين الأوربيين[٢].

٢ – ١٢ – عمامة رأس (تاج ذهبي) : التاج: كلمة مُعرَّبة، وهو لفظة لدى الفُرس تنطبق على نوع خاص من أغطية الرأس لتزيّنه[٣]، وهو منسوج من الصُوف المُكفَّت بالذَّهب، وتحفّ به صفوف من المجوهرات والأحجار الكريمة، وعَرِفَ العرب التِّيجان لأول مرة قبل الإسلام، إذ كان ملوك الفُرس في بعض الأحيان يمنحون أتباعهم من ملوك العرب تيجانًا تنويهًا بمرتبتهم، غير أن التاج ظلّ غريبًا على العرب وقلَّما يلبسونه[٤]، وارتبط دومًا لبس التاج على الرأس في التصاوير برسوم ملوك الفرس والرُّوم

---

(١) محاسن لبيب: الأزياء في التصوير في العصرين السلجوقي والمغولي، ص٢٣٠.

(٢) ومثال ذلك: وجودها في يد سفير المجر وهو راكع أمام السُلطان سليمان في تصويرة من مخطوط نزهة الأسرار والأخبار"سفر سكتوار"، المؤرخ بسنة٩٧٦هـ(١٥٦٨-١٥٦٩م)، والمحفوظ بمتحف طوب قابو سراي باستانبول، تحت رقم: H.1339, fol.16b.

- **Atil(Esin.): Süleymanname "The Illustrated History of Süleyman the Magnificent", National Gallery of Art, Washington Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1986, p.48, fig.21.**

(٣) رجب عبدالجواد إبراهيم: المُعجم العربي لأسماء الملابس، ص١٨٧.

(٤) دوزي، رينهارت: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة إكرام فاضل، مجلة اللسان العربي، مج٩، ج٢، بغداد، ١٩٧١م، ص١٥.

وبعض النِّساء، كما ارتبط ارتداءه برسوم الشَّخصيات الأسطورية، وهو ما رأيناه في تصاوير مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ، حيث رُسم يُزيّن رأس فرعون، وابنته، وسيدة الذهب(التي رُمز بها إلى الرُّوم)، وفيروز وكسرى أحد ملوك الفرس(**أشكال٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢**).

٢ – ١٣ – عمامة رأس رجال الدين المسيحي : احتوى مخطوط سُلْوان المُطَاع على رُسوم لرجال دين مسيحيين، كالبطريك، والمطران، والرَّاهب[١]. وقد ارتبطت ملابسهم بالوظائف الدينية والطقوس الكنسية الخاصة بهم، وأغلب ملابسهم كانت انعكاسًا وترجمة لما جاءت به نصوص التوراة والإنجيل، كما كان بعضها يختلف باختلاف الوظيفة والمنزلة الدينية لبعضهم[٢]، وتتنوع الملابس الكهنوتية فيما بين ملابس خاصة بالرأس، وأخرى خاصة بالجسد[٣]. وقد وصلتنا رسوم لأغطية رؤوس وأزياء تخصّ رجال الدين المسيحيين تُزيّن المخطوطات المسيحية المُصوَّرة، حيث رُسموا يرتدون فيها

(١) وهم من الدَّرجات الكهنوتية المُتعارف عليهم بالكنائس المسيحية، وهم مجموعة من رجال الدين في الكنائس الكاثوليكية أو الكنائس الأرثوذكسية، والذين يقومون بالمراسم الدينية وبخاصة تقديم ذبيحة القدَّاس ومنح الأسرار، والتبشير بكلمة الله. فكري محمد عبدالحميد دياب: زى الرهبان على رسوم الفرسكو في الكنسية المصرية بعد الفتح الإسلامي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٤م، ص٩٩.

(٢) محمد أحمد إبراهيم: تطور الملابس في المجتمع المصري من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي(٢٠-٥٦٧هـ/٦٤٠-١١٧١م) "دراسة تاريخية"، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولى، ٢٠٠٧م، ص٤٥.

(٣) ومن أمثلة ملابس الرأس المسيحية العمائم والقلانس والشملة والطيلسان، والملابس الخاصة بالجسد كالقميص والرداء والصدرية والجبة والمنطقة والزنار والتونية أو الاستيخارا والصدرية(البطرشيل) والأكمام والاسكيم و الشال والصلبان...وغيرها. أحمد عبد الحميد النمر: الأزياء القبطية في العصر الإسلامي "في ضوء مجموعات المتحف القومي للحضارة المصرية"، الاسكندرية، دار الوفاء، ٢٠٢٢م، ص٢١، ٢٢.

غطاء رأس الطيلسان وقمصان يعلوها جبة، والمنطقة(الحزام)[١]. **أما عن رسوم أغطية الرؤوس الواردة تلبسها الرُّتب الكهنوتية في تصاوير مخطوط سُلْوان المُطَاع(موضوع الدِّراسة)، كالتالي:**

٢ – ١٣ – أ – غطاء رأس الْبَطْرِيَرْك: يُعد البطرك أو البطريرك أعلى المناصب الدينية منزلة ومكانة، فهو رئيس الكنسية والشَّعب وصاحب المذهب والقائم بأمور الدين[٢]، ورَسمه المُصوِّر يرتدي عمامة كبيرة(الطيلسان)[٣] باللون الأسود، تُغطي كامل الرَّأس مع الأذنين، وتتدلي على الكتفيين والرَّقبة والظَّهر **(شكلا٤٣، ٨٦)**.

٢ – ١٣ – ب – غطاء رأس المِطْران: المِطْران: يلي البطريك في الدَّرجات الكهنوتية، وهو رئيس ديني عند النَّصارى وهو دون البطريرك، وهو القاضي الذي يفصل الخُصومات بينهم[٤]، وصُوِّر يرتدي غطاء رأس يشبه إلى حد كبير الطَّيلسان، غير أنه لا يُغطي الأذن ولا ينسدل على على الكتفيين والرَّقبة، ويظهر جزء كبير من شعر الرَّأس دون تغطية، وتأخذ عمامته اللونين البني والأسود**(شكل ٤٤)**.

---

(1) Whitifield(Philip.)&Tomoum(Nadja.)&Marei(Sarah.):Coptic art Revealed, Supreme Council of Antiques Exhibition, Cairo, Egypt, 2010, p.74, 168.

(٢) ولأهميته كان يشترك في اختياره وتعيينه عدد كبير من رجال الدين كالأساقفة والكهنة والرُّهبان والشعب أيضًا، وكان يلي البطريرك كبار الأساقفة، ثم القس والكهنة والشمامسة والرُّهبان. محمد أحمد إبراهيم: تطور الملابس في المجتمع المصري، ص٤٥.

(٣) الطَّيْلَسَانة : يضعها الكاهن على رأسه، وهي بشكل طاقية مرتفعة نوعًا إلى أعلى، ولا يستعملها الكهنة الشرقيين غير الأقباط فقط. نيفين جرجس رشدي: الملابس الكهنوتية، دورية الأنبا أثناسيوس للدراسات المسيحية، عدد٣، ٢٠٢٠م، ص١٣٣.

(٤) القلقشندي(أبي العباس أحمد بن علي بن أحمد الفزاري ت٨٢١هـ/١٤١٨م): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩١٥م، ج٥، ص٤٧٣.

٢ – ١٣ – ج – غطاء رأس الرَّاهب: الرَّاهب هو الذي حبس نفسه على العبادة في الخلوة[١]، وتم رَسمه بغطاء رأس يُشبه إلى حد كبير الطَّيلسان سالف الذكر، غير أنه لا يتدلى على على الكتفيين والرَّقبة، ورُسم باللونيين البني والأسود، على هيئتين؛ أحدهما دائرية الشَّكل يتدلى جزء منها أعلى الأذن**(أشكال٤٥، ٤٦، ٤٧)**. والثانية دائرية الشَّكل ولا يتدلى منها أي جزء يُغطي الأذن**(شكل٤٨)**.

٣ – رسوم الأزياء والملابس :

اختلفت في التصوير العُثماني ملامح وأزياء الأشخاص باختلاف طبقاتهم وجنسياتهم[٢]، وقد وصلتنا رُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء شخوص التصاوير، والذين تم تصنيفهم تبعًا لطبقاتهم وفئاتهم المُختلفة الواردة في تصاوير الدِّراسة، حيث وصلتنا رُسوم مُتنوعة تُوَضِّح أزياء رجال الطَّبقة العُليا(الحُكَّام والوزراء)، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء الجنود العسكريين، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء الخَدَم والغلمان، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء رجال من طبقات وفئات المُجتمع المُختلفة، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء رجال الدين المسيحيين، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء النساء، ورُسوم متنوعة تُوَضِّح أزياء الأطفال، وقد كان لكل فئة ملابسها المميَّزة التي تُغطِّي الجسد، والتي تنوعت لتشمل؛ الفَرَجِيَّة، الجُبَّة، العَبَاءة، المِعْطَف، القُفْطَان، القميص، السِّروال، حزام الخِصر، ألبسة القدم، فضلًا عن المنديل الذي كان يمسكه الشخص في يده، **ويُمكننا تناول ملابس الدِّراسة وتقسيمها حسب أنواعها كالتالي:**

---

(١) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٥، ص٤٧٤.

(٢) صلاح أحمد البهنسي: فن التصوير في العصر الإسلامي ، ط١، الإسكندرية، دار الوفاء، ٢٠١٦م. ج٣، ص١٥٠.

٣ – ١ – الفَرَجِيَّة : من الملابس الخارجية مثل الجُبَّة لكنها أكثر اتساعاً؛ لذلك تُلبس فوق الجبة، والفَرَجِيَّة تُطلق على الثوب المُريح ذو مقدمة مفتوحة من أعلاه إلى أسفله، ويكون واسع جدًا وفضفاضًا، لها أكمام طويلة واسعة غير مشقوقة، تتجاوز قليلًا أطراف الأصابع، ولم تُحاك لتُعطي أبهة وعظمة، ومزررة بالأزرار، وهذا الثوب يُعمل من الجوخ عادة(١)، وغالبًا ما يُبطَّن بالفراء(٢)، وكانت الثوب العلوي للنساء في الشارع، ولباس العلماء والمولوية(٣)، واشترك كذلك الأقباط في لبسها سوداء هي والعمامة(٤)، ووصلتنا تُزين أجساد رجال الدين المسيحي في مخطوط الدِّراسة بألوان وزخارف مُتنوعة(**أشكال٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩**)، ويبدو أن هذا الزيّ كان يرتديه دومًا رجال الدين المسيحي عند رسمهم في المخطوطات العثمانية(٥)

٣ – ٢ – الجُبَّة : اسم عربي(٦) يُطلق على اللباس الذي يرتديه الرِّجال، مفتوح من الأمام يُلبس فوق القفطان، وله أكمام قصيرة ليظهر منها كُمّ القفطان، فأكمام الجُبَّة

---

(١) محمد أحمد إبراهيم: المُعجم العربي لأسماء الملابس، ص٣٥١.

(٢) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٣٨.

(3) Tezcan(hülya.) : "Ferace", Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1995, s.349-350.

(٤) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م، ص٢٩٣.، محمد أحمد إبراهيم: تطور الملابس في المجتمع المصري، ص٢٤٩.

(٥) ونرى ذلك واضحاً في تصويرة من مخطوط سير النبي، مؤرخ بسنة ١٠٠٣هـ(١٥٩٤-١٥٩٥م)، محفوظ بمتحف طوب قابي سراي باستانبول، برقم: .N.1221، موضوعها: "بلال الحبشي يؤذن لإقامة الصَّلاة في حضور ثلاثة من رهبان المسيحية"، حيث ميَّز المُصوّر الثلاثة رهبان عن بقية شخوص التصويرة من المسلمين، فسحن الوجوه وملابس الجسد وكذلك أيضاً أغطية رؤوسهم اختلفت تماماً عن هيئات المسلمين.

- **Barbara(Schmitz.): Islamic manuscripts in the New York Public Library, Oxford University Press , New York , 1992, fig.259.**

(6) Koçu(Reşad. Ekrem.): Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayinlari,Ankara, 1967, pp.57-58.

قصيرة بالنسبة لأكمام القفطان، وكان يرتدي الأتراك فوق الجُبَّة فَرَجِيَّة أو عباءة[١]، ووصلتنا في مخطوط الدِّراسة يرتديها الرجال والنّساء على السَّواء، بألوان وزخارف مُتنوعة(**أشكال٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٥، ٦٦، ٧٥، ٧٩، ٨٠، ٨٥، ٩٣**).

٣ – ٣ – العَبَاءة : يَحدث خلط بين مفهوم العباءَة والجُبَّة، إلا أن الجُبَّة تتميز بوجود أزرار في الجزء الأمامي منها، في حين أن العباءة تخلو من الأزرار[٢]، والعَبَاءَة أو العباية: ضرب من الأكسية، والجمع: أعبئة[٣]، وتُشير إلى ملحفة قصيرة مفتوحة من الأمام، ولا أكمام لها، ولكن تُستحدث فيها تقويرات لإمرار الزراعين، وهي ثوب خاص بالبدو في جميع الأوقات على وجه التقريب[٤]، وفي تركيا؛ العباءة ثوب عريض بما يكفي لتغطية الجسم بالكامل، بدون ياقة وبدون أكمام، ويمتد حتى القدمين، مفتوح من الأمام، ويتم ارتداؤه من أعلى، وكان يرتديها الرُّعاة، واحتلت مكانة مُهمَّة بين التُّجار في اسطنبول[٥]، ووصلتنا في دراستنا يرتديها الخدم ورجال من طبقات وفئات مختلفة، بألوان وزخارف مُتنوعة(**أشكال٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٢**)، والشَّكل الذي رُسمت به العباءة في دراستنا؛ بأن يتم ربط طرفي العباءة ببعضهما البعض أسفل رقبة العنق(**شكلا٧٦، ٧٧**) شُوهد في رُسوم لوحات عُثمانية مؤرخة[٦].

---

(١) دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، مج٩، ج٢، ص١٨.

(٢) صلاح البهنسي: فن التصوير في العصر الإسلامي، ج٣، ص١٥٧.

(٣) محمد أحمد إبراهيم: المُعجم العربي لأسماء الملابس، ٣١٦.، أحمد مطلوب: معجم الملابس في لسان العرب، بيروت: ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥م، ص٨٥.

(٤) دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، مج١٠، ج٣، ص١٥٤.

(5) Uludağ(Süleyman.): "ABÂ", Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1988, s.4-5.

(٦) رُسمت ترتديها راقصة في لوحة، موضوعها: "راقصة من اسطنبول" مؤرخة بسنة١٨٠٢م، داخل ألبوم بعنوان:"زي تركيا" للمصوّر Octavien Dalvimart (d'Alvimart)

٣ – ٤ – المِغْطَف : جمعها معاطِف، وهو نوع من الأردية الفوقانية، مفتوحة من الأمام، تتميز بتلك الياقة الطويلة أو القصيرة المُنسدلة على الكتفين، وبالأكمام الطويلة أو القصيرة[١]، ووصلتنا في مخطوط الدِّراسة يرتديها الخُلفاء والمُلوك**(شكل ٥٢)**، **(شكل ٦٤)**، وشاهدنا لها أمثلة في تصاوير أخرى عُثمانية[٢].

