وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية

جامعة الدول العربية
معهد المخطوطات العربية

علم المخطوط العربي

بحوث ودراسات

الوعي الإسلامي
الإصدار
التاسع والسبعون
١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

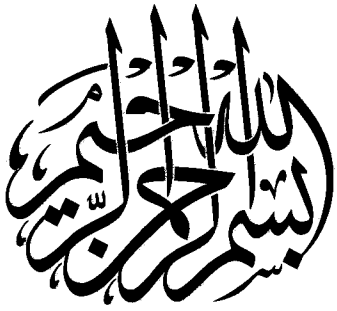
معهد المخطوطات العربية

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية

علم المخطوط العربي

بحوث ودراسات

الوعي الإسلامي
الإصدار
التاسع والسبعون
١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م


بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

قطاع الشؤون الثقافية

تصدرها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية

دولة الكويت - في مطلع كل شهر عربي

الطبعة الأولى

الإصدار التاسع والستون

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

العنوان:

ص.ب ٢٣٦٦٧

الصفاة ١٣٠٩٧ الكويت

هاتف: ٢٢٤٦٧١٣٢ - ٢٢٤٧٠١٥٦ - ١٨٤٤٠٤٤

فاكس: ٢٢٤٧٣٧٠٩

البريد الإلكتروني:

info@alwaei.com

الموقع الإلكتروني:

www.alwaei.gov.kw

الإشراف العام:

رئيس التحرير

فيصل يوسف أحمد العلي

تصدير

الحمد لله الذي خلق الإنسان، وعلَّمه البيان، ووَهب له العقلَ ليعقل عن ربِّه ما شَرعه وأبان، وأرسل رسوله بالهُدَى والبلاغ والتبيان، وقَيَّض من عباده مَن نَظَم العلم بأفصح لسان، اللهم صلِّ وسلِّم على عبدك ورسولك محمد، وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان.

أما بعد:

فيُعتبر التراث العربي واحدًا من كنوز الحضارات الإنسانية الشامخة؛ فهو تراث عريق ممتد الجذور، وحين بزغ فجر الإسلام على الجزيرة العربية؛ نمَّاه وكشفه للعالم؛ ولمّا امتدت فتوحاته، ودخلت فيه أمم كثيرة ذات حضارات قديمة، وعندما انخرطت هذه الأمم بالحضارة العربية الإسلامية، وهجرت لسانها القديم، واتخذت اللسان العربي أداة فكر وبيان؛ أنتج لنا هذا التزاوج أمةً جمعت بين صنوفٍ شتّى من الثقافات والعلوم التي أثْرَت التراث الإنساني، وجاءت هذه العلوم مسطَّرة على لفائف ورق البَرْدي وغيرها، ثمَّ تطور العمل بها حتى باتت تُعرف بـ «المخطوطات» التي صارت ـ فيما بعد ـ علمًا قائمًا من أنفس العلوم يُدْرَس ويُدَرَّس.

هذا، وقد اعتنى بهذا العلم الباحثون والهيئات والدول؛ حيث أُحدِث للعناية به المؤسسات والمعاهد المتخصصة، ومنها: «معهد المخطوطات العربية» التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة، والذي أسس سنة (١٩٤٦م)، والذي انبثقتْ عنه مجلةٌ عريقةٌ هي: «**مجلة معهد المخطوطات العربية**» والتي بدأ أوّل إصداراتها سنة (١٩٥٥م)، ولا تزال نهرًا متدفِّقًا بالعلم والعطاء لم يتوقف ولم يجفَّ ماؤُه على الرغم من مرور الزمان، وتقلبات الأيام والمكان،

وصوارف الدهر التي أدت إلى تنقلات المعهد بين بعض العواصم العربية: (القاهرة، ثم تونس، فالكويت، وأخيرًا القاهرة). وصفحات المجلة مفتوحة أمام الباحثين والمختصين، ولأولئك الذين عُنُوا بالتراث العربي خاصة، وكان لهم إسهام طيب ومنصف في خدمته، وتعميق البحث فيه.

لقدْ أشْرقَتْ مِن مِصْرَ أُفْقُ المطالعِ ... مُذِ انْبلجَتْ بالرَّسْمِ خُودُ المطالعِ
وأَيْنَع خُوطُ الخطِّ بعْدَ ذُبُولهِ ... بما في مَعانِيهَا الحِسَان اليوانِعِ
أَرَتْنا نِظَام الدُّر كيفَ يكونُ في ... مَهَارقَ أَوْ حَشْد النُّجُوم والطَّوالعِ

وقد اعتنت هذه المجلة العريقة بالمخطوطات العربية والإسلامية وعلومها، ونشرت العديد من:

ـ النصوص التراثية العلمية والثقافية ـ القصيرة والمتوسطة والطويلة ـ، بصنوفها المتنوعة، وكان لها كبير الأثر في إحياء هذا التراث الإنساني العريق.

ـ الدراسات الحديثة المتصلة بقضايا المخطوطات عامة أو بنصوصها بعينها، وقد كتبها أعلام أصبحوا يمثلون اليوم جزءًا من ذاكرتنا الثقافية في العصر الحديث.

* * *

ومن خلال المشروع الثقافي والفكري المتكامل لمجلة «**الوعي الإسلامي**» الذي جمعت من خلاله الكتب النافعة والإصدارات الثقافية والعلمية الماتعة، وَقَعَتْ المجلة على الكنوز والدرر الثمينة التي تحتويها «**مجلة معهد المخطوطات العربية**»، من مخطوطات محققة ودراسات موثَّقة، تُعنى بعلم المخطوطات وأدواته، فجمعت مجلَّة «**الوعي الإسلامي**» طاقاتها وإمكاناتها العلمية والمادية، بالتعاون مع «**معهد المخطوطات العربية**»، وقامت بجمع بعض هذه الدرر، واعتنت بتدقيقها وإعادة إخراجها في سِفْر واحد؛ لتُقَرِّبها من المتعطِّشين لهذا العلم النفيس، في وحدة موضوعية تسهِّل عليهم الطريق

لدراستها والاستفادة منها، فكان هذا الجمع الجميل الذي نضعه بين أيدي الباحثين والمتخصصين بعنوان:

«علم المخطوط العربي... بحوث ودراسات»

الذي جرى تصنيف مادته على النحو الآتي:

١ ـ دراسات تنظيرية.
٢ ـ تاريخ المخطوط العربي.
٣ ـ صناعة المخطوط.
٤ ـ النساخة.
٥ ـ الخطوط.
٦ ـ خوارج النص.
٧ ـ فنون المخطوط.
٨ ـ نصوص.
٩ ـ عروض.

*** وكان الدافع للعناية بهذا الكتاب النفيس هو:**

١ ـ خدمة التراث العربي الإسلامي المتناثر وجمعه، والعناية به، والمساهمة بنشره في المجلة في وحدة موضوع.

٢ ـ ما لاحظناه من الاهتمام المتنامي بالتراث الغني بمخطوطات العالم العربي الإسلامي.

٣ ـ الرغبة في أن نضع تحت تصرف الباحثين والمهتمين بعلم المخطوط العناصر التي تتيح لهم اكتشافه في أدق تفاصيله، وكذلك فهمه واستيعابه.

٤ ـ إضافة عمل متميز إلى إصدارات مجلة «الوعي الإسلامي» التي تتسم بتنوعها وأهميتها.

*** وقد تمّ العمل في إخراج هذا الكتاب حسب الخطة التالية:**

١ ـ جمع المادة العلمية للمخطوطات المتناثرة في «مجلة معهد المخطوطات العربية» على صيغة (Word)، وتنسيقها، ومراجعتها من قِبَل «معهد المخطوطات العربية»، وتقسيمها إلى فقرات متوازية، وضبط الكلمات الغريبة والمشكلة، والعناية بعلامات الترقيم.

٢ ـ مطابقة المادة العلمية لجميع الرسائل مع أصولها، واستدراك ما يلزم.

٣ ـ عزو الآيات القرآنية الكريمة إلى موضعها من الكتاب العزيز، وإدراجها برسم المصحف الشريف، وجَعْل العزو بين معقوفتين في صلب الكتاب، بِذِكْر اسم السورة ورقم الآية.

٤ ـ تخريج الأحاديث النبوية الشريفة، والآثار الواردة عن الصحابة والسلف، وذلك بِذِكْر المصدر ورقم الحديث إن كانت في كتب الحديث، أو بِذِكْر الجزء ورقم الصفحة إن كانت في غيرها.

٥ ـ عمل فهرس عام لجميع الرسائل المجموعة.

٦ ـ عمل مقدمة تتناسب مع محتوى الكتاب.

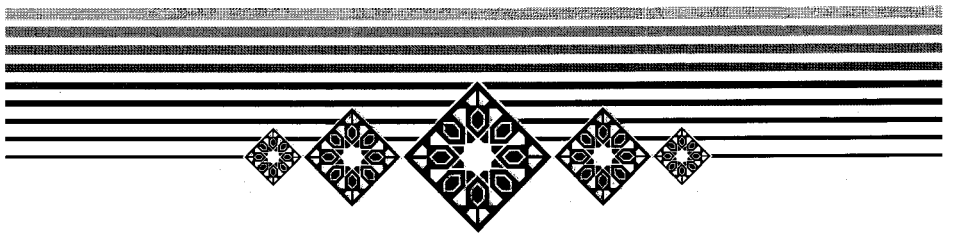
هذا، وما كان لهذا العمل الضخم أن يتم لولا ما أعان الله العليِّ القدير من تسخير الظروف وتسهيلها، والتي كان أولها التعاون النبيل لإدارة «**معهد المخطوطات العربية**» متمثلة في مديرها الدكتور **فيصل عبد السلام الحفيان** حفظه الله ورعاه، **والفريق العلمي الذي يعمل معه**؛ حيث قاموا بالمراجعة والتدقيق؛ فجزاهم الله خير الجزاء وأجزل لهم المثوبة والعطاء.

ومجلة «**الوعي الإسلامي**» إذ تقدم هذا الإصدار لقرائها الكرام، فإنها تتوجه بخالص الشكر والتقدير لمن ساهم وأعان على طبع هذا الكتاب القيِّم، سائلة الله ﷻ أن يجعل فيه النفع للجميع.

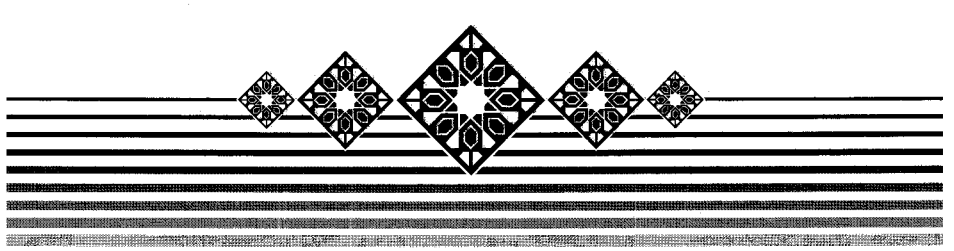
والحمد لله رب العالمين

رئيس التحرير

فيصل يوسف أحمد العلي



دراسات تنظيرية



المخطوط العربي الإسلامي
بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات[١]

د. مصطفى الطوبي[٢]

هل يمكن أن نختزل علم المخطوطات في صناعة المخطوط؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف سيكون محور الصناعة داخل علم المخطوطات؟ أم إننا يمكن أن نستبدل بمصطلح الصناعة نهائيًّا مصطلَحًا آخر أكثر إحالةً على المنهج، وأكثر ارتباطًا بعلم المخطوطات، على أساس أن هذا العلم الأخير هو ـ بشكل منَ الأشكال ـ قولٌ في وجه من أوجه صناعة المخطوط العربي؟ وقبل هذا وذاك، ما غايتنا القصوى منَ البحث المادي في المخطوطات على هذا النحو؟ هل هو الصناعة بمفهومها الميكانيكي الصميم، أم الصناعة بمفهومها العلمي الذي يربطها بالمنهج، ويجعلها أكثر قدرة على التنظيم؟

أرى أن المثير عندنا هو ـ بوجه أصحَّ ـ المنهج. بعبارة أخرى: إن المفهوم الذي يجب أن يكون محوريًّا هو ذاك الذي يحيل على هذا المنهج للوصول إلى الصناعة المذكورة؛ لأننا لسنا في نهاية المطاف أمام حقائق واضحة ومكتملة ومَعِيشَة، يمكن أن نستعين على

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/مايو ٢٠١١م، ص٩ ـ ٥٢.

(٢) أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زُهْر، أكادير، المغرب.

توضيحها بالمحترفين والصُّناع أنفسهم، وإنما نحن أمام مادة مستغلِقة منتهية الصنع بعيدة عن وقت صناعتها بمئات السنين. إننا إذن مَيَّالون إلى الاحتفال بما من شأنه أن يقرِّبَنا منهجيًّا من حقيقة صنع المخطوط بمنهج علمي دقيق. وقد احتفلنا في كتابات أخرى، بمفهوم «الحفر»، وتحدثنا عنه كثيرًا بوصفه بديلًا عن مصطلح «أركيولوجيا» Archéologie، وجعلناه بؤرة اشتغالنا بعلم المخطوطات، ودليل وصولنا إلى صناعة المخطوط العربي[١]، فالصناعة ـ إذن ـ نتيجة وليست أداة بحث. ثم إن المفهوم المذكور ليس إلا واجهة منهجية للاشتغال بعلم المخطوطات. هذا العلم الذي يُقترح نفسه اليوم بديلًا للوراقة بمفهومها التاريخي، أو الصناعة بمفهومها الآلي البسيط.

وسيكون لزامًا علينا أن نتحدث عن مفهوم العلم أولًا قبل أن نتحدث عن تجلِّيات مصطلح «الحفر» أو منهج العلم. فما هو علم المخطوطات؟ وكيف سنربط الحفر بصناعة المخطوط العربي؟

مفهوم علم المخطوطات

إنه المرادف للمصطلح المعرَّب «كوديكولوجيا» Codicologie، وقد عرَّفناه في «معجم مصطلحات المخطوط العربي» بما يأتي: «علم المخطوط بالمفهوم الحديث: هو دراسة المخطوط بوصفه قطعة

(١) ينظر: من أجل دراسة حفرية للمخطوط العربي، محاولات تطبيقية في علم المخطوطات، مصطفى الطوبي، منشورات مركز نجيبويه للمخطوطات وخدمة التراث، القاهرة، ٢٠١٠م.

مادية». والمصطلح من وضع العالم الفرنسي «ألفونس دان» (A. Dain)، والكلمة مركبة من اللفظة اللاتينية «كوديكس» Codex؛ أي: كتاب، ومِنَ اللفظة اليونانية «لوغوس» Logos بمعنى: دراسة. وقد دخلتِ المعجم الفرنسي سنة (١٩٥٩م)[١]، وقد يراد به عند القدماء مفهوم الوراقة[٢]، أو كل ما يتعلَّق بالمخطوطات من كتابة، وصناعة، وتجارة، وترميم، وما إلى ذلك. وبقي هذا العلم منحصرًا في البعد التاريخي والفهرسي زمنًا طويلًا. وتجلَّى ذلك عند العديد من العلماء المؤسِّسين للعلم، فـ«ألفونس دان» A. Dain مثلًا يقدم تعريفًا مختلفًا لما هو معروف ومتداول عندنا اليوم، بيد أنه يشكِّل الإرهاصات الأولى لهذا العلم في صورته المنظَّمة. فهو يُدخِل في هذا العلم تاريخ المخطوطات، وتاريخ مجموعات المخطوطات، والبحث عن المواقع الحديثة للمخطوطات، ومشاكل الفهرسة، وسجلَّات الفهارس، وتجارة المخطوطات واستعمالها... إلخ[٣].

ويستمر أحمد شوقي بنبين في هذه الصورة العلمية التي تحرص على إدخال عناصر مدعِّمة للعلم بمفهومه الصميم. فلم يَفُتْه في

---

(١) معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي)، أحمد شوقي بنبين، ومصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية، الرباط، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة، ٢٠٠٥م، ص٣٠٢.

(٢) هي ـ بحسب ابن خلدون ـ عملية الانتساخ والتصحيح والتسفير، وسائر الشؤون الكتبية والدواوين. انظر: المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ص٣٣٤.

(٣) Les manuscripts. A. Dain. Les Belles Lettres, Paris, troisième edition, 1975, p.76-93.

حديثه عن علم المخطوط العربي أن يتحدث عنِ الهوامش النَّصية، والفهارس في فهم هذا العلم، إذ يعرِّفه بما يأتي: «الكوديكولوجيا هي دراسة كل أثر لا يرتبط بالنص الأساسي، وبالتالي بحث العناصر المادية للمخطوط. وبعبارة أخرى: هو علم يهدف إلى دراسة كل ما هو مكتوب في الهوامش من شروح وتصحيحات، وما إلى ذلك من معلومات عن الأشخاص الذين تملَّكوه أو نسخوه أو قرأوه أو استعملوه أو وقفوه، ثم الجهة التي آل إليها، والمَصْدَر الذي جاء منه، ثم العناصر المادية المتعلِّقة بصناعة المخطوط؛ من ترتيب، وتوريق، وترقيم، وغير ذلك، ثم تاريخ المجموعات، ووضع القوائم والفهارس العلمية، والكشافات وفهارس الفهارس، وغيرها»[١].

ونلاحظ أن أحمد شوقي بنبين كان متأثرًا في هذا التعريف بشكل واضح بـ«ألفونس دان» من منطلق تركيزه على تاريخ الفهارس، والكُنَّاشات، وفهارس الفهارس.

أما قاسم السامرائي فيَضيق ذَرْعًا بالمثاقَفة العمياء. ويفكر في علم صميم من طبيعة المخطوطات العربية. فيتملَّص من مصطلح «الكوديكولوجيا»، ويقترح مصطلح «علم الاكتناه»، إلا أنه يعود إلى الثقافة الأجنبية، ويوسِّع هذا المجال العلمي ليبتلع علومًا عديدة من مثل علم الخط العربي، والتحقيق العلمي، وعلم المخطوطات، والفهرسة، والتاريخ. ومع ذلك، فهو يذهب إلى أن هذا العلم يشمل فنين في اللغات الأوروبية.

أولهما: باليوغرافي، وهو الفن الذي يُعْنَى بِفَكِّ الخطوط

---

(١) دراسات في علم المخطوطات، ص٢٥.

القديمة، ورموز الكتابات الأثرية، والنُّقوش، والمسكوكات، «وذلك بدراسة أشكال النقود، وتطور هذه الأشكال عبر القرون منذ أن كانت على شكل قضبان وحلقات، ثم سبائك معدنية مختومة، إلى أن أصبحت نقودًا بمعناها المعاصر؛ ومحاولة قراءة وجهها وظهرها وحلّ ما تحمله من رموز وأشكال. ومثل هذا التحليل يسري على الوثائق بصورها المختلفة»[١].

وثانيهما: كوديكولوجي، وهو علم دراسة الكتاب المخطوط وصناعته[٢]، «بما في ذلك صناعة الأحبار، وفن التوريق أو النِّساخة، والتجليد، والتذهيب، وصناعة الرُّقوق، والجلود، والكاغَد، وما يتبع كل ذلك من فنون وما يتصل بها، مثل: حجم الكراسة، ونظام الترقيم، والتعقيبات، والسماعات، والقراءات، والإجازات، والمقابَلات، وتقييدات التملُّك، وتقييدات الوقف، وما يظهر في نهاية المخطوط، وهو ما أسمِّيه بتقييد الختام؛ مِنِ اسم المؤلِّف، واسم الناسخ، ومكان النسخ، وتاريخ النسخ، وما إلى ذلك»[٣].

ويبدو جليًّا أن قاسم السامرائي قد تمرد ظاهريًّا على مصطلح «كوديكولوجيا» وليس على العلم في ذاته، ثم إنه يعود إلى المصطلح ذاته ليستعمله على أساس أنه لبنة من لبنات علم الاكتناه، ويكون علم الاكتناه ـ بحسب هذا الأمر ـ مجالًا فضفاضًا خارجًا إبستيمولوجيًّا عنِ الموضوع الواحد المتميز بالبساطة، والقابل لمنهج واحد؛ لأن السامرائي سيضمِّن مجاله علومًا كثيرة على رأسها علم الخطوط

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، الرياض، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص١٩.
(٢) المرجع السابق، ص١٧ وما بعدها.
(٣) المرجع السابق، ص١٩ ـ ٢٠.

القديمة، وعلم المسكوكات، وعلم دراسة الكتاب المخطوط... إلخ. وهنا نلاحظ أن الجهبذية في المعرفة تصطدم بالقدرة المعرفية في محاصرة الموضوع المدروس، والتصدِّي له بمنهج واضح المعالم، الأمر الذي يعكس خللًا واضحًا في التعامل مع العلم المذكور. ونحن لا نختلف مع آفاق الاشتغال التي يمَّمها الباحث بغية تعميق المعرفة بالمخطوط العربي، وإنما نختلف في طريقة تحديد الموضوع والمنهج، وهما أمران يشكلان ركيزة كل علم.

ويذهب «ألبيرت دورلز» إلى أن علم المخطوطات هو ـ قبل كل شي ـ مجال تاريخي، «إن الكوديكولوجيا أو أركيولوجيا الكتاب المخطوط هي المجال التاريخي الذي يدرس الكتاب المخطوط بوصفه موضوعًا ماديًّا، أو بعبارة أحسن: بوصفه وعاء للنصوص»[١].

وهكذا يظهر لنا أن «ألبيرت دورلز» يمثل توجهًا غربيًّا انضم إليه كثيرون، فهو يَعُدُّ علم المخطوطات مبحثًا من مباحث التاريخ، قيمته الأساس تكمن في ربط العناصر التاريخية المضمنة في نِساخة المخطوطات بالتاريخ الثقافي بمفهومه الواسع.

وأما «جاك لومير» فقدِ استوعب الصورة الأثرية لعلم المخطوطات، فركَّز على الجانب المادي أو الصناعي في تعريفه لهذا العلم[٢]. ويكون «جاك لومير» من هذا المنطلق مخلصًا ـ بشكل

(١) مقالات في علم المخطوطات، منشورات دار القلم، الرباط، ٢٠٠٠م، ص٨١.

(٢) مدخل إلى علم المخطوط، ترجمة مصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية، الرباط، ٢٠٠٦م.

كبير ـ للحفر المبنيِّ على الملاحظة، يقول في هذا الباب: «يجب أن يهتمَّ علم المخطوطات ـ في نظرنا ـ بدراسة مختلِف مظاهر الصناعة المادية الأولية للكراس قبل أن يهتمَّ بأي شيء آخر. إن الأسئلة التي يفترض أن يسهم في الإجابة عنها إنما تطرح بالطريقة الآتية: كيف ومتى وأين صنع هذا الكتاب؟ ولأي غاية تم إنجازه؟ ومَن هو مستكتِبه؟»[١]. ويقول في موضع آخر: «فعلم المخطوطات يهتم بإظهار شروط الإنتاج الأولي لكتاب مصنوع بطريقة تقليدية...»[٢]، وهكذا فإذا كان «جاك لومير» يركز من جهة على صناعة السِّفْر، فإنه يتحدث منهجيًّا عن الفحص الحفري المعمَّق، والتعقُّب الأثري.

ونجد هذا التوجُّه الأركيولوجي الصميم حاضرًا عند «ليون جلسان» في كتابه «تمهيد لعلم المخطوطات»[٣]، أكثر منه عند «جاك لومير»؛ إذ إنه أخلص في كتابه المذكور لأركيولوجيا صناعة الكراريس.

أما عبد الستار الحلوجي فهو يحصر علم المخطوطات في ستة عناصر هي: تاريخ المخطوط، والكيان المادي للمخطوط، وتقييم المخطوطات، ومعايير تقييمها التي قد تعتمد على التَّقايِيد النَّصية الموجودة في النُّسخ، والحفظ والصيانة، وأساليب التعقيم والترميم والتصوير، والفهرسة والضبط الببليوغرافي، والتحقيق والنَّشْر[٤].

---

(١) مدخل إلى علم المخطوط، ص٢٦ ـ ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص٢٩.

(٣) Prolégomènes à la codicologie, Léon Gilissen, Editions scientifques, story scientia S.P.R.L. Gand, 1977.

(٤) نحو علم مخطوطات عربي، ص١٦ ـ ١٧.

وهذه العناصر السِّتة هي الركائز الأساسية المكوِّنة لعلم المخطوطات، يقول: «وفي تقديري أن علم المخطوط العربي يقوم على دعائمَ ستٍّ ويدخل تحت مِظَلَّته ستة موضوعات أو محاور أساسية»[١]. ويبدأ هذه العناصر بتاريخ المخطوط، ثم يتبعه بالاهتمام المادي للمخطوط. وهذه هي الصورة العامَّة لعلم المخطوطات عند الحلوجي، وهي ـ كما نرى ـ تستوعب كل قضايا المخطوط العربي، بدءًا من تاريخه الذي يعدُّ ضربةَ لازِبٍ لكل باحث في التراث، وانتهاء بتحقيقه وإخراجه إلى القراء في الصورة النموذجية المتوخَّاة من السَّواد الأعظم من المهتمِّين. ونلاحظ أن المشكلة الحَدِّية التي أحاطت بتعريف السامرائي لعلم المخطوطات هي نفسها التي نلاحظها بخصوص عبد الستار الحلوجي؛ لأنه أدخل في العلم الواحد علومًا متعددة، دون مراعاة شفافية الموضوع ووحدة المنهج؛ فهو من جهة يتحدث عن علم المخطوطات، ولكنه يضمِّن هذا العلم علومًا أخرى من مثل تاريخ المخطوطات، وعلم المخطوطات، والصيانة، والتعقيم، والترميم، والفهرسة، والببليوغرافيا، والتحقيق، والنشر، وأعتقد أن هذه العلوم المذكورة مختلفة في المقارَبات المنهجية لموضوع اشتغالها، وهو الأمر الذي يضعنا أمام إشكالية بساطة العلم الواحد والمنهج الواحد من جهة، وتعدد العلوم واختلاف المناهج من جهة أخرى، ولا يمكن أن نتصدى لهذه لإشكالية إلا إذا أعدنا النظر في البوابة الكبرى التي نشتغل في إطارها، وعِوَضَ أن نتحدث عن علم المخطوطات، كان حريًّا بنا أن نتحدث عن ملحمة المخطوط

(١) نحو علم مخطوطات عربي، ص١٦.

العربي، ولو كان الأمر كذلك لما أثارنا هذا الرأي، ولاكتفينا بالرضا والإعجاب بنظرته الحصيفة إلى ثقافة المخطوط العربي، على نحو ما عهدناه في كتبه الكثيرة والقيمة في هذا الباب.

إننا حينما نعيد النظر في كل هذه التعريفات التي استعرضناها، نلاحظ أولًا ـ كما أشرنا إلى ذلك في البداية ـ أنها تختلف في بعض معطَيات علم المخطوطات، بَيْدَ أنها تشترك في مجموعة من المفاهيم الجوهرية، مثل استعمال مصطلح «الحفر» في أغلب التعريفات، واستعمال كلمة «العلم». وهذا المصطلح الأخير يوحي في ذاته بمجموعة من الدلالات التي لا يمكن أن نتجاهلها. ولقد وقفنا على المتشابه بين عناصر التعريفات السابقة، بغرض تبيُّن آفاق العلم وأصوله الثابتة. وعَمَلُنا نحن إنما يكمن في تعميق بعض المباحث، أو حلِّ بعض القضايا في ضوء إبستيمولوجيا العلم.

إننا حينما نستعمل كلمة «العلم»[١] نراهن بدرء التفكير أو المعرفة، لكون العلم تفكيرًا منظَّمًا يرغب عنِ الفوضوية أو الارتباط المباشر بالواقع، وهذا القول لا يعني التناقض بين العلم والمعرفة، لكون هذه الأخيرة هي في نهاية الأمر المادة الخام للعلم[٢]، ويرتكز

---

(1) Science est une connaissance exacte et approfondie, cors de connaissance ayant un objet déterminé et reconnu et une méthode propre: domaine organize du savoir. Nouveau Petit Robert mal. (science) Dictionnaire le Robert, Paris, 1994.

(٢) ينظر بخصوص تشريح خصائص العلم وعلاقته بالمعرفة كتاب أيمن المصري: أصول المعرفة والمنهج العقلي، وكتاب: فلسفة العلوم المشكلات المعرفية، لماهر عبد القادر محمد علي.

العلم بحسب ماهر عبد القادر محمد علي على النظرية ودرء الذاتية والمنهج[١]، وهو الأمر نفسه الذي ورد في معجم «بوتي روبير»، حيث العلم معرفة دقيقة ومعمَّقة محدَّدة الموضوع والمنهج[٢]، ومن هنا لا يصحُّ لنا أن نُبقي على معطَى «التجربة الساذَجة» أو «المفكَّكة» في وَسْم «علم المخطوطات»، فعلم المخطوطات هو «علم» لأنه تنظيم لإمكانية الملاحظة المستقلَّة التي كان من الممكن أن تشينه لو أننا أبقينا عليها. مع العلم أن ثقافتنا العربية المرتبطة بالمخطوطات أُثقلت بمصنَّفات من هذا القبيل[٣]. وعلى هذا الأساس سيكون تجاوزنا لـ«علم المخطوطات» المسجون وراء قضبان الملاحظة الأولية الصامتة إلى «علم المخطوطات» الذي يهيب بتعقُّل ـ أو تنظيم ـ المعطيات المنثورة في الزمن والمكان هو في جوهره تجاوز لعائق إبستيمولوجي، ذلك هو الخلط بين العلم بوصفه تفكيرًا منظَّمًا وممنهجًا، والمعرفة بوصفها معرفة أولية بسيطة قد تشكل مادة العلم بشكل من الأشكال. إن «علم المخطوطات» بحسَب هذا المنطوق الإبستيمولوجي هو علم يوجِّه الملاحظات الأولية للمخطوطات من حيث هي مادة أو وعاء نحو «الفرضية»، ثم «القانون»، فـ«النظرية»، وهذا السُّلَّم في تجريد ـ أو تعميم ـ المعرفة الأولية التي هي أخت الملاحظة، هو في جوهره بغية العالم الذي تحركه غيرة علمية، ناهيك عن غيرته التراثية الجارفة.

---

(١) فلسفة العلوم، المشكلات المعرفية، الجزء الثاني، دار النهضة العربية، بيروت، ص٣٢.

(٢) نص التعريف أوردناه بلغته في هامش سابق.

(٣) راجع على سبيل المثال: مؤلفات المتولي والحلوجي.

وإنما أسهب «ليون جلسان» و«جاك لومير» في الحديث عن قانون «غريغوري» أو قانون المقابَلة في صناعة الملازِم لأنهما استوعبا ماهية العلم الذي يجب أن يرغب عن وصف مخطوط بعينه، أو مَلْزَمَة بعينها في فضاء مستقل، ويرغب في نشر العقلانية عليهما من خلال دمجها في تأكيد مجموعة الفروض، للخلوص إلى قوانين تحكَّمت في نسيج أو صناعة هذه المادة الأثرية أو تلك. ونحن لا نقول هذا الكلام لنهمِّش الملاحظة الأولية للمخطوطات، فهذه الملاحظة هي الأساس الذي لا يمكن الاستغناء عنه، ولا يمكن أن يتغافل عنها عالِمُ المخطوطات، ولكنها ليست في ذاتها عِلْمًا. ونعني بها في ذاتها ما يكتب عنها من أوصاف ربما صَحَّ تأطيرها في فهرسة من نوع خاص، أو نوع موجَّه.

وأعتقد أن هذا هو ما دفع العالم «ألفونس دان» إلى الإسهاب في الحديث عن الفهرسة بكل أنواعها ضمن «علم المخطوطات». فالملاحظة الأولية ـ إذن ـ يمكن أن توجِّهها الفرضية، وتتناول الجوانب المادية في المخطوطات، و«معلَّبة» في فهارس، ولكنها تبقى معرفة أولية مفكَّكة، ما لم تستجبْ لبناء «القانون» و«النظرية». والنظرية قابلة للدَّحْض من خلال المعالجة «الكَمِّية» للمخطوطات. إن مفهوم العلم إذن موجِب لمجموعة مِنَ الشروط التي دونها سنسقط في التناقض بين منطوق المصطلح والإجراءات العملية التي نَرْكَن إليها.

ونلاحظ كذلك في التعريفات أن جُلَّها يميل إلى وَسْم العِلم بـ«حفريات الكتب المخطوطة»، و«الحفر»؛ يعني: التنقيب، والنَّقْش، والنَّبْش، والمعالجة الباحثة عن جذور الموضوع. وهو بحسب الأبحاث الفلسفية ذات المنْحَى البِنْيَويِّ، يتناقض تمامًا مع مفهوم

التعاقب، وعلى هذا الأساس فعلم المخطوطات ليس معطيات فقهية تاريخية مشتَّتة في أزمنة كثيرة وأمكنة كثيرة؛ إنه ليس معطيات سطحية منخَدِعة بضجيج الأحداث العابرة، وإنما هو التماس للطبقات السُّفْلى العميقة للموضوع. فهو يتجاوز المسموع والمرئي لدى الملاحظين العاديين كافة ليَرْكَن إلى قرارة الملحوظات البناءة.

وليس مِنَ الغرابة أن يتأسس «علم المخطوطات» على أنقاض التاريخ ويتمرَّد ضده، محافظةً منه على علميَّته، فنحن نعرف علومًا عديدة استقلَّت بكيانها رغم أنها تتقاطع مع المعرفة التاريخية. إذن، فنحن نعترف بأهمية التاريخ بالنسبة لعلم المخطوطات، كما نعترف بأهمية الفهرسة بالنسبة لهذا العلم، ولكن لا يمكن بأي حال مِنَ الأحوال أن يصبح «علم المخطوطات» فنًّا معرفيًّا آخر. فالعلم على وجه الصحَّة يتقاطع مع العلوم والمعارف الأخرى، ولكنه يظل مستقلًّا من حيث إنه مجموعة من القوانين والمبادئ المتماسكة والمتعالقة مع منهج دقيق. وهذا لا يمنع أن الخطاب العلمي قد يتماهَى في رؤى متعددة أهمُّها الرؤية النَّسَقية والرؤية المقارنة. ولكننا نَزَّاعون إلى إثبات الرؤية النَّسَقية لقربها من مشروعنا الإبستيمولوجي الحفري. وهذا الكلام يتضمن ردًّا مبطنًا ولطيفًا على كل الألى ضمَّنوا علم المخطوطات علومًا أخرى من مثل الفهرسة، والتاريخ، والتحقيق العلمي، والترميم، وعلم الخطوط القديمة، وفي الوقت نفسه هو رد مبطن على كل الألى حصروا علم المخطوطات في النِّساخة بمفهومها التقليدي.

إن احترام هذه الأفكار المعرفية الأولية، هو الذي أملى علينا أن ننظِّم شتات المعطيات العلمية في أبعاد أو قوانين علمية،

وجعلنا، في مكان آخر، نازعين إلى توضيح الوشائج المعرفية الكائنة بين علم المخطوطات والعلوم الأخرى.

إن علم المخطوطات، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك آنفًا، هو العلم الذي يُعْنَى أساسًا بالجوانب المادية في المخطوط. وهو، بحسَب ما سأُظهره في هذا البحث، المجال الذي يُعْنَى أساسًا بالجوانب المادية في الكتاب المخطوط؛ أي إنه العلم الذي يتناول الكتاب المخطوط من حيث مكونات الورق أو المادة المكتوب فيها، والطَّي وصناعة الكراريس، والترتيب (أي: مسألة كتابة النصِّ في علاقته الزَّمنية بطَيِّ الفَرْخة أو صناعة الكراسة)، وتركيب الصفحات (أو دراسة التَّناسُبات الممكنة بين دَرْج أو أدراج النصَّ وطُرَر الصفحة)[١]، والخزم، والتسطير، والنَّمْنَمة، والزخرفة، والتذهيب، والتسفير، أو التجليد بتعبير أهل المشرق. وهو من جهة أخرى العلم الذي يعني بالنِّساخة في المخطوط transcription بكل ما تحمله كلمة «نِساخة»[٢] من معنى؛ إذ إن هذا المصطلح؛ يعني: بداية النص، ونهاية النص، وحَرْد المَتْن[٣]، والوقف، والإجازة، والقراءة، وقَيْد التملُّك، وقيد البيع، وقيد الشراء، والأدعية،

(١) عادة ما تكون الطرة الداخلية petit fond هي الطرة الصغرى ضمن طرر النص، تليها طرة الرأس، ثم الطرة الخارجية، وأخيرًا طرة الذيل أو الطرة التحتانية بتعبير الرفاعي في كتابه: حلية الكتاب.

(٢) يقصد بالنِّساخة في علم المخطوطات، كل ما كتب في المخطوط، وليس من النص بمفهومه الدقيق. ويقابله باللغة الفرنسية مصطلح: transcription.

(٣) معجم مصطلحات المخطوط العربي، ص١٢٨.

والعبارات الشاردة، والفوائد، وقيود الصيانة، والسَّرْلَوْحات أو الفضاءات الاستهلالية المزخرَفة والمكتوبة، وعناوين الأبواب، وعناوين الفصول، وأنواع الترقيم، والحكّ، والمحو، والطَّلْس، والإحالة، والتشطيب، وما إلى ذلك.

إن علم المخطوطات هو ضرب من الحفر عنِ الكتاب المصنوع بطريقة تقليدية. وقدِ استوعب علماء المخطوط الحفر بطرق مختلفة، فهناك من توخى الانتقاء في هذا الباب، وتوسَّع في محور حفري واحد، مثلما فعل «ليون جلسان» في كتابه «تمهيد لعلم المخطوط» «Prolégomènes à la Codicologie»[١]؛ إذ أفرد لصناعة الكراريس كل جهده، وجعلها بؤرة الحفر عنده. وهناك مَن وسَّع نطاق الحفر، فجعله مستوعبًا لمباحثَ أخرى غير صناعة الكراريس، مثل صناعة مادة الكتابة، والترتيب، وتركيب الصفحات، والتسفير، كما فعل «جاك لومير» في كتابه «مدخل إلى علم المخطوط» Introduction à la Codicologie[٢].

وهناك من جعل الحفر محورًا ثانويًّا في علم المخطوطات، وجعل هذا العلم بابًا تابعًا للتاريخ، كما هو الأمر في كتاب «تاريخ الكتاب المخطوط؛ ثلاث محاولات في علم المخطوط الكمي»[٣]؛ إذ أظهر صاحباه (بوزولو وأورنطو) أن هذا العلم غير مستقلٍّ. جاء

---

(١) GAND Gilissen léon, Prolégomènes à la codicologie, Editions scientifiques, story scientia S, 1977 L.R.P.

(٢) ترجمة مصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية، ٢٠٠٦م.

(٣) Pour une histoire du livre manuscript-trois essays de Codicologie quantitative. Carla Bozzolo et Exio Ornato CNRS. Paris, 1983.

في كتابهما ما يأتي: «... يتوضح بسهولة إذا اعتبرنا أن الكوديكولوجيا لم تظهر منذ أمَدٍ طويل إلا بوصفها ميدانًا تابعًا للتاريخ الأدبي، أو تاريخ الفن، أو تاريخ الكتابة. أما مهمَّتُها الأساس التي لا يمكن نُكْرانُها فهي المساعدة على تأريخ الزمن وضبط المكان، لإرجاع بعض الكتب المخطوطة إلى مجموعاتها الأصلية القديمة»(١). وهذا الرأي يتقاطع مع رأي آخر سبق فيه القول، هو منظور «ألبيرت دورلز» للمجال نفسه.

والحفر ـ كما استوعبته في كتابي: مباحث علم المخطوطات ـ، ضربان؛ حفر تِقْني وحفر نَسَقي، وهما متكاملان ومؤسَّسان أصلًا على الملاحظة التي تعد أهم خطوة منهجية يجب أن يلجأ إليها عالِمُ المخطوطات لرَصْد الفرضيات التي ينطلق منها في بحثه. وسأحاول في هذا البحث الوجيز إضاءة مكوِّنات هذين الضربين مِنَ الحفر اللذين يستوعبان مباحث علم المخطوط.

البُعد الحفري التِّقْني في فهم علم المخطوطات

يتضمَّن هذا المستوى عددًا مِنَ المسائل المرتبطة بالجانب الأركيولوجي البحت، ويعدُّ المخطوط في هذا الإطار قطعة حفرية صميمة شبيهة بالصفائح القديمة، والأحجار الأثرية، والقِطَع النادرة؛ إذ يكون الأثري مهتمًّا في المقام الأول بالصورة المادية للشيء، وربطها بالتاريخ والحضارة بمفهومها الواسع. وإنما سُقْنا هذا التشبيه ليكون عالم المخطوط مستعدًّا منهجيًّا للتعامل مع هذا الجانب على وَفْق رؤية مادية واضحة. ويكون من مسلَّمات هذا الاستعداد ما يلي:

(١) Pour une histoire du livre manuscript, ibid, p125.

ـ نُدْرة المخطوط ترتبط في جانب كبير منها بصورته المادية أو بأثريَّته.

ـ إمكانية رَفْد التاريخ مما قد تزوِّدنا به هذه الأوعية في صورها الحفرية.

ـ نتائج الدراسة الحفرية للمخطوط منفتحة أمام مجموعة من المجالات الأخرى، مثل: التحقيق العلمي، والفهرسة، ونقد النصوص، والتاريخ، ولا يعني هذا انصهار هذه المجالات في علم المخطوطات.

وفي ما يلي بعض المسائل الحفرية التِّقْنيَّة، والحفرية النَّسَقية، التي بلورتها ناسجة علم المخطوطات بالشكل الذي رأيته شفافًا في الكيفية الوصفية للموضوع، ومستجيبًا لوحدة المنهج الواحد.

مسألة صناعة مواد الكتابة

يُطلب من الأثري ـ في هذا الباب ـ أن يتعقَّب صناعة المادة التي تشكل موضوع دراسته. ولذلك فإن أول سؤال يتبادر إلى ذهن الباحث الحفري هو الطريقة التي صنعت بها هذه المادة. فهو ينزع لا شك إلى محاولة الكشف عن المكونات الأولى التي تشكلت بها هذه الصحيفة، أو هذه اللِّفافة. ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن لكل مادة مراحل صناعية، وموادَّ خامًا أسهمت في إيجادها. ويمكن تعقُّب صناعة مادة الكتابة بواسطة التحليل الكيماوي لعينات مِنَ المادة المقصودة؛ توخِّيًا لتحديد مكونات المادة وزمن صناعتها، على نحو ما يمكن أن نفعله بخصوص مادة البردي النباتية التي استعملت في أزمان بائدة على شكل لِفافات قد تفوق عشرة أمتار. وهناك أدبيات كثيرة

أفاضت في الحديث في صنع هذه المادة الجوهرية من لحظة جَنْيِها، ثم لحظة صَقلها، إلى أن تصبح قابلة للكتابة، وهي بالتأكيد أدبيات مساعدة على تعقُّب صناعة المادة المذكورة.

أما مادة الرَّقُّ فنحن نتعقب بخصوصه أصل الجلد، وقيمته، وطريقة صناعته، وخصائصه، والحالات الشاذة واللافتة في هذه الصناعة. فالرَّق كما نعلم ينحدر من أصل حيواني خلافًا للبردي، وهو يؤخذ عمومًا من جلد الخروف، والماعز، والثور، والغزال في العالم الإسلامي، وقد تضاف إلى أصله حيوانات أخرى في العالم الغربي، مثل الحمار، والخنزير، والثعبان، وحيوانات أخرى[١]. ويختلف نوع الرق بحسب نوعية الجلد. وهكذا نجد في التراث العربي ثلاثة أسماء؛ ألا وهي: الجلد، والأديم، والقضيم. وكلها أنواع مِنَ الجلود، فالرق ما يُرَقَّق مِنَ الجلد ليكتب فيه. والأديم هو جلد كيفما كان، وقيل: الأحمر، وقيل: هو المدبوغ[٢]، والقضيم هو الرَّق الأبيض ومنه القضيمة؛ أي: الصحيفة البيضاء كالقضيم[٣]، ويقابله عند الغربيين مصطلح Vélin، وهو جلد العِجْل الذي ولد ميتًا أو ذبح بعد ولادته بقليل كما يذهب إلى ذلك «جاك لومير»، وهو غاية في النُّعومة والرِّقة، ولذلك كان مادة ثمينة ومطلوبة جدًّا، والرق حسب توضيحات هذا العالم هو الجلد الذي يؤخذ من عجل أكبر سنًّا، ويكلف ثمنًّا أقلَّ مِنَ القضيم، ويفتقد ـ نوعًا ما ـ إلى التحدّيات الطبيعية التي تؤثر فيه.

---

(١) ينظر: Codicologie of the Islamic manuscript مقال فرانسوا ديروش F.Déroche، ص٢٠.

(٢) لسان العرب، مادة: (أدم).

(٣) لسان العرب، مادة: (قضم).

ويوضح «لومير» أنه يصعب على عالم المخطوطات أن يحدد نوع الحيوان الذي استخلص منه الجلد، نظرًا للعمليات الكثيرة التي يمر منها الجلد من مثل: التبييض، والترقيق، والتَّلْيين[١]. ولا بد أن نكون على بينة بمراحل صناعة الرق التي تبدأ بعلمية اختيار الجلد، ثم المَرْط؛ أي: نزع الشعر والوَبَر من الجلد، عبر المواد التي كانت تخصَّص لذلك.

ويذهب «فرانسوا ديروش» F. Déroche إلى أن العرب القدماء كانوا يخلطون الجلود بعجين مساعد على النَّتْف يسمى «نُورة»، وهو مكون من الجير والزَّرْنيخ. وهذا الخليط ـ حسب النديم ـ سلبي لأنه يعيد الجلد جافًّا. وفي الكوفة كانت تستعمل هناك مادة مستخلصة مِنَ التمر تلين الجلد[٢]. وبعد مرحلة «المرط» تأتي مرحلة «التعريق» ويعكف فيه الصانع على كشط الجهة السفلى مِنَ الجلود لإزالة البقايا اللَّحْمية العالقة بها، والتي غالبًا ما تكون مشحَّمة. وبعد هذه العملية، يُصقل الجلد وينشَّف، وذلك بتمطيطه على كباسات، وكان الجلد يصقل في العصر الوسيط بشكل يجعل مِنَ الصعوبة معرفة الجهة العليا مِنَ الجهة السفلى. وهذا ما دفع الباحث «بيشوف» Bischoff إلى تجاوز معايير اللون والآثار الزغبية في التمييز بين الجهتين إلى الطريقة التي يتقوسان بها. وهذه الطريقة إنما تستند إلى معيار اللِّيونة[٣].

إن المراحل التي وقفنا عليها هي التي كانت وراء إيجاد هذه المادة الرَّقية التي نلامسها لحظة العودة إلى تراثنا المخطوط، ولا

---

(١) لسان العرب، مادة: (قضم).

(٢) The codicology of Islamic manuscript, p.21.

(٣) Pelégraphie de l'antiqué romaine et du Moyen âge occidental, p.16.

نغفل أن هناك كمًّا رقيًّا يسمى بالطُّروس[١] أو الطُّلوس، ويتعلق الأمر بالصحائف الرَّقية التي مُحيت وأُعيدت كتابتها من جديد. وقد تتبين الكتابة الأولى المُنْمَحِية بسهولة لعالِم المخطوطات.

والمادة الأخيرة التي نود الوقوف عندها هي «الورق»، وهي مادة مصنوعة من ألياف نباتية محوَّلة إلى عجين ثم ممدَّدة فمجفَّفة لتشكيل ورقة[٢]؛ إذ إن الورق كان يصنع مِنَ الألياف أو الخِرَق[٣].

وتختلف صناعة الورق في العالَم الإسلامي حسب المناطق التي كانت تصنع فيها؛ إذ حصل هناك اختلاف بين صناعة الورق في الهند وفي فارس وفي الغرب الإسلامي. وعمومًا يمكن القول: إن صناعة الورق كانت تمر بمجموعة مِنَ المراحل التي لا بدَّ للصانع من أن يحترمها؛ ولا نعدم في تراثنا مَن تحدث عن هذا الأمر أيضًا، لكن في سياق سَرْدي[٤]، يفتقد إلى التحليل العلمي الدقيق[٥]. ثم لا بد من أن نضع في الاعتبار أن الورق كان يلوَّن، ويكون هذا المعطَى بداهة أساسية في بحثنا الأثري، وأبسط طرق التلوين هي الطريقة التقليدية، وهي تخصيص الخِرَق البيضاء لصناعة الأوراق البيضاء،

---

(١) هي المعبر عنها في اللغات الغربية بـ: Palimpseste palimpslos ou palpsentus en grec et en latin.

(٢) ينظر: Papiers et Moulin Marie-Ange Doizy Pascal Fulacher, p.22.

(٣) ما زالت أدبيات البحث في العالم العربي لم تشتغل بتحديد نوعية الألياف المشكلة للمخطوطات وهي أبحاث في غاية الأهمية.

(٤) لمحات من تاريخ الكتاب والمكتبات، عبد اللطيف الصوفي، ص٤٣.

(٥) بخلاف ذلك هناك كتابة حديثة تراعي هذا الجانب مثل: le papier utilisé dans les manuscripts persans du XV siècle de la bibliothèques nationale de France لصاحبه «فرانسي رشار».

في حين يُحتفظ بالخِرَق الملونة للأوراق ذات الألوان المتنوعة، رغم أن الصُّناع كان بوسعهم أن يستعملوا كل الألوان المعروفة مِنَ الأحمر، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والخبازي[١]. وقد ظهر تلوين الورق منذ القرن الثالث، وذلك لغاية جمالية. وهكذا نجد ما بين القرن السابع والعاشر عشرة ألوان مختلفة[٢].

وتنتهي صناعة الورق بالقَوْلَبة؛ أي: صناعة الورق في القالب. وكان يحضر القالب، في الصناعة الغربية، كما يوضح ذلك «فرناند كوفلي» Fernand Cuvelier على شكل غربال دقيق من الشَّبَهان أو الزِّنْك مشدود إلى إطار مستطيل مِنَ الخشب. ويخترق هذا الإطار مسطرات أسلاك متوازية Les Pontuseaux، كما يطابق هذا الإطارَ من الفوق إطار آخر غطاء يساعد على إمساك العجين، وعلى هذا الأخير كانت تُشَدُّ «العَلَامة»، وهو من خيط الشَّبَهان أيضًا[٣]. والعلامة لها أهمية كبيرة بالنسبة للمخطوطات الغربية، فهي تحيل إلى المنطقة التي صنع فيها الورق وإلى الزمن أيضًا[٤]. وقد ميَّز الباحثون الغربيون بين ثلاث فصائل مِنَ العلامات؛ العلامات الناصعة، والعلامات السوداء، والعلامات المظلَّلة[٥]. ووجدت إلى جانب هذه العلامات في

---

(١) انظر: Enluminures des manuscripts royaux au Maroe, p.15.

(٢) انظر: Papiers et Moulins, p.22.

(٣) انظر: Histoire du livre, p.200.

(٤) لا يمكن أن نتحدث عن العلامة دون ذكر كتاب العالم شارل مويس بريكي: Les filigranes Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, Amsterdam, 1968.

(٥) Papiers et Moulins, p.150.

المخطوطات الغربية «الدمغة الثانية» Contre marque. وهذه العلامة كانت تكتب فيها الحروف الأولى لِلَقَبِ الصانع، وربما اسم المدينة التي ينتمي إليها وأسلحتها. و«الدمغة الثانية» إما أن توضع في وسط الجزء الأيمن للصفحة موازية للعلامة الأساسية، أو مجتمِعة بها.

ويجب أن نشير في معرض حديثنا عن الورق إلى أنه قد تشَكَّل من مواد مختلفة تنوعت بمرور الزمن، بدأت بالحرير، وانتهت بالمواد الرخيصة التي دشن استعمالها «تساي لون» Tsai lun في سنة (١٠٥م) مثل قشور النباتات، ونفايات القطن وشِباك الصيد البالية[١]. وهكذا يتبين لنا أن المادة الأولى لصناعة الورق كانت الحرير، وتلتها قشور النباتات ونفايات القطن. وفي اللحظة التي تفهَّم فيها باحثون هذا التراتب في استعمال المواد الأولية للورق[٢]، أخطأ آخرون هذا الأمر، واعتقدوا أن استغلال المواد كلها كان متزامنًا[٣]. ولعل نوع هذا الحديث هو إيذانٌ بالاستفادة مِنَ التاريخ في التحليل المختبري للورق. وعلى هذا الأساس فالبحث الأثري

---

(١) يراجع: تاريخ الكتاب الإسلامي المخطوط، محمود عباس، ص٨٠.

(٢) يقول هنري جان مارتان في كتابه Le livre et la civilisation: إن المادة الأساس التي صنع منها الورق قبل القرن (١٧م) كانت الخرق البالية، وابتداء من هذا القرن والقرن (١٨م) استغل الصناع المواد النباتية الليفية من مثل جذوع الأشجار والزيزفون، والبلوط، والخوَر، والعِكْرِش، والجُنْجُل، والقصب، والطحالب، ص٤.

(٣) يتناول يحيى وهيب الجبوري مواد صناعة الورق في القديم دون ترتيب زمني؛ يقول: «كان الورق يصنع من القطن ومواد نباتية أخرى وقد تدخل في صناعة الحرير». انظر: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٢٧٥.

محتاج لهذا التحليل بغيةَ تحديد مكونات صناعة الورق، وزمن هذه الصناعة، ومثال ذلك أن العالم «بريكي» Brequets قام بتحليل عينة مِنَ الأوراق، ووقف على مكوناتها؛ فلاحظ أن الورق الذي يعود إلى (١٢٧٢م) بتُولُوزَ ينطوي على مادة القِنَّب، وحصل فيه غياب تامٍّ للهُلَام (الجيلاتين)، كما أنه أغبر، ومُعفَّنٌ بعضَ الشيء. وفحصَ ورقًا آخر من «بوكير» يعود إلى (١٢٤٨م)، فألفى أنه يضم ألياف القنب المختلط بشيء من الكَتَّان والألياف مهشَّمة جدًّا. أما ورق «جينس» الذي يعود إلى (١١٥٤م) ففيه ألياف قِنَّبية بارزة وممتازة.

