رسوم أئمة المذاهب الأربعة في نسخ مخطوط زبدة التواريخ وَسلسلة نامة وَعجائب المخلوقات بمدرسة التصوير العثمانية

د. أسماء شوقي أحمد دنيا

مدرس بقسم الآثار

كلية الآداب، جامعة بورسعيد

Asma_mam98@yahoo.com

doi: 10.21608/jfpsu.2022.128840.1169

رسوم أئمة المذاهب الأربعة في نسخ مخطوط زبدة التواريخ وَسلسلة نامة وَعجائب المخلوقات بمدرسة التصوير العثمانية

مستخلص

كان للإسلام ورجاله دور هام في التاريخ الإسلامي، وتُرجمت تلك الأهمية في العديد من مجالات الفنون الإسلامية ومن بينها التصوير الإسلامي، وكان من أهم علماء الدين الإسلامي قاطبة أئمة المذاهب الأربعة رضوان الله عليهم أجمعين؛ الذين يُجمع على إمامتهم كل المسلمين من أهل السنة بكافة توجهاتهم وطوائفهم، وهؤلاء الأئمة متفقين على كل الأصول الفقهية، ومختلفين في بعض الفروع، والمسائل الفرعية التي اختلفوا فيها هي التي كونت نشأة المذاهب الفقهية الأربعة المعروفة (المذهب الحنفي، والمذهب المالكي، والمذهب الشافعي، والمذهب الحنبلي).

وقد قام بعض فناني مدرسة التصوير العثماني سواء في مرسم العاصمة استانبول أو في مركز مدينة بغداد بالعراق برسم تصاوير للأئمة الأربعة في بعض من نسخ المخطوطات المزوقة وذلك عرفاناً منهم بدورهم الكبير في الحفاظ على السنة النبوية المطهرة، وبالرغم من قلة تلك اللوحات وتشابه بعضها في المعالجة الفنية إلا أنها ساهمت ولو بالقدر القليل في التأكيد على دورهم الديني وعدم إغفاله وتذكير الناس بهم من خلال مجال التصوير الإسلامي.

الكلمات المفتاحية: الأئمة الأربعة، زبدة التواريخ، سلسلة نامه، سبحة الأخبار، عجائب المخلوقات.

Drawings of the Four Imams of Thought in the Manuscript Copies of Zubdat Al-Tawarikh & Silsila-Name and Ajā'ib Al-makhlūqāt in the Ottoman Painting School

Abstract

Islam Religion and its Men had an important role in Islamic History, which in turn had a great impact on Islamic Arts, Including Islamic Painting. They were of the most important scholars in Islamic religion as a whole, the four Imams, May God be pleased with them all, whose Imams unanimously agreed upon by all Muslims of the Sunnis in all Their Orientations and Denominations, and These the Imams Agree on all Jurisprudential Principles, and Differ in Some Branches, and the Sub-Issues in Which They Differed Are What Formed the emergence of the four Well-Knomn Schools of Jurisprudence (Hanafi School, Maliki School, Shafi'I School, Hanbali School).

Some of the artists of the Ottoman Painting School, Whether in the Studio of the Capital Istanbul or in the city Center of Baghdad in Iraq, drew portraits of the Four Imams im Some Copies of the Decorated Manuscripts, in recognition of their great role in preserving the purified Sunnah of the Prophet, and despite the lack of these Paintings and their resemblance to artistic treatment, they contributed even if a little in emphasizing their religious role and not neglecting it and reminding people of them through Islamic painting.

Keywords: The four Imams, Zubdat Al-Tawarikh, Silsila-Name, Sabhat Al'akhbari, Ajā'ib Al-makhlūqāt.

منهج البحث:

- المقدمة.
- الأئمة الأربعة.

الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان رضي الله عنه.

الإمام مالك بن أنس رضي الله عنه.

الإمام محمد بن إدريس الشافعي رضي الله عنه.

الإمام أحمد ابن حنبل رضي الله عنه.

- رسوم أئمة المذاهب الأربعة.

المجموعة الأولى.

المجموعة الثانية.

المجموعة الثالثة.

- النتائج.
- المصادر والمراجع.
- اللوحات.

المقـــدمة.

تكفل الله عز وجل بحفظ دين الإسلام الذي أنزله على خاتم الأنبياء والرسل نبينا محمد صلى الله عليه وسلم سليماً نقياً؛ فقال تعالى:**{إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ}**[1]، كما هيأ تبارك وتعالى لنبيه الكريم أصحاباً وأنصاراً حملوا الأمانة من بعده عليه الصلاة والسلام ورعوها حق رعايتها، ثم سار التابعون لهم بإحسان على طريقتهم ومنهجهم إلى يوم الدين، وتتلمذ على أيدي هؤلاء التابعين الطبقة الأولى من الأئمة المجتهدين الذين كان جُل همهم دعوة الناس إلى التمسك بالسنة النبوية والحفاظ عليها، وعلى رأسهم جميعاً الأئمة الأربعة رضوان الله عليهم، وهم المقتدى بهم في الإسلام، والمُعتمد على أقوالهم وفقههم بين جمهور المسلمين إلى اليوم، ولم يكن بين هؤلاء الأئمة خلاف في المعتقد وأصول الدين التي عليها أسسوا فقههم؛ وإنما وقع الخلاف بينهم في بعض فروع الشريعة وتفاصيلها[2].

الأئمة الأربعة.

الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان رضي الله عنه.

هو الإمام الفقيه المحدث أبو حنيفة النعمان بن ثابت التيمي، فقيه أهل العراق، وأعلم أهل عصره بالحديث، وصاحب المذهب الحنفي وإمامه، قيل: أن أصله من أبناء فارس، ولد ونشأ بمدينة الكوفة عام ٨٠هـ / ٦٩٩م في خلافة عبد الملك بن مروان الأموي، وأدرك نشأة الدولة العباسية وعنفوان قوتها، وكان يعمل بالتجارة ويطلب العلم في صباه، ثم انقطع للتدريس والإفتاء، وامتنع ورعاً أن يتولى القضاء أكثر من مرة، ويُعد من التابعين؛ حيث قابل بعض الصحابة رضوان الله عليهم وروى عنهم الكثير[3].

---

(1) قرآن كريم، سورة الحجر، آية رقم (٦).

(2) السلماسي، أبو بكر يحيى بن إبراهيم، منازل الأئمة الأربعة (أبي حنيفة ومالك والشافعي وأحمد)، تحقيق : د. محمود بن عبد الرحمن قدح، المدينة المنورة، الجامعة الإسلامية، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٧ ـ ٨، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(3) أبو زهرة، محمد، أبو حنيفة "حياته وعصره ـ آراؤه وفقهه"، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٤٧م، ص ٨٩. ـ تيمور، أحمد إسماعيل، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية الأربعة وانتشارها عند جمهور المسلمين، بيروت، دار القادري للطباعة، ط١، ١٩٩٠م، ص ٥٠./ ـ العربي، هشام يسري، جغرافية المذاهب الفقهية، ط١، القاهرة، دار البصائر، ٢٠٠٥م، ص ٤.

وكان رحمة الله عليه عابداً زاهداً ورعاً تقياً كثير الخشوع دائم التضرع إلى الله تعالى، كما كان ثقة قوي الحجة، ذكياً فطناً سريع البديهة، حسن المنطق والصورة، كريماً في أخلاقه، جواداً في معاملاته، توفي بمدينة بغداد عام ١٥٠هـ / ٧٦٧م، وله من العمر سبعون سنة، وأخباره ومناقبه كثيرة، وعلمه غزير، ومن مصنفاته التي تُنسب إليه (كتاب المسند، وكناب الرد على القادرية، وكتاب العالم والمعلم، وكتاب الفقه الأكبر، وكتاب الجامع، وغيرها)[١].

إشتهر مذهبه في الكوفة، وبغداد، والبصرة، ومصر، وبلاد الشام، وطرابلس، وتونس، والجزائر، وجزيرة صقلية، واليمن، والهند، وفارس، والصين، وبخارى، وسمرقند، وخراسان، وسجستان، وبلاد ما وراء النهر، وأفغانستان والقوقاز، والتركستان الشرقية والغربية، وتركيا، وألبانيا، وبلاد البلقان، وغيرها[٢].

الإمام مالك بن أنس رضي الله عنه.

هو مالك بن أنس بن مالك بن أبي عامر بن الحارث الأصبحي، وأمه العالية بنت شريك الأزدية، شيخ الإسلام، وإمام دار الهجرة، ومؤسس المذهب المالكي وإليه يُنسب، يمني الأصل، وُلد في المدينة المنورة عام ٩٣هـ / ٧١٢م، وقيل عام ٩٥هـ / ٧١٤م، شاهد آثار الصحابة والتابعين، ونشأ في طلب العلم، فكان من سادات أتباع التابعين وجُلَّة الفقهاء والصالحين، وممن كثرت عنايته بالسنن وجمعه لها[٣].

يُعتبر المالكي إمام أهل الحجاز في عصره وإليه ينتهي فقه المدينة، وأجمع العلماء على أمانته ودينه وَورعه، وشهد له جميع الأئمة بالفضل حتى قالوا: "لا يُفتى ومالك في المدينة"، وتوفي بها عام ١٧٩هـ / ٧٩٥م، وله من العمر بضع وثمانون سنة، ودفن بالبقيع بالمدينة المنورة، وترك الكثير من المؤلفات منها (كتاب الموطأ الذي ظل يدونه

---

(١) أبو زهرة، أبو حنيفة، ص ١٥ - ١٧، ص ٢٠، ص ٦٠. / - السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٦٨.
(٢) أبو زهرة، أبو حنيفة، ص ٥٢٠ - ٥٢٦. / - تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية، ص ٨٦ - ٨٩.
(٣) أبو زهرة، محمد، مالك "حياته وعصره - آراؤه وفقهه"، القاهرة، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٥٢م، ص ٢٥ - ٢٦، ص ٤٩.
- السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٨١ - ١٨٣.

أربعين عاماً وجمع فيه عشرة آلاف حديث، وكتاب تفسير غريب القرآن، وكتاب في المسائل، ورسالة في الوعظ، ورسالة في الرد على القدرية، وكتاب في النجوم، وغيرها)[١].

وقد ذاع صيت مذهبه في جميع الأقطار، فرحل الناس إليه من كل مكان، وظل يُعلم ويُفتي قرابة سبعين عاماً، وانتشر مذهبه في مصر، والمغرب، والجزائر، وتونس، وطرابلس، والحجاز، وهو الغالب في السودان وبعض دول إفريقيا، وصقلية، والأندلس، والبصرة، والكويت، وقطر، والبحرين[٢].

الإمام محمد بن إدريس الشافعي رضي الله عنه.

هو محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب الهاشمي القرشي المطلبي، وكنيته أبو عبد الله، والده قرشي، ويلتقي نسبه مع رسول الله صلى الله عليه وسلم في عبد مناف جده عليه الصلاة والسلام، أما والدته فمن قبيلة الأزد، وهو إمام عصره، وإليه نُسبت الشافعية كافة، ولد عام ١٥٠هـ / ٧٦٧م في مدينة غزة بفلسطين، وقيل باليمن، وقيل بعسقلان، في أسرة فقيرة، ومات أبوه وهو صغير، وحُمل منها إلى مكة المكرمة مع والدته وهو ابن سنتين، ونشأ ودون العلم بها وبمدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأقبل منذ صغره على تعلم اللغة العربية والأدب وبرع فيهما، كما برع في الرمي حتى صار يُصيب من العشرة عشرة، ثم أقبل على تعلم الفقه والحديث على يد الإمامين مالك بن أنس وسفيان بن عيينة وغيرهما من العلماء، وحفظ القرآن في سن السابعة، كما حفظ موطأ مالك في سن العاشرة، وأفتى وهو ابن عشرين سنة[٣].

ويُعد الإمام الشافعي أول من ألف في علم أصول الفقه حتى صار مؤسسه، وزار مدينة بغداد مرتين وحدَّث بها، كما قصد مصر عام ١٩٩هـ / ٨١٥م، وظل بها إلى أن

---

(١) أبو زهرة، مالك، ص ٣٢، ص ٥٠، ص ٢١٤ - ٢٤٥.
- العربي، جغرافية المذاهب الفقهية، ص ١٦.

(٢) أبو زهرة، مالك، ص ٤٨٦ - ٤٩٠.
- تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية، ص ٨٦ - ٨٩.

(٣) الرازي، فخر الدين، مناقب الإمام الشافعي، تحقيق : د. أحمد حجازي السقا، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٨٦م، ص ٣ - ٢٩.
- تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية، ص ٧٠.
- بن كثير، إسماعيل بن عمر، مناقب الإمام الشافعي، تحقيق : إبراهيم ملا خاطر، الرياض، مكتبة الإمام الشافعي، ط١، ١٩٩٢م، ص ١١ - ١٢.

توفي آخر شهر رجب لعام ٢٠٤هـ/ ٨٢٠م، وعمره أربع وخمسون سنة، وترك من الأولاد أربعة[١].

وله تصانيف كثيرة، أشهرها (كتاب الأم في الفقه، والمسند في الحديث، وأحكام القرآن، وكتاب السنن، والرسالة في أصول الفقه، والمواريث، وغيرها)، وانتشر مذهبه في الحجاز، والعراق، ومصر، والشام، وفلسطين، وعدن، وحضرموت، وفارس، وخراسان، وبلاد ما وراء النهر، وهو المذهب الغالب في إندونيسيا، وسريلانكا، ومسلمي الفلبين، وتايلند، وجاوه، وماليزيا، وتركستان الشرقية، وأستراليا[٢].

الإمام أحمد ابن حنبل رضي الله عنه.

هو أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد بن إدريس الشيباني، وكنيته أبو عبد الله، إمام أهل السنة، ومؤسس المذهب الحنبلي، كان يتيم الأب، ولد في مدينة بغداد بشهر ربيع الأول لعام ١٦٤هـ / ٧٨٠م، ونشأ بها، وطلب العلم وسمع الحديث من شيوخها، وحفظ القرآن، وتعلم اللغة، ثم بدأ في رحلات طلب العلم، فذهب إلى الكوفة، والبصرة، ومكة، والمدينة المنورة، واليمن، والشام، وكتب عن علماء ذلك العصر[٣].

كان الإمام أحمد مجتهداً وبرز على أقرانه في حفظ السنة وجمع شتاتها حتى أصبح إمام المحدثين في عصره، وكان قوي العزيمة صبوراً ثابت الرأي قوي الحجة، جريئاً في التكلم عند الخلفاء مما كان سبباً له في محنته المشهورة؛ حيث اقتنع الخليفة العباسي المأمون بقول المعتزلة بخلق القرآن، ولكنه مات قبل أن يُناظر الإمام الحنبلي، ولما تولى الخليفة المعتصم بعده سجن ابن حنبل لإمتناعه عن القول بخلق القرآن، وأطلق صراحه بعد ثمانية وعشرين شهراً، ولما تولى الخليفة المتوكل أبطل بدعة خلق القرآن، وكرم الإمام أحمد ابن حنبل وبسط له يد العون وأكرمه، وظل ابن حنبل على منهاجه ثابتاً على رأيه حتى توفي بمدينة بغداد عام ٢٤١هـ / ٨٥٥م، وله سبع وسبعون سنة[٤].

---

(١) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.
(٢) تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب، ص ٨٦ ـ ٨٩.
ـ العربي، جغرافية المذاهب الفقهية، ص ٣٣ ـ ٤٠.
(٣) تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب، ص ٨١.
ـ السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ٢٣٤.
(٤) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ٢٣٦، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٨.

وللإمام أحمد رحمه الله تصانيف كثيرة، أشهرها المسند، وله كتب في التاريخ والتفسير وفضائل الصحابة والمناسك والزهد، وجمع تلاميذه من بعده مسائل كثيرة في الفقه والفتوى ودونوها ونقلوها بعضهم عن بعض في مجاميع كبيرة[١]، وشاع المذهب الحنبلي في كل من العراق، والشام، ومصر، وفارس، والسعودية، والبحرين، والكويت، وقطر، وخراسان، وأفغانستان[٢].

رسوم أئمة المذاهب الأربعة.

* **المجموعة الأولى:** ظهر بها الأئمة الأربعة مجتمعين في ثلاث لوحات بثلاث نسخ متفرقة من مخطوط "زبدة التواريخ"[٣]، أُنتجت جميعها في عهد السلطان "مراد الثالث"[٤] (٩٨٢ – ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ – ١٥٩٥م)، اللوحة الأولى[٥] من النسخة المؤرخة بعام ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، والمحفوظة بمتحف الفنون التركية والإسلامية بإستانبول (تحت رقم

---

(١) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ٢٣٩.

(٢) تيمور، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب، ص ٨٦ ـ ٨٩. / ـ العربي، جغرافية المذاهب الفقهية، ص ٤٦ ـ ٦٠.

(٣) **مخطوط زبدة التواريخ:** من المخطوطات التاريخية الهامة التي تعود إلى عهد السلطان "مراد الثالث" (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م)، وهو من تأليف الشاهنامجي الكبير "سيد لقمان"، ويشتمل على صور شخصية، ويتناول ملخصاً للكتاب المقدس، وقصة خلق الكون وقصص الأنبياء، وحياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين، وتاريخ الأسرات الحاكمة الإسلامية، وينتهي المتن بتاريخ السلالة العثمانية، وهو منقول من عمل تاريخي أقدم يتخذ شكل لفائف كبيرة الحجم على هيئة درج يُعرف باسم طومار همايون (Tomar-I- Humayun) بمعنى الأوراق السلطانية، وفيما بعد قام الشاهنامجي "لقمان" بتحويل هذا العمل إلى شكل مخطوط بعنوان (زبدة التواريخ)، وكان الهدف منه هو ربط نسب السلاطين العثمانيين بالأنبياء والرسل والشخصيات التاريخية الكبيرة، والملاحظ أن هذا العمل نُسخ عدة مرات في هيئة مخطوطات إتخذ بعضها إسم "زبدة التواريخ"، والبعض الآخر مسمى "أنساب نامه" أو"سلسله نامه" أو "سُبحة الأخبار"، وهي موزعة في متاحف عدة منها؛ متحف طوبقابوسراي بإستانبول، ومتحف الفنون التركية والإسلامية بإستانبول، ومكتبة متحف تشستربيتي في دبلن، ومتحف لوس أنجلوس، والمكتبة الأهلية بباريس، ودار الوثائق القومية بالقاهرة، وغيرها، للإستزادة انظر/

ـ خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، القاهرة، زهراء الشرق، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ١٢١.

-Bağci, S. & Others; Ottoman Painting, Turkey, Ankara, 2010, P.133.

(٤) **السلطان مراد الثالث:** هو السلطان العثماني الثاني عشر، تولى السلطنة وعمره قارب الثلاثين عاماً، وقضى في الحكم حوالي واحد وعشرين عاماً في الفترة ما بين (٩٨٢ ـ ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م)، والده هو السلطان "سليم الثاني"، وَوالدته "نوربانو سلطان"، ولد بمدينة مانيسا عام ٩٢٨هـ / ١٥٤٦م، وكان محباً لجمع الكتب وإقتناء الجواري، كما كان شاعراً يدون إنتاجه باللغات العربية والفارسية والتركية، توفي عام ١٠٠٣هـ / ١٥٩٥م، ودفن في فناء جامع آيا صوفيا، وخلفه في الحكم إبنه السلطان "محمد الثالث"، للإستزادة انظر/

ـ أغلو، عبد القادر، السلاطين العثمانيون، تعريب: محمد جان، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، ص ٥٦ ـ ٥٧.

(5)http://www.turkishculture.org/dia/index.php, Turkish Cultural Foundation,Image Archi -ve on Turkish Art.

H.1973)، صفحة رقم (51A)[١]، واللوحة الثانية[٢] من النسخة المؤرخة بعام ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، والمحفوظة بمكتبة تشستربيتي في دبلن (تحت رقم T.414)، صفحة رقم (130A)[٣]، وأبعادها (٣٩,٥×٢٥سم)، واللوحة الثالثة[٤] من النسخة المؤرخة بعام ٩٩٤هـ / ١٥٨٦م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول (تحت رقم H.1321)، صفحة رقم (63B)، وأبعادها (٢٢×٣١سم)[٥]، وتم تنفيذ تلك النسخ الثلاث بمرسم مدينة استانبول، "لوحة ١← ٣".

---

(١) تُمثل النسخة الأولى من مخطوط "زبدة التواريخ"، وقد تم تقديمها كهدية للسلطان "مراد الثالث" (٩٨٢ - ١٠٠٤هـ / ١٥٧٤ - ١٥٩٥م)، يبلغ عدد أوراقها ذات اللون الكريمي (٩٩) ورقة، بعدد صفحات (١٩٨) صفحة، أبعاد كل منها (٦٤,٧ × ٤١,٣سم)، والمتن مدون باللغة العثمانية بخط النسخ، وتحتوي على عدد (٤٠) لوحة، تمثل قصص الأنبياء، وبعض الحكام المسلمين، والخلفاء الراشدين والحسن والحسين والأئمة الأربعة رضوان الله عليهم، كما نجد بها (١٢) لوحة تمثل السلاطين العثمانيين منتهية بالسلطان مراد الثالث، وشارك في تذويقها الفنانين لطفي وعثمان وغيرهم، للإستزادة انظر/

- خليفة، فن الصور الشخصية، ص ١٢١ - ١٢٥.

-Renda, G.; İstanbul Türk Ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdet-ül Tevarih'i Minyatürleri (Sanat, Yil3 Say 6 Hasiran), 1977, Pp.58 – 60.

-Cağman, F.; The Anatolian Civilisations III, Seljuk-Ottoman, Topkapi Palace Museum Istanbul, May 22- October 30, 1983, P.219.

-Bağci, S. and Others; Ottoman Painting, Pp.133 - 134.

(2)Wright, E.; Islam Faith, Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library, 2009, P.187, Fig.139.

(٣) هي النسخة الثانية من مخطوط زبدة التواريخ، ولها جلدة أصلية مزخرفة بشكل رائع أُجريت عليها بعض الترميمات في عهود لاحقة، يبلغ عدد أوراقها المصقولة ذات اللون الكريمي (٢٥٤) ورقة، بعدد صفحات (٥٠٨) صفحة، أبعاد كل منها (٤٠,٥×٢٧,٧سم)، والمتن باللغة التركية القديمة، ويبدأ من الصفحة (4B)، ومدون بخط النسخ بالحبر الأسود والأحمر مع إستعمال التذهيب، وتحتوي النسخة على (٤٥) لوحة، وتم تقديمها كهدية لـ"حبيشي محمد آغا" رئيس الخصيان بقصر طوبقابو بإستانبول، والمتوفي عام ٩٩٨هـ / ١٥٩٠م، ويبدأ النص بذكر الكون وَوصف الجنة والنار، والسموات والأفلاك، وتقاسيم الأرض وما بها من البلاد والجزر والبحار، وخلق الإنسان، ثم الأنبياء من آدم وحتى سيدنا محمد عليهم الصلاة والسلام، ثم سلالات الحكام اللاحقة حتى العثمانيين أنفسهم واختتم بالسلطان مراد الثالث، للإستزادة انظر/

Minorsk, V.; the Chester Beatty Library, A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures, 1958, Pp.21.25.

(4)ArpacioĞlu, S.H.; Topkapi Sarayi Müze Kütüphanesi, hazine 1321'Numarali "Zübdet-ül tevarih" Nüshasi Ve Tasvirleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatlari Anasanat Dali. 2015, P.221, Resim.40.

(٥) هي النسخة الثالثة من مخطوط زبدة التواريخ ذات جلدة حديثة تعود للقرن ١٣هـ / ١٩م من اللون الوردي الزاهي مزينة بزخارف نباتية ثرية مذهبة بأسلوب الباروك والركوكو الأوروبي في الأركان ومدون بمنتصفها طغراء عثمانية يعلوها هلال صغير الحجم بنهايته نجمة خماسية، ويبلغ عدد أوراق تلك النسخة ذات اللون الكريمي (١١٦) ورقة، بعدد (٢٣٢) صفحة، أبعاد كل منها (٦٢,٣×٤٠,٨سم)، والمساحات المدونة أو المحتوية على لوحات محصورة داخل مستطيلات رأسية أبعادها (٤٨,٥×٢٧,٥سم)، ومسطرتها (٣٧) سطر في الورقة الكاملة التدوين، والمتن باللغة العثمانية، ومدون بخط النسخ بالحبر الأسود والأحمر مع إستعمال التذهيب، وتحتوي النسخة على عدد (٤٠) لوحة، منها (٢٤) لوحة للأنبياء، و(٤) لوحات للأئمة، و(١٢) لوحة للسلاطين العثمانيين، وتم تقديمها كهدية للصدر الأعظم "سياوش باشا"، للإستزادة انظر/

-ArpacioĞlu, S.H.; Topkapi Sarayi Müze Kütüphanesi, Pp.36 - 39.

وتميزت رسوم الأئمة الأربعة بها بالعديد من المميزات والسمات الفنية، والتي أمكن حصرها فيما يلي:-

١- **التوزيع العام:** من حيث التوزيع العام للأئمة الأربعة بتلك اللوحات نلاحظ إتباع أسلوب واحد يعتمد في توزيعهم على مستويين أفقيين مستطيلين متساويين يعلو أحدهما الآخر باللوحة المستطيلة الشكل الرأسية الهيئة، بحيث نجد بكل مستوى منهما إمامين جالسين متقابلين، المستوى الأول – العلوي – يجلس فيه إلى اليمين الإمام الحنفي، بينما يجلس إلى اليسار الإمام الشافعي، أما المستوى الثاني – السفلي – فيجلس فيه إلى اليمين الإمام المالكي، بينما يجلس إلى اليسار الإمام الحنبلي، "لوحة ١←٣".

٢- **المعالجة الفنية:** يُلاحظ التشابه الكبير في المعالجة الفنية للأئمة الأربعة في اللوحتين الأولى والثالثة، وتحديداً في مفردات الأزياء ونوعية الجلسات ولغة الجسد وكيفية الإمساك بالمخطوطات، مما يؤكد على أن نسختي المخطوط المرقمتين بـ (H.1321) وَ(H.1973) –واللتان تنسب إليهما هاتين اللوحتين– متشابهتين كثيراً بالرغم من وجود فارق ثلاث سنوات بينهما إلا أنهما من إنتاج نفس الفنانين، كونهما مهداتين إلى شخصيتين مميزتين في الدولة العثمانية بتلك الفترة وهما؛ السلطان "مراد الثالث"، والصدر الأعظم "سياوش باشا"[١]، حتى أنهما متقاربتان بشكل كبير في الحجم والأبعاد وترتيب اللوحات والمعالجة الفنية لها، فيما اختلفت عنهما اللوحة الثانية في التفاصيل السابق ذكرها بالنسخة المرقمة بـ (T.414) والمهداة إلى "محمد حبيشي أغا" رئيس الخصيان بالقصر العثماني، فهي ذات حجم أصغر، وقام بإنتاج لوحاتها مجموعة مختلفة من الفنانين[٢]، "لوحة ١←٣".

-Üyesi, Ö; Seyyid Lokmân'ın 'Zübdetü't-Tevârîh' Adlı Eseri'ne Göre "III. Murad Dönemi Feth-i Fas" Bahsi, Tarih ve Gelecek Dergisi, Cilt 6, Sayı 3, Eylül 2020, Pp.978 - 980.

[١] **سياوش باشا:** ويقال له "شاوش باشا"، أحد الصدور العظام في الدولة العثمانية، ولد في النصف الأول من القرن ٩هـ / ١٥م، وأصله من إقليم البوسنة، تولى منصب الصدارة العظمى ثلاث مرات في عهد السلطان "مراد الثالث" (٩٨٢ - ١٠٠٤هـ/ ١٥٧٤ - ١٥٩٥م)، الفترة الأولى كانت فيما بين (٩٩٠ - ٩٩٢هـ / ١٥٨٢ - ١٥٨٤م)، والفترة الثانية فيما بين (٩٩٤ - ٩٩٧هـ / ١٥٨٦- ١٥٨٩م)، والفترة الثالثة فيما بين (١٠٠٠ - ١٠٠١هـ / ١٥٩٢- ١٥٩٣م)، وتوفي بإستانبول عام ١٠١٠هـ / ١٦٠٢م. ArpacioĞlu, S.H.; Topkapi Sarayi Müze Kütüphanesi, P.38.

[٢] توجد وثيقتين في الأرشيف العثماني توضحان دفع أجور القائمين على إنتاج النسخة الأولى من مخطوط "زبدة التواريخ"، كما أن بهما إشارة إلى أسماء المجلدين والخطاطين والملونين والرسامين، فيما تشير إحدى الوثيقتين إلى النفقات المصروفة عام ٩٩٨هـ / ١٥٨٢م لهذا العمل، وأنه كان هناك عدد (١٣) فنان و(٦) خطاطين و(٤) مجلدين

٣- مكان التجمع: من المحتوى العام للوحات يتضح أنه بالنسبة للوحة الأولى فقد ظهر أن كل إمام من الأئمة الأربعة أخذ موضع جلوسه في قاعة للدرس منفردة مسقفة بقبة بصلية الشكل مضلعة البدن لكل من قاعتي المستوى الأول، أو مسقفة بقبو هرمي الشكل لكل من قاعتي المستوى الثاني، مع التأكيد على أن القاعتين بكلا المستويين بالرغم من استقلال كل منهما معمارياً إلا أنهما ومن خلال تفاصيل اللوحة متواجدتين في منشأة واحدة يفصل بينهما ممر – بلاطة – رأسي بسيط، وللتأكيد على استقلال كل إمام منهما في قاعة خاصة به وفي نفس الوقت التأكيد على كونهما قاعتين متقابلتين نجد أنه بخلاف ما سبق ذكره فإن كل إمام في مستويي اللوحة يجلس على سجادة صغيرة خاصة به، والسجادتين الصغيرتين موضوعتين على السجادة الرئيسية الكبيرة الخاصة بالقاعتين معاً والممر الفاصل بينهما، "لوحة ١".

أما بالنسبة للمحتوى العام للوحتين الثانية والثالثة فيتضح أن وجود كل إمامين بكل مستوى من مستوييهما كان يتم داخل قاعة أو بلاطة واحدة داخل أحد المساجد أو المدارس، يوكد على ذلك وحدة قطع القيشاني وزخارفها وألوانها التي تكسو الحائط الممتد بكل قاعة منهما، هذا بخلاف أن كل إمامين متقابلين كانا يجلسان متباعدين ومتواجهين على سجادة واحدة، "لوحة ٢، ٣".