٣ – ٥ – القُفْطَان : يُعتبر أهم عُنصر في الملابس العُثمانية[٣]، ويُرتدى تحت الجُبَّة وفوق القميص والسِّروال، ويكون مُقفلاً من الأمام أو مَفتوحاً وضيقاً عند الرقبة ويتسع عند الخصر، ويُغطّي الوركين ويصل إلى ما تحت الرُكبتين، ويمتد للكاحلين أو للأرضية، وتتدلى أطوال الأكمام حتى الكوع أو الرَّسغ وتتدلى من الجانبين، وقد يكون طويل أو قصير الأكمام، وهناك نوع آخر ذات أكمام قابلة للنَّزع[٤]، والقفاطين نوعان: فوقانية وتحتانية، وفي كلاهما تصل إلى القدمين، لكن في النوع التَّحتاني تُشدّ بحزام في الوسط ولها فتحة للرَّقبة وقد تطول هذه الفتحة إلى أسفل حتى الحزام ويقفلها أزرار أو يكون مفتوح بكامله من الأمام، وتارة يكون قصير الأكمام وتارة أخرى يكون طويل الأكمام[٥].

- **Yildirim(Beste.): Woman figure in two ottoman miniature painters, Boletín de Arte; No 16, Universidad Nacional de La Plata, 2016, p.40, fig.5.**

(١) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٣٨.

(٢) رُسم السلطان بايزيد الثاني يرتدي هذا المعطف في معركة له ضد البيزنطيين.

- **Grube(Ernst. J.): Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century "Collections in the United States and Canada" ; Catalogue of the Exhibition, Venezia, 1962, pl.84.**

(3) Atasoy(N.): "Kaftan" Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., (gözden geçirilmiş 2. basım) EK-1, 2020, s.709-710.

(٤) فاطمة سليمان محروس: رسوم القفطان في العصر العثماني "دراسة أثرية فنية مقارنة"، مجلة وقائع تاريخية، كلية الآداب– مركز البحوث والدراسات التاريخية، جامعة القاهرة، عدد٣٣، ٢٠٢٠م، ص٥٣٣.

(٥) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٣٩.

ويُمكننا من خلال رؤية تصاوير القفاطين موضوع الدراسة نسبتها إلى العصر العثماني؛ لأنها تتشابه تمامًا مع القفاطين في مخطوطات عثمانية مؤرخة(١)، حتى القفاطين المُبطّنة بفرو شاهدنا لها نماذج مُصوّرة في مخطوطات عثمانية مؤرخة أيضًا(٢)، ووصلتنا رُسوم القفاطين في تصاوير الدِّراسة بنوعيها: فوقانية وتحتانية، يرتديها جميع الشخوص من رجال ونساء وأطفال، حيث رُسمت تحتانية أسفل ألبسة الفَرَجِيَّة والجُبَّة والمعطف والعباءة(**أشكال٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٥، ٩٣**)، ورُسمت فوقانية تصل إلى الأقدام، وتشتد في الوسط بحزام عريض(**أشكال٥٩، ٦٧، ٦٨، ٧٣، ٧٤، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩**)، وهذا الشَّكل رأينا له نماذج مُتعددة في تصاوير المخطوطات العُثمانية المؤرخة(٣).

٣ – ٦ – **القميص** : يلبس الشَّرقيون القميص فوق السِّروال، وليس تحت السِّروال، كعادة الأوربيين(٤)، وذراعاه غير مشقوقتين وأكمامه تصل حتى المعصم، ويتدلى إلى منتصف السَّاقين، ومنه نوعان: أُستعمل أحدهما كلباس داخلي والآخر خارجي، والخارجي مفتوح من الأمام وحتى سرة البطن، أما الداخلي فله فتحة مستديرة من الأمام حول الرقبة وردناه قصيران، ويحيط بهما شريط من الزخارف(٥).

---

(1) Tekin(Başak. Burcu.): Arifi Süleymannâmesi'nde Kaftan Tasvirleri: Kanuni Dönemi Dokumaları Hakkında Bir Değerlendirme, Journal of World of Turks, ZfWT Vol. 4, No. 2, 2012, s.167-191., Atil(Esin): "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century", Fifth International Congress of Turkish Art, ed. Geza. Feher, Budapest, 1978, p.104.

(2) Tanıdı(Zeren.): "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, yıl 3, sayı 3, 2002, s.52, Resim 4.

(3) Feher(G.): Miniatures Turques des chroniques sur les compagnes de Hongrie, Librarie Grund, Paris, 1976, PL.II.

(٤) دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، مج١٠، ج٣، ص١٨٣.

(٥) وليد البحيري: دراسة لتصاوير مخطوط سندباد نام ، ص٣٢٧.، وللاستزادة انظر: شايرول، ج. دي: المصريون المحدثون، ضمن كتاب وصف مصر للحملة الفرنسية، القاهرة: ١٩٩٣م، ج١،

وكثيرًا ما يحدث خلط بين الباحثين حول تحديد شكل القفطان والقميص في التصاوير، نظرًا لأن الكُمّ في كليهما ضيِّق ويصل حتى المِعصم، فمن الصّعب التفريق بينهما، لكن ما يُمكننا التأكيد عليه هنا أن ما يظهر ويُغطي أذرع رُسوم الجنود الإنكشارية، ويختفي أسفل السِّروال، نستطيع أن نُطلق عليه مُسمَّى(قميص تحتاني طويل الأكمام)، لأن القفاطين لا تختفي أسفل السِّراويل، وما تم ارتداؤه فوق هذا القميص التحتاني، قميص آخر أيضًا، ويُمكننا تسميته(قميص فوقاني قصير الأكمام)، والذي تتدلى أطرافه السُّفلى فوق السِّروال، بعد أن شُدَّت بحزام من الخارج(**شكلا٦٩، ٧٠**)، ومن خلال المقارنات نرى أن هذا الزيّ قد ارتبط كثيرًا في التصوير العثماني بفئة الجنود الإنكشارية، وبخاصة في تصاوير المعارك الحربية، حيث رأينا له أمثلة متعددة[١]، كما وصلتنا تصاوير أخرى لجنود السِّباهية الذين يقاتلون على ظهور الخيل، حيث نجدهم وقد تم تصويرهم يلبسون فقط قميص تحتاني ضيق الأكمام، يشتد عند الوسط بحزام، وفي الجُزء السُّفلي يلبسون سراويل ضيقة(**شكلا٧١، ٧٢**)، كما وصلنا رَسم لشخص من غير فئة الجُنود يرتدي أيضًا قميص تحتاني وسروال بنفس الوصف السَّابق(**شكل٨١**)، وأحيانًا يتم ارتداء القميص يصل لأسفل الرُّكبتين دون ارتداء سروال أسفله، له أكمام واسعة يَسهُل تشميرها على عكس القفاطين(**شكلا٨٣، ٨٤**)، كما وصلنا نفس الشَّكل للقميص التحتاني والفوقاني وبنفس الهيئة ترتديهما النّساء أيضًا(**شكلا٩٤، ٩٥**).

ص١١٠.، لاين، ادوارد وليم: المصريون المحدثون(شمائلهم وعاداتهم)، ترجمة عدلي طاهر نور، القاهرة: ط٢، ١٩٧٥م، ص٣٣.

(١) حسن نور: صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية، ص٢٤١.

٣ – ٧ – السِّروال : كلمة مُعرَّبة من الكلمة الفارسية شِلوار، وكانت مُستعملة منذ العهود الإسلامية الأولى[١]، وكان يلبسه الجميع من طبقات الشعب، وكانت واسعة وفضفاضة مُجمَّعة بإحكام عند عظمة الكاحل، ويُربط عند الخصر برباط يختفي تحت الملابس(**أشكال٦٩، ٧٠، ٧١**)، ووصلنا منه نوع آخر ضيق يكاد يُحدِّد تفاصيل السَّاقين، ويتم وضعه داخل الحذاء، وهو يُشبه البنطال حاليًا(**شكل٨١**).

٣ – ٨ – حزام الخِصر : يُشدّ به الخصر فوق القفطان والقميص، وهو بأشكال مُختلفة ويُمكن أن يكون على شكل شال أو أقمشة مُختلفة حسب درجة الطَّبقة التي ينتمي إليها الأفراد[٢]، ويبدو أنه كان عنصرًا أساسيًا في الملابس والأزياء العثمانية، فوصلنا في تصاوير الدِّراسة يرتديه كافة الشخوص رجال وسيدات وأطفال وجنود وخدم وغلمان...إلخ(**أشكال٤٩، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٥٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧ ، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٨٤، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩**).

٢ – ٩ – ألبسة القدم : تنوعت في المخطوطات الإسلامية المُصوَّرة ما بين أحذية من الجلد كالبوت والخف والصّندل، أو من الخشب كالقباقيب، وأخرى من القماش مثل الجورب[٣]، ومن بين ألبسة القدم التي وصلتنا ضمن تصاوير الدِّراسة **البُوت** وهو حذاء

---

(١) دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، مج٩، ج٢، ص٥٣.

(٢) ارتبط بالطقوس الكنسية لدى المسيحيين ارتداء الحزام أو المنطقة فوق الملابس، وهي عبارة عن حزام عريض من الكتان أو الحرير كان يرتديه الكهنة فوق القميص، ويشير أيضًا لليقظة والاستعداد للعمل بعزم. محمد أحمد إبراهيم: تطور الملابس في المجتمع المصري، ص٢٤٩.

(٣) للاستزادة عنهم انظر: آمال حامد المصري: أزياء النساء في مصر من الفتح العثماني حتى عصر محمد علي، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ص١٩٠ – ٢٠٣.

من الجوخ يُغطِّي القدم، ذو رقبة تصل إلى منتصف السَّاق أو أقل من ذلك بقليل، وله كعب مرتفع قليلًا، وغالبًا ما كان يرتديه الجنود[١](**شكلا٨١، ١٠٤**)، ووصلنا رَسم آخر لأحد ألبسة القدم وهو **الخف**، وهو من لباس القدم الذي استعمله الفرس واُشتهر عندهم، وهو حذاء قصير من الجلد مُشترك بين النساء والرجال، وله رقبة قصيرة ومقدمة مدببة[٢](**أشكال٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٦، ٦٧، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٣، ٧٤، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٩١، ٩٣، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣**)، أيضًا وصلنا رَسم **للجورب**، وهو كلمة فارسية الأصل، تُشير إلى لفافة القدم[٣]، وفوق هذه اللفافة يتم ارتداء الخف[٤](**أشكال٨٦، ٨٧، ٨٨**).

٢ – ١٠ – المنديل : يسترعي النظر في العديد من الصُّور الشَّخصية العُثمانية تمثيل الأشخاص وعلى وجه الخصوص السَّلاطين وهم يحملون في أيديهم مناديل من الحرير، أو وهُم يضعونها في الشيلان وأحزمة الوسط[٥]، وفي بعض التصاوير كان يتم تصوير السُّلطان أيضًا يُمسك بيده وردة أو قرنفل[٦]، وقد تم رَسم المنديل في مخطوط الدِّراسة في تصويرة لكسري في هيئة السَّلاطين العُثمانيين، سواء في سحنته أو قفطانه

(١) أسامة كمال إبراهيم أبوناب: المدرسة التركمانية في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م، ص٥٩٩.

(٢) آمال المصري: أزياء النساء، ص١٩٧.، أسامة أبوناب: المدرسة التركمانية، ص٥٩٩.

(٣) أسماء حسين عبدالرحيم: مدرسة التصوير في مصر في العهد العثماني من خلال تصاوير المخطوطات، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٤٣٦.

(٤) دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، مج٩، ج٢، ص٢٥.

(٥) ربيع حامد خليفة: فن الصُّور الشخصية في مدرسة التصوير العُثماني، ط٢، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م، ص٣٠٨.

(6) Bagci, and Others: Ottoman Painting, p.131.

وجبّته، وأيضًا إلى جانب ذلك رَسمه المُصوّر وفي يده منديل على غرار عادة تصوير غالبية السَّلاطين العُثمانيين[1](**شكل٥٨**).

ثانيًا: رسوم الحيوانات :

وصلتنا رُسوم متنوعة للحيوانات، وأهم ما يُميزها جميعًا أنها رُسمت في وضعية جانبية لإبراز تفاصيلها، وجاءت جميعها واقعية ومطابقة للطبيعة، والتزم الفنان فيها برسمها بالخصائص المميّزة لشكل كُلّ حيوان، وهو ما سنوضحه خلال شرحنا لرسوم الحيوانات الواردة في تصاوير الدِّراسة، وكذلك محاولة وصفها كما هي عليه في التصاوير كرسوم الخيول، الفيلة، الخنزير، الغزال، الظبي، الثعالب، اليربوع، الجرُد، الفأر، والحيَّة، **وذلك على النحو التالي:**

١ – **رسوم الخيول:** رُسمت بألوانها المختلفة والواقعية: البني بدرجاته والأبيض والأسود، وقد قام المُصوّر برسمها في جميع تصاوير الدِّراسة بمشتملاتها التي نُشاهدها عليها في الواقع، حيث نرى في رسومها جميعًا الأدوات التي تُستخدم عند التعامل مع الخيل لأغراض مختلفة كركوب وتوجيه الخيل مثل اللّجام وهو غطاء لرأس الحصان يُستخدم لقيادته وتوجيهه، ويتكوّن من عدّة أجزاء(الشكيمة– العذار– العنان)، كما قام المُصوّر برسم جميع الخيول وعليها السَّرج المُستخدم كمقعد للفارس على ظهر الحصان، والرِّكاب وهو الزوج من الإطارات أو الحلقات الخفيفة التي تتّصل بالسَّرج، وتُستخدم لمساعدة الراكب على امتطاء الحصان من خلال دعم قدميه أثناء الركوب(**أشكال١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤**).

(1) Kılıç(Hüsna.): Osmanlı minyatürlerinde padişah portreleri, Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi. No: 1, Ocak-Haziran, İstanbul, 2020. pp.96-104., Fetvaci: Picturing History, p.163, pl.4.10., Bagci, and Others: Ottoman Painting, 140 - 141, pl.103., Reyhanlı(Tülay.): The Portraits of Murad iii, Erdem, 3 / 8 (1987), pl.17.

٢ – **رسوم الفيلة:** حرص المُصوّر أن يرسمها على هيئتها في الواقع، فقام برسم الجلد رمادي شاحب اللون تتخلله بُقع وردية، والجلد كأنه سميك وطري يتدلى على هيئة ثنيات مترهلة، والرَّقبة عضلية قصيرة، والرأس ضخمة، وله آذان كبيرة، والخرطوم امتداد للفك العلوي، وقام كذلك المُصوّر بإبراز شكل أنياب الفيل تخرج من أحد طرفي الفك العلوي عند قاعدة الخرطوم، وأرجل الفيل تشبه شكل الأعمدة، وأقدامه دائرية متمددة تحت تأثير وزنه الثقيل(**شكلا١٠٥، ١٠٦**).