وتمكن «بريكي» أيضًا من فحص أوراق عربية تعود إلى «شيراز» سنة (٩٦٩م)، فعثر فيها على ألياف القنب الخالص فقط[١]. وهكذا نلاحظ أننا بإزاء ثغرة في التعقُّب الأثري لأوعية المعرفة في تراثنا العربي الإسلامي، فما أحْوَجنا للشُّروع في مشاريعَ علمية من هذا القبيل، وهي بالتأكيد ستكون لبنة جوهرية في تعقُّب مادية المخطوط العربي.

مسألة الطَّي وصناعة المَلازِم

انعدم القول في هذه المسألة الحفرية الصميمية في المراجع العربية المخصوصة بثقافة الكتاب، وما كتب في علم المخطوطات عند الغرب نجده مقلًّا في الحديث عن هذا الجانب الحفري.

---

(١) Papiers et Moulins Marie Ange Doizy Pascal fulocher, p.58 et 59. ولبريكي طريقة أخرى لفحص الورق اعتمد فيها على العلامات من خلال كتابه المهم: Les filigranes.

اللَّهُمَّ إلا ما كتبه «ليون جلسان» léon Gilissen و«جاك لومير» Jacques lemaire[١]. وتحضر صياغة الطَّي عند هذين العالمين على شكل كسر حسابي يفصل شريطه الأفقي بين البَسْط والمَخْرَج.

الطَّي بقطع الرُّبع

تأتي الطَّيَّة الأكثر ترددًا في قطع صحيفة بقَطْع الربع على صيغة ٣٢/ ٤١؛ إذ يطوى الجلد للوهلة الأولى تعامديًّا مع فقار الحيوان، ويرمز إلى الطَّيَّة الخط (AB)، ويُبسَط شِقُّ الجلد من هذه الطَّيَّة بطريقة تظهر بها دائمًا الصحيفة (١و). وتستجيب رباعية من هذا القبيل للصيغة ٧٢/ ٨١ + ٣٦/ ٤٥. والطريقة البسيطة للتعبير عن هذا الوضع هي $A)A^2$ أس ٢) ترمز (A) إلى ٣٦٧٢/ ٤٥٨١، أما العدد (٢) فيشير إلى أن قطعتين من الجلد قد أسهمتا في صناعة الرُّباعية.

إن تشكيل الرُّباعية لا يقف عند الطريقة المبيَّنة أعلاه. فيمكن أن تتشكَّل بطريقة أخرى ويتعلق الأمر بالصورة C^2. ويذهب «جلسان» إلى أن هذه الصياغة قليلة الحصول في المخطوطات، ولوحظت في مخطوط باريس، خ. و. لاتيني ٢٨٥٥. وهي تنتج عن طَيِّ قطعتين مِنَ الجلد مجتمعتين وجهًا لوجه؛ الجهة العليا في مقابَلة الجهة العليا، والجهة السفلى في مقابَلة الجهة السفلى.

---

(١) كتاباهما: Prolégomènes à la codicologie و Introduction à la codicologie مرجعان في صناعة الملازم، يراجع الفصل الثالث من كتاب جلسان، والفصل الرابع من كتاب جاك لومير.

الطَّي بقَطْع الثُّمن

يشير هذا الضرب من الطَّي إلى إمكانية الحصول على مَلْزَمَة من ثماني صحائف، إما انطلاقًا من فَرْخة واحدة أو أكثر. ورمز العلماء إلى الصياغة الأولى بـA حيث ٣٦٧٢/٤٥٨١ = (A) ويشير A دائمًا إلى العدد نفسه ٣٦٧٢/٤٥٨١، بَيْدَ أن غياب الأُسِّ يعني أن الرُّباعية قد تشكلت من قطعة جلدية واحدة. تطوى القطعة الجلدية في بداية الأمر من المحور (AB) في مُوازاةٍ مع فِقَارِ الحيوان. وقد رمز لهذه الطَّيَّة الأولى بالخط الأفقي الذي يفصل صورة الكسر عن مَقام الكسر. وبعد الطَّيَّة الأولى، نطوي الصحيفة المزدوجة المحصول عليها بحسب الحور (CD)، ونبسط الجزء (ACD) وراء الجزء BCD. وهكذا نحصل على صحيفتين مزدوجتين نطويهما مِنَ المحور EF، ولبسط الجزء (EFD) وراء BEFG، لنكوِّنَ في النهاية رباعية منتظمة.

وهناك نموذج آخر لصناعة الرُّباعية أطلق عليه الحفريون النموذج B، ويساوى ٨١٤٥/٧٢٣٦، والرُّباعية هنا مكونة من قطعة جلدية واحدة منطوية بقَطْع الثُّمن، والطَّيَّة الأولى فيها مشابهة لتلك المتعلقة بالنموذج A. إن الفحص الحفري للرُّباعية المصنوعة حسب النموذج B في هوامش الفوق يجعل الصحائف ١ ـ ٢ و٣ ـ ٤ و٥ ـ ٦ و٧ ـ ٨ تشهد على تماسكها القديم. وكذلك حواف طرر ١ ـ ٤ و٢ ـ ٣.

وهناك نموذج ثالث لصناعة الرُّباعية هو النموذج C، وهو يساوي ٨١٢٧/٥٤٣٦ = C. ويختلف هذا النموذج منذ الطَّيَّة الأولى عنِ النموذجين A وB؛ إذ تطوى القطعة الجلدية أولًا تعامديًّا مع

فِقَار الحيوان مع إرجاع الواحد وراء الآخر الرأس والذيل. وانطلاقًا من ذلك، نطوي ٤ظ T5 وراء ٨١ظ، مع جعل AO فاصلًا، وتطوى القطعة الجلدية المنطوية بهذه الطريقة للمرة الثالثة والأخيرة، وذلك بطي ٨ظ A وراء 1.

النموذج D = ٢٧٨١/ ٣٦٥٤ يلاحظ «ليون جلسان» أن هذا النموذج قليل الورود.

والطَّيُّ في النموذج D لا يختلف عن النموذج C إلا في الطَّيَّة الأخيرة، فعِوَضَ أن نطوي ٨ظ وراء ٠١، نطوي ٨ظ على ٠١.

وإذا كانت هذه خلاصة ما توصل إليه العلماء بخصوص نماذج طي الملازم عند الغربيين، فإن المخطوطات العربية في الشرق قدِ انزاحت عن مجموعة منَ القواعد الغربية، وفي طليعتها قانون المواجهة (غريغوري)؛ إذ يذهب «فرانسوا ديروش» ـ بهذا الخصوص ـ إلى أن الجهة العليا في المَلْزَمَة كانت تقابلها الجهة السفلى، وكانت صحائف المَلْزَمَة تتوالى على هذا النمط.

P/C, P/C, P/C, P/C, P/C, + C/P, C/P, C/P, C/P, C/P

ويشير حرف (P) إلى كلمة Poil «شعر»، و«حرف» C إلى كلمة Chair «لحم». ويذهب هذا الباحث أيضًا إلى أن أغلبية المخطوطات مكوَّنة من مَلازم ذات عشر صحائف، ومرجع ذلك ـ بحسِب زَعْمه ـ هو عُسْر الطَّي؛ إذ إن الطريقة التي استعمل بها الرَّق لتشكيل كل مَلْزَمَة تظهر الترابط نفسه في تقاليد صناع الكتاب؛ فوجه الصحيفة الأولى (أو الجهة الأولى) هي دائمًا الجهة العليا من الرَّق.

ويخلص هذا الباحث إلى أن قاعدة «غريغوري» لا تطبَّق حين تكون المَلْزَمَة مفتوحة، إلا أننا نجد جهتين خارجيتين الواحدة في مواجهة الأخرى في نقطة التقاء ملزمتين. وفي الوسط نجد جهتين داخليتين[١]. وحينما يتحدث عن صناعة الملازم في المغرب، فإنه يسجل في بادئ الأمر أن الرَّق بقي مستعملًا لمدة طويلة، وخاصة بالنسبة لنسخ القرآن؛ إذ إنه بقي إلى القرن (٨هـ/ ١٤م)، وربما إلى القرن (٩هـ/ ١٥م) إلى جانب الورق، وأشكال الطَّي جاءت على النقيض مما وقف عليه، في الشرق، مطابقة لقاعدة غريغوري[٢].

مسألة ترتيب الصفحات وتخزيمها

حين نمسك الكتاب المخطوط في صورته النهائية ونبدأ تَصفُّحَه، فإننا ـ لا شك ـ نتساءل عن اللحظة التي قطعت فيها فرخاته أو طلحياته المشكِّلة للمَلازم. وقد تحدثنا في المبحث السابق عن مسألة الطَّي، وأظهرنا أن الطَّي ضروب عديدة، وكلُّها لَبِنات أساسية في صناعة المَلْزَمَة. والآن نحن أمام مسألة مترتبة عن الطَّي بشكل مباشر منطقيًا. تلك هي التسوية النهائية للصحائف الملتحمة، ومباشرة عملية القَطْع، والنَّسْخ، والترقيم، وغير ذلك.

وتبقى بهذا الخصوص كثير من الأسئلة عالقة، ومن ذلك: هل قطعت الصحائف قبل كَبْس الملازم في كتاب مخطوط؟ أم إنها إنما قطعت بعد عملية تسوية الملازم بين دفتي كتاب؟ وهل كان النُّساخ

---

(١) The codicologie of the Islamic manuscripts, p29.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٥.

القدامى يباشرون الكتابة على الفَرْخات الكاملة، وبعد ذلك يعيدون طيها بعد أن كانت قد طُويت فارغة؟ أم إنهم كانوا يكتبون على الفرخات المجهَّزة للكتابة، وتأتي عملية الطَّي بعد ذلك على حسب مساحات الكتابة؟ أم إن عملية الكتابة كانت تأتي بعد إنجاز كل العمليات بما في ذلك التسوية، والطَّي، وقطع الصحائف الملتحمة؟ ثُم هل كان النُّساخ يُسطِّرون ويَثْقبون، ويركِّبون الصفحات قبل الطَّي أم بعده؟ وهل كانت تتم هذه العمليات في كل صحيفة مستقلة، أم في مجموعة من الصحائف دفعة واحدة؟

وهناك أسئلة أخرى كثيرة تحملنا على وضع الفرضية في هذا الباب، من أجل تأكيدها بالملحوظة، وهي مثيرة لفضول الباحثين.

وكان الصناع الوسيطيون، بعد عملية الترتيب، يثقبون الصحائف. والثقوب هي آثار حفرية حاضرة في المخطوطات الغربية، وهي أيضًا آثار حفرية موجودة في المخطوطات العربية، وقد نصادف ملازم فارغة من الثقوب، إلا أننا لا يمكن أن نطمئن إلى أنها لم تُغْرَز. إن الثقوب في جوهرها أضواء ذات طابع تِقْني كانت تدخل في إعداد صناعة المخطوط الوسيطي. وهي مثيرة للأسئلة على نحو ما يتعلق بالترتيب؛ ومن ذلك: في أي لحظة من لحظات صناعة المَلْزَمَة يتم خَزْم الصحائف؟ وقد ذهب «ليون جلسان» ـ بهذا الخصوص ـ إلى أن هذه العملية تتم دائمًا في مَلْزَمة سبق تكوينها. ومرجع ذلك، بحسب رأيه، أننا نَلْحَظ في أغلب الأحيان أن الانحرافات الصغيرة، وعدم الدقة في رصف الغرزات، تظهر بشكل مماثل في كل صفحات المَلْزَمَة. بل إننا يمكن أن نضع أوراقًا فوق

بعضها، ونَلْحَظ أن الضوء ينفذ مِنَ الثقوب في نوع مِنَ الدقة[١].

وقد أسهب «جاك لومير» في الحديث عن تنوُّع علامات الخزم وأنماطه؛ ومن ذلك العلامة المدورة، والعلامة التي هي في شكل مثلَّث متساوي الأضلاع، أو في شكل خطٍّ صغير مستقيم. وكل هذه العلامات تحمل إشارات مهمَّة عن أصل الكتاب وزمنه[٢].

أما في ما يخص أنماط الغرز، فتحدث «لومير» عن ثقوب التجليد. ولَحَظ أنها قليلة، وهي حاضرة على كل حال، وذات فائدة كبيرة. أما تَبيُّنُها حفريًّا فهو أمر صعب، وفي بعض الأحيان لا تُلْحَظ إلا في لحظة الترميم[٣].

وتحدث أيضًا عن ثقوب صناعة المَلْزَمَة. وملاحظة هذه الثقوب أيسر من ملاحظة ثقوب التجليد، وكانت هذه الثقوب تستعمل للإشارة إلى المكان الذي يجب أن تنجَز فيه أول طيَّة في مادة الكتابة. وغالبًا ما كانت هذه الثقوب تقسم مساحة الجلد إلى قسمين متساويين. وهي إضافة إلى هذه الوظيفة القياسية تتيح اتِّقاء كل ضياع لمادة ثمينة وعسيرة الاستعمال[٤].

وبعد هذا تحدث عن ثقوب التسطير وتركيب الصفحات؛ وهي الثقوب الملحوظة بسهولة على صفحات المخطوطات، ما دام أنها أضواء يعود إليها الصُّناع من أجل إنجاز عملهم؛ إذ إنها توجه رسم

---

(١) ينظر: Prolégomènes à la codicologie, p.36.

(٢) ينظر: Introduction à la codicologie, p.96.

(٣) ينظر: Ibid, p.99-100.

(٤) يراجع: Ibid, p.100-101.

التسطير. ومهمة التسطير أن يوجّه بالضبط موضوع النَّصِّ في الصفحة، وأن يحدد مساحة خطوط الكتابة. وهي في تركيب الصفحات تبدو مقسَّمة المساحة التي يمتد فيها النص إلى أجزاء منتظمة (متساوية)[١].

مسألة التسطير وتركيب الصفحات

يفضي بنا الحديث عن مسألة التسطير مباشرة إلى الحديث عن تركيب الصفحات La mise en page، فالعلاقة بينهما هي في الأصل علاقة الجزء بالكل. والتسطير هو مجموع الخطوط الأفقية والعمودية التي تساعد الناسخ أو المزخرِف على إنجاز نصِّه أو زخرفته. ولعل أهمَّ ما يمكن ملاحظته بهذا الصدد أن عنصر التسطير كما هو معروف في المخطوطات العربية مختلف عن ذاك الذي عرف في الحضارة الغربية القديمة. فالعرب عرفوا المِسْطَرَة، واستعملوها في تسطير مخطوطاتهم، والمِسْطَرَة هي آلة خشبية ناتئة تكبس على الأوراق قصد بروز الخطوط في هذه الأخيرة. ويعرّفها القَلْقَشْندي بأنها «آلة من خشب مستقيمة الجنبين يسطر عليها ما يحتاج إلى تسطير منَ الكتابة ومتعلّقاتها، وأكثر مَن يحتاج إليها المذهِّب»[٢].

ويقول عنها العالم المغربي محمد المنوني: «ومن أدوات الكتابة المُسَطِّرة، ويُعْنَى بها لوح تلصق به ـ على عدد السطور المطلوبة ـ خيوط ناتئة ومتساوية الأبعاد، فإذا أريد تسطير ورقة

---

(١) يراجع: Introduction à la codicologe Ibid, p.101 à 103.

(٢) صبح الأعشى ٢/ ٤٨٢.

الكتابة يوضع فوقها، ويضغط عليه ـ باليد ـ بقدر ما ترتسم به السطور. وينبغي أن تكون على زوايا قائمة ذات امتدادين طولًا وعرضًا، وجعل سعة الطُّرة اليمنى من جزء، والفوقانية من جزأين، واليسرى من ثلاثة أجزاء، والسفلى من أربعة»[١].

إن استعمال المسطرة في المخطوطات العربية يتطلَّب منا تعاملًا حفريًّا جديدًا يرغب عن الاكتفاء بتتبُّع المعطيات المادية للمخطوطة في تغيُّراتها التاريخية، وينفتح على معطيات أثرية جديرة بالاهتمام، من مثل هذه الآلة التي كانت مستعملة للتسطير. وتركيب الصفحات، كما سبق أن أشرنا سابقًا، هو مسألة كلية تحرص على تناغم الصفحة برُمَّتها بالاستعانة بمعطَيات هندسية دقيقة. وقد استعمل الغربيون مجموعة من الأشكال الهندسية والأعداد الرياضية للتعبير عن وصفات المخطوطات الملاحظة.

أما عند العرب فليس هناك حديث عن تركيب الصفحات، وهم إنما يتحدثون عنِ التسطير بشكل عابر. وقد لامس الرفاعي في كتابه: «لآلئ السَّمْط في تقويم حسن الخط» تركيب الصفحات في صورته التقليدية. وفصَّل القول في مجموعة من مسائل هذا الباب. ومن ذلك صناعة اللَّوْح التي تقتضي معرفة بالهندسة، حتى يتسنَّى للكاتب التمييز بين ضروب متعددة مِنَ الخطوط، والأشكال الهندسية من مثل المثلَّث. والحال أن الصناع العرب كانوا ينسجون الألواح صامتين. كأن أمر أدوات الصناعة لا يعنيهم في شيء. وقد نبَّه الرفاعي على مفهوم «التركيب» حين قال: «كانتِ السطور

(١) تاريخ الوراقة المغربية، ص١٧٠.

مقتضيات الترتيب وصراط التركيب»[١]، غير أنه مصطلح بقي حبيسَ هذا المؤلف في ما تبدَّى لنا. ولعل العرب لم يعتمدوا على اللوح في إرساء هندسة صفحة الكتابة، فقد كانوا يصنعون ذلك وَحْدَهم بحسَب ما يقتضيه الحال. وقد أشعرنا القَلْقَشَندي بهذا الأمر حينما فصَّل في مقادير البياض الواقع في أول الدَّرْج، وحاشيته، وبُعد ما بين السطور، وكل ذلك في ارتباط بقطع الورق[٢].

ونلْحَظ من خلال هذا النص أنه رغم التصرف الذي كان يظهره الكتَّاب أمام صفحات الكتابة، فإنهم كانوا دائمًا مشدودين إلى ضرب منَ الهندسة أو التناغم. فالبياض دائمًا يطابق حجم الورق، والحاشية تساوي جزءًا هندسيًّا مأخوذًا منَ المساحات الأخرى (وقد رأيت بعض الكتّاب المعتبرين يقدر حاشية الكتاب بالرُّبع من عرض الدَّرْج)، وغالبًا ما كانت هذه الهندسة في تركيب الصفحات تنطبق على المخطوطات الغالية والرفيعة المستوى، وعلى الرسائل الموجَّهة إلى الملوك والأمراء. أما ما يكتب من مخطوطات عادية، فيُلْحَظ أن الكتّاب قد ينكُصون عن احترام الهوامش، وقد يسوِّدون الأوراق كلها في ضرب مِنَ العشوائية[٣].

أما عند الغربيين فتركيب الصفحات مبحث جوهري ومهمٌّ في إطار درس علم المخطوطات. وقد تحدثوا في شيء منَ العمومية عنِ

(١) ينظر: نظم لآلئ السمط في تقويم حسن الخط، للرفاعي، ص٣٣ ـ ٣٤.

(٢) صبح الأعشى ٦/ ١٩٤.

(٣) تنظر: المخطوطات، الخزانة العامة D1177، ج٣١، D254.

الفضاء الكلي لصفحة الكتاب التي تنقسم أصلًا إلى أدراج الكتابة والحواشي. وقد تطرَّق «بيشوف» B. Bischoff لهذه المعطيات في أبعاد تاريخية، فلحَظ أن الكتب التي هي في شكل كراس «كوديكس» Codex كانت تنقسم إلى عدة أدراج، وأرجع هذا الاستعمال إلى عصر البَرْدي. وانطلاقًا منَ القرن الرابع بدأتِ النصوص تتوزع إلى أربعة أدراج. وفي العصر الوسيط كانت الكتب تُنْسَخ في سطور طويلة، أو ذات درجين. وفي العصر «الكارولانجي» ارتفع عدد المنتسَخة في ثلاثة أدراج[١].

أما «ألبيرت دورلز» فقد انتهى بعد دراسته للمخطوطات الإنسانية إلى أنه في اللحظة التي فضَّل فيها الكتَّاب «الغوطيون» وَضْع النصوص في دَرْجين، اختار الكتَّاب «الإنسانيون» شكل الخطوط الطويلة[٢]. وانصبَّ الاهتمام، مع العلماء المتأخرين، بمعطيات هندسية أكثر دقة، فوقفوا على الأشكال الهندسية البارزة، وفي مقدمتها مستطيل «فيثاغورس» الذي يطابق المعادلة ٣/٤، وذلك لأننا نتوصل إليه بقلبه رأسًا لقدمين مثلثين لفيثاغورس. ويتحدث أيضًا عنِ المستطيل الذهبي. ومستطيل الذهب هو ذاك الذي من زاويته الكبرى يساوي ١ ومن الصغرى ٠,٦١٨. أما المستطيل الثالث البارز فهو يجمع متوالية منَ المستطيلات متوالية الصنع في غاية السهولة. وفي

---

(١) ينظر: Paléographie de l'antiquité romaine et du Moyen âge occidental, p.35-36.

(٢) ينظر: Codicologie des manuscripts en écriture humanistique sur parchemin, p.68.

صنعنا لكل مربع جديد ننطلق منَ المربع السابق، فنجعل من قُطْره الضلع الأكبر في المستطيل المحصل عليه[١]، ونظرًا لصعوبة هذه الطريقة في تقديم تركيب الصفحات، فقدِ استعان علماء المخطوطات بعناصر عددية لاتقاء صعوبة الوصف البياني المحض. وهكذا فـ«جاك لومير» مثلًا يذهب هذا المذهب، مبينًا أنه حينما نكون بإزاء الصحيفة الموصوفة، فعلينا أن نسجل أعدادها من اليسار إلى اليمين، مستعينين في ذلك بمِسْطَرة ميلمترية. وفي وصفنا الأفقي للصحيفة نفرق بين كل حجم بالعلامة (+). أما حينما نبدأ في تسجيل معلومات في الاتجاه الآخر فنرمز إلى ذلك بالعلامة (×). ويقدم جاك لومير نموذجًا عدديًّا سيفهم من خلال نسبة الأسطر المستغلَّة، ومفهوم وحدة التسطير، وهو ما يلي: ٧٥ + ٣٩٦+ ٣٩+ ٩٧+ ٨ + ١٠ + ٨ + ٩٧ + ٨ + ٤٠ (كل عدد من هذه الأعداد يطابق أدراج الكتابة أو المساحات الفارغة)، وعدد الأسطر في الصحيفة هو ٤٧. إذن فعدد الأسطر المكتوبة يساوي عدد الأسطر ـ ١ أي: ٤٧ ـ ١ = ٤٦. أما وحدة التسطير فتساوي حجم المكتوب: عدد الأسطر؛ أي: ٣٩٦: ٤٦ = ٦٠٨,٨ ملم. ويرمز لوحدة التسطير بالحرفين «UR» وت، وت = ١٦٠٨,٨.

إن هذا الوصف العددي للمعطيات المعايَنة في تركيب الصفحات يسهم في تيسير الاطِّلاع على الخصائص الهندسية للمخطوطات، ويجدر هنا بعالم المخطوطات أن ينفتح على الفهرسة كي يضع كل المعطيات المستخرجة منَ المخطوطات في قوائم،

(١) يراجع: Prolégomènes à la Codicologie, p.128 et p.s.

وفهارس منظمة ومبوَّبة بحسب ترتيب دقيق. ولا يجب في النهاية أن نفهم من تركيب الصفحات هذا الفضاء النَّصي الذي ينظم الكتابة والحواشي فقط. بل إن الزخرفة بدورها لها نصيب في تركيب الصفحات. فهناك بعض الأشكال الزخرفية التي وضعت أصلًا للزخرفة من مثل بعض الحروف الكبيرة، وبدايات النصوص، وغيرها، وقد خصص باحثون في هذا الميدان بحوثًا لتركيب صفحات الرسم، ومن ذلك ما قدمته «هيلين توبير» Hélène Toubert[1] ضمن مصنَّف «تركيب صفحات ونصوص الكتاب المخطوط» من نماذج لتركيب صفحات الرسم التي يمكن ملاحظتها في المخطوط الوسيطية. وقد قدمت هذه الباحثة مجموعة منَ الشواهد التي تحمل زخارف من هذا القبيل، وانتشرت هذه الزخارف في أدراج النصوص، وفي الهوامش، واستقرت في بدايات النصوص على شكل عناوين، أو حروف كبيرة، أو رؤوس فصول، أو غير هذا مما قد يسهم في تناغم النَّص هندسيًّا[2].

مسألة التجليد

تكمن أثرية هذا المبحث في كونه يربط المخطوطات بأزمنة وأمكنة مختلفة؛ لأننا يمكن أن نتحدث عنِ التسفير الأندلسي والمغربي والمصري والسوداني... إلخ. نحن إذن نتحدث عن عنصر ناطق من حضارة الكتاب، وسيبحث الأثري عن طريقة صناعة

(١) يراجع: Introduction à la codicologie، ص١١٩ وما بعدها.

(٢) انظر: La mise en page et mise en texte du livre manuscript, p.353 et p.s.

المَلازم في إطار مبحث الطَّي، وعن تسوية هذه الملازم في إطار الكتاب ككل، وطريقة ربط مجموع الكراريس بالغلاف، وطريقة تركيب الدَّفَف بجلدة الغلاف، ونوعية الرُّسُوم الموجودة في وجه الغلاف وظهره، وكيفية صناعة اللسان، وشَدِّ الملازم في المكبس، وخياطة الملازم من جهة الظهر (القفا)، وصناعة البَرْشُمان، وطريقة التَّغْرية... إلخ. ولعل الكتابة في تاريخ التجليد موضوع مختلف عن هذا الذي نحن فيه[1]. والتجليد يشكل ركنًا أساسيًّا في التقنيات

(١) أغلب المراجع التي وقفنا عليها في هذا الباب ذات منحًى تاريخي. ونذكر هنا على سبيل المثال كتاب: فن التجليد عند المسلمين؛ لاعتماد القصيري، التي تتبعت ظاهرة التجليد عند المسلمين انطلاقًا من ظهور المصحف، وتحدثت عن التجليد في فترات تاريخية محددة، من مثل التجليد من ظهور الإسلام حتى نهاية القرن الثالث الهجري، والتغليف في العصر العباسي الأول، وفن التجليد في القرنين (٤) و(٥) الهجري، وفن التجليد في القرن (٦) و(٧) الهجري، والقرن (٨) و(٩)، وأيضًا في القرن (١٠) و(١١) الهجري... إلخ. ونذكر في الثقافة الغربية كتاب التجليد الفرنسي la reluire fançaise للكاتب: Louis-Marie Michon، الذي تركزت أبواب كتابه في تعقب التجليد الفرنسي انطلاقًا من العصور الوسطى إلى القرن السادس عشر؛ فتحدث عن مميزات التجليد في القرن (١٢م) والقرن (١٣م) والتجليد في القرن (١٥م) وبداية القرن (١٦م). ولا نستثني كتاب: ليون جلسان، La reluire occidentale antérieure à 1400 من هذه النزعة التاريخيَّة البينة، وإن كان هذا المؤلف الأخير شرع التاريخ للاستشهاد عن جدوى التناول الحفري الصارم، وهذا ما عكسته أبواب الكتاب المتسائلة عن دقائق مكونات المخطوط، من مثل نوع الألواح، ونوع الخشب، وطريقة فتح الثقوب في الألواح، ونوعها... إلخ. وهناك مراجع وردت فيها إشارات تاريخية عن التجليد =

المادية لصناعة المخطوط طالما أنه يبحث في الموضوعات الأثرية المذكورة. والبحث الحديث في التجليد يُتوخَّى منه الكشف عن المكونات الأساسية لصناعة التجليد في كل الأزمنة والأمكنة حسب الموضوع المدروس.

الزخرفة

لا نقصد، في هذا الباب، الزخرفة في صورتها الفنية، وإنما الزخرفة بوصفها مكونات مادية ووحدات صناعية صغرى. ويكون الحديث عنِ الجوانب الفنية مخصوصًا فقط بدعم هذا العنصر الثاني الصناعي. والحق أن ملاحقة تقنيات إنجاز الزخرفة عمل وَعْرٍ، ومطلب عسير، وما نخال أن هناك مراجع عربية أو حتى غربية وضعت في الحديث عن قوانين الزخرفة، ومراحلها، والمعايير التي يعتمدها المزخرِفون، والطرق التي يتبعونها في تثبيت الأصباغ والألوان، وإن وجد مصنف من هذا النوع فهو فَلْتة في موضوعات الثقافات السابقة.

إن مسألة المصطلح في التعامل مع صنوف الزخارف والتصاوير هو ما حرك همَّ مجموعة من علماء المخطوطات[1]، حتى تبدَّى لنا

= ضمن تناول عام للمخطوط، من مثل تاريخ الكتاب الإسلامي المخطوط، لمحمود عباس حمودة، والمخطوط العربي، لعبد الستار الحلوجي، وكتاب Technique du livre لروبير برون Robert Brun، وكتاب Histoire du livre لفيرناند كيفلي، وكتاب Enluminures des manuscripts royaux au Maroe لمحمد سجلماسي... إلخ.

(١) ينظر: فصل الزخرفة La décoration ضمن Introduction à la codicologie لجاك لومير.

أن تسمية معطيات الزخرفة، والتصوير، والتزيين من صميم العلم، وهذا ما حدا ببعضهم إلى أن يقسم الفنون بحسب هذا البعد التعاقبي، فتحدث أولًا عنِ الصور والرسوم التوضيحية، ثم الحِلْيات والزخارف الجمالية، فالتذهيب[1]، بيد أن هذا الرصد التضميني قد أعيد فيه النظر من خلال أبحاث ميدانية قائمة على الملاحظة.

يذهب «جاك لومير» بهذا الصدد إلى أن التذهيب ليس هو آخر مرحلة، بل يأتي في المرحلة الثانية بعد تخطيط المشاهد والأشكال أو الحروف التي يجب أن تثبت في المخطوط. وأثبت هذه النتيجة انطلاقًا من ملاحظة أشكال غير كاملة متبقِّية في مجموعة منَ المخطوطات. وقد عرض مجموعة من فقهاء المخطوطات، قديمًا وحديثًا، للتذهيب بشيء من التفصيل، ولكنهم في الأصل كانوا يتحدثون عن وصفات مخصوصة بأزمنة وأمكنة مختلفة، وهو ما يضع مهمَّة الأثري على المحك من جهة ضرورة الإسراع بتوفير أدلة موسوعية عن طرق الصَّنعة والمواد الأولية المستعملة فيها في كل بلدان العالم العربي، ناهيك عنِ العالم الغربي، وإنما نُلْمِح إلى هذه الوصفات في صناعة التذهيب لتساعدنا منهجيًّا على تعقُّب المادة الجاهزة، للوقوف على سرِّ صناعتها، وربطها بالعناصر الحفرية الأخرى.

البعد الحفري النَّسَقي

نحن هنا بإزاء معطيات لغوية أو خارج ـ نصية تشكِّل لا شعورًا ثرًّا للمخطوطات. وتظهر تقنية المبحث السابق في التغيير الشكلي

(١) المخطوط العربي، الحلوجي، ص١٧٧.

لمجموعة من مكونات الوعاء القديم للكتابة، والحفري بهذا الخصوص إنما عليه أن يعاين مجموعة التغيرات التقنية التي طرأت على المخطوط من مثل طي الصحائف، وتركيب الدِّفَف، وكَبْس قفا المخطوط، والحزم. . .إلخ. أما الحفري في هذا المبحث فهو يستفيد من نَسَقية التفكير العلمي للكشف عن حقائق غالبًا ما تخطئها الملاحظة المباشرة للمخطوط. إنه سيشتغل بالمهمَّش بالنسبة للناشد مَتْنَ المخطوط، من مثل نظام الوَقْفيات، وأنظمة الترقيم، وتصحيحات المصحِّحين، والقراءات، والسماعات، والتملُّكات، وحرود المتن، وبدايات، ونهايات الكتب المخطوطة، وما شابه هذا من معطيات نصِّية جديرة بالدراسة والتقصِّي.

النِّساخة

للنِّساخة مفهوم خاص في علم المخطوط. ولعل الكتابة في الخط والخط العربي بخاصة كثيرةٌ تفحم السائل عن ضروب الخطوط وتاريخها، وهي تَعُجُّ بالثراء وحدَّة التقصِّي[1]، بَيْدَ أنها تبقى فضاءً

(١) تحديد الخط في تنوعاته الكثيرة أمر وارد في عدة كتب مصنفة في هذا الفن، ومن ذلك: أطلس الخط والخطوط، لحبيب الله فضائلي، ترجمة محمد ألتونجي، ووضع علي راوي كتابًا في هذا الفن بعنوان: الخط العربي نشأته، تطوره، قواعده. وهناك أيضًا كتاب: الخط العربي: أصوله، نهضته، انتشاره، لعفيف البهنسي. وكتاب دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، للدكتور صلاح الدين المنجد. وكتاب نشأة الخط العربي وتطوره، لمحمود شكر الجبوري.

خاصًّا أقرب إلى علم الخطوط القديمة والتاريخ الثقافي منه إلى علم المخطوطات. ثم إن النِّساخة قد تمت معالجتها فيلولوجيًّا من خلال باب: «المخطوطات ومسألة النِّساخة» ضمن كتاب «المخطوطات» Les manuscripts لـ«ألفونس دان»[١]، ورغم ذلك تبقى هناك بعض التلميحات التي يجب أن نشير إليها أو ننبِّه عليها ونحن نتحدث عن النِّساخة في إطار علم المخطوطات، ويتوضح ذلك في حديث «ألفونس دان» مثلًا عن المظهر المادي لعملية النِّساخة، ويتمحور هذا الجانب حول معطيات مهمَّة منها الاستفسار عن أدوات الكتابة؛ التي يكتب بها أو التي يكتب عليها، والاهتمام بجلسة الناسخ، أو النموذج الذي يقترح للنِّساخة، وفعل النِّساخة، ثم ما يُثبت بعد

(١) يشير ألفونس دان في هذا الفصل من كتابه Les manuscripts مسألة النسخ الأصلية، والنسخ القديمة المعتمدة، فيظهر أنه في الثقافة الغربية لا يعتمد إلا على نسخ قديمة بعيدة عن النسخ الأصلية. ويتناول النِّساخة من خلال مظهرين أساسيين:
١ ـ المظهر المادي؛ وفيه يعالج مسألة الإملاء أو النِّساخة، وأدوات النِّساخة، وجلسة الناسخ، ونموذج النِّساخة، وفعل النِّساخة. ويتناول فيه الحالة الجسدية للناسخ في أثناء مزاولته لمهنته، فيربط في هذا الإطار بين أنماط الخطوط، وتغير الفرد ذاته. فقد نلاحظ مجموعة من الخطوط متمايزة وهي إنما تنسب إلى ناسخ واحد موغل في الانفعال. ويتناول أيضًا مسألة الزخرفة، والمراجعة التي يقوم بها رئيس المحترف، والتزيين، والتجليد.
٢ ـ المظهر النفسي؛ ويتناول فيه التحليل النفسي لعملية النِّساخة، وكيف أن هذه العملية معقدة راضخة لمجموعة من المراحل، كما يتناول المعدل الشخصي للأخطاء، مبينًا أن كل فرد له معدل في الأخطاء وله مركب نقص يجعله يسقط في أخطاء دون سواها.

النِّساخة من معلومات عنِ التاريخ، وأحوال النِّساخة... إلخ. ثم تأتي لحظة الزخرفة؛ وفيها يتم الاهتمام بالعناوين الملونة؛ عناوين الأعمال الكاملة، والفصول، والحروف التي تبتدئ بها الكتابة. وأخيرًا تأتي لحظة المراجعة، ثم التزيين، والتجليد[١].

وتتوجَّه مباحث علم المخطوطات في النِّساخة إلى هذه المعطيات الهامشية التي كان يراد منها ضبط أزمنة المخطوطات وأمكنتها.

ولقد انتبه «جاك لومير» لهذه المسألة في حديثه عنِ النِّساخة؛ فبدأ هو بدوره بالحديث عنِ الشروط المادية لعملية النِّساخة. وفي هذا الباب تحدث عن كيفية نِساخة النصوص، وحركات الناسخ لحظة النسخ، وأدوات النِّساخة. وتحدث بعد هذا عن اختبار مادة الكتابة، وحجمها، ثم طرق عمل النِّساخة وتنظيمها؛ كيف كان الناسخ الوسيطي مثلًا يعمل وحده على قمطره، وكيف تحول الأمر إلى مسألة التنسيخ الجماعي في الجامعة.

وبعد كل هذه المباحث يفصل «جاك لومير» الحديث عن مهنة الانتساخ ونتائجها التي هي بيت القصيد عنده في النِّساخة. فإذا كان قد رفض الاهتمام بالمظاهر المادية للكتابة والمتجلِّية أساسًا في تشكُّل الخطوط، وحجمها، وطريقة كتابتها، ومعدل الحروف في السطر... إلخ. مشيرًا إلى لا تعني علم المخطوطات مباشرة، فإنه نصَّ بالمقابل على الاهتمام بتشكُّلات مادة الكتابة في علاقتها

(١) يراجع: المخطوطات Les manuscripts، لألفونس دان، ص٢٠ وما يليها.

بالناسخ؛ ومن ذلك مثلًا تعامل الناسخ مع تحدُّبات المادة، وثقوبها، وانتفاشاتها، كأن تتوقف عملية الانتساخ في مكان قطاعة مرمَّمة، أو ما شابه هذا.

ويلاحظ عالم المخطوطات، فوق هذا، ما إذا احتُرمتِ المساحة المكتوبة أو لا، وما إذا وجد ساكف (Linteau) يغلق المساحة المكتوبة أو لا، وما يضيفه الناسخ لحظة نساخته. ثم يلاحظ علامات الإرجاع، وأشكالها، وتقييدات النصوص[١] التي قسمها «جاك لومير» إلى:

تقييدات تاريخية: ومن ذلك مثلًا العنوان النهائي، وحرود المتن، واستهلالات النصوص، ونهايات النصوص، وعلامات التملُّك أو الانتماء. وعلى عالم المخطوطات بإزاء هذه التقييدات أن يجيد استعمال حسِّه النقدي.

تقييدات إجرائية: تتكون هذه الهوامش خصوصًا منَ العناوين، والعناوين الجارية، والحواشي، ومختلف أنظمة الترقيم، والتصفيح. ويدوِّن الناسخ أو كاتب العناوين هذه الإشارات.

تقييدات تقنية: يتعلق الأمر ـ هنا ـ أساسًا بمجموعة منَ الإشارات ذات الطابع التقني من مثل نظام التعقيبة.

تقييدات ذاتية: تستوعب هذه الهوامش الأدعية، والأفكار الشخصية للناسخ، وما ينشده هذا الأخير مِنَ القارئ ومِنَ الله مِن أجر، أو دعاء، أو ما شابه هذا.

وبعد مسألة التقييدات يشير «جاك لومير» إلى قضية ضبط

---

(١) Introduction à la codicologie, p.165 et p.s.

النَّسْخ، والتصحيحات التي تَعْقُب مباشرة عملية النِّساخة، والوقت الذي تستغرقه مسألة النِّساخة، وثمنها.

إن الشيء الذي يمكن أن نطمئن إليه في النهاية هو أن النِّساخة في علم المخطوطات سترغب عما يُراد بها في علم الخطوط القديمة La Paléographie، فإذا كانتِ النِّساخة في علم الخطوط القديمة تدفع الباحث إلى أن يعاين مادية الخطوط ونوعيتها، وطريقة كتابتها، ومعدل الحروف في السطر، ومعدل الكلمات في الأدراج، فإنها في علم المخطوطات ستدفعنا إلى أن نهتم بما هو هامشي عنِ المتن المكتوب، ومن ذلك بدايات النصوص، ونهاياتها، والعناوين، وحرود المتن، والوقفيات، والترقيمات، والسماعات، والإجازات، والقراءات، والأدعية، وينضاف إلى ذلك علاقة إنجاز الكتابة بمادة المخطوط؛ ونعني بذلك تعامل الناسخ مثلًا مع تمزُّقات الرَّق أو الورق، ومع التحدُّبات، والثُّقُب البارزة، والتآكلات التي تحدثها الحشرات. كما تستوعب النِّساخة أنظمة المحو، والتشطيب، والكشط، ونظام الإحالات، وغير هذا مِنَ المباحث ذات الأهمية القصوى في التماس نواة صناعة المخطوط.

وبهذه الرؤية في النِّساخة نحن عاملون. وإذا كنّا قد أفردنا بعض العناصر بالدراسة من مثل الوقف والترقيم، فذلك من أجل تعميق التقصِّي فحسب، وتظل هذه المباحث كلها تابعة للنِّساخة.

الوقف

المقصود هنا النصوص الوقفية المقيَّدة على ظهور المخطوطات، والهادفة إلى تأبيدها على طلبة العلم. فهي ـ إذن ـ واردة ضمن هذا

الوعاء المادي الذي هو المخطوط ـ موضوع الدراسة ـ. والوقف شأنه شأن الهوامش النصية الأخرى، يستأهل دراسة متقصِّية تتغيَّا التأريخ أوِ المَوْضَعة، وما كتب في هذا الباب إلا الشيء القليل.

إن تتبُّع الوقف في معطياته النصية وربطه بمعطيات هامشية أخرى بغاية الحفر عن أوليات قد تخطئها الملاحظة المباشرة، لم يكن ليشغل هؤلاء الباحثين، فإنهم كانوا في الأصل مؤرخين يشغلهم الوصف، وربط الظواهر النَّصية بالحضارة المعاينة في لحظة الدراسة، ولهذا فنحن لا نكاد نعثر على ما يشفي الغليل في هذا الباب، اللَّهُمَّ إلا ما بادر به أحمد شوقي بنبين ـ وكان سباقًا ـ في ربط هذا المبحث بعلم المخطوطات وتقديم تصور قيم في طريقة تحليل الوقفيات[1].

ملحقات النِّساخة: خوارج الكتاب المخطوط

هناك تَقاييدُ أخرى كثيرة يضيق المجال عن تعدادها تُطرِّز المخطوطات في كل طُرَرها نسميها «خَوارجَ الكتاب»؛ من مثل بدايات النصوص، ونهاياتها، والقراءات، والإجازات، وفوائد أخرى. وتعد هذه المعطيات في ذاتها مادة مهمَّة للحفريات النَّسَقية تضاف إلى نتائج الحفريات التقنية. وتأتي في طليعة هذه المعطيات الهامشية الإجازة، و(تعني: توثيق نسخة المخطوط المجازة، بمعنى أنها بعد اختبارها بالإقراء أو السماع تعد سليمة ومطابقة لحقيقة

(١) ينظر: كتاب دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م، ص١١٠.

مضامين الكتاب مبنًى ومعنًى كما وضعها وأرادها المؤلِّف)[١]، وقد يُضاف إلى إجازة النسخة إجازة راويها. أما الإقراء أو القراءة، فيعني أن يقرأ الكتاب على المؤلِّف أو غيره من دون أن يكون هناك شخص آخر يستمع[٢]. والسماع عكس الإقراء، وصيغته: (أنه ينبغي للطالب أن يكتب بعد البسملة اسمَ الشيخ الذي سمِع الكتاب منه، وكنيته، ونسبه، ثم يسوق ما سمعه منه على لفظه. وإذا كتب الكتاب المسموع فينبغي أن يكتب فوق سطر التسمية أسماء من سمع معه، وتأريخ وقت السماع، وإن أحب كتب ذلك في حاشية أول ورقة من الكتاب)[٣].

وفي ما يخصُّ التمليكات، فقد كان العرب يذكرون اسمهم على ما يملكون من كتب. وفي بعض الأحيان كانوا يذكرون تاريخ التمليك، ومكان التمليك في الغالب في الصفحة الأولى منَ المخطوط، وتارة هناك تمليكات في أواخر المخطوطات[٤].

وعمومًا تسهم هذه المعطيات الخارج ـ نصِّية وغيرها مما ذكرناه في هذا الباب في تبين تاريخ المخطوط، ومكانه، غير أنه يجب أن نتعامل معها بحذر، وأن نربطها بالحفريات التقنية التي ستكون لعالم المخطوطات المنطَلَق لكل ما سيترتب عنها من مباحث؛ ومن ذلك مثلًا الفحص المختبري للورق.

---

(١) تحقيق التراث، عبد الهادي الفضلي، ص١٠٩.
(٢) المرجع السابق، ص١١١.
(٣) تصحيح الكتب وصُنْع الفهارس المعجمة، أحمد شاكر، ص٣٦.
(٤) المرجع السابق، ص١٦٧ ـ ١٦٨.

وهناك ظواهر أخرى يمكن أن ندرجها في سياق الهوامش النَّصية من مثل التصحيحات، والإشارات الشخصية المتعلِّقة بالنُّساخ. ولا ننسى أنه في إطار النِّساخة نفسها يجب على عالم المخطوطات أن يعنى بتحدُّبات المتن، والكشط، والمحو، وما إلى ذلك من تغيرات مصاحبة للكتابة. وهناك الفوائد النصية التي لا تنحصر في مجال معرفي محدد، على النحو الذي نجد فيه إشارات في التنجيم، والطب، والفقه، والفلك، وهي تسهم في رَفْد فضاء تاريخي مسكوت عنه مرتبط أشد ما يكون الارتباط بتاريخ الثقافة. وهي، من جهة أخرى، تندرج في إطار المعطيات النِّساخية الخارجة عن النص بمفهومه الدقيق. ومن ذلك أيضًا تقييد الصيانة: «ياكيكتج» ويطلق عليه المشارقة «كبيكج» وهو ـ بحسب معتقد القدامى ـ كائن خفي أو نوع منَ الجن، كان الناس يعتقدون أن التوسل به يحمي الكتاب منَ الأرَضَة، والتسوُّس، والحشرات.

أنظمة الترقيم

وقف علماء المخطوطات على مجموعة من علامات الترقيم التي اعتمدها القدماء في تنظيم كتاباتهم، ويمكن أن نسلكها نحن في الإشارات التقنية للنِّساخة. وتعددت هذه العلامات بحسب تنوُّع أوعية الثقافات الواردة فيها؛ فعلماء المخطوطات الغربيون وقفوا على الصلائب، والدارات، أو الدوائر والخطوط، والنجوم، وحتى الأشكال، والكلمات استعملت للترقيم[١]، واستعملت في

(١) Introduction à la codicologie J.Lemaire, p.61 et p.s.

المخطوطات اللاتينية التي هي من أصل شرقي بيزنطي حروف اسم، أو النقط؛ إذ إن عدد النقاط يطابق مكان كل مَلْزَمَة. ويذهب «بيشوف» Bischoff إلى أنه قد استعمل في بعض المخطوطات الترقيم المستمرَّ للصفحات، وحتى الأعمدة والخطوط[١]. وبالإضافة إلى هذه الضروب المتعددة من أنظمة الترقيم، سجَّل العلماء ظاهرة الترقيمات الإضافية من مثل أن تزوَّد المَلْزَمَة بالأرقام والتعقيبات، أو أن يتكرر رقم الترتيب في بداية المَلْزَمَة ونهايتها، ويمكن أن تتجاوز ثلاثة أنواع من ضروب العد[٢]. وكانت مسألة التعقيبة من أهم المسائل التي برزت من خلال الحديث عن أنظمة الترقيم. ويراد بها تكرار أوائل الكلمات في مَلْزَمة جديدة في أسفل آخر صفحة منَ المَلْزَمة السابقة، والبحوث في هذه المسألة نادرة لا تكاد توجد[٣]،

---

(١) يظهر بيشوف أن ترقيم الخطوط كان محددًا في إنجلترا، وخاصة في أكسفورد، وعرف ذلك تاريخيًّا منذ أواسط القرن (١٣) إلى بداية القرن التالي. يراجع: Paléographie de l'antiquité romaine du moyen âge occidental, p.30 et 31.

(٢) Introduction à la codicologie, p.64.

(٣) قام ألبيرت دورلز Albert Derolez في كتابه علم المخطوطات الرقية المكتوبة بخط آنسي، ص٥٣ Codicologie des manuscripts en écriture humanistique sur parchemin بدراسة إحصائية لتوزع أنواع التعقيبات في المخطوطات الإنسية الإيطالية في القرن الخامس عشر، وانتهى إلى فرز نسب مئوية من خلال المتن المدروس. فهناك مخطوطات دون تعقيبات وعددها (١٧٢) بمعدل (٣,١٤٪) من المتن. وهناك تعقيبات عمودية متوزعة على مواطن مختلفة من المخطوط. ففي الوسط هناك (١٨١) بنسبة (١,١٥٪)، وفي الأيمن (٩٤) بنسبة (٨,٧٪)، وفي الخط =

وهناك أنواع كثيرة من التعقيبات في المخطوطات العربية، من مثل التعقيبة العامة، وهي التي تشمل كل صحائف المخطوط، والتعقيبة الجزئية، وهي التي تكون في بعض الأوراق أو في جزء من أجزاء المخطوط، وهناك مخطوطات تستعمل التعقيبة حسب الكراريس، وهذا الصنف لا يظهر إلا بعد عشر ورقات.

وختامًا نستنتج أن الصناعة هي حقيقة كامنة وراء الحفر، ولا ترتبط بالمنهج بمفهومه الصميم، بقدر ما ترتبط بواقع إنتاج المخطوط العربي الإسلامي.

إن صناعة الورق، وطَي الصحائف، وتشكيل الملازم، وتركيب الصفحات، والثَّقْب، والزخرفة، والنَّمْنمة، والتذهيب، والتسفير، والنِّساخة بمفهومها الواسع ـ هي أفعال صناعية مرتبطة بالمخطوط، ومشكِّلة في مجملها صناعة هذا الأخير، ولكن واقع الصناعة في ذاته لا يشكل وَكْدًا علميًّا بقدر ما هو نتيجة محتملة ومتوقَّعة لإجراءات منهجية سليمة. على نحو ما نقترح من منهج أركيولوجي يتغيَّا الكشف عن جزئيات الصناعة، ولكن على وَفْق رؤية مقنَّنة تتيح تركيبًا علميًّا سليمًا. فالبحث عنِ الصناعة على وَفْق هذا المنظور، ليس إجراءً عشوائيًّا يراد لذاته بشكل مفكَّك لا يلحمه أي

= الطويل الأيمن (٢٩) بنسبة (٤,٢٪)، وفي الهامش السفلي (٢٤٧) بنسبة (٦,٢٠٪). أما التعقيبات الأفقية فتوزعت هي بدورها بحسب مواطن متنوعة في المخطوط، فهي بين الخط الطويل المزدوج (١٨)؛ أي: بنسبة (٨,٣٤٪). وفي أيمن الخط الطويل المزدوج (٢٥)؛ أي: بنسبة (١,٢٥٪)، وعلى طول الطيَّة (١١) بنسبة (٩,٠٪)، ومن الجهة المعاكسة (٢٠) بنسبة (٧,١٪). وخلص في النهاية إلى سيطرة التعقيبات العمودية.

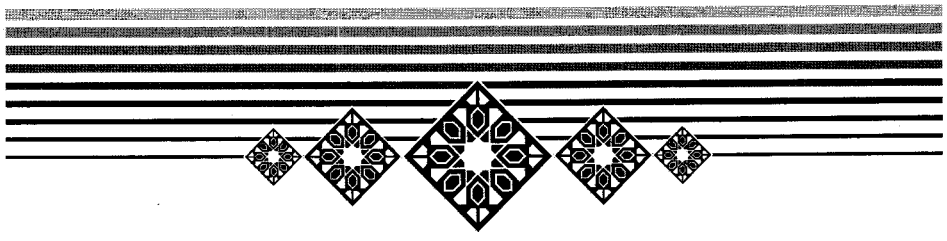
رابط، وإنما هو بحث مفكَّر فيه ومحدَّد في إطار النظرية. ونحن نذهب، من جهة أخرى، إلى أن محاور منهج علم المخطوطات الذي يتخذ الحفر أداة فعالة في الاشتغال بالشكل الذي قدمناه في هذا البحث، هي إرهاصية بالدرجة الأولى، وجنينية، ما زالت في حاجة إلى تركيب علمي فعّال، وإنما سبيلنا في ذلك الإكثار من مادة الاشتغال.

إن البحث في صناعة المخطوط العربي كما نريده مستقبلًا، إن شاء الله، هو ذاك الذي يَتوخَّى التجزيء والضبط المكاني والزماني بغية الوصول إلى نسبة مقبولة منَ الدقة والموضوعية.

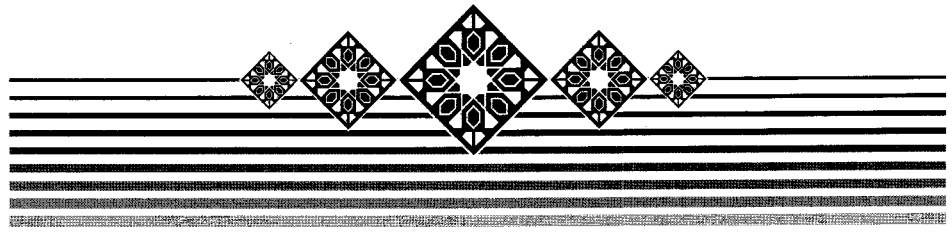
المصادر والمراجع

- **تاريخ الوراقة المغربية، صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة**، محمد المنوني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩١م.
- **دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي**، أحمد شوقي بنبين، مراكش، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م.
- **صناعة تسفير الكتب وحلِّ الذهب**، أبو العباس أحمد بن محمد السفياني، فاس ١٩١٩م.
- **علم الاكتناه العربي الإسلامي**، قاسم السامرائي، الرياض (١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م).
- **المخطوط العربي وعلم المخطوطات (ندوة)**، كلية الآداب، الرباط، (١٩٩٤م).
- **مدخل إلى علم المخطوط**، جاك لومير، ترجمة مصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية الرباط، (٢٠٠٦م).
- **معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي)**، أحمد شوقي بنبين ومصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية، الرباط، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة، (٢٠٠٥م).
- **مقالات في علم المخطوطات**، مصطفى الطوبي، منشورات دار القلم، الرباط، (٢٠٠٠م).
- **المقدمة**، ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م).
- **من أجل دراسة حفرية للمخطوط العربي (محاولات تطبيقية في علم المخطوطات)**، مصطفى الطوبي، منشورات مركز نجيبويه للمخطوطات وخدمة التراث، القاهرة، (٢٠١٠م).
- **نحو علم مخطوطات عربي**، عبد الستار الحلوجي، دار القاهرة، (٢٠٠٤م).