٤- أحجام الأئمة: يُلاحظ مراعاة الفنان إلى حد كبير لتساوي أحجام الأئمة الأربعة بتلك اللوحات بحيث جاءت جميعها في مستوى واحد بدون تمييز لأحدهم على حساب البقية، أي أن الفنان راعى مسألة النسبة والتناسب بينهم وإن لُوحظ أن الإمامين الحنفي والحنبلي كانا أطول قليلاً من الإمامين الشافعي والمالكي في اللوحتين الأولى والثالثة، وهذا عائد إلى طبيعة جلستهم من حيث فرد الظهر كاملاً أو إنحناءته بشكل طفيف، هذا بخلاف

وتم إضافة أسماء سبع فنانين آخرين تحت التمرين، أما الوثيقة الثانية فتسجل أجور الفنانين، ويبدوا أن فنانين مثل علي جلبي، ومحمد بك، ومحمد البرصوي، ومولا تفليسي، وَوالي جان، ولطفي رئيس المجموعة، وعثمان أشهر فناني هذا العصر قد إشتركوا في إنتاج هذه النسخة من المخطوط، وتم نسخ النسختين الآخرتين منها، ومن المعتقد أن الفنان "علي" مساعد الفنان عثمان قام برسم كل لوحات النسخة الثالثة المقدمة إلى سياوش باشا، ومن ناحية أخرى؛ يبدوا أن الرسام ومساعده الذين عملوا في النسخة الثانية المقدمة إلى رئيس الأغوات السود لا ينتمون إلى هذه المجموعة من الفنانين، ومما يذكر عنه أن إسمه "صنعي"، كما أن تلك النسخة تم إعدادها لشخصية أقل مكانة في القصر، لذلك تتميز بأنها أصغر حجماً وأقل إستخداماً للتذهيب، ولذلك فهي تختلف عن النسختين الأولى والثانية من المخطوط، للإستزادة إنظر/

-Bağci, S, & Others; Ottoman Painting, Pp.133 - 134, P.141.

جلوس الإمام الحنفي على سجادة ذات مستوى أعلى قليلاً من السجادة الجالس عليها الإمام الشافعي المقابل له في اللوحة الأولى، فيما جاء الإمام الحنبلي مفرود الظهر بشكل واضح في اللوحتين الثانية والثالثة، وأخيراً يُلاحظ أن نهاية غطاء رأس الإمام الحنفي لامست إطار اللوحتين السابقتين، "لوحة ١←٣".

٥- لغة الحوار: يُلاحظ أن المعالجة الفنية للأئمة الأربعة بما فيها من لغة الجسد وإمساك كل منهم بمخطوط خاص به في اللوحتين الأولى والثالثة تؤكد أنه على الرغم من إجتماعهم في لوحة واحدة إلا أنهم في إنفصال تام بحيث لا توجد لغة حوار بينهم وكأن كل منهم رُسم في لوحة شخصية منفردة به، "لوحة ١، ٣"، وهذا بعكس اللوحة الثانية والتي عبرت إيماءات الجسد وملامح الوجوه وحركات الأذرع ونظرات العيون بخلاف تداول المخطوطات فيما بينهم عن أن هناك محادثة جارية أو إتصال مباشر بين كل إمامين مرسومين في مستوى واحد من مستويي تلك اللوحة، "لوحة ٢".

٦- الجِلسات: يُلاحظ تنوع جِلسات الأئمة الأربعة بتلك اللوحات ما بين الجلسة المثلثة الشكل لكل من الإمامين الشافعي والحنبلي، والجثو على الركبتين لكل من الإمامين الحنفي والمالكي في اللوحتين الأولى والثالثة، "لوحة ١، ٣"، والجلسة الشرقية المربعة لجميع الأئمة باللوحة الثانية فيما عدا الإمام الحنفي فإنه يجلس جاثياً على ركبتيه، "لوحة ٢"، وتلك الجلسات المتنوعة تتناسب وطبيعة عملهم من حيث الإطلاع والتأليف والدرس وخلافه، كما أن فيها إثراء وتنوع في المعالجة الفنية باللوحات، مع ملاحظة أن الإمام الحنفي هو الإمام الوحيد بين الأئمة الأربعة الذي حافظ على نوعية جلسته بتلك اللوحات وهي؛ الجثو على الركبتين، فيما تنوعت جلسات الإمامين الشافعي والحنبلي بين الجلستين المربعة والمثلثة، أما الإمام المالكي فتنوعت جلساته بين المربعة والجثو على الركبتين، كما أن هناك ملاحظة أخرى هامة وهي أن الفنان لم يراعِ في جلسة الإمام الحنفي ما ورد عنه من أنه كان في مجلسه يمد رجليه بسبب آلام مزمنة في الركبة لاسيما في اللوحتين التي رُسم فيها كبير السن، وكان قد استأذن تلامذته في ذلك لأجل ذاك العذر[١]، "لوحة ١←٣".

[١] محمد، سعود، سراب مرئي، ط ١، ٢٠١٧م، ص ٦١.

٧- **الوضعيات وإيماءات الجسد:** جاءت جميع أوضاع الأئمة الأربعة بتلك اللوحات سواء في البدن أو الوجه في وضعة ثُلاثية الأرباع، فيما كانت إيماءات الجسد لديهم متنوعة، وإن لوحظ كونها متشابهة إلى حد كبير في اللوحتين الأولى والثالثة، فالإمام الحنفي يثني ذراعه الأيمن أمامه في مستوى منتصف صدره ممسكاً ببعض أصابع كف يده اليمنى الرشيقة بمخطوط صغير الحجم، فيما قام بثني ذراعه الأيسر أمامه في نفس مستوى ذراعه الأيمن إلا أنه يضع كف يده اليسرى مقابلاً للجانب الأيسر من صدره، مع ضم أصابعه (الوسطى والخنصر والبنصر) والتقاء نهايتي إصبعيه (السبابة والإبهام)، وتدل تلك الهيئة لكفيه مع نظرة عينيه المصوبة لصفحة المخطوط أمامه على مدى تركيزه فيما يطالعه في المخطوط، "لوحة ١، ٣".

بينما يفرد الإمام الشافعي ذراعه الأيمن على طول فخذه الأيمن وقد انثنت أصابع كفه (البنصر والخنصر والإبهام) قليلاً على ركبته اليمنى، وكان إصبعيه (الوسطى والسبابة) متلاصقين مفرودين بطولهما في إيماءة تشبه التشهد، ويستند بذراعه الأيسر أعلى ركبته اليسرى المنثنية، ممسكاً بأصابع كف يده الرشيقة بمخطوط صغير الحجم، كما قام بتقريب وجهه من الصفحة المفتوحة أمامه بشكل لافت ربما تعبيراً عن ضعف نظر مصاب به، وكانت نظرة عينيه مركزة بإهتمام بالغ على ما يطالعه، "لوحة ١، ٣".

فيما تشبه حركتي ذراعي الإمام المالكي ذراعي الإمام الحنفي إلى حد كبير، مع ملاحظة أن أصابع كف يده اليسرى المتجهة لأسفل مضمومة فيما عدا إصبع السبابة فهو مفرود ويشير به إلى أسفل، بينما رفع الإمام الحنبلي ذراعه الأيمن أمامه في مستوى منتصف صدره ممسكاً بأصابع كف يده اليمنى الرشيقة مخطوط مغلق صغير الحجم، بينما يضع كف ذراعه الأيسر أعلى ركبته اليسرى، وقد قام بضم أصابعه (الوسطى والخنصر والبنصر) مع إلتقاء نهايتي إصبعيه (السبابة والإبهام)، "لوحة ١، ٣".

أما عن أن إيماءات الجسد لديهم في اللوحة الثانية، فنجد الإمام الحنفي يثني ذراعه الأيمن أمامه في مستوى منتصف صدره فارداً كف يده اليمنى بأكمله بشكل مائل قليلاً، وتظهر أصابعه رشيقة متلاصقة فيما عدا إصبع الإبهام فهو بمفرده ولم يوفق الفنان في رسمه حيث رسمه بحجم كبير وطويل مضاهياً أطوال بقية أصابع كف اليد وليس العكس كما رسمه وكأنه إصبع مضاف لكف اليد وليس جزءاً منها، "لوحة ٢(أ)"، بينما يثني ذراعه

الأيسر أمامه في نفس مستوى ذراعه الأيمن إلا أنه يضم ثلاثة أصابع (الوسطى والبنصر والخنصر)، ويمسك بإصبعيه (السبابة والإبهام) بمخطوط صغير الحجم، وتدل نظرة عينيه المصوبة لإحدى صفحات المخطوط المفتوحة أمامه بخلاف إيماءة كف يده اليمنى أنه يُطالع بعض مما جاء بالمتن أمام الإمام الشافعي رضي الله عنهما، "لوحة ٢".

بينما يفرد الإمام الشافعي ذراعه الأيمن بإنحناءة بسيطة واضعاً كف يده اليمنى مفرودة أعلى فخذه الأيسر، فيما يمد ذراعه الأيسر بجانبه إلى أسفل بميل بسيط، ويظهر باطن الكف مفتوح، وقد تلاصقت أصابعه الأربع (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر)، فيما ترك (الإبهام) منفصلاً عنها، مشيراً إلى مخطوط صغير موضوع بميل بسيط أعلى منتصف السجادة الجالسين عليها، "لوحة ٢".

في حين نجد الإمام المالكي يمد ذراعه الأيسر أمامه بميل لأسفل قليلاً واضعاً كف يده اليسرى مفرودة أعلى ركبته اليسرى، ويمد ذراعه الأيمن أمامه في مستوى منتصف صدره، ويظهر باطن الكف مفتوح ومائل قليلاً وقد تلاصقت أصابعه الأربع (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر)، فيما تُرك (الإبهام) منفصلاً عنها – يلاحظ نفس الأمر من حيث عدم الدقة والتناسق في رسم أصابع هذا الكف – متهيئاً للإمساك بمخطوط صغير يقدمه له الإمام الحنبلي والذي تطابقت إيماءات ذراعيه مع إيماءات ذراعي الإمام المالكي مع ملاحظة أنه يمد ذراعه الأيسر ممسكاً بمخطوط يعطيه للإمام المالكي، وقد انثنى كل من إصبعي (الخنصر والبنصر) للداخل قليلاً، ويقبض على المخطوط ببقية أصابعه (السبابة والوسطى والإبهام)، "لوحة ٢".

٨– **<u>الأزياء:</u>** تميزت أزياء الأئمة الأربعة بالتنوع في مفرداتها وألوانها، ففي اللوحتين الأولى والثالثة نلاحظ فيهما تميز زي الإمام الحنفي عن بقية أزياء الأئمة بهما وفي نفس الوقت تشابهت مع باقي أزياء الأئمة في اللوحة الثانية مع تنوع الألوان، فرداء البدن مكون من فرجية طويلة واسعة يظهر ذلك جلياً في الطيات العديدة بالنصف السفلي منها، خالية من الزخارف، ومفتوحة بأكملها من الأمام، تنوع لونها بين الأبيض والبني والزيتي والأخضر بدرجات قاتمة بخلاف اللون السماوي الزاهي، ببطانة من اللونين الأبيض الناصع وَالوردي المشوب بالبني بخلاف اللون الرمادي أو الأحمر الزاهي، ذات فتحة رقبة مقورة بياقة رفيعة للغاية، وكُمين طويلين مساويين لها في الطول يتدليان لنهايتها من الخلف أو الجانبين،

ويحتوي كل كُم منهما على فتحة "باذاهنج"[١]، وهي الفتحة الثانية العلوية وموضعها تقويرة الإبط عند بداية الكتف، وقد دعت الحاجة لوجودها حيث كُما الفرجية طويلان بشكل يصعب معه إخراج الذراعين من نهايتهما، هذا بخلاف إضفاء طابع الثراء والفخامة على رداء الفرجبة بوجه عام، وبالثُلث العلوي منها صف من العراوي والقياطين الدقيقة الحجم من نفس اللون أو من اللون الأسود كان يتم استعمالها كوسيلة لضم جانبي الفتحة الأمامية للفرجية عند غلقها، "لوحة ١←٣".

وبأسفل الفرجية قُفطان طويل تنوعت ألوانه بين البني والبنفسجي بدرجات قاتمة، والأخضر والأزرق الزاهيين، والسماوي والكموني الفاتحين، ذا كُمين طويلين لنهاية الرسغين، ببطانة بيضاء اللون مشوبة بدرجة سماوية، له فتحة رقبة ضيقة مثلثة الشكل بياقة رفيعة للغاية، وكُمين طويلين لنهاية الرسغين، ومضموم بالنصف العلوي منه بصف من العراوي والأزرار الدائرية الدقيقة الحجم من نفس اللون، ومن المنتصف بحزام قُماشي متوسط العرض تنوع لونه بين الأبيض والبُني والوردي والبرتقالي والأخضر بدرجات غامقة به تضليعات مائلة بخطوط رفيعة حمراء اللون، وعقدته بالمنتصف متوسطة الحجم بهيئة حرف (×) اللاتيني باختلاف عقدة حزام الإمام الحنبلي فهي دائرية الشكل، "لوحة ١←٣".

ويعتم كل منهم بقاووق سليمي[٢] متشابه في هيئته وحجمه وارتفاعه ولونه، كبير الحجم، مرتفع لأعلى، منفوخ البدن، مفرغ من الداخل، بصلي الشكل، أبيض اللون، يُغطي

---

[١] **الباذاهنج:** كلمة معربة، أصلها في الفارسية : باذ آهنج، مركبة من : باذ بمعنى: ساحب، ومن : آهنج بمعنى: الهواء، والمعنى الكُلي: ساحب الهواء أو مُدخله، وعرف الباذهنج في العمارة العربية بالملقف أو الشُخشيخة، وَورد هذا المصطلح عند ابن بطوطة في رحلته تعني : نوعاً من الخيام يُفتح أعلاه لدخول الضوء والهواء، وَورد عند الأعشى تعني : الفتحة في كُم الثوب في قوله : "وذُكر في مسالك الأبصار أن أكابرهم كانوا يجعلون في أكمامهم باذهنجات مفتوحة، وقد صار ذلك الأن مقصوراً على ما يلبسونه من التشاريف"، للإستزادة إنظر/

- ابن بطوطة، محمد بن عبد الله، رحلة ابن بطوطة، تحقيق: د.طلال حرب، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م، ص ٣١٥.

- دنيا، أسماء شوقي أحمد، الأزياء في تصاوير المخطوطات العثمانية بتركيا وحتى نهاية القرن ١٣هـ / ١٩م "دراسة آثارية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، جامعة القاهرة، ٢٠١٩م، ص ٧١٠ - ٧١١.

[٢] **قاووق سليمي:** القاووق في اللغة : مفرد قواويق، كلمة تُركية فارسية دخلت العربية في العصر العثماني، وأصل معناها في اللغتين : المجوف الفارغ، والقاووق : بضم الواو من قوق أو قاو بمعنى أجوف، وتُطلق على ما كان يعتم به العثمانيون على رؤوسهم من عمائم مبطنة مرتفعة لأعلى ذات شكل أسطواني، وفي العثمانية قاوق وقاغوق وقاووق، و"القاووق السليمي" أحد أهم نماذج "القواويق" التي ظهرت بالعديد من لوحات نسخ المخطوطات العثمانية، وسُميت هذه القواويق بإسم "سليمي" نظراً لأنها بدأت في الظهور خلال عهد السلطان "سليم الأول" (٩١٨ - ٩٢٦هـ / ١٥١٢ - ١٥٢٠م)، وكان يُطلق عليه مُسمى آخر وهو "ياوزفي دستار. Yusufi-Destar"، كما كان له أهمية

كامل الرأس، له أربع طيات رأسية سميكة من الأمام، وأربع أو ثلاث طيات عرضية سميكة من الخلف، بخلاف طية عرضية مائلة من الوسط أكثر سُمكاً وبروزاً عن الباقي، تفصل بين الطيات الأمامية والخلفية، يتقدم منتصفها من الأمام شكل معين صغير الحجم، فيما يقع خلفها باقي إمتداد الطاقية المتوسطة الحجم الخضراء أو الزيتية اللون المضلعة البدن بخطوط سوداء رفيعة، ويلاحظ مدى الدقة في التعبير عن تفاصيل الطيات به وتحديدها، كما يلاحظ مدى توفيق الفنان في التعبير عن ثقل هذا الغطاء على الرأس من حيث الأذن المنثنية، "لوحة ٢".

أما عن مفردات أزياء بقية الأئمة في اللوحتين الأولى والثالثة فهي متشابهة مع تنوع الألوان، فزي البدن الفوقاني مكون من جُبة طويلة واسعة، تنوع لونها بين الأزرق والبرتقالي والوردي والبني والأحمر الطوبي والأخضر بدرجات غامقة زاهية، ببطانة من نفس اللون بخلاف اللون البرتقالي والأخضر والبني بدرجات غامقة، مفتوحة بأكملها من الأمام فيما عدا جُبة الإمام المالكي، ذات فتحة رقبة مقورة، وكُمين طويلين متوسطي الاتساع، حُددت أساورهما في اللوحة الأولى بشريط متوسط العرض مزين بعناصر نباتية مذهبة من فروع وبراعم محورة دقيقة الحجم "لوحة ١، ٣".

وأسفل الجبة قُفطان طويل، تنوعت ألوانه بين الأبيض والكحلي والبني والأزرق بدرجات غامقة بخلاف اللون السماوي الفاتح، ببطانة بيضاء اللون لأحدهم، بفتحة رقبة ضيقة مقورة الشكل، وكُمين طويلين ضيقين أو متوسطي الإتساع، ومضموم من المنتصف بحزام قماشي متوسط العرض أبيض أو بُني اللون، مع ملاحظة أن الإمام المالكي تميز بكونه يلتحف أعلى الجبة بفرجية طويلة متوسطة الإتساع خالية من الزخارف، زرقاء اللون قاتمة أو قهوائية اللون فاتحة، ذات فتحة رقبة مقورة، على أنه لم يضع ذراعيه في فتحتي الباذهنج الخاصتين بكميها، حيث قام بضم طرفي الثلث العلوي من الفرجية بأعلى الثلث

كبيرة عندهم إذ ذُكر أنه في عهد السلطان "مراد الثالث" سنة ٩٩٩هـ / ١٥٩٠م كان الصدر الأعظم يقف أمامه مُعتمراً القاووق "السليمي"، للإستزادة إنظر/

- المرسي، الصفصافي أحمد، معجم صفصافي تركي – عربي، القاهرة، ايتراك للطباعة والتوزيع، ط ٧، ٢٠٠٦م، ص ٣٢٠.

- جلال، أهداب حسني، العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الأثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٥م، ص ١٧٧، ص ١٨٨.

- دنيا، الأزياء، ص ٨٤٨ - ٨٧٠.

العلوي من صدره بواسطة ثلاث مجموعات أفقية من الخيوط المقصبة المذهبة المنتهية بعراوي وقياطين دقيقة الحجم، كل مجموعة منها مكونة من ثلاثة خيوط مُقصبة، "لوحة ١، ٣".

ويعتم الجميع بعمامات بيضاء اللون تنوعت أحجامها وهيئاتها ومسمياتها ما بين الكبيرة الحجم الدائرية الشكل من نوعية العمامة العُرف[١] والتي اعتمها الإمام الحنبلي، وهي عمامة مرتفعة لأعلى ذات طيات عريضة، يلفها الإمام حول طاقية دائرية متوسطة الحجم خضراء اللون مضلعة البدن بخطوط رفيعة سوداء اللون، والعمامة ذات ذؤابة أو عذبة من الأمام متوسطة الحجم متدرجة النهاية، ولوجود العذبة بتلك العمامة فإنه يُطلق عليها باللغة العثمانية "عُرفي كاكلي أو عُرفي كوكلي"، "لوحة ١، ٣".

والعمامة المتوسطة الحجم الدائرية الشكل من نوعية "دولامة دستاري"[٢]، والتي اعتمها الإمام الشافعي، والمكونة من قماش خفيف أبيض اللون يلتف في طيات رفيعة حول طاقية خضراء اللون صغيرة الحجم مضلعة البدن بخطوط رفيعة سوداء اللون، وصُممت العمامة وفق طيات رأسية مائلة قليلاً مُتراصة بجانب بعضها البعض من الأمام، وأربعة طيات عرضية سميكة متراصة فوق بعضها البعض من الخلف، ويوجد بالمنتصف متقدماً الطاقية شريط عريض مُلتف بشكل مائل على العمامة من أعلى لإعطاء شكلاً انسيابياً لها بخلاف كونه فاصلاً بين الطيات الرأسية والعرضية بها، وللعمامة عذبتان رفيعتان؛ واحدة أمامية قصيرة ذات نهاية متدرجة، والأخرى خلفية متوسطة الطول تنسدل أعلى الكتف الأيمن للإمام، ولوجود العذبة بتلك العمامة فإنه يُطلق عليها باللغة العثمانية "دولامة دستاري كاكلي أو دولامة دستاري كوكلي"، "لوحة ١، ٣".

---

[١] **العمامة العرف:** هي عمائم دائرية الشكل كبيرة الحجم مرتفعة لأعلى ذات طيات عريضة، ووجدت على نوعين؛ إما بهيئة العمائم الملفوفة المعروفة "بالقفداء أو الصماء" التي يلفها الرجل على رأسه ويعقدها عليه من غير أن يلتحي بها تحت حنكه، أو يجعل لها ذؤابة، وأُطلق عليها من خلال هيئتها وطريقة لفها باللغة التركية العثمانية العمامة "العُرف - Orf" بضم العين، أو بهيئة العمامة ذات الذؤابة أو العذبة، وأُطلق عليها باللغة التركية العثمانية العمامة "عُرفي كاكلي أو عُرفي كوكلي"، للإستزادة إنظر/ - جلال، العمامة العثمانية، ص ٥٢./ - دنيا، الأزياء، ص ٨٢١ - ٨٢٦.

[٢] **العمامة الدستاري:** هي عمامة بيضاء اللون صغيرة أو متوسطة الحجم، رشيقة الهيئة، تُسمى في قواميس اللغة العربية "بالصماء القفداء"، وبعمامة "دولامة دستاري Destar-I.Dolama" في القواميس العثمانية، وهي من القُماش الأبيض "التولبند" المبروم بشكل بارز حول الطاقية، ويُلاحظ أن المادة الخام المصنوعة منها قصيرة وذلك لقلة عدد طياتها، للإستزادة إنظر/ - جلال، العمامة العثمانية، ص ٢١، ص ٧٧./ - دنيا، الأزياء، ص ٨٠٥ - ٨١٤.

والعمامة الصغيرة الحجم من نوعية العمامة المحنكة[١] والتي اعتمها الإمام المالكي، وهي عبارة عن ثلاث طيات سميكة مبرومة تعلو بعضها البعض، وكانت مرتفعة أعلى الجبهة وأقل إرتفاعاً بالقسم الخلفي منها، وتخلو من الطاقية، وتم لف طرفها السفلي الطويل العريض بهيئة طية مبرومة تحت الرقبة وتحديداً حول اللحية وذلك من الجانب الأيسر منها، ويُربط من الجهة الأخرى من الرأس بقصد تثبيت العمامة، وهي في هيئتها العامة تشبه اللثام، وقد اشتملت تلك العمامة كذلك على عذبة متوسطة الطول من الخلف تتدلى أعلى الكتف الأيسر تشبه مثيلاتها بالعمامات السابقة، ولوجود العذبة بتلك العمامة فإنه يُطلق عليها باللغة العثمانية "طيلسان كاكلي أو طيلسان كوكلي"، "لوحة ١، ٣".

مما سبق يلاحظ تماثل مفردات الزي للأئمة الأربعة باللوحة الثانية بخلاف مفردات زي الإمام الحنفي باللوحتين الأولى والثالثة مع ما شاع ارتدائه لكبار رجال الدولة العثمانية لاسيما خلال القرنين (١٠ -١١هـ/ ١٦- ١٧م)[٢]، ومنهم السلاطين والصدور العظام والوزراء والأمراء والباشوات وغيرهم من القفاطين والفرجيات ذات الأكمام الطويلة المتدلية بطولها، والقواويق السليمية، وإن اختلفت عنها في خلوها من الزخارف الثرية التي اشتهرت بها أزيائهم بوجه عام تبعاً لطُرز الأزياء العثمانية آنذاك، بخلاف ندرة إستعمال خيوط الذهب والفضة بها، وخلو القواويق من الدبابيس والحليات المذهبة والريش الأسود أو الرمادي اللون، ولعل ذلك عائد لكونها تخص أئمة رجال الدين الإسلامي مما يتوجب معه الزهد وعدم الكُلفة، "لوحة ١←٣".

وتميزت مفردات زي الإمام الحنفي عن بقية الأئمة في اللوحتين الأولى والثالثة وانفردت بكونها تُماثل إلى حد كبير مفردات أزياء كبار رجال الدولة العثمانية تعبيراً عن رغبة الفنان في صبغ الهوية العثمانية على هذا الإمام كونه هو إمام المذهب السني لتلك الدولة، فكأن الفنان أراد من خلال تشابه مفردات الزي بينهما الإيحاء بأنه تركي الأصل وليس عربي المنشأ، وهو ما يؤكده اختلاف طبيعة وهيئة مفردات زي باقي الأئمة عنه

---

[١] **العمامة المحنكة:** في اللغة مأخوذة من التحنك، وهو التلحي، ومعناه أن يدير الرجل العمامة من تحت الحنك، والحنك : هو ما تحت الذقن من الإنسان وغيره، والمراد بها عند الفقهاء : العمامة التي تُدار على الرأس، ثم يدار طرفها تحت الحنك، ويُربط من الجهة الأخرى من الرأس بقصد=== == تثبيتها، وتُسمى كذلك بالعمامة "المرسلة"، وتُعرف في القواميس التركية بمسمى "طيلسان - Taylasan"، وهذه العِمة سُنة نبوية يُنال الأجر عليها، للإستزادة إنظر/ - جلال، العمامة العثمانية، ص ٥٤ - ٥٥./ - دنيا، الأزياء، ص ٨٣٥ - ٨٣٨.

[٢] للإستزادة عن مفردات الأزياء في تصاوير المخطوطات العثمانية إنظر رسالة / - دنيا، الأزياء.

والتي جاءت في اللوحتين السابقتين مشابهة ومعبرة إلى حد كبير لما كان يرتديه العرب من أزياء شرقية لاسيما من القفاطين والجُبب المفتوحة ذات الأكمام الطويلة الواسعة، والإعتمام بالعمامات العربية ذات الذؤابات المتوسطة الحجم والطيات الملتفة حول الرقبة، "لوحة ١←٣".

وبوجه عام يُلاحظ أن الفنان كان شديد الإهتمام بمفردات أزياء الأئمة وتنويعها، وعلى رأسهم الإمام الحنفي، فمن جهة هو إمام المذهب السني لدولة بني عثمان وسلاطينهم، ومن جهة أخرى فقد ورد أن هذا الإمام كان في الأساس تاجراً للحرير ميسور الحال، ورث تلك المهنة عن والده وجده، وذُكر أن والده عُرف بإعتناءه بملبسه ومظهره، ومن هنا جاء حُسن اختيار الإمام الحنفي لملبسه نتيجة كونه عالماً بأنواع الأقمشة وزُخرفها، حيث كان يمتلك حانوتاً لبيع الملابس والأقمشة في الكوفة، فكان حريصاً على أن يظهر في ثياب فخمة وهيئة وضاءة، ولذا كان كثير العناية والتأنق بثيابه، ذكر عنه حفيده عمر بن حماد: "كان أبو حنيفة حسن الهيئة"[١].

وكان من ضمن عاداته أن يجلس وسط طلابه وعليه عباءة فاخرة تُعبر عن ذوق صاحبها سواء في نوعية القماش أو التصميم الخاص بها، تعلوه قلنسوة سوداء اللون، وكان يمتلك سبع قلانس[٢]، كما كان يرتدي جُبة سنجاب[٣] إلى جبة ثعلب إلى جبة فنك[٤]، في زمن لم يك يلبس الفنك فيه إلا كبار رجال الدولة والتجار والأمراء فكان حريصاً على أن يظهر بمظهر الإمام المُهندم ملبسه ويَعتبر أن ذلك من حمد النعمة وشكرها، كما كان يحرص على تناسق ملابسه مع بعضها البعض لدرجة أن تلاميذته كانوا

---

(١) الشافعي، شهاب الدين بن حجر الهيثمي، الخيرات الحسان في مناقب الإمام الأعظم أبي حنيفة النعمان، تحقيق : عبد الكريم موسى المحيميد، سوريا - دمشق، دار الهدى والرشاد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٣٨. / - تحرير علي كريم، تخطيط وعمارة مرقد الإمام أبي حنيفة النعمان "دراسة ميدانية"، العراق، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الأثار، ٢٠٢٢م، ص ١٠، ص ١١ – ١٢.

(٢) الشافعي، الخيرات الحسان، ص ١٣٨.

(٣) **السنجاب:** بكسر السين وسكون النون: ضرب من الفراء المتخذة من حيوان السنجاب، وهو حيوان كاليربوع وأكبر من الفأر، وشعره في غاية النعومة، وجلده في نهاية القوة، ويُتخذ من جلده الفراء النفيسة التي يرتديها الناس والرؤساء، وأحسن جلوده الأزرق الأطلسي، للإستزادة انظر/
- إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس، القاهرة، دار الافاق العربية، ط١، ٢٠٠٢م، مادة "السنجاب"، ص ٢٤٤.

(٤) **الفَنَك:** بفتح الفاء والنون: كلمة فارسية معربة، ومعناها: كلب الماء، والسمور، وهو حيوان غزير الشعر يُستخدم جلده كفراء، والكلمة موجودة أيضاً في التركية، وتطلق على حيوان فروته ثمينة أو نوع من الثعالب التركية، أو نوع من جراء الثعلب التركي، لها وبر حسن أبيض يخالطه بعض حُمرة، يتخذ من جلوده الفراء، للإستزادة انظر/
-إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، مادة "الفنك"، ص ٣٦٣ - ٣٦٤.

يأخذون عنه أمرين؛ العلم ومعه كيفية إرتداء الثياب وتناسقها، حتى أن أحدهم ذكر أن الإمام الحنفي: "كان يتعهد شسعه –أي حذاءه– حتى لم يُرى مُتقطع الشسع"، وكان يحث من يعرفه على العناية بملبسه وسائر مظهره(١).