٣ – **رسم الخنزير:** رسمه المُصوّر بهيئته الطبيعية بجسم سمين وممتلىء بالشعر، وله أنف أسطواني به منخران، وبأرجل موزّعة يبدو من شكلها أنها مهيّأة للسير في الأوحال حتى لا تغوص، أما عن لونه، فمن المعروف أنه تتعدد ألوان الخنازير وتتروح بين الأبيض والوردي والبني والأسود، كما قد يكون مزيجًا من تلك الألوان، والخنزير الوارد في تصاوير الدّراسه، رسمه المُصوّر باللون الأبيض مشحوبا باللون الرمادي ويُغطِّي الجسد الشعر باللون الأسود(**شكل١٠٧**).

٤ – **رسم الغزال:** رسمه المُصوّر بعينين واسعتين سوداويتن، وله قرون سوداء ملساء، على شكل حدوة الحصان، ومن المعروف أن الغزال في الطبيعة له أذنان طويلتان نحيلتان مدببتان، لذلك لم نر في رسم الغزال المُصوَّر إبراز لشكل الأذن، ورُسم بذيل قصير، له شعر قصير وناعم، وحوافر، ونلاحظ فقط على أقدامه خصل شعر، ويميل لون ظهره إلى البني الفاتح، ويتدرج إلى خطوط بنية داكنة على الخاصرة، أمّا البطن فباللون الأبيض(**شكل١٠٨**).

٥ – **رسم الظبي:** رسمه المُصوّر يتشابه من حيث الشكل مع رسم الغزال، وكثيرا ما يجري الخلط بينهما، لكن الحقيقي أن هناك اختلافات من الناحية الفسيولوجية، أما من ناحية الشكل وهو ما يهمنا، فنحن نقوم بدراستهما من حيث الشكل، فبالفعل هما

يتشابهان إلى حد كبير، لدرجة أنه لولا أن النّاسخ قام بتحديد مُسمَّى كُلّ منهما لمَا استطعنا أن نُحدّد أيهما الظَّبي وأيهما الغزال، فرسوم الظّباء الواردة بالمخطوط لها نفس وصف الغزال السَّابق أيضًا(**شكلا١٠٩، ١١٠**).

٦ – **رسم الثعالب:** من ناحية الشكل تُشبه الكلاب، وقام المُصوّر برسمها في بجسم نحيل تبرز منه العضلات، وأرجل قصيرة، وجُمجُمة مسطَّحة، وأنف مدبب، وأذنين قصيرتين مدببتين ومستقيمتين، ومخالب مثلمّة (أي: مُكسرة الحواف)، كما أننا نُشاهد للثعالب ذيل كثيف وطويل، يُشكّل طوله ما يقارب من ثلث طول الجسم، يُشبه في نهايته شكل الورقة النباتية، ولها فرو قصير باللون البني المحمر، وأخذت منطقة البطن اللون الأبيض، ويُمكننا القول بأن رسوم الثعالب الواردة في تصاوير الدراسة جاءت واقعية أيضًا إلى حد كبير(**أشكال١١١، ١١٢، ١١٣**).

٧ – **رسوم اليربوع والجرُد والفأر:** تم تصويرهم في دراستنا على رابية، وهم من فئة القوارض، ويُفضِّل اليربوع والجرُد العيش في الصَّحاري، أما عن شكلهم فجاء مُتشابهًا، ورُسموا بأرجل طويلة تُساعدهم على الوثب، ولهم أنف طويل مدبب، وآذان صغيرة، وصُوّروا بزيل أطول من رأسهم وجسمهم معًا، واليدين قصيرتين مقارنة بالسَّاقين الخلفيتين الكبيرتين، وجاء رسمهم واقعيًا إلى حد كبير، وربما الاختلاف الوحيد بينهم في تصويرة الدّراسة أن اليربوع بلون رصاصي قاتم جدا، بينما الجرُد والفأر بلون رصاصي مع أجزاء أخرى في البطن باللون الأبيض، وأيضًا وضعية تصويرهم جاءت مختلفة إلى حد ما(**أشكال١١٤، ١١٥، ١١٦**).

٨ – **رسم الحيَّة:** رُسمت بجسم متطاول، تغطيه حراشف، وليس له أطراف، أو أذنين خارجيتين، أو جفون تُغطِّي عيناه، ويتموّج لونها ما بين الرَّمادي والبني والأسود، وعلى جسمها بعض العلامات باللون الأحمر أو البُني(**شكل١١٧**).

ثالثًا: رسوم العمائر وأرضياتها:

لعبت رسوم العمائر بأنواعها المختلفة دورًا بارزًا في زخرفة تصاوير المخطوطات منذ العصور الإسلامية الأولى، وأحيانًا كانت تفيدنا في التعرف على الطُّرز المعمارية للعصر الذي رُسِمت فيه(١)، غير أن مخطوط الدِّراسة لم يهتم بذلك عند رسمه للعمائر وأرضياتها، فرغم كثرتها إلا أنها جاءت كرسوم اصطلاحية رمزية، فقط كأحد متطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أيّ منها متوافقاً وما تبقى من آثار معمارية ترجع إلى العصر العثماني، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جاءت النِّسبة والتناسب بين رسوم العمائر ورسوم الأشخاص بجانبها، غير حقيقية وغير واقعية، وهو ما سيتم الحديث عنه لاحقًا، حيث أننا نجد أن رسم الشخص أحيانا يعلو رسم المبنى بجانبه(**أشكال١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠**).

رابعًا: رسوم الأثاث والتحف التطبيقية:

ازدهرت الفنون التطبيقية في العصر العثماني وتنوعت(٢)، غير أنه لم تمدنا تصاوير الدّراسة بصورة كافية عنها، فلم يهتم المُصوّر بإبرازها على حساب رسومه الآدمية، مثلما فعل عند رسمه للعمائر، إذ كان تركيزه بشكل كبير على شخوص التصاوير وأعطى لها مساحة كُبرى في كل تصويرة، فلم نجد من رسوم الأثاث والتحف التطبيقية، سوى رسم بسيط لكرسي العرش(**أشكال٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٦٢، ٦٤**)، وأحيانا يُرسم نفس الكُرسي، لكن لا يخص فئة الحُكام أو الملوك(**أشكال٧٤، ٨٦، ٨٧،**

(١) ماهر سمير عطاالله: تصاوير السيرة النبوية في مخطوط الرِّسالة المُحمَّديّة، ص٢٠٢.

(٢) للاستزادة عن الفنون التطبيقية العثمانية. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط٤، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٧م.، حنان عبدالفتاح مطاوع: الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠١٠م.

٨٨)، ووصلنا رَسم لقدر **(شكل ٩٠)**، ورُسمت بعض القطع الفخارية البسيطة**(لوحة ٢٧)**، ورُسمت الأدوات التي كانت تُستخدم عند التعامل مع الخيل لأغراض مختلفة كركوب وتوجيه الخيل، مثل اللّجام وأجزاءه(الشكيمة– العذار– العنان) والسَّرج والرِّكاب**(أشكال ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤)**، ورُسمت بعض الأسلحة الحربية، كالطَّبر والسيف وجعبة السهام والقوس والنبال الخنجر**(أشكال ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٩٥)**، ووصلنا رسم للمنجل وهو أداة زراعية لجني الثمار**(شكل ٨٣)**، كما وصلنا رَسم للعكاز القبطي أو عصا الرعاية[١] الذي يحمله البطريرك وكافة أساقفته[٢]، حيث رُسمت يحملها البطريرك والمطران في أيديهما**(شكلا ٨٦، ٨٧)**، ووصلتنا نماذج لها في مخطوطات مسيحية عثمانية[٣].

ومن خلال العرض السّابق لرّسوم الأثاث التحف التطبيقية فيي دراستنا وبمقارنتها بأمثلة لها عُثمانية محفوظة في المتاحف نجدها كرسوم العمائر، رسوم اصطلاحية كأحد متطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أي منها واقعيًا.

خامسًا: رسوم المناظر الطبيعية:

تُعتبر المناظر الطبيعية[٤] ذات أهمية قصوى في التعرُّف على كثير من المظاهر الحضارية والفنية خلال العصر العُثماني بما تتضمنه من رسوم لحدائق،

(١) يكون من الأبنوس وتعلوه شكل حيتين تُصنعان من ذهب أو فضة، ويتقلدها البطريرك والمطران، وتُشير إلى الرئاسة والسُلطة. نيفين رشدي: الملابس الكهنوتية، ص١٢٧، ١٢٨.

(٢) بتلر، ألفريد. ج: الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ج٢، ص١٧٠.

(٣) أسماء حسين عبدالرحيم: مدرسة التصوير في مصر في العهد العثماني، ص٤٤٠.

(٤) المنظر الطبيعي: هو مشهد تظهر فيه الوديان والجبال والغابات والبحار والأنهار، ويشمل معظم مكونات عناصر رئيسية كالسماء والطَّقس، لكن أحيانًا يتخلله بعض الشخصيات

وأشجار، ونباتات، وأزهار، ورسوم لصُخور وتلال، ورسوم للأفق(السَّماء)، ورسوم للمياه، وتوضّح مدى عشق العُثمانيين بالحدائق والتنزُّه، وعاداتهم وتقاليدهم في هذه الأمور[١]، **ووصلتنا من رُسوم المناظر الطبيعية العناصر الآتية :**

١ – **رسوم الأشجار والنباتات والأزهار :** على الرغم من جمال رُسوم الأشجار الواردة في تصاوير الدِّراسة، وتعدُّد ألوانها الزَّاهية والبديعة، غير أن جميعها جاءت لا تمت إلى الواقع والطبيعة بصلة، وبتحليل عناصر مكوناتها تحليلا علميا[٢] لا تعد إلا رسما

الإنسانية بدون أن تكون هي الموضوع الرئيسي، أو بعض المباني، أو الحيوانات التي تظهر في الأفق البعيد إلى جانب اليابسة والمجاري المائية. هيام ميلاد زريبة: تصوير المنظر الطبيعي وتطوره في التصوير الأوربي الحديث، مجلة إمسيا، مصر، العدد ٤، ٢٠١٥م، ص٣٩٥.

(١) أمين عبدالله رشيدي: المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر "دراسة أثرية فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص٤.

(٢) فبتحليل تفاصيلها وعناصر التصاوير المختلفة؛ أولًا بالنسبة لشكل القلف تفتقد لمكوناته، لا سيما الريتودوم بتضاريسه من بقايا لبشره وقشره وفللين، هذا بالاضافه لغياب أي تيلوزات لا يخلو منها ساق خشبية، كالتي بالرَّسم، أما الأوراق والسُّوق الحاملة لها وهي ما يغلب عليه أنها غضة أو أقل سُمكا، وهذا غير موجود؛ أي أن التباين النشوئي غير موجود، والأوراق مختلفة في أشكال أنصالها علي النبات الواحد؛ مما يعد مُخالفا لناموس التكوين والتكشُّف الورقي، فضلا عن عدم وضوح التباين الورقي البيئي والتكويني للورق وتكشفه، وبالنظر كذلك إلي ترتيب الوريقات علي محور الورقة فغالبا بل لابد في الجنس والصَّنف النباتي ثابت، وهو ما لا وجود له في كافة تصاوير الدّراسة، كذلك بالنظر إلي نظام التفريع فهو مُختلف في التصاوير، وهذا مُخالف للقواعد العلمية، أما بالنسبة للتعريق الورقي والذي من غير المُبرر عدم وجوده في التصاوير أيضا، فيعد أساسا لدحض الزَّعم بحقيقة أصولية النبات، ويرقي إلي كونها فقط تصاوير زخرفية وجمالية وليست ترمز إلى أصل، بل إن راسمها يبدو كونه ليس مُتمكنا أو عالما بالأصول المورفولوجية والتشريحية والتقسيمية لعلم النبات، وأخيرا لو قمنا أيضا بالنظر لقاعده السَّاق لأيقنا بصحة الزعم بكونها تصاوير رمزية فقط وليست واقعية، إذ لا يخفي علي أي دارس لعلم النبات باستحالة وجود عقد ظاهره لساق خشبية كالموجودة أمامنا، بل كيف تخرج أوراق بتلك المرسومة علي ساق ثانوية التكوين منتهية البراعم. تمت الاستعانة في تحليل عناصر ومكونات رسوم الأشجار في هذه

جميلا في نظر غير المُتخصصين، بل مسخ لحقيقة وتشويه في نظر أي مختص في علوم النبات(**أشكال**١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣).

٢ – **رسوم الأفق(السماء)** : تُعدّ من الرّسوم التي أظهرت مهارة الفنان العُثماني في تصوير عناصر الطبيعة، وكانت رسوم السَّماء تُعبِّر عن المؤخرة في التصويرة[١]، وقد رُسمت في تصاوير الدِّراسة صافية بالألوان الأزرق، السَّماوي، الأزرق السماوي، الأبيض، بأسلوب قريب من الطبيعة(**لوحات**١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣).

٣ – **رسوم الصُّخور والتلال** : تُعدّ رسوم الصُّخور من الرُّسوم الهامة التي تميَّز بها التصوير العُثماني، ووصلتنا في تصاوير الدِّراسة مرسومة بشكل اصطلاحي، تُشبه أشكال الإسفنج، أو قطع الثلج المُتجمّدة، بالألوان البني والثلجي والرّمادي والرّصاص والوردي(**لوحات**١١، ١٢، ١٣، ١٧، ٢٠، ٣٢)، أما عن رُسوم التِّلال فقد حرص المُصوّر العُثماني في معظم الأحيان على ترصيعها بحزم من الحشائش والزُّهور، وقد رُسمت التلال في التصوير العُثماني كخلفيات للموضوعات التصويرية مُتخذة شكل أنصاف دوائر[٢]، ووصلتنا بهذه الهيئة في تصاوير الدِّراسة، بالألوان الوردي، الرّمادي، الرَّملي، الأخضر، البني(**لوحات**٥، ٧، ١٤، ١٩، ٢٤).

الدراسة، والتّعرف عليها بـ أ.د/ محمد نبيل أستاذ ورئيس قسم النبات بكلية الزراعة جامعة الزقازيق.

(١) أمين رشيدي: المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، ص١٦٠.

(٢) أمين رشيدي: المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، ص١٥٩.

المبحث الرابع: الأساليب الفنية لمُعالجة عناصر التصاوير :

عند دراستنا لتصاوير المخطوطات لابد أن نُحدِّد التصميم العام والتكوين الفني الذي رُسمت في إطاره، ونتوصل أيضًا إلى أي مدى قام المُصوّر بمُطابقتها للواقع من عدمه، وكذا التعرُّف على مدى تحقيقه لقواعد الظلّ والنُّور، البعد الثالث، وإبراز للغة الجسد، فضلًا عن التَّعرُّف على مدى مهاراته في استخدام الألوان وتوظيفها لخدمه أغراض موضوعاته، **ويُمكننا تناول ذلك على النحو الآتي:**

أولًا: التصميم العام والتكوين الفني لتصاوير المخطوط:

يُقصد بتكوين الصورة أقسامها أو المستويات المُختلفة التي تتكون منها، سواء المقدمة والتي تُمثِّل أرضية الصورة أو المؤخرة التى تمثل خلفية الصورة(١).