- Bischoff (Bernhard), Paléographie de l'antiquité romaine et du Moyen âge occidental, Traduit de l'allemand par Harmut Atsina et Jean Vezin, Paris, Picard, 1985.
- (Bosch) Gulnar, Carswell John and Petherbridge Guy, Islamic hindings and bookmaking, Chicago, The Oriental Institue, 1981.
- (Bozzolo) Carla et Ezio Ornato Pour une histoire du livre manuscript - trios essais de Codicolgie quantitative, CNRS, Paris 1983.
- Brequets (Charles moise) Les filigranes; Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 j'usqu'en 1600, Amsterdam, 1968.
- Catalogue des manuscripts arabes. article (The codicology of the Islamic manuscripts), Paris, 1983.
- (Dain) A., Les Manuscripts, Belles Lettres, Paris, troisième edition, 1975.
- (Gacek) Adam, the arabic manuscript tradition, bril, 2001.
- (Gilissen) léon Prolégomènas â la codicolgie. Editions scientifiques, story seientia SGAND 1977 L.R.P.
- (Lemaire) Jacques Introduction à la codicologie, louvain-la-neuve; 1989.
- (Muzerlelte) Denis Vocabulaire codicologique, editions CEMI, 1985.
- (Posener) Gorges Dictionnaire de la civilisation Egyptienne - Scribes et manuscripts du Moyen - Orient, sous la direction de François Déroche et francis Richard, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.
- The codicology of the Islamic manuscripts. Al Furquân Islamic Heritage foundation London 1995.



تاريخ المخطوط العربي



الكتاب العربي المخطوط
في نشأته وتطوره إلى آخر القرن الرابع الهجري[١]

د. عبد الستار الحلوجي

كتابة الشعر الجاهلي والمعلقات

لو صحت القصة التي تقول: إن النعمان بن المنذر (المتوفى سنة ٦٠٢م) أمر، فنسخت له أشعار العرب في الطنوج (وهي الكراريس) ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن أبي عبيد (حوالى سنة ٦٧هـ) قيل له: إن تحت القصر كنزًا، فاحتفره فأخرج تلك الأشعار[٢]، لكانت هذه المدونات أول مخطوطات عربية عرفها التاريخ. ولكننا لا نستطيع أن نبني حقائق العلم على دعاوى لا تستند إلى أي أساس تاريخي. فالثابت يقينًا أن الكتابة في العصر الجاهلي كانت محصورة في أناس معدودين، وأن أدواتها لم تخرج في معظمها عن العسب واللخاف وعظام أكتاف الإبل وأضلاعها، وأن الكراريس لم تعرف في هذا العصر على الإطلاق، بل إن لفظ الطنوج هذا لم يرد في غير تلك الرواية التي تنسب إلى حماد، وهو رجل متهم مشكوك في رواياته. وهو هنا يزيدنا

---

(١) المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، شعبان ١٣٨٧هـ/ نوفمبر ١٩٦٧م، ص٢٨٧ ـ ٣١٧.

(٢) الخصائص، طبعة دار الكتب ١/ ٣٨٧.

تشكيكًا في نفسه حين يعقّب على تلك القصة بقوله: «ومن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة». في ذلك تحيز واضح لموطنه الكوفي.

وكما ابتدع حماد قصة كتابة الشعر الجاهلي للنعمان، ابتدع قصة أخرى ترددت كثيرًا في الكتب القديمة وهي قصة كتابة المعلقات بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة تخليدًا لها وتمجيدًا لقائليها.

ولقد أثارت تلك الأسطورة جدلًا طويلًا واختلف حولها القدماء والمحدثون على السواء؛ فبينما يثبتها صاحب العقد الفريد وصاحب العمدة، وينفيها أبو جعفر أحمد بن النحاس (المتوفى سنة ٣٣٨هـ)[١] لا نجد لها ذكرًا أو حتى مجرد إشارة في كتابات الجاحظ والمبرد وأبي الفرج الأصفهاني. وما دامت القصة موضع خلاف منذ ظهرت؛ فأحرى بنا ألا ننحاز إلى صفوف المؤيدين أو المعارضين وأن نناقشها بعيدًا عن أولئك وهؤلاء لعلنا ننتهي فيها إلى رأي نطمئن إليه.

وأول ما يلفت النظر في قصة كتابة المعلقات وتعليقها في الكعبة هو مصدر الرواية وتوقيتها. فحماد (المتوفى سنة ١٥٥هـ) هو الذي جمع السبع الطوال وشهرها بين الناس، وابن الكلبي (المتوفى سنة ٢٠٤هـ) هو الذي زعم أنها علقت على الكعبة، وكلاهما متهم مشكوك في روايته. ولو صحت هذه الرواية لوجدنا تسمية المعلقات أو المذهبات في أقدم المصادر التي عالجت موضوع الشعر العربي مثل المفضليات وجمهرة أشعار العرب، ولما وجدنا صاحب

(١) شرح المعلقات السبع، لأبي جعفر بن النحاس، ورقة (١٠٠) من مخطوطة دار الكتب، رقم (٤٦٠) أدب.

الجمهرة يسمي تلك القصائد الجاهلية «السبع الطوال» ويقول: إن المذهبات سبع قصائد للأوس والخزرج خاصة[١].

وفضلًا عما في مصدر الرواية وتوقيتها من بواعث الشك والريبة، نلاحظ اختلافًا شديدًا حول عدد هذه المعلقات وهل هي سبع أم تسع أم عشر. وحتى أصحاب الرأي الواحد يختلفون حول أصحاب تلك القصائد، فبعضهم يعد الأعشى والنابغة منهم، والبعض الآخر يسقطهما ويثبت مكانهما عنترة والحارث بن حلِّزة.

وإلى جانب هذا الخلاف، هناك خلافات لا حصر لها في رواية أبيات كل قصيدة من تلك القصائد الجاهلية. ولو أنها كتبت فعلًا لما اختلف الناس حول عددها ولا حول أصحابها ولا في رواية أبياتها.

فإذا أضفنا إلى ذلك كله أن الكتابة بماء الذهب لم تعرف في الجاهلية وأن تلك القصائد ليس فيها ذكر للأصنام أو تمجيد لها بحيث تستأهل أن يضعها العرب في الكعبة موطن مقدساتهم ومعتقداتهم، وأن كتب التاريخ التي تحدثت عن فتح مكة ذكرت أن الرسول ﷺ قد وجد في الكعبة أصنامًا فحطمها ولم تذكر شيئًا عن قصائد معلقة أبقاها الرسول أو أمر بنزعها باعتبارها شعرًا وثنيًا يجب أن يتطهر منه بيت الله الحرام.

وإذا وضعنا في اعتبارنا قلة الكُتَّاب وصعوبة الكتابة في ذلك العصر وتعذُّر تعليق العسب والعظام واللخاف التي تتسع لمئات

(١) جمهرة أشعار العرب، طبعة بولاق، ص٣٤ ـ ٣٥.

الأبيات من الشعر مع المحافظة على ترتيب أبيات كل قصيدة منها. أقول: إن كل هذه العوامل مجتمعة تؤكد حقيقة هامة وهي أن تلك القصائد الجاهلية لم تكتب ولم تعلق على الكعبة وإنما كانت تعيها الصدور ويتناقلها الرواة عبر المكان من قبيلة إلى قبيلة وعبر الزمان من جيل إلى جيل.

أما ما يقال من أن بعض الشعراء كانوا يكتبون قطعًا من أشعارهم ويرسلونها إلى قبائلهم تحمل إليهم العتاب حينًا وتصف لهم أحوال الأسر حينًا آخر وتحذرهم من غزو الغزاة وطمع الطامعين في بعض الأحيان، فأغلب الظن أن هذه الرسائل المنظومة كانت شفوية ولم تكن مكتوبة لسببين بسيطين؛ أولهما: أن معظم الشعراء في ذلك العصر كانوا أميين لا يكتبون، وثانيهما: أن أدوات الكتابة وموادها لم تكن من السهولة واليسر بحيث يمكن أن تتوافر للأسير في أسره أو للسجين في سجنه.

وإذن فالعرب في جاهليتهم لم يكتبوا كتبًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، ولم يكن لفظ الكتاب يتجاوز في أذهانهم مفهوم الكتب السماوية. ولعل ذلك هو ما يفسر لنا إطلاق تعبير «أهل الكتاب» في القرآن الكريم على أصحاب الديانات السماوية السابقة على الإسلام.

ولسنا بذلك ننفي معرفتهم بالكتابة أو استعمالهم لها؛ لأن الكتابة كانت معروفة ومستعملة في جزيرة العرب قبل الإسلام بزمن غير قصير، ولكنها كانت محصورة في نطاق ضيق محدود وفي أناس معدودين لم يتجاوزوا بها كتابة العهود والأحلاف وصكوك الدَّين،

ولم يتوسعوا في استعمالها بحيث تشمل مختلف شؤون الحياة التي يحيونها.

وإذن، فقد كانت الكتابة في العصر الجاهلي مغلولة الخطى، وكان الإسلام هو الذي فك إسارها وانطلق بها على طريق التطور والنماء حين أخذ أصحابَه بتعلمها وممارستها في مختلف شؤون الحياة التي يحيونها ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى فَٱكْتُبُوهُ ۚ وَلْيَكْتُب بَّيْنَكُمْ كَاتِبٌۢ بِٱلْعَدْلِ ۚ وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَن يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ ٱللَّهُ ۚ فَلْيَكْتُبْ وَلْيُمْلِلِ ٱلَّذِى عَلَيْهِ ٱلْحَقُّ وَلْيَتَّقِ ٱللَّهَ رَبَّهُۥ وَلَا يَبْخَسْ مِنْهُ شَيْـًٔا ۚ فَإِن كَانَ ٱلَّذِى عَلَيْهِ ٱلْحَقُّ سَفِيهًا أَوْ ضَعِيفًا أَوْ لَا يَسْتَطِيعُ أَن يُمِلَّ هُوَ فَلْيُمْلِلْ وَلِيُّهُۥ بِٱلْعَدْلِ ۚ وَٱسْتَشْهِدُواْ شَهِيدَيْنِ مِن رِّجَالِكُمْ ۖ فَإِن لَّمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَٱمْرَأَتَانِ مِمَّن تَرْضَوْنَ مِنَ ٱلشُّهَدَآءِ أَن تَضِلَّ إِحْدَىٰهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَىٰهُمَا ٱلْأُخْرَىٰ ۚ وَلَا يَأْبَ ٱلشُّهَدَآءُ إِذَا مَا دُعُواْ ۚ وَلَا تَسْـَٔمُوٓاْ أَن تَكْتُبُوهُ صَغِيرًا أَوْ كَبِيرًا إِلَىٰٓ أَجَلِهِۦ ۚ ذَٰلِكُمْ أَقْسَطُ عِندَ ٱللَّهِ وَأَقْوَمُ لِلشَّهَٰدَةِ وَأَدْنَىٰٓ أَلَّا تَرْتَابُوٓاْ﴾ [البقرة: ٢٨٢].

المخطوط الأول

ومع ظهور الإسلام بدأت طبقة جديدة من الكُتّاب تظهر في المجتمع العربي وتدور في فلك رسول الله ﷺ. فإلى جانب كُتّاب الوحي، كان هناك كتّاب يكتبون الرسائل التي يبعث بها الرسول ﷺ إلى شتى بقاع الأرض يدعو الناس فيها إلى الدخول في دين الله، وآخرون يكتبون للرسول صلوات الله وسلامه عليه حوائجه، وغيرهم يختصون بالكتابة في شؤون المسلمين.

وسرعان ما انتشرت الكتابة بين أتباع الرسول ﷺ حتى خشي

عليهم أن يخلطوا القرآن بسواه في تلك الفترة الأولى من تاريخ الدعوة، فنراه يصدر أمره بألا يكتب المسلمون شيئًا سوى القرآن.

وهكذا نستطيع أن نقول: إن عصر الرسول ﷺ وصحابته قد شهد تحرجًا من التوسع في استعمال الكتابة، ولكن هذا الحرج كان يزول مع الزمن شيئًا فشيئًا، وكانت دواعي التدوين تفرض نفسها على العرب وتلحّ عليهم يومًا بعد يوم نتيجة لانتشار الروايات وتشعب الأسانيد وكثرة أسماء الرجال وكُناهم وأنسابهم مما جعل الحفظ أمرًا عسيرًا مجهدًا. وتمخض ذلك كله عن حركة التدوين التي ظهرت مع أوائل القرن الثاني الهجري.

أما في القرن الأول فلم يكن لدى العرب كتاب يستأثر باهتمامهم غير كتاب الله.

فحينما استحرّ القتل بالقراء يوم اليمامة فزع عمر بن الخطاب إلى خليفة رسول الله ﷺ يسأله أن يجمع القرآن خوفًا على ضياعه بمقتل حملته وحافظيه، فتردد أبو بكر في أن يقدم على عمل لم يقدم عليه رسول الله، وما زال عمر يراجعه حتى شرح الله صدره للذي شرح له صدر عمر، فاستدعى زيد بن ثابت الذي كان يكتب الوحي لرسول الله ﷺ وأمره بأن يجمع القرآن.

وهكذا جُمع المصحف مرتبَ الآيات غيرَ مرتب السور في خلافة الصدِّيق رضي الله عنه، وظلت تلك الصحف عنده حتى توفاه الله، فانتقلت الأمانة إلى خليفته عمر وظلت عنده حتى لقي ربه، فآلت من بعده إلى أم المؤمنين حفصة بنت عمر، وبقيت عندها إلى أن وقع

الخلاف بين القراء حين التقى الشآميون بالحجازيين والعراقيين في فتح أرمينية وآذربيجان سنة (٣٠هـ) حتى كفَّر بعضهم بعضًا وتبرأ بعضهم من بعض. ورأى حذيفة بن اليمان ذلك فلم يكد يعود إلى المدينة حتى مضى إلى عثمان يخبره بما رأى وما سمع، ويقول له: «يا أمير المؤمنين، أدرك هذه الأمة قبل أن يختلفوا في الكتاب اختلاف اليهود والنصارى»[١]. فأمر عثمان بنسخ الصحف التي كانت عند حفصة في المصاحف، وأرسل إلى كل أفق بمصحف وأمر بما سواه من القرآن في كل صحيفة أو مصحف أن يحرق. ومن المدينة المنورة خرجت أول مخطوطات عربية في التاريخ متمثلة في تلك المصاحف التي بعث بها عثمان إلى الأمصار، والتي اختُلف في عددها فقيل: إنها أربعة، أرسل ثلاثة منها إلى الكوفة والبصرة والشام وأبقى الرابع بالمدينة. وأضاف البعض مصحفًا خامسًا قالوا: إن عثمان بعث به إلى مكة، في حين ذهب البعض إلى أنها كانت سبعة مصاحف أبقى الخليفة واحدًا منها بالمدينة وبعث الستة الباقية إلى الكوفة والبصرة ومكة والشام واليمن والبحرين[٢]. وكانت تلك المصاحف الأولى مكتوبة على الرق لكونه أبقى دوامًا وأكثر استيعابًا للنص، وكانت مجردة من النقط والشكل شأنها شأن كل كل ما بقي لنا من كتابات ذلك الزمان. وكانت مجلدة بأبسط صور التجليد وهو وضع كل منها بين لوحين بسيطين من الخشب المجرد من الحلي والزخارف.

---

(١) صحيح البخاري، طبعة بولاق، ٦/ ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢) انظر: كتاب المصاحف، ص٣٤؛ والإتقان في علوم القرآن ١/ ٦٣.

خطوات على الطريق

ومع أن الكتابة العربية قد بدأت تنشر بين الناس في عصر الرسول والخلفاء الراشدين إلا إنها لم تتطور في شكلها وصورتها وإنما ظلت كما كانت قبل الإسلام مجردة من الشكل والنقط اللذين استحدثا في عصر بني أمية. ففي هذا العصر بدأت بواعث الإشفاق من اللحن في قراءة القرآن تظهر شيئًا فشيئًا حتى فرضت على المسلمين أن يبدؤوا بشكل آيات المصحف قبل أن يفكروا في إعجام حروفها؛ لأن القرآن لم يكن يحفظ من صحف مكتوبة وإنما كان يصل إلى عقول المسلمين وأفئدتهم بطريق السماع.

ومن أجل هذا لم يكن يُخشى من التصحيف بقدر ما كان يخشى من أن يلحن فيه الأعاجم الذين دخلوا في الإسلام بقلوبهم وعقولهم وألسنتهم.

ونتيجة لهذا قام أبو الأسود الدؤلي البصري (المتوفى سنة ٦٩هـ) بنقط المصاحف نقط إعراب في عصر عمر أو في عصر معاوية على خلاف في الروايات. ومن البصرة انتقل النقط إلى المدينة ومنها إلى المغرب وبلاد الأندلس. وكان نقاط المدينة وأهل الأندلس يستعملون اللون الأحمر في نقط الحركات والسكون والتشديد والتخفيف، ويجعلون اللون الأصفر للهمزات خاصة، في حين كان بعض النقاط يستعملون الحمرة للحركات والخضرة للهمزات والصفرة للتشديد.

بل إن بعض أهل العراق ذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك فكانوا يدخلون الحروف الشواذ في المصاحف وينقطونها بلون مخالف لنقط

القراءة المشهورة[١].

وكما ظهر نقط الإعراب أول ما ظهر في بلاد الرافدين، كذلك ظهر إعجام الحروف للتفريق بين المتشابه منها أول ما ظهر في البصرة في زمن عبد الملك بن مروان. ولعل السبب في انفراد العراق بتطوير الكتابة العربية هو مجاورة أهله للسريان الذين كانوا ينقطون كتابتهم على هذا العهد.

ولكن اجتماع نقط الإعراب ونقط الإعجام في الكتابة كان أمرًا معقدًا ومجهدًا للكاتب والقارئ على السواء. ومن أجل هذا كان لا بد من عملية تيسير للكتابة العربية قدِّر لها أن تتم على يد الخليل بن أحمد في العصر العباسي الأول. وتتلخص مهمة الخليل في إبدال النقط التي وضعها أبو الأسود بالحركات الإعرابية التي نعرفها اليوم.

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن ظهور تلك العلامات لم يقض على شكل حروف المصحف بطريقة النقط القديمة، فقد كان بعض الكُتَّاب يتحرجون من إدخال أي تعديل على الكتابة بصورتها التقليدية. ونحن نلمس هذا الحرج الذي كان يخامر الصدور في قول أبي عمرو الداني: «وترْك استعمال شكل الشعر وهو الشكل الذي في الكتب الذي اخترعه الخليل في المصاحف الجامعة من الأمهات وغيرها أولى وأحق، اقتداء بمن ابتدأ النقط من التابعين واتباعًا للأئمة السالفين»[٢].

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، لأبي عمرو الداني، تحقيق عزة حسن، ص٢٠.

(٢) المحكم، ص٢٢.

حركة التأليف والترجمة

ومع تطور الكتابة العربية نحو النضج والكمال، ومع تحركها نحو الصورة النهائية التي استقرت عليها إلى اليوم، كانت حركة التأليف العربية تشق طريقها إلى الوجود منذ عصر معاوية الذي يقال: إنه كان ينام ثلث الليل ثم ينهض فيحضر دفاتر فيها سير الملوك ومكائدهم وأخبار حروبهم لتُقرأ عليه[١]، ويقال: إنه استحضر عبيد بن شرية الجرهمي من اليمن وسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العرب والعجم وسبب تبلبل الألسنة وأمر افتراق الناس في البلاد، وأَمر بتدوين ذلك ونسبته إلى عبيد[٢].

وتمضي حركة التأليف مسرعة في خطاها حتى لنجد رجلًا كأبي عمرو بن العلاء (٧٠ ـ ١٥٤هـ) يكتب عن العرب الفصحاء كتبًا تملأ بيتًا له إلى قريب من السقف[٣]، ورجلًا كعبد الحكم بن عمرو بن عبد الله بن صفوان الجمحي (وكان في العصر الأموي) يتخذ بيتًا فيجعل فيه ناديًا ثقافيًّا ـ إن جاز لنا أن نستعمل مصطلحات العصر الحديث ـ فيه شطرنجات ونردات ودفاتر «فيها من كل علم» على حد تعبير أبي الفرج الأصفهاني[٤].

ولكن كتب القرن الأول وأوائل القرن الثاني لم تكن سوى مباحث مفردة لا يتجاوز كل منها حدود المسألة التي يناقشها إلى ما

---

(١) مروج الذهب ٥/٧٨.
(٢) الفهرست، طبعة المكتبة التجارية، ص١٣٢.
(٣) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ١/٣٢١.
(٤) الأغاني، طبعة دار الكتب ٤/٥٢.

يتصل بها أو يدور حولها، فكان الكتاب بمنزلة فصل من فصول كتاب من الكتب الحديثة. ومثال ذلك «مسائل نافع بن الأزرق» التي تنسب إلى ابن عباس ونشرها محمد فؤاد عبد الباقي ملحقة بمعجم غريب القرآن.

وبظهور حلقات الدرس ومجالس الإملاء في القرن الثاني بدأ التأليف يتجاوز حدودوه القديمة، وأصبح العالم لا يلتزم بموضوع محدد وإنما يتعرض لأكثر من موضوع يتناول أكثر من فن من فنون المعرفة في المجلس الواحد، يشجعه على ذلك ويغريه به أن المحاضرات أو حلقات الدرس لم تكن معدَّة ولا مكتوبة وإنما كانت تخضع للارتجال والظروف.

وعلى الرغم من ذلك فقد بدأت بعض العلوم تنفصل عن غيرها وتستقل بنفسها منذ منتصف القرن الثاني على وجه التقريب. وكان طبيعيًّا أن يبدأ التأليف في النحو والحديث والتفسير والمغازي قبل غيرها من العلوم لأنها تخدم النص القرآني وتساعد على فهمه وتقريبه إلى الأذهان.

وبعد ذلك تتابع التأليف في مختلف فروع المعرفة، وبدأ العرب يحسون بالحاجة إلى تدوين تراثهم وتاريخهم فظهرت في المئة الثانية كتب اللغة والشعر والتاريخ متأثرة في أول أمرها بطريقة الإسناد التي كانت متبعة في كتب الحديث.

وهكذا نستطيع أن نقول: إن حركة التأليف الفعلية قد بدأت في القرن الثاني الهجري، ولكنها لم تلبث أن ازدهرت ازدهارًا رائعًا على أواخر هذا القرن وأوائل القرن التالي. ويعتبر الإمام الشافعي والمدائني والواقدي وجابر بن حيان وهشام الكلبي وإسحاق

الموصلي، ومن بعدهم الجاحظ والكندي والرازي نماذج رائعة لكثرة الكتب وضخامة حركة التأليف في تلك الحقبة من التاريخ العربي[١].

وكنتيجة طبيعية لازدهار حركة التأليف والترجمة وكثرة الكتب وتداولها بين الناس في هذا العصر، ظهرت على مشارف القرن الثالث الهجري أول مكتبة ضخمة في تاريخ العرب وهي بيت الحكمة أو خزانة الحكمة التي أنشأها الخليفة المأمون. ولم تكن تلك الخزانة مجرد مخزن للكتب كما يوحي اسمها بذلك، وإنما كانت مركزًا للثقافة بأوسع معانيها، فكانت منتدى للعلماء وقاعة بحث للدارسين ومركزًا للترجمة والنشر بتعبير العصر الحديث، وكانت فوق ذلك كله نموذجًا ومثالًا احتذاه أولو العلم والمعرفة من ذوي السعة، فبدأت خزائن الكتب الخاصة والعامة تظهر منذ منتصف القرن الثالث أو حتى قبل أن ينتصف هذا القرن.

ثم تُوِّجت الحركة المكتبية العربية في القرن الرابع بظهور أعظم مكتبتين في العصر الوسيط كله وهما: خزانة كتب العزيز الفاطمي بمصر، وخزانة الحكَم المستنصر الأموي بالأندلس. وفي الأندلس على وجه الخصوص، كانت الكتب قد كثرت خلال هذا القرن وأصبحت موضع اهتمام الناس جميعًا حتى لم تعد مظهرًا من مظاهر العلم بقدر ما هي مظهر من مظاهر الترف والثراء، تمامًا كما كان الحال في بلاد الرومان في القرنين الأولين من ميلاد السيد المسيح. وتلك ظاهرة مرضية لا شك في هذا، ولكنها مع ذلك تدل على كثرة

(١) راجع: فهرست ابن النديم تجد فيه صورة حية لضخامة حركة التأليف في القرنين الثالث والرابع على وجه الخصوص.

الكتب والمصنفات وانتشارها في ذلك العصر، وتدل أيضًا على أنه كان هناك سوق نشطة لتجارة الكتب.

ولم تكن كثرة الكتب هي الظاهرة الوحيدة اللافتة في القرنين الثالث والرابع، وإنما الذي يلفت النظر أكثر من ذلك أن كثيرًا من تلك المؤلفات كان يقع في مجلدات كبيرة حتى ليروى أن كتاب «غريب الحديث» لأبي بكر ابن الأنباري (المتوفى سنة ٣٢٧هـ) كان يقع في خمس وأربعين ألف ورقة. وكتاب ككتاب «الأغاني» الذي ألفه أبو الفرج الأصفهاني في واحد وعشرين مجلدًا ضخمًا، أو كتاب «مروج الذهب» الذي ألفه المسعودي في ثلاثين مجلدًا ثم اختصره إلى الحجم الحالي، يعطيان صورة لضخامة المصنفات في القرن الرابع الهجري الذي أُلّف فيه الكتابان.

ولكن كثرة الكتب وضخامتها لا تكون مثارًا للإعجاب إلا إذا قابلها واقترن بها شغف شديد بالقراءة وحرص شديد على اقتناء الكتب يدفع عجلة التأليف ويمدها بأسباب القوة والانطلاق. وهنا ينبغي أن نسجل بالفخر والإعجاب أن هذا الشغف قد بدأ مع بداية حركة التأليف والترجمة، أو إن شئنا الدقة قلنا: إنه بدأ قبلها ومهّد لها وكان مسبّبًا لها ودافعًا قويًا من دوافع وجودها، ثم لم يلبث أن بلغ ذروته في القرن الثالث. ويكفي أن نذكر الجاحظ والفتح بن خاقان وإسماعيل بن إسحاق القاضي وابن الأعرابي كنماذج رائعة لهذا الشغف، وكممثلين لروح العصر وطبيعته.

الوراقة والوراقون

ونتيجة لحركة التأليف والترجمة التي ظهرت مع أوائل العصر

العباسي وما استتبعها من كثرة المؤلفات وحرص الناس على تناقلها، ونتيجة لتصنيع الورق في بغداد في الربع الأخير من القرن الثاني وما استتبع ذلك من سهولة الحصول عليه وتداوله بين الناس، ظهرت صناعة الوراقة التي تفرغ لها قوم عرفوا في كتب التراث العربي باسم الوراقين، ومارسها إلى جانب هؤلاء المحترفين عدد كبير من العلماء والأدباء والمحدِّثين والمفسرين واللغويين والنحاة.

والوراقة ـ كما يعرِّفها ابن خلدون ـ هي عملية «الانتساخ والتصحيح والتجليد وسائر الأمور الكتبية والدواوين»[١]، «وقد يقال لمن يبيع الورق وهو الكاغد ببغداد: الوراق أيضًا» كما يقول السمعاني[٢]. وبتعبير العصر الحديث نستطيع أن نقول: إن الوراقة هي عملية النشر والتحقيق بكل ما تستتبعه من تصحيح وتجليد وتوزيع. أما حوانيت الوراقين فكانت تقوم مقام دور النشر في عصرنا هذا، وكانت تقوم إلى جانب ذلك بما تقوم به المكتبات الآن من بيع الورق والأدوات الكتابية كالمداد والأقلام، وكانت متمركزة في المراكز الحضارية وفي مقدمتها عاصمة الخلافة بغداد.

وهناك رأي يرجع بنشأة الوراقة إلى مالك بن دينار (المتوفى سنة ١٣٠هـ)، ونحن نرجح أن لفظ الوراقة مشتق من الورق، وطبيعي ألا تظهر تلك الصناعة إلا بعد أن يوجد الورق ويشيع بين الناس ويصبح في متناول الجميع، وذلك شيء لم يحدث إلا في أواخر القرن الثاني الهجري بعد أن صُنِّع الورق في بغداد.

---

(١) مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ص٩٦٢.

(٢) الأنساب، طبعة بريل، ورقة (٥٧٩ب).

والواقع أنه في أواخر هذا القرن الثاني كان كل شيء مهيئًا لظهور الوراقة. فإلى جانب صناعة الورق التي ولدت على الأرض العربية، وجد شريانان مهمان غذيّا حركة الوراقة وأمداها بدماء متدفقة متجددة وهما: الحركة العلمية وما استتبعها من نشاط في التأليف والترجمة، ومجالس الإملاء وما نتج عنها من مؤلفات عرفت في التاريخ العربي باسم الأمالي.

وهكذا التقت تلك الروافد الثلاثة لتغذي حركة الوراقة التي انتشرت حوانيتها في شوارع بغداد حتى بلغت أكثر من مئة حانوت قبل أن يبلغ القرن الثالث نهايته[١]. ولم تكن تلك الحوانيت مجرد أماكن لنسخ الكتب أو بيعها كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما كانت «مجالس للعلماء والشعراء» على حد تعبير ابن الجوزي[٢]، وكانت ملتقى الطبقات المثقفة في المجتمع العربي، وكان يقوم عليها رجال أولو فضل وعلم، لعل من أبرزهم في القرن الرابع محمد بن إسحاق النديم وأبو حيان التوحيدي.

وخلال القرنين الثالث والرابع الهجريين كانت الوراقة صناعة رائجة وحرفة مجزية، وكانت أسعار النسخ تتزايد باطراد لدرجة أنها ارتفعت إلى عشرة أضعاف في خلال قرن واحد. فبينما نسخ وراقو الفراء كل عشر ورقات بدرهم في القرن الثالث[٣]، نرى أبا العباس

(١) انظر: البلدان، لليعقوبي، طبعة النجف، ص١٣.
(٢) مناقب بغداد، تحقيق محمد بهجة الأثري، ص٢٦.
(٣) تاريخ بغداد ١٤/ ١٥٠.

الأحول في غضون هذا القرن يكتب مئة ورقة بعشرين درهمًا[١]. ثم تنشط سوق الوراقة وترتفع الأسعار ارتفاعًا ملحوظًا حتى أصبحت الورقة تنسخ بدرهم. فالخطيب البغدادي يروي أن القاضي أبا سعيد السيرافي (المتوفى سنة ٣٨٠هـ) كان «لا يخرج إلى مجلس الحكم ولا إلى مجلس التدريس في كل يوم إلا بعد أن ينسخ عشر ورقات يأخذ أجرتها عشرة دراهم تكون قدر مئونته»[٢].

وكان بعض الوراقين يسعون إلى المؤلفين يحصلون منهم على ما يمكن أن نسميه «حقوق النشر» بمصطلح العصر الحديث، ثم يمضون إلى العلماء وطلاب العلم يعرضون عليهم بضاعتهم من الكتب التي أعطى لهم مؤلفوها حق التوريق فيها، فمن أراد نسخة من كتاب فما عليه إلا أن يتفق مع الوراق على السعر والوقت اللازم لعملية النسخ والمراجعة والضبط.

وبينما كان بعض الوراقين موظفين دائمين عند عِلْيَة القوم وسراتهم كأولئك الذين كانوا يورِّقون في خزانة الوزير أبي الفضل ابن الفرات وفي دار الوزير أبي الفرج يعقوب بن كلس، كان بعضهم الآخر يختصون بعلماء معينين فيلزمونهم كما كان الحال بالنسبة لوراقي الفراء.

وكثيرًا ما كان الوراقون يباشرون أعمالهم في دور من يقومون بالوراقة لحسابهم، وربما اضطروا إلى المبيت عند المؤلفين في فترات التأليف كالذي يرويه الخطيب البغدادي من أن يعقوب بن

---

(١) معجم الأدباء، الطبعة الثانية ١٨/ ١٢٦.

(٢) تاريخ بغداد ٧/ ٣٤٢.

شيبة السدوسي (المتوفى سنة ٢٦٢هـ) «كان في منزله أربعون لحافًا أعدها لمن كان يبيت عنده من الوراقين لتبييض المسند ونقله»[١].

والشيء الذي لا شك فيه هو أن حركة الوراقة في القرنين الثالث والرابع تعكس نشاطًا فكريًا رائعًا، وتمثل جانبًا مضيئًا لا نقول في تاريخ الثقافة العربية فحسب، وإنما في تاريخ الحضارة الإنسانية كلها. فقد كانت عاصمة العباسيين في ذلك الزمان البعيد تتمتع بثراء فكري منقطع النظير، وكانت سوق الوراقين مركزًا للنشاط العقلي، وكانت حوانيتهم مستودعًا لكل ما أنتجته القريحة العربية في شتى فروع المعرفة. وكانت كثرة هذه الحوانيت ورواج سوقها دليلًا واضحًا على خصوبة الفكر العربي واهتمام الناس في ذلك الزمان بكل ما يلقى في مجالس الإملاء، وما يدون في بطون الكتب من علوم الدنيا والدين.

ولكن الصورة المضيئة لم تكن تخلو من جوانب معتمة، فقد كان بعض الوراقين يختلقون الأكاذيب ويزيفون الحقائق وينسبون المؤلفات إلى غير أصحابها، فابن النديم يروي أن كتاب الأغاني الكبير الذي ينسب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلي ليس من تأليفه وإنما وضعه وراق له يدعى سندي بن علي[٢]. ولكننا ينبغي ألا نبالغ، فإن هذا الجانب المظلم لا يمس الصورة المشرقة إلا مسًّا رفيقًا؛ لأنه يمثل قطاعًا صغيرًا لا يكاد يذكر إذا قيس إلى الصورة الكبيرة المشرقة التي لا نملك إلا أن ننحني لها إجلالًا وتقديرًا.

---

(١) تاريخ بغداد ١٤/ ٢٨١.

(٢) الفهرست، ص٢٠٣.

صناعة المخطوط العربي

والآن، وبعد هذا العرض السريع لظروف النشأة وعوامل التطور التي أحاطت بالمخطوط العربي، لا بد من وقفة أمام المخطوطات العربية الأولى في محاولة لرسم صورة لصناعة المخطوط العربي في تلك الفترة المبكرة من تاريخه.

وأول شيء ينبغي أن نلاحظه هو أن الكتاب العربي كان يكتب على الرق في أول عهده بالوجود، ثم لم يلبث أن وجد في أوراق البردي المصرية مادة طيِّعة له وذلك بعد الفتح الإسلامي لمصر وانتشار تلك المادة من مواد الكتابة في دنيا العرب. فكانت المادتان تتلقيان الكتابة جنبًا إلى جنب، وكان لكل منهما استعمالاتها ومفضّلوها، فالرق أبقى دوامًا ولكنه أندر وجودًا وأغلى ثمنًا وأكثر تعرضًا للتحريف والتبديل في النص المكتوب، والبردي أقل احتمالًا لعوامل البلى ولكنه أيسر تناولًا وأضمن لبقاء النص المكتوب عليه بغير تحريف أو تبديل لأنه لا يتحمل الكشط دون أن يتمزق أو على الأقل تظهر آثاره واضحة فيه.

ولقد ظل المخطوط العربي محصورًا في هاتين المادتين حتى ظهر الورق مجلوبًا من سمرقند أول الأمر، ثم مصنوعًا في مراكز الحضارة العربية ابتداء من عصر الرشيد الذي يُروى أنه أمر ألا يكتب الناس إلا في الورق «لأن الجلود ونحوها تقبل المحو والإعادة فتقبل التزوير بخلاف الورق فإنه متى محي منه فسد، وإن كُشط ظهر كشطه»[1].

---

(١) صبح الأعشى ٢/ ٤٧٥ ـ ٤٧٦.

ولكن ظهور الورق في العالم العربي وصناعته في بغداد منذ أواخر القرن الثاني لم تؤد إلى اختفاء البردي والرقوق وانعدام استخدامها في الكتابة بين يوم وليلة، فحتى عصر الجاحظ كانت الرقوق موجودة إلى جانب الورق إلا أنها كانت في طريقها إلى الاختفاء والدثور لأنها ـ كما يقول ـ: «جافية الحجم ثقيلة الوزن، إن أصابها الماء بطلت، وإن كان يوم لَثَق[١] استرخت، وإن نديت ـ فضلًا على أن تمطر وفضلًا على أن تغرق ـ استرسلت فامتدت، ومتى جفّت لم تعد إلى حالها إلا مع تقبُّض شديد وتشنُّج قبيح. وهي أنتن ريحًا وأكثر ثمنًا وأحمل للغش. يُغش الكوفي بالواسطي والواسطي بالبصري، وتعتق لكي يذهب ريحها وينجاب شعرها. وهي أكثر عقدًا وعجزًا وأكثر خباطًا وأسقاطًا. والصفرة إليها أسرع، وسرعة انسحاق الخط فيها أعم. ولو أراد صاحب علم أن يحمل منها قدر ما يكفيه في سفره لما كفاه حمل بعير»[٢].

وعلى الرغم من كل هذه العيوب التي يأخذها الجاحظ على الرقوق فإنه يعترف بأنها أقوى صمودًا لعوامل البلى «وأحمل للحك والتغيير وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولرديدها ثمن ولطرسها مرجوع، والمعاد منها ينوب عن الجدد»[٣] مما جعلها مادة صالحة لأن يكتب فيها حساب الدواوين وتسجل عليها الصكوك والعهود والشروط وصور العقارات ونماذج النقوش.

---

(١) أي: كثير الندى.

(٢) رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون ١/ ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

(٣) رسائل الجاحظ ١/ ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

وهكذا نرى أن الرق ظل يستعمل إلى جانب الورق حتى النصف الأول من القرن الثالث، وكان له من يفضله عليه وخاصة في كتابة الأمور الحيوية التي يراد لها طول البقاء. وكذلك ظل البردي موجودًا كمادة للكتابة وخاصة في مصر، ولكنه كان يقل تدريجيًّا حتى انعدم مع أوائل القرن الرابع للهجرة.

على هذه المواد الثلاث كتب العرب مخطوطاتهم الأولى بأقلام من السعف أو الغاب أو القصب، وبمداد مجلوب من الصين أول الأمر، ثم مصنوع في بلاد العرب بعد ذلك، إما من الدخان أو من العفص والزاج والصمغ. وكان حبر الدخان يناسب الورق ولا يصلح للجلود والرق لأنه ـ كما يقول ابن السيد البطليوسي ـ: «قليل اللبث فيها، سريع الزوال عنها»[١]، في حين كان الحبر المطبوخ أو الحبر الرأس ـ كما كان يسمى في ذلك الحين ـ هو المفضل في الكتابة على الرق.

وكان الخط الكوفي هو الغالب في كتابة القرآن والكتابات التذكارية لما يتميز به من طابع هندسي يضفي عليه من الجلال ما يتفق مع مكانة تلك الكتابات في النفوس. أما سائر الكتابات العادية فكانت تكتب بخطوط تميل إلى الاستدارة. ولقد شهدت القرون الأربعة الأولى للهجرة جميع مراحل تطور الخط العربي ابتداء من قلم الطومار الذي وجد منذ أوائل العصر الأموي حتى خطوط ابن مقلة (٢٧٢ ـ ٣٢٨هـ) التي كانت ترتفع عن الوصف وتجرى مجرى السحر على حد تعبير الثعالبي[٢]. ثم جاء ابن البواب على مشارف

(١) الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق عبد الله البستاني، ص٦٨.
(٢) ثمار القلوب، تحقيق محمد الفضل إبراهيم، ص٢١٠.

القرن الخامس فهذب طريقة ابن مقلة ونقحها وكساها طلاوة وبهجة كما يقول ابن خلكان[١].

وكانت الكتابات الأولى خالية من النقط والشكل، وحينما دخلت الكتابة العربية مرحلة الإعجام ظلت المصاحف على وجه الخصوص محتفظة بصورتها القديمة المجردة. وبينما وجدت الحركات الإعرابية في بعض مخطوطات القرنين الثالث والرابع الهجريين، وفي مواضع اللبس على وجه الخصوص، نجد أن المصاحف لم تتخلّ عن نقط الإعراب إلا في فترات متأخرة[٢].

وتدل أقدم المخطوطات التي بين أيدينا على أن العرب لم يعرفوا صفحة العنوان في أول عهدهم بصناعة الكتب، وأن العنوان كان يأتي في المقدمة ـ إن وجدت ـ وفي نهاية المخطوط. وفي أول الأمر لم يكن العنوان الذي يرد في المقدمة يتميز عن النص بخطه أو بلون مداده، ثم رأوا بعد ذلك أن يميزوه بلون مخالف لمداد الكتابة فاستعملوا له اللون الأحمر في أغلب الأحيان.

ونفس الشيء حدث بالنسبة لعناوين الفصول والعناوين الجانبية، فلم تكن تفترق عن بقية النص في نوع الخط ولا في حجمه ولا في لون مداده، ولم يكن يميزها إلا أنها تكتب في وسط السطر كما هو الحال في رسالة الشافعي رقم (٤١) أصول

---

(١) وفيات الأعيان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ٣/ ٢٨.

(٢) انظر على سبيل المثال: مصحف مسجد سيدنا الحسين، والمصحف رقم (٥٠)، مصاحف طلعت بدار الكتب تجد فيهما نقط إعراب على أواخر الكلمات خاصة.

فقه (م)، ومسائل أحمد بن حنبل رقم (٢٠٧٥٣ب)، وكتاب «سر النحو» للزجاج رقم (١٤٩ نحو) بدار الكتب بالقاهرة، (وكلها من مخطوطات القرنين الثالث والرابع). ثم بدؤوا بعد ذلك يختصون العناوين بحروف أكبر وربما بخط مخالف، وكان الخط الكوفي هو الخط المفضل عادة في مثل تلك الحالات كما في كتاب مشكل القرآن لابن قتيبة المخطوط سنة (٣٧٩هـ) والمحفوظ بدار الكتب برقم (٦٦٣ تفسير). وكانت المرحلة التالية هي تمييز العناوين بلون مغاير للون المداد الذي كتب به النص، وكان اللون الأحمر هو المفضل في الكتب، في حين كان الذهب هو المستحب عادة في كتابة أسماء السور في المصاحف.

وكان يطلب من الكاتب مراعاة أن تكون رؤوس السطور وأواخرها متساوية، وأن يكون تباعد ما بينها على نسبة واحدة تزاد عند الانتقال من فكرة إلى فكرة أو من موضوع إلى موضوع[١].

وكوسيلة من وسائل ضبط نهايات السطور، كانوا يستعملون المدّ أو المط في الكتابة. وكان المد يستعمل عادة «إما لتحسين كلمة مثل محمد أو إزالة إشكال في سبع أو إتمام سطر نحو العلم» كما يقول ابن شيث القرشي[٢]. ومع هذا فقد كان يطلب إلى الكُتَّاب أن يقتصدوا في استعماله قدر الإمكان وألا يكرروه في سطرين متتاليين وأن يتجنبوه في أوائل السطور على وجه الخصوص، ولم يكن المد مستحبًّا إلا في الخط الذي تتقارب سطوره وفي الكلمات

(١) انظر في ذلك: الاقتضاب، ص٦٨.

(٢) معالم الكتابة ومغانم الإصابة، ص٥٩.

التي لا تقل عن أربعة أحرف[١].

وليس بين أيدينا ما يدل على أنهم كانوا يسطرون الصفحات قبل أن يكتبوا فيها حتى يتحكموا في عدد السطور ويضمنوا استقامتها، ومع ذلك فنحن نرجح أنهم كانوا يفعلون في المصاحف ذوات الأحجام الكبيرة ويغفلونه في غيرها من المخطوطات العادية، نرجح ذلك لسببين: **أولهما**: تعذر استقامة السطور في المساحات الكبيرة التي كانت تكتب عليها المصاحف بدون تسطير، **وثانيهما**: ما نلاحظه من تباين عدد السطور في المخطوطات من صفحة إلى صفحة، وانعدام هذا التباين في صفحات المصاحف.

والشيء الطريف حقًّا أن العرب لم يحرصوا في تلك الفترة المبكرة من تاريخهم على استقامة السطور فحسب، وإنما حرصوا أيضًا على القيمة الجمالية للكتابة. وفي كتاب «الكُتاب» يرسم لنا ابن درستويه الطريق إلى تحقيق هذه الغاية فيقول: «ومما يعدَّل به السطور أن تجعل أعالي ألفاتها ولاماتها وكافاتها المنتصبة وطاءاتها متآزية على مقدار واحد غير متفاضلة، وتجعل أسافل الحروف المعرَّفة كالصادات والسينات والنونات والياءات متساوية بمقدار واحد غير متفاوتة، وكذلك أسافل المعقَّف كالجيمات والعينات فإنها تسلم بذلك من الاعوجاج»[٢].

ولم يكن النساخون العرب في القرون الأولى للهجرة يستعملون من علامات الترقيم إلا النقطة كأداة للفصل بين الجمل.

---

(١) انظر: كتاب الكتاب، لابن درستويه، ص٦٩.

(٢) الكتاب، ص٧٣ ـ ٧٤.

وكانت في أقدم صورها عبارة عن دائرة صغيرة تطالعنا كأداة للفصل بين آيات المصاحف الأولى وكأداة للفصل بين الجمل في الكتب، مجردة تارة كما في مخطوطتي كتاب الانتصار لابن الخياط وكتاب أخبار سيبويه المصري لابن زولاق بدار الكتب[١]، وبداخلها نقطة تارة أخرى كما في مخطوطات سرّ النحو ومسائل الإمام أحمد ومشكل القرآن[٢].

ويفهم من كلام الإمام أبي زكريا النواوي أن الدائرة كانت ترسم مجردة دائمًا، وأن النقطة التي نراها أحيانًا بداخلها كان يضعها قارئ النسخة أو صاحبها حين يقرؤها على الشيخ أو يعارضها على النسخ الأخرى ليدل بها على الموضع الذي انتهى إليه في مراجعته[٣].

وكانوا عادة يختزلون صيغ الإخبار والتحديث لتكرارها في كتب الحديث والتاريخ على وجه الخصوص، فيكتفون بكتابة «أنا» بدل أخبرنا و«ثنا» أو «نا» بدل حدثنا و«قثنا» بدل قال: حدثنا. وفي نسخة الربيع من رسالة الإمام الشافعي[٤] وجدت صيغة الإخبار

---

(١) المخطوطة الأولى رقم (٨٥٢)، توحيد بالدار ومؤرخة بسنة (٣٤٧هـ)، والثانية رقم (٣٥٤) تاريخ، وهي بخط مؤلفها المتوفى سنة (٣٨٦هـ).

(٢) المخطوطات الثلاث موجودة بدار الكتب بالقاهرة بأرقام (١٤٩) نحو، (٢٠٧٥٣ب)، (٦٦٣) تفسير. والمخطوطة الأولى بآخرها سماع سنة (٣٥١هـ)، والثانية بآخرها سماع سنة (٢٦٦هـ)، أما الثالثة فمخطوطة سنة (٣٧٩هـ).

(٣) تدريب الراوي، طبعة الخيرية، سنة ١٣٠٧هـ، ص١٥٢ ـ ١٥٣.

(٤) الموجودة بدار الكتب برقم (٤١) أصول فقه م.

مختصرة إلى «أرنا». ولا نجد في مخطوطات القرون الأربعة الأولى للهجرة اختصارًا لصيغة الصلاة والسلام على رسول الله ﷺ، وإنما كان اسمه الشريف يذكر إما مقرونًا بالنبوة أو الرسالة وإما متبوعًا بالصلاة والسلام عليه دون اختصار.

وكان الناسخ إذا أخطأ وتنبه للخطأ في حينه ضرب عليه (أي: شطبه) وكتب الصواب بعده. وفضلًا عن ذلك فإن بعض النساخين والطلاب كانوا يراجعون الكتب بعد الفراغ من نسخها لتصحيح ما عساه أن يكون قد وقع فيها من خطأ أو سهو أو تكرار. وكانت الطريقة المثلى للتصحيح هي الضرب على الخطأ وكتابة الصواب فوقه. أما الحك أو الكشط فقد كان مكروهًا لا سيما في كتب الحديث «لأن فيه تهمة وجهالة فيما كان أو كتب، ولأن زمانه أكثر فيضيع، وفعله أخطر فربما ثقب الورقة وأفسد ما ينفذ إليه فأضعفها»[(١)].

فإذا تكرر الحرف أو الكلمة سهوًا من الكاتب أبطل الثاني إلا إذا وقعا في آخر السطر، ففي هذه الحالة يضرب على الأول ويستبقي الثاني. أما إذا وقع أحدهما في آخر سطر والآخر في أول السطر الذي يليه فالأولى أن يضرب على الذي في آخر السطر. فإن تكرر المضاف والمضاف إليه أو الموصوف والصفة ونحوه روعي اتصالهما وذلك بأن يضرب على الأول في المضاف والموصوف، وعلى الآخر في المضاف إليه والصفة؛ لأن مراعاة الفهم أولى من مراعاة تحسين الصورة في الخط»[(٢)].

---

(١) تذكرة السامع والمتكلم، ص١٩٢.

(٢) تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي، ص١٥٧.

وكانت الكلمات المنسية تضاف أحيانًا في مكانها بين السطور إذا كانت لا تتجاوز كلمة أو كلمتين، وأحيانًا أخرى كانت تضاف في مكانها وتذكرة مرة أخرى في الهامش الخارجي في مقابل السطر الذي أضيفت فيه. أما إذا كان الكلام المنسي أكثر من أن تتحمله الفراغات الموجودة، فقد كان النظام المتبع في مثل هذه الحال هو أن يضاف في الحاشية أو الهامش الخارجي، وذلك بأن يخط من موضع سقوطه في السطر خط صاعد معطوف بين السطرين عطفة يسيرة إلى جهة الهامش، وهو ما يعرف بالتخريج على الحاشية أو اللَّحَق[١].

وكانت نهاية المخطوط تميز عادة بعبارة تفيد تمامه أو إتباعه بأجزاء أخرى وبعد ذلك يأتي اسم الناسخ وتاريخ النسخ محددًا باليوم والشهر والسنة[٢].

ولم تكن أوراق المخطوط في القرون الأربعة الأولى للهجرة تخضع لأي نوع من الترقيم، ولكي لا يضطرب ترتيبها أو تختلط على القارئ أو المجلد، بدؤوا منذ القرن الخامس يكتبون الكلمة الأولى من كل ورقة في ذيل الورقة التي تسبقها تحت آخر كلمة من السطر الأخير فيها وهو ما يعرف بالتعقيبات. وبعد ذلك بدأ ترقيم الأوراق ثم ترقيم الصفحات.

---

(١) انظر على سبيل المثال: مخطوطة كتاب مشكل القرآن الموجودة بدار الكتب برقم (٦٦٣) تفسير.

(٢) من أفضل الأمثلة على ذلك: خاتمة مخطوطة كتاب المشكل سالفة الذكر.

وكان المخطوط لا يُقرأ ولا يُسمع ولا يُعارض ولا يُجاز للقراءة أو السماع أو النسخ إلا أثبت ذلك بأوله وآخره. وكثيرًا ما كانت الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة من المخطوطات لا تتسعان لاستيعاب كل السماعات والقراءات والإجازات والمعارضات والتمليكات وما قد يثبت عليها من فوائد أو نقول، فكانت تلك البيانات تسجل على أوراق منفصلة تضاف في أول المخطوط وآخره كما هو الحال في نسخة دار الكتب من رسالة الشافعي. وكانت الإجازات تتضمن اسم المجيز واسم الكتاب وعدد أجزائه وتاريخ الإجازة واسم كاتبها. أما السماعات فكان تتضمن اسم القارئ وأسماء السامعين والقدر المسموع وتاريخ السماع واسم كاتبه[1]. ولهذه التمليكات والسماعات والقراءات والإجازات أهمية بالغة بالنسبة لمن يؤرخون للمخطوط العربي، فهي تساعد أولًا على تحديد تاريخ المخطوط في حالة عدم وجوده، وهي بعد ذلك تكشف لنا عن قيمة المخطوط ومدى اهتمام الناس به في عصره وبعد عصره بل ومدى الثقة به وبمؤلفه. وهي آخر الأمر تعطينا صورة للحركة العلمية ومدى انتشار الثقافة بل ومدى عمقها في عصر من العصور.

وبانتهاء كتابة المخطوط يأتي دور اللمسات الفنية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن العرب قد عرفوا الكتب المصورة عن طريق الفرس منذ أوائل القرن الثاني. فالمسعودي يحدثنا أن كتابًا فارسيًا فيه صور سبعة وعشرين من الملوك الساسانيين قد وجد في خزائن ملوك فارس

(١) انظر على سبيل المثال: إجازة نسخ في ختام رسالة الشافعي مؤرخة بسنة (٢٦٥هـ)، وسماع في آخر كتاب سر النحو مؤرخ بسنة (٣٥١هـ).

سنة (١١٣هـ) ونقل لهشام بن عبد الملك من الفارسية إلى العربية[١]. ولا شك أن هذا الكتاب وأمثاله من الكتب الفارسية المصورة التي عرفها العرب فيما بعد وعلى رأسها كتاب كليلة ودمنة قد فتحت أمامهم آفاقًا جديدة لزخرفة الكتاب العربي وتزويده بالصور والرسوم.

وكتاب «كليلة ودمنة» بالذات يحمل في سطوره ما يؤكد أنه كان مصورًا حين ترجمه عبد الله بن المقفع في زمن أبي جعفر المنصور (المتوفى سنة ١٥٨هـ)، فنحن نقرأ فيه أنه «قد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه» وأن من أغراض الكتاب «إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان ليكون أنسًا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور»، و«أن يكون على هذه الصفة فيتخذه الملوك والسوقة، فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدًا»[٢].