وقد إهتم تلاميذة هذا الإمام بنقل تفاصيل أناقته ومنها إخبارهم عن عدد ملابسه وأثمانها، فقد ذكر القاضي أبي مطيع البلخي (ت١٩٩هـ) تلميذ الحنفي: "رأيتُ على أبو حنيفة يوم الجمعة قميصاً ورداء قوّمتُهما بأربعة مئة دراهم"، وفي رواية أخرى يقول النضر بن محمد (ت١٨٣هـ) وكان صديقاً لأبي حنيفة: "قال لي أبو حنيفة وقد أراد الركوب: أعطني كساءك وخذ كسائي، ففعلت؛ فلما رجع قال لي: أخجلتني بغلظ كسائك! وكان بخمسة دنانير، ثم رأيت عليه كساء قوّمته بثلاثين ديناراً"(٢).

ولم يتوقف الأمر على الإمام الحنفي في إهتمامه بمظهره العام حيث ذُكر أن الإمام المالكي كان يرتدي الثياب العربية الجيدة الصنع، وأنه كان أنيقاً يلبس الحسن من الثياب، واهتم الآخذون عن مالك وزواره كثيراً بوصف أناقته وثيابه ورأيه وذوقه في مختلف الألبسة وألوانها، مما يوحي ببراعته في ذلك، ونقلوا عنه أنه "كان نقي الثوب رقيقه، يكره أخلاق اللباس – أي البالية منها – وكانت ثيابه في غاية النظافة فما رأى أحدهم في ثوب مالك حبراً قط"، ومن مظاهر أناقته التي سجلها مترجمو سيرته أنه كان "يُكثر اختلاف اللبوس، فكان يُغير ثيابه يوم الجمعة حتى نعله"، ونقل تلميذه بشر الحافي (ت٢٢٧هـ) ثمناً لأحد أثوابه فقال: "دخلت على مالك فرأيت عليه طليساناً –رداء للرأس والكتفين معاً– يساوي خمسمئة درهم"(٣).

---

(١) أبو زهرة، أبو حنيفة، ص ٢١، ص ٣٢ - ٣٥. /
- السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٦٥.

(٢) الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، ج٦، تحقيق : شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط ١٠، ١٩٩٤م، ص ٣٩٩.
- الشافعي، الخيرات الحسان، ص ١٣٨.

(٣) السيوطي، جلال الدين، كتاب تزيين الممالك بمناقب سيدنا الإمام مالك، القاهرة، المطبعة الخيرية، ط ١، ١٩٠٧م، ص ٤٥.
- السبتي، القاضي عياض بن موسى بن عياض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق: أحمد أعراب، ج ١، المغرب، ط ٢، ١٩٨٣م، ص ١٢٢.
- ابن المبرد، أبي المحاسن يوسف بن حسن المقدسي، إرشاد السالك إلى مناقب مالك، تحقيق: رضوان مختار بن غربية، بيروت، دار ابن حزم، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٣٢٩ - ٣٣٠.

وأنه كان يؤثر البياض كالإمام الحنفي ويقول: "أحب للقارئ أن يكون أبيض الثياب"، ويرى الإمام مالك فيما يحكيه عنه القاضي عياض (ت٥٤٤هـ) "أن نقاء الثوب وحسن الهيئة وإظهار المروءة جزء من بضع وأربعين جزءاً من النبوة"، وسمع أحدهم مالكاً يقول: "تعلموا من العلم حتى لبس النعل"، ويذكر الإمام الشافعي عنه قائلاً: "فدخلت المدينة بعد صلاة العصر وأنا إبن عشرة سنة، فصليت العصر في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولُذت بقبره فرأيت مالك بن أنس رحمه الله متزراً ببردة ومُتشحاً بأخرى"[١]، وذكر تلامذته أن العمامة كانت من لوازم أناقته فكان "إذا أصبح لبس ثيابه وتعمّم، ولا يراه أحد من أهله ولا أصدقائه إلا مُتعمماً لابساً ثيابه"، ونقل لنا تلميذه أشهب (ت٢٠٤هـ) صفة تعممه بعمامته فقال: "إنه كان إذا اعتمّ جعل منها تحت ذقنه، ويسدل طرفها بين كتفيه"[٢].

أما عن الإمام الشافعي فقد ورد في مؤلف مناقب الشافعي للبيهقي أنه كان يرتدي الجُبب اليمنية، وكان يقبل ما يُهدى منها إليه، من ذلك أنه لما زار ابن عم له باليمن أهداه أميرها عشرة أثواب من حِبر اليمن، كما أهداه ابن عمه هذا خمسة أثواب من عصب اليمن، وجاء فيه أيضاً أنه كان يرتدي ثياباً مصنوعة من الأقمشة البغدادية المرتفعة الثمن[٣]، وأنه كان ينتعل الخف تحديداً فمما ورد عن مرضه في أخر عمره أنه اشتدت به العلة – البواسير – حتى ساء خُلقه، وربما كان يخرج منه الدم وهو راكب بغلته، حتى يمتلئ ثوبه وخفه وسرجه منه[٤]، وأنه كان لا يصبر على قطع خفه فيسارع إلى إصلاحه، ذُكر أنه رضي الله عنه كان خارجاً من مسجد عمرو بن العاص بمصر فإنقطع شسع نعله، فأصلحه له رجل في الحال ودفع له الإمام سبعة دنانير كرماً منه، وحين سُئل تلميذه الربيع المرادي (ت٢٧٠هـ) عن لباس الشافعي؛ قال: "كان لباسه مقتصداً، ليس يلبس الثياب الرفيعة، يلبس الكتان والقطن البغدادي، وربما لبس قلنسوة ليست بمسرفة – طويلة – جداً، وكان يلبس كثيراً العمامة والخف"[٥]، وكان الشافعي يربط بين زيادة الذكاء والراحة

(١) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٧٢، ص ١٨٦، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦.
(٢) السبتي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.
ـ ابن المبرد، إرشاد السالك، ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠.
(٣) البيهقي، مناقب الشافعي، تحقيق : السيد أحمد صقر، ج ٢، القاهرة، دار التراث، ط ١، ١٩٧٠م، ص ٧٨، ص ١٦٣.
(٤) الرازي، مناقب الشافعي، ص ٣٥.
(٥) البيهقي، مناقب الشافعي، ص ٢٢٢، ص ٢٨٧.

النفسية والتأنق في الملبس؛ فيروي إسماعيل المزني (ت٢٦٤هـ) أنه سمع شيخه الإمام الشافعي يقول: "من نظف ثوبه قل همه، ومن طاب ريحه زاد عقله"[١].

كما كان الإمام الحنبلي حسن الهيئة والثياب، تتسم أناقته بالبساطة، وكان دائم الإكتساء بالثوب الجديد، يلبس البياض ويعتم بالعمامة، ولذا نجد ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) يذكر: "كانت ثياب أحمد بن حنبل بين الثوبين، تساوي ملحفته خمسة عشر درهماً، وكان ثوب قميصه يؤخذ بالدينار ونحوه، لم تكن له رقة تُنكر؛ ولا غلظ يُنكر، وكانت ملحفته مهذبة"[٢]، وكون لباس الإمام أحمد لم يكن متصفاً بالجودة العالية؛ لم يمنع ابن الجوزي من تقصي ذكر كل ما رُأِي عليه من ملابس في مختلف الفصول، فقد كان "يلبس في الشتاء قميصين وجُبة ملونة بينهما؛ وربما لبس قميصاً وفروا ثقيلًا"، أو "عمامةً فوق القلنسوة وكساءً ثقيلاً"، وفي فصل الصيف رأوا عليه "قميصاً وسراويل ورداءً، وربما لبس قميصاً ورداءً، واتّشح بالرداء، وكان كثيراً ما يتّشح فوق القميص"، وفي رواية أخرى ذكر تلميذه المخلص عبد الملك الميموني (ت٢٧٤هـ): "ما أعلم أني رأيتُ أحداً أنظف ولا أنقى ثوباً وشدة بياض من أحمد بن حنبل"، فيما ذكر أخر: "ورأيت على ابن حنبل إزاراً وجُبة برد مخططة"[٣].

مما سبق من وصف أزياء الأئمة الأربعة والتي كان لها حضور مطَّرد في جُلّ المصادر القديمة التي سجلت مناقبهم، وبمقارنتها بما جاء في رسوماتهم باللوحات الثلاث السابقة نلاحظ أن الفنان العثماني إلتزم فيها جميعاً بوجه عام من كونها أزياء فخمة أنيقة ثرية نظيفة مهندمة، بخلاف تنوعها من حيث مفرداتها وألوانها، كما حرص الفنان على إظهار بعض السمات الخاصة ببعض أزيائهم والتي منها التعبير بواقعية عن صفة عمامة الإمام المالكي من حيث كونها من نوع العمامة المحنكة وتحديداً في اللوحتين الأولى والثالثة، "لوحة ١، ٣"، ومن حيث إظهاره كما ذكر الإمام الشافعي مرتدياً لبردة ومُتشحاً بأخرى إلا أن الإختلاف هنا ظهر في إختلاف نوعية الرداء من البردتين إلى الجبة والفرجية في اللوحتين السابقتين، "لوحة ١، ٣".

---

[١] إبن الجوزي، صفة الصفوة، تحقيق : خالد مصطفى طرطوسي، لبنان - بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠١٢م، ص ٣٩٤.

[٢] إبن الجوزي، صفة الصفوة، ص ٤٣٢.

[٣] إبن الجوزي، صفة الصفوة، ص ٤٣٢ - ٤٣٣.

وفي المقابل كانت هناك مخالفات عديدة منها ما ورد عن تفاصيل مفردات أزياء الحنفي من كونها تتنوع بين العباءة والجبة للبدن، والقلنسوة السوداء للرأس[١] فلم يلتزم الفنان بذلك، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى ما سبق التنويه إليه من رغبة الفنان في صبغ هذا الإمام بالهوية العثمانية من خلال الجمع في مفردات أزياءه بين القفطان والفرجية والقاووق السليمي، كما لم يلتزم الفنان بإستعمال الأزياء البيضاء اللون والتي فضلها جميع الأئمة الأربعة وذلك فيما عدا فرجية الإمام الحنفي في اللوحة الأولى، بخلاف العمامات والقاووق وبعض الأحزمة في اللوحات الثلاثة، كما لم يُظهر الفنان خُف القدمين لهم جميعاً وهذا عائد بطبيعة الحال لكونهم رسموا جالسين في قاعات للدرس مما يتوجب معه خلع تلك الخفاف، أيضاً لم يُظهر الفنان السراويل والقمصان والجُبب المخططة في مفردات أزياء الأئمة الأربعة جميعاً، بل كان التوجه مقتصراً على تنويع مفردات ثيابهم بين الجبة والفرجية كرداء فوقاني للبدن، والقُفطان كرداء تحتاني، "لوحة ١←٣".

وختاماً يتبقى تفسير لملاحظة هامة وهي لماذا تعمد الفنان المنفذ للوحة الثانية توحيد مفردات أزياء الأئمة الأربعة بها بخلاف ما كان في اللوحتين الأولى والثالثة، والحق أنه بخلاف ما سبق ذكره من إختلاف فناني النسختين الأولى والثالثة عن فناني النسخة الثانية، فإنه يمكن تفسير تلك الملاحظة في عدم إطلاع فناني النسخة الثانية على كيفية المعالجة الفنية من قبل فناني النسخة الأولى للوحة الأئمة الأربعة وهذا أمر مستغرب وخصوصاً أنه على الرغم من إختلاف الفنانين إلا أن النسختين نُفذتا في نفس العام وفي المرسم الفني ذاته وهو مرسم مدينة إستانبول، وربما هذا يشير إلى أنه لم يكن من السهولة الإطلاع على نسخ المخطوطات الأخرى وخصوصاً تلك المهداة إلى السلطان العثماني، كما لا يمكن تفسير تلك الملاحظة على أساس أن فناني النسخة الثانية لم يكونوا على علم بمفردات الأزياء العربية لأن المتطلع لباقي لوحات تلك النسخة يُلاحظ أنهم كانوا على علم واسع بها، كما يمكن تعليل ذلك من أنه كان لدى الفنانين رغبة في توحيد مفردات أزياء بل وملامح الأئمة الأربعة دون تمييز لأحدهم عن البقية إيماناً منه في تساويهم من حيث دورهم الكبير في حفظ السنة النبوية، أيضاً ربما يمكن تعليل ذلك بأنهم إكتفوا بحصر

[١] للإستزادة عن الجبة والبردة والقلنسوة إنظر / - دنيا، الأزياء، ص ٧٠٣ - ٧١٤، ص ٨٧٥ - ٨٨٦.

الإختلاف بين مفردات الأزياء في عنصر فني هام ونعني به تنويع الألوان فقط، "لوحة ١←٣".

٩- السمات الخِلقية: نجد في لوحات تلك المجموعة أن ملامح الوجوه تشابهت لديهم بشكل كبير، ففي اللوحة الأولى رُسمت الرأس متوسطة الحجم، بوجه بيضاوي قليلاً، وبشرة بيضاء اللون، ولحية كثيفة متوسطة الطول مشذبة، بيضاء اللون ناصعة، وشارب أبيض رفيع يلتقي مع اللحية، وعيون لوزية صغيرة الحجم، وحواجب رفيعة قصيرة مستقيمة أو مقوسة قليلاً سوداء اللون مخالفة للون اللحى والشوارب، وأنوف طويلة حادة، وأفواه صغيرة الحجم، وآذان صغيرة إنثنى بعضها بسبب ثقل غطاء الرأس، مع ظهور بعض سوالف الشعر الرفيعة تتقدم الأذن وترتبط باللحية، فيما تختفي تفاصيل الرقاب خلف اللحى، "لوحة ١"، وجاءت ملامح وجوههم متشابهة في اللوحة الثالثة مع اللوحة السابقة فيما عدا أنهم مثلوا جميعاً في سن متوسطة العمر يظهر ذلك جلياً من اللحى والشوارب والحواجب السوداء اللون وليست البيضاء الناصعة، كما أن الوجوه أكبر حجماً وأكثر إستطالة، والملامح أكثر تنسيقاً ووضوحاً، مع التنويع في التعبير عن حركة الحواجب وإنقباض الجبهة وإرتخائها، وتحديد وإبراز إطار العينين والحواجب بشكل ملموس، وأخيراً يُلاحظ أن الشوارب متهدلة لأسفل وغير مرتبطة باللحى، مع وجود مسافة فارقة بمنتصف الشارب العلوي بأعلى منتصف الشفة العليا، "لوحة ٣".

أما عن ملامح الوجوه في اللوحة الثانية، فالرأس متوسطة الحجم، بوجه بيضاوي قليلاً، وبشرة بيضاء مشوبة باللون الوردي، ولحية كثيفة متوسطة الطول مشذبة، بيضاء اللون ناصعة للجميع فيما عدا لحية الإمام الحنفي؛ فهي رمادية اللون أو سوداء غزاها الشيب، وشارب رفيع يلتقي مع اللحية، وعيون لوزية واسعة متوسطة الحجم مع تحديد تفاصيل الجفن العلوي والسفلي لها، وحواجب كثيفة مقوسة أو مستقيمة من نفس لون اللحى والشوارب، وأنوف طويلة سميكة حادة، وأفواه صغيرة الحجم حمراء اللون، وآذان صغيرة إنثنى بعضها، مع ظهور بعض سوالف الشعر الرفيعة تتقدم الأذن وترتبط باللحية، ورقاب متوسطة الحجم والطول تختفي خلف اللحى، "لوحة ٢".

وقد ذكرت كتب التراجم والمناقب الخاصة بالأئمة الأربعة إشارات سريعة عن الصفات الخِلقية لهم، فيُذكر أنه مما ساعد الإمام الحنفي على الظهور بهذا المظهر الثري بخلاف

كونه ميسور الحال هو قوامه الممشوق إذ ذكر السلماسي: "أن أبا حنيفة كان جميلاً، حسن الوجه واللحية"، كما ذكر: "كان أبي حنيفة ربعة من الرجال ليس بالطويل ولا بالقصير"، وَ"أنه كان طويلاً وكانت تعلوه سُمرة"(١)، فيما ذكر الهيثمي: "ولا تنافي بين كون أبو حنيفة ربعة وبين كونه طويلاً، لأنه قد يكون مع كونه ربعة أقرب إلى الطول"(٢).

ولم يُهمل أصحاب الإمام المالكي حفظ صورة شيخهم؛ فقالوا: "إنه كان طويلاً جسيماً عظيم الهامة، أبيض الرأس واللحية، شديد البياض إلى الحُمرة، أعْيَن – واسع العينين–، حسن الصورة، أصلع، أشمّ –قائم الأنف–، عظيم اللحية تامها تبلغ صدره ذات سعة وطول، وكان يأخذ إطار شاربه ولا يحلقه ولا يُحفيه ويرى حلقه من المُثْلة، وكان يترك له سبلتين ويحتج – لهما – بفتلة ابن الخطاب لشاربه إذا همّه الأمر"(٣)، كما ذكر السلماسي أن الإمام الشافعي قال عنه: "كان مالك شديد البياض إلى الشقرة، طويلاً، عظيم الهامة، أصلع الرأس، يكره حلق الشارب ويعيبها، كما كان لا يغير شيبه"(٤).

أما ما ورد بخصوص الإمام الشافعي فيذكر الرازي: "أنه كان رجلاً طوالاً، وكان يستعمل الخضاب لأجل السُنة"(٥)، وذكر البيهقي أنه ورد عن بعض تلاميذة الشافعي قولهم "والشافعي كان يُخضب"، وَ"كان الشافعي أحمر الرأس واللحية، يعني إستعمل الخضاب إتباعاً للسنة"، وذكر البعض: "رأيت الشافعي وكان رجلاً طوالاً يصفر لحيته"، كما تميز بكونه حسن الوجه غير مكتنز، وذكر رجل من طلابه بمصر: "لو رأيت الشافعي وحسن ثيابه ونظافته وفصاحته لتعجبت منه"(٦)، فيما ذكر السلماسي: "كان الشافعي يُخضب لحيته بالحناء، وكان خفيف العارضين"(٧)، وذكر النيسابوري (ت٤٥٨هـ) :"كان الشافعي رضي الله عنه يُخضب لحيته بالحناء، وتارةً بصفرة إتباعاً للسنة، وكان طويلاً،

(١) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٦٥.
(٢) الشافعي، الخيرات الحسان في مناقب الإمام الأعظم، ص ٦٢.
(٣) السيوطي، كتاب تزيين الممالك بمناقب سيدنا الإمام مالك، ص ٤٥.
- إبن الجوزي، صفة الصفوة، ص ٣٦٠ - ٣٦١.
(٤) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ١٨٦.
- ابن المبرد، إرشاد السالك إلى مناقب مالك، ص ٣٢٨ - ٣٣٠.
(٥) الرازي، مناقب الشافعي، ص ٣٥.
(٦) البيهقي، مناقب الشافعي، ص ٢٢٢، ص ٢٨٣ - ٢٨٤، ص ٢٨٧.
(٧) السلماسي، منازل الأئمة الأربعة، ص ٢٠١.

سائل الخدين، قليل لحم الوجه، خفيف العارضين، طويل العنق، طويل القصب – أي عظم العضد والفخذ والساق فكل عظم منها قصبة –، حسن السمت، حسن الوجه"[١].

أما عن الإمام الحنبلي فقيل: "كان طويلاً، نحيفاً، أسمر اللون، يُخضب لحيته بالحناء"، وفي رواية أخرى ذكر تلميذه عبد الملك الميموني (ت٢٧٤هـ): "ما أعلم أني رأيتُ أحداً أنظف ولا أنقى ثوباً ولا أشد تعاهداً لنفسه في شاربه وشعر رأسه وشعر بدنه من أحمد بن حنبل"[٢].

وهنا نجد أن الفنان قد راعى السمات الخِلقية إلى حدٍ بعيد فجاء الإمام الحنفي مائلاً إلى الطول، متوسط اللحية، جميل الصورة، مهيب الطلعة، متناسق في ملامح الوجه، ممشوق القوام، عريض المنكبين، كما رُسم ببشرة بيضاء بها بعض السمرة وتحديداً في اللوحتين الثانية والثالثة بخلاف اللوحة الأولى والتي رُسم فيها ببشرة بيضاء، كما وفق الفنان في رسمه للإمام المالكي بأوصافه إلى حد كبير فجاء جميل الوجه، طويل الهامة، عظيم الجسد، وإن لوحظ إنحناءه في جلسته باللوحتين الأولى والثالثة، كما رُسم شديد البياض في اللوحة الأولى وإن شابته سمرة أو حمرة خفيفة في اللوحتين الثانية والثالثة وهذا عائد إلى وحدة التلوين بتلك اللوحات، ورُسم واسع العينين لاسيما في اللوحة الثالثة، حاد الأنف، ذو لحية كثة إلا أنها مهذبة ومما ورد عنه أنه كان يترك لحيته وشاربه على طولهما إلا أنه كان يعتني بتهذيبهما حتى ذُكر أن لحيته كانت عظيمة تبلغ صدره وهو ما لم يراعيه الفنان بشكل كبير، أما عن شعر رأسه فالبعض ذكر أنه كان أصلعاً، والبعض الأخر ذكر أن شعره أشقر فيه سمرة، وهو ما لم يؤكده الفنان أو ينفيه في الحالتين إذ الرأس مُعممة بعمامة كبيرة تُخفي تفاصيل ما دونها، "لوحة ١←٣".

كما عبر الفنان عن مجمل ما ورد في أوصاف الإمام الشافعي فرسمه طويل القامة وإن كانت هناك إنحناءة بسيطة في جلسته باللوحتين الأولى والثالثة، كما رُسم طويل العنق، طويل الساقين حتى أن مقدمة قدمه اليسرى ظهرت في اللوحة الثالثة، وهو الوحيد من الأئمة الأربعة الذي رسمت قدمه هكذا، فيما رُسم غير ممتلئ الخدين، أسمر البشرة

---

[١] النيسابوري، أبو بكر بن موسى البيهقي، أحكام القرآن للإمام الشافعي، تحقيق : الشيخ عبد الغني عبد الخالق، لبنان - بيروت، دار إحياء الفكر، ط ١، ١٩٩٠م، ص ١٥ - ١٦.

[٢] إبن الجوزي، صفة الصفوة، ص ٤٣٢.

قليلاً باللوحتين الثانية والثالثة، خفيف الكتفين، لحيته بقدر قبضة اليد إلا أنه لم يظهر أثر تخضيب الحناء بها، فيما جاء الإمام الحنبلي طويلاً بشكل واضح، ممشوق القوام، غير ممتلئ الجسد، ببشرة بها سُمرة خفيفة، شديد التأنق في شعر لحيته وشاربه وحاجبيه، مع عدم إظهار التخضيب بالحناء، "لوحة ١←٣".

١٠- <u>المرحلة العُمرية:</u> يلاحظ أن الفنان العثماني في تعبيره عن المرحلة العمرية للأئمة الأربعة سواء في ملامح الوجه أو لون اللحية والشارب في تلك اللوحات الثلاثة لم يراعِ تدرج أعمارهم الأكبر فالأصغر وهكذا، بحيث جاءت ملامح الوجوه واللحى والشوارب بيضاء اللون لأشخاص طاعنين في السن وذلك في اللوحتين الأولى والثانية فيما عدا الإمام الحنفي في اللوحة الثانية، "لوحة ١، ٢"، فيما ظهروا جميعاً في منتصف العمر سواء في ملامح الوجوه أو لون اللحى والشوارب السوداء اللون في اللوحة الثالثة، وهو ما يدعم أن تلك اللوحات كانت رسومات شخصية لهم في المقام الأول، "لوحة ٣".

وهناك ملاحظة شديدة الأهمية وهي أن الإمام الأصغر سناً المرسوم في اللوحة الثانية هو الإمام الحنفي وذلك بخلاف الواقع فهو أكبر الأئمة الأربعة عمراً، "لوحة ٢"، حتى أن كلاً من الإمامين الشافعي والحنبلي لم يُدركا عهده، وقيل لُقب الإمام الحنفي بالأعظم لأنه أعظمهم قدراً وأكبرهم سناً وأولهم في تعداد الأئمة، والسؤال هنا لماذا رُسم رغم ذلك أصغرهم سناً في تلك اللوحة، وهو بالمناسبة يخالف اللوحات التالي عرضها؟!، الإجابة الوحيدة التي ربما تفك هذا الغموض أن هذا خطأ وقع فيه الفنان المنفذ لتلك النسخة تحديداً وليس الخطاط المدون لها، يؤكد على ذلك أن ظهور كلا الإمامين الحنفي والشافعي في اللوحات التالية بالمجموعة الثانية يتماشى تماماً مع الواقع من حيث السن لكليهما كما سيأتي وصفه، وربما يكون هناك فرضية أخرى وهي رغبة الفنان في جعل الإمام الحنفي في هذا السن الأصغر تعبيراً عن كونه صاحب المذهب الحي المنتشر في عموم الدولة العثمانية فكأنما أراد الفنان من ذلك الإشارة إلى كونه المذهب القوي الذي لا يشيب في دولة بني عثمان، "لوحة ١←٣".

كما أن هناك ملاحظة أخرى شديدة الأهمية في اللوحات الثلاث وهي لماذا كان الإمام الجالس مقابلاً للإمام الحنفي هو الإمام الشافعي والذي لم يُدرك عهده، فعام ١٥٠هـ /

٧٦٦م إنما يُمثل عام وفاة الإمام الحنفي وميلاد الإمام الشافعي، وكان من الأجدر أن يُرسم معه الإمام المالكي حيث كان معاصراً له؟!، "لوحة ١←٣".

والحق أن الإجابة عن هذا التساؤل غير قاطعة حيث تحكمنا النصوص المدونة بتلك اللوحات والتي تُثبت إسم كل إمام بجوار صورته بحيث لا يمكن التشكيك في ترتيب الأئمة الأربعة بالشكل الذي قصده الفنان في لوحاته تحديداً، "لوحة ١←٣"، ويزداد الأمر غموضاً إذا علمنا أن الإمامين الحنفي والشافعي سيجتمعان بمفرديهما فقط في اللوحات التالية – محل الدراسة – كما سياتي لاحقاً، "لوحة ٤←١٥"، الإجابة الوحيدة التي ربما تكون هي الأقرب للصواب هو أن ذلك ناتج عن أن العثمانيين اعتمدوا في مذهب دولتهم السُني على مذهب كل من الإمامين الحنفي والشافعي، مع التأكيد على أن مذهب الإمام الحنفي كان هو المذهب الرسمي السائد والظاهر والغالب على جميع المذاهب في تركيا منذ نشأة الدولة العثمانية، والمتغلغل في مختلف أرجائها، حيث البيئة الملائمة لنموه وانتشاره، حتى كان القضاة والمفتون يتمذهبون به؛ فنال انتشاراً عظيماً أكثر مما كان زمن بني العباس[١].

ومما ساعد على ذيوع المذهب الحنفي في الدولة العثمانية والتمكين له وانتشاره أنه مذهب ولاة الأمر من سلاطين تلك الدولة، حيث أن المذاهب الفقهية بوجه عام تنشط وتنتشر بتدعيم الدولة لها، مع تقبل الناس لمبادئها ومدى تقديرهم لعلمائها، لذا كان الحرص من الدولة العثمانية على نشر المذهب الحنفي[٢] سواء كان من خلال تنصيب المفتيين أو القضاة أو شيوخ الإسلام من معتنقي ذلك المذهب، أو الإكثار من إنشاء المدارس الحنفية، فيما كان المذهب الشافعي يحتل المرتبة الثانية بعد المذهب الحنفي في عموم الدولة العثمانية، لكنه لم يوجد في المدن الكبرى لاسيما تلك التي يسكنها أناس من أصول من الترك والتتار والشركس والبلوش والأرناؤوط والألبان، وكل هؤلاء تبعوا المذهب الحنفي الذي كان بحق، مذهب معظم الشعوب المشرقية غير العربية، لذا ظهر المذهب

---

(١) العربي، جغرافية المذاهب الفقهية، ص ٩، ص ١٣.

(٢) حتى تلك البلاد التي خضعت للإحتلال العثماني كمصر فإنها إذا كان نظامها المذهبي أو القضائي لا يتبع المذهب الحنفي أبطلوه، وحصروا القضاة في المذهب الحنفي لأنه مذهبهم، ففي مصر أبطلوا نظام القضاة الأربعة الذي شاع في عهد المماليك الجراكسة، وأصبح المذهب الحنفي مذهب أمراء الدولة وخاصتها، ورغب كثير من أهل العلم فيه لتولي القضاء، إلا أنه لم ينتشر بين أهل الريف والصعيد، انتشاره في المدن، للإستزادة إنظر/
- أبو زهرة، أبو حنيفة، ص ٥٢٥.

الشافعي بقوة في الأرياف التركية حيث يقطنها أناس ذو أصول كردية وعربية عاشقين لـ "آل البيت" و"البيت الهاشمي"، وحيث أن قاضيها شافعي المذهب.

١١- النصوص الكتابية: دونت بتلك اللوحات الثلاث تعريفات بالشخصيات المرسومة بها ووظيفتهم وذلك بلغة خليط ما بين التركية والعربية، مدونة بالمداد الأحمر بخط النسخ داخل إطارات رأسية أو أفقية مستطيلة الشكل بسيطة الهيئة محددة الأضلاع بخطوط رفيعة مذهبة، كانت جميعها محصورة بالإطارين الجانبيين لكل لوحة منها، على أنه بداية يُلاحظ أن اللوحة الثانية هي اللوحة الوحيدة من تلك اللوحات الثلاث التي إحتوت على عنوان شامل للتعريف بهم حيث نجد بالإطار الأيمن الرأسي بها نص كتابي يتجه إلى اليسار والأسفل معاً موزع على شطرين نصه: "آثار أيمه مذاهب اربعه .. عليهم الرحمة والرضوان"، وترجمته: "أثار أئمة المذاهب الأربعة .. عليهم الرحمة والرضوان"، "لوحة ٢(ب)"، فيما نجد نص كتابي مدون في الإطار الملاصق لكل إمام من الأئمة الأربعة وذلك بكل لوحة من اللوحات السابقة للتعريف به، وفيما يخص الإمام الحنفي نجد "ذكر احوال امام اعظم رحمه الله"، "لوحة ١(أ)"، و"اثار امام اعظم رضى"، "لوحة ٢(ج)"، والنص في كليهما مدون رأسياً بدون أي فواصل ويتجه إلى اليسار والأسفل معاً، و"آثار امام اعظم رحمة الله عليه"، "لوحة ٣(أ)"، مدون أفقياً على ثلاثة مستويات متتالية، يفصل بين كل منها خطين متتاليين رفعيين مذهبيين، "لوحة ١←٣".