وتُذكِّرنا تصاوير مخطوط سُلْوان المُطَاع(موضوع الدِّراسة) بلمحات من بعض الصِّفات العامة لتصاوير المدرسة العربية مثل قلة عدد الأشخاص في التصويرة، والبعد عن الواقعية وعدم مراعاة قواعد المنظور والبعد الثالث في غالبية الرُّسوم، فضلًا عن زيادة الاهتمام برسوم الحيوانات وخاصة الخيول(٢)، ومن المُعتاد في التصاوير التي يَتعمَّد مُصوروها إبراز الواقعية والبُعد الثالث، أن يتم تقسيمها إلى: مقدمة(تمثل

---

(١) والتكوين الفنى هو عملية تنظيم وتآلف وبناء للعناصر الفنية بهدف خلق وحدة ذات تعبير فنى وفق منهج جمالى معين، والأصل في وحدة العمل الفني هو الجمع بين مجموعة من التكوينات أو الأساليب الفنية في سياق منظم، كذلك يُعدّ بناء الصور مجالًا لإبراز مقدرة المصور الفنية، وعلى قدر التآلف والترابط والتناسق بين أجزاء ومكونات الصُّورة يكون توفيق المُصَوِّر في التعبير عن موضوعه. هناء محمد عدلي: نشر ودراسة لتصاوير مخطوط تحفة العراقين رقم MS Typ 536 محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية، مجلة العمارة والفنون، عدد٧، مج٢، ٢٠١٧م، ص٦٧٠.

(٢) أبو الحمد فرغلي: التصوير الإسلامي، ص٨٤.

الأرضية)، ومؤخرة(تمثل السّماء)، ثم تشمل المساحة الوسطى على الموضوع الرئيس للتصويرة، بينما نجد أن التكوين الفني والتصميم العام في تصاوير مخطوط الدِّراسة، اتسعت المقدمة على حساب المؤخرة، حتى تكاد المقدمة تشغل التصويرة كلها، في حين أن المؤخرة لا تشغل إلا حيزًا ضيقًا في أعلى التصويرة، وكان المُصوّر يُنفِّذ في تلك المقدمة الموضوع الرئيس للتصويرة، وأحاط جميع تصاويره بإطار خطّي يُحيط بها من جميع الجهات، وهو أسلوب تكرَّر في مخطوطات عُثمانية أخرى مُصوَّرة(١).

ثانيًا: الواقعية:

يُمكننا تعريف الواقعية في التصوير بأنها تجسيد ما في الواقع والطبيعة إلى رُسوم تصويرية مُطابقة لها، ولا تقتصر الواقعية على الرّسوم الآدمية أو الكائنات الحية بشكل عام، وإنّما واقعية المُصوّر تكون في أي عنصر فني يتم رسمه وله أصل في الطبيعة، وهنا يتم رسمه ومعالجته عن طريق أسلوبين: الأسلوب الواقعي، أو الأسلوب غير الواقعي، عدا ذلك من رسوم تصويرية فهي تكون من مُخيلة الفنان أو المُصوّر ونطلق عليها حينئذ رسوم مُحوّرة أو رُسوم تجريدية(٢).

ولأن التصوير العثماني بشكل عام يعتمد في غالبه على التمثيل الواقعي، بمعنى أن الفنان يُصوّر من يراهم من السَّلاطين والأمراء ورجال الحاشية وغيرهم من المعاصرين لهم(٣)، فنجد أن مُصوّر مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ اعتمد في تجسيده لشخوص أحداثه وقصصه التاريخية القديمة من حُكَّام وخلفاء ورجال ونساء...إلخ، على بيئة عصره، رغم أن موضوعات المخطوط ليست في فترة العصر العُثماني نفسه،

(١) وليد البحيري: دراسة لتصاوير مخطوط سندباد نامه، ص٣٢٣.
(٢) ماهر سمير عطاالله: تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العثماني، ص٢٨٦، ٢٨٧.
(٣) صلاح البهنسي: فن التصوير في العصر الإسلامي، ج٣، ص١٥٠.

فأغطية الرؤوس والملابس، بل والسِّحن الآدمية أيضًا جاءت عُثمانية، وهو ما يُشير إلى أن المُصَوِّر لم يشغله هنا إبراز واقعية أحداث التصويرة عند رسمه لها بقدر اهتمامه أن يُبرز مفردات وخصائص عصره حسب أسلوبه.

وعلى الرَّغم من ذلك يُمكننا مشاهدة عدم مراعاة النّسبة والتناسب بين أحجام الأشياء وبعضها البعض، فمثلا الشَّخص الواقف يتساوى طوله مع الشَّخص الجالس على الكُرسي(**لوحة١**)، وأحيانًا يُرسم الشَّخص أكبر من المنشأة المعمارية(**لوحة٩**)، وأحيانًا أخرى نجد طول الشَّخص الواقف يفوق طول أفرع الشجرة الضَّخمة المرسومة(**لوحة١٠**)، وهذا يدُلّ على أن اهتمام المُصوّر بشخوص التصاوير وجعلها واقعية، كان أكثر اهتمامًا من رسمه العناصر الفنية الأخرى واقعية أيضًا.

ثالثًا: البعد الثالث(التعبير عن العمق داخل التصاوير) :

ويُطلق عليه التصوير ذو الأبعاد الثلاثة، وهو تعمُّد إظهار المرئيات بشكلها الطبيعي والاستعانة على إبرازها بالظل والنور مع مراعاة أصول المنظور من حيث البعد والقرب حتى تظهر الصُّورة المسطّحة للرائي وكأنها بعيدة الغور كما تُرى على مسرح الوجود، ذات طول وعرض وعُمق، وهذا يُخالف ما ألفه القدماء من الفنيين الذين رسموا صورهم بالمستوى الواحد[١]، وهو التصوير بمقياسين اثنين فقط: الطول

(١) كان المُصَوِّر يلجأ إلى تعدد المستويات في التصاوير عند عجز المستوى الواحد عن استيعاب كُلّ الشَّخصيات المرسومة، مُتبعًا التقسيم الأفقى إلى عدة مستويات، وذلك لرغبته في حشد عدد= =كبير من الأشخاص مع الحيوانات والمناظر الطبيعية من صخور وأشجار ومجارى مائية، بشكل يُمكِّنه من استعراض قدراته الفنية، كما جعل المُصَوِّر مقدمة التصويرة مسرحًا للأحداث، ورسمها بشكل مساحة مُتَّسعة ذات أرضية نباتية ينتشر عليها بعض تجمعات الصُّخور الملوَّنة، وبوجه عام تتسع المقدمة(الأرض)على حساب الخلفية(السماء)، وتنتهى الأرضية عند خط الأفق بهيئة مُرتفعات وكُتل صخرية. هناء عدلي: نشر ودراسة لتصاوير مخطوط تحفة العراقين، ص٦٧٠.

والعرض، دون العُمق، أي عدم التظليل وعدم استعمال المنظور[١]، وقد اعتمد الفنان العثماني وغيره بشكل عام في حله لمشكلة المنظور في رسم لوحاته على مجموعة من الأدوات[٢].

ويُحسب لمُصوّر مخطوط الدِّراسة أنه حاول الاعتماد على بعضٍ من هذه الأدوات وغيرها في رسومه لإيجاد العُمق في بعض التصاوير، كأن يقوم برسم التِّلال المُرتفعة لفصل المُقدمة عن المُؤخرة كمحاولة لتقسيم التصويرة إلى مستويات للإيحاء بالعُمق**(لوحة ١٤)**، أو أن يقوم برسم الشَّخص في مقدمة التصويرة بحجم كبير، ثم في خلفية التصويرة يقوم برسم شخوص أقل حجمًا**(لوحة ٢٠)**، أيضًا يقوم برسم العمائر في مقدمة التصويرة بحجم كبير، ثم تصغر في خلفية التصويرة**(لوحة ٥)**، أو يُقَسِّم الأرضية على هيئة أقواس متتالية تخرج منها حزم نباتية**(لوحة ١٩)**.

(١) أحمد أحمد يوسف: التصوير ذو الأبعاد الثلاثة، مجلة الكتاب، مصر، سنة٣، جزء٨، ١٩٤٨م، ص٣٤٨، ٣٤٩.

(٢) كأن يتم تصوير الأشخاص في مقدمة التصويرة بحجم كبير، ثم تصغر تدريجياً كلما دخلنا في العمق، وكذلك نرى الخطوط العلوية للمباني مائلة من أعلى إلى أسفل من جانبي اللوحة في اتجاهين متقابلين، حتى يلتقيا عند نقطة تسمى نقطة التلاشي أو الزوال؛ مما يسمح للفنان بعمل مستويات متعددة لأحجام الأشخاص والأشياء داخل اللوحة، وتأخذ في التضاؤل حتى تنتهي إلى نقاط صغيرة بغير ملامح واضحة، فضلاً عن القيام بإخفاء أجزاء من أجسام بعض شخوص التصاوير من الرجال والنساء خلف المنشآت والوحدات المعمارية، وفتح الأبواب والنوافذ في التصاوير تطل على مناظر خارجية...الخ. عز الدين نجيب: موسوعة الفنون التشكيلية في مصر "الفن المصري القديم"، ط١، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ٢٠٠٧م، ص١٣.، ماهر سمير عطاالله: تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العثماني، ص٣٠٤.

رابعًا: الظلّ والنُّور :

من مظاهر الاتفاق بين التصوير الإيراني والتصوير العثماني أن التصويرة تبدو مضيئة حتى وإن كانت أحداثها تتم في الليل، فكلاهما أخفق في كيفية توزيع الضوء والتعبير عن الظلّ والنور –إلا في حالات قليلة– وكان يكتفى برسم النجوم أو المشاعل والشماعد المُضاءة والقناديل والمشكاوات للتعبير عن الأحداث تتم في الليل[١]، وفي مخطوط سُلْوان المُطَاع(موضوع الدِّراسة)، جاءت جميع التصاوير مُضيئة، وفي الخلفية السَّماء واضحة باللون السماوي، ولم يُحاول المُصوّر أن يوحي ببعض المشاهد الليلية عن طريق استخدام بعض العناصر سالفة الذكر.

خامسًا: لغة الجسد :

تُعرف لغة الجسد بأنها: "انعكاس ظاهري لحالة الشَّخص العاطفية"[٢]، ويمكننا تناول لغة الجسد في تصاوير المخطوطات العثمانية من خلال تتبع ايماءات الرَّأس والوجوه والعيون، وكذلك الكفّ وراحة اليد، إلى جانب حركات الجسم ووضعيته، فضلاً عن البحث عن مدى قدرة الفنان على رسم الأشخاص بوجوه وملامح وأوضاع تتفق وأحداث التصاوير التي تم رسمهم بداخلها.

---

(١) صلاح البهنسي: فن التصوير في العصر الإسلامي، ج٣، ص١٥٢.

(٢) كما عُرفت بأنها "كل إيماءة أو حركة تمثل أساساً قيماً لأحد المشاعر التي قد يكون الشخص يشعر بها في هذه اللحظة"، وتُرجِّح بعض الآراء ظهوره لدى العرب قبل الغربيين تحت مسمى "علم الفراسة" أو "علم الطباع". أحمد الشوكي: تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسد، بحث ضمن أعمال المؤتمر الدولي السابع عشر للآثاريين العرب، المنعقد في مدينة السادس من أكتوبر بمصر، في الفترة من ١ – ٣ نوفمبر ٢٠١٤م، ص١.

وقد وُفِّق المُصوّر في جميع تصاوير الدِّراسة في التعبير عن لغة الجسد، فلا تكاد تخلو تصويرة واحدة من حركات بالأيدي أو إيماءات بالرؤوس، والوجوه والأعين، فضلا عن إجادة التعبير عن الحالة النفسية ذاتها لشخوص التصاوير، فمثلا في تصويرة يُمثل موضوعها: "فرعون وابنته تخاطبه"، رَسم ابنته جاثية على ركبتيها شاخصة بصرها إلى الأرض وليس إلى وجه أبيها، واضعة اليد اليُسرى على اليد اليُمنى أمام جسدها، وكأنها تُدافع عن نفسها، وهنا وُفق الفنان في رَسمها في حالة رُعب شديدة، يَستشعرها النَّاظر إلى التصويرة دون أن يقرأ النَّص المُصاحب لها**(لوحة٢)**.

سادسًا: الخطط اللونية:

حَفَلَتْ مدرسة التصوير العثماني بالألوان البسيطة المُتنوعة والبرَّاقة، والتي أَضفت الحيوية على التصاوير العثمانية، وجعلتها تأجّ بالحياة[١]. وتميَّزت جميع تصاوير المخطوط موضوع الدِّراسة بتعدُّد الألوان المُستخدمة في زخرفتها، حيث شاهدنا اللون الأسود، الذهبي، الأصفر، الأزرق، الأحمر، البني، البرتقالي، الأخضر، الكُحلي، الوردي، السَّماوي، البنفسجي، الرمادي، الرصاصي، الزيتي، الثلجي...إلخ، بدرجاتهم المختلفة، وهذا يدُلّ على براعة المُصوّر العُثماني في استخدام الألوان بدرجاتها المختلفة وكيفية توظيفها في زخرفة عناصره الفنية من أزياء وعمائم ورُسوم عمائر وأثاث وتحف تطبيقية وأشجار وأرضيات وجبال وتلال...إلخ.

(١) دعاء مجدي محمد مصطفى: مميزات مدرسة التصوير العثماني، مجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط، عدد خاص، ٢٠١٦م، ص١٩٤.