وإذن فقد كان هذا الكتاب من أوائل الكتب المصورة في اللغة العربية إن لم يكن أولها على الإطلاق. وقد ذكره ابن طولون الصالحي ضمن الكتب المصورة، وأضاف أنه وقف على كتاب «العرس والعرايس» للجاحظ وكتاب «الديارات» للشابشتي مصورين[٣]. والكتاب الأول يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث، في حين يرجع الكتاب الثاني إلى القرن الرابع.

---

(١) التنبيه والإشراف، ص٩٣.

(٢) كليلة ودمنة، طبعة التجارية، ص١٤٠، ١٤٤.

(٣) ذخائر القصر وتراجم نبلاء العصر، ورقة (٣٥ب)، من مخطوطة دار الكتب رقم (١٤٢٢) تاريخ تيمور.

ولسنا نشك في أن الكتب الجغرافية كانت أيضًا تحلى بالخرائط والرسوم، ويكفي أن تقرأ في كتاب «أحسن التقاسيم» للمقدسي (المتوفى سنة ٣٨٠هـ) أو كتاب «المسالك والممالك» لابن حوقل (وهو معاصر للمقدسي) لتتبين صدق ما نذهب إليه. فالمقدسي ـ مثلًا ـ يقول في مقدمة كتابه: «ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، وقد قسمناها أربعة عشر إقليمًا، وأفردنا أقاليم العجم وأقاليم العرب، ثم فصلنا كُوَر كل إقليم ونصبنا أمصارها وذكرنا قصباتها ورتبنا مدنها وأجنادها بعد ما مثلناها ورسمنا حدودها وخططها، وحررنا طرقها المعروفة بالحمرة، وجعلنا رمالها الذهبية بالصفرة وبحارها المالحة بالخضرة وأنهارها المعروفة بالزرقة وجبالها المشهورة بالغبرة ليقرب الوصف إلى الأفهام ويقف عليه الخاص والعام»[١]. ونمضي مع النص فتطالعنا من حين إلى حين عبارة «وهذا شكل الإقليم ومثاله» لتؤكد لنا من جديد أن المقدسي ألّف كتابه رسم لكل إقليم خريطة توضيحية في موضع الحديث عنه، وضاعت الخرائط وبقيت النصوص كشواهد القبور دليلًا على شيء كان موجودًا ثم اندثر.

ولم تكن الكتب الجغرافية وحدها هي التي توضح بالخرائط والصور، وإنما كانت كتب الهيئة أيضًا تشتمل على صور للكواكب والنجوم وكتاب «صور الكواكب» للصوفي وهو من علماء القرن الرابع يشير إلى تلك الحقيقة حتى من مجرد العنوان.

ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة لكتب الهندسة والبيطرة

---

(١) أحسن التقاسيم، طبعة بريل، ص٩.

وعلوم النبات، فلم تكن حاجة تلك الكتب إلى الصور أقل من حاجة كتب البلدان والفلك.

ويبدو أن الكتب العربية المصورة كانت قد كثرت ووجد لها معجبون يحرصون على اقتنائها قبل أن يبلغ القرن الرابع الهجري نهايته. فالمقريزي يحدثنا أن الوزير اليازوري (في النصف الأول من القرن الخامس): «كان أحب ما إليه كتاب مصوَّر أو النظر إلى صورة أو تزويق»[١]. وأكثر من هذا فلقد ظهرت في المجتمع العربي طبقة جديدة هي طبقة المصورين أو المزوقين، تمارس عملها في الكتب وفي غيرها، وبلغت تلك الفئة من الكثرة ومن اهتمام الناس بها إلى حد أن صنفت الكتب في طبقات أصحابها، فالمقريزي يذكر لنا فيما ينقله عن القضاعي (المتوفى في القرن الخامس) كتابًا بعنوان: «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس»[٢]. وهذا الكتاب الذي لم يبق لنا منه إلا عنوانه يؤكد ما نذهب إليه من أن الصور قد عرفت طريقها إلى الكتب العربية قبل نهاية القرن الرابع الهجري وإن لم يبق لنا الزمن منها شيئًا نستطيع أن نخضعه للدراسة والبحث.

ولم يعرف العرب المصورات فحسب، وإنما عرفوا المذهبات أيضًا منذ القرن الثالث الهجري على أقل تقدير. ولكن فن التذهيب بصفة خاصة ارتبط منذ نشأته عندهم بالمصاحف[٣]، وظل هذا

---

(١) خطط المقريزي، طبعة بولاق ٢/٣١٨.

(٢) الخطط ٢/٣١٨.

(٣) يذكر ابن النديم في الفهرست، ص١٤، أسماء مذهبين للمصاحف بعضهم في عصره وبعضهم الآخر قبل عصره.

الارتباط قائمًا طوال القرون الأولى للإسلام، فصاحب الخطط يحدثنا عن أعداد هائلة من المصاحف المذهبة كانت في خزانة العزيز الفاطمي[١].

ونتيجة لخلوّ المصاحف من الزخارف والرسوم كان تذهيبها عادة يتخذ صورة الكتابة بماء الذهب. أما في الكتب فقد كانت الزخارف والرسوم في الهوامش وبدايات الفصول هي الميدان الذي يمارس فيه المذهبون فنهم. وكان التذهيب لا يمتد إلى الخط إلا في نطاق ضيق محدود لا يتجاوز كتابة العناوين.

ولم يقتصر عمل المذهبين العرب على تذهيب صفحات المخطوطات وإنما تجاوزها إلى تذهيب جلودها أيضًا، وبلغوا في هذا الفن مبلغًا عظيمًا من التفوق شهدت لهم به أوروبا في العصور الوسطى فمضت تترسم خطاهم وتسير على هداهم، وكان فن التذهيب «أول الفنون التي تعلمها الإيطاليون من أساتذتهم المسلمين» كما يقول سفندال[٢].

بانتهاء كتابة المخطوط وزخرفته يأتي دور التجليد وهو فن أخذه العرب في صورته البسيطة عن الأحباش، ثم وجدوا عند أقباط مصر رقيًا وازدهارًا في هذا المضمار فلم يجدوا بأسًا من أن يقتبسوا من فنهم وينسجوا على منوالهم بعد أن دخلت مصر تحت راية الإسلام وأقبل أهلها يدخلون في دين الله أفواجًا. ولقد تجلت مظاهر التأثر بالتجليد المصري في استعمال أوراق البردي المقوى

(١) خطط المقريزي ١/٤٠٨، ٢/٢٥٠.

(٢) تاريخ الكتاب، ترجمة محمد صلاح الدين حلمي، ص١٣٣.

في تغليف المصاحف والكتب وخاصة ما كان منها صغير الحجم، في حين ظل الخشب هو المادة التي لا غنى عنها في تجليد المصاحف الكبيرة. وكانت ألواح الخشب هذه تحلى بألوان مختلفة من الزخارف وربما طعمت بالعظم والعاج.

وفي فهرست ابن النديم نجد ذكرًا لسبعة من المجلدين على رأسهم ابن أبي الحريش الذي «كان يجلد في خزانة الحكمة للمأمون»[١]. ومعنى هذا أن التجليد كان قد أصبح في زمن المأمون فنًا مستقلًا عن غيره من فنون الكتاب، وكان يحترفه رجال أولو خبرة ودراية.

ومع أن صناعة الجلود كانت موجودة ومزدهرة في مناطق مختلفة من الأرض العربية وعلى رأسها اليمن وعدن ومصر والطائف، إلا أن الجلد لم يدخل في صناعة التجليد العربية إلا منذ أواخر القرن الثاني على وجه التقريب، فاستعملت شرائط منه في لصق الكعبين أول الأمر، ثم توسع في استعماله وبدأ التفنن في زخرفته بحيث يكتسب قيمة فنية في حدّ ذاته وبصرف النظر عن مضمون الكتاب. ويكفي أن نشير هنا إلى ما يذكره الخطيب البغدادي من أن كتب أصحاب الحلاج التي جمعت في أوائل القرن الرابع الهجري كانت «مبطنة بالديباج والحرير، مجلدة بالأديم الجيد»[٢].

بقيت كلمة أخيرة عن ترميم الكتب. وقد يبدو الحديث عن

---

(١) الفهرست، ص١٤.

(٢) تاريخ بغداد ٨/ ١٣٥.

الترميم في مثل تلك الفترة المبكرة من تاريخ الكتاب العربي شيئًا غريبًا للوهلة الأولى، ومع ذلك فمن الطبيعي جدًا أن توجد صناعة ترميم الكتب في وقت لم تكن الطباعة قد عرفت فيه بعد، ولم يكن استبدال نسخة أخرى جديدة بنسخة بالية من الكتاب أمرًا هينًا كما هو الحال في عصر الطباعة. وعلى الرغم من أنه لم يبق لنا من آثار القرون الأربعة الأولى للهجرة دليل مادي على وجود تلك الصناعة، فإننا نجد في ميزانية دار الحكمة التي أنشأها الحاكم بأمر الله في القاهرة سنة (٣٩٥هـ) بندًا «لمرمة ما عسى أن يتقطع من الكتب وما عساه أن يسقط من ورقها»[١]. ومعنى ذلك: أنه قبل نهاية القرن الرابع كان الكتاب العربي قد بدأ يتعرض للتلف سواء من كثرة الاستعمال أو من عدم معرفتهم بأساليب حفظ الكتب وصيانتها، وكانت العرب من جانبهم قد فكروا جدِّيًا في الأساليب التي يمكن أن يصلحوا بها بعض ما أفسده الدهر، وأن يعالجوا بها ما تحدثه الحشرات وتقليب الأيدي في الكتب من تمزّق وتآكل. وهذا في حدّ ذاته دليل على وعي مكتبي ممتاز، ومظهر لما كان يحتله الكتاب في حياتهم من مكانة، وما كان يحظى به من اهتمام كبير.

خاتمة

وبعد:

فمن هذا العرض السريع للمخطوط العربي منذ نشأته إلى آخر القرن الرابع الهجري يتبين لنا أن تلك الفترة الأولى - على رغم ما

---

(١) خطط المقريزي ١/ ٤٥٩.

يكتنفها من غموض وإبهام ـ كانت فترة خصبة في تاريخ المخطوط العربي. بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنها أخصب الفترات في تاريخه على الإطلاق. وحسبها أنها شهدت جميع مراحل تطور الخط العربي والكتابة العربية حتى استوت في صورتها النهائية، وأنها شهدت حركة التأليف والترجمة منذ نشأتها إلى أن بلغت قمة مجدها، وشهدت بعد ذلك تطور صناعة الكتاب العربي من أبسط صورها إلى أن بلغت درجة معقدة من النضج الفني تجلت فيما كانت تتحلى به مخطوطات تلك القرون من صور وخرائط، وما بلغته صناعة جلودها من دقة ومهارة وإبداع.

تاريخ المصحف الشريف بالمغرب
١ ـ الوراقة المصحفية[١]

بقلم: الأستاذ محمد المنوني

مقدمة

من المؤكد أن كتابة المصاحف الشريفة بالمغرب الأقصى واكبت انتشار الإسلام بهذه الجهات، غير أنه لا تزال أعيان هذه المصاحف القديمة، لم تعرف ـ على وجه التحقيق ـ والقليل منها ـ جدًّا ـ هو الذي وقع الإلماع لذكره ـ فقط ـ ابتداءً من أواخر القرن الرابع للهجرة. والمُعنَى بالأمر:

أولًا: هو البشارى[٢] عند حديثه عن أقطار الغرب الإسلامي، وهو يقول في هذا الصدد: «وكل مصاحفهم ودفاترهم مكتوبة في رقوق».

الثاني: مصحف كان عند قاضي فاس: عبد الله بن محمد بن محسود الهواري الفاسي، المتوفى عام (٤٠١هـ[٣]/ ١٠١٠ ـ ١٠١١م).

---

(١) المجلد ١٥، الجزء الأول، ربيع الأول ١٣٨٩هـ/ مايو ١٩٦٩م، ص٣ ـ ٤٧.

(٢) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، لمحمد بن أحمد المقدسي المعروف بالبشارى، مطبعة بريل في مدينة ليدن، الطبعة الثانية سنة ١٩٠٦م، ص٢٣٩.

(٣) روض القرطاس المطبعة الحجرية الفاسية عام ١٣٠٥هـ، ص٧٩.

الثالث: المصحف الذي يقال إنه مكتوب بخط محمد المهدي بن تومرت مؤسس دولة الموحدين، والمتوفى عام (٥٢٤هـ/ ١١٣٠م)، وقد كان يصحب المواكب الموحدية خلف المصحف العثماني[١].

الرابع: ربعات قرآنية كانت موضوعة في مستودع بجامع القرويين، بفاس، أواخر القرن السادس للهجرة[٢].

هذه هي المصاحف التي جاء التلميح للحديث عنها دون أن يقع العثور عليها إلى الآن، ومن البديهي أن هذه ليست سوى قليل من كثير وكثير جدًّا من المصاحف التي انتشرت بالمغرب الأقصى منذ الفتح الإسلامي ثم ضاعت أخبارها بضياع المصادر التي تؤرّخ لهذه الفترة.

وأول ما وصل إلينا في هذا الصدد، هو الربعة القرآنية التي خطّها بيمينه الخليفة الموحدي عمر المرتضى عام (٦٥٤هـ/ ١٢٥٦م)[٣]، وسنتحدث عن الموجود منها بعد: ضمن المصاحف والربعات النموذجية.

---

(١) المعجب، مطبعة السعادة بمصر عام ١٣٢٤هـ، ص١٦٦.

(٢) روض القرطاس، ص ٤٣ ـ ٤٧.

(٣) يذكر البعض وجود مصحف كريم مكتوب ـ على الرق ـ في قالب ثماني، انتسخه الشيخ أبو يحيى بن الشيخ أبي زكريا بن الشيخ أبي إبراهيم، في شهر رمضان عام ٦١٦هـ/ ١٢١٩م غير أن هذا المصحف لا يزال غير معروف، وكاتبه أبو يحيى: ذكره المراكشي كوزير ليوسف الموحدي الثاني، وسماه: زكرياء بن يحيى بن أبي إبراهيم إسماعيل الهزرجي صاحب ابن تومرت، وأمه بنت يعقوب المنصور.

الخطاطون والمزوّقون المصحفيون

ما يزال هؤلاء الورّاقون مجهولون فيما قبل العصر الموحدي، وفي هذا العصر نجد في المملكة الموحدية طائفة من المصحفيين توزّعوا بين المغرب والجزائر والأندلس، وهذه زمرة منهم:

١ ـ أبو إسحاق إبراهيم بن فتوح بن مكحول الإشبيلي ثم الفاسي، المتوفى نحو عام (٥٧٠هـ/ ١١٧٤ ـ ١١٧٥م)، قال عنه في «جذوة الاقتباس»[١]: «استوطن مدينة فاس وكان يضبط المصاحف».

٢ ـ عبد الله بن حريز المعروف بابن تاخميست الفاسي، المتوفى عام (٦٠٨هـ/ ١٢١٢م)، كان يكتب المصاحف الشريفة بخطه الحسن، ويهديها للمحتاجين لها[٢].

= المعجب، الطبعة الآنفة الذكر، ص٢١٧.
ثم أشار له ابن سعيد كأمير لسبتة، وسماه: أبا يحيى بن يحيى بن أبي إبراهيم.
المغرب في حلى المغرب، نشر دار المعارف، ٢/ ٣٦٢.
وقدّمه المقري بعنوان صاحب سبتة أبي يحيى بن أبي زكريا، صهر ناصر بني عبد المؤمن، وقد أجرى ذكره بمناسبة تقديم المناظرة التي وقعت في مجلسه بين الشقندي وأبي يحيى بن المعلم الطنجي، في المفاضلة بين الأندلس والمغرب.
نفح الطيب، المطبعة الأزهرية، ٢/ ١٣٨.

(١) ط. ف، ص١٦٣.

(٢) التشوف إلى رجالِ التصوف، لابن الزيات، نشر معهد الأبحاث العليا المغربية بالرباط، رقم (٢١٣).

٣ ـ محمد بن عبد الله بن محمد بن علي بن مفرج بن سهل الأنصاري البلنسي المعروف بابن غَطّوس، والمتوفى حدود عام (٦١٠هـ/ ١٢١٣ ـ ١٢١٤م)، انقطع إلى كتابة المصاحف الشريفة حتى شاع عنه أنه كتب ألف نسخة من القرآن الكريم، وكان متقدّمًا في براعة خطها، إمامًا في جودة ضبطها، وتنافس الناس على طبقاتهم ـ الملوك فمن دونهم ـ فيما يوجد من خطه، وقد خلّف في ذلك أباه وأخاه وكانوا ـ كلّهم ـ مثلًا مضروبًا في إتقان هذه الصنعة التي اشتهروا بها[١].

وقد امتدت شهرة ابن غطوس المصحفية إلى الشرق العربي بوساطة أخباره، وعن طريق بعض مصاحفه المشرقة، وهذا الصلاح الصفدي[٢] يعقب على ترجمته الواردة عند ابن الأبار في التكملة ويقول:

«قلت: أخبرني ـ من لفظه ـ الشيخ الإمام، الحافظ، أبو الحسن علي بن الصياد الفاسي بصفد سنة ست وعشرين وسبعمئة: أنه كان له بيت فيه آلة النسخ والرقوق وغير ذلك لا يدخله أحد من أهله، يدخله ويخلو بنفسه، وربما قال لي: إنه كان يضع المسك في

(١) التكملة لابن الأبار، مطبعة روخس بمجريط سنة ١٨٨٦م، رقم (٩٢٧)، مع الذيل والتكملة لابن عبد الملك، مصور خ. ع. د ٢٦٤٧ ـ لوحة ٥٠٦. وانظر عن ترجمة عبد الله والد محمد بن غطوس: تكملة ابن الأبار رقم (١٣٧٠).

(٢) الوافي بالوفيات ٣/ ٣٥١، ٣٥٢.

الدواة، وكان مصحفه لا يهديه «كذا» إلا بمئتي دينار، وأن إنسانًا جاء إليه من بلد بعيد مسافة أربعين يومًا ـ أو قال أكثر من ذلك ـ وأخذ منه مصحفًا، ولما كان بعد مدة فكر في أنه وضع نقطًا أو ضبطًا على بعض الحروف في غير موضعه، وأنه سافر إلى تلك البلد وأتى إلى ذلك الرجل وطلب المصحف منه، فتوهّم أنه رجع في البيع؛ فقال: قبضت الثمن مني وتفاصلنا، فقال: لا بدّ أن أراه، فلما أتى به إليه حك ذلك الغلط وأصلحه، وأعاده إلى صاحبه ورجع إلى بلده»، أو كما قال.

وقد رأيت أنا ـ يقول الصفدي ـ بخطه مصحفًا أو أكثر، وهو شيء غريب من حسن الوضع ورعاية المرسوم، ولكل ضبط لون من الألوان لا يخل به: فاللازورد للشدات والجزمات، واللك للضمات وللفتحات والكسرات، والأخضر للهمزات المكسورة، والأصفر للهمزات المفتوحة، لا يخلّ بشيء من ذلك، وليس فيه واو ولا حرف ولا كلمة في الحاشية ولا تخريجة، وكأنه متى فسد معه شيء أبطل تلك القائمة».

٤ ـ محمد بن إبراهيم المهري البحائي الإشبيلي الأصل نزيل مراكش، المعروف بأبي عبد الله الأصولي، والمتوفى عام (٦١٢هـ/ ١٢١٦م) كان يكتب المصاحف ويضبطها فيجيد[١].

٥ ـ محمد بن محمد بن يحيى بن خشين الأندلسي الشقري،

---

(١) التكلمة رقم (١٠٧٠)، وانظر: الذيل والتكملة، مصوّر خ. ع. د ١٧٠٥ لوحات ١٤٥ ـ ١٤٧.

المتوفى حدود عام (٦٣٠هـ/ ١٢٣٢ ـ ١٢٣٣م)، قال عنه ابن الأبار[١]: «كان يكتب المصاحف، ولم يكن أحد من أهل زمانه يدانيه في المعرفة بنقطها والبصر برسمها، مع حسن الخط والإتقان».

٦ ـ الخليفة الموحدي عمر المرتضى بن السيد أبي إبراهيم بن يوسف بن عبد المؤمن المتوفى عام (٦٦٥هـ/ ١٢٦٧م)، كتب بخط يده ربعة قرآنية كاملة في عشرة أجزاء، وسنتحدث عن الباقي منها بعد، وخطه فيها مغربي مبسوط جيد الوضع والضبط، مع كتابة خواتم الأجزاء بالخط الشرقي الثلثي، ثم كتابة توقيعات وقفها بخط شرقي نسخي، مما يدل على أنه كان يحسن الكتابة بالطريقتين: المغربية والمشرقية.

وإلى جانب هذه الربعة القرآنية فإن المكتبة المغربية ما تزال تحتفظ بعدد من المصاحف والأجزاء التي كتبت بالأندلس في هذه الفترة بالذات، ونذكر منها:

أولًا: «مصحف» على رق الغزال، كتب بمدينة بلنسية عام (٥٥٩هـ/ ١١٦٤م)، وهو محفوظ بمكتبة المعهد العالي بتطوان.

ثانيًا: «مصحف» كتب ـ على الرق ـ في العشر الأول من رمضان عام (٥٧٣هـ/ ١١٧٨م)، بالمكتبة الزيدانية بمكناس تحت رقم (٣٥٩٣)، وقد صارت ـ أخيرًا إلى المكتبة الملكية بالرباط.

---

(١) التكلمة رقم (٩٩٤).

ثالثًا: «مصحف» على الرق أيضًا، بتاريخ العشر الآخر من ذي الحجة عام (٥٩٨هـ/ ١٢٠٢م)، في الخزانة العامة بالرباط رقم (ج٩٣٤).

رابعًا: ربعة «قرآنية» مكتوبة على الورق بمدينة مالقة في تجزئة عشرين جزءًا، وقع الفراغ من كتابة الجزء الثامن منها يوم الثلاثاء ثاني صفر عام (٦٢٠هـ/ ١٢٢٣م)، بمكتبة ابن يوسف بمراكش رقم (٤٣٠).

خامسًا: «الجزء السادس عشر من ربعة عشرينية التجزئة»، مكتوب على الورق ـ أيضًا ـ بمدينة إشبيلية، في العشر الآخر من ذي القعدة عام (٦٣٢هـ/ ١٢٣٥م)، بمكتبة ابن يوسف بمراكش رقم (٤٣٠).

سادسًا: «ثمانية أجزاء من ربعة عشارية التجزئة»، مكتوبة على الورق الشاطبي، وتحمل أدلة قوية على كتابتها بالأندلس في نفس هذا العصر، وهي ـ أيضًا ـ بمكتبة ابن يوسف رقم (٤٣١)، ويلاحظ أن هذه المصاحف والأجزاء كلها خالية من أسماء كاتبيها.

وفي العصر المريني تركزت الوراقة المصحفية بالمغرب أكثر، وكان في مقدمة المشتغلين بها:

٧ ـ السلطان أبو الحسن علي بن أبي سعيد عثمان بن يعقوب المريني المتوفى عام (٧٥٢هـ/ ١٣٥١م)، قال ابن مرزوق في «المسند الصحيح الحسن[١]»:

---

(١) خ. ع، ق١١١، الباب ٥٥، الفصل السابع.

«كان دأب إمامنا أبي الحسن المريني رضي الله عنه العكوف على نسخ كتاب الله في الزمن الذي يخلو له من النظر فيما طوقه. وكان قد أكد عنده هذا العمل ما منحه الله تعالى من إجادة الخط المصحفي، وكان قد أخذه عن كاتب وقته، المنفرد بتجويد هذا الخط في عصره «النجللي» وكان قد بلغ فيه الغاية، فتعلم منه أصوله حتى صار خطه يختلط بخطه، رحمة الله عليهما».

وبعد هذا يذكر ابن مرزوق[1] كتابة أبي الحسن ـ بخطه ـ لخمس ربعات قرآنية شريفة:

الأولى: حبسها على مشهد شالة.

الثانية: على المسجد النبوي بالمدينة المنورة.

الثالثة: على المسجد الحرام بمكة المكرمة.

الرابعة: على المسجد الأقصى بالقدس الشريف عجل الله ـ سبحانه ـ بخلاصه، وسنتبين أن هذه الرابعة ما يزال جُلُّها موجودًا.

الخامسة: شرع في كتابتها برسم المقام الخليلي بالقدس أيضًا فلم يتمها ثم تمم منها ابناه الاثنان:

٨ ـ السلطان أبو عنان فارس المتوفى عام (٧٥٩هـ/١٣٥٨م).

٩ ـ وبعده السلطان أبو فارس عبد العزيز الأول المتوفى عام (٧٧٤هـ/١٣٧٢م).

وهذا يدلّ على أن كلًّا من أبي عنان وأبي فارس يجيدان الخط

---

(١) المسند الصحيح الحسن، الباب ٥٥، الفصل السابع.

المصحفي، وقد وصف ابن جزي[١] خط أبي عنان بالإغياء في الحسن، كما مدح ابن أبي حجلة[٢] خط أبي فارس، الذي يؤكد ابن الخطيب[٣] اشتغاله بانتساخ القرآن الكريم.

١٠ ـ محمد بن أحمد الجمحي المراكشي المعروف بابن شاطر، كان بقيد الحياة عام (٧٦٥هـ/ ١٣٥٥ ـ ١٣٥٦م)، ودأب في منتسخاته المصحفية وغيرها على ألّا يغلق حرفًا مجوَّفًا، حتى إذا غلب على ذلك بادر لإصلاحه[٤].

١١ ـ أحمد بن محمد بن حسن النفزي الرندي الأصل ثم الفاسي، المعروف بالسراج، والمتوفى عام (٧٥٩هـ/ ١٣٥٧ ـ ١٣٥٨م)، وهو والد يحيى السراج الإمام الشهير، وكان مصحفيًّا مكثرًا، كتب بخطه نحو ٣٠٠ مصحف شريف[٥].

١٢ ـ محمد بن محمد بن عنون الأصيلي ثم الفاسي، صاحب القلم الأعلى، كان بقيد الحياة عام (٩٤٩هـ/ ١٥٤٢م)، وكتب ـ بخطه الجميل ـ ربعة قرآنية من ٣٠ جزءًا، وقد ورد ذكر اسمه محلّى بالكاتب في فهرسة التنجور[٦]، أما الربعة الكريمة فقد بقي منها ١٥ جزءًا في خزانة القرويين بفاس.

---

(١) تحفة النظار، نشر المكتبة التجارية الكبرى بمصر عام ١٣٧٧هـ، ٢/ ١٨٣.
(٢) منطق الطير، مخطوطة المكتبة الملكية بالرباط، رقم (١٩١٠).
(٣) رقم الحلل وشرحها، ط. تونس، ص٨٦ ـ ١٠٧.
(٤) الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام ٣/ ٢٨٣.
(٥) سلوة الأنفاس ٢/ ٦٥.
(٦) الصغرى، مخطوطة خاصة أثناء ترجمة عبد الواحد الونشريسي.

١٣ ـ السلطان أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي عبد الله محمد الشيخ رابع سلاطين بني وطاس، والمتوفى عام (٩٦١هـ/ ١٥٥٣ ـ ١٥٥٤م)، كتب بخطه ربعة قرآنية كريمة سنتحدث عنها بعدُ عند الربعة رقم (٤)، وقد كان في خطه كابن مقلة في زمنه[١].

وسيكون هذا، آخر الورَّاقين السبعة الذين تقدمهم هذه الدراسة كنماذج للمصحفيين في الفترة المرينية والوطاسية، وإلى جانب هؤلاء كان يوجد مذهِّبون ومزوِّقون للمصاحف، وقد جاء الإلماع إلى زمرة منهم في «العبر»[٢] عند الحديث عن ربعة قرآنية كتبها ـ بخطه ـ السلطان أبو الحسن المريني؛ حيث يقول ابن خلدون عن هذا السلطان، «وجمع الورَّاقين لمعاناة تذهيبها وتنميقها»، وهكذا نستفيد وجود طائفة من هؤلاء أثناء الفترة المرينية غير أننا مازلنا لم نعرف أسماءهم.

وقد انتعشت هذه المهنة صدر دولة السعديين، حيث لمع خطاطون مصحفيون لم نقف على أسماء كثير منهم وإنما يُعرفون من خلال منتسخاتهم الممثلة في المصاحف السعدية الأربعة التي سنستعرضها بعد، وسيتبين أنها طبقة عالية في جمال الخط، وجودة الضبط، وبراعة الزخرفة، وممن عانى هذه الوراقة في نفس الفترة:

---

(١) عروسة المسائل فيما لبني وطاس من الفضائل، أرجوزة لمحمد الكراسي، المطبعة الملكية، ص٢٨.

(٢) مطبعة بولاق بالقاهرة ١٢٨٤هـ، ٧/ ٢٦٥.

١٤ ـ محمد بن علي العربي الأندلسي ثم الفاسي، المتوفى عام (٩٧٥هـ/ ١٥٦٧م)، قال عنه المنجور[١]: «وكان له خط رائق، ونسخ نُسَخًا عديدة من كتاب الله ﷻ للسلاطين وغيرهم، والناس يتغالون في نسخه»، وكان ـ حسب نفس المصدر ـ يقصد بتصحيح نسخ القرآن الكريم من حيث المتن والرسم والضبط، هو:

١٥ ـ وأبو عبد الله محمد بن مجبر المساري الفاسي، المتوفى عام (٩٨٣هـ/ ١٥٧٥ ـ ١٥٧٦م).

١٦ ـ عبد الله بن عبد الرزاق بن عبد العظيم العثماني مستوطن فاس، والمتوفى عام (١٠٢٧هـ/ ١٦١٨م)، وقد كتب بخطه ما ينيف على (٧٠) مصحفًا شريفًا[٢].

وتفتتح لائحة العصر العلوي باسم سيدة فاسية خطَّت بيدها مصاحف كثيرة، وهي:

١٧ ـ فاطمة بنت علي بن محمد الزبادي المنالي الحسني المتوفاة عام (١١٤٢هـ/ ١٧٣٠م)، فقد كتبت بخطها الجميل ما يربو على (٣٥) مصحفًا شريفًا[٣]، وستنضاف لها ـ بعد قليل ـ سيدة مغربية أخرى.

١٨ ـ أبو العباس أحمد المزدفي الفاسي، المتوفى عام

---

(١) في فهرسته الآنفة الذكر.

(٢) سلوة الأنفاس ٢/ ٣٢٩.

(٣) انظر: محمد المنوني، مركز المصحف الشريف بالمغرب، مجلة دعوة الحق، العدد الثالث السنة الحادية عشرة، ص٧٦.

(١١٧٨هـ/ ١٧٦٤ ـ ١٧٦٥م)، كان يشتغل بنسخ المصاحف وغيرها في دكانه بسوق العطارين من فاس القرويين[١].

١٩ ـ محمد «فتحا» بن علي بن محمد الزبادي المنالي الحسني الفاسي، المتوفى عام (١٢٠٩هـ/ ١٧٩٤م)، وهو شقيق فاطمة الآنفة الذكر، كتب بخطه مصاحف كثيرة وغيرها[٢].

٢٠ ـ عائشة بنت الحاج مبارك الشلخ التكي، يوجد بخطها مصحف شريف كتبته عام (١٢٣٧هـ/ ١٨٢١ ـ ١٨٢٢م)، وخطها مغربي بدوي واضح متوسط مشكول مُلَوَّن، يوجد هذا المصحف بالمكتبة الملكية بالرباط تحت رقم (٤٢٢٥).

٢١ ـ الحاج المعطي التاذلي الفاسي، المتوفى عام (١٢٦٢هـ ١٨٤٦م) كتب بخطه (٥٠٠) مصحف شريف وكان له خط جيد[٣].

٢٢ ـ محمد بن أبي القاسم القدوسي ثم الفاسي، والمتوفى عام (١٢٧٨هـ/ ١٨٦١م)، قال في ترجمته من «سلوة الأنفاس»[٤]:

---

(١) سلوك الطريق الوارية للزبادي، آتي الذكر، مخطوطة خاصة عند الباب الثامن.

(٢) المصدر نفسه عند الباب السادس، أثناء ترجمة محمد بن قاسم جسوس.

(٣) ذكر من اشتهر أمره وانتشر ممن بعد الستين من أهل القرن الثالث عشر، لمحمد الفاطمي الصقلي، مخطوطة خاصة، مع سلوة الأنفاس ٣/ ٢٥.

(٤) ٣/ ٤١.

«وكان له خط حسن جيد، كتب به عدة من الدلائل، وأخبرت أنه كتب مصحفًا في اثني عشر مجلدًا قلَّ أن يوجد نظيره في الدنيا» وسنتحدث بعدُ عن هذا المصحف الذي ما يزال بقيد الوجود.

٢٣ ـ محمد بن عبد القادر التاذلي الرباطي، تاريخ وفاته غير مضبوط، وهو والد أبي إسحاق التاذلي شيخ الجماعة بالرباط، الذي يذكر[١] عنه أنه كان يضرب المثل بخطه في الإتقان، وجلّ منتسخاته هي المصاحف الشريفة ودلائل الخيرات للجزولي.

٢٤ ـ محمد بن الحاج محمد الريفي التمسماني الصويري الاستيطان، المتوفى ـ بطنجة ـ عام (١٣١٣هـ/ ١٨٩٥ ـ ١٨٩٦م) كان له خط حسن ينسخ به المصاحف وغيرها، ويكتبها بخط دقيق على ورق رقيق، فينجز منتسخاته في حجم صغير جدًا، يسعه داخل اليد[٢].

---

(١) في مقيّدات له ضمن كناشة بمكتبة العلامة الجليل محمد بن أبي بكر التطواني بسلا، حيث وقفت عليها أثناء عام ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م، ولهذا الخطاط ترجمة في مجالس الانبساط بشرح تراجم علماء وصلحاء الرباط لمحمد بن علي بن أحمد دنية الأندلسي الرباطي، نسخة المكتبة الملكية بالرباط رقم (٧٧٩)، ١/ ٢٢٢، حيث يذكر أنه لم يقف على تاريخ وفاته.

(٢) زهر الآس في بيوتات فاس لعبد الكبير بن هاشم الكتاني خ. ع، د ١٢٨١، ١/ ٣٦٩.

٢٥ ـ محمد البهالي المستاري من دوارلاوة: فرقة بني يمل، توفي صدد هذه المئة الجارية (١٤هـ)، وكان خطّاطًا مصحفيًّا كتب مصاحف شريفة عديدة.

وهؤلاء أربعة خطاطون مطبعيون كتبوا بخطوطهم الجيدة بضعة مصاحف كريمة وخامسهم قام بزخرفة أحد هذه المصاحف وهم:

٢٦ ـ الفاطمي بن إبراهيم بن الطالب بن سودة المري الفاسي، المتوفى عام (١٣١٨هـ/ ١٩٠٠م)، كتب ـ بخطه ـ مصحفين شريفين نشرا بالمطبعة الفاسية عامي: (١٣٠٩ و١٣١١هـ)[١].

٢٧ ـ أبو حفص عمر بن عبد الرحمٰن بن عبد الواحد بن سودة، كاتب المصحف الشريف المنشور بنفس المطعبة عام (١٣١٣هـ)[٢].

٢٨ ـ الوافي بن إبراهيم بن سودة أخ الفاطمي آنف الذكر، يوجد بخطه المصحف الشريف الذي كتبه برسم نفس المطبعة عام (١٣٣٢هـ).

٢٩ ـ محمد بن الغالي العلمي الحسني الفاسي، وهو مصحِّح المصحف الأخير، والغالب أنه هو أيضًا راقم ما طبع من الزخرفة الجميلة في بدايته ونهايته وعند أوائل الأرباع القرآنية، ومن المعروف أنه كان بارعًا في زخرفة الكتب.

---

(١) محمد المنوني: الطباعة الحجرية الفاسية، مجلة تطوان، العدد ١٠، ص١٤٩.

(٢) المجلة والعدد نفسهما، ص١٤٦.

٣٠ ـ أحمد بن الحسن زويتن الفاسي، المتوفى في (٢٠) ربيع الثاني عام (١٣٨١هـ/ ١ أكتوبر ١٩٦١م) عن (٧٥) عامًا، وهو كاتب المصحف الشريف ـ المطبوع على الحجر ـ بمصر، بعناية الحاج محمد المهدي الحبابي ومحمد الحبابي الفاسِيَيْن عام (١٣٤٧هـ/ ١٩٢٩م)، وقد أعيد طبعه ـ بنفس الخط ـ عام (١٣٤٩هـ)، وسنعود للحديث عنه بأوسع مما هنا، ثم كتب ـ بخطه ـ مصحفًا شريفًا ثانيًا برسم مكتبة الحاج عبد السلام بن شقرون بالقاهرة؛ حيث طبع بها على الحجر أكثر من مرة. وقد صارت هذه المصاحف المكتوبة بخطه هي المتداولة ـ أكثر ـ بالمغرب.

الكتابة والزخرفة المصحفية

يبدو أن كتابة المصاحف المغربية الأولى كانت ـ في الأكثر ـ توافق رسم قراءة الإمام حمزة، التي كانت تغلب على أقطار المغرب، ثم استقرت على قراءة الإمام نافع[١] من رواية تلميذه ورش، والغالب أن هذه المصاحف الأولى كانت بالخط الكوفي الذي كان شائعًا في الكتابة المغربية آنذاك[٢].

أما المصاحف والأجزاء المغربية المعروفة، فأغلب القديم منها مكتوب بخط أندلسي أو مغربي، وأكثرها بحروف عريضة، وخطوط مبسوطة جيدة، وقد تشدد المغاربة في التزام قواعد الرسم

---

(١) الاستقصا، ط. دار الكتاب بالدار البيضاء، ١/١٢٦.

(٢) هذا يؤخذ من المقدمة لابن خلدون، المطبعة البهية المصرية، ص٣٦٦، ٣٦٧.

العثماني، واستنكروا كتابة المصحف الشريف حسب القواعد العامة للإملاء، وفي هذا يقول في المدخل[١] في صدد آداب ناسخ القرآن الكريم:

«ويتعين عليه أن يترك ما أحدثه بعض الناس في هذا الزمان، وهو أن ينسخ الختمة على غير مرسوم المصحف الذي اجتمعت عليه الأمة على ما وجدته بخط عثمان بن عفان رضي الله عنه».

وكانت الكتابة في الغالب ـ بالحبر الأسود الحالك أو الباهت قليلًا، أو بمحلول قشر الجوز، وقد يصنع الحبر من مادة عطرة، مثل الواقع في مصحَفيْ أبي الحسن المريني بالقدس وأبي العباس المنصور السعدي بالاسكوريال، حيث كان مداد الأول من فتيت المسك وعطر الورد، وربما أضيف لهما في بعض الأحايين الزعفران الشعري، في حين أقيم مداد المصحف السعدي من فائق العنبر، المتعاهد السقي بالعبير المحلول بمياه الورد والزهر[٢].

أما الشكل فكان ـ في الغالب ـ يلتزم الألوان التي يوصي بها أبو عمرو الداني الذي يقول معبّرًا عن الشكل بالنقط:

«وأرى أن أستعمل للنقط لونين: الحمرة والصفرة، فتكون الحمرة للحركات والتنوين والتشديد والتخفيف والسكون والوصل والمدة، وتكون الصفرة للهمزة خاصة، قال: وعلى ذلك

(١) المطبعة الوطنية بالإسكندرية، عام ١٢٩٣هـ، ٣/ ٢٣٢.

(٢) انظر: المصحفين رقم ٣، ٨، من قسم المصاحف والربعات النموذجية.

مصاحف أهل المدينة، ثم قال: وإن استعملت الخضرة للابتداء بألفات الوصل على ما أحدثه أهل بلدنا فلا أرى بذلك بأسًا، قال: ولا أستجيز النقط بالسواد لما في ذلك من التغيير لصورة الرسم[١]».

وعلى هذه الطريقة جرى شكل أكثر المصاحف المغربية القديمة: الموحدية والمرينية والسعدية، مع إضافة لونين جديدين، حيث يرسم التشديد والسكون الحي بلون الزرقة في الأكثر، أو بلون الخضرة.

وقد كانت بعض المصاحف المغربية يتخلل كتابة القرآن الكريم فيها مزج بخط دقيق عقب كل طائفة من الآيات، لبيان كيفية رسم تلك الآيات، مع بيان الهجاء حسب رسم المصحف العثماني، ويوجد ـ على هذه الصفة جزءان قرآنيان مختلفان، وهما ـ معًا ـ بخزانة القرويين بفاس، مع التنصيص في أحدهما ـ الذي يحمل رقم (٨٢٦/ ٤٠) ـ على ما اتفقت عليه مصاحف الصحابة وما اختلفت فيه من ناحية الرسم، في حين ثبت على الثاني ـ وهو الذي يحمل رقم (٨٧٧/ ٨٠) ـ الإشارة إلى أنه من تحبيس الحاجب أبي العباس القبائلي نيابة عن سلطانه على جامع الأندلس بفاس[٢].

---

(١) نقله في صبح الأعشى ٣/ ١٦٤.

(٢) وقفت على عين الجزءين الكريمين في خزانة القرويين التي يديرها الأستاذ الكبير محمد العابد الفاسي الفهري، صبيحة يوم الثلاثاء ٢٤/ ٩/ ١٩٦٨م.

وهناك مصاحف مغربية أخرى رسم بين سطورها أو بهوامشها ـ بلون مغاير ـ رموز إحدى القراءات السبع أو كلها، ولا يتعدى المعروف منها ـ إلى الآن ـ العصر العلوي.

وابتداءً من أوائل القرن العاشر للهجرة حدث في المصحف المغربي وقوف جديدة من اختيار محمد بن أبي جمعة الهبطي الصماتي[١]، المتوفى ـ بفاس ـ عام[١] (٩٣٠هـ/ ١٥٢٣ ـ ١٥٢٤م).

---

(١) انظر ترجمته من: سلوة الأنفاس ٢/ ٦٧ ـ ٧٠.

هذا وقد وقع فيما قيد عن الهبطي من هذا الوقف بعض كبوات ناقشه فيها بعض العلماء المغاربة، ومنهم محمد المهدي بن أحمد بن علي بن أبي المحاسن الفاسي الفهري، المتوفى عام ١١٠٩هـ/ ١٦٩٨م، وله في هذا الصدد رسالة سماها الدرة الغراء في وقف القراء لم نقف عليها. وقد تحدث عنها محمد بن عبد السلام الفاسي الفهري المتوفى عام ١٢١٤هـ/ ١٧٩٩م، واقتبس فقرات من أولها في كتابه «إتحاف الأخ الأود المتداني بمحاذي حرز الأماني» وهو المشهور بالمحاذي. (خ. ع. ك ٣١٢ ص٨٣). كما وضع هذا الأخير بدوره تأليفًا في نفس الموضوع، وأثبت قسمًا مهمًّا منه في كتابه المحاذي، وتوجد منه ثلاث نسخ على حدة بالمكتبة الملكية بالرباط تحمل أرقام ١٩٥ و١٩٥٣ و٩٣٤٦، وهذا الرقم الأخير إنما يشتمل على القسم الثاني من التأليف الذي أشار إليه ـ أيضًا ـ في سلوة الأنفاس ٢/ ٦٧، واسمه: الأقراط والشنوف في معرفة الابتداء والوقوف.

وممن انتقد وقف الهبطي من مشايخ سوس: أحمد بن عبد الله الصوابي، المتوفى عام ١١٤٩هـ/ ١٧٣٧م، وقد أثبت له الحضيكي في ترجمته (١/ ٨٩ ـ ٩٤) كلامًا طويلًا في هذا الموضوع، وجاء في آخره: «وكان رضي الله عنه يخبر بأن الرجل الصالح سيدي موسى الوسكري أول من =

وكثير من المصاحف المغربية تتخلل كتابتها فواصل تشير إلى الآيات والسجدات والسور والأحزاب وأجزائها، وتزيد بعض المصاحف على هذا بفواصلَ أخرى تشير إلى الأخماس والأعشار ـ كل خمس أو عشر آيات ـ، وإلى الأسباع التي تقسّم القرآن الكريم إلى سبعة أقسام، بالنسبة لمن يعتاد الختم أسبوعيًّا، وبعض المصاحف السعدية تضيف تجزئة أخرى إلى سبعة وعشرين قسمًا، اعتبارًا بابتداء تلاوة المصحف الشريف أول يوم من رمضان، وختمه يوم السابع والعشرين منه.

وقد تفنن عدد من ورَّاقي المصاحف المغربية، في زخرفة وتذهيب وتلوين هذه الفواصل كلها أو بعضها، خلال الكتابة وعلى الهوامش، مع تنويع الزخارف واختيار الألوان المناسبة، وفي بعض الصفحات تأتّي أكثر من مناسبة لزخرفة الهوامش، فتبدو مرصَّعة من أعلاها إلى أسفلها بالتراجم المتلاحقة والمتنوعة في زخرفة أخّاذة، حسب الواقع في المصاحف السعيدية الآتية الذكر، هذا زيادة على التراجم التي تملأ لوحتين أو أكثر، بمناسبة ابتداء المصحف الشريف واختتامه.

= جاء سوس بهذا الوقف الهبطي، وأنه لا يجوِّد به إلا لمن يردف بالقراءات، ويقول: إنما وضعه واضعه لذلك، وينهى طلبته وأولاده الذين أدركناهم أن يقرءوا به الحزب الراتب، وأن يجوِّدوا به للمتعلمين الذين لم يقرءوا بالقراءات» إلى أن يقول: «وهذا شيخ وقته وإمام عصره، سيدي أحمد بن عبد العزيز السجلماسي قد تنبه لذلك، فصار يحمل الناس على القراءة الصوابية السنية القديمة، وألَّف على خطأ هذه الحادثة وفسادها».

وإلى جانب المصاحف المجموعة في سفر، توجد مصاحف تُفَرَّقُ على أجزاء يختلف عددها حسب الغاية المتوخاة من كتابتها، وقد جرى على هذا النوع من المصاحف اسم «الربعة»، الذي يطلق في الأصل على التابوت الذي توضع فيه، قال أبو حامد الفاسي[١]:

«إن المراد بالربعة صندوق مربع الشكل من خشب، مغشّى بالجلد، ذو صفائح وحِلَق، يقسّم داخله بيوتًا بعدد أجزاء المصحف، يجعل في كل بيت منه جزء من المصحف، وإطلاقها على المصحف مجازًا».

وأخيرًا: يلاحظ أن المصاحف المغربية وإن سارت في وراقتها على تقليد المصاحف الأندلسية، فقد أخذت تتميّز عنها ـ حسب المصاحف المغربية المعروفة ـ ابتداءً من الفترة المرينية، وقد ظهر هذا ـ بالخصوص ـ في أشكال أوضاع الخط، وفي إغفال تنقيط الحروف الأخيرة الآتية:

ن. ف. ق. ي، كما ظهر في التزام عدم تقطيع حروف اللفظة الواحدة بين آخر السطر وأول السطر التالي، على عكس بعض

---

(١) فيما شرح من دلائل الخيرات للجزولي، خ. ع، ك ١٥٣٢ (ص١٧٩، ١٨٠)، وفي القاموس وشرحه: و«الربعة بالفتح: الجونة، جونة العطار، وأما الربعة بمعنى صندوق فيه أجزاء المصحف الكريم، فإن هذه مولدة لا تعرفها العرب، بل هي اصطلاح أهل بغداد، أو كأنها مأخوذة من الأولى، وإليه مال الزمخشري في الأساس». تاج العروس ٥/ ٣٤٣.

المصاحف الأندلسية التي لا تبالي باستعمال هذا التقطيع، الذي يفصل بين حروف اللفظ الواحد ويوزّعها بين سطرين، ومن الأجزاء القرآنية التي يظهر أنها كتبت في العصر المريني على الطريقة المغربية.

١ ـ «الربع الأول من القرآن الكريم» خ. ع، ج٦٦١.

٢ ـ الجزء الثامن عشر، من تجزئة ٣٠ ـ خ. ع، ج٧٣٢.

٣ ـ الجزء السابع، من تجزئة ٣٠ ـ خ. ع ك ٣٨٢.

وقد كتب أصل هذا الأخير بخط أندلسي صميم، وتمم الناقص من أوله ـ ٤٩ص ـ بخط مقارب، على الطريقة المغربية.

التسْفير المصحفي

بعد كتابة المصاحف وزخرفتها، يأتي دور تسفيرها، وقد كان للقوم اعتناء خاص به، وفي كتاب «التيسير في صناعة التسفير»[١] ـ للمؤلف باسم يعقوب المنصور الموحدي ـ يهتم مؤلفه ـ كثيرًا ـ بشرح طريقة تسفير المصاحف، ويبيّن العمل في كل من نوعيها الاثنين: المصاحف السفرية، وهي التي تسفر دون استعمال اللوح، ثم المصاحف الملوّحة، وهو يخصص بابًا على حدة لبيان عمل أقربة

(١) مؤلفه أبو عمرو بكر بن إبراهيم بن المجاهد اللخمي الإشبيلي، وقد نشر نص هذه الرسالة بعناية الأستاذ الكبير عبد الله كنون، في صحيفة معهد الدراسات الإسلامية، في مدريد، المجلدان السابع والثامن «مزدوج»، سنة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٠م، مع مقدمة وتعاليق وفهرس للمواضيع، ص١ ـ ٤٢.

المصاحف التي يصد بها أوعية الأسفار المصحفية، وقد ذكر فيها ثلاثة أنواع، ومن حسن الحظ أنه ما يزال بقيد الوجود جملة من أعيان أسفار مصحفية مصنوعة في العصر الموحدي، وقد درس بعضها م.ن ريكار، ـ مفتش الفنون المغربية ومدير متحف الآثار بفاس سابقًا[١] ـ، وهذه نماذج لبعض الاهتمامات المغربية بتسفير المصاحف.

لما استجلبت لعبد المؤمن الموحدي «المصحف العثماني» من جامع قرطبة، احتفل في الاعتناء بكسوته التي كانت من جلد، فأبدلها ـ حسب ابن طفيل[٢] ـ بسفر من ألواح مصحفة بصفائح الذهب والفضة، فيه صنائع من ظاهره وباطنه، لا يشبه بعضها بعضًا، قد أدخل فيها من ألوان الزجاج الرومي ما لم يعهد له مثيل، ونظم على صفحتَيْه وجوانبه لآلئ نفيسة، فيها فاخر الياقوت ونفيس الدر وعظيم الزمرد، من أرفع ما كان عند هذا الخليفة، ولم يزل بنوه ـ بعده ـ يتأنقون في زيادة جليل الجواهر وفاخر الأحجار على ما كان محلّى به، حتى استوعبوا دفتيه بذلك بما لا قيمة له ولا نظير.

---

(١) مجلة هسبريس، المجلد ١٧، العدد ٢، سنة ١٩٣٣م، ص١٠٩ ـ ١٢٧، حيث درس أربعة أسفار موحدية، فيها ثلاثة تكسو الأجزاء ٤، ٩، ١٠ من ربعة المرتضى الموحدي.

(٢) في رسالة مطولة في نفح الطيب، «المطبعة الأزهرية المصرية»، سنة ١٣٠٢هـ، ١/٢٨٧، ٢٨٨، مع إضافات من الذيل والتكملة مخطوط المكتبة الملكية بالرباط رقم (٢٦٩)، ١/٨٣، والحلل الموشية ط. تونس ص١١٦.

ثم كسا عبد المؤمن هذا السفر بصوان لطيف من السندس الأخضر، ذي حلية عظيمة خفيفة لا تفارقه، وصنع له محملًا غريبًا الصنعة بديع الشكل فغَشى له بضروب من الترصيع، وفنون من النقش البديع، في قطع من الآبنوس والخشب الجيد، محاط بصنعة قد أجريت في صفائح من الذهب وصنع للمحمل كرسي يوضع عليه عند الانتقال، مرصّع مثل ترصيعه، وصنع لذلك كله تابوت يحتوي عليه، مكعب الشكل، سام في الطول، حسن المنظر، فغُشِّيَ بغلاف صفائحه من الذهب مرصّع بالياقوت.

وقد أدخل في تركيب كل من التابوت والكرسي والمحمل صناعات ميكانيكية، ينفتح بها ـ تلقائيًا ـ باب التابوت ويخرج الكرسي، ويركب المحمل عليه، ثم كذلك الشأن في عودة الكرسي والمحمل وانسداد الباب تلقائيًا.

وكان للتابوت هودج يُحْمَل فيه في مقدمة المواكب الموحدية، ويكون على أضخم بختي يوجد، وهو ـ حسب ابن عبد الملك[1] ـ عبارة عن قبة حريرية حمراء ارتفاعها نحو عشرة أشبار، وعرض كل وجه من وجوهها الأربع نحو أربعة أشبار، وبأعلاها جامور[2] محكم الصنعة وعلى نحو جوامير الأخبية، من أتقن ما أنت راء

(١) الذيل والتكملة، المخطوط الآنف الذكر، ١/ ٨٤، مع إضافات من البيان المغرب لابن عذارى، ط. تطوان، ص٩٢. والحلل الموشية ص١١٦.

(٢) المراد به عمود منتفخ الوسط. انظر: ملحق المعاجم العربية لدوزي ١/ ٢١٢.

جمالًا، وفي أعلى كل ركن من أركان القبة عُصَيّة ركب فيها سُنَين مذهب، وقد ربطت بها راية من حرير حمراء، لا تزال تخفق عذباتها بأقل ريح، ولو لم يكن إلا بهز الجمل إياها في سيره.

وعبارة ابن صاحب الصلاة[١] في هذا الصدد: «... وعلى مصحف عثمان كله حمراء تصونه، والمصحف المكرم منظم حول حفاظه بالجوهر النفيس، والياقوت الأحمر والأصفر والأخضر الغريب، والزمرد الأخضر العجيب، قد جُلِبَت أحجار الياقوت والزمرد والجوهر إلى الخليفة الأول الرضي: خليفة المهدي، ثم لابنه أمير المؤمنين بن أمير المؤمنين، ونظم بها حفاظ هذا المصحف المكرم، وكُلِّل بها جوانبه إكليلًا...».