وعلى نفس النسق السابق دونت التعريفات الخاصة ببقية الآئمة، فنجد "ذكر احوال امام شافعى رحمه الله"، "لوحة ١(ب)"، و"اثار امام شافعى رضى"، "لوحة ٢(د)"، مع ملاحظة أن النص في كليهما يتجه إلى اليمين والأعلى معاً، و"آثار امام شافعي رحمة الله عليه"، "لوحة ٣(ب)"، ملاصقة لصورة الإمام الشافعي.

كما نجد "ذكر احوال امام مالك رحمه الله"، "لوحة ١(ج)"، و"آثار امام مالك رضي"، "لوحة ٢(هـ)"، والنص في كليهما مدون رأسياً بدون أي فواصل ويتجه إلى اليسار والأسفل معاً، و"آثار امام مالك رحمة الله عليه"، "لوحة ٣ (ج)"، ملاصقة لصورة الإمام المالكي.

وأخيراً نجد "ذكر احوال امام حنبل رحمه الله"، "لوحة ١(د)"، و"اثار امام حنبل رضى"، "لوحة ٢(و)"، مع ملاحظة أن النص في كليهما يتجه إلى اليمين والأعلى معاً، و"آثار امام حنبل رحمة الله عليه"، "لوحة ٣(د)"، ملاصقة لصورة الإمام الحنبلي.

ويتضح من تلك النصوص أنها بداية أكدت على وظيفتهم وهي الإمامة[١] سواء في التعريف الشامل لهم في اللوحة الثانية أو التعريفات الملاصقة لكل إمام منهم، "لوحة ١(أ ←د)، ٢(ب←و)، ٣(أ←د)"، وبالنسبة للإمام الحنفي فلم يُذكر في التعريفات الخاصة به سواء بإسمه "النعمان" أو كُنيته "أبو حنيفة"، وإنما تم الإكتفاء بذكر لقبه المشهور به وهو "الأعظم"[٢]، "لوحة ١(أ)، ٢(ج)، ٣(أ)"، أما الإمام الشافعي فلم يُذكر في التعريفات الخاصة به بإسمه "محمد بن إدريس" وإنما تم الإكتفاء بذكر لقبه المشهور به وهو "الشافعي"، "لوحة ١(ب)، ٢(د)، ٣(ب)"، فيما لم يُذكر الإمام المالكي في التعريفات الخاصة به بلقبه المشهور به "المالكي" وإنما تم الإكتفاء بذكر إسمه وهو "مالك"، "لوحة ١(ج)، ٢(هـ)، ٣(ج)"، ولم يُذكر الإمام الحنبلي في التعريفات الخاصة به بلقبه "الحنبلي" وإنما تم الإكتفاء بذكر إسمه وهو "حنبل"، "لوحة ١(د)، ٢(و)، ٣(د)"، وهنا نجد أن التعريف بالأئمة تنوع ما بين الإشارة إليهم بالإسم أو اللقب الخاص بكل منهم.

كما تم التعبير عن رسوماتهم بتلك اللوحات بمصطلح "أثار" أو بكلمة "أحوال"، وكانت الدعوة لهم في جميع تلك النصوص موزعة بين الرضى أو الرحمة من الله عز وجل، وهو ما جاء مُجملاً في النص الشامل باللوحة الثانية "عليهم الرحمة والرضوان"، ومفرداً في النصوص الخاصة بكل إمام منهم في اللوحات الثلاثة "رحمه الله، رضي، رحمة الله عليه"، وأخيراً يُلاحظ أن النصوص الكتابية دونت إما أفقياً كما في اللوحة الثالثة بما يتفق مع وضعية الأئمة الأربعة، "لوحة ٣(أ←د)"، أو رأسياً في مخالفة واضحة لوضعيات الأئمة بكل مستوى من مستويي اللوحتين الأولى والثانية، "لوحة ١(أ ←د)، ٢(ب←و)"، وربما يعود ذلك إلى التنويع والثراء الفني بتلك اللوحات، كما تنوعت إتجاهات النصوص المدونة بها ما بين الإتجاه لليسار والأسفل معاً، والإتجاه لليمين والأعلى معاً، "لوحة ١(أ←د)، ٢(ب←و)، ٣(أ←د)".

---

(١) **الإمام:** مصطلح وظيفي مشتق من "أمَّ" أي تقدم وأصبح قدوة، ومن أبرز إستعمالاته في الإسلام إطلاقه على ولي الأمر أي الوالي أو الحاكم، كما أُطلق على قائد الجيش، ومن وظائفه الدينية إمامة الصلاة، كما كان يستعمل بمعنى أنه قدوة المسلمين في أمور الفقه والشريعة والدين، ومن هنا عُرف لقب "أئمة المذاهب"، للإستزادة إنظر/ - الباشا، حسن، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج١، القاهرة، دار النهضة العربية للطبع والنشر، ١٩٦٥م، مادة "إمام"، ص ٩٢ - ١٠٦.

(٢) **الأعظم:** هو لقب أطلقه بالإجماع أتباع المذهب الحنفي على مؤسس مذهبهم الإمام أبو حنيفة النعمان رضي الله عنه، وقيل لُقب الإمام الحنفي بالأعظم لأنه أعظم الأئمة الأربعة قدراً وأكبرهم سناً وأولهم في تعداد الأئمة، للإستزادة إنظر/ - كريم، تخطيط وعمارة مرقد الإمام أبي حنيفة النعمان، ص ٣٥.

١٢- المخطوطات: يُلاحظ في اللوحتين الأولى والثالثة أن كل إمام من الأئمة الأربعة يمسك بإحدى يديه مخطوطاً خاصاً به يُطالع فيه مرفوعاً أمامه إلى مستوى رأسه، فيما اختلفت عنهما اللوحة الثانية في كون الإمام الحنفي هو الإمام الوحيد بها الممسك بمخطوط خاص به مرفوع في مستوى أعلى صدره، بينما يشير الإمام الشافعي الجالس مقابلاً له إلى مخطوط موضوع بشكل مائل في منتصف السجادة الجالسين عليها بالمستوى الأول من اللوحة، فيما يهّم الإمام الحنبلي بتقديم المخطوط الخاص به إلى الإمام المالكي في المستوى الثاني من نفس اللوحة، وتميزت تلك المخطوطات بأنها متنوعة الأحجام بحيث كانت أكبر حجماً في اللوحة الثالثة، "لوحة ٣(هـ←ح)"، ومتوسطة الحجم في اللوحة الأولى، "لوحة ١ (هـ←ح)"، وصغيرة الحجم في اللوحة الثانية، "لوحة ٢(ز←ط)"، كما تنوعت من حيث كونها مفتوحة على إحدى صفحاتها الناصعة البياض، "لوحة ١(هـ، ز،ح)"، "لوحة ٣(هـ، ز، ح)"، أو مغلقة حيث يلاحظ أن مخطوطي الإمام الحنبلي كانا مغلقين بكل من اللوحتين الأولى والثالثة هذا بخلاف جميع المخطوطات باللوحة الثانية، "لوحة ١(و)، ٢(ز←ط)، ٣(و)".

كما تنوعت تلك المخطوطات في ألوان الجلود الخاصة بها وهي الأسود والأحمر والبني والبرتقالي والأزرق بدرجات غامقة زاهية، والأخضر الفاتح، مع استعمال التذهيب بها، كما ظهرت ألوان البطانة لبعضها فظهر اللون السماوي والبرتقالي والأحمر، وكان لبعضها لسان مثلث خاص بها، "لوحة ١(هـ، ز)، ٣(هـ، ز)"، كما كانت الجلود خالية من الزخارف في اللوحتين الثانية والثالثة، "لوحة ٢(ز←ط)"، "لوحة ٣(هـ، ز، ح)"، فيما زُخرفت في اللوحة الأولى، "لوحة ١(هـ←ح)"، بحيث يُشاهد إطار رفيع مذهب يحدد الجلدة واللسان معاً، مع وجود حنايا ركنية مثلثة صغيرة الحجم في الأركان الأربعة لها، وقد يظهر جزء من بخارية مفصصة رأسية بمنتصف الجلدة أو تخلو منها، "لوحة ١(هـ←ح)".

ومما سبق نلاحظ مدى التناسق والترابط والإنسجام الذي إنتهجه الفنان العثماني سواء في التعبير عن كيفية إمساك الأئمة الأربعة بتلك المخطوطات وتداولها بينهم، أو في طريقة الإطلاع على ما بها، أو في التنويع في أحجامها وألوانها ومكوناتها وزخارفها، كما

كان صادقاً في التعبير عن المخطوطات والجلود المستعملة بها وألوانها وزخارفها بما يتفق مع فن التجليد في العصر العثماني(١).

* **المجموعة الثانية:** تم الإقتصار فيها على ظهور الإمامين الحنفي والشافعي فقط، وذلك في إثني عشر لوحة بإثنى عشر نسخة متفرقة من مخطوط علم الأنساب سواء بمسمى "زبدة التواريخ"، أو "سلسلة نامه"، أو "سُبحة الأخبار"، وتُنسب اللوحة الأولى(٢) منها لنسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٢هـ / ١٥٩٤م بعهد السلطان "مراد الثالث" (٩٨٢ – ١٠٠٣هـ / ١٥٧٤ – ١٥٩٥م)، ومحفوظة بمجموعة "Basil.Andilnor" بالمكتبة الملكية في السويد، صفحة (11B)(٣)، "لوحة ٤"، يلي ذلك ثمانية لوحات تعود لعهد السلطان "محمد الثالث"(٤) (١٠٠٤ – ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ – ١٦٠٣م)، منها أربع لوحات تُنسب جميعها لنسخ من مخطوط "زبدة التواريخ"، ومحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول، كما تؤرخ جميعها بعام ١٠٠٦هـ / ١٥٩٧م، اللوحة الأولى(٥)

---

(١) للاستزادة عن فن التجليد في العصر العثماني انظر/
- مؤذن، عبد العزيز عبد الرحمن، فن الكتاب المخطوط فى العصر العثمانى، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٩٨٩م.
- الكلاوي، ناصر منصور إبراهيم، فنون تجليد الكتب في العصر العثماني في ضوء المجموعات الأثرية بمدينة القاهرة "دراسة فنية أثرية"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠٠٨م.

(2) https://www.christies.com/lot/lot-yusuf-bin-hassan-bin-abd-al-hadi-shajarat.

(٣) هي نسخة غير مكتملة الأوراق، حيث فُقدت ورقة بمقدمتها بها منمنمة واحدة بحجم صفحة كاملة، ربما كان مرسوماً بها النبي آدم عليه السلام والسيدة حواء، وعدد أوراقها الحالي (٢٧) ورقة، أي (٥٤) صفحة، ومسطرة الصفحة المدونة (١٥) سطراً، ومجلدة بجلدة حديثة من ورق متعدد الألوان تعود للقرن ١٣هـ / ١٩م صُنعت في البوسنة، وتحتوي على (٧٣) صورة شخصية مرتبة ترتيباً تاريخياً، مرسومة داخل دوائر صغيرة مذهبة وملونة، تصور الأنبياء، وبعض الملوك القدامى وخاصة ملوك الفرس والترك، والخلفاء الراشدين، والأئمة الأربعة، والخلفاء العباسين، وملوك الغزنويون، والسلاجقة، والمغول، ثم اثني عشر من سلاطين الدولة العثمانية تنتهي بصورة السلطان "مراد الثالث"، وكانت توجد هذه النسخة سابقاً ضمن أرشيف مجموعة شريف سليم سري باشا ابن شريف يوسف الأورنوصي محافظ البوسنة عام ١٢٣٩هـ / ١٨٢٣م، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، للإستزادة انظر/ https://www.christies.com/lot/lot-yusuf-bin-hassan-bin-abd-al-hadi-shajarat.

(٤) السلطان محمد الثالث: هو السلطان العثماني الثالث عشر من سلاطين آل عثمان، تولى السلطنة وعمره قارب الثلاثين عاماً، وقضى في الحكم ثماني سنوات في الفترة ما بين (١٠٠٣ - ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣م)، والده هو السلطان "مراد الثالث"، وَوالدته "صفية خاتون"، ولد في مدينة مانيسا عام ٩٧٤هـ / ١٥٦٦م، وكان يدون الشعر بإسم "عدلي"، ويصادف عهده عهد ركود واضمحلال للدولة العثمانية، توفي وهو لم يبلغ الأربعين من عمره، للإستزادة انظر/ - أغلو، السلاطين العثمانيون، ص ٥٨ - ٥٩.

(5)Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile geleneği ve resimli hanedan silsilenâmeleri, (Yayımlan -mamış Doktora Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017, P.462, Resim. 213.
-Taner, M.; an Illustrated Genealogy between the Ottomans and the Safavid, Muqarnas, V.35, Boston 2018, Fig.11d P.158.

(تحت رقم H.1342)، صفحة رقم (24A)[١]، "لوحة ٥"، واللوحة الثانية[٢] (تحت رقم H.1591)، صفحة رقم (24A)[٣]، "لوحة ٦"، واللوحة الثالثة[٤] (تحت رقم H.1624)، صفحة رقم (9A)[٥]، "لوحة ٧"، واللوحة الرابعة[٦] (تحت رقم H.3110)، صفحة رقم (9A)[٧]، "لوحة ٨".

فيما نجد لوحة خامسة[٨] تنسب لنسخة مؤرخة بعام ١٠٠٧هـ/ ١٥٩٨م، محفوظة بمكتبة شيستربيتي بدبلن (تحت رقم T.432)، صفحة رقم (22A)[٩]، "لوحة ٩"، واللوحة السادسة[١٠] تنسب لنسخة مؤرخة بالفترة ما بين (١٠٠٤ – ١٠١٢هـ/ ١٥٩٥ –

---

[١] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (٣٠) ورقة، أي (٦٠) صفحة، ومقاس الورقة (٢٥×١٥سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٧) سطراً، ودون المتن بها بخط النسخ، على ورق كريمي اللون، ومجلدة بجلدة ثرية بزخارفها المذهبة والملونة من سحب الهاتاي والأشجار والزهور والطيور وبعض الحيوانات المفترسة والأسطورية، وهذه النسخة مدون بها مؤلفها وهو "يوسف بن محمد دزفيلي" من سكان بغداد، كما تحمل تاريخ إنتاجها وهو ١٦ربيع الأول لعام ١٠٠٦هـ، كما ذكر بها صراحة أنها من إنتاج مرسم بغداد، وتحتوي على مجموعة كبيرة من الصور الشخصية يبلغ عددها (٧٩) صورة مرسومة داخل دوائر صغيرة مذهبة وملونة، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.178 - 180.

[٢] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.463, Resim. 214.

[٣] نسخة مماثلة للنسخة السابقة (H.1342) من حيث عدد الأوراق وأبعادها ونوعية الخط المدون به النص، والمؤلف نفسه، وإنتاج نفس المرسم، والتأريخ على أنه تم الإنتهاء منها في شهر صفر، لكنها تختلف عنها في الجلدة فهي بُنية اللون لها لسان، ومزخرفة ببخارية بالمنتصف وأرباعها في الأركان، كما أن عدد الصور الشخصية بها يبلغ (٩٥) صورة، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.181- 183.

[4] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.464, Resim. 215.

[٥] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (١٥) ورقة، أي (٣٠) صفحة، ومقاسها (١٧,٥×٢٦,٤سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٥) سطراً، مدونة بخط النستعليق، وبالمداد الأسود مع إستعمال المداد الأحمر أيضاً، على ورق كريمي اللون، وهي من انتاج مرسم بغداد، وتحتوي على عدد (٧٦) صورة شخصية مرسومة داخل دوائر صغيرة مذهبة، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.187 - 190.

[6] Taner, M.; An Illustrated Genealogy, P.159, Fig.11e.

[٧] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (١٧) ورقة، أي (٣٤) صفحة، ومقاسها (١٦,٥×٢٧سم)، ومسطرة الصفحة (١٩) سطراً، مدونة بخط النسخ بالمداد الأسود مع إستعمال المداد الأحمر أيضاً، على ورق كريمي اللون، ومجلدة بجلدة ذات لسان غير أصلية وإنما تعود للقرن ١١هـ / ١٧م، ومدون بها أنها من انتاج مرسم بغداد، وتحتوي على عدد (٩٠) صورة شخصية، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.190 - 194.

[8] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.466. Resim, 217.

[٩] يبلغ عدد أوراقها (٢٨) ورقة، أي (٤٨) صفحة، ومقاس الورقة (١٦,٤×٢٦سم)، ومفقود منها ورقة، ومسطرة الصفحة المدونة (١٧) سطراً، ودون المتن بها بخط النسخ، على ورق كريمي اللون، ومجلدة بجلدة بُنية غامقة غير أصلية إنما تعود للقرن ١٣هـ / ١٩م يتضح بها أسلوب الركوكو الأوروبي، ومدون بها مؤلفها وهو "يوسف بن عبد الهادي" من سكان بغداد، وناسخها وهو "أبو طالب الأصفهاني"، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، وتحتوي على (٨٧) صورة شخصية، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp .184 - 187.

[10] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.467. Resim, 218.

١٦٠٣م)، محفوظة بمكتبة المتحف البريطاني (تحت رقم Hs.Rastatt.201)، صفحة رقم (9A)[١]، "لوحة ١٠"، وتشترك معها اللوحة السابعة[٢] في نفس التأريخ، وتنسب لنسخة محفوظة بدار الكتب المصرية (تحت رقم ٣٠ تاريخ تركي خليل آغا)، صفحة رقم (16B)[٣]، "لوحة ١١"، كما تشترك معهما في نفس التأريخ اللوحة الثامنة[٤] والتي تنسب لنسخة محفوظة بمكتبة المقتنيات النادرة بجامعة إستانبول (تحت رقم T.6092)، صفحة رقم (10A)[٥]، "لوحة ١٢"، أما اللوحة العاشرة[٦] من لوحات تلك المجموعة فتنسب إلى نسخة من مخطوط "زبدة التواريخ"، مؤرخة بمنتصف القرن ١١هـ/ ١٧م، في عهد السلطان

---

[١] يبلغ عدد أوراقها (١٧) ورقة، أي (٣٤) صفحة، ومقاس الورقة (٣٨×٢٨سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٥) سطراً، ودون المتن بها بخط النستعليق، على ورق كريمي اللون، ومجلدة بجلدة بُنية اللون ذات لسان، كما ذُكر بها أنها من إنتاج مرسم بغداد، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، وتحتوي على عدد (٤٨) صورة مرسومة داخل دوائر صغيرة مذهبة وملونة، للإستزادة إنظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.194 - 199.

[٢] دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط "زبدة التواريخ" تحت رقم (٣٠ تاريخ تركي خليل آغا).

[٣] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (١٦) ورقة، أي (٣٢) صفحة، ومسطرة الصفحة المدونة (١٧) سطراً، ومقاس الورقة (٢٩,٢ × ١٩,٣سم)، كانت موقوفة من قبل الأمير "خليل آغا" على خزانة كتبه الكائنة بمدرسته بجوار المشهد الحسيني بالقاهرة، كما يوضح ذلك النص المدون على الورقة الأولى (وجه)، وهذه النسخة لا تحمل تاريخاً ولا إسم المكان الذي نُفذت فيه، وإن كان من الراجح أنها تعود إلى فترة حكم السلطان "محمد الثالث"(١٠٠٤-١٠١٢هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣م)، إذ تنتهي صورها بصورته الشخصية، وتحتوي على متن مدون باللغة التركية، يتعلق بتاريخ الأنبياء وبيان طبقة آل عثمان، ودون هذا المتن على الصفحات (1-6) من النسخة، وعلى الصفحات رقم (23-24)، وقد أشار المؤلف في الصفحة الثالثة منها قائلاً : "عندما أتممت النسخة سميتها زبدة التواريخ"، وهو مما يؤكد على أن المسميات الأخرى التي تُطلق على تلك النسخة وغيرها مثل (شجرة النسب، سُبحة الأخبار، سلسلة نامه)، قد عُرفت في فترات لاحقة على كتابة المخطوط الأصلي الذي يرجع إلى عهد السلطان سليمان القانوني (٩٢٦ - ٩٧٢هـ / ١٥٢٠ - ١٥٦٦م)، وتحتوي تلك النسخة على مجموعة كبيرة من الصور الشخصية بلغ عددها (٩٠) صورة مرتبة ترتيباً تاريخياً، وقد حاول الفنان أن يجعل في كل صفحة من صفحات المخطوط مجموعة من صور الأشخاص الذين تجمع بينهم فترة تاريخية واحدة أو تربطهم أحداث معينة، وتحتوي الصفحات الأولى من المخطوط من الصفحة السابعة وحتى الصفحة الخامسة عشر على مجموعة من الصور تبدأ بالنبي "آدم عليه السلام" وبعض ملوك الفرس والترك وتنتهي بالخلفاء الراشدين، أما المجموعة التالية من الصور فتشغل بقية صفحات المخطوط من الصفحة السادسة عشرة وحتى الصفحة الثامنة والعشرين، ورسم بها الخلفاء العباسين، والأئمة الأربعة، وبعض ملوك السامانيون وآل بويه، والغزنويون وبني سبكتكين، والسلاجقة والمغول، ثم بعض سلاطين الدولة العثمانية، للإستزادة إنظر/ - خليفة، فن الصور الشخصية، ص ١٢٨، هامش (١).

[4]Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.468, Resim, 219.

[٥] يبلغ عدد أوراقها (٢٠) ورقة، أي (٤٠) صفحة، ومقاسها (٢٨,٨ × ١٦,٥سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٥) سطراً، ودون المتن بها بخط النسخ، ومجلدة بجلدة خضراء اللون قائمة محاطة بإطار رفيع مذهب، وتحتوي على (٨٣) صورة الشخصية، تم تنفيذ أكثر من ثلثيها في مركز مدينة بغداد، وهي المنتهية بعهد السلطان محمد الثالث (١٠٠٤ - ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣م)، فيما أُضيفت البقية في فترة متأخرة بنهاية القرن ١٢هـ / ١٨م، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "كتاب زبدة التواريخ"، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.205 - 213.

[6] https://collections.lacma.org/node/25124.

"إبراهيم الأول"[١] (١٠٤٩ – ١٠٥٧هـ/ ١٦٤٠ – ١٦٤٨م)، ومحفوظة في متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون (تحت رقم M.85.237.38)، صفحة رقم (7A)[٢]، "لوحة ١٣".

أما اللوحة الحادية عشر[٣] فتنسب إلى نسخة من مخطوط "سبحة الأخبار"، مؤرخة بعهد السلطان "محمد الرابع"[٤] (١٠٥٧ – ١٠٩٦هـ/ ١٦٤٨ – ١٦٨٧م)، ومحفوظة في مكتبة فيينا النمساوية الوطنية (تحت رقم AF.50)، صفحة (9A)[٥]، "لوحة ١٤"، فيما تُنسب اللوحة الثانية عشر[٦] والأخيرة من لوحات تلك المجموعة إلى نسخة من مخطوط "سلسلة نامه"، مؤرخة بنهاية عهد السلطان "محمد الرابع" وتحديداً عام (١٠٩٤هـ/ ١٦٨٢ – ١٦٨٣م)، ومحفوظة في أرشيف المديرية العامة بأنقرة (تحت رقم 1872)، صفحة (14A)[٧]، "لوحة ١٥".

---

[٨٢] **السلطان إبراهيم الأول:** هو السلطان العثماني الثامن عشر، تولى السلطنة وعمره أربعة وعشرون عاماً، وقضى في الحكم حوالي ثماني سنوات في الفترة ما بين (١٠٤٩ – ١٠٥٧هـ / ١٦٤٠ – ١٦٤٨م)، والده هو السلطان "أحمد الأول" ووالدته "كوسم سلطان"، ولد عام ١٠٢٥هـ / ١٦١٦م، وكان مخبولاً، وفي عهده أُعدم العديد ممن تولى وظيفة "الصدر الأعظم"، كما اندلعت في عهده ثورات الجيش العثماني الإنكشاري، وتم خلعه واعدامه بمكيدة سياسية برئاسة والدته، وخلفه في الحكم إبنه السلطان "محمد الرابع"، للإستزادة انظر/ - أغلو، السلاطين العثمانيون، ص ٦٦.

[2] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (١٧) ورقة، أي (٣٤) صفحة، ومقاسها (٢٦,٥٠ × ١٦,٢٠سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٥) سطراً، ودون المتن بها بخط النسخ بالمداد الأسود مع إستعمال اللون الأصفر والذهبي والزيتي والأحمر، ومجلدة بجلدة بُنية اللون قاتمة خالية من الزخارف،==== = وتحتوي على (٨١) صورة الشخصية، وتنتهي بصورة السلطان "إبراهيم الأول" (١٠٤٩ - ١٠٥٧هـ/ ١٦٤٠ - ١٦٤٨م)، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "هذا كتاب زبدة التواريخ"، للإستزادة انظر/

https://collections.lacma.org/node/25124.

[3]Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.653. Resim, 305.

[٤] **السلطان محمد الرابع:** هو السلطان العثماني التاسع عشر، تولى السلطنة وعمره تسع سنوات، وقضى في الحكم حوالي تسع وثلاثين سنة في الفترة ما بين (١٠٥٧ - ١٠٩٦هـ / ١٦٤٨- ١٦٨٧م)، والده هو السلطان "إبراهيم الأول"، ووالدته "طورخان سلطان"، ولد في مدينة استانبول عام ١٠٤٨هـ / ١٦٣٩م، وكان محباً للادب مولعاً بالصيد، ونظراً لإخفاقه في العديد من حروبه الخارجية أجمع العلماء على عزله، وتم حبسه في قصر أدرنة، وتوفي بعدها بست سنوات عام ١١٠٢هـ / ١٦٩٣م، ودفن في يني جامع بإستانبول، للإستزادة انظر/ - أغلو، السلاطين العثمانيون، ص ٦٧.

[٥] يبلغ عدد أوراق تلك النسخة (١٨) ورقة، أي (٣٦) صفحة، ومقاسها (٣٠×١٨سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٩) سطراً، ودون المتن بها بخط النسخ بالمداد الأسود مع استعمال اللون الأحمر، ومجلدة بجلدة بُنية اللون، وتحتوي على (١٠٢) صورة شخصية، وتنتهي بصورة السلطان "محمد الرابع"، ومدون بالإفتتاحية بها عنوان "سبحة الأخبار"، وهي من إنتاج مرسم إستانبول للفنان "مظفر حسين"، للإستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.219 - 224.

[6]Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, P.654. Resim, 396.

[٧] نسخة من إنتاج مرسم إستانبول، للفنان "مظفر حسين"، يبلغ عدد صفحاتها (٨٠)، ومقاسها (٢٨,٢ × ١٧,٢سم)، ومسطرة الصفحة المدونة (١٩) سطراً، ودون المتن بها بخط النستعليق، وتعرضت الجلدة الخاصة بها لبعض من الترميمات، وتحتوي على (١٠١) صورة شخصية، تنتهي بصورة السلطان "محمد الرابع"، ومدون بالإفتتاحية عنوان "هذا كتاب سلسله نامه"، كما دون بها التاريخ الهجري وهو ١٠٩٤هـ، للإستزادة انظر/

وتميزت رسوم الإمامين بتلك اللوحات بالعديد من المميزات والسمات الفنية، أمكن حصرها فيما يلي:-

١- <u>التوزيع العام:</u> تم توزيع الإمامين الحنفي والشافعي بجميع تلك اللوحات في دائرتين متقابلتين، تقعان بالثُلث الأخير من الصفحة المرسومتين بها بنسخة المخطوط، وعلى عكس المتبع في لوحات المجموعة الأولى كان الإمام الحنفي مرسوماً بالجهة اليسرى، فيما كان الإمام الشافعي مرسوماً بالجهة اليمنى، أيضاً مما يلفت النظر في موقع دوائر لوحات تلك المجموعة إتباع نظام معين في الصفحات المرسومة بها وهي وجود دائرتين آخرتين؛ واحدة عُلوية ما بين دائرتي الإمامين، وأخرى مثلها سُفلية بينهما، بحيث تُكون الدوائر الأربع معاً ما يشبه شكل المعين الأفقي، على أن الدائرة العليا كانت مخصصة إما لتدوين عبارة "حضرت إمام علي بن موسى الرضا" بها أو لرسم لوحة شخصية له[١] وهو أحد أحفاد الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنهما، فيما كانت الدائرة السفلى بين دائرتي الإمامين مرسوماً بها لوحة شخصية للقائد "أبو مسلم الخرساني"[٢] أو مدوناً بها إسمه، "لوحة ٤←١٥".

أما عن عدم رسم الإمامين المالكي والحنبلي معهما وتحديداً في هاتين الدائرتين حيث من الطبيعي رسمهما بهما، فعلاوة على ما سبق ذكره من كون الإمامين الحنفي والشافعي هما إمامي المذهبين السنيين للدولة العثمانية وهو ما أكد عليه وإكتفى به فناني تلك اللوحات بشكل صريح من خلال الإقتصار على رسمهما فقط، فإنه يلاحظ وجود دائرتين

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.214 - 227.

(١) **<u>الإمام علي بن موسى الرضا:</u>** هو أبو الحسن علي بن موسى الرضا بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب، ويُكنى أيضاً "أبو إبراهيم وأبو بكر"، وهو ثامن الأئمة الإثنا عشر، ولد في المدينة المنورة في ١١ ذي القعدة ١٤٨هـ / ٧٦٥م، ومنها انتقل إلى خراسان بضغط من الخليفة المأمون لمنحه ولاية العهد مكرهاً، واستمرت إمامته ٢٠ عاماً، وتوفي وعمره (٥٥) عاماً، وذلك في مدينة طوس في ٢٩ صفر ٢٠٣هـ / ٨٢٠م، مسموماً على يد الخليفة المأمون، ودُفن بمدينة مشهد، وصار مرقده مزاراً تقصده الملايين من مختلف البلدان، ولقب بـ "غريب الغرباء" كونه دفن في بلاد فارس بعيداً عن أرض آبائه العرب، للإستزادة إنظر/ - الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج ٩، ط ٩، ١٤١٣هـ، ص ٣٨٧، ص ٣٩٢.