الخاتمة وتتضمن أهم نتائج الدِّراسة:

بعد أن تناولنا دِراسة نُسخة عُثمانية مُصوَّرة من مخطوط "سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ لابن ظفر الصِّقلِّي" تُنْشَرْ في هذا البحث لأول مَرَّة، سوف نُشير لأهم النتائج والإضافات التي تم التوصُّل إليها وهي كالآتي:

- أماطَتْ الدِّراسة اللِّثام عن نُسَخة مُهمَّة من مخطوط سُلْوَانِ المُطَاعِ، ونَشَرَتْ مواضع تصاويرها الثمانية والخمسين المُعدَّة ليُرسم فيها ثمانية وخمسون تصويرة، منهم ثمانية وعشرون تم رسمهم بالفعل، وخمس رُسمت غير مُكتملة، وأربع وعشرون لم يتم رسمهم، لكن كُتبت لكل منهم عنوانها فقط، وتصويرة واحدة جاء موضعها فارغًا تمامًا ولم يتم الرَّسم فيه أو يُكتب لها عنوان، كما نَشْرت الدِّراسة عدد مائة وثلاثين شكلًا للعناصر الفنية في المخطوط جميعهم من عمل الباحث.
- نَشَرَتْ الدِّراسة لأول مرَّة بيانًا بعناوين ومُسمَّيات جميع التَّصاوير المُلوَّنة التي تتخلل أوراق المخطوط، وتحديد موقع كُلّ منها في أوراقه بالتَّرتيب، مع ذكر رقم الورقة، وتحديد موضِعها، سواء كانت في الوجه أو الظهر.
- رجَّحَتْ الدِّراسة تأريخ وتحديد الفترة الزَّمنية التي نُسِخَ فيها المخطوط من خلال سمات تصاويره وخصائصها الفنية المُتعدِّدة، حيث جاءت جميعها تنتمي إلى فترة العصر العثماني وتُنسب إليه؛ مما يُوَضِّح لنا جليًّا الدّور الذي تلعبه التَّصاوير المُزَوِّقة للمخطوطات في عملية التأريخ أكثر من النصّ نفسه غير المؤرخ، حيث ساهمت التصاوير كثيرًا في تأريخ العديد من المخطوطات غير المؤرخة.
- اِعْتَمَدَتْ الدِّراسة في نَشرِها للمخطوط على المناهج العلمية المُتَّبعة في تحقيق المخطوطات، فقدَّمَتْ تعريفًا ووصفًا عامًا له مُوَضَّحًا فيه أهم بياناته، بدءًا من

عنوانه، وترجمة لمؤلفه وسبب تسميته وسبب تأليفه له وذكر موضوعاته، فضلًا عن ترجيح تاريخ النَّسخ، وتصنيفه، ومكان ورقم الحفظ، وعدد المجلدات والأوراق، وشكل ولون الورق، وأسطر الصَّفحات، والخط المُستخدم، وألوان مِداد الكتابة، والضَّبط والتشكيل، والإطارات، وتصاويره، والناسخ والمُصوّر، وحالته.

- مَثَّلَتْ نُسخة الدِّراسة وثيقة مهمَّة جدًا في مجال زخرفة المخطوطات وتزويقها بالتَّصاوير، حيث لاحقتها عيوبًا فنية وقت إعدادها، أُعتُبرَت مُميِّزات جعلتها مُنفردة عن غيرها، فمن خلالها تم معرفة كيفية إعداد وتجهيز العديد من التصاوير المُزوِّقة والشَّارحة للمخطوطات الإسلامية تطبيقًا على هذا الأنموذج.
- حَصَرَتْ الدِّراسة العيوب الفنية التي لاحقت المخطوط وقت إعداد وتجهيز تصاويره مثل: وجود تصاوير تم تخطيطها لكن غير مُكتملة التلوين، ومواضِع تصاوير لها عنوان في أعلاها لكنها فارغة تماما من أيَّة رَسم، ووجود موضع فارغ تمامًا بدون رَسم وبدون عنوان في أعلاه، وعدم اكتمال عمل أُطر تُحدِّد المتن أو التصاوير لجميع صفحات المخطوط، واختلاف بين بعض النّصوص الكتابية وعناوين تصاويرها الشَّارحة لها، وفُقْدان أوراق من المخطوط، وربما ببعض منها تصاوير مُزوِّقة لها.
- رَتَّبَتْ الدِّراسة من خلال فحص المخطوط خطوات إعداد وتجهيز متنه وتصاويره في نقاط، حيث كانت الخطوة الأولى كتابة متن المخطوط كاملًا من قبل النَّاسخ أولًا دون أُطر، والثانية تَرك النَّاسخ مواضع خالية للتصاوير دون عنوان أو إطار، والثالثة كتابة عنوان فوق كُلّ موضع تصويرة بمداد أحمر اللون، والرابعة تأطير صفحات المتن مع مواضع التصاوير في آن واحد، والخامسة رَسْم التصاوير الشارحة للمتن،

هذا ولم يكن يُشترط انتقال المُصوِّر إلى تزويق تصويرة جديدة بعد أن يتم اكتمال التصويرة السَّابقة لها.

- اِتَّبَعَ المُصوِّر في أسلوبه لتنفيذ جميع التصاوير أن يتم رسمها مُفردة(أي أن الموضوع المُصوّر ينتهي رَسمه على صفحة واحدة فقط)، ولم تُرسم أيّ من تصاوير المخطوط مُزْدَوَجَة(أي أن كُلّ تصويرتين تُكَمِّل إحداهما الأخرى؛ بمعنى يتصل الرَّسم في كل صفحتين متقابلتين).

- جَمَعَ المُصوِّر في اختياره لموقع التصاوير بين صفحات الوجه والظهر، فمن بين تصاوير الدّراسة اثنتي وثلاثين رُسِمَت في صفحات الوجه، وست وعشرين رُسِمَت في صفحات الظهر.

- نَوَّعَ المُصوِّر في اختياره لمكان التصويرة داخل الصفحة، فأحيانًا جاءت مُشتركة مع النصّ الكتابي في بداية الصَّفحة، وأحيانًا جاءت مُشتركة معه في وسط الصَّفحة، أي أعلى وأسفل التصويرة نصوص كتابية، وأحيانًا جاءت مُشتركة معه في نهاية الصَّفحة، ولم تردنا أيّ تصويرة تنفرد بصفحة كاملة مُستقلة.

- تميَّزت أُطر تصاوير الدِّراسة بالبساطة وعدم التعقيد، فجاءت جميعها عبارة عن خطوط بسيطة تُحدِّد التصاوير وتَفصلها عن متن المخطوط وهوامش الصَّفحات، ونُفِّذت جميعها باللون الأحمر، ولم تشغل هذه الأطر أي نوع من أنواع الزخارف، كما التزم المُصوِّر بإحاطة كافة تصاويره المُكتملة بإطار خطِّي يفصلها عن الإطار الخارجي للصفحة، ويفصلها كذلك عن المتن بإطار خطّي عرضي، أيضًا راعى في غالبية تصاويره الالتزام بحدود الإطار الخارجي وعدم خروجها عنه إلا في عدد قليل جدًا لم يلتزم بحدود التصويرة واضطرته المساحة أحيانًا للخروج عن الإطار قليلًا بجزء صغير من الرَّسم إلى الهامش الخارجي للصفحة، أو إلى المتن.

- قسَّمت الدِّراسة الموضوعات التي تم اكتمال عمل تصاوير شارحة لها إلى قسمين: موضوعات شعبية تُمثِّل حُكَّام وخُلفاء وملوك تاريخيين وشخصيات دينية، وموضوعات خُرافية لقصص خيالية مؤلَّفة تُجَسَّد على هيئة شخوص آدمية أو قصص أخرى خيالية مؤلَّفة أيضًا لكن تُجسَّد على هيئة حيوانات، ومخطوط الدِّراسة في مُجمله أدبي سياسي يُمثِّل تراثًا شعبيًّا وأدبيًّا هائلًا.
- وُفِّقَ المُصوِّر في مُطابقته لغالبية التصاوير مع النُّصوص الشَّارحة لها، فتميَّزت العلاقة بين النص الكتابي والتصويرة في المخطوط بالقوّة، غير أن في بعض التصاوير لم يُوفَّق المُصوِّر في ذلك؛ وربما سبب ذلك اشتراك أكثر من مُصوّر في رَسم التصاوير، أحدهم التزم بمطابقة التصويرة للنصّ والآخرين لم يلتزموا.
- اِعْتَمَدَ المُصوِّر في تجسيده لشخوص تصاويره على بيئة عصره، فعلى الرَّغم من أن موضوعات المخطوط تدور حول أحداث وقصص تاريخية قديمة ليست في فترة العصر العُثماني، إلا أنها رُسمت جميعًا عُثمانية، كأغطية الرؤوس والملابس والسِّحن الآدمية، وهذا ما يُشير إلى أن المُصوّر لم يهتم بإبراز واقعية أحداث التصويرة عند رسمه لها بقدر اهتمامه لإبراز مفردات وخصائص عصره.
- رَسَمَ المُصوِّر غالبية الأشخاص في الوضعية ثلاثية الأرباع، عدا تصاوير قليلة اعتمد فيها على وضعية جانبية للوجه، وأحيانًا على وضعية المواجهة للجسم.
- صَنَّفَت الدِّراسة أغطية الرؤوس من خلال المقارنة والاستدلال على مُسمياتها إلى عدة أنواع: سليمي قَاووُقٌ، مجوزّة، باشالي "لام ألف" دستار، أُسْكُوفْ، سربوش، دستاري دولاما بورمة "مدورات"، عُرف خُراساني، خُوذَةٌ (غِطَاءُ رَأْسِ المُقَاتِلِ)، خِمار، "طاقية مُحاطة بشعر"، "بورنيطة الخواجة"، والتَّاج الذهبي، فضلًا عن أغطية رؤوس رجال

الدين المسيحي، وتم التعريف بكل نوع وذكر أمثلته له في الدِّراسة وتحديد الشّخوص التي ترديه وذكر أمثلة للمقارنة في مخطوطات عثمانية مؤرخة.

- صَنَّفَت الدِّراسة رسوم الأزياء والملابس من خلال المقارنة والاستدلال على مُسمياتها إلى عدة أنواع: الفَرَجِيَّة، الجُبَّة، العَبَاءة، المِعْطَف، القُفْطَان، القميص، السِّروال، حزام الخِصر، ألبسة القدم، فضلًا عن المنديل الذي كان يمسكه الشخص في يده، وتم التعريف بكل نوع وذكر أمثلته في تصاوير الدِّراسة وتحديد الشّخوص التي ترديه واستعراض أمثلة للمقارنة في مخطوطات عثمانية مؤرخة.

- وصلتنا رُسوم متنوعة للحيوانات، كرسوم الخيول، الفيلة، الخنزير، الغزال، الظبي، الثعالب، اليربوع، الجرُد، الفأر، والحيَّة، وأهم ما يُميزها جميعًا أنها رُسمت في وضعية جانبية لإبراز تفاصيلها، وجاءت جميعها واقعية ومطابقة للطبيعة، والتزم الفنان فيها برسمها بالخصائص المميّزة لشكل كُلّ حيوان.

- لاحظت الدِّراسة أنه على الرغم من كثرة تصاوير العمائر والأثاث والتحف التطبيقية الواردة بمخطوط الدِّراسة، إلا أنها جميعًا جاءت كرسوم اصطلاحية رمزية، وكأحد مُتطلبات التصاوير؛ أي لم يكن أي منها متوافقًا وما تبقى من آثار معمارية ثابتة أو أثاث وتحف تطبيقية عُثمانية ما زالت محفوظة بالمتاحف.

- أَضْفَىَ المُصوّر على بعض تصاويره مسحة جمالية برسمه للمناظر الطبيعية، منها ما رُسم بأسلوب قريب من الطبيعة كرسوم الأفق(السماء)، ومنها ما رُسم بأسلوب لا يمت إلى الواقع والطبيعة بصلة كرسوم الأشجار والنباتات والأزهار، فضلًا عن رسوم الصُّخور والتلال التي رُسمت بشكل اصطلاحي تُشبه أشكال الإسفنج أو قطع الثلج المُتجمّدة.

- حَمَلَتْ تصاوير الدِّراسة لمحات من بعض الصِّفات العامة لتصاوير المدرسة العربية مثل قلة عدد الشخوص في التصويرة الواحدة، فمتوسط عدد الأشخاص في في غالبية التصاوير من شخصين إلى أربعة أشخاص على الأكثر.

- اِتَّسَعَتْ في تصاوير الدِّراسة المقدمة على حِساب المؤخرة، حتى تكاد المقدمة تشغل التصويرة كلها، في حين أن المؤخرة لا تشغل إلا حيزًا ضيقًا في أعلى التصويرة، وكان المُصوّر يُنفِّذ في تلك المقدمة الموضوع الرئيس للتصويرة.
- لم يُراع المُصوِّر النّسبة والتناسب بين أحجام الأشياء وبعضها البعض في التصويرة الواحدة، فمثلا نجد الشخص الواقف يتساوى طوله مع الشخص الجالس على الكُرسي، وأحيانًا نجد رَسم الشخص أكبر من المنشأة المعمارية، وأحيانًا أخرى نجد طول الشخص الواقف يفوق طول أفرع الشجرة الضخمة المرسومة، وهذا يدُلّ على أن اهتمام المُصوّر بشخوص التصاوير وإبراز تفاصيلها ورسمها بواقعية كان أكثر اهتماما من رسم العناصر الفنية الأخرى بواقعية أيضًا.
- اِعْتَمَدَ المُصوِّر العثماني وغيره بشكل عام في حله لمشكلة المنظور في رسم لوحاته على عدّة أدوات، يُحسب لمُصوّر مخطوط الدِّراسة محاولته الاعتماد على بعضٍ من هذه الأدوات وغيرها لإيجاد العُمق في بعض رُسومه، على الرَّغم من بُعده عن الواقعية وعدم مراعاة قواعد المنظور والبعد الثالث في غالبية الرُّسوم.
- جاءت جميع التصاوير مُضيئة، وفي الخلفية السَّماء واضحة باللون السماوي، ولم يُحاول المُصوّر أن يوحي ببعض المشاهد الليلية عن طريق استخدام بعض العناصر؛ كرسم النجوم أو المشاعل أوالشماعد المُضاءة أوالقناديل أوالمشكاوات للتعبير عن الأحداث كونها تتم في الليل.
- وُفِّق المُصوّر في جميع تصاوير الدِّراسة في التعبير عن لغة الجسد، فلا تكاد تخلو تصويرة واحدة من حركات بالأيدي أو إيماءات بالرؤوس، والوجوه والأعين، فضلًا عن إجادة التعبير عن الحالة النفسية ذاتها لشخوص التصاوير.
- تَميَّزت جميع تصاوير الدِّراسة بتعدُّد الألوان المُستخدمة في زخرفتها، وهذا يدُلّ على براعة المُصوّر في استخدام الألوان بدرجاتها المختلفة وكيفية توظيفها في زخرفة عناصره الفنية.

قائمة المصادر والمراجع :

١ – المصادر :

- **ابن خلكان(أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر، ت٦٨١هـ/١٢٨١م):**

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د.إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٧٧م.

- **ابن كثير(الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير ت٧٧٤هـ/١٣٧٣م) :**

تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط١، بيروت–لبنان، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

- **الذهبي(شمس الدين بن عثمان، ت٧٤٨هـ/١٣٤٨م):**

سير أعلام النبلاء، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م.

- **الصفدي(صلاح الدين خليل بن عبد الله، ت٧٦٤هـ/١٣٦٢-١٣٦٣م):**

الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرنأووط، تركي مصطفى، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠م.

- **الصقلى(حجة الدين أبو عبد الله بن ظفر ت٥٦٥هـ/١١٧٠م):**

السلوانات سُلْوَانِ المُطَاعِ فِي عُدوَانِ الأَتْبَاعِ، تحقيق أيمن عبد الجابر، ط١، القاهرة: دار الأفاق العربية، ٢٠٠١م.