ولما كتب المرتضى الموحدي الربعة القرآنية المتكررة الذكر، وُضِعَتْ - بعد تسفيرها بالجلد المزخرف بالذهب - في تابوت آبنوس بحلية نحاس مذهبة، طوله ثلاثة أذرع، وله ثلاثة مقابض: واحد في أعلاه، واثنان في عرضيه وأركانه معقودة من نحو الحلية، ومغلقة كذلك من نحو الحلية المذكورة أيضًا، وعلى التابوت غشاء جلد مغالقه كلها فضة منيلة[٢].

وفي العصر المريني يتحدث في «العبر»[٣] عن تسفير المصحف

---

(١) تاريخ المن بالإمامة، تحقيق: الأستاذ الفاضل عبد الهادي التازي، نشر دار الأندلس، لبنان ص٤٣٩، ٤٤٠.

(٢) هذا يؤخذ من بقايا وقفية مكتوبة على كل من الجزءين الأول والرابع من هذه الربعة التي سنتحدث عنها بعد.

(٣) ٧/٢٢٦.

الذي استنسخه أبو يعقوب يوسف بن يعقوب برسم وقفه على الحرم المكّي الشريف، وهو يقول في هذا الصدد:

«... وعمل غشاءه من بديع الصنعة، واستكثر فيه من مغالق الذهب المنظم بخرزات الدر والياقوت، وجعلت منها حصاة وسط المغلق تفوق الحصيات مقدارًا وشكلًا وحُسنًا، واستكثر من الأَصْوِنَة عليه».

ثم يتحدث نفس المصدر[١] عن تسفير إحدى الربعات الكريمة التي خطها ـ بيمينه ـ أبو الحسن المريني، وفي هذا يقول:

«... وصنع لها وعاء مؤلفًّا من خشب الآبنوس والعاج والصندل. فائق الصنعة، المرقوم أديمها بخطوط الذهب، من فوقها غلاف الحرير والديباج، وأغشية الكتان».

وما يزال بقيد الوجود أسفار مصحفية مرينية تكسو الباقي من أجزاء الربعة الشريفة التي وقفها أبو الحسن المريني على المسجد الأقصى بالقدس الشريف «وسنتحدث عنها بعد»، وقد ألمع إلى وصف هذه الأسفار باحث معاصر[٢]، وذكر أنها من جلد ناعم الملمس، مخيَّط بخيوط دقيقة من الذهب والفضة، ولها صندوق بديع الصنع، مزيّن بالنقوش الفضية والميناء المختلف الألوان.

---

(١) ٧/ ٢٦٥.

(٢) هو الأستاذ الجليل عبد الله مخلص في صحيفة الفتح، السنة الخامسة، العدد ٢٣٧.

وفي ترجمة السلطان العلوي المولى عبد الله، أنه وَجَّه ـ مع ركب الحج لعام (١١٥٥هـ) ـ ٢٣ مصحفًا شريفًا بين كبير وصغير محلّاة بالذهب منبتة بالدر والياقوت[١].

ثم في عام (١٢٠٢هـ) احتفل السلطان محمد الثالث العلوي في هدية للسلطان العثماني عبد الحميد الأول، وكان فيها مصحف كريم محلّى بالذهب، مرصع بالألماس، يساوي مئة ألف دينار، ـ حسب تقدير مؤلف درة السلوك[٢] ـ.

١ ـ مصاحف وربعات نموذجية

وسندرس منها ١٣ تبتدئ من أواخر العصر الموحدي حتى العصر العلوي، وتشتمل على ما تسنى لي الوقوف على عينه أو على وصفه من المصاحف والربعات والأجزاء المخطوطة، مع إضافة ثلاث طبعات قرآنية مغربية ممتازة.

١ ـ ربعة المرتضى الموحدي

كتبها ـ بخطه ـ عمر المرتضى من أواخر خلفاء الموحدين، وقد سبق ذكره سادس الخطاطين المصحفيين، وتتألف هذه الربعة من عشرة أجزاء، يحتوي كل جزء على ستة

(١) البستان الظريف للزياني عند حوادث عام ١١٥٥هـ.

(٢) اسمها الكامل: درة السلوك وريحانة العلماء والملوك، تأليف الأمير عبد السلام الضرير بن السلطان محمد الثالث، القسم السادس منها، مخطوطة خاصة.

أحزاب، وكانت توجد تامة بمكتبة ابن يوسف بمراكش حتى عام (١١٤٩هـ[١]/ ١٧٣٦م)، ثم تفرقت بعد ذلك، والمعروف منها حتّى الآن تسعة بين أجزاء كاملة وأبعاض، مسطرة كل جزء ٩، ومقياسه ٢٩٠/ ٢٢٠.

وهي مكتوبة ـ على ورق جيد ـ بقلمٍ غليظ، وخطٍّ مغربي يميل للأندلسي، مبسوط مليح، يضرب حبره للسواد، مع تنويع ألوان الشكل: فمداد اللك للضمات والفتحات والكسرات والمدات، والخضرة الباهتة للشدّات والسكون ونقط أَلِفَات الوصل، والصفرة الباهتة أيضًا للهمزات القطعية وغيرها، عناوين السور بالخط الكوفي داخل إطار مستطيل، مزخرف بمحلول الذهب المرسوم بالمداد والمُلَوَّن بالأحمر والأزرق، وقد طُوِّقت هوامش الكتابة بتراجم مذهبَّة ملوَّنة ومتنوِّعة الأشكال، وكتب ـ على أرضها الحمراء ـ بالخط الكوفي عناوين التجزئات القرآنية المختلفة، بالنسبة للأخماس والأعشار: «كل خمس أو عشر آيات» وبالنسبة للأحزاب والسجدات، وفي آخر كل جزء كلمة ختامية بخط شرقي ثلثي، مكتوب بالذهب المصوَّر بالمداد، ومجدول بزخرفة ذهبية مصوّرة بالمداد أيضًا، وتتضمن الكتابة رقم الجزء، وتاريخ الفراغ منه، ومكان الانتساخ، واسم الناسخ.

---

(١) محمد المنوني: العلوم والأدب والفنون على عهد الموحدين، ص٢٨٧، ٢٨٨.

ويلاحظ أن بعض أجزاء الربعة ما يزال مكسوًّا بسفره الموحدي الأصلي[١]، كما يوجد على الجزءين الأول والرابع وثيقة عدلية بوقفية هذه الربعة من طرف ناسخها عمر المرتضى على جامع السقاية بمراكش «جامع علي ابن يوسف» بتاريخ رجب عام (٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م)، وهي مذيَّلة بتصحيح الوقف بتوقيع المرتضى نفسه، المكتوب بخط شرقي نسخي[٢].

ويؤخذ على كتابة هذه الربعة أنها قد يقع فيها تقطيع اللفظة الواحدة بين آخر السطر وأول السطر التالي، وهي طريقة كانت شائعة في بعض المصاحف الأندلسية القديمة، وقد انتقدها القلقشندي[٣] ـ تبعًا لغيره.

وهذا ما وقفت عليه ـ حتى الآن ـ من هذه الربعة، بين أجزاء كاملة وشذرات.

العشر الأول: بمكتبة ابن يوسف بمراكش رقم (٤٣٢)، به ٧٥ ورقة، ووقع الفراغ من كتابته في (٢٠) جمادى الثانية عام (٦٥٤هـ/ ١٢٥٦م)، وهو قيد الإصلاح بالخزانة العامة بالرباط.

---

(١) سبق في هامش (١) ص١١٦ ذكر مرجع الدراسة التي قام بها م. ب ريكار عن ثلاثة أسفار لأجزاء هذه الربعة: الرابع والتاسع والعاشر.

(٢) هناك دراسة لوقفية الجزء الرابع من هذه الربعة قام بها الأستاذان: كاستون دوفيردان ومحمد بن عبد السلام الغياثي، مجلة هسبريس، المجلد ٤١، عام ١٩٥٤، ص٤١٤ ـ ٤١٧.

(٣) انظر: صبح الأعشى ٣/ ١٥١.

العشر الثاني: بالخزانة العامة رقم (٦٥٨): مبتور الأول والآخر بنحو ورقتين، ويبتدئ هكذا: ﴿بِٱلتَّوْرَىٰةِ فَٱتْلُوهَآ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ﴾ [آل عمران: ٩٣]، ثم ينتهي عند آخر الحزب ١٢ الآية ٨٣ من سورة المائدة. به ٧٢ ورقة مرممَّة بنفس الخزانة، ووقع الفراغ من كتابته يوم السبت ٢٧ جمادى الثانية عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م)، ولا يزال مجلدًّا بسفره الموحدي.

العشر الثالث: لم يبق منه بمكتبة ابن يوسف بمراكش سوى الورقة الأخيرة التي تشتمل على تاريخ الفراغ منه: يوم الأحد ٦ رجب عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م)، وهي موضوعة ضمن محفظة رقم $\frac{٤٣٢}{٣}$.

العشر الرابع: بمتحف الأوداية بالرباط رقم (٤٧٠١٧٥٤)، به ٧٤ ورقة مرممة ترميمًا جيدًا ببباريز، ووقع الفراغ من كتابته يوم الأحد ١٣ رجب عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م) وما يزال موضوعًا في سفره الموحدي.

العشر الخامس: توجد قطعة مهمة منه بمكتبة ابن يوسف بمراكش رقم (٤٣٢)، وتبتدئ هكذا: ﴿أَفْئِدَةً مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهْوِىٓ إِلَيْهِمْ﴾ [إبراهيم: ٣٩]، إلى آخر سورة الكهف حيث نهاية هذا الجزء، به ٥٩ ورقة قيد الإصلاح بالخزانة العامة بالرباط، ووقع الفراغ منه يوم الأربعاء ٢٣ رجب عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م).

العشر السادس: توجد منه سبعة أوراق بمكتبة ابن يوسف بمراكش ضمن محفظة تحمل رقم $\frac{٤٣٢}{٢}$، وكلها من سورة مريم، ابتداءً من قوله تعالى: ﴿وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ﴾ [مريم: ٢٤]، ثم تنتهي

هكذا: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ سَيَجْعَلُ لَ﴾ [مريم: ٩٦]، وهي - أيضًا - قيد الإصلاح بالخزانة العامة بالرباط.

العشر السابع: توجد منه أربع ورقات بالخزانة العامة بالرباط تحت رقم (ج١٢٧٨): ثلاث ورقات من أوائله متصلة فيما بينها، وكلها من سورة الفرقان، ابتداءً من قوله تعالى: ﴿حِجْرًا مَّحْجُورًا﴾ [الفرقان: ٢٢]، إلى قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَبَعَثْنَا فِي كُلِّ قر﴾ [الفرقان: ٥١] أما الورقة الرابعة ففيها ختام هذا الجزء أثناء سورة الأحزاب؛ حيث تبتدئ - عند الصفحة الأولى - هكذا: ﴿ـ ها وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا﴾ [الأحزاب: ٢٧] إلى أن ينتهي هذا العشر في نفس الصفحة عند الآية ٣٠، وفي الصفحة الموالية توجد الكلمة الختامية التي تتضمن تاريخ الفراغ من الجزء: يوم الأربعاء ٧ شعبان عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م).

وقد وضعت هذه الورقات الأربع داخل محفظة جلد عادية في ظاهرها، وفي داخلها ألصقت بها ورقتان على طول لوحتيها، وزُخْرِفَت زخرفة جميلة، ثم كتب على الجهة اليمنى في أعلى الورقة: كلمة «لأمير المؤمنين»، وفي أسفلها: «مولانا السلطان»، في حين كتب في الجهة اليسرى في أعلى الورقة: «محمد بن السلطان»، وفي أسفلها: «مولانا عبد الله».

وهكذا نتبين عصر هذه المحفظة، ونستفيد أن لها اتصالًا بحياة السلطان العلوي محمد الثالث، كما نستلفت لها الأنظار لدراستها من طرف المعنيين بهذا الموضوع.

العشر الثامن: ما يزال غير معروف.

العشر التاسع: بمكتبة ابن يوسف بمراكش رقم (٤٣٢)، به بتر يسير من أوله وآخره، ويبتدئ هكذا: ﴿مِن قَبْلُ وَظَنُّوا مَا لَهُم مِّن مَّحِيصٍ﴾ [فصلت: ٤٧]، إلى أن ينتهي عند قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَءَامِنُوا۟﴾ [الحديد: ٢٦]، به ٧٧ ورقة، ووقع الفراغ من انتساخه إثر صلاة الجمعة ٢٣ شعبان عام (٦٥٤[1]هـ/١٢٥٨م) أصلح بعضه بالخزانة العامة والباقي قيد الإصلاح.

العشر العاشر: بمتحف الأوداية بالرباط رقم (٨٧٠١٧٥٧)، مبتور من الورقة الأولى والآخرة، ويبتدئ هكذا ﴿يُظَٰهِرُونَ مِنكُم مِّن نِّسَآئِهِم مَّا هُنَّ أُمَّهَٰتِهِمْ﴾ [المجادلة: ٢] به ٨٨ ورقة مرممَّة ترميمًا جَيِّدًا بباريز، ووقع الفراغ منه بعد صلاة الصبح من يوم الجمعة فاتح رمضان عام (٦٥٤هـ/١٢٥٦م)، وهو موضوع في سفره الموحدي، وبه تنتهي هذه الربعة التي نختم الحديث عنها بتقديم نموذجَيْن من كلماتها الختامية بالنسبة لخاتمة العشر الأول وخاتمة العشر الأخير، وهذا نص النموذج الأول على ما فيه من اندثار بعض الكلمات:

«كمل العشر الأول من الكتاب العزيز[2]/ بحمد الله تعالى...

---

(١) لوحة التاريخ ضاعت من هذا الجزء، ووردت صورتها ضمن دراسة الأستاذين: دوفيردان والغياثي، المشار إليها عند التعليق رقم ٥٥.

(٢) هذه العلامة تشير إلى نهاية السطر حسب كتابته في خاتمة الجزء الموصوف، وسنسير على إثباتها عند تقديم الخواتم الأخرى للربعات أو المصاحف الشريفة التي تناولتها هذه الدراسة ووقفت عليها مباشرة.

نفع الله تعالى به وتقبله/على يدي عبد الله تعالى: عمر أمير المؤمنين، المؤمن بالله تعالى/آجره الله... نار جنهم برحمته وكمل في الموفى/عشرين لجمدى «كذا» الثانية، عام أربعة وخمسين وستمائة/بحضرة مراكش أمنها الله تعالى وأهلها، والحمد لله وحده كثيرًا».

أما النموذج الثاني: فهذا نص الموجود منه بعد ضياع الصفحة المتممة له:

«كملت الربعة الكريمة من الكتاب العزيز، بحمد الله تعالى وعونه، وذلك بعد صلاة «كذا» الصبح يوم الجمعة، أول يوم لرمضان «كذا» المعظم المكرم، عام أربعة وخمسين وستمائة، بحضرة الموحدين ـ أعزهم الله بالطاعة ـ مراكش حرسها الله تعالى وأهلها، وكتبها بخط».

٢ ـ شذرات من ربعة أبي سعيد المريني الأول

وهي أربع ورقات ـ في الرق ـ من الجزء ١٦ من القرآن الكريم، تجزئة (٣٠) جزءًا، مسطرة ٦، مقياس (١٩٠/ ١٧٠)، خ. ع، ك (٢٩٤٩)، ضمن ملف يحتوي على قطع قرآنية مختلفة مكتوبة على الرق.

تشتمل هذه الورقات الأربعة على آيات كريمة من سورة «طه»، وقد تتابعت الورقتان الأوليان منها؛ حيث تبتدئ من قوله تعالى: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا﴾ [طه: ١١٨]، إلى أن

تنتهي الورقة الثانية عند قوله تعالى: ﴿فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ﴾ [طه: ١٢١]، وهنا يقع بتر بالنسبة للورقة الثالثة التي تبتدئ الصفحة الأولى منها هكذا: ﴿ءَايَتِكَ مِن قَبْلِ أَن نَّذِلَّ وَنَخْزَىٰ﴾ [طه: ١٣٤]، ثم في آخر نفس الصفحة ينتهي هذا الجزء (١٦) عند تمام سورة طه، وقد كتب في الصفحة الموالية والتي بعدها: خاتمة الجزء الآتية وشيكًا.

خط الكتابة القرآنية أندلسيّ عريض مبسوط جميل، مكتوب بمحلول قشر الجوز، والزرقة أو الخضرة للشدات والسكون، والصفرة للهمزات القطعية وغيرها، والخضرة ـ وحدها ـ لنقط أَلِفَات الوصل، أما الكلمة الختامية فهي مكتوبة ـ بالذهب المصوَّر بالمداد ـ بخط شرقي ثلثي جميل، داخل إطار مستطيل مزخرف مصوَّر بالذهب، وهذا نصّها:

«كمل الجزء السادس عشر بحمد الله تعالى/ وحسن عونه، وصلواته الطاهرة على/ سيدنا ومولانا محمد رسوله، وعلى آله/ وصحبه وأزواجه وذريته، مما نسخ لخزانة/ مولانا الملك العادل، النقي الأطهر/ أمير المسلمين، وخليفة رب العالمين/ أبو «كذا» سعيد بن مولانا الملك الأشهر، الخاشي لله تعالى، الخاشع المجاهد في سبيل الله، المقدس المرحوم/ أبو «كذا» يوسف يعقوب ابن عبد الحق/ أيد الله تعالى سلطانهم، وعمر/ بوفور البشائر أوطانهم بمنه».

ورغمًا عن خلو هذه الخاتمة من تاريخ الفراغ من الكتابة،

نستطيع حصره بين عام (٧١٠هـ/ ١٣١١م) إلى (٧٣١[١]هـ/ ١٢٣١م)، وهي المدة التي حكم المغرب فيها أبو سعيد عثمان بن يعقوب المريني، الذي وقعت الكتابة برسم خزانته.

ويلاحظ أنه كتب في هذه الشذرات كلمة «حبس» بوساطة الثقوب في الرق، وهذا ـ فيما يظهر ـ تقليد للموحدين الذين يوجد مثل هذا على بعض محبساتهم.

٣ ـ ربعة أبي الحسن المريني

بالمتحف الإسلامي بالقدس الشريف، عجل الله ـ سبحانه ـ بخلاصه، وهي الوحيدة التي ما تزال معروفة من بين الربعات التي كتبها ـ بخطه ـ السلطان أبو الحسن المريني سابق الذكر عند تعداد الخطاطين المصحفيين، وقد كانت كاملة في ٣٠ جزءًا، ثم ضاع منها ٥ أجزاء عُوِّضت بأخرى بخط مغربيّ عام (١٢٢١هـ)، وبهذا يبقى من هذه الربعة بخطها الأصلي (٢٥) جزءًا يرجع كتابتها إلى عام (٧٤٥هـ/ ١٣٤٥م).

مكتوبة ـ على الورق ـ بخط مغربي جميل عريض، في مسطرة ٥، كل سطر مؤلف من بضع كلمات، ومداده من فتيت المسك وعطر الورد، وربما أضيف إليهما في بعض الأحايين الزعفران الشعري؛ لأن الخط يشتد سواده وإشراقه في بعض الصفحات،

(١) انظر ـ مثلًا ـ «روضة النسرين» لابن الأحمر، المطبعة الملكية بالرباط، ص٢٣، ٢٤.

ويصفر في البعض الآخر، وفي بعضها يكون قليل السواد، وقد كتب بآخر في كل جزء ما يأتي:

«كمل الجزء... من هذا المصحف الكريم المجزء ثلاثين جزءًا، وكتب جميعها ـ بخطه ـ عبد الله علي أمير المسلمين بن أمير المسلمين أبي سعيد عثمان ابن أمير المسلمين أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق ملك الغرب نفعه الله، ووقفها على التلاوة فيها بالمسجد الأقصى شرفه الله، لما رغب فيه من ثواب الله، نفعه الله، وغفر له ولوالديه ولمن دعا لهما بالرحمة، آمين، وذلك في أواخر ذي حجة[١]، سنة خمس وأربعين وسبعمائة، بحضرة فاس حرسها الله، الحمد لله، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه وسلّم تسليمًا»[٢].

٤ ـ ربعة أبي العباس أحمد الوطاسي

رابع سلاطين بني وطاس الذي سبق ذكره في عداد الخطاطين المصحفيين، وقد كتب هذه الربعة ـ بخطه ـ في ثلاثين جزءًا، وفرغ من انتساخها يوم الخميس ١٧ رمضان عام (٦٤٦هـ/ ١٥٤٠م)[٣]، ثم بعث بها إلى المدينة المنورة، وما تزال غير معروفة، وقد جلى

(١) هكذا ورد في المصدر الآتي وشيكًا، والذي أثبت نص الكلمة الختامية، ولعله أواخر ذي الحجة هو تاريخ الجزء الأخير لهذه الربعة.

(٢) عبد الله مخلص: المصحف الشريف، صحيفة الفتح السنة الخامسة، العددان: ٢٣٧ و٢٣٨.

(٣) المخطوط السالف الذكر، ص١٧٨.

خبرها أبو حامد الفاسي فيما شرحه من دلائل الخيرات[١] وساق القصة هكذا:

«رأيت بخط الشيخ الإمام، مفتي فاس وقاضي الجماعة بها، أبي محمد عبد الواحد بن الشيخ الإمام أبي العباس الونشريسي رحمه الله ما نصه: «ومما قلته يوم ختم السلطان أبي العباس أحمد بن السلطان أبي عبد الله محمد بن السلطان أبي عبد الله الشيخ الوطاسي ـ أيده الله ـ للربعة الكريمة التي كتبها بخطه، وذلك يوم الخميس السابع عشر من رمضان عام ستة وأربعين وتسعمائة:

يـاأيـهـا الـمـلـك الـهـمـام الأسـعـد ... الـمـاجـد الـبـطـل الـهـمـام الأوحـد
خـطـت أنـاملـك الـكـريـمـة مـصـحـفًـا ... فـلـه الـمـصـاحـف بـالـبـراعـة تـشـهـد
أخـلـصـت فـيـه لـوجـه ربـك نـيـة ... فـبـهـا لـك الـذخـر الـذي يـتـأبـد
وجـعـلـت في شـهـر الـصـيـام تـمـامـه ... فـثـوابـه مـتـضـاعـف مـتـأكـد
وإلـى الـثـلاثـيـن انـتـهـت أجـزاؤه ... عـددًا يـديـم جـزاءكـم ويُـخـلـد

في أبيات بعد هذه تركتها اختصارًا، وقد كتب «يقول أبو حامد: سمعت أنه بعث بهذه الربعة إلى المدينة المنورة».

٥ ـ مصحف الأميرة مريم السعدية

كتب برسم خزانة الأميرة الست مريم بنت السلطان محمد الشيخ السعدي، بتاريخ فاتح شعبان عام (٩٦٧هـ/ ١٥٦٠م)، خ. ع،

(١) ورد ذكرها في الاستقصا ٥/٦٨.

٦٥٦/ ٥٠٢، مسطرة ١٧، مقياس ٢٥٠/ ٢٠٠، خالٍ من اسم الناسخ، مجلّد تجليدًا حديثًا.

خطه مغربي مليح يميل للمبسوط، مكتوب بالسواد الباهت قليلًا، على ورق متصلب غير ناصع البياض، وهو مشكول بالألوان: فالحمرة للضم والفتح والكسر والمد وعلامات الحذف، والخضرة أو الزرقة للتشديد والسكون، والصفرة للهمزات قطعية وغيرها، أما نقط أَلِفَات الوصل فهي بالخضرة أو على لون الكتابة، وعلامات الوقف ـ للهبطي ـ بلون أخضر باهت.

وتتخلل الكتابة تراجم صغيرة مزخرفة بالذهب المصور بالمداد تزينها نقط ملونة، وقد تنوعت هذه التراجم بحسب ما تشير له: منها فواصل الآيات والأحزاب وأجزاؤها وتجزئة رمضان إلى ٢٧ جزءًا، وهذه ـ جميعها ـ يعلم عليها بترجمة مثلّثة الوضع، تتألف من دائرتين تعلوهما ثالثة، ويحيط بها أربع نقط: زرقاوان عموديان، وحمراوان أفقيان، وهناك فواصل للخُمس: «عند كل خمس آيات»، وتوضع على شكل مصغّر شبه حلزوني، تعلوه وتسفله نقطتان زرقاوان، مع نقطتين حمراوين متراكبتين من الجبهة اليسرى، أما فواصل العُشر «عند كل عشر آيات» فهي ذات ستة أضلاع محاطة بست نقط يتناوب تلوينها بين الحمرة والزرقة.

وقد رُصِّعت هوامش الكتابة بتراجم أكبر، وموازية لعلامات الأخماس والأعشار والأحزاب وتجزئة رمضان والسجدات وفواتح السور؛ حيث وضعت على أشكال متنوعة حسب التجزئة التي تقابلها، وهكذا تأتّى تراجم الأخماس والأعشار والأحزاب مستديرة

استدارات متفاوتة، في حين جعل لتجزئة رمضان إطار مستطيل، وللسجدات إطار عريض، وللتراجم المهمشة لفواتح السور زخرفة كبيرة مستديرة، مذهبَّة ملوَّنة بالزرقة المنمقة ـ يسيرًا ـ بالحمرة، مع تنويعها بحسب السور، والتراجم ـ كلها ـ أرضها حمراء، تحف بها زخرفة ذهبية ملوّنة بنقط حمراء، قد ينضاف إليها ـ قليلًا ـ نقط زرقاء، وكتابتها ـ جميعًا ـ بالخط الكوفي، غير تجزئة رمضان المكتوبة بخط الثلث الشرقي.

أما أسماء السور فهي بخط كوفي مذهَّب ملوَّن، وقد عنونت سورة الفاتحة ـ بالخصوص ـ بخط شرقي يميل للثلث.

وفي المصحف الشريف ست لوحات رائعة: اثنتان منها في أوائله، وأربعة بأواخره، وقد زخرفت اللوحتان الأوليان مع الخامسة والسادسة زخرفتان ـ غير متشابهة ـ بالذهب والألوان، في حين خصصت اللوحتان الثالثة والرابعة للكلمة الختامية، التي كتبت ـ في الصفحتين معًا ـ بخط شرقي ثلثي، بالذهب على أرض زرقاء، ووضع كل سطر داخل إطار أفقي مذهَّب ملوَّن، وهذا نص الكلمة الختامية:

«كمل المصحف الكريم، بما فيه من الآيات والذكر/ الحكيم، بحمد الله وحسن عونه، وصلى الله على سيدنا/ محمد نبيه وعبده، وعلى آله وأصحابه وآل بيته/ المنتسخ لخزانة الحرة الطاهرة، الجليلة/ الفاضلة، فريدة زمانها، مريم بنت مولانا السلطان/ الأمجد، المنصور المؤيد، أبو «كذا» عبد الله محمد/ الشيخ الشريف الحسني

أحسن الله إليه، بن «كذا» موالينا الشرفاء الأكرمين، رحمة الله عليهم/ أجمعين، وكان الفراغ منه فاتح شعبان، الذي من/ عام سبعة وستين وسبعمائة، عرفنا الله خيره».

٦ ـ مصحف الأمير محمد بن عبد القادر [ابن السلطان محمد الشيخ السعدي[1]]

كتب برسم خزانته، ووقع الفراغ منه بتاريخ أوائل رمضان عام (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م)، خ. ع، ٦٠٦/ ٥٤٠، مسطرة ٧١، مقياس ٢٧٥/ ٢١٠، خالٍ من اسم الناسخ، مجلّد بسفر يظهر أنه من عمل أندلسي موريسكي مزخرف مذهَّب، بخط مغربي عريض يميل للأندلسي، مبسوط حسن، مكتوب بالحبر الحالك على ورق متصلب غير ناصع البياض، وشكله مماثل في تلويته لضبط المصحف الأخير رقم ٥، باستثناء علامات الوقف على مذهب الهبطي؛ حيث رسمت بالحمرة.

يتخلل الكتابة تراجم صغيرة، مزخرفة بالذهب المصوَّر باللون الأحمر، والمنقط بالألوان، وقد تنوَّعت هذه التراجم بحسب ما تشير له، حيث جاءت فواصل الأعشار مستديرة تحيط بها ثمانية نقط

(١) كان وزيرًا لعمه عبد الله الغالب الذي استخلفه بمكناس، ثم قتله في ٢٠ جمادى الثانية عام ٩٧٥هـ/ ١٥٦٧م، وكان شجاعًا أديبًا يقول الشعر. انظر عنه درة الحجال: رقم (٦٤٣)، وتاريخ الدولة السعدية لمؤرخ مجهول الاسم، نشر جورج كولان، ص٣٣ ـ ٣٥ مع الاستقصاء ٥/ ٥٥ ـ ٥٧.

زرقاء، أما فواصل باقي التجزئات القرآنية فقد وضعت تراجمها على هيئة مثلث يتكوَّن من ثلاث دوائر صغيرة، يحيط بها أربع نقط: ثلاث زرقاء، وواحدة حمراء.

ثم ازدانت هوامش المصحف الشريف، بتراجم مكبّرة، وموازية للتجزئات القرآنية، بما فيه تجزئات الأسباع التي تقسم المصحف الكريم إلى سبعة أجزاء، وهو شيء انفرد به هذا عن سابقه، وقد زخرفت هذه التراجم في أوضاع مختلفة حسب التجزئات المساوقة لها؛ فتراجم الأخماس على شكل إجاصة صغيرة، والأعشار ترجمات مستديرات فيها، وفي سابقتها بالخط الكوفي، ورؤوس الأحزاب في إطار مربع مذهب، مكتوب فيه بالخط الشرقي الثلثي، وأجزاء الأحزاب بالخط الكوفي المصوَّر باللون الأحمر دون إطار، وتجزئة رمضان والسجدات داخل إطار مربع مكتوب فيه بالخط الكوفي، وفواتح السور بهوامشها تراجم مزخرفة، في حين كتبت تجزئات الأسباع بالذهب بخط شرقي ثلثي، داخل مربع مذهب، وجميع تراجم هذه التجزئات مرقومة على أرض زرقاء، في زخرفة فائقة في صنعها، متناسبة في تلوينها، مع تفنن في الأوضاع حتى بالنسبة لزخارف التجزئة الواحدة، حيث تتنوع في الأخماس وتتنوع في الأعشار، وهكذا البواقي.

أما عناوين السور فبالخط الكوفي دون إطار باستثناء سورتَيْ الفاتحة والبقرة فهما بخط شرقي ثلثي مكتوب بالأزرق المصوَّر بالذهب داخل إطار ذهبي مستطيل، ملوَّن بالحمرة المرسومة بالذهب.

بأول المصحف أربع لوحات مزخرفة متنوعة، وفي آخره تأتي الكلمة الختامية، وقد ابتدئت كتابتها من الصفحة الأخيرة منه واستغرقت نحو ثلثيها، ثم تممت في أربع صفحات تالية، تليها لوحتان ختاميتان في زخرفة متنوعة، والكتابة في الكلمة الختامية بخط شرقي ثلثي مشتبك، داخل أطر مستطيلة مزخرفة، وجميع زخارف هذه اللوحات بالذهب الملوَّن بالأزرق والأحمر، وفيما يأتي نص خاتمة المصحف الشريف:

«كملت النسخة المباركة، المكتتبة بقصر خزانة/ مولانا الإمام الذي شيد من معالم الفخار ما وَهَى/ واندرس، وأحيى «كذا» من مراسم المجد ما عفى «كذا» وانطمس، وثنى أزمة نجائب عزمه عن دواعى الصبا،/ ولم يستمله لذلك مهب جنوب ولا نسيم صبا،/ فارتشف في ريعان شبابه رضاب أركان المعالي، وانتسخ منها عين المقدم والتالي، فجاء/ـ بحمد الله ـ نادرة الأيام والليالي ووا/ سطة أسلاك اللئالي، إن قلت الندى، فحاتم طيه، أو البيان فمن سنا قلمه/ تتفجر ينابعه، ومن رياض بلاغته تند/ فق منابعه، أو السياسة فهو قطب/ رحاها وبدر ليلها وشمس ضحاها،/ قد أخذ من الشجرة الهاشمية العلوية/ بذؤابتها، ومن الولادة الفاطمية/ بأغصانها ومنابتها، مولانا محمد/ ابن مولانا عبد القادر، أمده الله/ بيسره وتوفيقه في الموارد والمصا/ در، ولما حليت هذه النسخة بالانتساب/ لمعناه، وازدهت شرفًا بحلولها/ حضرة مغناه، وأضيفت إلى اسمه/ ومسماه، لحضتها «كذا» أحداق النضار «كذا»/ بأنواع المحاسن والمقاصد، و/ بضروب الإجادة وأصناف المحامد،/ ضربت في الحسن بالسهم

المصيب، وماست/ في ثوب من الجمال قشيب، وحازت من الفضائل/ أوفر نصيب، كستها ابنة الصناع/ حُلَلًا رقيقة الحواشي، وصيَّرتها/ عَلَمًا يهتدي به الراكب والماشي، وامتطت صهوات منائر البدائع/ ومالت، وهزت أعطافها على/ تلك المراقي وقالت:

أيا ناظرًا رقمي/ وحسن صنائع ومستنشقًا/ عرفي وأذكى بدائع
لك الله فادع/ للمعلم أنه إمام له دانت جميع الصنائع

وكان الفراغ منها أوائل رمضان/ المعظم، الذي من عام ثمانية وستين/ وتسعمائة، عرفنا الله خيره ووقا/ نا ضيره بمنه، والصلاة والسلام/ على الذي أضاءت أحلاك الشرك/ بطلعته، واستنارت بسائط الدين/ برؤيته، خلاصة الكونين، وسيد الثقلين/ صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم».

٧ ـ مصحف «الغالب» السعدي

وهو أبو محمد عبد الله الغالب ابن السلطان محمد الشيخ السعدي، ملك المغرب من عام (٩٦٥هـ/ ١٥٥٧م)، إلى عام (٩٠١هـ[١]/ ١٥٠٤م)، وقد كتب هذا المصحف برسم خزانته، ووقع الفراغ منه في أوائل رمضان (٩٧٥هـ/ ١٥٦٨م)، ثم صار إلى مكتبة المتحف البريطاني؛ حيث ورد وصفه في «ملحق فهرس المخطوطات العربية» بهذا المتحف[٢].

---

(١) انظر عنه ـ مثلًا ـ الاستقصا ٥/ ٣٨ ـ ٥٧.

(٢) ص٤٣، رقم (٦٨)، حسب ترجمة الأستاذ حسن إبراهيم غرزو، المحاضر الأول في كلية عبد الله بايرو، جامعة أحمد، في نيجيريا.

وحسب هذا المصدر فإن المصحف الشريف يقع في ٤٠٠ص، مسطرة ١٧، مقياس ٨/١٠ ½ بوصة، والخط الأصلي للمصحف إنما يبتدئ من الورقة ١٣، عند قوله تعالى: ﴿فَأُمَتِّعُهُۥ قَلِيلًا ثُمَّ أَضْطَرُّهُۥٓ﴾ [البقرة: ١٢٦]، وقبل هذا توجد ١٢ ورقة بخط حديث.

والخط الأصلي للمصحف مغربي عريض واضح ومزخرف، مشكول بالألوان، حيث جاءت علامة الهمزة نقطة صفراء، ثم لوّن بالخضرة نقطة ألف الوصل والشدات والسكون.

الآيات مفرقة بدوائر ذهبية، وهوامش المصحف مغطاة بزخارف ذهبية أيضًا في عدة أشكال بالنسبة لكل صفحة، وبمناسبة التقسيمات المختلفة، فالثُّمن والربع... يوضع في الهامش مزخرفًا، وكذلك أوائل الأحزاب وتجزئات رمضان إلى سبعة وعشرين، هذا إلى زخارف أخرى توازي كل خمس آيات وكل عشر آيات، وأسماء السور مكتوبة بالخط الكوفي بالذهب، وهناك زخارف أخرى في سائر هوامش السور.

وفي الختام توجد كتابة بخط واضح أبيض، على صفحة زرقاء، وهذا نصُّها: «كملت النسخة المباركة ـ ولواهب العون الحمد بلا غاية، والشكر بلا نهاية، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم تسليمًا ـ المنتسخة برسم الخزانة السعيدة: خزانة مولانا السلطان الكبير، الجليل الشهير، الأعلى العادل، الفاضل الكامل، الأعطف الأرأف الأوفى، الأمضى/الأكفى... جمال الإسلام، علم الأعلام، فخر ظلال الليالي والأيام، أبي محمد عبد الله، بن «كذا» مولانا السلطان الكبير، المؤيد المعان،

أمير المسلمين، وعاضد الدين، الخليفة الإمام، مذلّ الشرك ومعلي الإسلام، المبارك السعيد، المقدس المرحوم، أبي عبد الله محمد الشيخ الشريف الحسني أعلى الله على كل مقام مقامه، ونصر ألويته الخافقة وأعلامه، وبلّغه في الأعداء مأموله ومرامه، وجعل النصر العزيز قائده وإمامه، والفتح القريب مكافحًا خلفه وأمامه، وذلك في أوائل شهر رمضان المعظم، سنة خمس وسبعين وتسعمائة».

٨ ـ مصحف المنصور السعدي

وهو أبو العباس أحمد بن السلطان محمد الشيخ السعدي، ملك المغرب من عام (٩٨٦هـ/ ١٥٧٨م) إلى عام (١٠١٢[١]هـ/ ١٦٠٣م)، ولقد كتب هذا المصحف لخزانته، وكمل بجامع قصر البديع بمراكش يوم الأربعاء ١٣ ربيع الثاني، عام (١٠٠٨هـ/ ١٥٩٩م)، ثم صار إلى مكتبة الأسكوريال بإسبانيا حيث هو معروض في القاعة الكبرى منها، ويحمل رقم (١٣٤٠) في قائمة أ. لافي بروفنسال، التي جاء فيها الوصف التالي لهذه الذخيرة[٢]:

مكتوب بخط مغربي مبسوط منمَّق، ومشكول بالأحمر، وبالنسبة للشدات والسكون باللون الأزرق، عناوين السور مزخرفة زخرفة جيدة ومكتوبة بالخط الكوفي المذهَّب والملوَّن بالزرقة الباهتة، وهناك زخارف لامعة في اللوحات ذات الأرقام: ١ و٢

(١) انظر عنه ـ مثلًا ـ الاستقصا ٥/ ٨٩ ـ ١٩٤.

(٢) ص٣٤ ـ ٣٦.

و٢٦٤ و٢٦٥، وخصصت اللوحة ٢٦٤ للكلمة الختامية التي كتبت مذهبَّة على صفحة زرقاء كما يلي:

«بسم الله الرحمٰن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد وآله،/ انتسخ هذا المصحف الكريم، والذكر الحكيم، المشتمل على كلام الله/ تعالى القديم، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل/ من حكيم حميد، الضارب بسيف الإعجاز في صدر كل ذي لسان حديد/ المتحدي بعشر فواحد فأفحم المعاند العنيد، المزري في محكم نظمه وانسجام/ سلسبيل نسجه بكل عقد نضيد، وبحر في البسيط مديد، المنزل على/ من أوتِيَ جوامع الكلم؛ من تكوَّنت لأجله العوالم ولولاه لم يصلّي الله عليه «كذا»/ صلاة لا تُحَدّ بلسان ولا قلم، برسم الخزانة العلية، الكريمة النبوية، الحسنية الإمامية/ ، الأحمدية المنصورية وهو المصحف الشريف الذي أخمل زهر الخمائل تفويفًا،/ وأضح «كذا» للخزانة العلية إمامًا بل تم به مصنفاتها مزيةً وتشريفًا، كلما رمقته عيونها/ أطرقت من هيبته فتكاد تموت في جلدها، وإذا استفتح تألقت أنوار فواتحه/ تألّق الحياة في عقدها، مُنمَّق الكتابة بالمداد المقام من فائق العنبر، المتعاهد/ السقيا بالعبير المحلوك بمياه الورد والزهر/ تنويهًا وتعظيمًا لكلام الله تعالى المنزه عن/ كلام البشر، ووافق تمامه يوم الأربعاء الثالث عشر من ربيع الثاني، عام ثمانية بعد ألف سنة،/ بجامع الإيوان الكريم من قصور الإمامة العلية، خلد الله شريف آثارها، وأنار جهات البسيطة/ بساطع أنوارها، وصلى على سيدنا ومولانا محمد، وعلى آله وسلم تسليمًا». به ٢٦٥ ورقة، مقياس ٢٧٠/ ١٩٠.

٩ ـ الربع الأول من القرآن الكريم «صدر العصر العلوي»

استنسخه الكاتب الأرفع عبد الواحد بن أحمد العمراني الحسني[١]، ووقع الفراغ منه آخر جمادى الأولى عام (١٠٩٠هـ/ ١٦٧٩م)، خ. ع، ج٧٣٧ ص٢٩٠، مسطرة ١٣، مقياس ٢٦٠/ ٢٠٥، موضوع في سفر من ورق مقوى مهلهل، خالٍ من اسم الناسخ.

مكتوب ـ على الورق ـ بخط مغربي مبسوط جميل مجدول، رُقِمَ فيه اسم الجلالة بالذهب المصوَّر بالمداد، وشكله ملوَّن، فالشدات والسكون بلون أزرق، والهمزات ـ قطعية وغيرها ـ بمداد أصفر، ونقط أَلِفَات الوصل بالخضرة. في حين لون باقي الشكل بالحمرة التي رسم بها ـ أيضًا ـ علامات الوقف للهبطي.

فواتح السور بخط كوفي مكتوب بالذهب المصوَّر بالمداد على صفحة زرقاء، وداخل إطار مستطيل مذهَّب وملوَّن بالحمرة، مع تذييله ـ في الهامش ـ بترجمة ذهبية مستديرة، وملوَّنة بالأحمر والأزرق أو الأخضر، وقد زيّنت هوامش المصحف ـ مرة أخرى ـ بتراجم للأحزاب مستديرة مزخرفة مكتوب فيها بالكوفي على أرض زرقاء، في حين كتبت أجزاء الأحزاب بالكوفي أيضًا دون زخرفة. بأول هذا الجزء لوحتان غاية في الزخرفة والتذهيب والتلوين، ثم عند اختتام الكتابة القرآنية، وابتداء من منتصف الصفحة، توجد ترجمة ذات إطار مذهَّب، يحيط بأرض زرقاء، كتب فيها ـ بالذهب المرسوم بالسواد والحمرة ـ تاريخ الفراغ من الكتابة بخط شرقي ثلثي

---

(١) لم أقف على ترجمته.

هكذا: «كل الربع الأول، والحمد لله/ تعالى، وصلى على مو/ لانا محمد وآله وصحبه،/ آخر جمادى الأولى، تسعين وألف».

وبعد هذا تبرز لوحتان ختاميتان، في زخرفة فائقة تذهيبًا وتلوينًا، وقد كتب في اللوحة الثانية الكلمة الختامية بخط شرقي ثلثي بالذهب المصوَّر بالمداد، وهذا نصها:

«الجزء الأول من كتاب الله العزيز، استنسخه/ الكاتب الأرفع، الهمام السميدع، المقتفي/ أثر أسلافه الجهابذة الأفاضل، الحائز قصب/ السبق في الفواضل، الذي سمت هامة/ همته على الثريا، الراجي من المولى الكريم بلوغ الآمال في الآخرة والدنيا، أبو محمد سيدي/ عبد الواحد بن أحمد العمراني الحسني، غفر الله/ له ولوالديه وللمسلمين آمين».

١٠ ـ مصحف الأمير علي العلوي

كتب برسم الأمير العلوي: علي بن محمد بن السلطان أبي الفداء. بخط مغربي عام (١١٤٢هـ/ ١٧٢٩ ـ ١٧٣٠م)، محلّى ومنقوش بالذهب والألوان. وهو معدود من ذخائر دار الكتب المصرية يحفظ بها تحت رقم ٢٥[١].

١١ ـ ربعة القندوسي

بخط محمد بن أبي القاسم القندوسي سابق الذكر في عداد الخطاطين المصحفيين، كتبها برسم السفير المغربي الحاج إدريس بن

(١) فهرس دار الكتب المصرية ١/ ٢.

الوزير محمد بن إدريس العمروي الفاسي[١]، وفرغ منها يوم الجمعة آخر شوال، عام (١٢٦٦هـ/ ١٨٥٠م).

تقع في ١٢ جزءًا بنسبة خمسة أحزاب في الجزء وتبرز أهميتها في الحجم الذي كتب فيه كل واحد من أجزائها، وفي الفخامة التي رسم بها خطها، حيث كتبت بخط عريض وحروف بارزة مبسوطة، بين كل كلمتين وأربع في السطر، وقد بلغ عرض الخط في أكثر الأجزاء نصف سنتيمتر، وذلك ابتداء من الجزء الخامس حتى نهاية القرآن الكريم، وقد صارت هذه الربعة - بكاملها - إلى المكتبة الزيدانية بمكناس؛ حيث تحمل رقم (٣٥٩٥) من الفهرس الجديد.

١٢ - مصحف شريف
بالمطبعة الحجرية الفاسية

وهو أول مصحف مطبوع بالمغرب؛ حيث صدر عن مطبعة الحاج الطيب ابن محمد الأزرق بفاس، ووقع الفراغ منه يوم الخميس ٤ شعبان عام (١٢٩٦هـ/ ١٨٧٩م).

خط مغربي لا بأس به، مبسوط مشكول مجدول، موقف على

---

(١) ترجمته في إتحاف أعلام الناس ٢/ ٣٢ - ٤١، مع فواصل الجمان لمحمد غريط ص١٤٢ - ١٦٢، والاغتباط بتراجم أعلام الرباط لمحمد بوجندار، مخطوط خ. ع، د ١٢٨٨، ٢/ ٣٨ - ٤١.
ملاحظة: الموافقة بين التاريخين مأخوذة من:
Taples De Concondances des ëres Chrëtienne. Hethëgirienne, Troisiëme Editions. Editions Techniques Nord - Africaines.

طريقة الهبطي، وخال من اسم الناسخ. به ٢٥١ص، مسطرة ١٩، مقياس ٢٢٥/ ١٨٠، موضوع في سفر مغشًّى بجلد أحمر مذهب من نوع تجليد المطبعة التي أخرجته.

١٣ ـ مصحف الحبابي

قام بطبعه الحاج محمد المهدي الحبابي مع محمد الحبابي، الفاسيان، صاحبا المكتبة التجارية بفارس، وتكرر طبعه ـ على الحجر أيضًا ـ بالمطبعة التجارية الكبرى بمصر؛ حيث تمت الطبعة الأولى في متم شوال، عام (١٣٤٧هـ/ ١٩٢٩م).

مكتوب على ورق متين ضارب للصفرة ـ بخط مغربي جميل، مبسوط مشكول مجدول، ومزخرف بالمناسبة بالحمرة أو على لون الكتابة، موقف على مذهب الهبطي، مع تصحيحه على يد ثلاثة من مشايخ القراءات بالمغرب، ومراجعته من طرف مراجع المصاحف الشريفة بمشيخة المقارئ المصرية الشيخ علي محمد الضباع.

يشتمل على أربعة أرباع يجمعها سفر واحد:

الربع الأول: ١٥٩ص.

الربع الثاني: ١٧٤ص.

الربع الثالث: ١٦٦ص.

الربع الرابع: ٢٠٠ص.

مسطرة ١٥، مقياس ٢٤٠/ ١٦٠.

وقد ذيل بكلمة ختامية تشرح خطة الطبع، مع تسمية كاتب المصحف الشريف ومصححيه المغاربة، وتاريخ الطبع المذيَّل بإمضاء الناشرين، وهذه هي الكلمة الختامية:

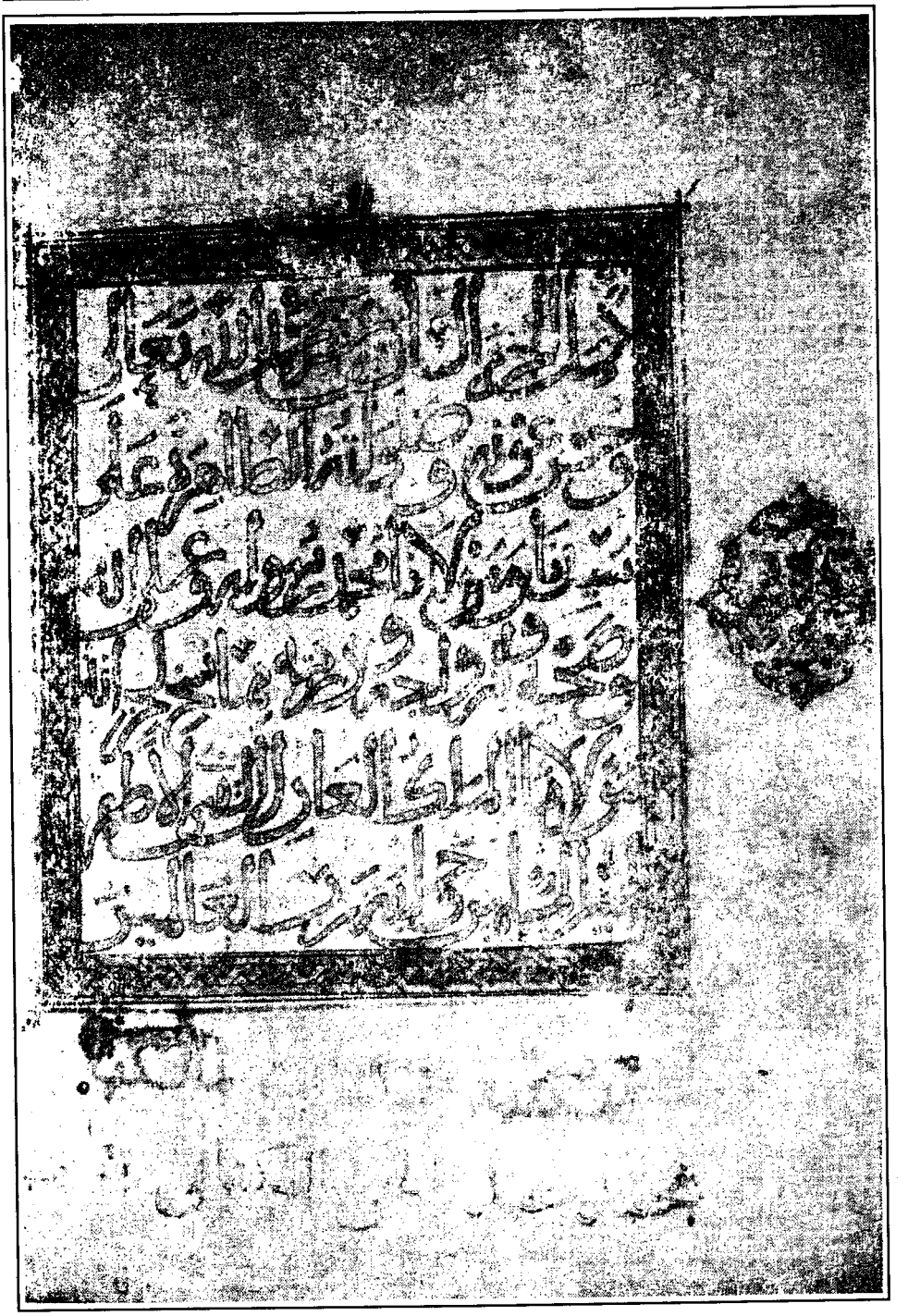
«الحمد لله وحده، وصلى الله على من لا نبي بعده، وبعد: فهذه خدمة جرى في أنفسنا أن نقدمها للدين والوطن، ورأينا أن التحري فيها وحسن الاختيار، واجب لا مناص منه ولا فرار، فاخترنا من بين الخطوط المغربية أحسنها، ومن بين المصححين أكثرهم حفظًا وإتقانًا، ولكن «رأينا أن طبعه في المطابع المصرية وزيادة تصحيحه ومقابلته على يد مشايخها الكبار مما يزيد في إتقان العمل الذي آلينا على أنفسنا أن نقوم به داخل وطننا المغربي وخارجه، فوكلناه إلى مشيخة المقارئ المصرية للفحص والتصحيح، وقد بذلت غاية جهدها في القيام بتصحيحه إلى أقصى درجة مستطاعة.

أما كاتب هذا المصحف الشريف فهو الأستاذ الفاضل/السيد أحمد بن الحسن زويتن، وأما مصححوه من الأساتذة المغاربة فهم ثلاثة مشهورون بالحفظ والإتقان والتجويد. أولهم: الشيخ الكبير/ السيد محمد بن عبد الله، من كبار علماء القرويين. وثانيهم: الحافظ المقرئ الشيخ الحسن بن محمد الزروالى. وثالثهم: الأستاذ الجليل/أبو الشتاء الفشتالي.

وكان طبع هذا المصحف الشريف في عهد سلطاننا المنصور بالله، مولاي محمد بن يوسف أطال الله حياته لخدمة الدين والبلاد، ورزقنا التوفيق والنجاح بمنّه وكرمه، إنه سميع مجيب، حُرِّر بمصر القاهرة، في متم شعبان الأبرك، عام ١٣٤٧هـ، محمد المهدي «كذا» الحبابي، محمد الحبابي.