(٢) **<u>أبو مسلم الخُراساني:</u>** هو عبد الرحمن بن مسلم الخراساني، كنيته أبي مسلم، صاحب الدعوة العباسية في خراسان، ومن ثم واليها، ولد عام ١٠٠هـ / ٧١٧م في البصرة، وسير جيشاً لمقاتلة مروان بن محمد آخر ملوك بني أمية فهزمه، وفر مروان إلى مصر فقُتل في بوصير، وزالت الدولة الأموية وقامت بدلاً عنها الدولة العباسية عام ١٣٢هـ / ٧٤٩م، واستمر أبو مسلم بعد ذلك في دعوته لبني العباس، وإلتف حوله الفُرس والموالي، واقتربوا منه فأعجبوا بشخصيته وتبعوه على حداثة سنه، فقد كانت له هيبة كبيرة، كما كان كريماً، قُتل بمكيدة من الخليفة أبو جعفر المنصور وهو لم يبلغ اثنتين وثلاثين سنة، للإستزادة إنظر/ - الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج ٦، ط ١٠، ١٩٩٤م، ص ٤٨، ص ٧٣.

بأعلى الصفحات المرسوم بها لوحات الإمامين[١]، اليسرى مدون بها باللغة العثمانية ما ترجمته "إعلان أولاد هرمز نسل انوشروان"، تنحدر منها دائرة أصغر مدون بها كلمة "ثابت" وهو والد الإمام الحنفي، وينبثق منها خط رأسي يمتد بطول الصفحة ينتهي بالدائرة المرسوم بها هذا الإمام، إذ هو من نسل عائلة فارسية عريقة[٢]، أما الدائرة اليمنى فمدون بها باللغة العثمانية ما ترجمته "إعلان أولاد عباس نسل هاشم" تنحدر منها دائرة أصغر مدون بها كلمة "ادريس" وهو والد الإمام الشافعي، وينبثق منها خط رأسي يمتد بطول الصفحة ينتهي بالدائرة المرسوم بها هذا الإمام، إذ هو من نسل هاشم بن عبد المطلب جد المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام[٣]، فيما لم نجد تسلسلاً مماثلاً لنسب كلاً من الإمامين المالكي والحنبلي، رضوان الله عليهم، "لوحة ٤←١٥".

٢- وحدات الرسم: يلاحظ بلوحات تلك المجموعة وجود صورة شخصية لكل من الإمامين الحنفي والشافعي مرسومة داخل جامة أو قلادة دائرية الشكل، وكانت القلادتين لكليهما متساويتين ومتشابهتين، ومرسومتين في نفس المستوى، وكل منهما ذات أرضية ذهبية اللون غامقة زاهية، وهو اللون الغالب الأعم على جميع أرضيات قلادات تلك اللوحات مع ميل طفيف للدرجة البُنية الغامقة والصفراء الزاهية ببعضها، "لوحة ٥←١٥"، وشذ عن تلك القاعدة اللوحة الأولى منها بحيث كانت أرضية القلادتين بها بنفسجية اللون فاتحة، "لوحة ٤"، وغالبية تلك القلادات مؤطرة من الخارج بخط رفيع تنوع لونه بين الأزرق والأسود والذهبي، "لوحة ٤←٦، ٨←١٣، ١٥"، فيما عدا لوحتين فقط حُددت القلادتين فيهما بأربعة خطوط رفيعة متتالية تنوعت ألوانها بين الذهبي والأبيض والبُني والأحمر والرمادي والسماوي بدرجات زاهية، "لوحة ٥، ١٤"، كما كانت الأرضية بجميع القلادات

---

(١) للإطلاع على الصفحات الكاملة المرسوم بها قلادتي الإمامين الحنفي والشافعي بتلك النسخ انظر / Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.462 - 468, Pp.653- 654. & Taner, M.; an Illustrated Genealogy, Pp.158-159. -https://www.pinterest.com/pin/781515341558865093.& - https:// collections.lacma.org/node/25124.
- دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط "زبدة التواريخ" تحت رقم (٣٠ تاريخ تركي خليل آغا))، صفحة (16B).

(٢) النعمان بن ثابت بن المرزبان من أبناء فارس الأحرار، أسلم جده المرزبان أيام الخليفة عمر بن الخطاب، وهاجر إلى الكوفة واتخذها سكناً له، وفيها ولد ابنه ثابت على دين الإسلام، للإستزادة إنظر/ - غاوجي، وهبي سليمان، أبو حنيفة النعمان إمام الأئمة الفقهاء "٨٠ - ١٥٠هـ"، بيروت - لبنان، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٥، ١٩٩٣م، ص ٤٧ - ٤٨.

(٣) نسب الإمام الشافعي كاملاً هو أبو عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن هاشم بن عبد المطلب بن عبد مناف المطلبي القرشي، وينتهي نسبه إلى عبد مناف جد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، للإستزادة إنظر/ - النيسابوري، أحكام القرآن للإمام الشافعي، ص ١٠.

بسيطة خالية من الزخارف، "لوحة ٥←٧، ٩←١٥"، فيما عدا قلادات لوحتين منها، الأولى منهما تناثر على أرضيتهما حزم نباتية صغيرة الحجم من أوراق خضراء اللون وزهور حمراء اللون غامقة، لوحة ٤"، والثانية تناثر على أرضيتهما نقاط دقيقة الحجم مطموسة ذهبية اللون براقة تُكون في غالبيتها العنصر الزخرفي المعروف بـ"الكور أو الأقمار"[١]، كل وحدة منه بهيئة ثلاث دوائر متجاورة تُمثل شكلاً لمثلث دقيق الحجم مقلوب أو معدول، لوحة ٨".

٣- المعالجة الفنية: يُلاحظ أنه بالرغم من التنويع الواضح في زخارف الأزياء وألوانها، ونوعية الجلسات، ولغة الجسد، وكيفية الإمساك بالمخطوطات، لكل من الإمامين الحنفي والشافعي بتلك اللوحات، إلا أن هذا لا يمنع من التأكيد على التشابه الواضح في المعالجة الفنية بتلك اللوحات بوجه عام، لاسيما في أسلوب إخراجها، والهيئة العامة لها، ومفردات الأزياء، وإتباع قواعد المنظور، وتشابه الوضعيات، والنصوص التعريفية المدونة بها، بخلاف أنها تنم عن كونها من إنتاج فرشاة فنانين متمكنين إلى حد كبير في فن رسم الصور الشخصية، كما تُثبت المعالجة الفنية لتلك اللوحات أن غالبيتها والبالغ عددها تحديداً عشر لوحات من إنتاج مرسم فني واحد وهو مرسم مدينة بغداد[٢]، هذا مع تنوع

---

[١] **زخرفة الكور:** عبارة عن ثلاث دوائر متماسة أو غير متماسة، مطموسة أو مفرغة أو متداخلة تُكون أشكال أهلة متماسة الطرفين في هيئة المُثلث المعدول أو المقلوب، وهذا العنصر الزُخرفي يُمثل صورة غامضة للتنين وهو يفتح فمه، وكانت الدوائر الثلاث التي بهيئة المُثلث المعدول أو==== == المقلوب تُمثل عيني التنين والدائرة الثالثة تُمثل عيناً أخرى له بمقدمة رأسه، في حين أشار البعض أن هذا العنصر الزخرفي إرتبط بشعار تيمورلنك وسُمي "بصمة تيمور"، وإبتكر تلك الحيلة بعد أن غمس ثلاثة من أصابعه (الوسطى، السبابة، الإبهام) في دم العدو ثم ضغط بها على الحائط وكأنها بصمخانه أو توقيع وأصبحت رمزاً له، والبعض الآخر يذكر أنه يُمثل شعاراً له يعبر على أن سلطانه يشمل مناطق ثلاثاً هي الجنوب والغرب والشمال، للإستزادة إنظر/ - عبد العزيز، شادية الدسوقي، السحب والأقمار "رؤية جديدة - الأصل - الفكرة - الزخرفة، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد ١٠، ٢٠٠٥م ، ص ٢٩ - ٩٦./ - دنيا، الأزياء، ص ١٢٢٨ - ١٢٣٩.

[٢] **مرسم مدينة بغداد:** وجدت مدرسة تركية للتصوير في مدينة بغداد في نهاية القرن ١٠هـ / ١٦م وبداية القرن ١١هـ / ١٧م، وكانت بغداد عاصمة إقليمية من عواصم الدولة العثمانية، وأسست أسلوباً فنياً لها في مجال تصوير المخطوطات ظل قائماً لفترة طويلة، وكثرت فيها المخطوطات المستنسخة وذلك لقوة الطريقة المولوية بها، واتسمت تلك النسخ بظهور التأثيرات الشيعية بها وذلدك لقرب بغداد من النجف وكربلاء وإيران وتمركز الشيعة بتلك الأماكن، ولعل من أهم المخطوطات المستنسخة المنجزة بها والموزعة بالمتاحف العالمية نسخ مخطوط "حديقة السعداء لفضولي"، و"أخلاق محسني لكاشفي"، و"إيوان باقي"، و"شاهنامة الفردوسي"، و"روضة الصفا"، و"همايون نامه"، و"سلسلة نامه"، وغيرها من المخطوطات المزوقة، للإستزادة انظر/

- عبد النور، حسن محمد نور، التصوير الإسلامي الديني في العصر العثماني، كلية الاداب - جامعة سوهاج، ١٩٩٩م، ص ١٣٤.

- المهر، رجب سيد، تصاوير المخطوطات العثمانية في القرن (١٠هـ / ١٦م) في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم إسلامي، ٢٠٠٣م، ص ٣٣ - ٣٩.

الفنانين المنتجين لها، "لوحة ٤←١٣"، فيما نجد تشابهاً ملحوظاً في المعالجة الفنية للوحتين الباقيتين الآخيرتين؛ حيث أنهما من إنتاج مرسم فني آخر وهو مرسم مدينة إستانبول، "لوحة ١٤، ١٥".

٤- أحجام الإمامين: يُلاحظ مراعاة الفنان إلى حد كبير لتساوي أحجام الإمامين الحنفي والشافعي بتلك اللوحات بحيث جاءت جميعها في مستوى واحد بدون تمييز لأحدهم على حساب الأخر، أي أن الفنان راعا مسألة النسبة والتناسب بينهما، وإن لُوحظ في غالبية تلك اللوحات أن الفنان في المقابل لم يراعي مسألة النسبة والتناسب بين أحجام الإمامين وطولهما وبين مساحة القلادات المرسومين بها، لهذا لم يتقيد بحدود الإطار المؤطر لكل منها، بحيث تتجاوز رسوماتهم هذا الإطار وتحديداً في العمامات والجلسات، وكان لتجاوز العمامات القاسم المشترك في تلك القلادات، "لوحة ٤←١٣"، فيما كان لتجاوز أجزاء من الجلسات وجوداً ببعضها الآخر، "لوحة ٦، ٨، ١٠، ١١"، مع ملاحظة وجود لوحتين فقط تم التقيد فيهما بحدود الإطار إلى حد كبير، اللوحة الأولى لامست فيها نهاية طاقية قاووق رأس الإمام الحنفي الخط الرفيع المحيط بقلادته فيما لم يحدث أي تجاوز في عمامة أو جِلسة الإمام الشافعي، "لوحة ١٤"، وتشابهت معها اللوحة الثانية فيما عدا تجاوز نهاية قمة القاووق بطاقيته الحمراء بقلادة الإمام الحنفي، "لوحة ١٥"، وأخيراً نجد أنه بخلاف تجاوز عمامة الإمام الشافعي لإطار قلادته فقد حدث تجاوز أيضاً بواسطة سبحته الصغيرة السوداء اللون الممسك بها بيده اليسرى بإحدى تلك اللوحات، "لوحة ٧".

٥- لغة الحوار: يلاحظ بلوحات تلك المجموعة بخلاف الغالب على لوحات المجموعة الأولى أنه على الرغم من رسم كلا الإمامين الحنفي والشافعي في قلادة مستقلة عن الأخرى، إلا أن لغة الحوار بينهما واضحة بشكل كبير، والتي وصلت ببعضها لدرجة المحادثة فيما بينهما، وعبرت عنها إيماءات الرؤوس، وتعبيرات الوجوه، وحركات الأذرع، ونظرات العيون، وكان لتقابل القلادات المرسومين بها أكبر الأثر في إظهار تلك اللغة بينهما، هذا بخلاف رسم كلا الإمامين متواجهين، "لوحة ٤←١٥"، ففي اللوحة الأولى تدل نظرة عيني الإمام الشافعي واتجاههما بخلاف إيماءة رأسه إلى كونه يُنصت إلى حديث الإمام الحنفي، وبالمثل فإن إتجاه نظرة عيني الإمام الحنفي بخلاف حركة يده اليسرى المرفوعة أمامه في مستوى منتصف صدره تعبر عن إشارته للإمام الشافعي ومحادثته في

القلادة المقابلة له، "لوحة ٤"، فيما إقتصر الأمر ببعض اللوحات على نظرات العينين من كلا الإمامين لبعضهما للتعبير عن وجود لغة حوار بينهما، "لوحة ٥، ٦، ١١، ١٤، ١٥"، وفي لوحة أخرى نجد أنه بالرغم من كون الإمام الحنفي مائلاً برأسه لأسفل قليلاً ومصوباً نظرات عينيه للمخطوط المفتوح أمامه إلا أن إماءة رأس الإمام الشافعي بخلاف نظرات عينيه المصوبة لذلك المخطوط إنما تُعبر عن تركيزه فيما يطالعه أستاذه الإمام الحنفي وما سيذكره، "لوحة ٧".

فيما عبرت نظرة الإمام الشافعي بخلاف حركة يده اليمنى المفتوحة إلى كونه يتحدث إلى الإمام الحنفي في الدائرة المقابلة له، هذا بخلاف اتجاه عيني الإمام الحنفي له بالمقابل، كما يُلاحظ أن الإمام الشافعي ظهر بتلك اللوحات بوجه بشوش بحيث نلاحظ إبتسامة بسيطة على مُحياه وكأنما هي تعبير عن سعادته بحديثه ومقابلته مع أستاذه الإمام الحنفي[١]، "لوحة ٨، ١٠، ١٢، ١٣"، ونفس الأمر ينطبق على لوحات أخرى مع اختلاف حركة اليد بالنسبة للإمام الشافعي إذ يمسك بكلا كفي يديه مخطوطاً مغلقاً أمامه كأنما يُطالعه لأستاذه الإمام الحنفي، "لوحة ٥، ٦، ٩".

٦- الوضعيات وإيماءات الجسد: جاءت جميع أوضاع الإمامين بتلك اللوحات سواء في البدن أو الوجه في وضعة ثُلاثية الأرباع، فيما كانت إيماءات الجسد لديهم متنوعة، وإن لوحظ كونها متشابهة إلى حد كبير، وفي جميع اللوحات كان الإمام الحنفي متجهاً بجسده وَوجهه جهة اليمين مقابلاً للإمام الشافعي، فيما كان الإمام الشافعي متجهاً بجسده وَوجهه جهة اليسار مقابلاً للإمام الحنفي، ورُسم الإمامين مفرودي الظهر بشكل واضح هذا بالرغم من كبر السن الواضح على الإمام الحنفي، كما وجودت إماءة خفيفة بالرأس سواء لأسفل أو لأحد الجانبين ببعض اللوحات، "لوحة ٧←١١، ١٣، ١٥"، وتنوعت إيماءات اليدين من حيث رفع إحداها لأعلى في مستوى منتصف الصدر، أو لأسفل في مستوى الركبتين، "لوحة ٤، ٨، ١٠، ١٢، ١٣"، أو إستعمالهما معاً أو إحداهما للإمساك بالمخطوط الخاص بكل منهما، "لوحة ٤←١٣"، كما وجدت لوحات تأبط فيها أحد الإمامين مخطوطه أسفل أحد الذراعين سواء تم الإمساك به بإحدى اليدين أو دون ذلك، "لوحة ٤، ٥، ٨، ٩، ١٤،

[١] يجب التذكير بأن هذه المقابلة وتلك المحادثة في لوحات المجموعة الثانية من الدراسة إنما هي من خيال الفنان.

١٥"، أو بجعل اليدين أو إحداهما مفرودة أو مقبوضة بأحد جانبي البدن، أو موضوعة أعلى منتصف الفخذين أو الركبتين، "لوحة ٤←٩، ١١، ١٤، ١٥".

٧- **الجلسات:** يلاحظ إقتصار نوعية جلسات الإمامين الحنفي والشافعي بتلك اللوحات على الجلستين الشرقية المربعة والجثو على الركبتين، فيما اختفت الجلسة المثلثة لكليهما، "لوحة ٤←١٥"، ونادراً ما توحدت جلستيهما في اللوحة الواحدة، "لوحة ١٢، ١٥"، وغالباً ما اختلفتا، "لوحة ٤←١١، ١٣، ١٤"، وكانت أكثر جلسات الإمام الحنفي هي الجثو على الركبتين، "لوحة ٤، ٧، ٨، ١٠←١٤"، فيما كانت أكثر جلسات الإمام الشافعي هي الجلسة المربعة، "لوحة ٤، ٧، ٨، ١١، ١٣←١٥".

٨- **المرحلة العُمرية:** يلاحظ أن الفنان العثماني في تعبيره عن المرحلة العمرية للإمامين الحنفي والشافعي قد راعى بخلاف لوحات المجموعة الأولى إظهارها لكل منهما بما يتفق مع الواقع، سواء في ملامح الوجه أو لون اللحية والشارب، بحيث ظهر الإمام الحنفي كرجل مُسن بلحية بيضاء كثة مهذبة، وشارب أبيض اللون متهدل على فمه يلتقي مع اللحية، فيما ظهر الإمام الشافعي في متوسط العمر سواء في ملامح الوجه، أو في اللحية والشارب الأسودي اللون، "لوحة ٤←١٤"، وذلك بخلاف اللوحة الأخيرة من تلك اللوحات حيث رُسم فيها كلا الإمامين في مرحلة عمرية واحدة، وهي منتصف العمر بلحية وشارب وحواجب سوداء اللون، أي أن الفنان لم يراعي فيها الفارق الزمني بينهما، وهذا غير مستغرب حيث أن تلك اللوحة من نسخة تنسب إلى مرسم مدينة إستانبول والذي أُنتجت به نسخ لوحات المجموعة الأولى التي ظهر الإمام الحنفي ببعضها في تلك المرحلة العمرية المتوسطة، "لوحة ٢، ٣، ١٥".

٩- **الأزياء:** تميزت أزياء الإمامين الحنفي والشافعي بالتنوع والثراء في مفرداتها وألوانها وزخارفها، ويرتدي كلا الإمامين أزياء يغلب عليها الطابع العربي، وتقتصر على ردائين هما؛ الرداء الفوقاني من جُبة واسعة ذات فتحة رقبة مقورة، مفتوحة بأكملها من الأمام، "لوحة ٥←١٥"، فيما عدا جُبة الإمام الحنفي بلوحتين من لوحات تلك المجموعة إذ كانت مضمومة، "لوحة ٤، ١٣"، ولها كُمين طويلين واسعين، بإستثناء كُمي جُبة الإمام الحنفي بإحدى اللوحات إذ هما واسعين قصيرين يصلان للكوعين بنهاية مُثلثة الشكل، "لوحة ٨"، وبالثُلث العلوي بجانبي الفتحة الأمامية بغالبية الجُبب يوجد صف من العراوي والقياطين

المذهبة الدقيقة الحجم، "لوحة ٤←١٣"، فيما عدا جُبة الإمام الشافعي بثلاث لوحات منها حيث نجد بدلاً من ذلك صف من الأشرطة المقصبة المذهبة الرفيعة المتتالية تنتهي بعراوي وقياطين دقيقة، "لوحة ١٠←١٢"، هذا بخلاف خلو الجُبب بلوحتين منها على الإطلاق، "لوحة ١٤، ١٥".

وشذ عما سبق الرداء الفوقاني للإمام الحنفي باللوحة الأخيرة من تلك اللوحات، إذ هو فرجية وليس جُبة، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها بلوحات المجموعة الأولى، فيما عدا كونها مبطنة بالفراء الأبيض بتهشيرات دقيقة سوداء اللون، والذي أستُعمل كذلك في تحديد جانبي الفتحة الأمامية وتقويرة الرقبة وفتحتي الباذهنج في كُميها، هذا بخلاف أن كُميها أقل طولاً في إمتدادهما، "لوحة ١، ٢، ٣، ١٥".

وبأسفل الجُبب أو الفرجية يوجد الرداء التحتاني، وهو القُفطان الطويل الواسع، المقور عند فتحة الرقبة، بياقة رفيعة، وكُمين طويلين، ظهر أنهما واسعين ببعض اللوحات، "لوحة ٥، ٨، ١٠"، فيما يلاحظ أنه في اللوحة الأخيرة ظهر كُمي قُفطان الإمام الحنفي كاملين، على أن الكم الأيمن منهما كان في طوله الطبيعي بنهاية الرسغين، فيما كان أكثر طولاً في الكُم الأيسر، وليس هناك تفسير لذلك سوى أن هذا خطأ وقع فيه الفنان، "لوحة ١٥"، والقُفطان مضموم من الأمام بصف من الأشرطة المذهبة الرفيعة المتتالية المنتهية بعراوي وقياطين دقيقة الحجم، أو بقياطين وعراوي مذهبة أو سوداء اللون، ومن المنتصف بحزام قُماشي متوسط العرض مزين بتهشيرات دقيقة مذهبة أو بخطوط رفيعة قصيرة سوداء اللون، وعقدته بالمنتصف متوسطة الحجم بهيئة حرف (×) اللاتيني، أو بعقدة دائرية صغيرة الحجم "لوحة ٤←١٥".

كما نلاحظ بغالبية تلك اللوحات إستعمال الشال لكلا الإمامين، "لوحة ٤←٩، ١٢←١٥"، مع تنوع ألوانه وهيئة استعماله، وبداية فهو عبارة عن قطعة من القماش المتوسطة الطول والعرض، غالباً من الصوف الثقيل أو الحرير الممزوج بالقطن، يزين نهايات بعضها كِنار رفيع من خيوط حريرية مذهبة بسيطة، وكانت الهيئة الأولى له هي وضعه أعلى الكتف الأيمن للإمام الحنفي أو الأيسر للإمام الشافعي بحيث يتدلى منتصفه من الأمام وحتى منتصف الجسد، بينما يتدلى النصف الآخر منه على الظهر، أما الهيئة الثانية فهي وضعه مفروداً قليلاً خلف الرقبة وأعلى الكتفين مع ترك طرفيه الطويلين

يتدليان بطولهما بجانبي البدن، "لوحة ٤، ١٤"، وغالباً ما يتم ثنيهما أسفل الذراعين بحيث تتطاير نهايتهما من الخلف، "لوحة ٥←٩، ١٢"، وشاع إستعمال هاتين الهيئتين لكلا الإمامين، "لوحة ٤ ←٩، ١٢←١٥"، أما الهيئة الأخيرة والتي استُعملت مرة واحدة من قبل الإمام الشافعي فكانت بلف الشال بهيئة دائرية بأعلى الصدر من الأمام مع عقده من الخلف وترك طرفيه يتدليان بطولهما على الظهر، "لوحة ٨"، وكان الغالب عدم اجتماع هيئة واحدة للشال لكلا الإمامين في نفس القلادة، "لوحة ٤←٩، ١٢"، وذلك بخلاف لوحتان فقط كانت الهيئة فيهما متشابهة، "لوحة ١٣، ١٤"، فيما يلاحظ عدم إستعمال الإمام الحنفي للشال في اللوحة الأخيرة من تلك المجموعة، "لوحة ١٥".

وقد تنوعت ألوان الجُبب والقفاطين والفرجية والشيلان والأحزمة والطواقي والبطانات بين اللون البُني والنبيتي والأزرق والأحمر والبيج والسماوي والزيتي والذهبي والبرتقالي والأصفر والطوبي والموف والأخضر والرمادي والبنفسجي، بدرجات متفاوتة بين قاتمة ومتوسطة وباهتة، إلا أنها كانت في مجملها زاهية، هذا بخلاف اللونين الأسود والأبيض لاسيما في أغطية الرأس والبطانات، "لوحة ٤←١٥".

أما عن أغطية الرأس فجاءت غالبيتها بهيئة عمامات كبيرة أو متوسطة الحجم والإرتفاع، بيضاء اللون، تغطي الرأس كاملاً والجبهة، وقد عبر الفنان عن ثقلها من حيث إنثناء الأذنين، وهي دائرية أو بيضاوية الهيئة، منفوخة من الداخل، وجميعها ذات طيات واضحة رأسية ومائلة، محددة بخطوط رفيعة سوداء اللون، كما أن أغلبها خالية من الطواقي، "لوحة ٤←٥"، فيما وجدت بالقليل منها، "لوحة ٤←٦، ١١، ١٣"، وأغلبها من العمامة المُسماة بـ"العرف"، أو من نوعية العمامة "دولامة دستاري"، كما كانت غالبيتها خالية من الذؤابات أو من الطيات الطويلة الملفوفة حول الرقبة، "لوحة ٤←١٥"، وذلك فيما عدا بعض من عمامات الإمام الشافعي، فمنها ما لها ذؤابة متوسطة الطول تتدلى من الخلف على الرقبة، "لوحة ١٠، ١١"، ومنها ما لها نفس الذؤابة من الخلف مع وجود طية رفيعة متوسطة الطول تلتف حول الرقبة ولذا فهي من نوعية العمامة "طيلسان كوكلى، "لوحة ١٣"، ومنها ما كانت الذؤابة تتدلى أعلى الكتف الأيسر، "لوحة ١٥"، وأخيراً وجدت عمامة لها ذؤابتان؛ واحدة قصيرة بالجانب الأيمن من العمامة، والأخرى طويلة بالجانب الأيسر منها تمتد وحتى منتصف الذراع الأيسر للإمام، "لوحة ١٤"، وجميع تلك الذؤابات

تنتهي بهيئة مثلثة متدرجة، "لوحة ١٠، ١١، ١٣←١٥"، فيما رُسم غطاء رأس الإمام الحنفي بأخر لوحتين من تلك اللوحات من نوعية القاووق السليمي الكبير والصغير الحجم، له طاقية مضلعة حمراء اللون، وفي مثل نادر تنبثق من مقدمة أحدهما ريشة قصيرة رمادية اللون، "لوحة ١٤، ١٥".

وزُينت غالبية مفردات الزي لكلا الإمامين بزخارف مذهبة ومتنوعة، "لوحة ٤←١٣"، فيما كانت خالية منها في آخر لوحتين، "لوحة ١٤، ١٥"، وتميزت تلك الزخارف بكونها صغيرة الحجم ومتناثرة بكامل الرداء، وتنوعت بين زخارف نباتية سواء رُسمت كموضوع قائم، أو متداخلة، أو كمهاد وأرضية للعناصر الزخرفية الأخرى، منها وريدات صغيرة الحجم متفتحة متعددة البتلات، وزهور وبراعم وثمار لاسيما زهرة القرنفل وثمرة الرومان، وأوراق وبراعم دقيقة الحجم، وأفرع وأوراق ملفوفة، وأوراق محورة صغيرة رمحية الهيئة ذات تهشيرات، "لوحة ٤←١٣"، أو زخارف هندسية محورة من خطين قصيرين متقاطعين يُشبهان الحرف اللاتيني (X) يحصران أربع نقاط دقيقة الحجم كما بجُبة الإمام الحنفي، "لوحة ٦"، وجُبة الإمام الشافعي، "لوحة ١٣"، أو زخارف مجردة من عنصر البرق أو السحب[١] المكون من خطين قصيرين متتالين مموجين بين كل عنصر منه وآخر دائرة دقيقة الحجم كما بجُبة الإمام الشافعي، "لوحة ٨، ٩"، كما وجدت زخارف حيوانية لطيور صغيرة الحجم وكأنها سابحة في الماء، يفصل بين كل منها تهشيرات بسيطة كما بجُبة الإمام الحنفي، "لوحة ٩".

مما سبق يتضح أن مفردات أزياء الإمامين الحنفي والشافعي باللوحات المنسوبة لنسخ مرسم مدينة بغداد غلب عليها الطابع العربي فيما عدا شذرات بسيطة تأثرت بالطابع العثماني وذلك في بعض ملامح عمامات الرأس، والكُمين القصيرين بنهاية مدببة لإحدى الجُبب، وإستعمال الأشرطة الذهبية المقصبة، بخلاف الزخارف الثرية المذهبة والتي شاعت بكثرة في الأزياء العثمانية لكبار رجال الدولة بالمخطوطات المزوقة[٢]، "لوحة

---

[١] **زخرفة البرق:** عبارة عن خطين قصيرين متتاليين متموجين يشبهان السحب المزدوجة والمتماوجة، وهذا العنصر الزُخرفي يُمثل بصورة غامضة شفاه التنين أو شفاه بوذا أي أنه مرتبط بالديانة البوذية، وشاع استعماله بهيئات متنوعة بالتحف التطبيقية خلال العصر العثماني لاسيما في مجال النسيج والأزياء، للإستزادة إنظر/
- عبد العزيز، السحب والأقمار، ٢٩ - ٩٦./ - دنيا، الأزياء، ص ١٢٢٨ - ١٢٣٩.

[٢] عن الزخارف المتنوعة بزخارف الأزياء العثمانية راجع رسالة/ - دنيا، الأزياء، ص ١١٤٥ - ١٢٤١.

٤←١٣"، فيما غلب الطابع العثماني في زي وغطاء رأس الإمام الحنفي في اللوحتين المنسوبتين لمرسم مدينة إستانبول من حيث إرتداء الفرجية المبطنة بالفراء ذات الكمين الطويلين وفتحتي الباذهنج لكل منهما، والتعمم بالقاووق السليمي بخلاف إحتوائه على ريشة قصيرة بمقدمته، في إشارة إلى أن نسخ مرسم إستانبول كان يُرسم فيها زي الإمام الحنفي بهوية عثمانية كما سبق ذكره بلوحات المجموعة الأولى، في حين ظل الإمام الشافعي بثياب ذات طابع عربي، كما تشابهت هاتين اللوحتان في خلو الأزياء بهما من الزخارف مثلها مثل لوحات إنتاج مرسم إستانبول بالمجموعة الأولى، وكل هذا يؤكد على تنوع الفنانين التابعين المنفذين لتلك اللوحات ما بين المرسمين الفنيين، "لوحة ١، ٢، ٣، ١٤، ١٥".