- **العماد الأصفهاني(عماد الدين محمد الكاتب، ت٥٩٧هـ/١٢٠١م):**

خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق شكري فيصل، دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٥م.

- **القلقشندي(أبي العباس أحمد بن علي بن أحمد الفزاري ت٨٢١هـ/١٤١٨م):**

صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩١٥م.

٢ – المراجع العربية :

- **أبو الحمد محمود فرغلي:**

التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة: ط١، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م.

- **أحمد أمين:**

قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.

- **أحمد شوقي بنبين، مصطفى طوبي:**

معجم مصطلحات المخطوط العربي(قاموس كوديكولوجي)، ط١، مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٣م.

- **أحمد عبد الحميد النمر:**

الأزياء القبطية في العصر الإسلامي "في ضوء مجموعات المتحف القومي للحضارة المصرية"، الاسكندرية، دار الوفاء، ٢٠٢٢م.

- **أحمد مطلوب:**

معجم الملابس في لسان العرب، بيروت: ط١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥م.

- **أهداب حسني جلال:**

العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.

- **ثريا سيد نصر:**

أزياء النساء في العصر العثماني، ط١، القاهرة، دار عالم الكتب، ٢٠٠٠م.

- **حنان عبدالفتاح مطاوع:**

الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، ط١، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠١٠م.

- **ربيع حامد خليفة:**

الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط٤، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٧م.

- **رجب عبدالجواد إبراهيم:**

المُعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط١، القاهرة، دار الآفاق العربية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

- **الرفاعي الصّبان:**

فنون العمارة الإسلامية وفن المنمنمات، القاهرة: المجلة العربية للعلوم الاجتماعية, ٢٠١٨م.

- **سمية حسن إبراهيم:**

فنون التصوير الإسلامي في المخطوطات، القاهرة: دار الحكيم للطباعة، ٢٠١٦م.

- **صلاح أحمد البهنسي:**

فن التصوير في العصر الإسلامي ، ط١، الإسكندرية، دار الوفاء، ٢٠١٦م.

- **عادل فتحي ثابت:**

فن أصول الحُكم عند ابن ظفر العربي الصقلي السابق على ميكافللي الإيطالي، الإسكندرية: دار الجامعة الجديدة، ١٩٩٨م.

- **عز الدين نجيب:**

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر "الفن المصري القديم"، ط١، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ٢٠٠٧م.

- **عمر(باشا) موسى:**

أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ط١٠، دمشق: دار الفكر الحديث، ١٩٦٧م.

- **غسان الحسن:**

الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن، ط١، دمشق: دار الجيل، ١٩٨٨م.

- **محمد عبدالحفيظ الحسني:**

الرّسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي "دراسة تاريخية– فنية من خلال مخطوطات: الكواكب الثابتة– بَيَاض وَرِيَاض– سلوان المُطاع"، ط١، المغرب: مطبوعات أمينة الأنصاري، ٢٠١٤م.

- **محمد علي الأنسي:**

الدراري اللامعات في منتخبات اللغات (قاموس اللغة العثمانية) "يحتوي على الكلمات التركية والألفاظ الفارسية والإفرنجية المتداولة في اللغة العثمانية"، طبع ١٣٢٠هـ/١٩٠٢م.

- **محمود إبراهيم حسين:**

المدرسة في التصوير الإسلامي، ط٢، القاهرة: د. ن، ٢٠٠٢م.

- **منى محمد بدر:**

أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج٣، الفنون الزخرفية.

- **مي أحمد يوسف:**

جماليات السرديات التراثية "دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم"، ط١، عمان(الأردن): دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

- **نبيلة إبراهيم:**

أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت.

- **نزار قازان:**

سلاطين بني عثمان بين قتال الأخوة وفتنة الانكشارية، ط١، بيروت– لبنان: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢م.

٣ – المراجع الأجنبية المُعرَّبة :

- **اتنغهاوزن، ريتشارد:**

فن التصوير عند العرب" مدرسة بغداد العباسية"، ترجمة عيسى سليمان، سليم طه، بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٣م.

- **بتلر، ألفريد. ج:**

الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

- **بروكلمان، كارل:**

تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب، رمضان عبدالتواب، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م.

- **دوزي، رينهارت:**

المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة إكرام فاضل، مجلة اللسان العربي، مج٩، ج٢، بغداد، ١٩٧١م.

- **شايرول، ج. دي:**

المصريون المحدثون، ضمن كتاب وصف مصر للحملة الفرنسية، القاهرة: ١٩٩٣م.

- **لاين، ادوارد وليم:**

المصريون المحدثون(شمائلهم وعاداتهم)، ترجمة عدلي طاهر نور، القاهرة: ط٢، ١٩٧٥م.

٤ – الأبحاث والمقالات والدَّوريات العلمية :

- **أحمد أحمد يوسف:**

التصوير ذو الأبعاد الثلاثة، مجلة الكتاب، مصر، سنة٣، جزء٨، ١٩٤٨م.

- **أحمد شوقي بنبين:**

التعقيبة في المخطوط العربي، مجلة عالم الكتب، مج١٤، عدد٥، السعودية، ١٩٩٣م.

- **أحمد الشوكي:**

تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسد، بحث ضمن أعمال المؤتمر الدولي السابع عشر للآثاريين العرب، المنعقد بمصر، في الفترة من ١ – ٣ نوفمبر ٢٠١٤م.

- **دعاء مجدي محمد مصطفى:**

مميزات مدرسة التصوير العثماني، مجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط، عدد خاص، ٢٠١٦م.

- **زيد الشريف:**

البيان المختصر في كلاميات ابن ظفر الصّقلي ت٥٦٥هـ، ندوة بعنوان: واقع وآفاق البحث في تاريخ الفكر بالغرب الإسلامي، كلية الآداب، جامعة ابن طفيل، المغرب، مج١، ٢٠١٨م.

- **سامح فكري طه البنا:**

نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج٢١، عدد١، القاهرة، ٢٠٢٠م.

- **علي سلطان العاتري:**

فن السياسة عند ابن ظفر الصقلي، مجلة شؤون اجتماعية، العدد١٢٩، السنة٣٣، الإمارات، ٢٠١٦م.

- **فاطمة سليمان محروس:**

رسوم القفطان في العصر العثماني "دراسة أثرية فنية مقارنة"، مجلة وقائع تاريخية، كلية الآداب– مركز البحوث والدراسات التاريخية، جامعة القاهرة، عدد٣٣، ٢٠٢٠م.

- **ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله:**

تصاوير السيرة النبوية في مخطوط الرِّسالة المحمدية "ثلاث وخمسون تصويرة مُلوَّنة من العصر العثماني تُدْرَس وتُنْشر لأول مرة"، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، عدد٦، جامعة المنيا، ٢٠٢٠م.

- **نيفين جرجس رشدي:**

الملابس الكهنوتية، دورية الأنبا أثناسيوس للدراسات المسيحية، عدد٣، ٢٠٢٠م.

- **هناء محمد عدلي:**

نشر ودراسة لتصاوير مخطوط تحفة العراقين رقم MS Typ 536 محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية، مجلة العمارة والفنون، عدد٧، مج٢، ٢٠١٧م.

- **هيام ميلاد زريبة:**

تصوير المنظر الطبيعي وتطوره في التصوير الأوربي الحديث، مجلة إمسيا، مصر، العدد٤، ٢٠١٥م.

- **وليد شوقي إسماعيل البحيري:**

دراسة لتصاوير مخطوط سندباد نامه المحفوظ بمتحف والترز الفني، المؤتمر الدولي السادس: الموروثات القديمة بين الشفافية والكتابية والتجسيد، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٥م.

- **يُسرى إسماعيل إبراهيم الشريفي:**

ابن ظفر الصقلي وسلواناته: عرض ودراسة، مجلة آداب الرافدين، العدد٣١، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٨م.

٥ – **الرسائل العلمية (الماجستير والدكتوراه) :**

- **أسامة كمال إبراهيم أبوناب:**

المدرسة التركمانية في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م.

- **أسماء حسين عبدالرحيم:**

مدرسة التصوير في مصر في العهد العثماني من خلال تصاوير المخطوطات، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.

- **آمال حامد المصري:**

أزياء النساء في مصر من الفتح العثماني حتى عصر محمد علي، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

- **أمين عبدالله رشيدي:**

المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر "دراسة أثرية فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

- **حسن محمد نور:**

صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية "دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.

- **ربيع حامد خليفة:**

فن الصُّور الشخصية في مدرسة التصوير العُثماني، ط٢، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٦م.

- **رحاب بيومي عبد الحافظ بيومي:**

زخارف أطر تصاوير المدرسة المغولية الهندية (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م.

- **سهاد حمدان حميدان:**

التصوير العلمي في المخطوطات الإسلامية "مخطوطة صور الكواكب الثمانية والأربعين دراسة جرافيكية أنموذجًا"، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية، الأردن، ٢٠١١م.

- **صالح عبد الرحمن الفايز:**

ابن ظفر الصقلي ومنهجه في التفسير من خلال كتابه الينبوع، رسالة ماجستير، قسم الدراسات العليا، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٠م.

- **فكري محمد عبدالحميد دياب:**

زى الرهبان على رسوم الفرسكو في الكنسية المصرية بعد الفتح الإسلامي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٤م.

- **ماهر سمير عبدالسميع السيد عطاالله:**

تصاوير وفنون الشعائر الدينية في العصر العُثماني من خلال المخطوطات الإسلامية ومجموعات المتاحف "دراسة أثرية فنية"، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي بقنا، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م.

- **محاسن حسين لبيب:**

الأزياء في التصوير في العصرين السلجوقي والمغولي، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.

- **محمد أحمد إبراهيم:**

تطور الملابس في المجتمع المصري من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي(٢٠-٥٦٧هـ/٦٤٠-١١٧١م) "دراسة تاريخية"، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولى، ٢٠٠٧م.

- **محمد عبدالحفيظ الحسني:**

الرّسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي "دراسة تاريخية- فنية من خلال مخطوطات: الكواكب الثابتة- بَيَاض وَرِيَاض- سلوان المُطاع"، ط١، المغرب: مطبوعات أمينة الأنصاري، ٢٠١٤م.

٦ – المراجع الأجنبية :

- **Arié (Rachel.) :**
  Les Miniatures hispano-musulmanes: recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial, Leiden: E.J. Brill, 1969.
- **Atasoy (Nurhan.) & Çağman (Filiz.) :**
  Turkish Miniature Painting, Translated by Atil (Esin.), Publications of The R.C.D. Cultural Institute, No.44, Istanbul 1974.

"Kaftan" Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.1, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., (gözden geçirilmiş 2. basım) EK-1, 2020.

- **Atil (Esin.) :**
  Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II., ARS Orientalis, vol.9, 1973.
  "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century", Fifth International Congress of Turkish Art, ed. Geza. Feher, Budapest, 1978.
  Süleymanname "The Illustrated History of Süleyman the Magnificent", National Gallery of Art, Washington Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1986.
- **Bagci(Serpil.)&Cagman(Filiz.)&Renda(Günsel.)& Tanindi Zeren):**
  Ottoman Painting, Ministry of Culture and Tourism, Turkey, 2010.
  Barbara (Schmitz.) :
  Islamic manuscripts in the New York Public Library, Oxford University Press , New York , 1992.
- **Binny (Edwin.) :**
  Turkish treasures from the collection of Edwin binney, 3rd, Portland, 1979.
  Blair (S.) & Bloom (J.) :
  Images of paradise in Islamic art, Hood museum of art Dartmouth college, 1991.
- **Bozkurt (Nebi.) :**
  Kavuk" Bir başlık türü", TDV İslâm Ansiklopedisi25. cildinde, Ankara, 2002.
- **Ertuğ (Zeynep Tarım.) :**
  XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Cülûs ve Cenaze Törenleri, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999.

- **Feher (G.) :**
  Miniatures Turques des chroniques sur les compagnes de Hongrie, Librarie Grund, Paris, 1976.
- **Fetvaci (Emine.) :**
  Picturing History At the Ottoman Court, Indiana University Press, 2013.
- **Grube (Ernst. J.) :**
  Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century "Collections in the United States and Canada" ; Catalogue of the Exhibition, Venezia, 1962.
- **Işli (H. Necdet.) :**
  Ottoman headgears, European Capital of Culture, Istanbul, 2010.
- **Kaldirim (Derya.) :**
  Türk geleneksel sanatında yaprak üzerine minyatür "sanatı uygulamalarında ömer Faruk Atabek etkisi", Yüksek Lgsans Tezg el Sanatlari Eğgtgmg ana Bglgm Dali Dekoratgf Ürünler Eğgtgmg Bglgm Dali, Gazg Üngversgtesg Eğgtgm Bglgmlerg Enstgtüsü Hazgran, 2015.
- **Kılıç (Hüsna.) :**
  Osmanlı minyatürlerinde padişah portreleri, Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi. No: 1, Ocak-Haziran, İstanbul, 2020.
- **Koçu (Reşad. Ekrem.) :**
  Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayinlari,Ankara, 1967.
- **Necipoğlu (Gülru.) :**
  The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire. London, 2010.
- **Reyhanlı (Tülay.) :**
  The Portraits of Murad iii, Erdem, 3 / 8 (1987).