محمد المنوني
الرباط ـ المغرب

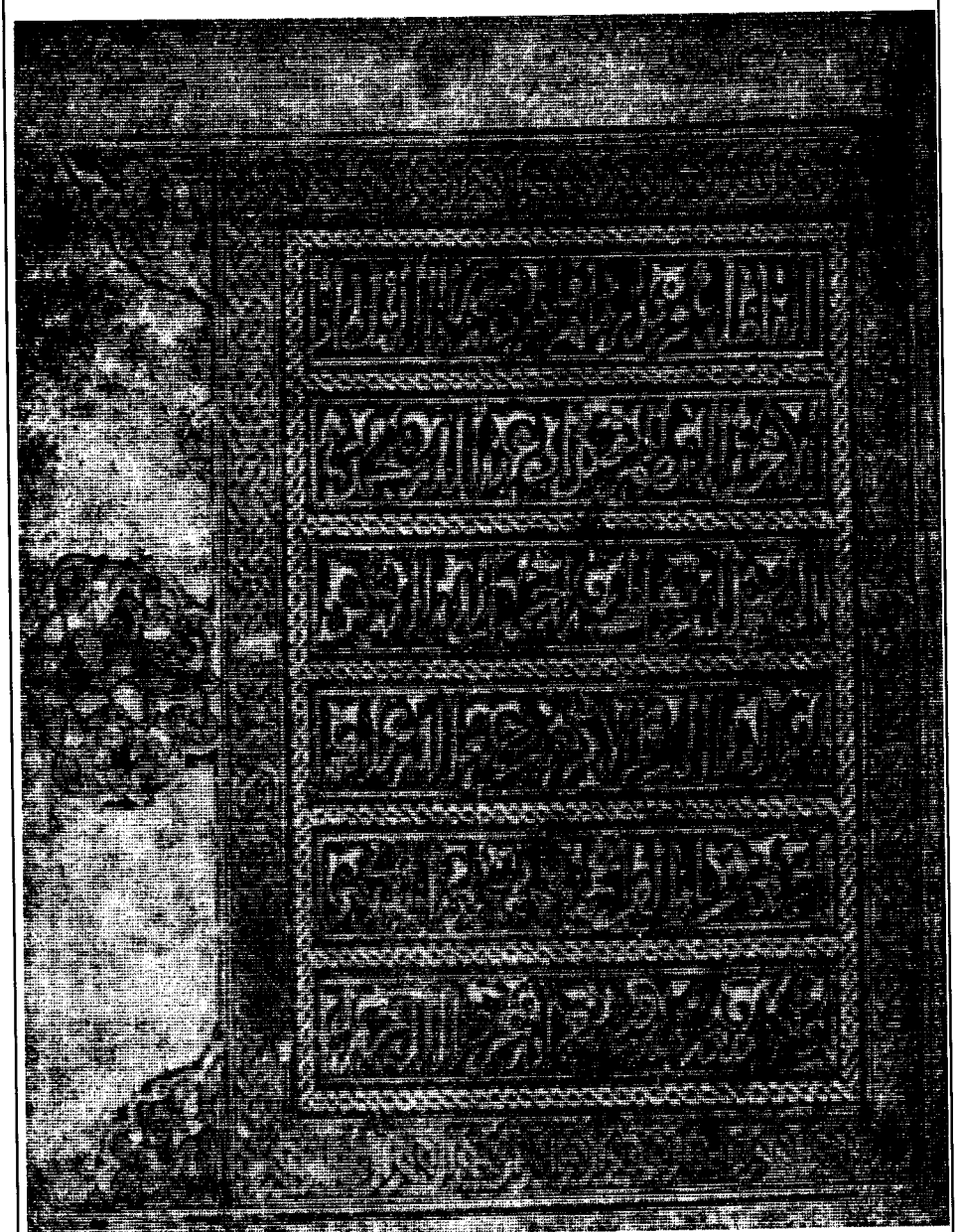
خاتمة العشر الرابع من الربعة الكريمة رقم ١
متحف الأوداية بالرباط



اللوحة الأولى من خاتمة الشذرات القرآنية الشريفة رقم ٢
خ. ع. ك ٢٩٤٩

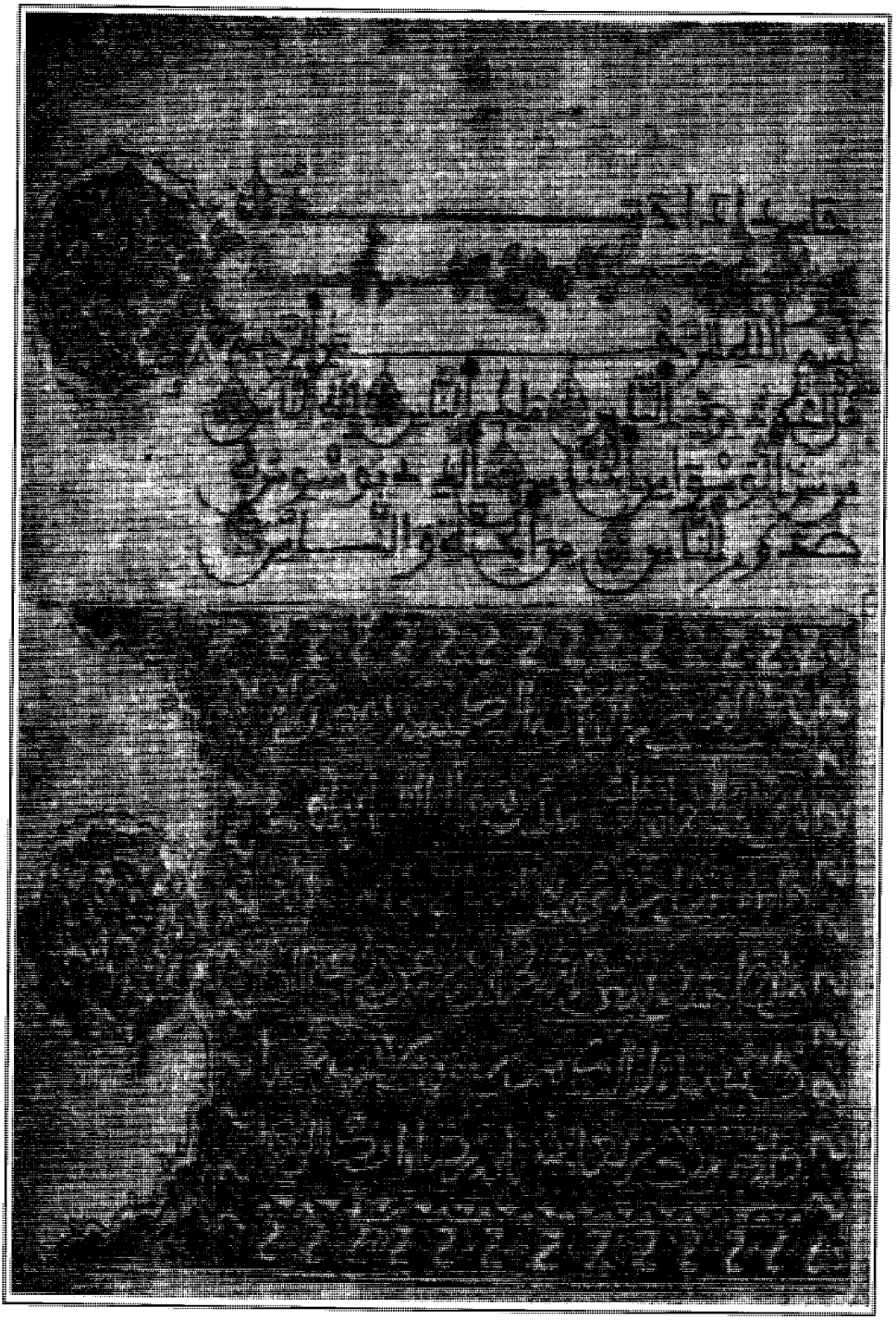
اللوحة الثانية من خاتمة الشذرات القرآنية الشريفة رقم ٢

خ. ع. ك ٢٩٤٩



خاتمة المصحف الشريف رقم ٥

خ. ع. ج ٦٥٦



اللوحة الأولى من خاتمة المصحف الشريف رقم ٦

خ. ع. ك ٦٠٦

اللوحة الثانية من خاتمة المصحف الشريف رقم ٦

خ. ع. ك ٦٠٦

اللوحة الثانية من خاتمة المصحف الشريف رقم٦

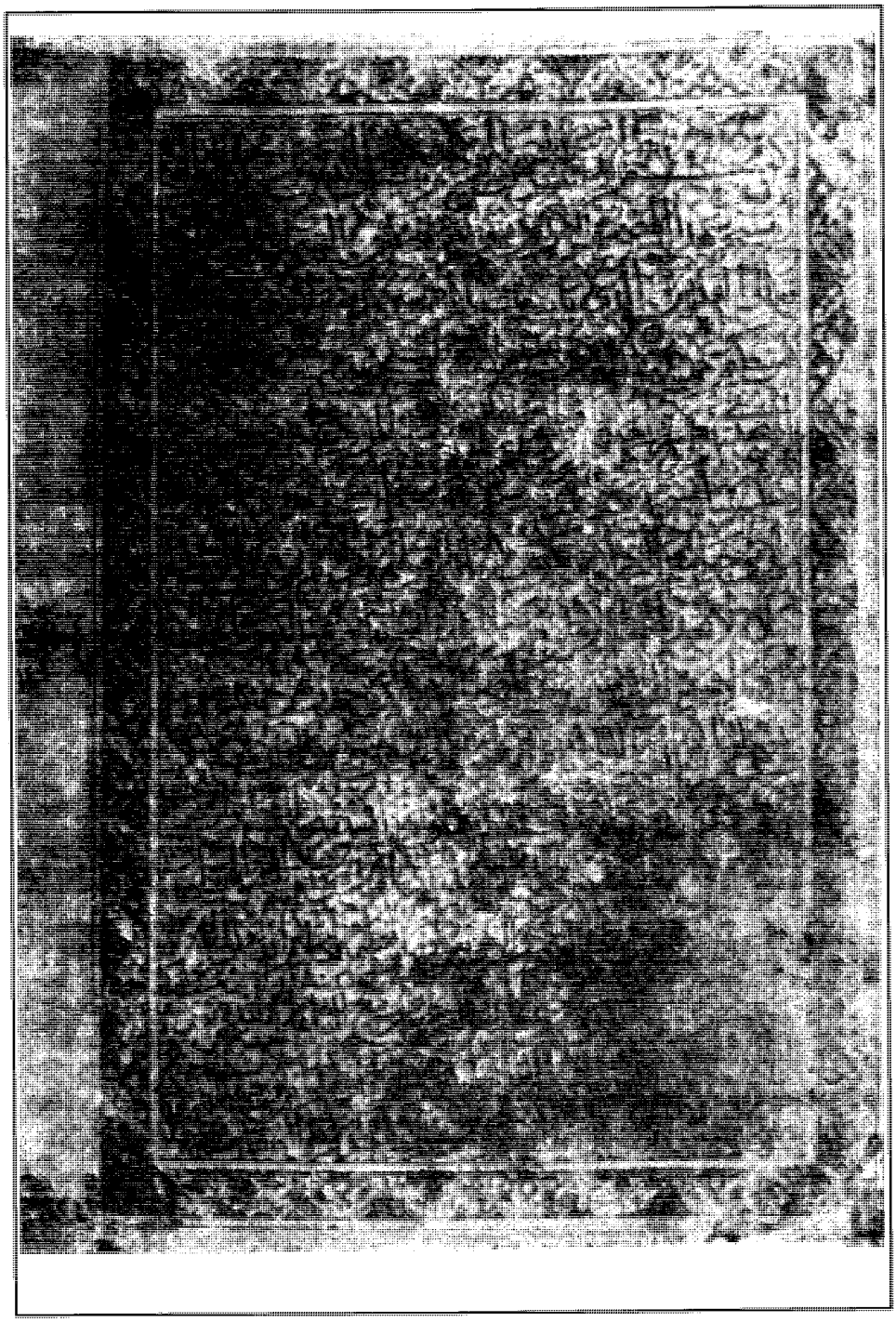
خ. ع. ج ٦٠٦

اللوحة الرابعة من خاتمة المصحف الشريف رقم ٦

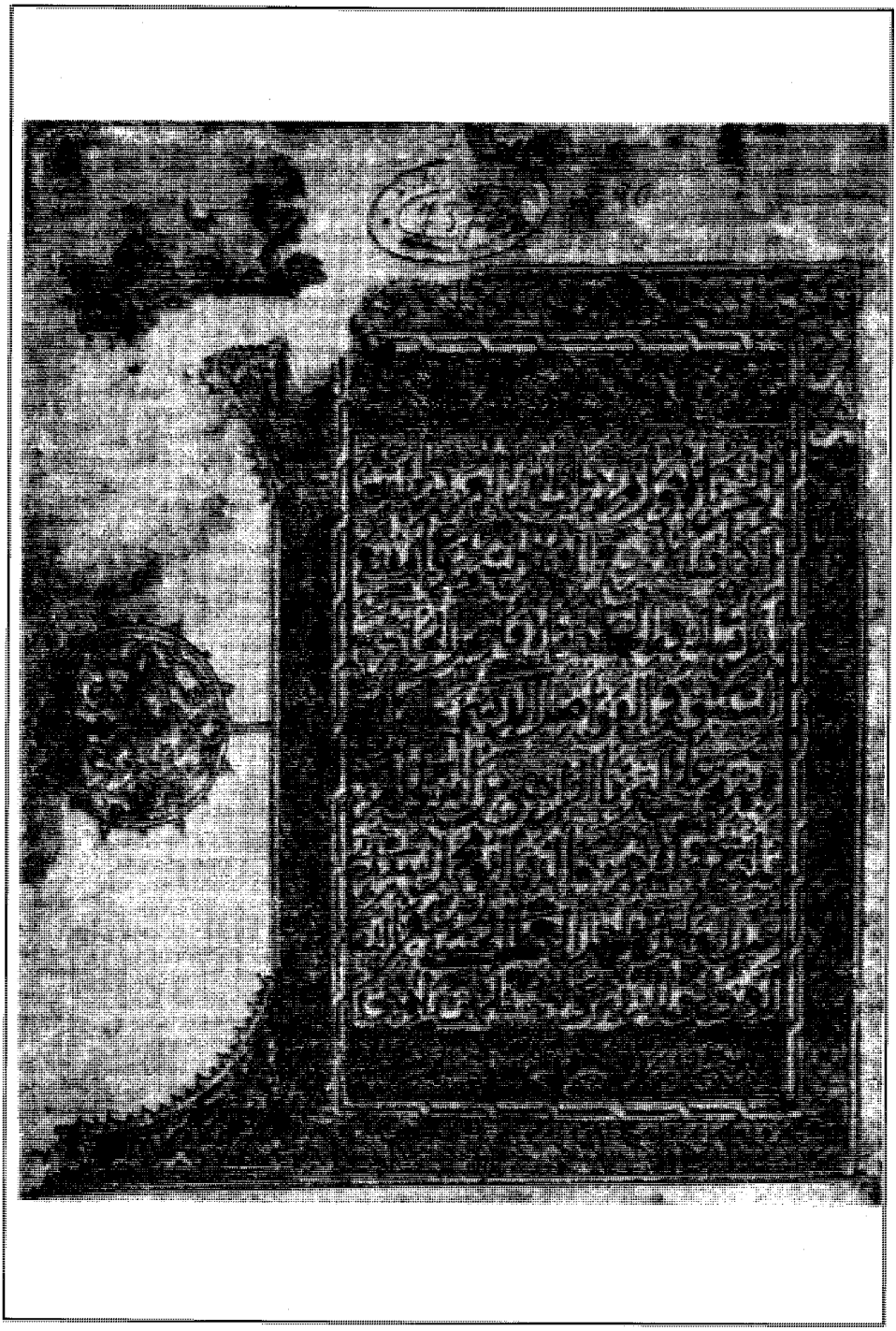
خ. ع. ج ٦٠٦

اللوحة الخامسة من خاتمة المصحف الشريف رقم ٦

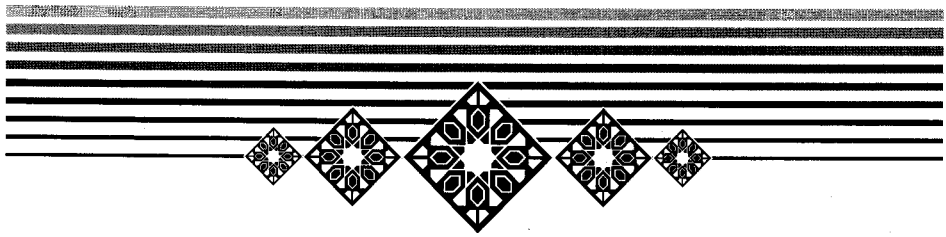
خ. ع. ج ٦٠٦



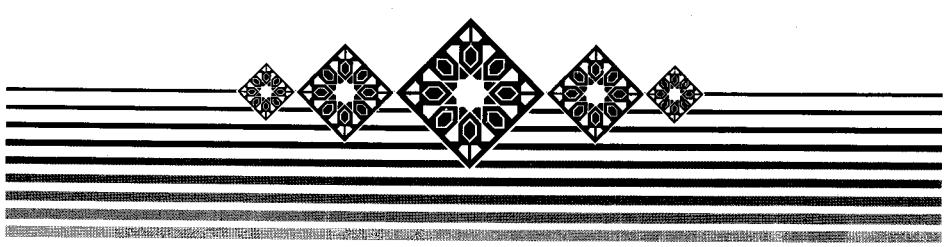
اللوحة الختامية للمصحف الشريف رقم ٨
فهرس مكتبة الاسكريال، من عمل ١ لافى بروفنسال



خ. ع. ج ٧٣٧
خاتمة الربع الأول من القرآن الكريم رقم ٩



صناعة المخطوط



التعريف بالمخطوطات

البَـرْدي والرق والكاغد في أفريقية التونسية[1]

الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب

مضى القرن الأول للهجرة في أفريقية التونسية والشغل الشاغل للعرب الفاتحين تمهيد راحة البلاد وإقرار سلطانهم بها، وقد لاقوا في تلك الأثناء من السكان الأصليين ـ الأفارقة والبربر ـ ما لم يلاقوه من المقاومة العنيفة في أي صقع من الأصقاع التي فتحوها في المشرق.

فكان كل اتجاههم منصرفًا إلى كفاح تلك المعارضة وإخضاع شوكة الثائرين المتمسكين بالأوعار والجبال في أرض لم يسبق للعرب اجتيازها واختبارها، ودام الصراع ما بين نزال وكر مستمرين أكثر من خمسين عامًا.

وما انبلج صبح المائة الثانية حتى رسخت قدم العروبة في أفريقية، وابتدأ العرب عندئذٍ يفكرون في بث تعاليم دينهم القويم،

---

(١) مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الثاني، الجزء الأول، شوال ١٣٧٥هـ/ مايو/ آيار ١٩٥٦م، ص٣٤ ـ ٤٥.

تلك التعاليم التي ما حاربوا الشعوب إلا لإعلاء شأنها، وما غزوا إلا نشرًا لها، متخذين تلك الوسيلة العظمى من إشاعة لغتهم لفهم مبادئ شريعتهم.

تظاهر الأفارقة بادئ ذي بدء بالانضمام إلى معتقد الفاتحين، وهم في الحقيقة يضمرون في صدورهم الانتقاض عليهم، متى سنحت لهم الفرص بذلك، لكن بمرور الزمان ظهر جيل جديد منهم نشأ تحت حكم العرب ومازجهم في أوضاعهم، وتعلم لسانهم، وقلد أخلاقهم، وقد تسربت تعاليم الإسلام إلى قلوبهم: فأصبحوا من أبنائه يدافعون عن حوزته، ويعملون على إعلاء رايته وانتشاره.

يرجع الفضل الأكبر في الدعاية إلى الإسلام بأفريقية إلى دولة بني أمية، فما من خليفة منهم ولا قائد جيش ولا وال ولا محارب من جندهم إلا وقد كانت عنايته متجهة إلى تعميم الدعوة وتوطيد اللغة العربية ـ لغة القرآن والحديث ـ، وما منهم إلا وقد جعل تلك الأمنية الغاية الكبرى التي يرمي إليها طموحهم الأسنى.

روى الرقيق ـ وهو مؤرخ القيروان ـ أن موسى بن نصير «أمر العرب أن يعلِّموا البربر القرآن وأن يفقهوهم في الدين»[1]. ونقل غيره: «أن موسى ترك سبعين رجلًا من العرب يعلمون البربر القرآن وشرائع الإسلام». وكان عقبة بن نافع ترك فيهم قبله بعض أصحابه يعلمونهم القرآن، منهم تابعه «شاكر» وغيرهم.

---

(١) البيان المغرب، لابن العذاري ١/ ٢٧.

وهنا تجدر الإشارة إلى البعثة الدينية المؤلفة من عشرة من وجوه التابعين التي أرسلها الخليفة عمر بن عبد العزيز إلى القيروان بقصد تفقيه البربر وإرشادهم إلى شرائع الإسلام وتعاليمه العالية، فما كان من هؤلاء المرشدين إلا أن اختط كل واحد منهم دارًا لسكناه وبنى بحذائها مسجدًا لعبادته ومجالسه، واتخذ بقربه كتّابًا لتحفيظ القرآن وتلقين مبادئ العربية لصغار أطفال البلد.

حكى غياث بن أبي شبيب قال: «كان سفيان بن وهب ـ صاحب رسول الله ـ يمر علينا ونحن غلمة بالقيروان فيسلم علينا في الكتّاب وعليه عمامة قد أرخاها من خلفه»[1]. ولا يخفى أن دخول سفيان بن وهب إلى أفريقية كان خلال سنة ٧٨هـ في خلافة عبد الملك بن مروان؛ فيستفاد من سياق هذا الخبر أنه لم يمض ربع قرن على تأسيس القيروان حتى وجد بها كتاتيب كثيرة.

وهكذا تسنى لأبناء العرب والبربر على السواء أن يتلقوا العلم في كل حي من أحياء العاصمة القيروانية، وقلّدها في هذا العمل بقية المدائن الأفريقية وفي سائر أنحاء البلاد المغربية؛ ومع الزمان تدرجت الدراسة من الكتاتيب إلى المساجد والجوامع، وحلّق الطلبة على الشيوخ من حفاظ القرآن وقرائه ورواة الحديث وحملة الفقه وما إلى ذلك، فشاعت منذ ذلك الوقت طريقة التعليم على غرار ما كان موجودًا بأمصار المشرق ومدائنه.

هذا ما وصل إليه علمنا عن مبدأ التعليم في حواضر أفريقية.

---

(١) معالم الإيمان ١/ ١٢٠.

أما طريقته في البوادي وداخل البلاد حيث كانت الأغلبية للعنصر البربري، فقد نقل إلينا أقدم المؤرخين الأفريقيين ـ وهو سلّام بن عمر ـ خبرًا مفيدًا يرشدنا إلى وسيلة تعلّم أبناء البربر لشرائع الدين، قال ابن سلام[١]:

«أخبرني أبو صالح النفوسي بتوزر قبل سنة أربعين ومائتين (٨٥٤م) أن أول من علّم القرآن بجبل نفوسة[٢] عمر بن يمكتن، علمه بمنزل «إيفاطمان» ويقال: إن عمر هذا إنما تعلّم القرآن بطريق (مقمداس)، كان يتلقى فيها السابلة والمارة من المشرق (يعني الجند العربي الداخل في أفريقية) فيكتب عنهم لوحة من القرآن وينصرف إلى منزله، فإذا حفظ ما فيه رجع إلى المحجة فيكتب من المارة والرفاق كذلك حتى حفظ القرآن وتعلّم العلم، ثم قال: «وذلك لحرصه على طلب العلم والقرآن في أول الإسلام وقلة المعلمين في البلدان»».

وكان عمر بن يمكتن المذكور هنا يعيش في أوائل الدولة العباسية ـ في حدود سنة ١٤٠هـ (٧٥٧م) ـ.

يستفاد من الخبر المتقدم أن الطريقة المشار إليها من ترصد ناشئة البربر للسابلة من العرب القادمين من مصر إلى القيروان في مبتدأ المائة الثانية للهجرة إنما حصلت على الصورة المحكية آنفًا لسببين كبيرين:

---

(١) كتاب السير، للشماخي، ص١٤٢.

(٢) نفوسة: جبل واقع في الناحية الجنوبية الشرقية من أفريقية التونسية، وهو الآن في حيز مملكة ليبيا، وبه قرى كثيرة يسكنها أقوام من البربر الأباضية.

الأول: حرص أبناء الأهالي الأصليين على تعلم الدين الجديد، واجتهادهم في مزاحمة أبناء الفاتحين رغبة في الالتحاق بهم والاستواء معهم في المعرفة.

الثاني: قلة وجود المصاحف المكتوبة في ذلك العصر حتى يحتاج المتعلمون للتعرض إلى المسافرين الوافدين من المشرق وتلقي سور القرآن بالإملاء منهم ورسمها على الألواح بقصد حفظها.

ويؤيده ما نقل أبو العرب في ترجمة إسماعيل بن رباح الجزري ـ من رجال القرن الثاني ـ قال:

«وحدثني من أثق به أن إسماعيل كان في طفولته يحضر الكتاب فإذا حفظ ما في لوحه غسل ما فيه من القرآن بالماء في إناء معد لذلك»[1].

الرق والورق

فما كان بعد ذلك إلا نصف قرن أو نحوه حتى كثرت في أفريقية المصاحف المجلوبة من المشرق أو المنتسخة في البلاد، وقد أتقن الوطنيون الخط العربي إتقانًا فائقًا لا سيما أوضاع القلم الكوفي، فقلدوا فيه أوضاع المشرق وتمسكوا برسومه المتبعة في العراق ـ الكوفة والبصرة وواسط ـ بفضل الوافدين عليهم من الأجناد وأرباب الوظائف، وأصحاب التجارات، أو بواسطة الراحلين من شبابهم إلى المشرق في طلب العلم.

وجدير بالذكر أن أفريقية ـ ومن ورائها المغرب بأسره ـ

(١) أبو العرب، طبقات علماء أفريقية، ص٧١.

حافظت من ذلك الوقت على أشكال الحروف العربية في نطقها وترتيبها الأبجدي مثلما وضعت أولًا بالعراق، فالفاء تنقط بنقطة أسفل الحرف، وأختها القاف بواحدة فوق الحرف، ثم يظهر آخر القرن الثالث للهجرة تغيير نقطها في المشرق بنقط الفاء واحدة من فوق والقاف باثنتين، ويستمر المغرب على استعمال الطريقة القديمة إلى يوم الناس هذا.

أما ترتيب الحروف، فإنه كان وما زال في أفريقية على ما جرت به القاعدة في الممالك الشرقية قبل القرن الثالث للهجرة.

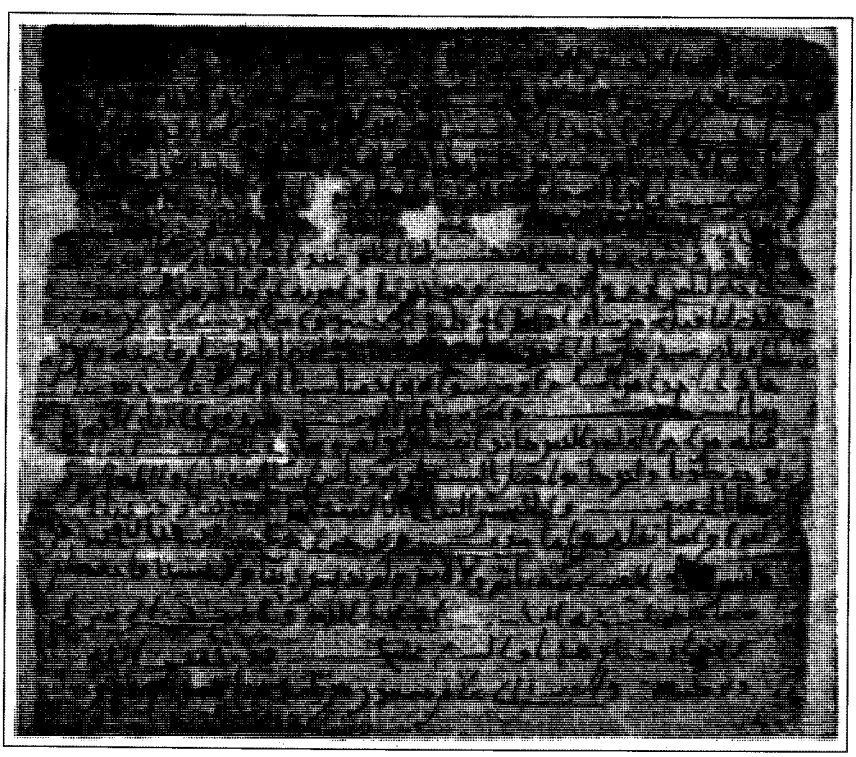
ويلوح لنا أن الكتابة المغربية الأصلية ـ وكانت تسمى إلى القرن الخامس بـ «الكتابة القيروانية» ـ إنما تولدت في القيروان ـ عاصمة المغرب ـ في القرن الثاني للهجرة من الخط الكوفي مباشرة ولم تقتبس من النسخ الحجازي (المكي والمدني) كما يتبادر للذهن، وكما حصل بالفعل للخطوط المستعملة للنسخ في المشرق، يتبين ذلك جليًّا لمن مارس بحث تشعب الكتابتين الغربية والشرقية من أول نشأتها وفي تطورها على مر الزمان.

كما نقل هؤلاء الراحلون إلى بلادهم ما تحتاج إليه الكتابة من معدات وأدوات فجلبوا الأقلام الشرقية بأنواعها، وكذا صنع المداد ومختلف الأصباغ، ولا سيما طريقة تحضير جلود الحيوان لتكون رقوقًا صالحة لان يكتب عليها، إلى غير ذلك من الوسائل التي يستلزمها تقدم التعليم وانتشار الثقافة.

حتى إنك كنت ترى في أواخر القرن الثاني، على عهد الأمراء من بني المهلب، بين أسواق مدينة القيروان سوقًا مستقلة باسم

(سوق الوراقين) يجد فيها المتعلم والكاتب ما يحتاج إليه من المواد الضرورية لطلبه، ولا يبعد أن هذه السوق كانت بمقربة من الجامع الكبير، جامع عقبة بن نافع.

ولا بد أن الرق ـ وهو الجلد المعد للكتابة والنسخ ـ كان يكلف غاليًا، ولذلك ربما كتب فيه أولًا ثم يمحى ويستعمل ثانيًا وثالثًا بعد إزالة ما رسم عليه من كتابة، وتسبب من علو ثمنه أن بقي استعماله مقصورًا على ذوي اليسار، ومع ذلك كنت تشاهد المتعلمين من أبناء الفقراء والمعوزين يجتهدون في التحصيل عليه ويزاحمون الأغنياء في تقييد دروسهم على الرقوق ليمكنهم الرجوع إليها في كل حين.



مكتوب على البردي من آخر القرن الثاني، رسمت به الفاء بنقطة من تحت والقاف بنقطة من فوق. «مجموعة المؤلف»

حكى أحمد بن خالد بن يزيد ـ من رجال القرن الثالث ـ قال[١]: «كانت أمي تغزل الصوف فأبيع غزلها لأشتري به الرق والكتب».

وحرص الأمهات وخصوصًا الفقيرات منهن على تعليم أبنائهن أمرٌ معروف قديم في البشر.

وهذا المؤرخ الأفريقي أبو العرب التميمي ـ وكان من أبناء الأمراء ـ يروي لنا عن نفسه كيف اقتحم في صغره معمعة التعلم وكيف انخرط في حلق الدراسة العلياء.

قال[٢]: «أتيت يومًا وأنا حدث إلى دار محمد بن يحيى بن سلام فرأيت عنده طلبة العلم (علم الحديث) ورأيت أمرًا أعجبني وركنت إليه نفسي، فعاودت الموضع، وكنت آتي إليه والطرطور على رأسي ونعلي أحمر في رجلي في زي أبناء الأمراء، وكان الطلبة ينقبضون مني من أجل ذلك الزي، فقال لي رجل يومًا بجواري: لا تتزي بهذا الزي فليس هو زي طلبة العلم وأهله، وزهدني في ذلك، فرجعت إلى أمي وقلت لها: ألبس رداء وثيابًا تشاكل لباس أهل العلم والتجار؟ فأبت عليّ وقالت: إنما تكون مثل آبائك وأعمالك، فاحتلت حتى اشتريت ثيابًا وجعلتها عند صباغ في باب أبي الربيع ـ أحد أبواب القيروان ـ فكنت إذا أتيت من القصر القديم (قصر الأغالبة خارج البلد) أتيت بذلك الزي الذي تحب أمي ووالدي فإذا وصلت إلى باب أبي الربيع ودخلت

(١) المدارك ٢/ ١٠٨.

(٢) معالم الإيمان ٣/ ٤٥.

حانوت الصباغ خلعتها ولبست الثياب الأخر، فكنت كلما ترددت فعلت ذلك.

فقال لي يومًا رجل من أصحابي: أراك تأتي هذا المجلس فتسمع فيه العلم ولا تكتب شيئًا مما تسمع يكون عندك دائمًا، ما هذا حقيقة طالب العلم. فقلت له: والدي راغب عن هذا وما مكنني من شيء أشتري به الرق. فقال لي: أنا أعطيك جلدًا تكتبه لنفسك وتكتب لي جلدًا عوضًا منه. فرضيت له بذلك، فكنت أكتب لنفسي ما شئت وأكتب له في جلوده ما يحب، حتى يسر الله ﷻ ما اشتريت به الرقوق وما قويت به على طالب العلم».

وهذه الحكاية على بساطتها تصور لنا في أجمل مثال اجتهاد الشباب الأفريقي في ذلك العصر الأول وإقباله على التعلم، وكانت نتيجة هذا الاجتهاد الفردي أن نبغ مئات ـ وأكاد أقول الآلاف ـ من المثقفين ثقافة إسلامية عالية، شأن الأمم في عنفوان شبابها وإقبالها على التمدن واشتراكها في الحضارة البشرية الكبرى.

ومن هذه الأخبار المروية يتضح لنا عناية أبناء أفريقية بالتعلم في العهد الأول للإسلام وإقبالهم على تقييد مروياتهم وإثباتها على كراريس الرقوق لتكون عونًا لهم ـ ولنا من بعدهم ـ على مراجعة معلوماتهم. ومما ثبت عن سحنون في هذا المعنى أنه كان يقول: (العلم صيد، والكتابة قيد).

ولم يكن للأفريقيين غير الرق وسيلة لرسم الكتابات وتقييدها، إذا أن البردي ـ ذلك الورق النباتي المعروف قديمًا باسم «القراطيس الفرعونية» ـ لم يكن ينبت في أفريقية، وإنما كان من نتائج مصر

خاصة، ولا يوجد إلا فيها، وهو صعب الجلب، وأصعب من ذلك الاحتفاظ به؛ فاضطر أبناء المغرب للاقتصار على استعمال الرق.

ويؤيده ما أشار إليه الرحّال المقدسي البشاري المقدسي وقد كتب عن القطر الأفريقي في سنة (٣٧٨هـ ـ ٩٨٥م) حيث يقول: . . .

«كل مصاحفهم ودفاترهم مكتوبة في رقوق[١] اللهم إلا ما كان ينبت من البردي في جزيرة صقلية في ذلك الزمان».

وقد قال ابن حوقل البغدادي[٢]:

«وفي خلال أراضي صقلية بقاع قد غلب عليها البربر، وهو البردي الذي يعمل منه الطوامير، ولم أعلم لما بمصر من هذا البربر نظيرًا بوجه الأرض إلا ما بصقلية منه، وأكثره يفتل حبالًا للمراكب، وأقله يعمل للسلطان منه طوامير، لا تزيد على قدر كفايته».

ويتضح من هنا ان أمراء الأغالبة استغلوا بردي صقلية واستقلوا بالانتفاع به، وحصروا استعماله في مكاتيب الحكومة وطوامير الدولة، والظاهر أنهم لم يسمحوا باتخاذه كورق لعامة الناس، وذلك ـ فيما يظهر ـ لقلة من يحسن صناعته في صقلية، وقد اتبع الخلفاء الفاطميون مسلك من سلفهم في الاستقلال باستعمال البردي الصقلي، ولهذا السبب لم يكن له أثر كبير في المظهر العلمي الأفريقي، لدرجة أنا لم نعثر على قطعة صغيرة منه فيما وصل إلينا من تراث العصر الذي نبحث عنه.

---

(١) أحسن التقاسيم للمقدسي، ط. ليدن ١٨٧٧، ص٢٣٩.

(٢) ابن حوقل، ص٨٦.

ومهما يكن من أمر فقد بلغ أهل أفريقية في صناعة تجهيز الرق وصقله، وتمحيره، وصبغه أحيانًا بألوان مختلفة ـ ما بين أخضر ولازوردي، وأحمر قان ـ الغاية القصوى في الإتقان والنعومة حتى صار الرق من السلع التي يتجهز فيها ويرتفق بها إلى جميع آفاق المغرب والأندلس والعدوة الإفرنجية.

وهنا يجب التنبيه إلى أن أهل الأندلس إنما أخذوا صناعة تحضير الرق ـ وكذا صنعة ورق الكاغد بعده ـ عن أهل القيروان، ومنها تسربتا إليهم لا محالة، ولنا على ذلك شواهد تاريخية لا يطرقها شك.

فهذا عثمان بن سعيد الصيقل ـ مولى من موالي الأغالبة ـ نشأ في بلاط «رقادة» ـ حذو القيروان ـ وتتلمذ على أبي اليسر الشيباني رئيس بيت الحكمة القيروانية، ومهر في جملة صناعات رقيقة من ضمنها الوراقة، يستدعيه الأمير الحكم ولي عهد الأندلس بعد سقوط بني الأغلب ـ سنة (٢٩٦هـ) ـ فيلتحق به في قرطبة فيختصه بتحضير الرق الرفيع له، كما يكلفه بصنع الآلات الفلكية والرياضية فيقيم عنده إلى أن مات في أيامه ـ سنة (٣٣٠هـ[1] ـ ٩٤٢م).

وهذا إبراهيم بن سالم التونسي ويعرف بالوراق، ممن درس بمدينتي تونس والقيروان وحذق صناعة الرق والوراقة حتى تلقب بها، ثم قصد الأندلس واتصل بالأمير الحكم المتقدم فخصصه

(١) التكملة، لابن الأبار (ط)، مدريد ص١٩٠، ورياض النفوس للمالكي (خط)، ونفح الطيب ٢/ ١١٥.

لصنعة الورق، وقد عمل له ما يوجد نماذج منه في المكتبة الأميرية لبني أمية، ومن حسن الحظ أن يكون محفوظًا منها قطع في جامع القرويين بفاس[١].

وهذا محمد بن حارث الخشني ـ من أبناء القيروان وعلمائها العاملين ـ يرحل إلى الأندلس فيستحوذ عليه الأمير الحكم المتقدم ويشغله «بالوراقة» والتزويق وتركيب الأصباغ والأدهان وحل الذهب والفضة كما يصرح به ابن الفرضي والضبي الأندلسيان، فيقيم الخشني ببلاط الإمارة ما يقيم ثم يموت مخدومه فيضطر إلى أن يفتح دكانًا بقرطبة لبيع الورق الرفيع والأدهان وتحضير عقاقير الكتابة والتزويق[٢].

وقبل هؤلاء رحل إلى الأندلس محمد بن يوسف التأريخي المشهور بالوراق أيضًا، فهو ممن تعلم بالقيروان وحذق الوراقة ومهر فيها حتى عرف بها، فاحتوى عليه بلاط الحكم الثاني أيضًا وأقام «يورّق» ـ كما كانوا يقولون ـ للأمير المذكور ويدون له كتب الجغرافية عن المغرب إلى أن توفي عنده[٣].

ولو أردنا استقصاء كل الوراقين من الأفارقة الذين اجتازوا إلى العدوة الأندلسية في مبتدأ ظهور الحركة العلمية بها ـ أعني في القرن

---

(١) التكلمة (ط)، الجوائز، ص٢١٢، ومجلة الأندلس، ج١٢، عام ١٩٤٧م، ص٢٩٣.

(٢) ابن الفرضي ١/ ٤٠٤، الضبي ٦١ ـ ٩٣، المدارك ٢/ ١٦٢، قفا.

(٣) بغية الملتمس ١٣١، التكلمة ١/ ١٠١ و٣٦٧، البيان المغرب ١/ ١٣٤ و٢٤١.

الرابع للهجرة ـ سواء الذين لم يبارحوا القطر الأفريقي ممن اشتهروا بمهنة الوراقة ـ لطال بنا الحديث. لكن سيجد القارئ في غضون تراجم العلماء الذين أوردنا ذكرهم في كتابنا هذا ما يدله على صحة ما قدمنا من أن صنع الرق والورق ـ أي الكاغد ـ إنما تسربت إلى الأندلس ومنها إلى بقية قارة أوروبا الغربية من أفريقية التونسية بطبيعة الأمر.

ومن يطلع على قناطير الرقوق المحفوظة في المكتبة العتيقة بجامع عقبة في القيروان يرى ما يدهش الأبصار من دقة الصنعة وجودة تحضيره وإتقانه.

ودامت صناعة الرق في القيروان ـ وأفريقية عمومًا ـ في نمو وازدهار دهرًا طويلًا، وقد كتبت عليه المصاحف والصكوك والعقود إلى آخر القرن الثامن للهجرة على حين نرى أن الرق انقطع استعماله في المشرق. وقد قام مقامه ورق الكاغد من أول القرن الرابع حتى لم يبق بالمشرق بعد ذلك التاريخ من يكتب عليه.

على أن وجود الرق واستعماله في كتابات معينة لم يمنع الأفارقة من اتخاذ الكاغد والكتابة عليه، فقد كانا مستعملين معًا في وقت واحد.

والملاحظ أن صناعة الكاغد أيضًا بلغت في القيروان وفي مدينة تونس والمهدية شأوًا بعيدًا في الرفعة والإتقان، وبين أيدينا نماذج من الورق الأفريقي المصنوع من الكتان ـ وكان مما يزرع في أفريقية ـ، وكذا نماذج من الورق المتخذ من خرق الكتان البالية، وأقدم ما وقفت عليه منه كراسًا منسوخًا بالقيروان في سنة (٢٧١هـ ـ

٨٨٤م) ويلوح أن أول ظهور الكاغد في هذا القطر كان على عهد الأغالبة، أعني أواسط القرن الثالث للهجرة.

وفي اعتقادنا أن صناعة الكاغد أول ما دخلت إلى العدوة الإفرنجية (بلاد أوروبا) إنما كان جوازها من البلاد التونسية مباشرة، وحصل ذلك في العصر الأغلبي، فقد نقلت صناعته أولًا إلى صقلية حينما كانت تابعة لحكم المسلمين، وكانت عاصمتها «بلرم» مكتظة بالعلماء الأفريقيين وأصحاب الحرف والمهن، ثم من صقلية تسربت صناعته إلى بلاد قلورية (Calabria) لومبردة (Lombardia) من ولايات جنوب إيطاليا ومنها إلى مدينة ساليرنو (Salerno) حيث كانت بها أقدم جامعة إفرنجية للعلوم الرياضية، وفيها كان يدرس على الخصوص الطب والفلك أدخلها إليها الراهب قسطنطين الأفريقي المتوفى سنة (٤٨٠هـ ـ ١٠٨٧م) نقلًا عن مؤلفات العرب الأفريقيين مثل كتب الطبيب إسحاق بن عمران وإسحاق الإسرائيلي وأحمد بن الجزار وكلهم قيروانيون.

ومن هنا يتبين أن صنعة الورق رافقت صناعة الطب وبقية مهن العلوم الرياضية كالصيدلة والفلك وما إليها وصاحبتها في انتقالها إلى قارة «أوروبا»، إذ إنا نرى بعد ذلك صناعة الكاغد تصعد إلى المدائن الواقعة في الشمال الإيطالي وتستقر مدينة فابريانو (Fabiano) في سنة (٦٧٥هـ ـ ١٢٧٦م). وفي مدينة بولونيا (Pologna) ومدينة بادوفا (Padova) وغيرها من حواضر «أوروبا» الوسطى[١].

---

(١) راجع الفصل المكتوب عن الورق (Carta) في دائرة المعارف الإيطالية ج٩.

وليس من شك أن صناعة الورق دخلت من ناحية أخرى إلى بلاد «أوروبا» الغربية (أسبانيا وفرنسا) فقد تدرجت إليها من الأندلس حيث كانت مصانع الكاغد موجودة خصوصًا في مدينة شاطبة (Xativa) وأول كاغد مؤرخ يعرف الآن من صنعها يحمل تاريخ سنة (٥٤٩هـ ـ ١١٥٤م) لكن ظهور الورق في جنوب إيطاليا كان قبل هذا التاريخ بمائة سنة على أقل تقدير، وقد أدخله إليها كما قدمنا الأفريقيون من القيروان في العصر الفاطمي.

ولا يخفى ما كان لاستعمال الكاغد من التأثير في سير العلم وتقدم المعارف وانتشارها في نهوض الممالك الإفرنجية، لا سيما بعد اختراع الطباعة.

وخلاصة القول أن الورق الذي أخذ العرب صناعته عن الصينيين مباشرة في أواسط القرن الثاني (بالضبط في سنة ١٤٣ للهجرة)، شاع استعماله في خراسان ثم في العراق (بغداد) فالشام، فمصر، فأفريقية (القيروان) ومنها انتقل بواسطة المسلمين الأفارقة إلى «أوروبا» الجنوبية (جزيرة صقلية فإيطاليا)، ومن ناحية أخرى انتقل في سيره الطبيعي من القيروان إلى المغرب الأقصى (فاس وسبتة في سنة (٥٠٤هـ ـ ١١٠٠م)) أو قبلها، ومنها عبر مجاز طارق ودخل الأندلس، فقلد الأسبان صناعته عن العرب، ومنها دخل إلى جنوب فرنسا فطرأ على أوروبا من ناحية أخرى بعد ظهوره وانتشار صنعه في إيطاليا كما ذكرنا.

وتجدر الملاحظة هنا إلى أن سكان المغرب وحدهم هم الذين حافظوا إلى الآن على تسمية ورق الكتابة (بالكاغد أو الكاغض) وهو

اسمه الأصلي في لغة أهل الصين، أما لفظة «الورق» المستعملة في الشرق العربي فقد أطلقت عليه مجازا.

ومن دواعي الأسف أنا لم نرى من تصدى من أبناء العربية في الزمان الحاضر للبحث عن صناعة الورق في الإسلام ولا عن انتشارها شرقًا وغربًا على حين أن مادة البحث متوفرة والوثائق التاريخية كثيرة في الموضوع.

وفي فصل آخر سنبحث عن انتشار الخط العربي في المغرب وعن تطوره ومميزاته في سائر أدواره ـ إن شاء الله تعالى.

الورق
صيانته والحفاظ عليه[١]

د. ظمياء محمد عباس

تضع مراكز المخطوطات والوثائق في أولوياتها حماية مقتنياتها الثقافية من المخطوطات والوثائق التي وصل إلينا ملايين منها من مختلف المراحل التاريخية؛ لأنها تمثل ذاكرة الأمة وتاريخها الحي.

ويقوم هذا البحث على التجربة الذاتية المتَّبَعة في صيانة المخطوطات في دار صدام للمخطوطات في بغداد، التي تلتزم إلى حد كبير بالضوابط والقواعد العامة المتبعة في مراكز المخطوطات في العالم، والتي تتقيَّد باستخدام المواد الأولية والطرق اليدوية في الصيانة والترميم والتجليد القريبة إلى تقنيات صيانة المخطوط العربي، مع الاستفادة من الجوانب الإيجابية والسلبية في المعالجة والصيانة عند استخدام المواد الكيماوية.

من الناحية التاريخية، يمكن أن نعد عملية إعداد الورق بمراحله الأولى في مصانع يدوية صغيرة «دكاكين» في سوق الكاغديين في بغداد، أواخر القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) بتلك النسب الدقيقة والمواد الأولية المعروفة في صناعة الورق، هي البدايات الأولى لصيانة الورق العربي؛ لأن الورق العربي المصَنَّع

(١) المجلد ٤٤، الجزء الأول، صفر ١٤٢١هـ/ مايو ٢٠٠٠م، ص٢٢٩ ـ ٢٤٠.

بتلك الطريقة ولد وهو يحمل مقوِّمات متانته ومقاومته لشتى الظروف على مدى قرون عديدة ما لم يتعرض إلى عوامل خارجية، كالفيضانات والحرائق... وغيرها. والدليل على ذلك ما وصل إلينا من مخطوطات القرنين الثالث والرابع الهجريين. نذكر منها مخطوطة غريب الحديث لأبي عبيد القاسم بن سَلَّام المؤرخة سنة (٢٥٢هـ) والمحفوظة في ليدن «هولندا»، ونسخ أخرى منها مؤرخة سنة (٣١١هـ) محفوظة في المكتبة الأزهرية بالقاهرة، ورسالة الإمام الشافعي كتبت سنة (٣٩٤هـ) محفوظة بدار الكتب المصرية[١].

ومن بغداد، حيث صُنع فيها أجود أنواع الورق، وصل إلينا صفحات من القرآن الكريم يظن أنها بخط ابن مقلة الوزير (ت٣٢٨هـ) الذي وضع قاعدة بغداد في الخط العربي، محفوظة في دار صدام للمخطوطات. وأقدم نسخة وصلتنا من مخطوطة «مجمل اللغة» لابن فارس (ت٣٩٥هـ)، والتي كتبت في بغداد سنة (٤٤٦هـ)، ما زال ورقها محتفظًا بمتانته وليونته.

زيادة على ذلك، كانت دور لتجليد الكتب وإصلاح ما يلحق بها من ضرر، ومخازن لحفظ أنواع الورق والأحبار لغرض النسخ والتذهيب والتجليد وإكمال ما ينقص منها تلحق بالمكتبات الخاصة والعامة. فخزانة بيت الحكمة التي أنشأها الخليفة هارون الرشيد، وطوَّرها ولده المأمون، كان فيها فريق من المجنَّدين لتجليد الكتب وحفظها حتى لا تتأثر بكثرة الاستعمال، ومن مجلديها ابن أبي حريش[٢].

---

(١) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، السعودية، ط٢، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص١٦٦، ٢٤٦.

(٢) ابن النديم: الفهرست، تحقيق رضا تجدد، ص١٢.

وكان من نفقات دار الحكمة التي أنشأها الحاكم بأمر الله في القاهرة سنة (٣٩٥هـ) ما هو مخصص لمرمة ما عسى أن يتقطع من الكتب، وما عساه أن يسقط من أوراقها[١].

وتشير إحدى فقرات وقفية المدرسة المرجانية التي أنشأها أمين الدين مرجان في بغداد سنة (٧٥٨هـ)، إلى أن تُوكَل أمور المكتبة إلى رجل ثقة أمين خبير بالكتب يكون مناولًا للكتب، ومرتبًا لها في رفوفها، ومجالسًا في صفوفها، وملاحظًا لها، ومزيلًا للأذى والغبار عنها[٢].

ووجد الخطاط المشهور ابن البواب (ت٤١٣هـ) في خزانة عضد الدولة البويهي بشيراز ربعة من القرآن بخط ابن مقلة فُقد أحد أجزائها، فقلَّد الجزء المفقود من الربعة من نفس ورقه وجلده من الكاغد العتيق المحفوظ في خزانة تلك المكتبة التي كان فيها أنواع من الكاغد السمرقندي والصيني[٣] وغيرهما.

وقد راعى العرب طرق حفظ الكتب والوثائق في خزائن، وحرصوا على وضعها في رفوف ذات أبواب مقفلة، ورتبوها وَفق قواعد وضوابط وضعوها لخدمة الكتاب والمحافظة عليه من التلف والتلوّث، ووقفوا أموالًا كثيرة لرعاية المكتبات وصيانة الكتب، فوصلت إلينا ملايين المخطوطات والوثائق موزَّعة في مراكز

---

(١) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص٢٤٦.

(٢) وقفية المدرسة المرجانية، مخطوطة: دار صدام للمخطوطات، رقم (٣٣٢٧٢)، ص٦٩.

(٣) د. محمد ماهر حمادة: المكتبات في الإسلام، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ص١١٢ ـ ١١٣.

المخطوطات في العالم، وما زال بعضها لدى بعض الأُسَر تحتفظ به بوصفه جزءًا من تراثها الشخصي.

وتبعًا لهذا التنوع واختلاف أماكن الحفظ، تتفاوت حالة المخطوطات والوثائق نتيجة لاختلاف طرق الحفظ، وطبيعة الخزن، والنقل من مكان لآخر، وطريقة الاستخدام في المكتبات.

ويمكن أن نشير إلى العوامل الرئيسة التي تؤثر في تلف المخطوطات والوثائق على النحو التالي

أولًا: التلف الفيزيائي physical deterioration

وهو التلف الحاصل نتيجة لاختلاف الظروف المناخية التي ينبغي توافرها في مخازن المخطوطات والوثائق؛ مثل تغير درجات الحرارة والرطوبة ونسبة الضوء ووجود الغبار، فالحرارة والرطوبة لهما تأثير كبير على الخواص الفيزيائية للورق.

ثانيًا: التلف الكيميائي Chemical deterioration

يحدث نتيجة لتعرض المخطوطات والوثائق للمواد الكيميائية سواء في عملية الصناعة الأولية، أو الصيانة وتلوث أماكن وجود المخطوطات والوثائق بالغازات السامة وثاني أكسيد الكربون والأبخرة المتصاعدة من المعامل والمواد الحارقة وغيرها. وهناك مصادر لهذا النوع من التلوّث وهي وجود ثاني أكسيد الكبريت SO_2 وكبريتيد الهيدروجين H_2S والأوزون O_3 والنشادر NH_3.

ثالثًا: التلف البيولوجي Biological deterioration

يحصل نتيجة للخزن غير الجيد مما يؤدي إلى نمو الفُطريات والحشرات والقوارض، وأحيانًا يحصل بسبب الإنسان الذي يتعامل مع تلك المقتنيات كالمناول أو المطالع أثناء عملية النقل وتقليب الأوراق أو أثناء عملية التصوير.

وهناك أنواع من الحشرات الضارة والفُطريات والبكتريا تنمو وتتكاثر على أجزاء مختلفة من المخطوطات والوثائق منها

١ ـ النمل الأبيض «الأَرَضَة» Isoptera (termites)

هي دودة صغيرة بيضاء لا يتجاوز طولها ٥مم، شرهة في أكل أوراق المخطوطات والجلود، ومن المعروف أن جلود المخطوطات تبطن بورق مقوى، وتكافَح بمادة الكلوردين المخفف بالماء بنسبة ١ : ٢٠ أو التبخير بالمواد المبيدة.

٢ ـ السمكة الفضية Silver Fish

دودة سريعة الحركة، لونها رمادي لؤلؤي مائل للفضة، لها أرجل كثيرة، طولها ٨ ـ ١٣مم، تقتات على عجينة الخشب والصمغ والورق، تنشط ليلًا وتختفي نهارًا، تُحدث ثقوبًا في المخطوطات والجلود، وتنمو في درجة حرارة من ١٦ ـ ٢٤ درجة مئوية، إذا كانت نسبة الرطوبة تزيد على ٥٥٪، وتكافَح باستعمال مادة D.D.T أو المواد المبيدة بوساطة التبخير.