وأخيراً نلاحظ من الوصف السابق لمفردات أزياء الإمامين وبمقارنتها بما ورد في التراجم والمناقب الخاصة بهما أن الفنان العثماني إلتزم فيها جميعاً بوجه عام كما بلوحات المجموعة الأولى من كونها أزياء فخمة أنيقة وضاءة مهندمة، ثرية غالية الأثمان، في غاية النظافة والتناسق، بخلاف تنوعها في مفرداتها وألوانها وزخارفها، كما حرص الفنان على إظهار بعض السمات الخاصة ببعض أزيائهما والتي منها التعبير بواقعية عن الجُبب الفخمة التي كان يحرص الإمام الحنفي على إرتدائها والتي كان بعضها مبطناً بالفراء، وإرتداء الشيلان، بخلاف التعبير عن صفة إحدى العمامات من حيث كونها من نوع العمامة المحنكة، وفي المقابل كانت بعض الإختلافات منها ما ورد عن تنوع مفردات أزيائهما بين العباءات والجُبب المخططة والقمصان والسراويل والقلنسوات السوداء والخِفاف، فلم يلتزم الفنان بذلك، كما لم يلتزم بإستعمال الأزياء البيضاء اللون والتي كانت مفضلة لديهما وذلك فيما عدا قُفطان الإمام الشافعي، "لوحة ١٤"، وفرجية وجُبة الإمام الحنفي في اللوحتين الأخيرتين، "لوحة ١٤، ١٥"، بخلاف العمامات والقاووق، "لوحة ٤←١٥".

١٠- <u>السمات الخِلقية:</u> تشابهت ملامح الوجوه لكل منهما بشكل كبير في تلك اللوحات، فرسم الإمام الحنفي برأس متوسطة الحجم، وَوجه بيضاوي مسحوب قليلاً، وبشرة بيضاء اللون تعلوها سُمرة خفيفة، ولحية كثيفة مشذبة طويلة تصل لأعلى الصدر، بيضاء اللون ناصعة، وشارب أبيض اللون متهدل حتى أنه يكاد يخفي الشفتين ويلتقي مع اللحية،

وعيون لوزية ضيقة، وحاجبان رفيعين صغيرين مقوسين أو مستقمين من نفس لون اللحى والشوارب، وأنف طويل حاد، وفم صغير الحجم، وأذن صغيرة انثنى بعضها لأسفل بسبب ثقل غطاء الرأس، مع ظهور بعض سوالف الشعر الرفيعة تتقدم الأذن وترتبط باللحى، فيما تختفي تفاصيل الرقاب خلف اللحى، أيضاً رُسم مفرود الظهر بالرغم من كبر سنه الواضح، كما رُسم ربعة متين البدن بغالبية اللوحات، وأن لوحظ قصر طول ذراعيه، "لوحة ٤←١٣".

أما عن الإمام الشافعي فرسم كرجل في منتصف العمر، برأس متوسطة الحجم، وَوجه بيضاوي مليح، وبشرة بيضاء مشوبة باللون الوردي، ولحية قصيرة مشذبة سوداء اللون، وشارب رفيع خفيف أسود اللون متصل باللحية، وعينان صغيرتان لوزيتي الشكل، وحاجبان قصيرين مقوسين أسودي اللون، وأنف قصير حاد، وأذن صغيرة، ورقبة قصيرة، مع ظهور سوالف الشعر تتقدم الأذن وترتبط باللحية، لوحة ٥←١٣"، مع ملاحظة أنه في اللوحة الأولى رُسم كشاب صغير بدون لحية، بوجه بيضاوي وشارب قصير، "لوحة ٤"، وجاءت الملامح لكليهما في اللوحتين الأخيرتين مختلفتين عما سبق قليلاً، فبخلاف أنهما في اللوحة الثانية منهما رُسما في مرحلة عمرية متوسطة يظهر ذلك جلياً من اللحى والشوارب والحواجب السوداء اللون، نلاحظ كذلك أن الوجوه أقل إمتلاءاً وأكثر إستطالة، كما أن البدن لكليهما أقل سمنة وأكثر طولاً وتناسقاً، "لوحة ١٤، ١٥".

وقد وفق الفنان في التعبير عن الكثير من الصفات الجسمانية التي ذُكرت ببعض المصادر الخاصة بمناقب الإمامين الحنفي والشافعي، فجاء الإمام الحنفي ربعة قوي البدن، مائلاً إلى الطول، متوسط اللحية، جميل الصورة، مهيب الطلعة، حسن الوجه واللحية، ممشوق القوام، عريض المنكبين، كما رُسم ببشرة بيضاء تعلوها بعض السمرة، وقد بدت على وجهه ولحيته علامات تقدم السن، فيما عبر الفنان عن مجمل ما ورد في أوصاف الإمام الشافعي فرسمه طويل القامة، متناسق القوام، كما رُسم طويل العنق والذراعين، جميل الوجه، غير ممتلئ الخدين، أبيض البشرة، خفيف الكتفين، لحيته بقدر قبضة اليد مع عدم إظهار أثر تخضيب الحناء بها، "لوحة ١٤، ١٥".

١٢- النصوص الكتابية: دونت بتلك اللوحات نصوص كتابية للتعريف بهذين الإمامين، ففي اللوحة الأولى[١] دونت بخط أسود صغير عبارة "امام اعظم ابو حنيفه" بمستوى واحد مائلاً لأعلى خارج قلادة الإمام الحنفي مقابلاً لوجهه، "لوحة ٤"، كما دون نص آخر باللغة العثمانية القديمة مائلاً لأسفل على خطين متتاليين، يقع بالركن الأيسر من الصفحة وملاصقاً للقلادة السابقة نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فوت اولرغى، كون امام شافعى حضرتلرى طوغدى"، "لوحة ٤(أ)"، وترجمته[٢]: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة"، فيما دونت عبارة "امام محمد شافعى" على جلدة المخطوط الصفراء اللون الموضوع أعلى كرسي المصحف بقلادة الإمام الشافعي، "لوحة ٤"، كما دون نص آخر رأسي متجه لأسفل على ثلاثة سطور متتالية باللغة العثمانية القديمة يقع بالركن الأيمن من مقدمة الصفحة أسفل القلادة السابقة نصه: "هجرتك نبينك كي يوزد وردنچى يلنده فوت اولدي، رحمة الله عليه رحمة واسعة، [.....]"، "لوحة ٥(ب)"، وترجمته: "تُوفي رحمة الله عليه رحمة واسعة سنة مائتان وأربع من الهجرة النبوية، وفضائله كثيرة، ....."

وفي اللوحة الثانية دون بخط أسود صغير عبارة "امام اعظم" على مستويين بأرضية قلادة الإمام الحنفي خلف ظهره من أعلى، "لوحة ٥"، كما دون نص آخر مائل لأعلى على أربعة سطور باللغة التركية القديمة، يأخذ شكلاً مثلثاً مقلوباً غير محدد بإطار، يقع بركن الأيسر من مقدمة الصفحة ملاصقاً للقلادة السابقة نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فون اولدغي كون، امام شافعى حضرتلرى طوغدى، رحمة الله عليه، م"، "لوحة ٥(أ)"، وترجمته: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة، رحمة الله عليه، م"، فيما دونت عبارة "امام شافعي" أمام وجه هذا الإمام وملاصقة للإطار المحدد لقلادته، "لوحة ٥"، كما دون نص آخر يشبه في هيئته النص التركي السابق على

---

[١] يلاحظ بالنصين الكتابيين بتلك اللوحة أنهما قد تعرضا للكثير من التشويه لاسيما النص الخاص بالإمام الحنفي، كما دونا بخط صغير للغاية، مما زاد من صعوبة قراءتهما، إلا أنه أمكن التوصل لأقرب قراءة لهما وذلك بالإعتماد على نصوص اللوحات التالية.

[٢] يعود الفضل في ترجمة نصوص لوحات تلك المجموعة من اللغة العثمانية القديمة إلى اللغة العربية لكل من:
- د / محمد عبد العاطي محمد، مدرس التاريخ والحضارة العثمانية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، مصر.
- أ / أسماء صابر حسين كيلاني، مترجمة اللغة التركية، كلية الأداب، جامعة عين شمس، مصر.
وقام بمراجعتها : د / محمد أبو سيف، مدرس الأثار والفنون الإسلامية، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، جامعة القاهرة.

أنه مائل لأسفل نصه: "هجرت نبك كي يوزدردنچى يلنده، فوت اولدي رحمة الله عليه، رحمه واسعه، م"، "لوحة ٥(ب)"، وترجمته: "تُوفي رحمة الله عليه رحمة واسعة سنة مائتان وأربع من الهجرة النبوية، وفضائله كثيرة".

أما اللوحة الثالثة فدونت بخط أسود صغير مائل لأعلى عبارة "حضرت امام اعظم رحمه الله" على مستويين خارج إطار قلادة الإمام الحنفي وتحديداً خلف عمامته، "لوحة ٦"، كما نجد نصاً مدوناً بنفس هيئة النص التركي باللوحة السابقة وملاصقاً لتلك القلادة نصه: "ابو حنيفه حضرتلري فوت اولدغي، كون امام شافعى حضرتلري، طوغدي رحمه الله، م"، "لوحة ٦(أ)"، وترجمته: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة، رحمه الله، م"، فيما دونت عبارة "امام شافعى رحمه الله" مائلة لأعلى خلف عمامة الإمام الشافعي خارج الإطار المحدد لقلادته به، "لوحة ٦"، فيما دون بالنص الملاصق لتلك القلادة والمشابه لهيئة نص الإمام الحنفي على أنه مائلاً لأسفل: "هجرت نبينك صلعم ابكى يوزدردنجي، يلنده فوت اولدى رحمة الله، عليه رحمة واسعه، م"، "لوحة ٦(ب)"، وترجمته: "توفي رحمة الله عليه رحمة واسعة في سنة مائتان وأربع من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم، م".

وفي اللوحة الرابعة دون بخط أسود صغير مائل لأسفل عبارة "امام اعظم ابو حنيفه" على مستويين داخل تكوين نصف دائري بسيط محدد بخط رفيع ذهبي خارج إطار قلادة الإمام الحنفي وتحديداً خلف ظهره، "لوحة ٧"، كما نجد نصاً مدوناً على مستويين أعلى نهاية الخط الممتد بطول يسار الصفحة ومنتهياً بتلك القلادة نصه: "ابو حنيفه حضرتلري فوت اولدوغى، كون امام شافعى حضرتلرى طوغدى"، "لوحة ٧(أ)"، وترجمته: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة"، فيما دونت عبارة "امام محمد شافعى" مائلة لأعلى في نفس التكوين السابق خلف ظهر الإمام الشافعي خارج الإطار المحدد لقلادته، "لوحة ٧"، كما دون بالنص الملاصق لتلك القلادة على مستتوين ومتجهاً لأسفل: "حضرت امام شافعى هجرتك اكي يوز، دردنجى يلنده فوت اولدى رحمه الله عليه"، "لوحة ٧(ب)"، وترجمته: "تُوفي حضرت الإمام الشافعي رحمة الله عليه سنة مائتان وأربع من الهجرة النبوية، وفضائله كثيرة".

وفي اللوحة الخامسة دون بخط أحمر صغير مائل لأعلى عبارة "امام اعظم رضى" خارج إطار قلادة الإمام الحنفي وتحديداً خلف ظهره، "لوحة ٨"، كما نجد نصاً مدوناً على مستوى واحد أعلى نهاية الخط الممتد بطول يسار الصفحة ومنتهياً بتلك القلادة نصه: "حضرت امام اعظم ابو حنيفه فوت اولدقى كون امام شافعى حضرتلرى طوغدى عمره ٥٨"، "لوحة ٨(أ)"، وترجمتها: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت الإمام الأعظم أبو حنيفة، وعمره ٥٨"، فيما دونت عبارة "امام شافعى رضى" محصورة بين قلادتي الإمامين الشافعي وعلي موسى الرضا، "لوحة ٨"، كما دون بالنص المائل لأسفل بالركن الأيمن من الصفحة والملاصق لتلك القلادة: "امام شافعى هجرتنك ايكى يوز، دودوغى يلنده فوت اولدى، رحمة الله عليه عمره ٥٤"، "لوحة ٨(ب)"، وترجمتها: "توفي الإمام الشافعي صاحب العزة في سنة مائتين وأربع من الهجرة رحمة الله عليه وكان عمره ٥٤ سنة".

أما اللوحة السادسة فنجد نصاً مدوناً على مستوى واحد بأعلى الخط الممتد بطول يسار الصفحة ومنتهياً بقلادة الإمام الحنفي وتحديداً أعلى رأسه، نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فوت اولدغى كون شافعى حضرتلرى طوغدى عمرى ٧٠ سنه"، "لوحة ٩(أ)"، وترجمتها: "وُلد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة، وعمره ٧٠ سنة"، لوحة ٩"، مع ملاحظة تدوين عبارة "مولودى ٨٠ سنه" أسفل عبارة "ابو حنيفه حضرتلرى" وهي ترمز إلى ولادة الإمام أبو حنيفة سنة ٨٠هـ، كما دون أسفل عبارة "كون شافعى" عدد "١٥٠" للدلالة على تاريخ ولادته سنة ١٥٠هـ، فيما دونت عبارة "حضرتلرى امام شافعى" رأسية متجهة لأعلى خارج الإطار المحدد لقلادة الإمام الشافعي بأعلى رأسه باللون الأحمر، "لوحة ٩"، وترجمتها "حضرت الإمام الشافعي"، كما دون بأسفل نهاية الخط الممتد بطول يمين الصفحة ومنتهياً بتلك القلادة نص رأسي بالمداد الأسود متجها لأعلى على ثلاث مستويات نصه: "هجرتك ايكى يوز دردنجى يلنده فوت اولدى، رحمة الله عليه عمرى سنة ٥٤، وفات سنه ٢٠٤"، "لوحة ٩(ب)"، وترجمتها: "تُوفي صاحب العزة في سنة ٢٠٤ رحمة الله عليه وكان عمره ٥٤ سنة".

وفي اللوحة السابعة نجد نصاً أسفل قلادة الإمام الحنفي بالمداد الأسود مائلاً لأسفل على ستة مستويات نصه: "ابو حنيفه فوت، اولدوغى كون امام شافعى طوغدى، وعبد الله

بن منصور ده واقعى امامه قاضيلق قبول اتمك ايجون يوز قارباج، حبس ايلدى حبسده وفات اتدى، رحمه الله"، "لوحة ١٠(أ)"، وترجمته: "وُلد الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه أبو حنيفة وكان عبد الله بن منصور قد عرض عليه القضاء لكنه لم يقبل، فضربه بالسوط مائة جلدة، وحبسه ومات في الحبس رحمه الله"، فيما دون نص مقلوب ومائل لأسفل يمين الإطار المحدد لقلادة الإمام الشافعي على خمسة مستويات نصه: "ادريس اوغلى، امام محمد شافعى هجرتنك، ايكى يوز دردنجى يلنده، وفات اولدى رحمة الله، عليه"، "لوحة ١٠(ب)"، وترجمته: "توفي الإمام محمد الشافعي بن إدريس سنة مائتان وأربع من الهجرة رحمة الله عليه".

أما اللوحة الثامنة فدون بخط أسود نص مائل لأعلى على أربعة سطور باللغة العثمانية القديمة، يأخذ شكلاً مثلثاً مقلوباً غير محدد بإطار يقع بالركن الأيسر من مقدمة الصفحة أسفل قلادة الإمام الحنفي نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فوت اولدغي كون، امام شافعى حضرتلرى، طوغدى، م"، "لوحة ١١(أ)"، وترجمته: "ولد حضرت الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة"، فيما دون نص آخر بنفس الهيئة السابقة على أنه مائل لأسفل يقع بركن الأيمن من مقدمة الصفحة ملاصقاً لقلادة الإمام الشافعي نصه: "هجرت نبيك صلعم اكي يوز دردنجى يلنده، محمد شافعى فوت اولدى رحمه الله، رحمة واسعة، م"، "لوحة ١١(ب)"، وترجمته: "في سنة مائتان وأربع من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم تُوفي محمد الشافعي رحمه الله رحمة واسعة".

وفي اللوحة التاسعة دون بخط أسود نص رأسي متجه لأسفل يقع بأسفل قلادة الإمام الحنفي على ثلاثة سطور متتالية باللغة العثمانية القديمة نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فوت، اولدغي كون امام محمد، شافعى حضرتلري طوغدي"، "لوحة ١٢(أ)"، وترجمته: "ولد حضرت الإمام محمد الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرت أبو حنيفة"، فيما دون نص آخر بنفس الهيئة السابقة يقع أسفل قلادة الإمام الشافعي نصه: "هجرة نبويه يك يوز، درودنجى يلنده امام محمد، شافعى حضرتلرى فوت اولدى"، "لوحة ١٢(ب)"، وترجمته: "في سنة مائتان وأربع من الهجرة النبوية تُوفي حضرت الإمام محمد الشافعي".

أما اللوحة العاشرة فبها نص مدون على مستتويين بأسفل الخط الممتد بطول يسار الصفحة ومنتهياً بقلادة الإمام الحنفي، نصه: "ابو حنيفه حضرتلرى فوت اولدوغى كون

امام شافعى حضرتلرى طوغدى وعبد الله بن منصور دو أبقى خليفه حضرت امامه قاضيلق ويردى قبول اتمدى ايجون يوز قارباج، حبس ايلدى حبسده وفات اتدى رحمه الله تعالى"، "لوحة ١٣(أ)"، وترجمته: "وُلد حضرة الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرة أبو حنيفة، وعرض عبد الله بن منصور في حضرت الخليفة عليه القضاء لكنه لم يقبل، فضربه بالسوط مائة جلدة، وحبسه ومات في الحبس رحمه الله تعالى"، كما دون نص على مستوى واحد بأعلى الخط الممتد بطول يمين الصفحة والمنتهي بقلادة الإمام الشافعي نصه: "هجرتك ابكي يوز دوردنجى يلندن حضرت امام شافعى رحمة الله عليه فوت اولدى وانك فضائلى جوقدر"، "لوحة ١٣(ب)"، وترجمتها: "تُوفي حضرت الإمام الشافعي رحمة الله عليه سنة مائتان وأربع من الهجرة، وفضائله كثيرة".

وفي اللوحة الحادية عشر دون أفقياً بخط أسود غامق واضح عبارة "حضرت امام اعظم رضى" على مستوى واحد أعلى قلادة الإمام الحنفي، "لوحة ١٤(أ)، كما دون نص آخر بالمداد الأحمر مائل لأعلى بأعلى الخط الممتد بيسار الصفحة والمنتهي بتلك القلادة في مستوى واحد باللغة العثمانية القديمة نصه: "امام اعظم ابو حنيفه رضي الله تعالى عنه فون اولدغى امام شافعى طوغدى عمره ٥٨"، "لوحة ١٤(أ)"، وترجمته: "وُلد الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه الإمام الأعظم أبو حنيفة رضي الله تعالى عنه وعمره ٥٨ سنة"، فيما دونت أفقياً بخط أسود غامق واضح عبارة "حضرت امام شافعى رضى"، أعلى قلادة الإمام الشافعي، "لوحة ١٤(ج)، كما دون نص أسفل القلادة السابقة بمداد أحمر اللون مائل لأسفل على أربع سطور باللغة العثمانية القديمة نصه: "امام شافعى هجرتك ايكيوز، دوردنچى يلنده فوت اولدى، رحمة الله عليه عمرى ٥٤"، "لوحة ١٤(ب)"، وترجمته: ""تُوفي الإمام الشافعي رحمة الله عليه سنة مائتان وأربع من الهجرة وعمره ٥٤ سنة".

أما اللوحة الثانية عشر والآخيرة من لوحات تلك المجموعة فدون بخط مائل لأعلى بخط أسود غامق واضح عبارة "حضرت امام اعظم رضى" على مستوى واحد أعلى قلادة الإمام الحنفي، "لوحة ١٥(أ)"، كما دون نص آخر مائل لأعلى باللغة العثمانية القديمة أعلى القلادة السابقة على مستويين نصه: "امام اعظم ابو حنيفه رضي الله تعالى عنه، فوت اولدغى امام شافعى طوغدى امام اعظم حضرتلري نيك عمرى سنه ٥٨"، "لوحة

١٥(أ)"، وترجمته: "وُلد الإمام الشافعي في اليوم الذي تُوفي فيه حضرة الإمام الأعظم أبو حنيفة رضي الله تعالى عنه وعمره ٥٨ سنة"، فيما دونت عبارة "حضرت امام شافعى رضى" أعلى قلادة الإمام الشافعي، مائلة لأعلى بخط أسود غامق واضح "لوحة ١٥(ج)، كما دون نص أسفل القلادة السابقة بخط أسود اللون مائل لأسفل على أربع سطور نصه: "امام شافعى حضرتلرى هجرتيك، ايكيوز دوردنجى يلنده فوت، اولدى رحمه الله عليه، عمرى شريفلى سنه ٥٤"، "لوحة ١٥(ب)"، وترجمته: "تُوفي حضرت الإمام الشافعي رحمة الله عليه سنة مائتان وأربع من الهجرة وعمره الشريف ٥٤ سنة".

مما سبق يلاحظ أن نصوص تلك اللوحات دونت غالبيتها بالمداد الأسود، "لوحة ٤←٧، ١١←١٣، ١٥"، مع استعمل المداد الأحمر في لوحة واحدة منها، "لوحة ٨"، بينما استعمل اللونين معاً في لوحتين، "لوحة ٩، ١٤"، كما يلاحظ أنها جمعت في تدوينها بين اللغات العثمانية والعربية والفارسية، وأن الغالب بها في التعريف بالإمامين احتواء كل لوحة منها على نصين خاصين لكل منهما، أحدهما مختصر ومدون بلغة عربية واضحة، الغرض منه ذكر صاحب القلادة موضحاً به وظيفته وربما الدعاء له، وهو ما نطالعه في عبارات: "امام اعظم ابو حنيفه"، "امام اعظم رضى"، "امام اعظم"، "حضرت امام اعظم رضى"، "امام محمد شافعى"، "امام شافعي"، "امام شافعى رحمه الله"، "امام شافعي رضى"، "حضرتلرى امام شافعى"، "حضرت امام شافعى رضى"، ودُون إما مائلاً لأعلى أو أفقياً على مستوى واحد أو مستويين سواء أعلى أرضية القلادة أو بجانبيها أو بأعلاها، "لوحة ٤←١٥"، فيما استغل الخطاط جلدة المخطوط الموضوع على كرسي المصحف بإحداها ودون عليها عبارة "امام محمد الشافعي"، "لوحة ٤(ب)"، وأخيراً فقد خلت بعض لوحات تلك المجموعة من هذا النص، "لوحة ١٠←١٣".

أما النص الثاني لكليهما فدون باللغة العثمانية مقروناً في بعضه بأعداد عربية وفارسية، وهو طويل يحتوي في الغالب على إسم الإمام ووظيفته وتاريخ ولادته وَوفاته وعمره والدعاء له بالرحمة والمغفرة، وربما وُجدت به إشارة إلى محنة أحدهما كمحنة الإمام الحنفي في رفضه تولي القضاء وضربه بالكرباج وحبسه وَوفاته في محبسه[1]، وقد تعددت

[1] عرض الخليفة العباسي المنصور على الإمام أبو حنيفة النعمان تولي قضاء بمدينة بغداد وأن يكون القاضي الأول للدولة العباسية، وهدده بالحبس إن رفض تولي القضاء، فما كان من الإمام إلا أن أصر على موقفه وهو

وتنوعت هيئة تدوينه، فمنه ما دون في ركني مقدمة الصفحة ذاتها بشكل مثلث مائل لأسفل أو لأعلى بدون تحديده بإطار، أو دُون رأسياً متجهاً لأسفل، أو دون مائلاً في هيئة غير محددة، وربما مقلوباً متجهاً لأعلى أو لأسفل، وربما دُون بشكل رأسي متجهاً لأعلى وذلك بأعلى أو أسفل الخطين الرأسيين الطويلين بيمين ويسار الصفحة، أو دون مائلاً لأعلى، ولطول النص نجده مدوناً على سطر واحد طويل أو سطرين، أو ثلاثة، أو أربعة، أو خمسة، أو ستة أسطر متدرجة، "لوحة ٤←١٥".

وقد أكدت تلك النصوص على وظيفتيهما وهي الإمامة، وبالنسبة للإمام الحنفي فقد ذُكر في التعريفات الخاصة به بكُنيته "أبو حنيفة"[١]، أو بذكر لقبه المشهور به وهو "الأعظم"، وربما تم الجمع بينهما، أما الإمام الشافعي فذُكر في التعريفات الخاصة به بإسمه "محمد شافعي"، أو "محمد بن إدريس"، أو بلقبه المشهور به وهو "الشافعي"، وهنا نجد أن التعريف بالإمامين تنوع ما بين الإشارة إليهما بالإسم أو الكنية أو اللقب الخاص بكل منهما، "لوحة ٤←١٥".

أما عن تاريخ سنة الوفاة أو العمر فتنوعت ما بين تدوينها بحروف عثمانية قديمة، أو بأعداد عربية، "لوحة ٩ (أ)، ١٤(أ)، ١٥(أ)"، أو بأعداد فارسية، "لوحة ٨(ب)، ٩(ب)، ١٤ (ب)، ١٥(ب)"، كما ذُكر التقويم الهجري بلغة عثمانية قديمة تنوعت ما بين لفظة "هجرتيك"، "لوحة ٤(ب)←١٠(ب)، ١٣(ب)، ١٤(ب)، ١٥(ب)"، وعبارة "هجرة نبوية"، "لوحة ١٢ (أ)"، أو "هجرت نبيك صلعم"، "لوحة ١١(ب)".

وهناك ملاحظة شديدة الأهمية ظهرت بثلاث لوحات وهي ذكر عمر الإمام الحنفي عند وفاته بـ ٥٨ سنة، "لوحة ٨(أ)، ١٤(أ)، ١٥(أ)"، بالمخالفة للواقع إذ الإمام الحنفي ولد عام ٨٠هـ، وتوفي سنة ١٥٠هـ، وكان عمره ٧٠ عاماً، وهو ما ذكر بشكل صحيح وبأرقام عربية واضحة بإحدى تلك اللوحات، "لوحة ٩(أ)"، والتعليل الوحيد أن هذا خطأ إملائي وقع فيه ناسخ تلك المخطوطات أو جهلاً منه بهذا التاريخ، وبخلاف تلك اللوحات الأربع

الرفض، غير مبال بالنتائج، فأمر المنصور بحبسه وضربه بالسياط كل يوم عشرة أسواط، حتى خرج الدم من جسده، إلى أن مات في محبسه، للإستزادة إنظر/ - كريم، تخطيط وعمارة مرقد الإمام أبي حنيفة النعمان، ص ٢٩ – ٣٠.

[١] اتفق الرواة أن أبو حنيفة، مؤنث حنف، وهو الناسك أو المسلم، لأن الحنف الميل، والمسلم مائل لدين الحق، وقيل كُني بذلك لملازمته للدواة المسماة حنيفة بلغة العراق، وقيل كانت له بنت تسمى بذلك، للإستزادة إنظر/ - الشافعي، الخيرات الحسان، ص ٦٠.

فلم يُذكر أية تواريخ تتعلق بالإمام الحنفي ببقية اللوحات سوى في الإشارة الواردة بالنصوص الطويلة الخاصة به إلى كون يوم وفاته هو يوم ميلاد الإمام الشافعي، "لوحة ٤←١٥"، فيما ذُكر تاريخ ولادة الإمام الشافعي في كافة اللوحات وذلك إما بالإشارة لمولده في يوم وفاة الإمام الحنفي أو ذكره صراحة بإحدى اللوحات وهي سنة ١٥٠هـ، كما ذُكر بغالبيتها سنة وفاته ٢٠٤هـ، بخلاف ذكر عمره عند الوفاة وهو ٥٤ سنة، "لوحة ٤←١٥".

١١- التحف التطبيقية: ظهرت بتلك المجموعة من اللوحات بعض عناصر من التحف التطبيقية بحيث لم تقتصر كما في لوحات المجموعة الأولى على المخطوطات فقط، بل تعدتها لتشمل أيضاً كرسي المصحف والسبحة والمنديل، وتجدر الإشارة إلى أن الفنان كان موفقاً في إظهار هيئة تلك التحف بصورة واضحة على الرغم من صغر حجمها، معتمداً في ذلك على وضعة الإمامين الثُلاثية الأرباع، وزاوية المنظور الخاصة باللوحات والتي سمحت بظهور الكثير من العناصر الفنية بداخلها، وذلك كما يلي:-

أ] المخطوطات: يمسك كل من الإمامين الحنفي والشافعي بمخطوط خاص به في غالبية تلك اللوحات، "لوحة ٤←١٥"، وإن لوحظ ببعضها أن الإمام الشافعي لا يوجد معه مخطوط خاص به، وربما هذا عائد إلى إكتفائه بالإستماع إلى ما يردده شيخه الإمام الحنفي مما يعزز من وجود لغة حوار بينهما، "لوحة ٧، ١١، ١٤"، وقد تنوعت طريقة الإمساك بالمخطوط ما بين وضعه مغلقاً بجانب الإمام أو أعلى إحدى ركبتيه أو فخذيه مع الإمساك به بإحدى اليدين، "لوحة ٤←٦، ٨←١٠"، أو وضعه مفتوحاً أعلى كلا الفخذين كما في إحدى قلادات الإمام الشافعي، "لوحة ١٢"، كما وجد أيضاً مغلقاً يتأبطه الإمام تحت أحد ذراعيه من أعلى، "لوحة ٤، ١٤، ١٥"، أو يتم الإمساك به مرفوعاً قليلاً سواء أكان مغلقاً أو مفتوحاً بيد واحدة أو بكلا اليدين، "لوحة ٥←٧، ٩←١٣"، وأخيراً وجد مخطوط للإمام الشافعي أعلى كرسي مصحف موضوع أمامه، "لوحة ٤".

ويلاحظ في غالبية تلك اللوحات أن كلا الإمامين لا يطالع المخطوط الخاص به، بل إن أغلبها رُسمت مغلقة لكليهما، "لوحة ٤←٦، ٨←١٠، ١٤، ١٥"، وهذا يعبر عن وجود محادثة سابقة بينهما، فيما رُسم المخطوط على وشك فتحه ببعض اللوحات، "لوحة ٧، ١٠، ١١، ١٣"، وذلك بخلاف لوحة واحدة تُعبر عن فتح المخطوط مع إظهار صفحتين كاملتين به بلونهما الأبيض الناصع يُمسك به الإمام الشافعي، "لوحة ١٣".

كما تميزت تلك المخطوطات بأنها متنوعة الأحجام فمنها الكبيرة لاسيما تلك الخاصة بالإمام الحنفي، "لوحة ٤←٦، ٩، ١٢"، ومنها المتوسطة الحجم، "لوحة ٧، ٩←١٥"، ومنها الصغيرة الحجم، "لوحة ٤، ٨"، كما تنوعت ألوان الجلود الخاصة بها ومنها اللون الأحمر وهو الغالب، والأزرق والذهبي والنبيتي والأخضر والأصفر بدرجات متفاوتة، مع إستعمال التذهيب بها، "لوحة ٤←١٥".