- **Sözen (Metin.) :**
  Arts in the age of Sinan, “The 400TH Commemorative Year of Mimar Sinan”, 1988.
- **Tanıdı (Zeren.) :**
  “Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar”, U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, yıl 3, sayı 3, 2002.
- **Tekin (Başak. Burcu.) :**
  Arifi Süleymannâmesi’nde Kaftan Tasvirleri: Kanuni Dönemi Dokumaları Hakkında Bir Değerlendirme, Journal of World of Turks, ZfWT Vol. 4, No. 2, 2012.
- **Tezcan (hülya.) :**
  "Ferace", Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1995.
- **Titley (N.) :**
  Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish art, London, 1979. & Persian Miniature Painting and its influence on the Art of Turkey and India "The British Library Collections, University of Texas Press, 1984.
- **Uludağ (Süleyman.) :**
  “ABÂ”, Türk Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi, c.1, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1988.
- **Whitifield(Philip.) & Tomoum(Nadja.) & Marei(Sarah.):**
  Coptic art Revealed, Supreme Council of Antiques Exhibition, Cairo, Egypt, 2010.
- **Yildirim (Beste.) :**
  Woman figure in two ottoman miniature painters, Boletín de Arte; No 16, Universidad Nacional de La Plata, 2016

أولا : الأشكال (التفريغات)

(شكل١) عمامة سليمي قَاووُق

تفريغ من (لوحة١٥) – **من عمل الباحث**

(شكل٢) عمامة مُجوزّة

تفريغ من (لوحة٢٦) – **من عمل الباحث**

(أشكال٣، ٤، ٥) عمامة باشالي(لام ألف) دستار

تفريغات من (لوحات٩، ٢١، ٢٣) – **من عمل الباحث**

(شكلا ٦، ٧) عمامة أسكوف

تفريغات من (لوحتا١٥، ١٧) – **من عمل الباحث**

(أشكال٨، ٩، ١٠، ١١) عمامة سربوش

تفريغات من (لوحات١٩، ٢٧، ٢٨) – **من عمل الباحث**

(شكلا١٢، ١٣) عمامة دستاري دولامة بورمة(مدورات)

تفريغات من (لوحتا٢٥، ٢٧) – **من عمل الباحث**

(أشكال١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١)عمامة عُرف خراساني كاكل(ذؤابة)
تفريغات من (لوحات٤، ٨، ١٠، ١٤، ١٥، ١٦، ٢٠، ٢٨) – **من عمل الباحث**

(أشكال٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥) عمامة عُرف خراساني (بدون ذؤابة)
تفريغات من (لوحات٥، ٧، ١٩، ٢٩) – **من عمل الباحث**

(شكل٢٦) عمامة عُرف خراساني (بدون ذؤابة) يعلو مُقدمتها ريش
تفريغ من (لوحة٩) – **من عمل الباحث**

(أشكال٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠) خُوذَةٌ : غِطَاءُ رَأْسِ المُقَاتِلِ

تفريغات من (لوحات٨، ٢٣، ٢٤) – **من عمل الباحث**

(شكلا٣١، ٣٢) خِمار: حجاب رأس للمرأة المُسلمة (إشارب)

تفريغات من (لوحتا٥، ٢١) – **من عمل الباحث**

(شكل٣٣) غطاء رأس لطفل عبارة عن "طاقية محاطة بشعر"

تفريغ من (لوحة٧) – **من عمل الباحث**

(شكلا٣٤، ٣٥) قبعة "بورنيطة الخواجة"

تفريغات من (لوحات١٩، ٢٦) – **من عمل الباحث**

(أشكال٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢) تيجان كأغطية رؤوس للرجال والسيدات

تفريغات من (لوحات١، ٢، ٤، ١٧، ٢٥، ٢٩) – **من عمل الباحث**

(أشكال٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨) أغطية رؤوس مسيحيين

تفريغ من (لوحات٣، ١٨، ٢٢، ٢٣) – **من عمل الباحث**

(أشكال٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧)

رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء رجال الطَّبقة العُليا (الحُكَّام والوزراء)

تفريغات من (لوحات١، ٢، ٨، ٩، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٣، ٢٥) – **من عمل الباحث**

(أشكال٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥)

رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء رجال الطَّبقة العُليا(الحُكَّام والوزراء)

تفريغات من (لوحات٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠) – **من عمل الباحث**

(أشكال٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢) رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء الجنود – تفريغات من (لوحات١٠، ١٤، ١٥، ١٧، ٢٤، ٢٥، ٢٦) – **عمل الباحث**

(أشكال٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦) رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء الخَدَم والغلمان تفريغات من (لوحات٨، ١٩، ٢٧، ٢٨) – **من عمل الباحث**

(أشكال٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥)

رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء رجال من طبقات وفئات المُجتمع المُختلفة تفريغات من (لوحات٧، ٩، ١٠، ١٤، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢٧) – **من عمل الباحث**

(أشكال٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١) رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء رجال الدين المسيحي(بطريرك– مطران– راهب)

تفريغات من (لوحات٣، ١٨، ٢٢، ٢٣) – **من عمل الباحث**

(أشكال٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥)

رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء للنساء

تفريغات من (لوحات٢، ٤، ٥، ٢١) – **من عمل الباحث**

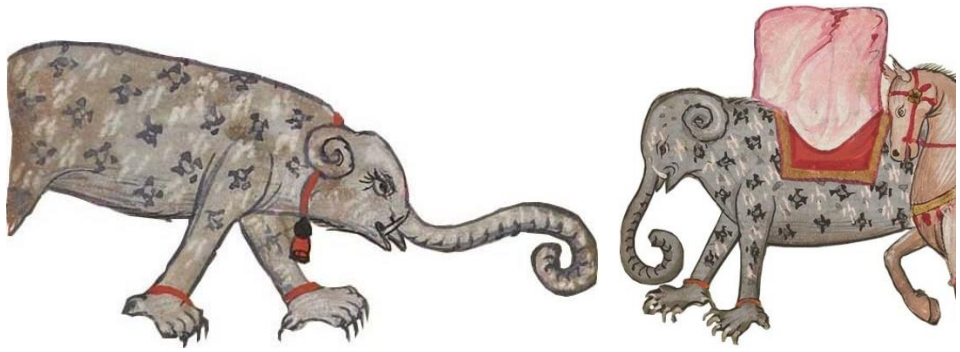
(أشكال٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩)

رُسوم متنوعة تُوَضِّح هيئات وأزياء للأطفال

تفريغات من (لوحات٤، ٥، ٧، ٢١) – **من عمل الباحث**

(أشكال١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤) رسوم متنوعة للخيول

تفريغات من (لوحات٦، ١٦، ١٧، ٢٤، ٢٦) – **من عمل الباحث**



(شكلا١٠٥، ١٠٦) رسوم متنوعة للفيلة

تفريغات من (لوحتا١٧، ٢٥) – **من عمل الباحث**

(شكل١٠٧) رسم لخنزير – تفريغ من (لوحة٦) – **من عمل الباحث**

(شكل١٠٨) رسم لغزال – تفريغ من (لوحة٧) – **من عمل الباحث**

(شكلا١٠٩، ١١٠) رسم لظبيان

تفريغ من (لوحتا٧، ١٩) – **من عمل الباحث**

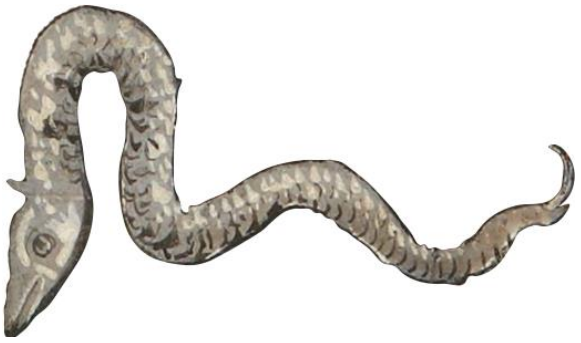
(أشكال١١١، ١١٢، ١١٣) رسوم متنوعة لثعالب

تفريغات من (لوحتا١١، ١٢) – **من عمل الباحث**

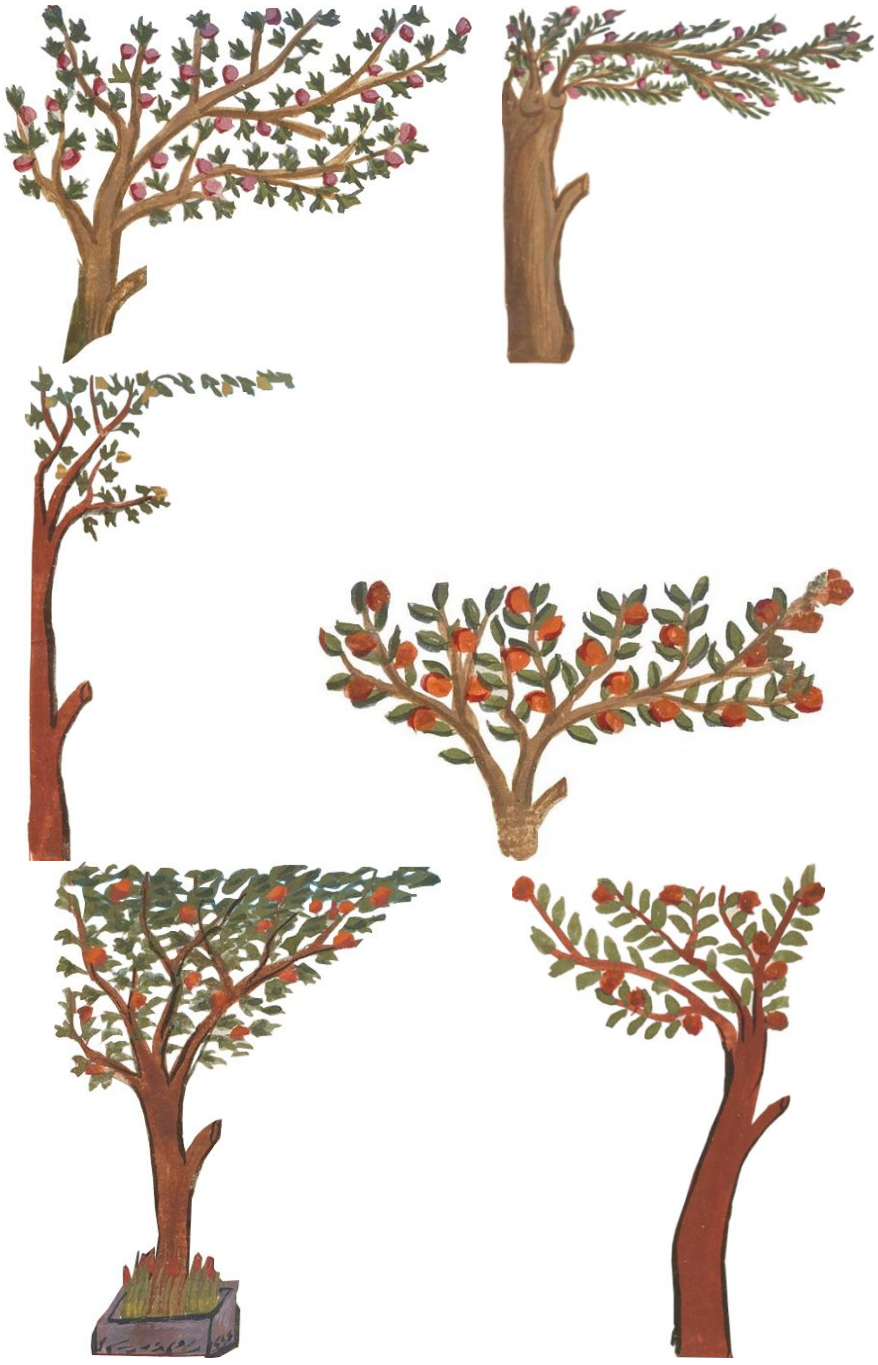
(شكل١١٤) رسم اليربوع – تفريغ من (لوحة٣٢) – **من عمل الباحث**

(شكل١١٥) رسم الجرُد – **تفريغ من (لوحة٣٢)** – **من عمل الباحث**

(شكل١١٦) رسم الفأر – تفريغ من (لوحة٣٢) – **من عمل الباحث**



(شكل١١٧) رسم الحيَّة – تفريغ من (لوحة١١) – **من عمل الباحث**



(أشكال١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣) رسوم متنوعة للأشجار تفريغات من (لوحات١٠، ١١، ١٣، ١٩، ٢١، ٢٢) – **من عمل الباحث**

(أشكال١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠) رسوم متنوعة للعمائر تفريغات من (لوحات٤، ٥، ٩، ١٦، ٢١، ٢٣، ٢٧) – **من عمل الباحث**

ثانيًا : (كتالوج اللوحات)

(لوحة١) صورة فرعون ووزراه (ورقة ٣ظهر)

(لوحة٢) صورة فرعون وابنته تخاطبه (ورقة ٥وجه)

(لوحة٣) صورة وزير سابور بزيّ راهب يخَاطب المطران (ورقة ٧وجه)

(لوحة٤) صورة عين اهله يترقّب رؤية سيدة الذهب (ورقة ٧ظهر)

(لوحة٥) صورة عين اهله مربوطًا بالسارية والعجوز الجدعَا تخاطبه(ورقة ٨وجه)

(لوحة٦) صورة الفرس يخاطب الخنزير (ورقة ٩وجه)

(لوحة٧) صورة الغُلاَم وابوه والظبي والغَزَال (ورقة ١١ظهر)

(لوحة٨) صورة المأمون يخاطب خَادمه (ورقة ١٣وجه)

(لوحة٩) صورة الكهل يخاطب الوليد (ورقة ١٣ظهر)

(لوحة١٠) صورة عبدالملك يخاطب الشيخ (ورقة ١٤وجه)

(لوحة١١) صورة الثعلب والحيّة في وكرهِ (ورقة ١٥وجه)

(لوحة١٢) صورة ظالم ومفوّض في الوكِر (ورقة ١٦وجه)

(لوحة١٣) صورة ظالم في جحر مفوض وقد احترق ينظر النار(ورقة ١٧ظهر)

(لوحة١٤) صورة الوليد يعطي سيفه للشيخ الفقير (ورقة ١٨وجه)

(لوحة١٥) صورة المأمون يشاور وزرَاهُ (ورقة ١٩وجه)

(لوحة١٦) صورة المأمون راكب والفارسي الشيخ مستغيثًا بهِ (ورقة ١٩ظهر)

(لوحة١٧) صورة فيروز راكب بجيشه وفيل يتقدمه وعلَيه الصخرة(ورقة ٢٢وجه)

(لوحة١٨) صورة البطريرك ووزير سابور يخاطبه (ورقة ٢٤ظهر)

(لوحة١٩أ، ب) صورة التاجر وغلاميه والصّياد والظبي (ورقتا٢٥وجه+٢٥ظهر)

(لوحة٢٠) صورة التاجر والغزال في الأخدُود (ورقة ٢٦وجه)

(لوحة٢١) صورة عين اهله قابضًا على يد العجُوز وبيدهَا السّكين (ورقة ٢٧ظهر)

(لوحة٢٢) صورة وزير سابور يلقي الطعَام في المرقد (ورقة ٢٨وجه)

(لوحة٢٣) صورة سابور ووزيره يخاطب الذين على سوُر المدينة (ورقة ٢٨ظهر)

(لوحة ٢٤) صورة كَسْرة قيصَرْ (ورقة ٢٩وجه)

(لوحة ٢٥) صورة كسرى على سريروأمامه رجل بطبرزين يقصد فيل(ورقة ٣٢وجه)

(لوحة ٢٦) صورة الهادي راكب حمار وخارجي يقصده بالسّيف(ورقة ٣٢ظهر)

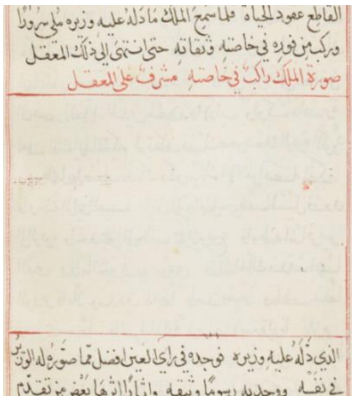
(لوحة ٢٧) صورة غلام الجاسوس وبَايع الفُخار (ورقة ٣٣ظهر)

(لوحة ٢٨) صورة الجاسوس في المنزل وغلامه يخاطبه (ورقة ٣٤ظهر)

(لوحة ٢٩) صورة كسرى والرسول يخاطبه (ورقة ٣٥ظهر)