٣ ـ الحشرة القارضة أو قمل الكتب Corrodentia

حشرة صغيرة يبلغ طولها من ٢ ـ ٣مم، تتغذى على الورق وعلى مسحوق المادة الصمغية، تكافَح بواسطة التبخير.

٤ ـ دودة الكوليوبترا Coleoptera

وهي من أنواع الخنفساء beetles صغيرة طولها من ٢ ـ ٥مم، تتلف الكتب والمواد النباتية، وتضع بيضها داخل الثقوب التي تحدثها في المخطوطات وفي كعوبها، وتموت الدودة الأم بعد وضعها البيض.

٥ ـ دودة الورق Book moth

دودة بيضاء طولها سنتمتر واحد، غليظة، سريعة الحركة، من أنواع عُثَّة الكتب شرهة في أكل الورق، تبدأ بأكل كعوب المخطوطات، تكافَح بمادة الـD.D.T المذاب بالكلسرين ويبخر به المخطوط بعد وضعه في صندوق التبخير.

٦ ـ الخنفساء السوداء Black beetles

وهي أنواع كثيرة تضع بيضها في الأماكن المظلمة والرطبة. ودورة حياتها تختلف بحسب أنواعها، وتقتات على الورق والأغلفة المصنوعة من الورق أو الرّق Parchment paper والجلود المدبوغة الأخرى.

٧ ـ الفئران والقوارض

وهي التي تلتهم أطراف المخطوطات والجلود، وفضلاتها التي تتركها على أوراق المخطوطات والوثائق مادة حامضية تؤثر في الأوراق.

٨ ـ الإصابات الجرثومية Bacteria infection

وتظهر على شكل بقع ملوّنة على أوراق المخطوطات شبيهة بالبقع التي تتركها الرطوبة، إلا أن لونها مائل للحمرة، وتنتقل بالعدوى من مخطوط لآخر.

٩ ـ الفُطريات أو العَفَنيات Fungi

توجد منها أنواع كثيرة تُربي على المئة، تنشط عندما تزيد درجة الرطوبة على ٨٠٪ R.H مع عدم وجود تيار هوائي، وتترك بقعًا ذات ألوان مختلفة على أوراق المخطوطات، بعضها صفراء أو برتقالية أو سوداء أو بيضاء مائلة للوردي أو خضراء، وحينًا تترك أثرًا حامضيًا على الورق، وحينًا آخر تؤدي إلى تماسك الأوراق والتصاقها، فيصبح المخطوط كتلة واحدة. ويمكن فتح بعض أوراقه المتلاصقة بوضعه في صندوق التبخير، وترفع فيه درجة الرطوبة إلى ٨٠٪ .R.H ويترك فترة ثم تفتح الأوراق بوساطة المشارح، ويترك المخطوط إلى أن يجف ويستعيد وضعه الطبيعي[١].

وتحدث هذه الحالة نتيجة لارتفاع الرطوبة النسبية المحيطة بدرجة تصل إلى ٨٠٪، ثم يتبعها[٢] جفاف يصل إلى ٤٠٪، فهذا الانتقال المفاجئ السريع يؤدي إلى التصاق صفحات المخطوط.

ويذكر أن الفُطريات لا تمتص الرطوبة من الجو بل من المخطوطات، عندما تكون درجة الرطوبة ٨٠٪ R.H يمتص الجلد نسبة من الماء تتراوح بين ١٨ ـ ٢٨٪، أما الأوراق فتمتص نسبة من الماء تتراوح بين ٩ ـ ١٤٪، وحينئذٍ تنشط الفطريات ويساعد على

---

(١) انظر بتفصيل عن هذا الموضوع: أسامة ناصر النقشبندي: صيانة وخزن وتعفير المخطوطات، مجلة المورد، م٥، ع١، ١٩٧٩م، ص١٦٢.

(٢) د. حسام الدين عبد الحميد محمود، المنهج العلمي لعلاج وصيانة المخطوطات والأخشاب والمنسوجات الأثرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص١٧٦.

نشاطها وجود الأتربة (dust)[١].

ولتحقيق عمر أطول للمخطوطات والوثائق والمحافظة عليها من الضرر أو التلف لا بد من توافر أمور رئيسية منها:

أولًا: مكان وجود المخطوطات والوثائق

يتطلب حفظ المخطوطات والوثائق ومخازنها مواصفات خاصة تحميها من تأثر العوامل الخارجية التي تساهم في تلفها. وهذه تتطلب الأمور التالية:

أ ـ أن يكون موقع البناية بعيدًا عن المعامل والمنشآت الصناعية والأفران والمخابز، لما تطلقه من غازات كيماوية أو أدخنة، وكذلك وأن يكون بعيدًا عن ضفاف الأنهار لارتفاع نسبة الرطوبة في الجو، ولتجنب تسرب المياه إلى المخازن الأرضية أو مياه الفيضانات. ونجد في التراث أنه كان لأبي سعيد بن المبارك المعروف بابن الدهان البغدادي «من رجال القرن السادس الهجري» مكتبة ضخمة، وكان خلف داره مدبغة غرقت وفاض الماء منها إلى داره، فتلفت كتبه بمخلفات المدابغ، فأشاروا عليه أن يطيبها بالبَخور، ليصلح منها ما يمكن أن يصلح، فبخرَّها بأكثر من ثلاثين رطلًا فأثر ذلك على عينيه، فكُفّ بصره.

وتصمّم أماكن المخطوطات والوثائق على أن تكون في الطوابق الأرضية ملتصقًا بها وحدة الصيانة والترميم، ويزوّد المبنى بأجهزة الإنذار المبكر، وأجهزة إطفاء الحرائق التلقائية، ويفضل أن تكون النوافذ قليلة والجدران سميكة.

---

(١) أسامة ناصر النقشبندي: المصدر السابق، ص١٦٢.

ب ـ أساليب الحفظ: تستعمل خزانات حديدية ذات أبواب مقفلة، ويجب أن تُثقب من أعلاها بالقدر الذي يسمح بدخول الهواء إلى داخلها، وأن تكون رفوفها متحركة ليتم خزن المخطوطات وفق أحجامها بوضعها العمودي وكعوبها إلى الخارج، ليتسنى معرفة أرقامها وعناوينها قبل تحريكها من أماكنها، ويفضل عدم ازدحام الرفوف، ليتسنى إخراجها عند الحاجة وإعادتها دون أن تحرك المخطوطات على الجانبين، وبذلك نتجنب إتلاف أغلفة المخطوطات أو أوراقها، ويراعى إبعاد الخزانات عن الجدران والأرض بمسافة لا تقل عن ١٠ سم.

جـ ـ وضع مادة السليكا جيل Silica Gel داخل الخزانات في علب مثقبة لامتصاص الرطوبة الجوية في حالة ارتفاع نسبتها، وهذه المادة لا تترك أي تأثيرات جانبية على المخطوطات، ولون هذه المادة أبيض مائل إلى الزرقة ويتحول لونها عند تشبعها بالرطوبة إلى الأحمر.

د ـ المحافظة على انتظام درجة الحرارة والرطوبة المناسبة لمخازن المخطوطات طيلة أيام السنة؛ لأن ارتفاع درجة الحرارة يؤدي إلى جفاف الأوراق وتكسّرها وتساقط حروفها وتشقق الجلود ويفقد المخطوط طراوته. ودرجة الحرارة المطلوبة تتراوح بين ٢٠ ـ ٢٥ درجة مئوية.

أما درجة الرطوبة المعتدلة فيجب أن تتراوح بين ٥٠ ـ ٦٠٪ R.H، وزيادتها تؤدي إلى تلاصق الأوراق والتوائها وتغير ألوانها، ومن نتائجها الخطرة نمو الفُطريات Fungi وتلف المادة اللاصقة، أما في حالة انخفاض نسبة الرطوبة عن ٤٠٪ R.H فإن ذلك يؤدي إلى جفاف الورق وتكسّره وتساقط حروفه.

هـ - توفير إضاءة طبيعية أو صناعية مناسبة، ويُتجنب قدر الإمكان تسليط ضوء مباشر على أوراق المخطوطات والوثائق، مع حجب الأشعة فوق البنفسجية التي تؤدي إلى اصفرار الأوراق وتغير ألوانها.

و - يُتوخّى في قاعات المطالعة بمراكز المخطوطات ألا يُمكَّن الباحث من الكتابة عليها أو تعريضها للضغط، أو التأشير على صفحاتها بأنواع الأقلام أو ثني أوراقها، أو الأكل والتدخين وشرب السوائل، (ولا يجوز أن توضع تحت اليد أثناء الكتابة، أو تقليب الأوراق بعنف، ويفضل تصوير المخطوطات واستخدام المصورات بدل المخطوطات الأصلية.

ثانيًا: عملية الصيانة والترميم والتعفير

أ - تعد عملية تعفير المخطوطات من الأمور الضرورية التي يجب على مراكز المخطوطات الالتزام بها وبشكل دوري، للقضاء على الحشرات والإصابات الأخرى التي تتعرض لها المخطوطات والوثائق.

وقبل المباشرة بالتعفير لا بد من معرفة دورة حياة الحشرة من مرحلة البيض إلى اليرقات والخادرات والحشرة الكاملة؛ لأن أفضل أوقات المكافحة عندما تكون الحشرات نشطة والحشرات البالغة في دور السبات. وللقضاء على أي نشاط للحشرات والفُطريات العفنة والجراثيم المجهرية ينبغي إجراء المكافحة مرتين، بينهما فترة فاصلة، مع توفير ظروف جوية مناسبة داخل المخازن من حيث الحرارةُ والرطوبةُ، لتنشيط دورة حياة الحشرات وتقصيرها وتفقيس

البيض. أما التعفير فيقضي عليها قبل إنتاج بيض جديد[١].

وينبغي أن تتوافر في مواد التعفير الخواص الآتية:

١ ـ أن يكون لها تأثير مباشر في إبادة الحشرات والجراثيم المجهرية والفُطريات العفنة.

٢ ـ ليس لها تأثير في الورق والمواد الصمغية والحبر والرسومات الملونة.

٣ ـ سهولة إذابتها بالماء أو الكُحُولِ.

٤ ـ ألا تُحدث أضرارًا على صحة العاملين، مع **الاحتراس من** أبخرتها السامة.

والتعفير إما أن يكون داخل مخازن المخطوطات والوثائق، وهذا هو التعفير العام، ويتم مرة واحدة في السنة، وفي حالة الإصابات الخطيرة يتم التعفير مرتين في السنة بينهما فترة كما بيَّنا سابقًا.

والتعفير الثاني يكون بشكل ضيق ومحدود، ويتم داخل خزانة محكمة معدة لهذا الغرض، تحتوي على مروحة لتحريك الهواء الحامل للأبخرة، لكي تنتشر بين أوراق الكتب، وساحبة تعمل على دفع الغازات بعد إنجاز عملية التعفير إلى خارج الخزانة، أو في غرفة صغيرة مغلقة خالية من المنافذ، ويتعامل بهذه الطريقة مع المخطوطات والوثائق الجديدة التي تدخل إلى المركز قبل خزنها في المخازن، لكي تقضي على أي إصابة أو حشرة تحملها تلك المقتنيات الجديدة، فتنتقل العدوى إلى بقية المخطوطات.

---

(١) علي النقشبندي: صيانة وترميم الوثائق، بحث غير منشور.

وهناك طريقة أخرى هي استخدام صندوق التعفير الذي يصنع من الخشب الجيد السميك، ويكون خشبه غير قابل لتسرب الأبخرة، ويكون بقياس متر مكعب، ويغلق من الداخل بمادة معدنية أو بلاستيكية محكمة. وفي أسفل الصندوق توضع شبكة معدنية بارتفاع ٢٠ سم من قعر الصندوق، حيث توضع المواد الكيماوية الخاصة بالتعفير أسفل الشبكة، ثم توضع المخطوطات وهي مفتوحة فوق الشبكة، لتتسرب الأبخرة المتصاعدة من المواد المعقمة إلى جميع أجزاء المخطوط، ويحكم إغلاق الصندوق، ويترك لمدة تقارب سبعة أيام. وهذه الطريقة تستعمل لتعفير بعض المخطوطات التي تتطلب عناية خاصة.

أما الطريقة المستخدمة في تعفير مخازن المخطوطات والوثائق، فهي في أوانٍ زجاجية تحتوي على مادة فورمالدهايد Formaldehyde بمعدل ٥٠٠ جرام لكل نصف لتر، مضافًا إليه ١٥٠ جرامًا من مادة برمنجنات البوتاسيوم .Potassium Permanganat

توزع ٥٠٠ جرام من مادة فورمالدهايد على أربعة أوانٍ أو أكثر، ثم تضاف إليها أربع كميات من مادة برمنجنات البوتاسيوم التي مجموعها ١٥٠ جرامًا في الأواني، ويغلق باب المخزن بسرعة فيحصل التبخير وينتشر الغاز. وبعد ٤٨ ساعة تفتح ساحبات الهواء مع تشغيل المراوح لخروج الهواء. وهذه هي الطريقة المستخدمة في تعفير مخازن مكتبة المتحف العراقي ودار صدام للمخطوطات.

ب ـ بعد عملية فحص المخطوطات والوثائق الأولية يرسل إلى مركز الصيانة ما يحتاج إلى معالجة، وفيه يحدد نوع المعالجة التي تحتاجها كل مخطوطة.

ومن الضروري قبل البدء بعملية الصيانة تسجيل وتصوير

المخطوطات بحالتها الأولى، وترقيم صفحات المخطوطة أو الوثيقة إذا كانت خالية من الترقيم، خاصة المخطوطات التي سيتم تفكيكها وتجليدها ثانية.

بعد ذلك يتم تفكيك المخطوط، ويحرر من الجلد القديم، ويفصل عن ملازم الكتاب، فإذا كان الغلاف القديم بحالة جيدة ينظف من الأصماغ والعوالق الأخرى بشكل جيد ثم يترك على حدة، ويستخدم بعد إنجاز صيانة الكتاب. وبالنسبة لبقية المخطوط إذا كان متهرئًا ومفكك الصفحات، فتفكك الملازم، وتزال الأصماغ والخيوط والعوالق الأخرى، وينظف بوساطة فرشاة، بعد ذلك يتم ترميم وإكمال الأوراق المخرومة والممزقة والناقصة، وتتم بأخذ قطع من أوراق مشابهة لورق المخطوك المراد ترميمه وقطعها على مقدار وشكل الثقب أو القطع المراد ترميمه، وفي حالة تعذر وجود ورق من نوع ورق المخطوط يستخدم الورق الياباني Japanese paper وهو أفضل أنواع الورق المستخدم للصيانة، وهو ذو أنواع كثيرة تتناسب مع المخطوطات والوثائق. وبعد لصقه بمادة صمغية من الضروري التأكد من أنها خالية من الأحماض أو أية مواد كيمياوية قد تترك تأثيرات جانبية على الورق أو الحبر، تلصق القطعة الجديدة، وتدلك بدقة بوساطة سكين «شفرة» من العاج أو العظم، وأحيانًا بأطراف الأصابع لإخراج أي مادة صمغية زائدة، ولتوزيع الصمغ بشكل متساوٍ، وتترك الورقة المرقمة إلى أن تجف، وهكذا تكمل بقية الأوراق لتشكل منها ملازم الكتاب كما في هيئتها الأولى.

وتتم خياطته بعد ذلك بترصيف ملازمه واحدة بعد الأخرى، وبالطريقة اليدوية القديمة المتعارف عليها، ويستخدم الغلاف نفسه إذا كان صالحًا أو بديلًا منه إذا كان معيبًا.

أهم المصادر والمراجع

١ - **صيانة وترميم الوثائق**: علي النقشبندي، بحث غير منشور.
٢ - **صيانة وخزن وتعفير المخطوطات**: أسامة ناصر النقشبندي، مجلة المنهل، م٥، ع١، ١٩٧٩م.
٣ - **الفهرست**: لابن النديم، تحقيق: رضا تجدد.
٤ - **المخطوطات العربية**: د. عبد الستار الحلوجي، السعودية، ط٢، ١٩٨٩م.
٥ - **المكتبات في الإسلام**: د. محمد ماهر حمادة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
٦ - **المنهج العلمي لعلاج وصيانة المخطوطات والأخشاب والمنسوجات الأثرية**: د. حسام الدين عبد الحميد محمود، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.

صناعة الورق في العالم الإسلامي[١]

هلين لوفداي
ترجمة: مراد تدغوت[٢]

استعمل الصِّينيون الورقَ ابتداء من القرنِ الثاني قبل الميلاد على أقلِّ تقدير[٣]. وكان المصطلحُ العربيُّ لكلمة «ورق» هو:

---

(١) المجلد ٥٤، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣١هـ/ مايو ٢٠١٠م ص٢٠٩ ـ ٢٢٩.
وهذا البحث عبارة عن الفصل الثاني من كتاب الورق الإسلامي: دراسة عن الحِرَف القديمة، للكاتبة هيلين لوفداي، الذي صدر عن The Don Baker Memorial Fund بلندن، سنة ٢٠٠١م.

(٢) باحث في معهد المخطوطات العربية في القاهرة.

(٣) يُنْسَبُ اختراعُ الورق في الصين إلى «تساي لون» في سنة (١٠٥م)، وهو إلى ذلك قام بدور كبير في تنقيح تقنيات تصنيع الورق. انظر: قريشي، ١٩٨٩م، ص٣١.
وأقرب إشارة يمكن أن تُعْزى إلى مادة تُشبه ورقة الكتابة هي نِرْكوس Nearchos، أميرال الإسكندر الكبير، الذي يشير إلى مادة تشبه ورقة الكتابة اسمها سِنْدُسي Sindosi في القرن (٤ق.م)، وقد تم تحديد السِّند وحوض نهر السِّند مكان اجتياز الإسكندر سنة (٣٢٥ق.م)، وسِنْدُسي Sindosi يوصَفُ بأنه ضربٌ جيد من القماش، أو ضرب من الكتاب أيضًا، وليس الورق، وعلى الرغم من عدم وجود الورق، فإن الإشارة إلى هذه النقاط المادية، فيها دلالة على وجود عملية تصنيع مماثلة لصناعة الورق في منطقة نهر السِّند في هذا التاريخ المبكر. انظر: Ramaseshan ١٩٨٩م، ص١٠٤.

الكاغد، وهو مأخوذٌ من اللغةِ الفارسية: «الكاغذ» ويُجمع الباحثون الفُرْس على أنَّ لَفظَ الكاغدْ أيضًا ترجعُ أصوله إلى اللغة الصينية[١].

اتَّصلَتْ الصينُ بالغرب في أواخر القرن الثاني قبل الميلاد، عن طريق شبكة معقَّدة من الطرق والمسارات، التي شمِلتْ أوراسيا[٢]، عابرة عشرة آلاف ميلٍ بين بكين وروما. وقد تمهَّدت هذه الطرق السريعة للتجار الأفراد، الذين تتبَّعوا مساراتٍ جيدةً تخدُمُ احتياجاتِهم التجارية، وتوفِّرُ الوسائلَ الرئيسة التي زوَّدتْ الإمبراطورية في روما بالحرير من هان الصين، فعُرِفت بطريق الحرير[٣].

وتبتدئ الطريق الشمالية الرئيسة من شنجان ـ تُعْرَفُ حاليًا بـ: سيان ـ وتتجه نحو الشمال الغربي حيث صحراء تكلامكان[٤]، وتمر من الأراضي الصينية نحو آسيا الوسطى وبلاد فارس في نهاية

---

(١) Huart-Grohmann، ١٩٧٨م، ص٤١٩ ـ ٤٢٠، وانظر أيضًا: خان Khan، ١٩٩٥م، ص٧٨، حيث سرد كلمات مشتقة عديدة تتعلق بالورق وتصنيعه.

(٢) أوراسيا: مصطلح يعود إلى العصور القديمة الكلاسيكية، ويعني: القارات التقليدية؛ أوروبا وآسيا. (المترجم).

(٣) Fisher، ١٩٨٨م، ص١٤.

(٤) صحراء في آسيا الوسطى، وهي واحدة من أكبر الصحارى الرملية في العالم، تبلغ مساحتها (٣٢٣,٧٥٠) كيلومترًا مربعًا، في منطقة شينجيانغ، ذاتية الحكم، أغورية من شعب جمهورية الصين الشعبية، تحفُّ أطرافها الواحات، ويحدها جنوبًا جبال كونلون. (المترجم).

المطاف، مرورًا بسمرقند وبخارى، ومرو، ويتفرع الطريق جنوبًا إلى بغداد ودمشق والساحل الشرقي للبحر المتوسط، وغربًا عبر الأناضول تجاه القسطنطينية.

وكان جزء كبير من الطريق تتخلَّله سلسلة من المحطات (الخانات) عبر صحارى قاحلة وجبال تعصف بها الرياح. والعلاقات بين هذه المدن الرئيسة تعرف تبادلًا تجاريًّا ونشاطًا اقتصاديًّا ملموسًا؛ بتجارة الحرير والذهب والخيول، وهو ما يعكس التجارة في الأفكار والمعتقدات. وقد ازدهرت الواحات لتصبح مركزًا مزدهرًا للفن والعلم.

كان السفر عبر الكتلة اليابسة الأوراسية العظيمة بدائيًّا ومكلِّفًا، وكانت وسائل النقل ـ إلى حد كبير ـ مقصورة على البغال والجمال والثِّيران، ويعتمد التجار على الطرق البرية التي تتمتع بالاستقرار السياسي. وكانت التجارة المنتظمة بين الصين وأوروبا تقوم على هذا العنصر، وهو ضمان أمن التجار.

وبحلول القرن الثالث الميلادي، اكتُشف السفر عن طريق البحر، وصار السفرُ لمسافاتٍ طويلة عن طريق البحر بمنزلة ثورة، وذلك بفضل التوصل إلى دورة الرياح الموسمية في المحيط الهندي، دون الحاجة إلى عناق السواحل، ذلك أنَّ البَحَّارة بإمكانهم الإبحارُ بين مصر والهند في أربعة أشهر، في سفينة تَسَعُ (٢٠٠) طن، تحمِلُ ما يعادل قافلة من الجمال.

وعلى الرغم من أنَّ السفر بحرًا أسهم في انتشار صناعة الورق من الشرق إلى الغرب، فقد كان أيضًا لطريق الحرير الأثر

الكبير في انتشار هذه الصناعة، ونشر المعرفة العملية لها في بلاد فارس. وتمتدُّ الطرق البرية لتشمل المساحة الجغرافية للصين، ويمكن عن طريقها معرفة أسرار صناعة الورق، وقد استغرق الأمر ما لا يقل عن ستة قرون لمعرفة هذه الحرفة التي عبرت أوراسيا.

وكان الورق المنتَجُ في الصين ـ في هذا التاريخ ـ سلعةً متوافرة بكثرة، حتى إنها كانت تُستَخْدم لِلَفِّ البضائع المعدّة للتصدير، ومع ذلك فالتجارة بين آسيا الوسطى والصين ووجود الصين في شرق بلاد فارس، أكد أن الورق كان سلعة مألوفة لدى الفرس ابتداء من القرن السابع الميلادي. وكان قد تم استيراده من الصين إلى سمرقند، منذ سنة (٦٥٠م)، وهو التاريخ الذي يتوافق مع تاريخ أوَّلِ ذِكْرٍ له لدى الكُتَّاب العرب[١]، بل هناك تواريخ تؤكِّدُ أنَّ خطاباتِ النبي ﷺ الرسمية لحكَّام الدول المجاورة كانت مكتوبة على الورق[٢]، وهو ما يفيد أن تاريخ استخدامِه كان في السنوات السابقة (٦٥٠ ـ ٦٦٠م).

وقد كانت الجيوشُ الصِّينية موجودةً في الهند وآسيا الوسطى وأفغانستان، وأنشأت الأسرة الحاكمة «تانغ» محميات صغيرة في ترخرستان، وسوجديانا، وفرغانا، وشرق بلاد فارس؛ وكان لا بدّ من دعم بيروقراطي، فاحتاجوا إلى الورق تبعًا لذلك. وقد سجَّل الرحالة الصيني «إتسنغ» في مشاهداته أن الورق استُخدِم في الهند عام (٦٧١م)[٣].

---

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٦.

(٢) قريشي، ١٩٨٩م، ص٣٠.

(٣) Rantaseshan، ١٩٨٩م، ص١٠٣.

ويعدُّ التاريخ التقليدي لإدخال الورق في الشرق الأوسط، في القرون الوسطى هو سنة (١٤٢٨م)، على النحو الذي كشف عنه المستشرق الإسباني ميجيل كاسيري (١٧١٥ ـ ١٧٩١م)، الذي استنبطه من ورقة وردت إلى سمرقند في بداية القرن الثامن، مكتوب فيها:

«يستخدم في مدينة سمرقند ورق جيد جدًّا، لا يوجد في أي مكان آخر إلَّا عند الصينيين. والعرب بعد غزوهم لتلك المدينة (٧٠٤م)، عرفوا فيما بينهم طرق صناعته»[١].

ومعلوم أن قوات المسلمين قد أَسرَت في أعقابِ المعركة التي جرت على ضفاف نهر تالاس في منطقة الخانجالي في آسيا الوسطى، المتحالفين مع الجيش الصيني، واختارت من بينهم صُناع الورق الصينيين، الذين تَمَّ أخذُهم إلى سمرقند، حيث أُنْشِئ أولُ مركز لصناعة الورق في العالم الإسلامي عام (٧٥١م).

«وتَمَّ جلبُ أسرى الحرب من الصين، وكان من بينهم شخص يعرف صناعة الورق، ولذلك مارسها، ثم انتشر الورق حتى صار المنتج الرئيس لشعب سمرقند، وكان يُصَدَّر إلى جميع البلدان»[٢].

وقد أثارت دقة هذا التاريخ الواضحة وسهولته، الكثير من الشك في صحته، ومع ذلك إذا ما أخذنا في الاعتبار المسافة

---

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٦، ولاحظ ص٢٧.

(٢) الحسان وهيل Hill، ١٩٨٦م، ص١٩١.

وطبيعة التضاريس التي تفصل الصين وشرق بلاد فارس[١]، فيُحتمل أن يكون القيام بمثل هذا الحدث لتوفير قوة العمل الماهرة الكافية لصناعة أصلية.

وإذا نظرتَ إلى طريق الحرير نظرةً عمودية، تجد السلع والأفكار تتدفَّقُ منه تدفقًا مستمرًّا، وبأسلوب منظَّم، وفي كل اتجاه، وتتميز هذه الطرق بأنها يمكن أن تنطبق عليها المفاهيم الحديثة للطرق السريعة؛ فقد كانت طرقها الرئيسة طويلة طولًا لا يمكن تخيُّله، عابرة لأقسى التضاريس في العالم، وإن كان النَّقلُ بدائيًّا.

وتسْتَغرق السلع سنوات من السفر المتواصل لعبورها من الشرق إلى الغرب، وتتسبَّبُ الحروب المحلية أو الكوارث الطبيعية في التأخيرات التي تُسهم بسهولة في تعطيل التجارة.

وأدى تنوُّع الثقافات والمجموعات القَبَلية واللُّغات والأديان العابرة بطريق «الحرير» إلى تأكيد أن البضائع مرت عبر العديد من الأيدي خلال الرحلة، وهو ما أثَّر في ارتفاع أسعارها.

قليل مِن الناس مَن يعلم ما وراء الأفق، وقلَّما يُسافر أحدُهم مِن مدينة إلى أخرى، ولا أحد على الأغلب يُغامر في اختراق هذا الامتداد.

وإنَّ القول بأنَّ الحرفيين الرحالة كانوا قد قاموا بالرحلة الخطِرَة من الصين إلى بلاد فارس ـ قول فيه نظر، وربما كان السبيلُ الوحيد

---

(١) لدراسة معمقة وشاملة مع الأسئلة المتعلقة بالقضايا المحيطة بدخول الورق للعالم الإسلامي، انظر: قريشي، ١٩٨٩م، ص٢٩ ـ ٣٦.

لمجموعة من صناع الورق للذهاب إلى آسيا الوسطى على مرّ التاريخ، عن طريق جيشٍ غازٍ، وخاصة في أزمنة الفتن والقلاقل، فقد كان الحرفيون يلتحقون بالقوات العسكرية، إما تطوعًا أو كرهًا، وربما كانوا يُغْرَوْن بحكايات النهب والسلب المثيرة، بل إن الكثير من الصينيين الفارِّين ـ بعد هزيمتهم على يد جيوش المسلمين ـ قد أُسِروا وسُجِنوا، وكان الثمن إما العبودية أو الموت. وفريقنا من صناع الورق منهم، وإدراكًا لندرة مهاراتهم، ربما حاولوا مقايضة حرَّيتهم بالعمالة أو العكس.

وقد أدرك المسلمون الفاتحون أهميتهم، فجمعوهم للعمل على الفور، فكانت النتيجة نفسها في كلتا الحالتين هي انتشار صناعة الورق.

ومما لا شك فيه أنَّ الورقَ كان سلعةً تمَّ التعرفُ عليها وتقديرُها في بلاد فارس منذ القرن الثامن الميلادي.

وعلى الرغم من أن القول بأن بدايةَ صُنْع الورق كانت في سمرقند عام (٧٥١م) ـ قول غير مؤكد، فإنَّ المدينة ـ في ما يبدو ـ احتكرت صناعة الورق للسنوات الأولى من تاريخ الورق في بلاد فارس ومنطقة الشرق الأوسط[١]، فقد نمت الصناعة المحلية بمعدل مذهل؛ إذ توافرت محاصيل وفيرة من القِنَّب والكتان والمياه من قنوات الري، وكان هذا عاملًا رئيسًا لنجاح صناعة الورق، فازداد الطلبُ المحلّي عليه، ليس هذا فحسب، بل أصبح

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٦.

ورق سمرقند سلعة تجارية تضاهي أجود أنواع الورق الصيني.

ولا شك أن الإمدادات الوفيرة من المياه النَّقية كانت عاملًا أساسيًّا في إنتاج الورق، وقد انتقلت صناعة الورق حتمًا من سمرقند إلى المدن التي تمتلك الموارد الأساسية لهذه الصناعة.

بدأت صناعة الورق في بغداد بين سنتي (٧٥٤ ـ ٧٥٥م[١]، و٧٩٤ ـ ٧٩٥م) في مصانع صنع الورق التي أُنشئَت في المدينة[٢]. كما وُجدت مصانع الورق في تِهامة، وسِناء في الجنوب الغربي من شبه الجزيرة العربية، وفي القاهرة خلال القرن التاسع الميلادي، وهناك دليلٌ كتابيٌّ يشير إلى أنَّ مِثل السكر والورق، قد أُنتج بكميات في مصانع (مطابخ) مثيرة للإعجاب في منطقة الفسطاط؛ الجزء الجنوبي من القاهرة[٣].

ومع تأسيس صناعة الغزل والنسيج، كانت مصر مؤَهَّلة بشكل جيد لصناعة الورق.

وبحلول نهاية القرن العاشر الميلادي، كانت البلد أكثر شهرة بسبب ورقها. أما مع بداية القرن الحادي عشر الميلادي فقد توافرت سلعةُ [الورق الفارسي] بشكل صارت معه تُستعمل في غير ما جُعلت له، وقد اندهش الرحالة الفارسي ناصر خسرو (٣٩٤هـ/١٠٠٣ ـ

---

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٧.

(٢) Karabacek، ١٨٨٧م، نقلًا عن: Dittmar، ١٩٩١م، ص٣٣.

(٣) تم العثور على هذه الأدلة في مجموعة كبيرة من المخطوطات والأوراق التي اكتشفت في القاهرة في عام ١٨٩٠م (ما يسمى بـ: وثائق جينيزا Geniza).

١٠٠٤م) في ذلك الوقت، عندما وجد تجار القاهرة يستخدمون الورق لِلَفِّ سلعِهم[١].

ولما زار الطبيب المشهور عبد اللطيف البغدادي (ت٦٢٩هـ) مصر في أوائل القرن الثالث عشر، وجد البدو يسرقون أثواب الكتان من المومياء، ويستعملونها مرة أخرى ثيابًا إن كانت مفيدة، وإن كانت غير ذلك، فإنها تباع على أنها مادة خام؛ لاستخدامها ورقًا لِلَفِّ البِقالة[٢].

وبحلول القرن العاشر الميلادي وصلت صناعة الورق إلى المدن السورية أيضًا مثل: دمشق، وطرابلس، وحَماة، وتمتعت دمشق بتجارة صادرات ورق مزدهرة، وصارت تصدِّر كميات هائلة منه إلى مصر، على الرغم من امتلاك البلد صناعتها المحلية الخاصة[٣].

وهناك رسائل لتاجر يهودي من العصور الوسطى، تبيِّنُ أنه ارتفع تداول البرتقال ـ المحافظ على شعبيته ـ والفواكه المجفَّفة والنّفط والنباتات الطبية، والنقود المعدنية المسكوكة في سورية، ومن خلال هذه الرسائل يتبين أن الورق كان بندًا أساسيًّا للتجارة التي تُصَدَّرُ لها من دمشق، فقد كانت تُسلِّم ما يقرب من ٢٨ حمولة جمل

---

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٧.

(٢) Pedersen، نشرة فرنسية، ١٩٨٤م، ص٥٤.

(٣) من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن الورق تم استيراده، من مصر أيضًا إلى الصين، حتى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي على الأقل. انظر: قريشي، ١٩٨٩م، ص٣٣.

في وزن واحد يعادل وزن (١٤,٠٠٠) رَطْلٍ[١].

وفي القرن العاشر الميلادي كان الورق أيضًا يُصَدَّر إلى أوروبا، ويباع تحت الاسم اللاتيني «كارتا دماسنا».

وبحلول النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي انتشرت من سورية صناعة الورق في شمال إفريقيا الساحلية، في تونس، وتِلِمسان، وسَبْتةَ، وفارس. وفي سنة (١٢٠٠م) تقديرًا، تردد أنَّ مدينة فاس كانت تمتلك (٤٠٠) حجر رحى، بعضها استُخدِم لإعداد ورق الألياف[٢].

ويُرَجَّح أن صناعة الورق دخلت إلى أوروبا من فاس في القرن الثاني عشر. وفي السنوات الأولى من حكم المسلمين كان الورقُ يُسْتَوْرَدُ من الهند إلى بلاد فارس، بيد أنه في عهد الإمبراطور المغولي «أكبر» (١٥٥٦ ـ ١٦٠٥م) كان يُنْتِجه السكان الأصليون، ولا سيما في كشمير[٣].

ولم تنشأ صناعة الورق في تركيا حتى انتصف القرن الثامن عشر بعد الفتح العثماني لمصر في (١٥١٧م)، وذلك بجلْبِ تجارة الورق والحرفيين المهرة في هذه الصناعة إلى إسطنبول، مفترضين إنشاء مركز لصناعة الورق، لكنها ـ أي: هذه الصناعة ـ فشلت في أن تثبت وجودها، وربما كان هذا بسبب نقص المياه غرب الأناضول، على الرغم من أن هناك أنهارًا في تركيا، كثيرٌ منها

---

(١) Goitein، بالواسطة، ١٩٧٣م، ص٨٩.

(٢) Karabacek، ١٨٨٧م، نقلًا عن: Baker، وDittmar، ١٩٩١م، ص٣٨.

(٣) Parmu، ١٩٦٩م، ص٤١٤-١٦.

موسمي، إلَّا أنها ليست ملائمة لصناعة الورق. وربما كان أيضًا بسبب توافر واردات وفيرة من الورق من أنحاء العالم.

ومنذ ظهور الإسلام في القرن السابع الميلادي حتى مجيء الأتراك العثمانيين في القرن الرابع عشر، شغلت الأناضول موقعًا مميزًا في المنطقة، واقعة بين الشرق الإسلامي الناشئ، والغرب المسيحي النامي، وحتى أواخر القرن الحادي عشر، كانت معقلًا للحضارة المسيحية التي ترجع إلى أيام روما العظيمة[1]. فكانت هذه ميزةً للبيزنطيين اليونانيين وعَيْبًا في الآنِ نفسه، مقارنةً بجيرانهم، الذين كان عندهم هياكل اجتماعية واقتصادية متطورة، ولكن كانت في الوقت نفسه متحفظة وسيئة.

وعلى حين تقدَّم الأوروبيون في الغرب والفارسيون والعرب في الشرق، وأصبحوا أقوى ـ كان اليونانيون يعانون من هذا التقدم؛ لانحطاطهم وحذَرِهم من التغيير.

إن المكاسب التي تحققت على يد السلاجقة الأتراك من جهة، والسلطات البحرية الإيطالية الناشئة (البندقية وجنوة) من جهة أخرى، كانت ـ إلى حد كبير ـ على نفقة البيزنطيين.

وبحلول هذا الوقت وقع الانفصال في جميع أنحاء الأناضول.

---

(١) إشارة إلى هزيمة البيزنطيين على يد السلاجقة الأتراك في ملازِكرد (Malazgird) في سنة ١٠٧١م، واستيلائهم على إمبراطوريتهم التي كانت تحت دايوجينس رومانوس الرابع، وإذلالهم، ونهاية السلطة المسيحية في مناطق كثيرة من الأناضول، وكذلك في أنطاكية ودمشق والقدس، وكان ذلك عاملًا حاسمًا في سقوط الإمبراطورية البيزنطية.

وأما اليونان فقد فاز بها العثمانيون، فكان انتشار الورق في الشرق والغرب مضمونًا، وأما الأناضول فكانت مستقرة، وربما لم تكن بحاجة إلى صناعة للورق.

الانتقال من ورق البردي والرَّق إلى الورق

في منتصف القرن العاشر الميلادي، كان البردي المصري قد تراجع بشكل كبير أمام الورق، ويرجع آخر ورق بردي وصل إلينا إلى عام (٣٢٣هـ/ ٩٣٥م)[١].

أما الرَّق فقد استُخدِم في الوقائق الرسمية، من بلاد فارس إلى شمال إفريقيا، واستمر إلى جانب الورق إلى نصف القرن الحادي عشر.

لكن لا يمكن أن نعرف معرفة يقينية المكان أو الزمان الذي انتُقل فيه من استخدام الورق البردي أو الرَّق إلى استخدام الورق.

ويجب أن نفترض أنه قبل القرن الحادي عشر الميلادي أنَّ الرَّق وورق البردي كانت والورق تُسْتَخدَمُ موادًّا للكتابة في أراضي الإسلام الغربية[٢].

وكانت المخطوطات في جميع أنحاء الشرق الأوسط تُكتبُ على كُلٍّ من الورق والرَّق معًا، وفي الشرق الأدنى ـ على وجه الخصوص ـ كان الكَتَبة والخطَّاطون مطالَبين بأن يكتبوا على ورق البردي والورق في أثناء عملهم. وفي كتابه «العقد الفريد» الذي كُتِب

(١) قريشي، ١٩٨٩م، ص٣٠.

(٢) Pedersen، نشرة فرنسية، ١٩٨٤م، ص٦٢.

في بداية القرن العاشر، ضمَّن «ابن عبد ربه» الأندلسي وصفًا لأنواع القصب التي كانت الأنسب للكتابة على الجلد والورق وورق البردي على التوالي[١].

وبحلول منتصف القرن العاشر الميلادي، استُخْدِم الورقُ مادةً أولية للكتابة في العالم الإسلامي على نطاق واسع، ولو لم يناضل لذلك لَمَا حقق هيمنته، وإذا أخذْتَ في الاعتبار بغداد بوصفها المركز الديني والثقافي للإسلام، وفي الوقت نفسه هي إحدى أغنى المدن في العالم، فسوف يبدو أن الاعتماد على مواد جديدة للكتابة كان مع شيء من المقاومة. وتم تأسيس مصانع الورق الأولى في المدينة في عام (٧٩٥م)؛ وإن قبلنا التاريخ التقليدي (٧٥١م) تاريخًا لدخول صناعة الورق إلى سمرقند، فإن هذه المهارة والتكنولوجيا تكون قد أخذت أقل من (٥٠ عامًا) لتسافر الألفَيْ ميلٍ التي تفصل بين المدينتين. إن السرعة التي انتشرت بها صناعة الورق تدل على مدى قبول الناس لهذه المادة.

ومن الغريب أن الخليفة العباسي المعتصم (٨٣٣ ـ ٨٤٢م) حاول العثور على مزرعة ورق البردي على ضفاف نهر الفرات، عندما أنشا مصنعَ ورقٍ صغيرًا في المدينة، وأصبح الورق مخصَّصًا للكتابة منذ ما يقرب من (١٠٠) سنة. وهذه المحاولة لإدخال صناعة ورق البردي إلى بغداد تبعث على شيء منَ الدهشة. ولا يمكننا إلَّا أن نفترض أن الكثير من الدول قد أحجمت عن استخدام سلعة

(١) Pedersen، نشرة فرنسية، ١٩٨٤م، ص٦٢.

جديدة مقارنة بمادة كان لها تاريخ طويل من الاستخدام. كما أنه من المحتمل أن يكون قد كان لبعض التجار والوسطاء مصلحةٌ في الإبقاء على تجارة ورق البردي، ومن ثم فلم يُرَحِّبوا بإدخال منتج منافس.

ولكن إن لم يكن الورقُ قد كسَبَ قبولًا عالميًّا في السنوات الأولى من استخدامه، فإنه لم يكن ليكسِبَ مكانة كبيرة وشعبية في غضون مدة قصيرة من الزمن، بل كان مطلوبًا حتى لنَسْخ القرآن[١]. فقد كان الورق في بغداد يفضَّل في الاستخدام على ورق البردي والرَّق في غضون سبعين عامًا من تصنيعه هناك، كما يدل على ذلك تقرير محافظ بغداد الطاهري، الذي يبيِّن أنه عندما قلّ الورق اضطر إلى اللجوء إلى ورق البردي خلال حروب «المستعين والمعتز» (٨٦٢ ـ ٨٦٦ و٨٦٦ ـ ٨٦٩ على التوالي)، وكان وجود هذا الأخير ـ أي: ورق البردي ـ غير مرغوب فيه، فأعطى كاتبَه تعليمات بأن يكون مقتضِبًا وأن يكتب بحروف صغيرة[٢].

وعلى الرغم من وجود إشارة إلى أن ورق البردي كان في مصر عام ٩٥٦م، كما أشار إلى ذلك المسعودي[٣]، فإن أهميته بوصفه مادة للكتابة انخفضت ـ إلى حد كبير ـ بحلول القرن العاشر الميلادي[٤]،

---

(١) القلقشندي، صبح الأعشى، نقلًا عن: Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٧.

(٢) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٦ ـ ٢٧.

(٣) المسعودي، نقلًا عن: خان Khan، ١٩٩٥م، ص٢.

(٤) Karabacek، ١٨٨٧م، نقلًا عن: Baker، وDittmar، ١٩٩١م، ص١٢.

وقد حلّ الورق محل ورق البردي بنجاح حتى في وطنه، حيث توقفت صناعته تمامًا.

ومن المهم أيضًا أن أشير إلى أن «الجاحظ» تناول في رسائله شكوى مريرة من سيده محمد بن عبد الملك الزيات (ت٨٤٧م)، الذي أجبره على استخدام الجلود والرَّق، بدلًا من الورق الصيني أو الخراساني، مشيرًا كذلك إلى مزايا الورق القطني بوصفه مادةً جيدة للكتابة[١].

لكن لماذا كان التوسع في صناعة الورق في العالم الإسلامي سريعًا جدًّا وشاملًا، حتى عصر متقدم؟

إن زيادة مستويات الإلمام بالقراءة والكتابة، بتشجيع من القيادة السياسية في الشرق الأوسط وبلاد فارس، دفعت إلى المزيد من الطلب على مواد الكتابة، وقد تزامن هذا مع إدخال الورق، هذا المنتَج الذي أمكنَ أن يتقدَّمَ بسرعة وبتكلُفَةٍ زهيدة، فكان متاحًا للجميع تقريبًا، وكان مثالًا للتصنيع الغذائي.

وهناك أوجهُ تشابهٍ كبيرة بين اعتماده في جميع أنحاء العالم الإسلامي في القرن التاسع الميلادي، وانتشار صناعته في أوروبا الجنوبية بحلول القرن الرابع عشر. وقد تزامن ظهور كيانات سياسية واجتماعية أكثر تعقيدًا في الغرب مع ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر (مطبعة جوتنبرج)، فخلق طلبًا مماثلًا لمواد الكتابة لم يسبق له مثيل.

---

(١) Abbott، ١٩٧٢م، ص١٧٩.

إن الميزة القوية التي كان يتمتع بها الورقُ هي سهولةُ تصنيعه محليًّا، وتكلفتُه المنخفضة[١]. فقد كان استيراد البضائع في جميع أنحاء العالم في القرون الوسطى مكلِّفًا للغاية، فعلى سبيل المثال: قدَّر بلليني[٢] من خلال النفقات التي تكبَّدها في طريق الرحلة، أن البضائع التي وصلت إلى روما من الصين، بيعت بمئة ضعف سعرها الأصلي[٣]، وهذا مؤكَّد في المصادر الصينية، ففي حوليات «تشين شو» لوحظ أن وسطاء البارثيين[٤] حصدوا أرباحًا مضاعفة ـ مئة مرة ـ على السلع التي جُلِبَتْ عبر طريق الحرير[٥].

والشيء نفسُه ربما ينطبق على كميات من الورق الصيني الذي وصل إلى سمرقند، فالتكلفة العالية للورق الصيني المستورد تمت الإشارةُ إليها في القصة التي حكاها الخطاط ابن البواب (ت٤١٣هـ/ ١٠٢٢م) الذي وافق على كمية من الورق الصيني الأبيض مقابل مئة دينار ورداء الشرف أجرًا على عمله[٦].

---

(١) ينبغي أن نتذكَّرَ أنَّ جزءًا كبيرًا من الشرق الأوسط لا يزال مفتقرًا بشدَّة لصناعة الورق، وبعض المناطق منه تحتاج لاستيراد المواد اللازمة، ونحن نفترض أن أسعار التوزيع مختلفة داخل المناطق المحلية.

(٢) بلليني: هو سكوندس غايوس، فيلسوف روماني، وقائد جيش في الإمبراطورية، (ت٧٩م). (المترجم).

(٣) Naturalis Historia, Pliny، نقلًا عن: Warnington، ١٩٧٤م، ص٢٧٤.

(٤) البارثيون نسبة إلى بارثيا، وهي منطقة في شمال شرق إيران. (المترجم).

(٥) Naturalis Historia, Pliny، نقلًا عن: Warnington، ١٩٧٤م، ص٢٧٤.

(٦) ياقوت بن عبد الله، نقلًا عن: قريشي، ١٩٨٩م، ص٣٣.

وثمة ميزةً أخرى للورق على ورق البردي والرَّق، هي: توافرُ نطاقٍ واسع من المواد الخام. فالكتّان والقِنَّب، هما الألياف الأولية المستخدَمة في صناعة الورق الإسلامي بكثرة في الشرق الأوسط، في حين أن نبات البردي كان حِكرًا على وادي النيل، والورق يمكن أن يُنتَج بكميات غير محدودة، جاعلًا الكلمة المكتوبة على شكل مخطوطة، متوافرة بشكل كبير لأول مرة في التاريخ. ومع ذلك فالورق المبكِّر كان أكثرَ رِقَّة، وأكثر تسطُّحًا من ورق البردي، وكان أقلَّ مناعة للحبر، وأقلَّ استخدامًا للأصباغ المستخدمة من القناديل المضيئة[١].

نتيجة لذلك، لم يعانِ الرَّق مصيرَ ورق البردي نفسه، بل كان يُستخدَم في إنتاج المخطوطات الفاخرة حتى القرن الحادي عشر الميلادي، على الرغم من أنَّ الاختلافَ في الأسعار بين الرَّق وورق البردي والورق في القرن التاسع لم يكن كبيرًا كما كان يُعتقد[٢]، ثم

(١) هناك ملاحظات Karabacek ترجع إلى حقيقة أن الرَّق وورق البردي لم يكونا بمنأى ـ إلى حد كبير ـ عن مشاكل الحبر والكتابة، فلم يَسْلَما من الخدش أو كشط السطوح، ثم محاولة إصلاح هذه العيوب بنوع من الحيل، فكان هذا سببًا كافيًا لبعضهم للتحول إلى الورق، Karabacek، ١٨٨٧م، نقلًا عن: Baker، وDittmar، ١٩٩١م، ص٣٢.

(٢) كان ورق البردي مادة كتابة مكلفة نسبيًّا، ولكن للأسف ليس من السهل إجراء مقارنات دقيقة مع التكاليف النسبية للرَّق والورق، ونحن نملك العديد من المخطوطات التي تذكر سعر الرَّق، والحسابات التي تسجل لشراء الرَّق والورق، وهي على أهميتها ليست دائمًا واضحة. ويتم عمومًا شراء حزمة من الرَّق (وعادة ما تكون من اثنتي عشرة قطعة =

أصبح الورق رخيصًا، وذا نوعية أفضل عندما صار تصنيعُه واستخدامه على نطاق واسع.

وقد أورث هذا الأمر انطباعًا بأن استخدام ورق البردي والرَّق أصبح أقلَّ جاذبية من الناحية الاقتصادية. فأثَّر الطلبُ المتزايدُ على الورق على انخفاض الطلب على ورق البردي والرَّق، مما أدى إلى ارتفاع تكلفتهما، وصعوبة الحصول عليهما في الآن نفسه.

مصادر عيّنات الورق المبكّرة

لما لم تكن هناك مصادر وثائقية، فإنَّ معرفتَنا عن استخدام الورق في المرحلة الإسلامية المبكِّرة يعتمد ـ إلى حد كبير ـ على فحصِ عيِّنات الورق التي وصلت إلينا، وهي قليلة جدًّا.

وهذا يرجع جزئيًّا إلى هشاشة المواد، وفي المقام الأول إلى تدمير عدد من المكتبات التي أُنشئت خلال القرنين الأولَين من العصر الإسلامي. ففي بغداد دُمِّرت مكتبة «هارون الرشيد والمأمون» على يد المغول في (١٢٥٨م)، كما تم إحراق (٣) ملايين مخطوطة، عندما نَهَبَ الصليبيون مكتبة في طرابلس. وهناك مكتبة أخرى عظيمة في «أَلَمُوت»[١] عانت على أيدي المغول. ثم إن تدمير مكتبة مسجد

= ونصف من الجلود)، من اثنتي عشرة قطعة جلْد، وهي قطع جلدية كاملة، أو مجموعة في كراس. ومع ذلك، فعندما تتم الإشارة إلى الملازم، فليست لدينا وسيلة لمعرفة أبعادها، أو حتى عدد الصفحات، وعليه فلا يمكن استخلاص أية استنتاجات قاطعة بشأن التكاليف.

(١) هو: خان قرب محافظة قزوين، على بعد حوالي (١٠٠كم) من طهران في إيران. (المترجم).

النبي ﷺ في المدينة المنورة كان أكثر لفتًا للانتباه، وذلك بإشعال النيران فيها عام (١٢٧٣م)[١]، فضاعت ثروة من المعلومات المتعلقة بالحقبة المبكرة من التاريخ الإسلامي، وكذلك آلاف العينات من الأوراق المبكِّرة، غير أن فقدان مثل هذه المجموعات القيمة من المخطوطات أدى إلى عدم القدرة على مقارنة الأوراق الإسلامية المبكِّرة بالعينات الصينية المعاصرة على نطاق واسع.

لكن هل كان ذلك ممكنًا؟

هناك أجوبة للكثير من الأسئلة المحيطة باستخدام الورق الصيني في سوجديانا، وتاريخ صناعةِ الفُرْسِ المبكرة له، وكان من الممكن العثور عليها. فعلى سبيل المثال يُظهر اختبار الورق غير المغطَّى في تونغ هيانغ، الذي ينتمي إلى القرن العاشر الميلادي[٢]، والورق الفارسي الذي ينتمي إلى القرن الحادي عشر[٣] ـ أنَّ أوجُهَ التشابه أكثرُ بكثير من أوجه الاختلاف في طريقة التصنيع، ومن هذا نستطيع أن نفترض أن العينات الإسلامية المبكِّرة كانت مشابهة جدًّا لتلك التي طُرحت في الشرق.

وعلى الرغم من أن هناك نقصًا في المخطوطات المؤرّخة من القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، فإن هناك ورقًا مبكِّرًا ما زال موجودًا، وهذه بعض نماذجه:

---

(١) قريشي، ١٩٨٩م، ص٣٢.

(٢) المكتبة البريطانية، مكتب مجموعة الشرق والهند، شتاين (٥٨٩٢).

(٣) المكتبة الخالدية، القدس، مخطوط عربي، MS.AR.91، المؤرخة في ٤١٨هـ/ ١٠٢٧م.

١ ـ جامعة ليدن، ms، ليدن. رقم (٢٩٨) or

هذه المخطوطة، المؤرخة عام (٢٥٢هـ/ ٨٨٦م)، تحتوي على جزءٍ كبيرٍ من الكتاب المشهور: «غريب الحديث»، الذي يحتوي على شرح الألفاظ النبوية الغريبة، لأبي عبيد القاسم بن سلّام[١].

المعهد الشرقي، شيكاغوا، (OI 17618)

افتتاح نصف ورقة لـ: «ألف ليلة وليلة» من عنوان الصفحة، والصفحة الأولى من النص، هي أقدم ورقة من مخطوطة يمكن أن تُعْزى إلى تاريخ معقول.

هذه القطعة كان يستخدمها مؤخَّرًا شاهِدُ المهنة القانونية، الذي لاحظ عددًا من عبارات كانت تُسْتخدم لتقييم الوثائق القانونية. هذه الجملة مؤرَّخة بـ: آخر صفر من سنة (٢٦٦هـ الموافق ٢٠ من أكتوبر ٨٧٩م)[٢].

وكان الكتاب في حوزة نادرة ثمينة، وتقديره محفوظ، وسيُسْمح باستخدامه لمدة نصف قرن على الأقل، قبل أن يُصبح قديمًا، ومن ثم فهذه الورقة تُعدُّ سابقةً لتلك النسخة من «غريب الحديث» المذكور من قبل.