وعلى عكس المخطوطات بلوحات المجموعة الأولى لم يكن للمخطوطات بالمجموعة الثانية بطانة ظاهرة ولا لسان مثلث خاص بإحداها، كما كانت جلود بعضها خالية من الزخارف، فيما زُخرفت البقية بإطار رفيع مذهب يحدد الجلدة، أو حنايا ركنية مثلثة صغيرة الحجم في الأركان الأربعة لها، مع ظهور جزء من بخارية مفصصة رأسية بمنتصف الجلدة بإحداها أو تخلو منها، "لوحة ٤←١٥".

ب] كرسي المصحف: في اللوحة الأولى من لوحات تلك المجموعة وجد كرسي مصحف مفتوح وموضوع أمام الإمام الشافعي، وهو بسيط من نوعية كراسي المصاحف القابلة للطي، مصنوع من مادة الخشب، متوسط الحجم والإرتفاع، ومكون من رجلين فقط ومسند يوضع عليه المصحف، وإحدى رجليه موضوعة أعلى أرضية القلادة المرسوم بها الإمام، والأخرى خارجها ملاصقة للإطار المؤطر لها، وهو من اللون الرمادي الباهت، وهناك ملاحظتان مهمتان بخصوصه؛ الأولى: أن الكرسي موضوع عليه مخطوط كبير الحجم وليس مصحف، حيث دون على جلدته الصفراء اللون عبارة "امام محمد شافعى"، وهنا استغل الفنان جلدة المصحف في التعريف بالإمام الشافعي ربما تأكيداً على أنه مخطوط خاص به ومن تأليفه، والثانية: وهي أن الإمام يمسك بمخطوط آخر أحمر اللون صغير الحجم بيده اليمنى، وربما يكون تفسير ذلك عرض الإمام لأكثر من مؤلف من مؤلفاته أمام شيخه الحنفي، أو أنه مخصص لتدوين ما يذكره الإمام الحنفي في أمور الدين، "لوحة ٤".

ج] المنديل: في نفس اللوحة السابق ذكرها يقبض الإمام الشافعي بيده اليسرى على منديل أبيض اللون صغير الحجم، وغير معلوم تفسير ذلك سوى أنه من أحد مكملات الزينة الخاصة به، "لوحة ٤".

د] السبحة: في إحدى تلك اللوحات وجدت سبحة يمسك بها الإمام الشافعي بيده اليسرى، سوداء اللون متوسطة الطول نُظمت حباتها الدقيقة الحجم في سلك قصير، وهي في الغالب من ثلاث وثلاثين حبة كروية الشكل، وتتدلى خارج إطار القلادة المرسوم بها الإمام، ولم تظهر فواصلها ولا منارتها أو دلاياتها، وربما تكون قد اختفت في قبضة يد الإمام الشافعي، وذلك وفق قواعد المنظور، وحازت السبحة في التصميم أهمية خاصة من جانب الفنان، الذي نجح في إظهارها بشكل جيد داخل تصميم اللوحة، إذ أن خيطي السبحة يتدليان متجاوران، لم يحجب أحدهما الآخر، وكان لوجودها بتلك اللوحة رمزية دينية إذ كان يستعين بها الإمام في تسبيحه، فهي في الأساس وسيلة من وسائل التعبد في كافة الأديان، وهنا لم يلتزم الفنان بالضوابط الشرعية، وذلك في ضرورة أن يكون التسبيح باليد اليمنى، "لوحة ٧".

*** المجموعة الثالثة:** تم الإقتصار فيها على ظهور الإمام الحنفي بمفرده بثلاث لوحات فقط، الأولى[١] منها تعود لعهد السلطان "محمد الرابع" (١٠٥٩ – ١١٠٢هـ/ ١٦٤٨ – ١٦٨٧م)، وتُنسب إلى نسخة من مخطوط "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"[٢] المؤرخة بعام ١٠٩٦هـ / ١٦٨١م، والمحفوظة بدار الكتب المصرية (تحت رقم ١٢٤ تاريخ تركي م)، صفحة رقم (92A)[٣]، "لوحة ١٦".

---

[١] دار الكتب المصرية بالقاهرة [تحت رقم ١٢٤- تاريخ تركي م]. / - دنيا، الأزياء، ٥٥٧، لوحة (٣٢٨).

[٢] **مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات:** ألفه محمد بن زكريا القزويني، ويُعد من أهم المخطوطات الإسلامية، فقد تحدث فيه القزويني عن السماء وما فيها، فوصف الكواكب والأبراج وحركاتها، وما يترتب على ذلك من فصول السنة والشهور والأيام، فضلاً عن حديثه عن الملائكة، كما تحدث عن الأرض وما عليها، وكرة الهواء وأصول الرياح وأنواعها، وكرة الماء وما فيها من البحار والجزر والحيوانات العجيبة، واليابسة وما عليها من جماد ونبات وحيوان، للإستزادة انظر/

- جعفر، ريهام محمد يسري، دراسة آثرية فنية لنسخة عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني المحفوظة بمكتبة الأزهر تحت رقم عام (١٣٢٨٠٢)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم إسلامي، ٢٠١٨م، ص ٧ - ٩.

[٣] هذه النسخة من مخطوط "عجائب المخلوقات" مُدونة باللغة التركية بخط النسخ، ومحفوظة في مجلد مذهب بحالة جيدة من الحفظ ومزخرفة بزهور وفواصل ملونة، وتحتوي على (١٤٦) صفحة، أبعاد كل منها (٢٧,٥×١٨سم)، وبكل منها (١٩) سطراً، وتبدأ بصفحة الإفتتاحية وبها جلية مُذهبة مزدانة بالزهور وَالأوراق الملونة ونقرأ بأولها البسملة، لتتوالى باقي الصفحات وكانت مجدولة بالذهب والمداد الأسود، وتتضمن عدد (٣٧) لوحة تميزت بمميزات عديدة وتأثيرات فنية متنوعة منها؛ وتم إحاطة اللوحات بإطارات بسيطة مذهبة تفصل بينها وبين المتن إلا أن هذا لم يمنع من خروج بعض التفاصيل الخاصة بها خارج حدودها ببعض اللوحات، كما اتسمت بقلة رسومات الشخصيات بها وكبر أحجامها مقارنة بباقيالعناصر، وتنوع سحنها وأزيائها وأوضاعها بين الجانبية والأمامية والثُلاثية الأرباع، بخلاف التركيز على رسوم النساء والعفاريت والمخلوقات العجيبة والملائكة، مع قلة رسوم العمائر والحيوانات والطيور والأشجار ببعض منها، وبراعة الفنان في التعبير الموفق عن الحركة والجمود والإشارات ودقة الرسومات،

واللوحتان التاليتان تعودان لعهد السلطان "سليمان الثاني"[١] (١١٠٢-١١٠٦هـ / ١٦٨٧-١٦٩١م)، وتُنسبان إلى نسختين من مخطوط "سلسلة نامه"، مؤرختين بعام ١١٠٤هـ / ١٦٩٢م، الأولى[٢] منهما محفوظة في مكتبة ڤيينا النمساوية الوطنية (تحت رقم AF.17)، صفحة رقم (18A)[٣]، "لوحة ١٧"، واللوحة الثانية[٤] محفوظة في مكتبة وارسو الوطنية (تحت رقم BOZ.183)، صفحة رقم (17A)[٥]، "لوحة ١٨".

وبدراسة تلك اللوحات الثلاث يتضح ما يلي:-

١- اللوحة الأولى مختلفة في المعالجة الفنية عن اللوحتين الثانية والثالثة، كما أنها تختلف عن لوحات المجموعتين السابقتين، إذ يظهر الإمام الحنفي في مجلس علم داخل أحد الجوامع، وأمامه ثلاثة من تلامذته، جاثياً على ركبتيه أمام مكتب خشبي خاص به بالركن الأيسر من اللوحة، وَوجهه وجسده في وضعة ثُلاثية الأرباع، ويرفع رأسه لأعلى ناظراً إلى الرجل القادم عليهم، "لوحة ١٦".

واتباع قواعد المنظور في رسم القناطر والعمائر، والتدرج اللوني في التفاصيل، والترابط الواضح بين المتن واللوحة، للإستزادة إنظر/

- عبد النور، حسن محمد نور، دراسات في فن التصوير العثماني، الاسكندرية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٩م، ص ٢٤٧ - ٣٠٤.

[١] **السلطان سليمان الثاني:** هو السلطان العثماني العشرون، تولى السلطنة وعمره خمس وأربعون عاماً، وقضى في الحكم ثلاثة أعوام وسبعة أشهر في الفترة ما بين (١١٠٢ - ١١٠٧هـ / ١٦٨٧ - ١٦٩١م)، والده هو السلطان "إبراهيم الأول"، وَوالدته "صالحة سلطان"، ولد عام ١٠٥٧هـ / ١٦٤٢م، وشهد عهده تولي الصدر الأعظم "كوبريلي فاضل مصطفى باشا"، كما تميز عهده بالتسامح الملحوظ في معاملة الرعايا المسيحيين وممارسة طقوسهم الدينية بحرية تامة، ومات ودفن في بإستانبول، وخلفه في الحكم أخوه السلطان "أحمد الثاني"، للإستزادة إنظر / - أغلو، السلاطين العثمانيون، ص ٦٨.

[2] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile geleneği, Reim, 361.

[3] هذه النسخة من مخطوط "سلسلة نامه" تختلف عن مثيلاتها من النسخ السابقة، فبداية يوجد النص على الصفحة اليمنى تقابله اللوحات المعبرة عن الشخصيات الواردة به بالصفحة اليسرى، كما أن التسلسل في اللوحات أفقي بعرض الصفحة وليس رأسي بطولها، بخلاف أن المعالجة الفنية للشخصيات بها تتميز بظهور المسحة الأوروبية عليها بوضوح، وقد ورد بهذه النسخة اسم الفنان وهو "حسين"، وتاريخ الإنتاج وهو "غرة محرم الحرام لسنة أربع مائة وألف"، والمرسم وهو "القسطنطينية – استانبول"، وذلك بأسفل آخر قلادة بها خاصة بالسلطان "سليمان الثاني"، وهي مستطيلة الشكل أبعادها (٢٢,٥×٣٤,٥سم)، مُدونة بخط التعليق بالمداد الأسود والأزرق والأحمر، ومحفوظة في مجلد بُني غامق اللون ذو زخارف مذهبة من بخارية بالمنتصف وما يشبه الكوابيل بالأركان الأربعة، وتحتوي النسخة على (٣٦) ورقة، أي (٧٢) صفحة، وبها (٢٠٩) لوحة شخصية، للاستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.230 -232, Pp.719 - 852.

[4] Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Reim, 362.

[٥] هذه النسخة من مخطوط "سلسلة نامه" تشبه الى حد كبير النسخة السابقة، ومحفوظة في مكتبة فينا النمساوية الوطنية (تحت رقم AF.17)، مستطيلة الشكل، أبعادها (٢٤×٣٥,٥سم)، ومُدونة بخط النسخ بالمداد الأسود والأحمر، وتحتوي على (٣٤) ورقة، وبها (٢٠٥) لوحة، للاستزادة انظر/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Pp.232 - 236, Pp.719 - 852.

أما اللوحتان الثانية والثالثة فتشبهان مثيلاتهما بلوحات المجموعة الثانية السابق ذكرها من حيث رُسم الإمام الحنفي بكل منهما داخل قلادة دائرية الشكل، إلا أنه بدلاً من وقوعها رأسياً بالثلث السفلي من الصفحة، نجد القلادة مرسومة أُفقياً بأقصى يمين الصفحة من أعلى، وفي حين حُددت القلادة الأولى منهما ذات الأرضية الذهبية الغامقة بخطين رفيعين متتاليين من المداد الأحمر والأزرق، "لوحة ١٧"، نجد القلادة الثانية ذات الأرضية الزيتية المشوبة باللون البني القاتم حُددت بإطار ذهبي رفيع يليه للداخل خط بالمداد الأزرق، "لوحة ١٨"، ويلاحظ أن الأمام بكل منهما إختلف عما سبق من حيث عدم رسم جسده كاملاً بل تم الإكتفاء برسم الرأس وأعلى الصدر فقط، كما ظهر فيهما بوضعة ثُلاثية الأرباع سواء في الجسد أو الوجه، ومتجهاً إلى اليسار، "لوحة ١٧، ١٨"، فيما خلت اللوحات الثلاث من رسم مخطوطات تخص الإمام الحنفي بها، وذلك فيما عدا وجود ورقة بيضاء اللون مفرودة أعلى مكتب الإمام الحنفي باللوحة الأولى منها، "لوحة ١٦←١٨".

٢- اللوحة الأولى اختلفت أيضاً عن جميع اللوحات – محل الدراسة – من حيث كونها لا تُنسب إلى إحدى نسخ مخطوط علم الأنساب ونعني بها زبدة التواريخ أو سلسلة نامه أو سُبحة الأخبار، بل هي منسوبة إلى إحدى نسخ مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، وكان الغرض منها ليس رسم لوحة شخصية بالدرجة الأولى للإمام الحنفي، بل هي للتنويه عن حكمة مستنبطة من قصة له مع الرجل الساذج وذلك ضمن الحكم المستقاة من القصص الواردة بتلك النسخة تحديداً من هذا المخطوط، وهي تنبيه الناس بعدم الإنخداع في المظهر الخارجي، فقيمة الإنسان ليس بما يرتديه أو يُظهره، بل بما يفكر به، حيث تذكر القصة أن الإمام الحنفي كان جالساً مع تلامذته في درس له بأحد الجوامع إذ دخل عليه رجل ذو هيبة ولحية وبيده اليسرى سبحة سوداء اللون، فقال الإمام لتلامذته اهدءوا كي لا يأخذ الرجل عليكم شيئاً، فلما تأكد من سذاجة الرجل قال لتلامذته كونوا كما شئتم فإن الأمر على خلاف ما حسبنا[١]، وقد فطن الإمام إلى ذلك عندما ذكر أوقات الصلوات الخمس، فقال: "أما الصبح فيدخل وقته من طلوع الفجر الثاني ويمتد إلى طلوع الشمس"، فقال الرجل: "فإن طلعت الشمس قبل الفجر فكيف حكمه"، فالتفت الإمام

[١] عبد النور، دراسات في فن التصوير العثماني، لوحة (٢٦).

إلى أصحابه وقال: "كونوا كما شئتم فإن الأمر على خلاف ما ظننا"، وهو ما ورد بالتفصيل في النص المدون باللغة العربية في الصفحة رقم (92B) المقابلة لصفحة تلك اللوحة، "لوحة ١٦(أ)".

٣- ظهر الإمام الحنفي بحجم أكبر نسبياً عن باقي الشخصيات الأخرى باللوحة الأولى، كما رُسم بدين الجسد إلى حد ما، بوجه بيضاوي مكتنز أبيض اللون مشوب باللون الوردي، وكانت ملامح وتفاصيل الوجه محددة باللون الأسود، من عينين دقيقتين وحاجبين سميكين قصيرين، وأنف صغير قصير، وفم دقيق الحجم، وشارب أسود رفيع يتدلى لأسفل مشقوق بمنتصفه، ولحية كثيفة مشذبة سوداء اللون تتصل ببعض شُعيرات أسفل منتصف الشفة السفلى، وعلى الرغم من ضخامة جسد الإمام إلا أنه يلاحظ عدم التناسق والتناسب في تفاصيله، فالرأس كبير والوجه مكتنز بشكل لافت، مع إختفاء الرقبة وكأنه لا وجود لها، والذراعين قصيرين بكفين دقيقي الحجم وأصابع رفيعة قصيرة لا تتناسب مع باقي تفاصيل البدن، "لوحة ١٦"، فيما رُسم في اللوحة الثانية بملامح وضاءة، ورأس متوسطة الحجم، ووجه بيضاوي الشكل، وبشرة بيضاء مشوبة بسُمرة خفيفة، وعيون لوزية واسعة محددة، وحاجبان طويلان أسودين، ولحية بيضاء مشذبة مشوبة بشعيرات رمادية اللون هي والشارب الطويل، وفم دقيق أحمر اللون، وأنف قصير حاد، وأذن صغيرة مثنية، "لوحة ١٧"، واختلف الأمر في اللوحة الثالثة فرُسم برأس صغيرة، ووجه مستطيل الشكل، وبشرة بُنية غامقة، وعيون صغيرة، وحواجب طويلة معقودة، وأنف قصير، ولحية وشارب أسودين، وأذن مثنية، "لوحة ١٨"، وفي تلك اللوحات كانت اللوحة الثانية هي أقرب اللوحات التي حاول الفنان فيها التعبير عن السمات الخِلقية للإمام الحنفي، من حيث البشرة المائلة للسُمرة، والسمت الحسن في الوجه واللحية، "لوحة ١٧"، مع ملاحظة أنه رُسم في اللوحتين الأولى والثالثة كرجل في متوسط العمر، "لوحة ١٦، ١٨"، بينما رُسم في اللوحة الثانية كرجل مُسن بلحيته البيضاء، "لوحة ١٧".

٤- يرتدي الإمام الحنفي في اللوحة الأولى قُفطاناً طويلاً وردي اللون باهت، له كُمان ضيقان طويلان لنهاية الرسغين، مضموم بالثلث العلوي منه بصف من القياطين الدقيقة الحجم الحمراء اللون، يعلوه فرجية طويلة واسعة سماوية اللون فاتحة ببطانة من الفراء الأبيض اللون بتهشيرات دقيقة سوداء اللون، لها كُمان ضيقان يتدليان لنهايتها، ولكل

منهما فتحة "باذهنج" قام بإدخال كل ذراع من ذراعيه بكل فتحة منهما، ويعلو رأسه عمامة "عُرف" كبيرة الحجم بيضاء اللون كروية الشكل متعددة الطيات تلتف حول طاقية مضلعة البدن حمراء اللون، وقد برع الفنان في إظهار كبر حجمها وثقلها من حيث إنثناء الأذن، "لوحة ١٦"، وبالنسبة للأزياء باللوحتين الباقيتين فيظهر فيهما إرتداء الإمام لجُبة واسعة من اللونين البرتقالي الغامق أو الرمادي الباهت، مبطنة بالفراء البني الغامق اللون والذي يحدد جانبي فتحتها الأمامية، وبأسفلها يظهر جزء من القفطان من اللون البرتقالي أو الأخضر الغامقين، بياقة مقلوبة دقيقة الحجم، ومضموم بصف من العرواوي والقياطين الحمراء والمذهبة اللون، "لوحة ١٧، ١٨".

ويعلو رأسه عمامة "دستاري دولامه كوكلى" متوسطة الحجم، بيضاء اللون، كروية الشكل، متعددة الطيات المائلة من الأمام ومن الخلف، تلتف حول طاقية متوسطة الحجم، من اللونين الزيتي الغامق والرمادي الفاتح، مضلعة البدن بخطوط رفيعة سوداء اللون، ولكل منها عذبة كانت متوسطة الحجم مروحية الشكل بأعلى الجبهة تنتهي بتطريز بسيط من خيوط الحرير الحمراء اللون بعمامة اللوحة الأولى منهما، "لوحة ١٧"، فيما كانت صغيرة الحجم بسيطة تتدلى من خلف مؤخرة العمامة باللوحة الثانية منهما، "لوحة ١٨"، وبتلك اللوحات عبر الفنان بدقة عن ما عُرف عن الإمام الحنفي من الإهتمام بثيابه وثرائها وتنوع أقمشتها وألوانها بخلاف نظافتها وتناسقها، "لوحة ١٦←١٨".

٥- النصوص التعريفية بالإمام الحنفي دونت بالمداد الأسود والأحمر، وتنوعت ما بين ذكر كنيته فقط "أبو حنيفة" بدون لقبه "الحنفي أو الأعظم" أو وظيفته "إمام" مع الدعاء له بالرضا والرحمة، كما في اللوحة الأولى بعبارة "ابا حنيفة عليه الرحمة والرضوان"، مع ملاحظة عدم تدوين نص تعريفي خاص به بتلك اللوحة وإنما جاء التعريف به في سياق المتن الموضح للصورة في الصفحة المقبلة لها، "لوحة ١٦(أ)"، فيما تم سرد تعريف كامل ذُكر فيه لأول مرة باللوحات – محل الدراسة – أمرين؛ أولهما: إسمه وهو "نعمان"[١]، والثاني: وهو محل ولادته بمدينة الكوفة في لفظة "كوفي"، هذا بخلاف ذكر وظيفته "إمام"،

[١] اتفق الرواة على أنه النعمان، وفيه سر لطيف، إذ أصل النعمان : الدم الذي به قوام البدن، ومن ثَمَ ذهب البعض إلى أنه: الروح، وأبو حنيفة به قوام الفقه وروحه، ومنه منشأ مداركه وعويصاته، أو : نبت أحمر طيب الريح، الشقيق أو الأرجوان، فأبو حنيفة طابت خلاله ومداركه، أو : فَعَلانُ من النعمة، فأبو حنيفة نعمة الله على خلقه، وتحذف (ال) عند التنكير والنداء والإضافة، للإسنزادة إنظر/ - الشافعي، الخيرات الحسان، ص ٦٠.

وكُنيته "ابو حنيفة"، ولقبه المشهور به "الأعظم"، وذلك في عبارة نصها :"امام اعظم ابو حنيفه كوفى نعمان"، دونت بالمداد الأحمر على مستوى واحد أفقياً بأعلى القلادة الخاصة بالإمام، "لوحة ١٧، ١٨"، ولم يتم رسم الإمام الشافعي في اللوحتين الثانية والثالثة وإنما تم الإكتفاء بتدوين إسمه فقط داخل قلادة دائرية بالمداد الأحمر نصها "امام شافعي محمد رضى الله عنه" وذلك في الصفحة السابقة لهما بكل نسخة مخطوط خاصة بهما، وربما يعزى عدم رسمه مع وجود قلادة مدون بها إسمه هو الإكتفاء والتركيز على رسم صاحب المذهب السني الأول والغالب والأعم بتركيا وهو الإمام الحنفي.

٦- يلاحظ عدم خروج تفاصيل للإمام بقلادتي اللوحتين الثانية والثالثة بتلك المجموعة سوى تلامس بسيط لنهاية طاقية العمامة مع الإطار العلوي للقلادة بعكس لوحات المجموعة الثانية، "لوحة ١٧، ١٨".

النتائـــــج.

١- قام الفنانون برسم تصاوير للأئمة الأربعة عرفاناً منهم لدورهم الكبير في الحفاظ على السنة النبوية المطهرة، وبالرغم من قلة تلك اللوحات وتشابهها في المعالجة الفنية إلا أنها ساهمت ولو بالقدر القليل في التاكيد على دورهم الديني وعدم إغفاله وتذكير الناس بهم في مجال التصوير الإسلامي.

٢- إنفردت مدرسة التصوير العثمانية برسم لوحات خاصة باللأئمة الأربعة، وأن جميع اللوحات الواردة بها – محل الدراسة – فيما عدا لوحة واحدة منها، اقتصر ظهورها فيما يُعرف بمخطوطات علم الأنساب والتي تُمثل أحد الموضوعات الهامة في التصوير الإسلامي بوجه عام والمخطوطات العثمانية بوجه خاص.

٣- إقتصر ظهور رسوم الأئمة الأربعة بمخطوطات يغلب عليها الطابع الديني والتاريخي فقط، وهي؛ مخطوط زبدة التواريخ، ومخطوط سلسلة نامه، ومخطوط سحبة الأخبار، ومخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني.

٤- أظهرت اللوحات أن رسوم الأئمة الأربعة إنحصرت في ثلاث مجموعات، المجموعة الأولى ظهر بها الأئمة الأربعة جميعاً، والثانية ظهر بها الإمامين الحنفي والشافعي فقط، بدون أدنى ذكر للإمامين المالكي والحنبلي سواء بالرسم أو تدوين إسميهما، بينما إقتصر الأمر على رسم الإمام الحنفي فقط في المجموعة الثالثة مع الإكتفاء بتدوين اسم الإمام الشافعي فقط داخل قلادة دائرية بالمداد الأحمر.

٥- كانت المعالجة الفنية في الغالبية العظمى من تلك اللوحات مقتصرة على الإمامين؛ الحنفي والشافعي فقط حيث كونا القاسم المشترك في إثني عشر لوحة، فيما ظهر الأئمة الأربعة جميعهم في ثلاث لوحات، وكذا الإقتصار على الإمام الحنفي في ثلاث لوحات أخرى.

٦- كانت تلك اللوحات توثيقاً للمذهب السني بوجه عام في الدولة العثمانية سواء في رسمهم أئمة المذاهب الأربعة جميعهم في المجموعة الأولى، أو في الإقتصار على إمامي المذهبين السنيين في تلك الدولة تحديداً ونعني بهما الإمام الحنفي والشافعي في المجموعة الثانية، بما يتوافق مع الواقع من أن المذهب الحنفي كان هو المذهب الرسمي للدولة

العثمانية يليه المذهب الشافعي والذي شاع هناك في بعض المدن والقرى بتلك الدولة بخلاف البلاد الخاضعة لها، أو في التركيز على إمام المذهب الرسمي والشائع والغالب بها ونعني به الإمام الحنفي ولذا تم رسمه بمفرده بالمجموعة الثالثة.

٧- أظهرت الدراسة الوصفية والتحليلية للوحات الأئمة الأربع القيم الفنية والجمالية فيها، مع تحديد الخصائص المشتركة لكل مجموعة من مجموعاتها الثلاث بشكل خاص، وخصائصها الفنية بوجه عام، سواء المتشابهة أو المختلفة، وهو مما يثري دراسة مجال فن الصور الشخصية من جهة والتصوير الديني من جهة أخرى.

٨- أكدت المعالجة الفنية للوحات محل الدراسة أنها تندرج بشكل كبير تحت مجال فن الصور الشخصية بحيث تم الإكتفاء برسم الأئمة الأربعة فقط بدون وجود شخصيات أخرى، بإستثناء لوحة واحدة وهي المنسوبة لإحدى نسخ مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني حيث تغير الموضوع الخاص بها إلى التعبير عن موقف تعرض له الإمام الحنفي، مع وجود شخصيات أخرى من طلاب العلم وخلافه.

٩- أكدت الدراسة أن الفنان العثماني حال رسمه للائمة الأربعة مجتمعين لم يراعي الترتيب الزمني لهم حيث الإمام الحنفي هو أكبرهم سناً وقد أدرك بعض الصحابة رضوان الله عليهم فهو من التابعين، يليه الإمام المالكي والذي جاء بعده بل وأدرك جزءاً من حياته، يليهما الإمام الشافعي والذي أدرك مالكاً ولكنه لم يدرك أبا حنيفة، وأخيراً الإمام الحنبلي والذي أدرك الشافعي فقط، بل نجد الفنان راعى في ترتيبهم شيوع المذهب السني لأيهم في الدولة العثمانية، والذي كان قطبه الرئيسي الإمام الحنفي يليه الإمام الشافعي.

١٠- أظهرت الدراسة تنوع المرسم الفني الذي أنتجت به نسخ المخطوطات التي تنسب إليها اللوحات محل الدراسة، ما بين مرسم مدينة إستانبول، ومرسم مدينة بغداد، وأن اللوحات في المجموعتين الأولى والثالثة تُنسب جميعها إلى المرسم العثماني بمدينة إستانبول، بينما كانت غالبية لوحات المجموعة الثانية من إنتاج المرسم العثماني بمدينة بغداد، والبقية منها تعود لمرسم مدينة استانبول، وتأثير تنوع الأساليب الفنية للمرسمين على إخراج تلك اللوحات وتفاصيلها.

١١- من خلال الدراسة الفنية والتحليلية للوحات جميعها بالمجموعات الثلاث يتضح أنه على الرغم من محاولة الفنان لإظهار بعض السمات الخِلقية والجسمانية للأئمة الأربعة إلا

أنه لا يخرج في نهاية الأمر عن إطار التخيل لهيئة كل منهم، بحيث أصاب الفنان قدراً بسيطاً في إظهار بعض السمات الخاصة بهم والتي استقاها من كتب التراجم والمناقب والتي أسهبت في الحديث عنهم.

١٢- إتضح من الدراسة الوصفية والتحليلية أن الفنان في التعبير عن أزياء الأئمة الأربعة وتنوع مفرداتها وألوانها وزخارفها أراد التأكيد على أنهم حافظوا في مجالسهم العلمية بجوار ما يذكرونه من العلم أن حسنوا ملابسهم وتأنقوا في لبس العمائم وهو مما دعى إليه الإسلام، والذي يحرص على نشر قيمة الجمال في المجتمع، ويحث الإنسان على الإستمتاع بالحياة والتجمل بأحسن الثياب، فالأزياء الرثة ليست دليل تقوى وورع وزهد في الدنيا كما يفهم البعض، والإستمتاع بما في الكون من جمال يهيئ الإنسان لمزيد من العمل والإنتاج، ولذلك ليس صحيحاً ما يعتقده البعض من أن الأناقة والتجمل من مظاهر التفاخر والتباهي التي حذر منها الإسلام، فهذا مفهوم خاطئ للتنعم بنعم الله، والإستمتاع بالطيبات.

١٣- أكدت الدراسة أن التطرق للمظهر الخارجي للعالم أو الفقيه، إنما يعبر عن شخصيته وآفاقه، فالأناقة والبراعة في مزج الألوان، تدل على الإنسجام في الأفكار، والتناسق في الداخل، ومن طريف إعتناء علماء الإسلام – في الصدر الأول- بالأناقة وحثهم عليها أنهم ربطوها بمقتضيات الرقي الإنساني المُعبَّر عنه في عصرهم بالمروءة، وقرنوها بزيادة الذكاء وطرد الهموم.

١٤- ساهمت الدراسة في وصف وتحليل النصوص الكتابية الخاصة بالأئمة الأربعة، ولون المداد المستعمل والذي لم يخرج عن اللونين الأسود والأحمر، كما أنها أظهرت أنها خليطاً من اللغة التركية والتي إحتلت الصدارة، تليها اللغة العربية، ثم اللغة الفارسية والتي ظهرت نادراً ببعض أعداد التواريخ الخاصة بالإمام الشافعي، كما عبرت النصوص في مجملها عن الوظيفة والإسم واللقب والكنية وتاريخ الولادة والوفاة والعمر ومكان الولادة والسكن، وبعض المحن الخاصة بهم لاسيما للإمام الحنفي، مصحوبة بالدعاء لكل منهم بالرحمة والرضوان من رب العالمين، مع التنويه عن ذكر العمر الخاطئ لوفاة الإمام الحنفي وهو ٥٨ سنة والصحيح هو ٧٠ سنة.