(لوحة ٣٠) صورة الأركن ووُزراه الخمس (ورقة ٣٦ظهر)

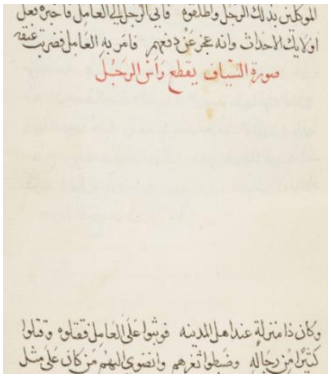
(لوحة ٣١) صورة بيت التاجر وبه الفيران (ورقة ٣٨وجه)

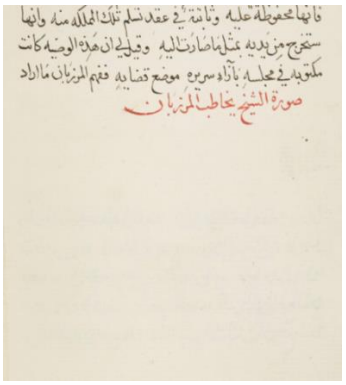


(لوحة ٣٢) صورة يربوع في راس رابية وجرُد وفارة صَعَدا إليه (ورقة ٣٩وجه)

(لوحة ٣٣) صورة الملك راكب في خاصتهِ مشرفٌ علىَ المعقل (ورقة ٤٠ظهر)

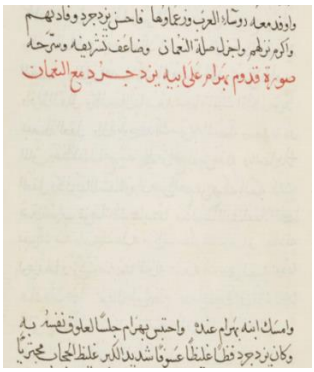
(لوحة ٣٤) صورة الحرب بين الجيشين (ورقة ٤١وجه)

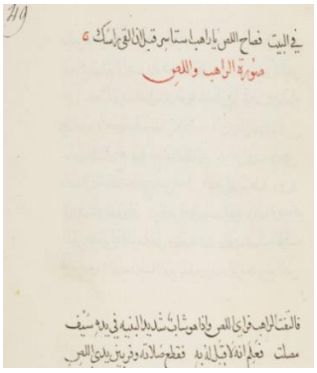

صورة السّياف يقطع رأس الرّجل


صورة الشيخ يخاطب المزربَان

(لوحة٣٥) صورة السّياف يقطع رأس الرّجل (ورقة ٤٣وجه)

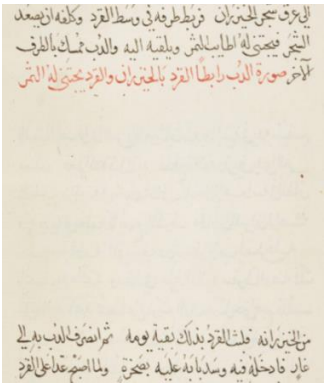
(لوحة٣٦) صورة الشيخ يخاطب المزربَان (ورقة ٤٣ظهر)

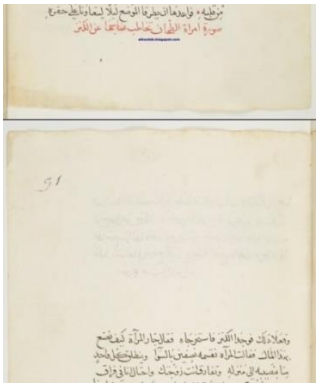

صورة قدوم بهرام على أبيه يزدجرد مع النعمان


صورة الراهب واللص

(لوحة٣٧) صورة قدوم بهرام على أبيه يزدجرد مع النعمان (ورقة ٤٧وجه)

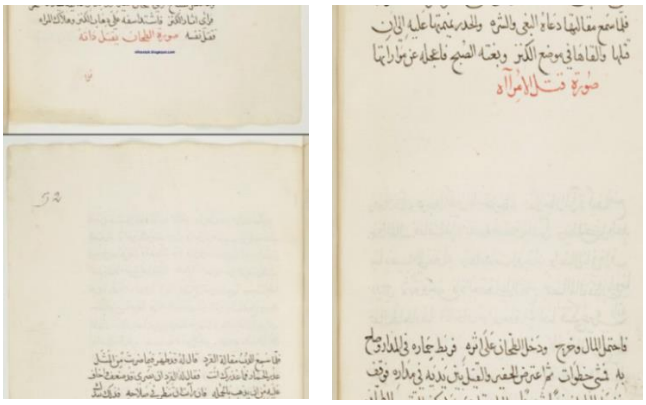
لوحة٣٨) صورة الراهب واللص (ورقة ٤٩وجه)


صورة الدُب رابطًا القرد بالخيزران والقرد يجتني له الثمن


صورة امرأة طَحان تخاطب صاحبها عن الكنز

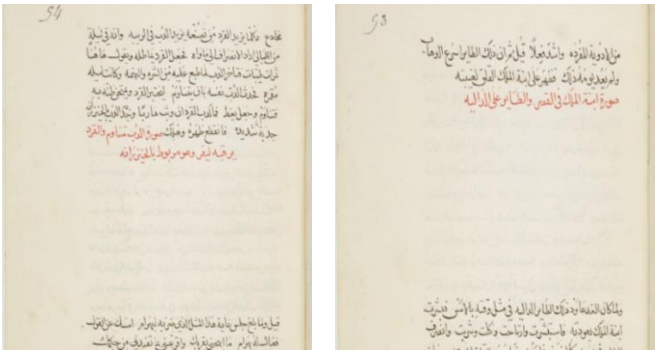
(لوحة٣٩) صورة دُب رابطًا قرد بالخيزران والقرد يجتني له الثمن(ورقة ٤٩ظهر)

(لوحة٤٠) صورة امرأة طَحان تخاطب صاحبها عن الكنز (ورقتا٥٠ظهر+٥١وجه)



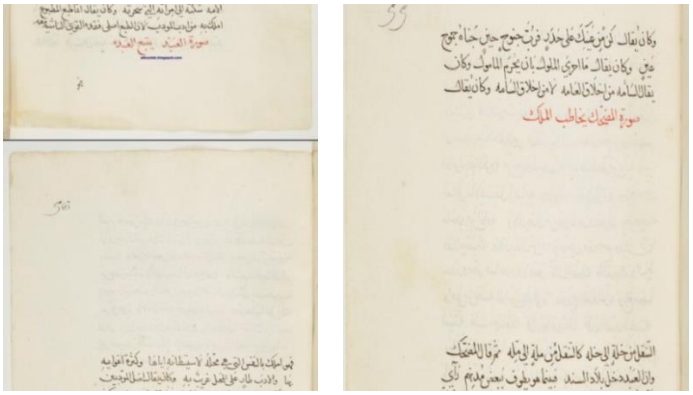
(لوحة٤١) صورة قتل الأمرآه (ورقة ٥١ظهر)

(لوحة٤٢ أ، ب) صورة الطّحان يقتل دَاتَه (ورقة ٥١ظهر + ورقة ٥٢وجه)



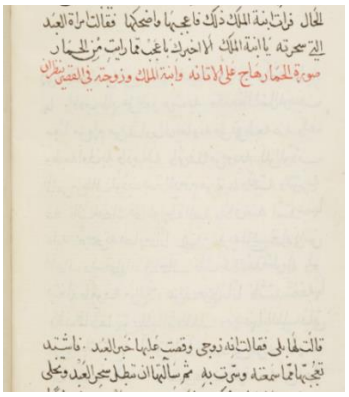
(لوحة٤٣) صورة ابنة الملك في القصر والطاير على الداليه (ورقة ٥٣وجه)

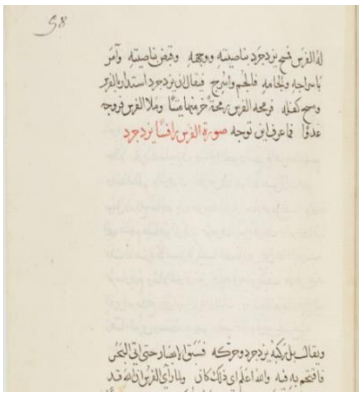
(لوحة٤٤) صورة الدُب متناوم والقرد يرقبه ليفر (ورقة ٥٤وجه)



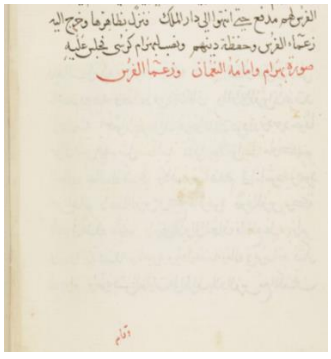
(لوحة٤٥) صورة المضحّك يخاطب الملك (ورقة ٥٥وجه)

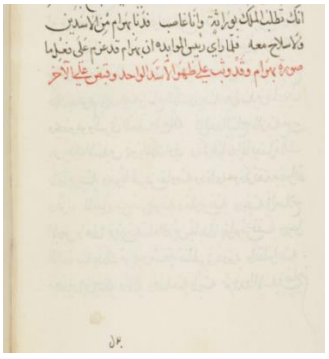
(لوحة٤٦ أ، ب) صورة العَبْد يتبع العَبده (ورقة ٥٥ظهر + ورقة ٥٦وجه)





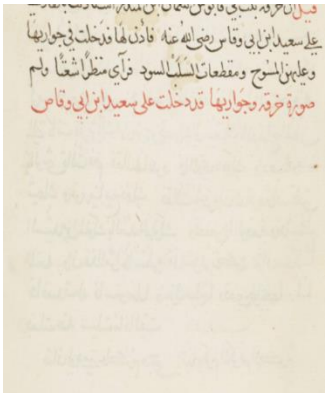
(لوحة٤٧) صورة الحمَار هَاج على الاتانه وابنة الملك وزوجته في القصر ينظران (ورقة ٥٦ظهر) **(لوحة٤٨)** صورة الفرس رافسًا يزدجرد (ورقة ٥٨وجه)





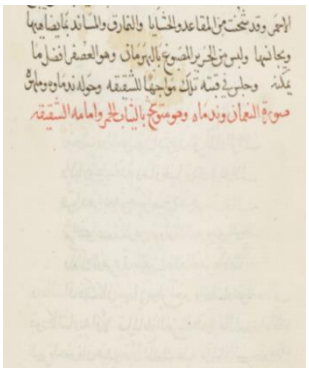
(لوحة٤٩) صورة بهرام وأمَامَهُ النُعمان وزعماء الفُرس (ورقة ٥٨ظهر)

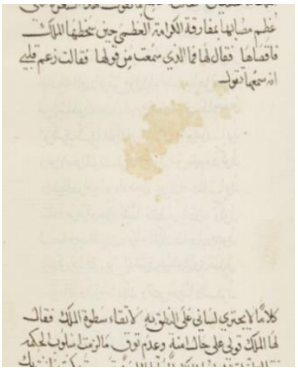
(لوحة٥٠) صورة بهرام وثب على ظهر أسد وقبض على الآخر(ورقة ٥٩ظهر)



(لوحة٥١ أ، ب) صورة الملكين يضربان اللبن (ورقتا٦٠ظهر + ٦١وجه)

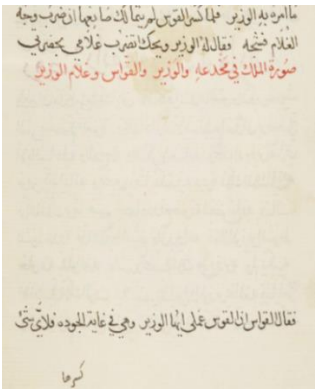
(لوحة٥٢) صورة خرقه وجواريها دخلت على سعيد بن أبي وقاص(ورقة ٦٢وجه)

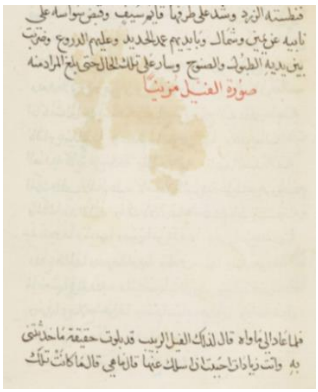

صورة النعمان وندمَاه وهو متوشح بثياب حمر



(لوحة٥٣) صورة النعمان وندمَاه وهو متوشح بثياب حمر (ورقة ٦٤وجه)

(لوحة٥٤) موضع صورة لم تُكتمل ولم يُكتب لها عنوان (ورقة ٦٥ظهر)

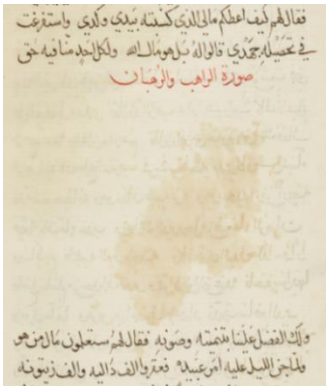

صورة الملك في مَخْدعهِ والوزير والقواس وغلام الوزير


صورة الفيل مُزينًا

(لوحة٥٥) صورة الملك في مَخْدعهِ والوزير وقواس وغلام الوزير(ورقة ٦٦ظهر)

(لوحة٥٦) صورة الفيل مُزينًا (ورقة ٦٩وجه)

صورة الراعي والبقر والراهب مشرف عليه من الصومعة


صورة الراهب والرُهبَان

(لوحة٥٧) صورة الرَّاعي والبقر وراهب مشرف عليه من صومعَة(ورقة ٧٠ظهر)

(لوحة٥٨) صورة الرَّاهب والرُّهبَان (ورقة ٧١ظهر)

A miniature-illustrated Ottoman copy of the manuscript of Sulwān al-Muṭā fī Udwān al-Atbā 'Consolation for the Ruler During the Hostility of his Followers' By Ibn Zafar Al-Siqilli

(published and studied for the first time)

Dr. Maher Samir Abd Elsameaa Elsayed Atallah

Lecturer in faculty of Archaeology, Zagazig University

Abstract :

This study sheds light on an Ottoman copy of the Sulwān al-Muṭā fī Udwān al-Atbā manuscript by Ibn Zafar Al-Siqilli (died in 565 AH, 1170 AD). The underlying copy is published and studied for the first time in the current study. It is kept in the Royal French Library (under Suppl. ar. no. 539). Its importance lies in being illuminated with colorful miniatures explaining the caliphs' historical stories and events mentioned in the original version. These miniatures contribute to date the manuscript within its period of publication. The manuscript is in one volume, consisting of seventy-two pages, with fifty-eight paintings. The study aims at identifying the manuscript and its author; addressing its subjects; dating its publication according to its miniatures; studying the traits and artistic merits of these miniatures with their executing method, in compare with other examples already dated, as a way of manifesting the dating; finding out points of similarities and differences among Ottoman artists' miniatures; and considering whether these miniatures conform to reality or not.

Keywords : Manuscript, Sulwān al-Muṭā, Ibn Zafar, Ottoman, miniatures.