قائمة المصادر.

١- قرآن كريم.
٢- ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، تحقيق د.طلال حرب، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.
٣- إبن الجوزي (ت٥٩٧هـ)، جلال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد، صفة الصفوة، تحقيق: خالد مصطفى طرطوسي، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠١٢م.
٤- ابن كثير (ت٧٧٤هـ)، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر الدمشقي الشافعي، مناقب الإمام الشافعي، تحقيق: إبراهيم ملا خاطر، الرياض، مكتبة الإمام الشافعي، ط١، ١٩٩٢م.
٥- ابن المبرد (ت٩٠٩هـ)، أبي المحاسن يوسف بن حسن بن عبد الهادي الحنبلي المقدسي، إرشاد السالك إلى مناقب مالك، تحقيق : رضوان مختار بن غربية، بيروت، دار ابن حزم، ط١، ٢٠٠٩م.
٦- البيهقي (ت٤٥٨)، أبو بكر أحمد بن الحسين، مناقب الشافعي، تحقيق: السيد أحمد صقر، ج٢، القاهرة، دار التراث، ط١، ١٩٧٠م.
٧- الذهبي (ت٧٤٨هـ)، شمس الدين أبو عبد الله بن محمد قايماز، سير أعلام النبلاء، ج٦، ج١٠، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط١٠، ١٩٩٤م.
٨- الرازي (ت٦٠٦هـ)، فخر الدين، مناقب الإمام الشافعي، تحقيق: د. أحمد حجازي السقا، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، ١٩٨٦م.
٩- السبتي (ت٥٤٤هـ)، القاضي عياض بن موسى بن عياض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق: أحمد أعراب، ج١، المغرب، ط٢، ١٩٨٣م.
١٠- السلماسي (ت٥٥٠هـ)، أبو بكر يحيى بن إبراهيم، منازل الأئمة الأربعة (أبي حنيفة ومالك والشافعي وأحمد)، تحقيق: د. محمود بن عبد الرحمن قدح، المدينة المنورة، الجامعة الإسلامية، ط١، ٢٠٠٢م.
١١- السيوطي (ت٩١١هـ)، عبد الرحمن بن ابي يكر جلال الدين، كتاب تزيين الممالك بمناقب سيدنا الإمام مالك، القاهرة، المطبعة الخيرية، ط١، ١٩٠٧م.

١٢- الشافعي (ت٩٧٤هـ)، شهاب الدين أحمد بن محمد بن علي بن حجر الهيثمي، الخيرات الحسان في مناقب الإمام الأعظم أبي حنيفة النعمان، تحقيق: عبد الكريم موسى المحيميد، سوريا – دمشق، دار الهدى والرشاد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.
١٣- النيسابوري (ت٤٥٨هـ)، أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي بن عبد الله إبن موسى البيهقي، أحكام القرآن للإمام الشافعي، تحقيق: الشيخ عبد الغني عبد الخالق، بيرت، دار إحياء الفكر، ط١، ١٩٩٠م.

قائمة المراجع العربية.

١- إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، القاهرة، دار الأفاق العربية، ط ١، ٢٠٠٢م.
٢- أبو زهرة، محمد، أبو حنيفة "حياته وعصره – آراؤه وفقهه"، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٤٧م.
٣- أبو زهرة، محمد، مالك "حياته وعصره – آراؤه وفقهه"، القاهرة، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٥٢م.
٤- أغلو، عبد القادر، السلاطين العثمانيون، تعريب: محمد جان، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.
٥- الباشا، حسن، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج١، القاهرة، دار النهضة العربية للطبع والنشر، ١٩٦٥م.
٦- تيمور، أحمد، نظرة تاريخية في حدوث المذاهب الفقهية الأربعة وانتشارها عند جمهور المسلمين، بيروت، دار القادري للطباعة، ط١، ١٩٩٠م.
٧- جعفر، ريهام محمد يسري، دراسة آثرية فنية لنسخة عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني المحفوظة بمكتبة الأزهر تحت رقم عام (١٣٢٨٠٢)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، ٢٠١٨م.

٨- جلال، أهداب حسني، العمامة العثمانية في تركيا ومصر في ضوء التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الأثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٥م.

٩- خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، القاهرة، زهراء الشرق، ط٢، ٢٠٠٦م.

١٠- دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، (تحت رقم ١٢٤- تاريخ تركي م).

١١- دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط "زبدة التواريخ" تحت رقم (٣٠ تاريخ تركي خليل آغا).

١٢- دنيا، أسماء شوقي أحمد، الأزياء في تصاوير المخطوطات التركية العثمانية وحتى نهاية القرن ١٣هـ/ ١٩م "دراسة أثرية فنية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ٢٠١٩م.

١٣- دوزي، رينهات، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، بغداد، ١٩٧١م.

١٤- عبد العزيز، شادية الدسوقي، السحب والأقمار "رؤية جديدة – الأصل – الفكرة – الزخرفة"، مجلة كلية الأثار، جامعة القاهرة، ع١٠، ٢٠٠٥م.

١٥- عبد النور، حسن عبد النور، التصوير الإسلامي الديني في العصر العثماني، كلية الاداب – جامعة سوهاج، ١٩٩٩م.

١٦- عبد النور، حسن محمد نور، دراسات في فن التصوير العثماني، الاسكندرية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٩م.

١٧- العربي، هشام يسري، جغرافية المذاهب الفقهية، ط١، القاهرة، دار البصائر، ٢٠٠٥م.

١٨- غاوجي، وهبي سليمان، أبو حنيفة النعمان إمام الائمة الفقهاء(٨٠ – ١٥٠هـ)، دمشق، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، ١٩٩٣م.

١٩- الكلاوي، ناصر منصور إبراهيم، فنون تجليد الكتب في العصر العثماني في ضوء المجموعات الأثرية بمدينة القاهرة "دراسة فنية أثرية"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ٢٠٠٨م.

٢٠- محمد، سعود، سراب مرئي، ط ١، ٢٠١٧م.

٢١- المرسي، الصفصافي أحمد، معجم صفصافي تركي – عربي، القاهرة، ايتراك للطباعة والتوزيع، ط ٧، ٢٠٠٦م.

٢٢- مرزوق، عاطف علي عبد الرحيم، السبحة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، مجلة المؤتمر الدولي السابع، ج٢، مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، ٢٠١٦م.

٢٣- المهر، رجب سيد، تصاوير المخطوطات العثمانية في القرن (١٠هـ/ ١٦م) في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الأثار، قسم الأثار الإسلامية، ٢٠٠٣م.

٢٤- مؤذن، عبد العزيز عبد الرحمن، فن الكتاب المخطوط فى العصر العثمانى، مخطوط رسالة دكتوراة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، ١٩٨٩م.

قائمة المراجع الأجنبية.

1- ArpacioĞlu, S.H.; Topkapi Sarayi Müze Kütüphanesi, hazine 1321'Numarali "Zübdet-ül tevarih" Nüshasi Ve Tasvirleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Gelenek -sel Türk Sanatlari Anasanat Dali. 2015.

2- Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile geleneği ve resimli hanedan silsile -nâmeleri, (Yay -ımlanmamış Doktora Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017.

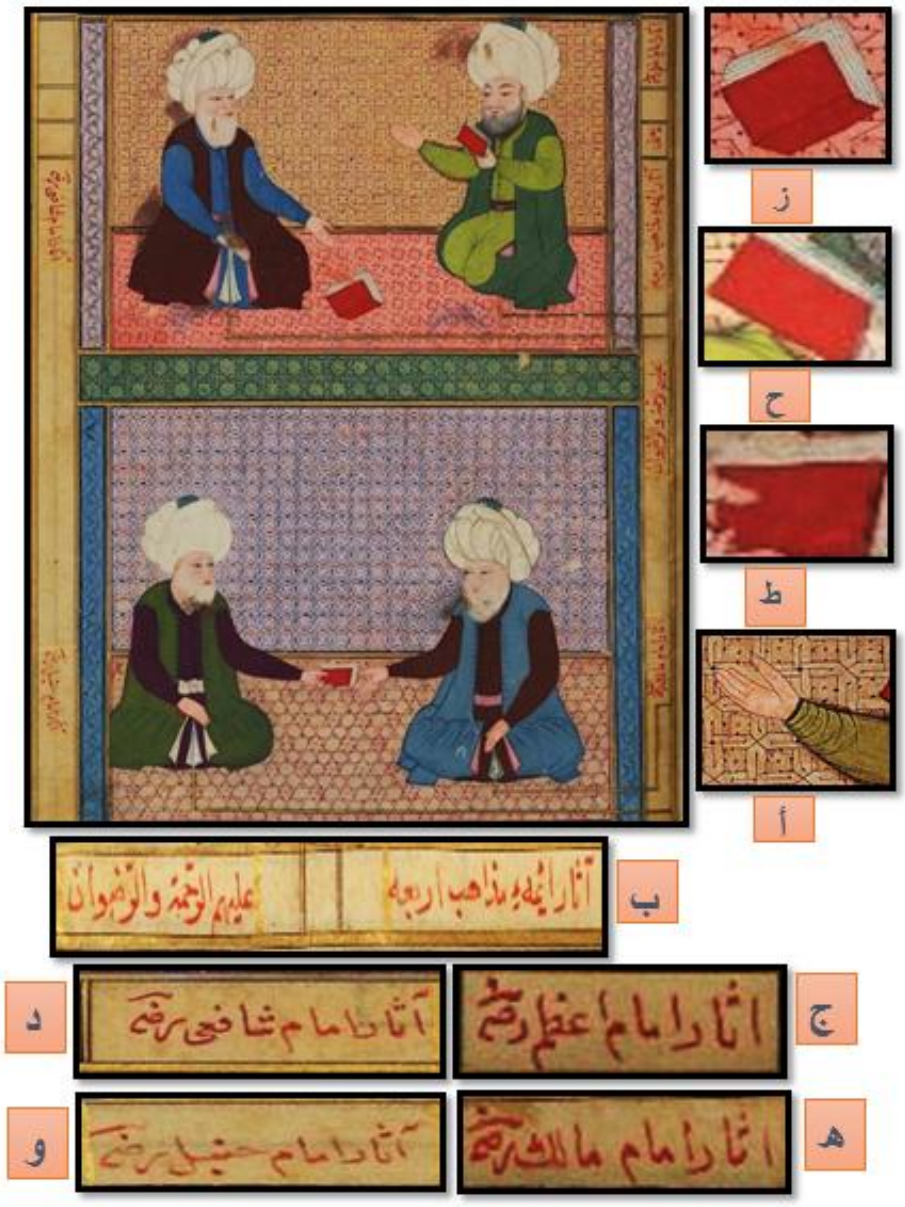
3- Ayğan, A.; Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği, 16. Yüzyıl Sonu, 17. Yüzyıl Başları. Arts, Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 4, 2020.

4- Bağci, S. & Others; Ottoman Painting, Turkey, Ankara, 2010.

5- Bayram, S.; Musvvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan Ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv'inde Muhafaza Edilen Silsile-Nâme, Vakiflar Dergisi, Xlll. Sayı 1981.
6- Cağman, F.; the Anatolian Civilisations III, Seljuk-Ottoman, Topkapi Palace Museum Istanbul, May 22 - October 30, 1983.
7- Majer, H, G.; An Extraordinary, Illustrated, Ottoman Silsilenâme from the Reign of Ahmed I (1603-1617), 14th International Congress of Turkish Art Paris, Collège de France 19 – 21, September.2011.
8- Minorsk, V.; the Chester Beatty Library, A Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniatures, 1958.
9- Özcan, O.; Turkish – Ottoman Miniature Art within the Context of Electronic Inform -ation Design Education, International Journal of Technology and Design Education (2005).
10- Özsayiner, Z, C.; Osmanli Minyatürlerinde Nuh Peygamper Tasvirleri ve Hilye -si, V. Ulusiararasi Agri Dagi Ve Nuh'un Gemisi Sempozvumu 16-18 Ekim 2019- Agri.
11- Renda, G.; Istanbul Turk Ve Islam Eserleri Muzesi Ndeki Zubdet-Uttevrih in Minyatiir Leri (Sanat, Yil3 Say 6 Hasiran), 1977.
12- Taner, M.; an Illustrated Genealogy between the Ottomans and the Safavid, Muqarn -as, V.35, Boston, 2018.
13- Wright, E.; Islam Faith, Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library, 2009.
14- Üyesi, Ö; Seyyid Lokmân'ın Zübdetü't-Tevârîh Adlı Eseri'ne Göre "III. Murad Dönemi Feth-i Fas'' Bahsi, Tarih ve Gelecek Dergisi, Cilt.6, Sayı.3, Eylül 2020.
15- Yaz, Ü. & Yüksel, N.; Osmanlı Minyatürlerinde Hz. Muhammed ve Hz. İsa Tasvirler -inin Benzer ve Farklı Yönleri, 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6 Sayı 18 Kış 2017.
16-Yazlcl, K.; Tezkire-İ Şu′arâ Minyatürlerinde Yazl Gereçleri (Millet Kütüphanesi Ae 772 Numarali Yazma Üzerine Bir İnceleme), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.
17- Yılmaz H.; "Bursa Fethine Yönelik Yeni Yaklaşımlar ve Bursa' Nin Gerçek Fetih Tarihi", Şehir & Toplum Dergisi (Marmara Beledi -yeler Birliği Kültür Yayın -ları süreli yayını), sy. II (Haziran 2015).

http://www.turkishculture.org/dia/index.php.
https://www.christies.com/lot/lot-yusuf-bin-hassan-bin-abd-al-hadi-shajarat-5125505/?sc.
https://collections.lacma.org/node/25124.

لوحة (١) رسوم أئمة المذاهب الأربعة من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، والمحفوظة بمتحف الفنون التركية والإسلامية بإستانبول (تحت رقم H.1973)، صفحة (51A)، نقلاً عن/ http://www.turkishculture.org/dia/index.php, Turkish Cultural Foundation, Image Archive on Turkish Art.



لوحة (٢) رسوم أئمة المذاهب الأربعة من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ٩٩١هـ / ١٥٨٣م، والمحفوظة بمكتبة تشستربيتي في دبلن (تحت رقم T.414)، صفحة رقم (130A)، نقلاً عن/ Wright, E.; Islam Faith, Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library, 2009, P.187, Fig .139.

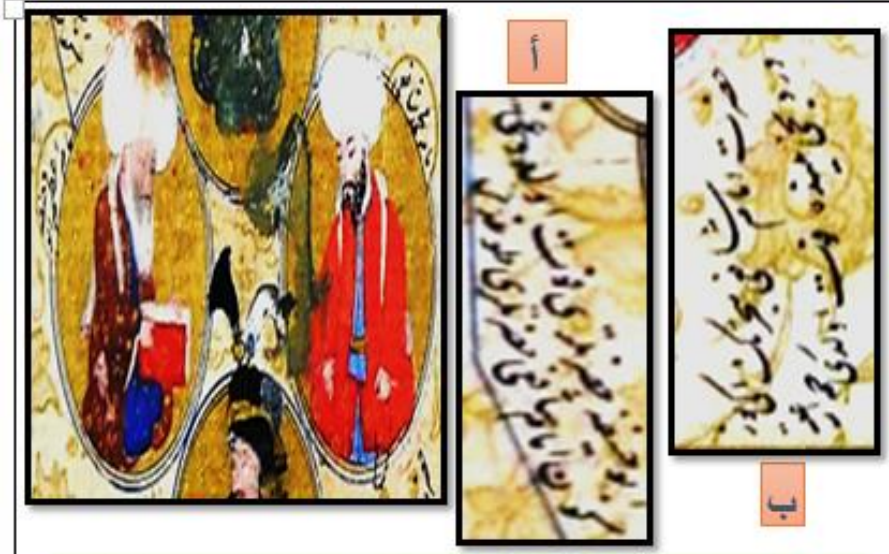
لوحة (٣) رسوم أئمة المذاهب الأربعة من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ٩٩٤هـ / ١٥٨٦م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي باستانبول (تحت رقم H.1321) صفحة رقم (63B)، نقلاً عن/ ArpacioĞlu, S.H.; Topkapi Sarayi Müze Kütüphanesi, hazine 1321'Numarali "Zübdet-ül tevarih" Nüshasi Ve Tasvirleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatlari Anasanat Dali. 2015, 221, Resim.40.

لوحة (٤) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٢هـ/ ١٥٩٤م، والمحفوظة بمجموعة "Basil.Andilnor" بالمكتبة الملكية بدولة السويد، صفحة رقم (11B)، نقلاً عن/

https://www.christies.com/lot/lot-yusuf-bin-hassan-bin-abd-al-hadi-shajarat-5125505/?

لوحة (٥) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٦هـ/ ١٥٩٧م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول، (تحت رقم H.1342)، صفحة رقم (24A)، نقلاً عن/ Taner, M.; An Illustrated Genealogy between the Ottomans and the Safavid, Muqarnas, V.35, Boston, 2018, 158, Fig. 11d.

لوحة (٦) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٦هـ/ ١٥٩٧م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول، (تحت رقم H.1591)، صفحة رقم (24A)، نقلاً عن / Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile geleneği ve resimli hanedan silsilenâmeleri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017, 463, Resim, 214.



لوحة (٧) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٦هـ/ ١٥٩٧م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول، (تحت رقم H.1624)، صفحة رقم (9A)، نقلاً عن/

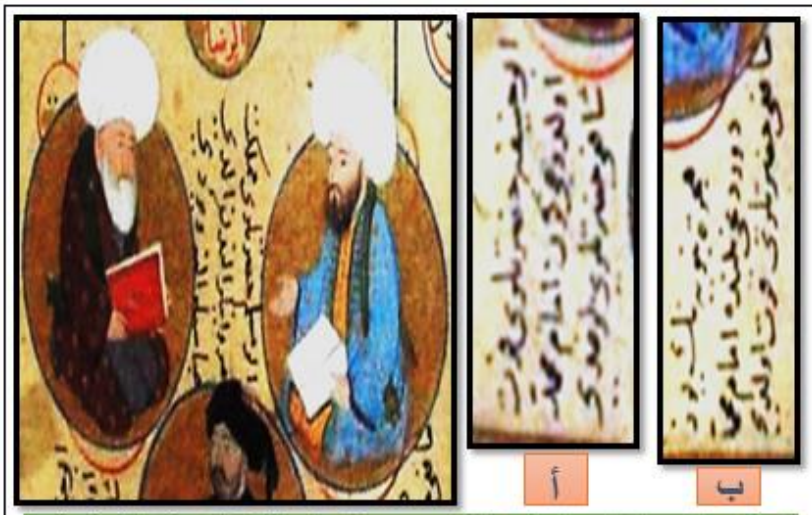
Ayğan, A.; *Osmanlılarda silsile*, 464, Resim, 215.

لوحة (٨) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٦هـ / ١٥٩٧م، والمحفوظة بمكتبة متحف طوبقابوسراي بإستانبول، (تحت رقم H.3110)، صفحة رقم (9A)، نقلاً عن/ -Taner, M.; *An Illustrated Genealogy*, 159, Fig. 11e.

لوحة (٩) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ" المؤرخة بعام ١٠٠٧هـ / ١٥٩٨م، ومحفوظة بمكتبة شيستربيتي بدبلن،(تحت رقم T.423)، صفحة رقم (9A)، نقلاً عن/ Ayğan, A.; *Osmanlılarda silsile*, 464,

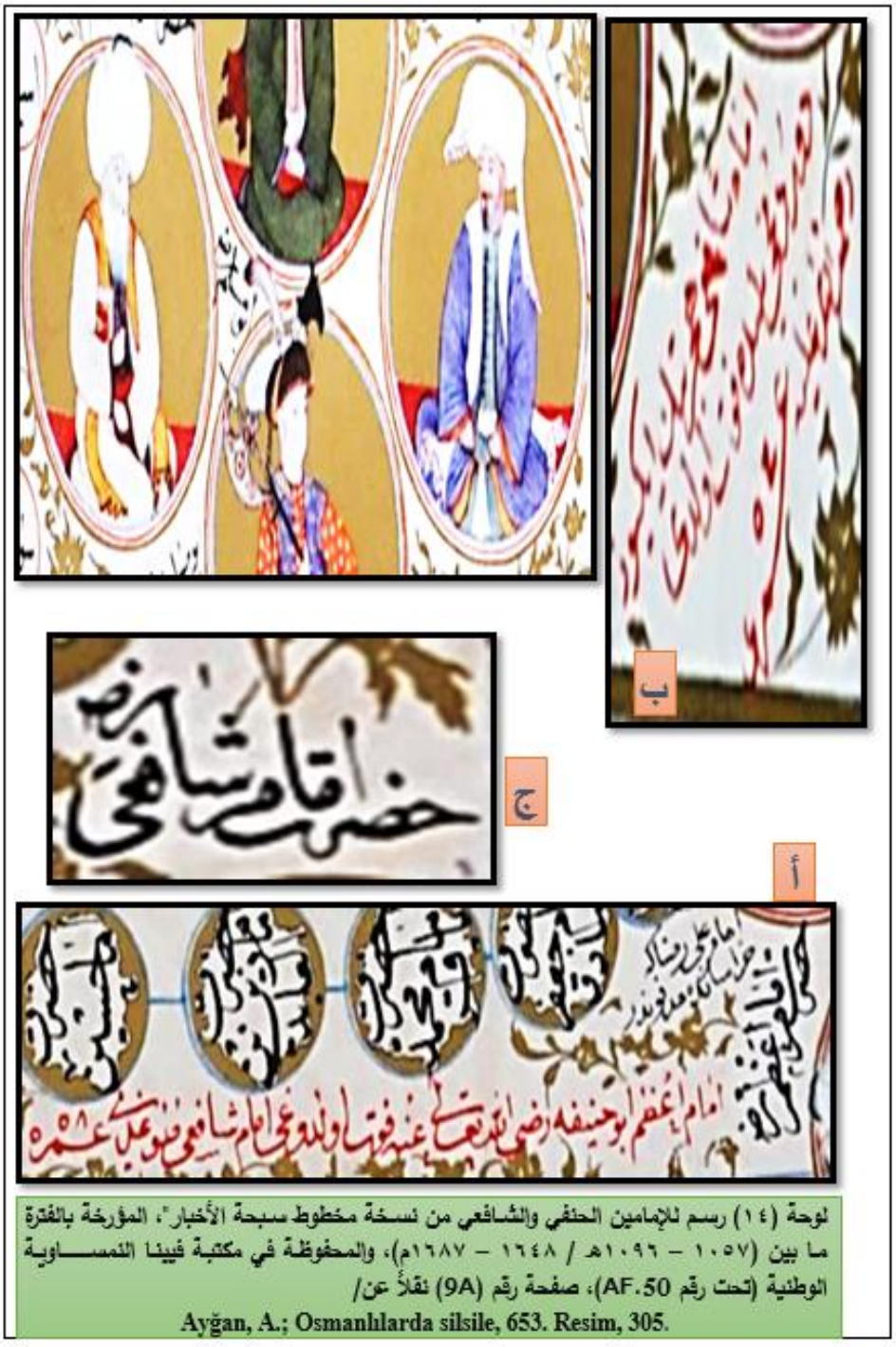
لوحة (١٠) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ"، المؤرخة بالفترة ما بين (١٠٠٤ – ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ – ١٦٠٣م)، والمحفوظة بمكتبة المتحف البريطاني (تحت رقم Hs.Rastatt.201)، صفحة رقم (9A)، نقلاً عن/ Ayğan, A.; *Osmanlılarda silsile*, 467, Resim,

لوحة (١١) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ"، المؤرخة بالفترة ما بين (١٠٠٤ – ١٠١٢هـ / ١٥٩٥ – ١٦٠٣م)، والمحفوظة بدار الكتب المصرية (تحت رقم ٣٠ تاريخ تركي خليل آغا)، صفحة رقم (16B)، نقلاً عن/ دار الكتب المصرية بالقاهرة.



لوحة (١٢) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ"، المؤرخة بالفترة ما بين (١٠٠٤-١٠١٢هـ/ ١٥٩٥-١٦٠٣م)، وتنسب للنسخة محفوظة بمكتبة المقتنيات النادرة بجامعة إستانبول (تحت رقم T.6092)، صفحة (10A)، نقلاً عن/
Ayğan, A.; *Osmanlılarda sîlsîle*, P.468, Resim, 219.

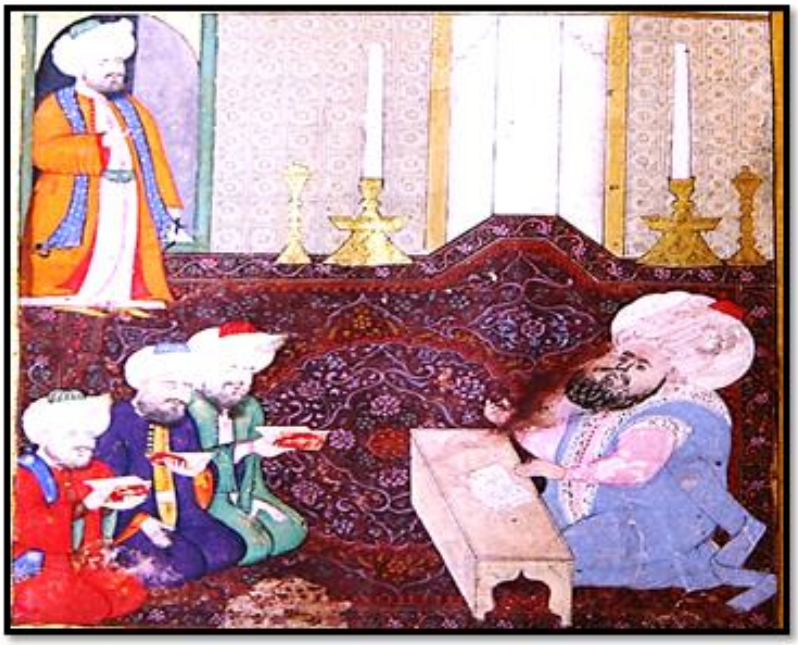
لوحة (١٣) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "زبدة التواريخ"، المؤرخة بمنتصف القرن ١١هـ/ ١٧م، والمحفوظة في متحف مقاطعة لوس أنجلوس للفنون (تحت رقم M.85.237.38)، صفحة رقم (7A).
https://collections.lacma.org/node/25124

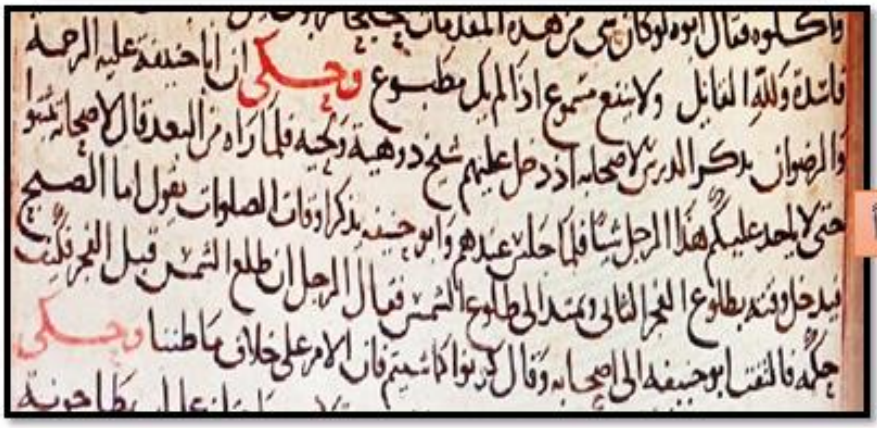


لوحة (١٤) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط سبحة الأخبار"، المؤرخة بالفترة ما بين (١٠٥٧ – ١٠٩٦هـ / ١٦٤٨ – ١٦٨٧م)، والمحفوظة في مكتبة فيينا النمساوية الوطنية (تحت رقم AF.50)، صفحة رقم (9A) نقلاً عن/

Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, 653. Resim, 305.

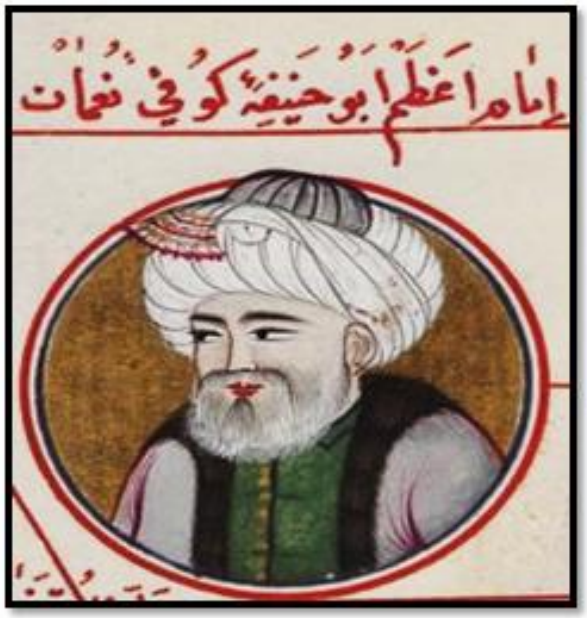
لوحة (١٥) رسم للإمامين الحنفي والشافعي من نسخة مخطوط "سلسلة نامه"، المؤرخة بنهاية عهد السلطان "محمد الرابع" وتحديداً عام (١٠٩٤هـ / ١٦٨٢ – ١٦٨٣م)، والمحفوظة في أرشيف المديرية العامة بأنقرة (تحت رقم 1872)، صفحة رقم (14A)، نقلاً عن/
Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, 654, Resim.306.





أ

لوحة (١٦) رسم للإمام الحنفي من نسخة مخطوط "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، المؤرخة بعام ١٠٩٦هـ / ١٦٨١م، والمحفوظة بدار الكتب المصرية (تحت رقم ١٢٤ تاريخ تركي م)، صفحة رقم (92A)، نقلاً عن/- دار الكتب المصرية بالقاهرة.



لوحة (١٧) رسم للإمام الحنفي من نسخة مخطوط "سلسلة نامه"، المؤرخة بعام ١١٠٤هـ / ١٦٩٢م، والمحفوظة في مكتبة فُيينا النمساوية الوطنية (تحت رقم AF.17)، صفحة رقم (18A)، نقلاً عن/
Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Resim.361.

لوحة (١٨) رسم للإمام الحنفي من نسخة مخطوط "سلسلة نامه"، المؤرخة بعام ١١٠٤هـ / ١٦٩٢م، والمحفوظة في مكتبة وارسو الوطنية (تحت رقم BOZ.183)، صفحة رقم (17A) ، نقلاً عن/
Ayğan, A.; Osmanlılarda silsile, Resim.362.