---

(١) Baker، ١٩٩١م، ص٢٩.

(٢) انظر: Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٢٢٣ ـ ٢٢٤، رقم (٩٨).

٣ ـ مكتبة زَهِرِيَّاب، دمشق

نسخة من «المسائل» لأحمد بن حنبل، مؤرَّخة عام (٢٦٦هـ/ ٨٧٩م)، وهذا التاريخ هو التاريخ الوحيد المعروف لمخطوطة من القرن الثالث الهجري[١].

٤ ـ مكتبة جامعة كمبردج

تضمُّ المكتبةُ مجموعةً كبيرة من المخطوطات والأوراق، التي اكتُشِفَت في القاهرة في عام (١٨٩٠م) (في ما يسمَّى وثائق الجنيزة).

ويُشكِّلُ الورقُ جزءًا من مجموعة كبيرة من الكتابات الشخصية والتجارية لمجتمع مصري يهودي، كان يؤمِنُ بأنَّ أيَّ قطعة من عمل مكتوب تحتوي على اسم الله؛ لا ينبغي تدميرها.

وهكذا وُضِع الورق في وديعة في غرفة تم بناؤها على الأرجح مضافة لكنيسة ابن عِزْرا سيناجوج، عندما عاد الأخيرُ عام (١٠٢٥م).

وكانت هناك وثائق عن كل عام تقريبًا من (١٠٠٢ إلى ١٢٦٦م)، بعدها أصبحت أكثر ندرة. وعلى الرغم من قدر المعلومات التي ذكرتها هذه الوثائق عن الورق الذي أُنتجَتْ منه كميةٌ معينة خلال القرن الحادي عشر الميلادي، فإن المعلومات الواردة عن كيفية صناعته قليلة[٢].

---

(١) Baker ١٩٩١م، ص٢٩.

(٢) للاطلاع على وثائق جنيزا Geniza، انظر: S.D. Goitein، جمعية البحر الأبيض المتوسط: الجاليات اليهودية في العالم العربي كما صُوِّرت في وثائق جنيزا Geniza، القاهرة، ١ـ٤، ١٩٦٧ ـ ١٩٨٨م.

تراجع صناعة الورق في العالم الإسلامي

عرفت حِرْفةُ صناعة الورق منذ ظهورها في الصين، انتشارًا في بلاد فارس وسورية، ومصر، والمغرب، وإسبانيا المسْلِمة، ووصلت أخيرًا إلى أوروبا في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي، بعد أن استأثر بها الصينيون في سمرقند أكثر من (٤٠٠) سنة، وبعد اختراع الورق في الصين بألف سنة.

وكان لدى العالم العربي إمكاناتٌ اقتصادية هائلة، وأصبح الورق بسرعة بندًا أساسيًّا من بنود الصادرات، إلى جانب سلع مثل المنسوجات والسكر، وازدهرت تجارته منذ بدايتها، من الشرق إلى الغرب.

ومنذ القرن الحادي عشر الميلادي كانت هذه المادةُ تُصدَّرُ بكميات ضخمة إلى الإمبراطورية البيزنطية والغرب المسيحي.

ومع ذلك، وبحلول القرن الرابع عشر الميلادي، تأسَّست صناعةُ الورق الأوروبية بشكل جيد، وبدأ اتجاه التصدير ينعكس في نهاية المطاف على النُّخبة والمتعلمين الذين تأثروا بالغرب ونظروا إليه؛ لأنه المصدر الذي يمدّهم بالورق.

وفي منتصف القرن الرابع عشر الميلادي تم استيراد الورق الأوروبي إلى العالم الإسلامي[١] على نحو متزايد في الولايات

---

(١) قرآن الناصر، الدكتور خليلي، تم نسخ مجموعة الفن الإسلامي على ورق العلامة المائية الإيطالية المؤرخة في حوالي سنة ١٣٤٠م. انظر: جيمس، ١٩٩٢م، ص١٤٦، والملاحظة (٢).

العربية لشمال إفريقيا، وبحلول القرن الخامس عشر الميلادي، كانت مخطوطات شمال اليونان مكتوبة على ورق إيطالي[١].

وعلى الرغم من أن المنافسة الأوروبية لم تقتحم صناعة ورق الشرق الأوسط على الفور، فإنها أثّرت في انخفاض كبير في حجم الإنتاج.

ويمكن استخلاص أوجه الشبه ـ فيما يتعلق بتدنّيها ـ بينها وبين الصناعة المصرية السريانية للنسيج. وبحلول القرن الخامس عشر الميلادي، عرفت صناعة النسيج الأوروبية تقدُّمًا من الناحية التّقنية، وارتفعت قيمة المواد في الشرق جودةً وسعرًا.

وفي مصر وسورية، خَفَّضَ التدخل الحكومي الحوافزَ من أجل التغيير التكنولوجي، وشجَّع انخفاض عائدات الاستثمار على عدم تشجيع الصناعة المحلية[٢].

وقد كان التاجر الناجح ضعيفًا في عصر المال؛ لنفوذ القوات العسكرية وتوسعها، فقد كانت أية أرباح يجنيها يعطيها للأمراء. ومنذ دخول العثمانيين مصر عام (١٥١٧م)، أصبحت القاهرة في عُزْلة فنية وتجارية، وبدأت صناعة النسيج لذلك تتراجع وتتدهور.

وقد فشلت صناعة الورق المصرية؛ لأن التكلفة القليلة في صناعته لم تستطع أن توفِّرَ ورقًا جيدًا يضاهي القيمة الجيدة للورق الأوروبي، وهو موقفٌ انعكس على العالم الإسلامي. وأدَّت الميكنة

---

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٣٢.

(٢) Lapidus، ١٩٨٤م، ص٢٩ و٣٤.

في أوروبا إلى إنتاج نوعية جيدة، وورق رخيص نسبيًّا، وعلى نطاق لا يمكن أن يتكرر في بلاد فارس والشرق الأوسط.

وكان الورق الأوروبي من مدينتي فابريانو وترافيزو خاصة، يتم إنتاجه خصيصًا لتلبية احتياجات السوق الإسلامي، وبدأ استيرادُه إلى هذه المنطقة بحلول القرن الخامس عشر الميلادي من البندقية وجنوة.

وابتداءً من القرن السابع عشر الميلادي، نمت تجارةُ التصدير إلى الشرق الأوسط إلى درجة أنه انتشر استخدام الورق الأوروبي لإنتاج المخطوطات على نطاق واسع، كما هو واضح من دراسة المخطوطات في مصر وسورية وبلاد فارس وشمال إفريقيا.

إن الازدهار الثقافي والهيمنة الاقتصادية للقوى العظمى، ولا سيّما بريطانيا وروسيا في القرن التاسع عشر، أحدث زيادة كبرى في مستوردات السلع الغربية المصنّعة. ولأول مرة في تاريخهم، نجد حكومة آسيا الوسطى، ومنطقة الشرق الأوسط تئِنُّ تحت السيطرة المباشرة للقوة الأوروبية، ورجال أعمال الغرب؛ إذ احتكروا إنتاج السلع اليومية وتوريدها، ومنها الورق.

وقد أخذ الورقُ الغربي المصنوع للتصدير حجمًا يتوافق وعُرْف ورق الشرق الأوسط، وتمَّ صقلُه تبعًا لذلك العُرْف (على الرغم من تغيير الحجم الذي كان بالجيلاتين بدلًا من النِّشا)، وكثيرًا ما كانوا يصقلونه مرة أخرى بعد جلْبهم له.

ويذكر رحّالة القرن السابع عشر الميلادي «Evelia celebi» أنَّ تجار الورق في اسطنبول كانوا يزيّنون محلاتهم بورق بلاد فارس، وورق البندقية، ومع مرور الوقت تجانس هذا الورق،

وصُقل مع جدران محلّاتهم[١].

وشملت العلاماتُ المائية التي تمَّ تصميمُها خصيصًا للشرق الأوسط، زخارفَ شعبية تتضمن هلالًا، ونجمة، وتاجًا. وأُدْرجت الأهِلّةُ المائية الثلاث (المعروفة في مدينة البندقية بـ: Trelune) على نطاق واسع في ورق التصدير، في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر الميلاديين.

إن إدراج مصطلح «ورق بلدي» (الورق المنتَج محليًّا) في قائمة تاجر الورق المصري المؤرَّخة سنة (١٦٥٠م)، يدل على أن الورق كان يُصنَّعُ في مصر في القرن السابع عشر الميلادي[٢]، ووصول ورقةٍ إلينا مؤرَّخة في القرن السابع عشر والثامن عشر منشؤها مصر وسورية يزكي هذا.

وبحلول نهاية القرن الثامن عشر، أصبح الورق الذي يباع في مصر على وجه الحصر مَصْدره أوروبا تقريبًا، وانقرضت الصناعة المحلية حتى دخلت آلاتُ صُنْع الورق إلى مصر في القرن التاسع عشر. وقد تمسَّكت بلاد فارس في صناعة الورق بالأسلوب التقليدي حتى القرن التاسع عشر، عندما بدأت تتأثَّرُ بالتجارة الأوروبية. وباستثناء الهند، شهد الورق المصنوع باليد انتعاشًا كبيرًا في السنوات الخمسين الماضية، وبدَتْ حرفةُ صناعة الورق وكأنها قد اختفت من العالم الإسلامي.

* * *

(١) Bosch، وCarswell، وPetherbridge، ١٩٨١م، ص٣٧.

(٢) Walz، نشرة Daly، ١٩٨٥م، ص٣٠.

الحبر والمداد
في كتب الصناعات الشاملة[١]

لطف الله قاري[٢]

كُتب الصناعات الكيميائية في التراث العلمي هي التي تدور حول المجال الذي اصْطُلح على تسميته بالتِّقانة (التكنولوجيا) الكيميائية. فهي تمدُّنا بمعلومات قيمة حول: تنقية المواد الكيميائية، وأنواع الأدوات والأجهزة المستخدَمة، والعمليات processes الكيميائية، وخطوات التصنيع، والخواص الطبيعية للمواد، والتفاعلات الكيميائية.

وإذا كانت أكثر الكتب المؤلَّفة في الصنعة (الخيمياء أو الكيمياء القديمة alchemy) تحتوي على مزيج منَ السحر والتنجيم والعبارات الرمزية الغامضة التي تغطي وضوح النص وجودته، فإن كتب الصناعات تمتاز بأنها مكتوبة بلغة سهلة واضحة.

وصل إلينا منَ الكتب والرسائل التراثية مؤلَّفات متخصِّصة في كل من: صناعة مواد الكتابة والصيدلة وصناعة العطور، والتصنيع الحربي، والجواهر والمعادن وسَكّ العُملات، والألعاب السحرية.

ومن هذه الكتب أيضًا مؤلَّفات احتوت على أكثر من صناعة

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/ مايو ٢٠١١م، ص٧٩ ـ ١٠٨.

(٢) باحث في التراث العلمي العربي (السعودية).

من تلك الصناعات الكيميائية. ومن بين ما اشتملت عليه أبوابٌ لتصنيع أنواع الحبر. وهذا يجعلها مصدرًا لا يستغني عنه الباحث في دراسة هذا المجال. فنقدِّم في مقالتنا هذه استعراضًا لما احتوته تلك المؤلَّفات الشاملة من وصَفات لأنواع الحبر.

ولا نهدف هنا إلى تحليل مفصَّل لنصوص تلك الكتب؛ لأن هذا يتطلَّب بحثًا مطوَّلًا يصلح لأطروحة دراسات عليا. وإنما الغرض هو استعراض عامٌّ نستخلص منه بعض النتائج التي توضّح أهمية هذه الكتب الشاملة بوصفها مصادر في تاريخ صنع مواد الكتابة. إلا أننا نحاول مقارنة نصوص هذه الكتب بالكتب المبكرة الرائدة التي تمَّ تأليفها في صنع الأحبار، مع مقارنة سريعة بين بعض نصوصها، لمعرفة علاقة النسب بينها.

الكتب المبكِّرة في صناعة أنواع الحبر

من حسن الحظ أن أصنف هذا البحث بعد اكتشاف أحد المؤلَّفات المبكِّرة في مجال صناعة الكتاب، وهو رسالة «زينة الكَتَبة»، لأبي بكر محمد بن زكريا الرازي[1]، الطبيب والكيميائي المعروف (المتوفى سنة ٣١١هـ/ ٩٢٣م). فموضوعها هو صناعة

(١) اكتشفها الباحث محمود محمد زكي، وقدم عنها بحثين: الأول في مؤتمر علم المخطوطات (الكوديكولوجيا) وتاريخ الكتاب المخطوط بالأحرف العربية (Congreso International Codicologiae historia de libro manuscript en caracteres arabes) الذي عُقد في مدريد، مايو، ٢٠١٠م، والبحث الآخر في المؤتمر السنوي الثلاثين لتاريخ العلوم عند العرب، جامعة حلب، ديسمبر، ٢٠١٠م.

الكتاب المخطوط، بداية من صناعة الأحبار، مرورًا بالأحبار السِّرية وحِيل الكتابة، انتهاء إلى وصفات قَلْع آثار الحبر منَ الورق والبردي والرَّق (الجلد) والثياب، وغير ذلك، ومن ذلك وصفات لأحبار خاصة بالسَّفَر والحفظ الطويل، وأحبار لا تظهر إلا في الليل، وأخرى تختفي تدريجيًّا، وكيفية معالجة البردي لإظهاره كالقديم.

والرسالة تقع في ستِّ ورقات. وقد اعتمد عليها واقتبس منها مؤلِّف كتاب «عمدة الكتَّاب» الآتي ذكره، ومحمد بن ميمون الحميري المراكشي في كتابه «الأزهار في عمل الأحبار» (أتمَّ تأليفه سنة ٦٤٩هـ)، وأبو بكر محمد بن محمد القَلَلَوْسي القضاعي من الأندلس (ت٧٠٧هـ) في كتابه «تُحَف الخواص في طُرف الخواص»[(١)].

ومنَ الكتب المبكِّرة في صناعة المخطوط العربي «عمدة الكَتَّاب وعدة ذوي الألباب» المنسوب إلى المعز بن باديس (ت٤٥٤هـ) أو ابنه تميم. والأرجح أنه أُلِّف لأحدهما. وهذا كتاب جامع شامل لمواضيع صناعة الكتاب، يشتمل على وصفات كثيرة لصناعة أنواع الحبر. وقد حقَّقه باحثون مختلفون ثلاث مرات[(٢)].

نتوقف قليلًا عند النسخة الأزهرية من كتاب «عمدة الكتّاب»،

---

(١) An Unknown, Manuscript on Arabic Bookmaking, Congreso International, Codicologia e historia del libro manuscripto en caraceters arabes, Zaki, M. Madrid, May, 2010.

(٢) نشر محقَّقًا في القاهرة سنة ١٩٧١م، ثم في طهران سنة ١٩٨٩م، ومنه طبعة حديثة في دمشق لم تتبع مناهج التحقيق المعتمدة، كما سيأتي تفصيله في حاشية تالية.

فهي تحمل العنوان التالي: «هذا كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، يتعلق بمعرفة أسماء الأقلام وطرائقها ومعرفة بَرْي القلم وكيفية القَطّ وإصلاح آلته، وكذلك معرفة تركيب الأحبار بسائر أجناسها وما يصلحها وما لا غنى للكاتب عنه، وأيضًا يتضمن ملاعيب ظريفة للملوك ومخاريق عجيبة، وأيضًا يتضمن عمل العسل والسمن والزُّبد، وأيضًا عمل الزَّعْفران والجاوي والزِّنْجار والإسفيداج والسِّيلقون واللَّازَوَرْد وغيره». وهي تحتوي بالفعل على فصول وأبواب لا توجد في النسخ الخطية الأخرى من الكتاب، منها «الباب الثامن في وضع الأسرار في الكتب وما في ذلك منَ الملاعيب الكبار». وهو يتكون من خمسَ عَشْرةَ صفحة مخطوطة، معظمها في حِيَل الحُوَاة التي نسميها ألعاب السيرك في عصرنا. وقد نشرت هذه النسخة في دمشق بعد حذف معظم محتويات هذا الباب، دون أن يشير معدّ الطبعة إلى ما حذفه[١].

ومنَ المؤلَّفات المبكرة أيضًا رسالة «في قَلْع الآثار منَ الثياب» لفيلسوف العرب الكندي (ت حوالي ٢٦٠هـ/ ٨٧٣م)[٢]. وفيها كيفية إزالة بُقَع الحبر.

---

(١) طبعة دمشق، ٢٠٠٦م، من كتاب عمدة الكتاب تخلو من المقارنة بين النسخ، ومن ذكر أرقام ورقات المخطوطة في النص المطبوع. وفيها حذفت صفحات كاملة دون الإشارة إلى ذلك، لا في الحواشي ولا في أي مكان آخر. وهي خالية من الكشافات. وليس فيها تفسير لكثير من الكلمات الغامضة، وإنما كان يكتفي معد الطبعة بالتعليق عليها بكلمة (كذا) في الحواشي، وغير ذلك من مخالفات مناهج التحقيق.

(٢) نشرت بتحقيق محمد عيسى صالحية. انظر المراجع. ونشرت كذلك سنة =

ومنَ الكتب المبكرة كذلك: «الرسالة العذراء» لأبي اليسر محمد بن إبراهيم الشيباني (ت٢٩٨هـ). فيها ما يَهُمُّ الكُتَّاب من أساليب الإنشاء والبلاغة، وبها أيضًا فقرة مختصرة حول عمل الحبر وفقرات عنِ الصفات الجيدة لأدوات الكتابة. وقد نشرت في خمس طبعات مختلفة[1].

كتب الصناعات الشاملة

١ ـ كتاب الخواص الكبير

الصورة التي رسمها بعض مؤرِّخي العلوم لجابر بن حيان (ت حوالي ٢٠٠هـ/ ٨١٥م)، هي أنه اشتُهر فقط بكتاباته في علم الصنعة التي تبحث في تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب والفضة. بل وُصفت كتاباته بالغموض والتورية، وظن المهتمون بتاريخ العلوم أنه

= ١٩٨٥م في إيطاليا. انظر: القسم الأجنبي من المراجع، وكاتب هذا البحث مدين بالشكر للأستاذ محمود محمد زكي، على تزويده بنسخة من طبعة إيطاليا.

(١) طُبعت بتحقيق زكي مبارك، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١م، وبتحقيق يوسف محمد فتحي عبد الوهاب، القاهرة، دار الطلائع، ٢٠٠٥م، وبتحقيق محمد المختار العبيدي، دبي، مركز جمعة الماجد، ٢٠٠٩م، وطبعت ضمن رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، القاهرة، دار الكتب العربية الكبرى، البابي الحلبي، الطبعة الثانية، ١٩١٣م، ومطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٤٦م، كما طبعت ضمن جمهرة رسائل العرب لأحمد زكي صفوت، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٧م، ج٤، ص١٧٦ ـ ٢١٢. وقد تم تصويرها دون ترخيص ببيروت.

لم يتركْ أعمالًا واضحة في الكيمياء العملية. ونتيجة لذلك اهتم الدارسون لأعمال جابر بن حيان حتى الآن برسائله في علم الصنعة دون غيرها. لكن مؤرِّخ التِّقانة المعروف (أ. د. م) أحمد الحسن قدَّم دراسة عن كتاب «الخواص الكبير» لجابر بن حيان، نستخلص منها الأسطر التالية.

يعدُّ علم الخواص علمًا في تقاسيم العلوم عند العرب. وله تعريفات متعددة، منها أنه علم يبحث في خواصِّ الأشياء، وهي خواصُّ ثابتة لكن أسبابها خَفِيَّة. فنحن نعلم أن المِغْناطيس يجذب الحديد ولكننا لا نعرف السبب في هذه الخاصِّية؛ وكذلك الأمر في جميع الخواص، إلا أن علل بعضها معقولة وبعضها غير معقولة.

ثم إن تلك الخواصَّ تنقسم إلى أقسام كثيرة، منها: خواص العدد، وخواص الأعداد المتحابَّة والمتباغضة، وخواص المعدِنيات، وخواص النباتات، وخواص الحيوانات.

وصنَّف في هذه الخواص كثيرٌ منَ المؤلفين، منهم: علي بن رَبَن - ربَّن/ربل - الطبري (كان حيًّا سنة ٢٧٧هـ) في كتاب «فِرْدَوْس الحكمة»، ومحمد بن زكريا الرازي (ت٣١١هـ) في كتاب «الخواص»، والجَلْدَكى (ت بعد ٧٤٢هـ) في كتاب «درة الغواص وكنز الاختصاص في علم الخواص».

ويبحث كتاب «الخواص الكبير» لجابر بن حيان، في خواص المواد المعدنية والنباتات والحيوانات، سواء كانت مفيدة أو ضارة، ويبحث في استخدام تلك الخواص في الوصفات الكيميائية والصناعية وفي علاج الأمراض.

يذكر الكتاب بعض الخواصِّ العجيبة التي تبدو غير معقولة الآن، لكنها كانت شائعة في عهد جابر، ولكنها تحتل حيزًا ضئيلًا من محتويات الكتاب، وكانت هذه الخواص الغريبة متداولة في حضارات الشرق الأدنى السابقة للإسلام، وكانت جزءًا منَ التراث الشعبي الموروث جيلًا بعد جيل، وكان بعضها مدونًا باللغات الفارسية والسُّريانية واليونانية.

ومنَ المقالات الواحدة والسبعين المكوِّنة للكتاب خصَّص جابر بن حيان عشرين مقالة لأبحاث فلسفية تتعلق بعلم الميزان في الكيمياء، وعشر مقالات لوصفات كيميائية تشرح كتاب السبعين، واثنتي عشرة مقالة للإكسير ومنافعه بما فيها العلاجية مع وصفات كيميائية متفرقة، وثماني مقالات لوصفات الكيمياء الصناعية، فيكون مجموع المقالات الكيميائية خمسين مقالة.

ويتألف باقي المقالات من ثلاثَ عَشْرةَ مقالة فيها وصفات طبية ووقائية بعضها غريبة. وبعضها يعتمد على الطِّلَّسْمات مثل مقالات مَنْع البَقِّ والحشرات والهوامِّ، وهناك مقالتان حول تربية الحمَام، ومقالة تبحث في الفستق والبندق، وأربع مقالات تحتوي على خواص طريفة بعضها كيميائي وبعضها غريب. فيكون المجموع سبعين مقالة عدا المقالة الأولى وهي تشكل المقدمة.

فالحاصل أن من مجموع مقالات الكتاب ـ وهي (٧١) مقالة كما قلنا ـ نجد ثماني مقالات لوصفات الكيمياء الصناعية، تشمل المواضيع التالية: تحلية المياه، تحويل الحديد إلى فولاذ، عمل

اللؤلؤ الصناعي، صبغ فَصِّ بِلَّور، إزالة الشعر منَ الجسد، خضاب ظاهر الكف وباطنها، أخلاط لون الذهب، أخلاط لون الفضة، اللون الأحمر، أخلاط الأخضر، أخلاط اللون المطوَّس (ذي الألوان المتداخلة مثل ريش الطاووس)، الصِّبْغ المُعَصْفَر، أخلاط الفيروزجي، جوهر يعرف بالأدرك، دهن يطلى به الثياب والسلاح فلا يصل الماء إلى ما طُلي به، دهن صيني للسيور والمناطق، صفة طباخ الدهن الصيني، صفة الغِراء الأسود الصيني، صفة عمل السُّروج، صفة المِداد الهندي والصيني، صفة مداد آخر، صفة أدهان لا يَحُلُّها الماء، صفة دهن صيني تدهن به الثياب والحرير والخشب، صفة دهن صيني للرخام والشَّبَه خاصة، صفة دهن صيني مذهب للحديد، صفة دهن صيني للحديد المذهب، صفة الدهن الصيني الأبيض، صفة الدهن الصيني الأسود، صفة خضاب ذهبي حسن، صفة مفارع من حبال، باب عمل البرام وكل شيء منَ الحجارة، صفة خضاب عجيب ذهبي، صفة مداد أحمر مليح، تلويح قوارير الزجاج في لون الفضة، صنع الزُّنْجُفر، عمل منشار وسكين يقطعان الزجاج والحجارة الصلبة، خضاب الشعر أصفر في لون الذهب، الكتابة في الكاغَد بلون الذهب.

وقد نشرت نصوص هذه الوصفات بالتفصيل، محقَّقة على نسختين من الكتاب[١].

---

(١) بحث: د. أحمد يوسف الحسن، منشور على الصفحة التالية من الشبكة:
http://www.history-seience-Technology.com/
Edited%20Arabie%20Tests/Edited%20Texts%201.htm.

مصادر كتاب الخواص الكبير

وصفات الكيمياء الصناعية في كتاب جابر بن حيان تمثل التِّقانة (التكنولوجيا) التي كانت مستخدمة في القرن الثامن الميلادي في العهد العباسي زمن هارون الرشيد وجابر بن حيان، وكانت هذه التقنيات إما موروثة أو مستحدثة. ويصرح جابر في أكثر من موضع أنه كان يجمع هذه الوصفات، ونفهم من عباراته أنه جمعها منَ الصُّناع. وكان أحيانًا يشير إلى مصادره المكتوبة، فهو يقول إنه أخذ وصفة أدهان لا يَحُلُّها الماء منَ الفضل بن يحيى بن بَرْمَك من كتاب مؤلِّفُه مَجْهول بسبب فقدان الصفحات الأولى والأخيرة منه وأنه عمِل بها. وعند وصف صنع الجوهر الأدرك يقول جابر: «إن هذه النسخة التي أذكرها في كتابي هذا من نفيس النُّسخ وأشرفها وأجودها وأوضحها وأعظمها قدرًا ولقد عمِلت بها».

فنستنتج منَ النَّصين السابقين أن جابرًا كان يختبر هذه الوصفات. وهناك نصوص أخرى تدل على أنه كان يجرّب ما دوّنه في كتابه، فهو يقول عن دهن السيور والمناطق أنه يصفه على «أتمِّ ما امتحنتُه وعملتُه فرأيتُه عجيبًا في كل لون من ألوانه على اختلاف ذلك».

ويصف دهنًا آخر ويقول: «إنه وُصف لنا فامتحناه فوجدناه صحيحًا نهاية في أعماله، وهو حسن».

ويحض جابر بن حيان قارئ كتابه أن يبتكر وصفات مستحدَثة على نمط الوصفات السابقة، فيقول: «وينبغي للعالم أن يفكر في هذه الأصول فإنه يمكنه إذا كان عالمًا أن يستخرج على كل شيء من

هذه مثالاتٍ، وذلك أن جميع العلوم إنما هي قياس وحملانات بعضها على بعض؛ إذ كل علم فكري فإنما يكون عن علم قد تقدم، فابْنِ أمرَك بحسَب ذلك. فهذه الأدلة من خواص الخواص».

ونجد في وصفات الكيمياء الصناعية في كتاب جابر بن حيان أن كلمة «صيني» تتكرر، والمقصود بالطبع ما كان أصله صينيًّا من منتجات صارت تصنع محليًّا. ومن ذلك مثلًا الحبر الصيني، وكذلك الخزف الصيني وموادُّه الأولية والمنتجات الشبيهة مثل السيراميك. فهذا المصطلح وصف لغوي يدل على النوعية فقط. فالوصفات ليست صينية، كما أنها ليست من مصدر صيني مباشر. يقول روسكا في مقال له عن هذه الوصفات: «لا يمكننا أن نقول عن هذه الوصفات إنها صينية. إنها على الأرجح من أصل يوناني أو سرياني أو فارسي». وللمستشرق كراوس رأي مشابه، فهو يقول: «إن جابر يبحث في المقالات (٢٨ ـ ٣١) عن عدد من الأصباغ الصينية، أو بالأحرى الأصباغ التي هي تقليد لها. وإن التفاصيل الواردة في الوصفات تمثل تقنية الصُّناع الحقيقيين المعاصرين لجابر».

لقد استند جوزيف نيدهام (مؤرِّخ العلوم والتكنولوجيا في حضارة الصين القديمة) في تَعداد المنجَزات الصينية إلى وصفات كتاب «الخواص الكبير»، ولكنه كان يجب أن يستند إلى مصادر صينية وليس إلى مصادر عربية. وذلك لأن نعت المنتجات بالصينية في وصفات جابر بن حيان، لا يعني أن هذه الوصفات جاءت من مصادر صينية.

كانت كتب الوصفات التي اعتمد عليها جابر مدوَّنة باللغة

العربية. وهذا يؤيد ما قد أصبح متفقًا عليه الآن من أن حركة الترجمة إلى العربية من اللغات اليونانية والسريانية والفارسية بدأت في العهد الأموي. وكتب الوصفات هذه كانت إما مترجمة أو وضعها مؤلفون في العهد الإسلامي المبكر، وسواء كانت هذه أو تلك فإنها كانت تمثل التقنية الدارجة في كلٍّ منَ العراق ومصر والشام وفارس في مطلع العهد الإسلامي.

بالطبع لم يعتمد جابر على أي منَ المصادر المبكِّرة ـ من كتب مواد الكتابة ـ التي مرّ الحديث عنها. وذلك ببساطة لأنه أقدم زمنًا من مؤلفيها. على العكس من ذلك نجد في كتاب «عمدة الكتّاب» بعض وصفات الأحبار مشابهة لما ورد في كتاب جابر، لكن باختلاف في ألفاظ العبارات؛ أي: إن مؤلف الكتاب لا ينقل من جابر.

٢ ـ المخترع في فنون من الصُّنع

كتاب «المخترَع في فنون منَ الصُّنَع» من تأليف الملك المظفَّر يوسف بن عمر الرَّسولي (ت٦٩٤هـ/ ١٢٩٤م)، فيه فصول عن صناعة مواد الكتابة، يعتمد في كثير منها على كتاب «عمدة الكُتَّاب» السابق ذكره. ومنها صنع المِداد والحبر واللِّبق والصباغات من اللَّك![1]

(١) اللكّ: صبغ أحمر تفرزه بعض الحشرات على بعض الأشجار في جزر الهند الشرقية (أرخبيل الملايو)، يذاب في الكحول فيكون منه دهان للخشب. المعجم الوسيط ٢/ ٨٣٧. المقصود بحلِّ اللكّ أو غيره من المواد هو إذابتها في المحلول المناسب.

والسَّنْدَرُوس[١]، والكتابة بالذهب والفضة واللازورد، وعمل المواد اللاصقة، ووضع الأسرار في الكتب، وما يمحو الدفاتر والرُّقوق. وفيه فصل عن مواد قلع الآثار والطُّبوعات منَ الثياب. ومن ضمن محتويات الكتاب: دهانات الأسقف. وفي الفصل المتعلق بتجليد الكتب نجد مادة أصيلة غير مقتبَسة من الرسائل المؤلَّفة في هذا المجال[٢]. وفيه فصل عن مواد قلع الآثار والطبوعات منَ الثياب، وفصل آخر عن صبغ أنواع الأقمشة؛ كالحرير والكَتَّان والمخلوط والقطن وغيرها، وذلك بمختلف الألوان التي تعد منَ المواد الأولية التي يصف الكتاب تركيبها. وفيه فصل عن صناعة الصابون، العاديّ منه والمعطّر. وفي الكتاب فصول عن تركيبات النَّفط للأسلحة وللألعاب النارية المسلِّية. منها تطييب النَّفط (قنابل المولوتوف) والفرقاعات (القنابل اليدوية)، مع التركيز عند التركيب على المواد الأولية الموجودة في البيئة المحلية للمؤلف (أي: اليمن). أما ألعاب التسلية (أي: ما يسمى حِيَل السيرك في عصرنا) فتشمل طرقًا لإشعال خاتم فضة، وإشعال النار فوق فَسْقية (خُصَّة) الماء، وإشعال طاسة تظهر وجوه الحاضرين ملوَّنة لبعضهم، وغير ذلك منَ الألعاب الباهرة[٣].

---

(١) السندروس: نبات تسيل منه مادة صمغية صفراء شفافة، أفتح قليلًا من الكهرمان، استعملت للتلميع، كالورنيش في عصرنا. الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، ومعاجم إنكليزية.

(٢) مقدمة المحقق لكتاب المخترع في فنون من الصنع، ص٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص٣١ ـ ٤٣.

الفصل الخاص بإزالة البقع منَ الملابس ـ وهو منَ الموضوعات التي اهتمت بها كتب الأحبار ـ يضم أشمل ما ورد في التراث العلمي حول هذا الموضوع، من حيث نوعية المواد التي تنتج عنها الآثار والطُّبوعات، ودقَّته وتحقُّقه مما أورده، وذلك بإجرائه التجارب، وإيراده عبارة «مجرَّب» أو «صحيح مجرَّب» أو «فإنه يزول» أو «فإنه ينقلع». وقد تضمن الفصل مادة أصيلة، اشتملت على طرق لإزالة آثار العديد من الفواكه والنباتات المختلفة، والنَّفط بأنواعه والصدأ والمِداد والحبر والكحل والشمع والخمر والدم ودهون الأطعمة[١].

وعند مقارنة هذا الفصل برسالة الكندي حول قلع الآثار منَ الثياب ـ التي سبق ذكرها ـ نجد رسالة الكندي بسيطة سهلة؛ لأنه يخاطب أهل عصره من مختلف الخلفيات التعليمية.

أما كتاب الملك المظفر فإنه يفصّل كيفية استعمال المواد ويوضح ذلك ويشرحه، ويحدد كمياتها النسبية، ومعالجتها عند وضعها على الملابس وغيرها. فلا ننسى أن مؤلِّف «المخترَع» على في القرن السابع الهجري، بعد أنِ انتشرتِ العلوم وكثرتِ المؤلَّفات، ولم يَعُدْ بالإمكان الاكتفاء بالمعلومات البسيطة[٢].

---

(١) تنظيف الثياب من الآثار والطبوعات والأوساخ في ضوء التراث العربي، لمحمد عيسى صالحية، ضمن كتابه بحوث ومقالات في الحضارة العربية الإسلامية، الكويت، مؤسسة دار الكتب، وبيروت، دار التقدم العربي، ١٩٨٨م، ص٢١٥ ـ ٢٤٠.

(٢) رسالة في قلع الآثار من الثياب وغيرها، ليعقوب بن إسحاق الكندي (ت٢٦٠هـ)، تحقيق محمد عيسى صالحية، مجلة معهد المخطوطات =

أما عن صناعة الأحبار فالفصل الثاني من الكتاب «في عمل أجناس المِداد وعمل الأحبار السود والأحبار الملونة»[١]، يقدِّم فيه (٢٤) وصفة لأنواع منَ المِداد والحبر. ومنها الحبر الأبيض والأحمر والحبر المجفّف للسفر.

والفصل الثالث «في عمل اللِّيق وتلوين الصباغات وخلطها وحلّ اللكّ، وما يعمل منها لدهان السقوف، وحلّ السندروس»، توضح نصوصُه «والنصوص الأخرى في الكتب التي تتم مراجعتها في هذا البحث) ـ أن معنى «اللِّيقة» هو الخلطة السائلة التي يتكون منها الحبر أو الصِّباغ الملوَّن، وأحيانًا نوع منَ الأحبار السرية[٢]. وذلك

= العربية، المجلد (٣٠)، ١٩٨٦م، ١/ ٨٣ ـ ١١١. وأعيد نشر التحقيق مع الدراسة في كتابه بحوث ومقالات في الحضارة العربية الإسلامية السابق الإشارة إليه، ص٢٤١ ـ ٢٦٥.

(١) أوضح ديروش أن المِداد والحبر كانا مادتين مختلفتين من ناحية التركيب، لكن تلاشى التمييز بين الاسمين، بحيث صار المؤلفون يخلطون بينهما. وهو نفسه يطلق اللفظتين على مسمى واحد، فيقول: «تمتعت الأمدّة (الأحبار) إلى جانب القلم بمكانة خاصة... إلخ». انظر: المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، لفرانسوا ديروش، تعريب أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان، لندن، ٢٠٠٥م، ص١٨٧ ـ ١٨٩.

(٢) قال ابن منظور لسان العرب نقلًا عن تهذيب اللغة للأزهري: لِيقة الدواة هي ما اجتمع في وقبتِها (حفرتها) من سوادها بمائها. أما دوزي فيعرِّف اللِّيقة بأنها حبر سري. في حين أن المصادر التي بين أيدينا تصف اللِّيقات بأنها خلطات الأحبار والأصباغ عمومًا. انظر: تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي، تعريب محمد سليم النعيمي وجمال الخياط، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ٩/ ٢٩٥.

بخلاف ما يتكرر في المراجع الحديثة من أنها تعني الصُّوفة داخل دواة الحبر[١]. فيصف المؤلف (١٣) ليقة ألوانها مختلفة، ما بين أحمر وزهري وذهبي وغيرها.

وفي الفصل الرابع «في الكتابة بالذهب والفضة وما يقوم مقامهما وغسل اللازورد» يذكر المؤلِّف إعداد سائل للكتابة من مسحوق الذهب والفضة، ومادة تعطي لون الفضة دون أن تحتوي على هذا المعدن الثمين.

والفصل الخامس «في وضع الأسرار في الكتب، وما يمحو الدفاتر والرُّقوق، وإلصاق الكاغَد والرّقوق، وفكّ ختوم الكتب، والحيلة في ردّ ختامها»، يقدِّم فيه المؤلف أربع وصفات للحبر السري غير الظاهر، وسبع وصفات لإزالة الكتابة ومحوها منَ الورق والرُّقوق.

---

(١) انظر: المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، لفرانسوا ديروش، تعريب: أيمن فؤاد سيد، مرجع سابق، ص١٨٣. وقد عرَّف د. أحمد شوقي بنبين ود. مصطفى طوبي مؤلِّفا معجم مصطلحات المخطوط العربي اللِّيقة على أنها الكرسف، أو الصُّفو المتخذة داخل الدواة. وقالا في الهامش: «فصّل في أنواعها ابن باديس في كتابه عمدة الكتَّاب، ص١١١، وما بعدها». لكن إذا راجعنا كتاب عمدة الكُتَّاب فإننا نجده يذكر وصفات لأنواع من الحبر والأصباغ، ويسمى كل واحدة ليقة. صحيح أن بعض المصادر المبكرة مثل الرسالة العذراء التي مرَّ ذكرها تقصد باللِّيقة الصُّوفةَ المتخَّذة داخل الدواة، إلا أن المعنى تغيَّر مع الزمن، فصارت الكلمة تؤدي معنيين، كما أوضحنا بالأمثلة خلال البحث. انظر: معجم مصطلحات المخطوط العربي، د. أحمد شوقي بنبين ود. مصطفى طوبي، التحرير الثالث، الطبعة الثالثة، الرباط، الخزانة الحسنية، ٢٠٠٥م، ص٣٠٩.

٣ ـ عيون الحقائق وإيضاح الطرائق

مؤلف الكتاب هو: أبو القاسم محمد بن أحمد السَّماوي العراقي (نسبة إلى المدينة السَّماوة). اختُلف في تاريخ حياته وعصره[١]. لكن الأرجح أنه عاش حتى نهاية القرن السابع الهجري (أي: حتى ٧٠٠هـ/ أو ١٣٠٠م)؛ لأنه يذكر اسم الحاكم في زمنه وهو الملك الظاهر ركن الدين، الذي حكم خلال الفترة ٦٥٨ ـ ٦٧٦هـ/ ١٢٥٩ ـ ١٢٧٤م).

أما الكتاب فهو من كتب ألعاب الخِفَّة التي هي من عروض السِّيرك في عصرنا، ولو أن هذا الكتاب ـ بالذات ـ يحتوي على كثير من الطلاسم والشَّعْوَذات، الأمر الذي يفسر عدم تحقيقه للآن، برغم كثرة نُسَخه في العالَم. وقد ورد عنوان الكتاب هكذا «كشف الدكّ، أو عيون الحقائق وإيضاح الطرائق». والدكّ هو التمويه على الجمهور بخفة اليدِ والحِيَل المستندة على حقائق علمية.

ينسب المؤلِّف الحِيَل والوصفات التي يقدمها للقارئ إلى كتاب يعرف بعنوان «نواميس أفلاطون»[٢]. فهو يقول في بداية كتابه:

---

(١) ترجمته في: أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية، زهير حميدان، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٥م، ٢/ ٢٥٨ ـ ٢٦٠.

(٢) هذا الكتاب كان من مراجع الجوبري، مؤلف كتاب المختار في كشف الأسرار، الذي يدور حول مختلف الحيل. وهو متداول بين المشتغلين بالشعوذة، مذكور في مواقعهم على الشابكة أو الإنترنت. ولم يتسنَّ لكاتب هذه الأسطر الحصول عليه بعد؛ لأن هذه المواقع محجوبة في كثير من الدول العربية، وقد ذكر أحد المواقع أنه تم تأليفه سنة (٥٦٤هـ). =

«الباب الأول في النَّواميس وكيفية أعمالها. قال الحكيم أفلاطون: إن النواميس تنقسم على قسمين... إلخ»[١]. وفي أغلب فقرات الكتاب يبدأ الفقرة بعبارة: «قال الحكيم».

الباب الثالث والعشرونَ من الكتاب «في أنواع اللِّيَق وكيفية أعمالها». وهنا يمتاز الكتاب في تقديم بعض الأساسيات للقارئ، قبل إعطاء الوصفات. فيقدّم وصفًا لتهيئة الصمغ العربي ـ وهو أحد المكونات الرئيسة في صنع الحبر ـ فيقول: «ينبغي لمن أراد علم اللِّيَق والأصباغ أن يبتدئ أولًا بتدبير الصمغ العربي الأبيض المعقرَب: يأخذ منه ما اختار، فيدُقّه ناعمًا، ويَنخُله... فإن جفَّ ودُهِن من فوقه السندروس المحلول فإنه لا يزول ذلك الدهن، ولو غسله بالماء»[٢].

وبعد ذلك يقدم المؤلِّف (٢٦) وصفة لِليقات متعددة الألوان. ويختم وصفاته بقوله: «واعلم أن جميع الألوان تتولد بعضها من بعض، إذا أُلقِيَت على بعضها باختلاف الأوزان»[٣]. ويقدّم بعد ذلك أنواع الصِّبْغ المصنوع من مسحوق الذهب والمعادن الأخرى[٤].

= والواقع أن الكتاب ليس من مؤلفات أفلاطون، فهناك كتاب آخر لأفلاطون يحمل العنوان نفسه، وهو يدور حول قوانين أو نواميس يستخدمها أهل المدينة الفاضلة التي ألَّف أفلاطون كتابًا حولها. وقد كتب كل من الفارابي وابن رشد كتابين يعقبان فيهما على كتاب «نواميس أفلاطون» الأصلي.

(١) ورقة (٣و)، نسخة جامعة Princeton من مخطوطات الكتاب.

(٢) نسخة پرنستُن، الورقة (٩٤أ) و(٩٤ب).

(٣) نسخة پرنستُن، (٩٧ب).

(٤) نشرت الباحثة بروين بدري توفيق هذا الباب، وقالت: إنه قسم من =

في كتاب «عيون الحقائق» يتّضح من عبارات المؤلِّف بجلاء أن للّيقة معنيين: الخلطة السائلة التي يتكون منها الحبر، والصُّوفة أو النسيج الذي يُصبُّ عليه الحبر فيحتفظ به داخل الدَّواة. ففي حديثه عن ليقة الزُّنْجُفْرِ يتحدث عن خلط معدن الزنجفر مع عصير الرُّمان، ثم مزج الخليط الناتج مع الصمغ العربي. ثم يقول: «فإن أردته ليقة نزّلتَه على ليقة حرير مغسولة في حُقّ زجاج، واكتب به ما أردت. وإن أردته للدهان فمشّيه (كذا) بالقلم الشعر على ما أردت منَ الصور»[١].

وصفات الأحبار واللِّيقات في كتاب «عيون الحقائق» لها مَثيلاتٌ في كتاب «عمدة الكتّاب». لكن ألفاظ العبارات تختلف في الكتابين، فليس هناك نقل حرفي. وإنما الأرجح أن التجارب نفسها تنتقل من جيل لآخر، فيدوّنها كل مؤلِّف بأسلوبه المستقلِّ. فمثلًا تقرأ في كتاب «عمدة الكتّاب» النصَّ الآتي: «صفة ليقة خضراء: يؤخذ الزِّرْنِيخ الأصفر الذهبي، فيُسحق بالماء على بلاطة، سحقًا ناعمًا. ثم يؤخذ نيل جيد، فيلقَى على الزرنيخ، ويُسحق به سحقًا جيدًا. ثم يُجعل في ليقة ويُكتب به»[٢].

= كتاب مجهول العنوان والمؤلف، وبمقارنة النصوص تبين أنه الباب الذي ذكرناه هنا. انظر: رسالتان في صناعة المخطوط العربي، بروين بدري توفيق، مجلة المورد، المجلد (١٤)، ١٩٨٥م، عدد (٤)، ص٢٦٧ ـ ٢٨٦.

(١) نسخة برنستُن، (٩٤ب ـ ٩٥أ).

(٢) عمدة الكتَّاب وعدة ذوي الألباب المنسوب للمعز بن باديس، تحقيق نجيب الهروي وعصام مكية، مجمع البحوث الإسلامية، طهران، ١٩٨٩م، ص٦١.

وفي كتاب «عيون الحقائق» نقرأ ما يلي: «ليقة خضراء: يؤخذ الزرنيخ الأصفر المسحوق ناعمًا. ويُلقى على كل مثقال منه ربع درهم نيلة هندي. واسحقه إلى حين يعجبك لونه، ونزِّلْ عليه الصمغ المحلول، وافعل به ما أردتَ، إما للكتابة أو للدهان»[١].

٤ ـ زهر البساتين في علم المشاتين

هذا كتاب آخر في علم الحِيَل البَهْلوانية أو ألعاب الخفَّة. وهو من تأليف محمد بن أبي بكر الزرخوني، المتوفى حوالي (٨٠٨هـ/ ١٤٠٥ ـ ١٤٠٦م)[٢]. الباب الثامن منه «في اللِّيَق والأصباغ»، فيه وصفات لأربع وعشرين لِيقة أو حبر، مختلفة الألوان والتركيبات. وهدف المؤلف من إيرادها ضمن مواضيع الكتاب هو إظهار غرائب وعجائب في الأحبار الغريبة، ومنها ما يستعمل في الكتابة السِّرية، باستعمال المركّبات الكيميائية المختلفة.

ثم في الباب نفسه يذكر المؤلف طريقتين لمحو الكتابة منَ الدفاتر. ثم يعود بعدها إلى تقديم وصفات لِلِيقات غريبة. وفي الباب التاسع يذكر وصفة ليقة يسمِّيها اللِّيقة المأمونية الحمراء. تُعمل من الفواكه.

كثير من وصفات كتاب «زهر البساتين» نجد مثيلات لها في

---

(١) نسخة پرنستُن، (٩٥أ ـ ٩٥ب).

(٢) قدَّم كاتب هذه الأسطر دراسة عن الكتاب ومؤلفه في كتاب دراسات وبحوث مهداة إلى الأستاذ عصام محمد الشَّنْطي بمناسبة بلوغه الثمانين. وقد أتمَّ تحقيقه، بانتظار الناشر.

كتاب «عيون الحقائق». لكن عبارات «زهر البساتين» واضحة جليّة، لا غموض فيها ولا بَتْر. في حين أن النُّسخ التي اطَّلع عليها كاتب هذا البحث من كتاب «عيون الحقائق» فيها غموض وكلمات مفقودة ضمن جمل ناقصة. فمثلًا نجد فيه العبارات التالية: «صفة اللِّيقة الفضية والذهبية والنُّحاسية والرَّصاصية، وكل معدن بحِلْيتهما، فتصير على لونه. وصفتها أنك تأخذ المحك ناعمًا، وتخلطه بالصمغ العربي، وتكتب به. فإذا جفّ ونشف صقلته بالذهب، تطلع الكتابة ذهبية، أو بالفضة تصير فضية، أو مهما شئت منَ المعادن، فافهم ذلك»[١].

على حين نجد النص في كتاب «زهر البساتين» كما يلي: «صفة اللِّيقة الفضية والذهبية والنحاسية والرَّصاصية: وكل معدن تحكها فتصير على لونه. وصفتها أن تأخذ حجر المحك الأسود وتسحقه ناعمًا، وتخلطه بالصمغ، وتكتب به. فإذا جفَّ ونشَف صقلته بالذهب، فتطلع الكتابة ذهبية، أو بالفضة فتصير فضية، أو بأي معدن شئت تظهر الكتابة على لونه، فافهم ذلك»[٢].

وأحيانًا نجد موضوعًا ورد ذكره في الكتابين، لكن بعبارات ونصوص مختلفة، الأمر الذي يجعل المقارنة مشابهة للمقارنة السابقة[٣]. فألفاظ العبارات تختلف في الكتابين، ليس هناك نقل حرفي. وإنما الأرجح أن التجارِب نفسها تنتقل من جيل لآخر،

---

(١) نسخة برنستُن، (٩٧أ).

(٢) نسخة لندن، (٧٢أ).

(٣) أي: ما ذكرناه حول كتابي عيون الحقائق، وعمدة الكتَّاب.

فيدوّنها كل مؤلف بأسلوبه المستقل. فمثلًا نقرأ في كتاب «عيون الحقائق» ما يلي: «صفة ملعوب مليح: تأخذ تمثالين من شمع[١]، أو بلطيتين[٢]، أو ضفدعتين، أو ما شئت. ترميهم في بِرْكة ماء، فتغطس واحدة، وتبقى الأخرى عائمة على وجه الماء ساعة جيدة. ثم تقول للسُّفْلَى: اطلعي! فتطلع. وللفوقانية: انزلي! فتنزل.

إذا أردتَ ذلك فتحشي إحداها ملْحًا، والأخرى بطُحْلُب أو بقطع إسفنج مندَّى بماء. فإن التي فيها الملح تغطس إلى القرار، والتي فيها الإسفنج تعوم. فمتى ينحلّ الملح ينسقي الطحلب فينزل، وتطلع الأخرى. فاعلم ذلك. والأصْنَع في ذلك أن يكون موضع أعينهم وأدبارهم مفتوح (كذا)، فاعلم ذلك»[٣].

أما في كتاب «زهر البساتين» فالنص كالآتي: «صفة سمكتين إحداهما صفراء والأخرى بيضاء، تضعهما في الماء فتعوم الواحدة وتغرق الأخرى. فيقول القائل: الواحدة خفيفة شافت[٤]، والأخرى ثقيلة غرِقت. فتزعَق على الشايفة فتغرق، وعلى الغارقة تشوف. وصفة العمل بهاتين السمكتين: تصنع سمكتين مجوَّفتين من شمع. وتُلبس الواحدة قصديرًا أصفر، والأخرى أبيض. وتَحشي الواحدة «ملح ناعم» (كذا) والأخرى «سفنج خفيفة» (كذا) وتبخش بطون السمكتين منَ السفل حتى يدخل إليهما الماء. فإن الغارقة تشوف إذا

---

(١) هنا عبارة محذوفة، لعلها «من شمع على هيئة بطتين».

(٢) أي: سمكتين من نوع البلطي المعروف بمصر.

(٣) نسخة برنستُن، (٤٧ب ـ ٤٨أ).

(٤) مؤلف هذ الكتاب يستعمل لفظة (شاف، يشوف) بمعنى: طفا، يطفو.

ذاب الملح، والشايفة تغرق إذا شرب السفنج الماء فافهم ذلك»[١].

٥ ـ النجوم الشارقات

هذه الرسالة الصغيرة المسمَّاة «النجوم الشارقات في ذكر بعض الصنائع المحتاج إليها في علم الميقات» تحتوي على ثروة منَ المعلومات والمصطلحات الفنية حول مختلف الصناعات في التراث. وتحتاج إلى من يقدمها محقَّقة على أصول التحقيق. والمؤلف هو محمد بن أبي الخير الحسني (المتوفَّى أواخر القرن العاشر الهجري، ١٦م)[٢]. وهو مختلف عن أبي الخير محمد بن عبد الله الأرميوني المصري (ت٨٧١هـ/ ١٤٦٧م)، الذي نسب إليه الزِّرِكْلي هذه الرسالة خطأً، ونقل ترجمته عنِ «الضوء اللامع» للسخاوي.

تقع الرسالة في (٢٥) بابًا، وتدور مواضيعها حول إنتاج الأصباغ والأحبار وأنواع اللِّحام والتذهيب، واستخدام المواد الكيماوية في الصناعة والمَغْنَطة وسَبْك المعادن. ونجد في بعض نسخها المخطوطة مواضيع غير علمية، مثل وصفات طبية تعتمد على الشَّعْوذة وغير ذلك. وبعض نُسَخها المخطوطة ألحقت بها رسائل أصغر منها، تحتوي كذلك على ثروة منَ الفوائد التي تهمُّ مؤرِّخي العلوم والتِّقانة

---

(١) نسخة لندن، (٣٩أ ـ ٣٩ب).

(٢) ترجمته في: أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية، لزهير حميدان، مرجع سابق، ٤/ ٢٣٣ ـ ٢٣٤، ٦/ ٢٦٩.
وRosenfeld. B. & Ihsanogia, E. Mathematicians, astronomers and other scholars of Islamic civilization and their works 7th-19th e, Istanbul, IRCICA, 2003. الترجمة رقم (١٠١٧) ص٣٣٩.

(التكنولوجيا)[١]. والرسالة بحاجة إلى تحقيق جيد. فالطبعة القديمة وصفها بعض مؤرِّخي العلوم بأنها هَزْلية[٢]. وطبعت حديثًا في الرِّباط، لكن ما تزال بحاجة إلى طبعة تراعي جميع قواعد التحقيق[٣].

أما الأبواب المتعلقة بصناعة مواد الكتابة والرسم فالباب الأول «في حل المُصْطُكَا والسَّنْدَرُوس». الباب الرابع «في أصول الألوان وتصويلها». الباب الخامس «في تركيب الألوان». الباب السادس «في حل اللكّ وحل العُصْفُر واستخراج عَكَره». الباب السابع «في معرفة تصويل اللازورد وغسله وشَطْفه». الباب الثامن «في معرفة خلط أي لون أردت مع السندروس المحلول وكيفية البهام». الباب التاسع «في غسل الدهان وما ينبغي أن يفعل به».

---

(١) الكتب التراثية في الصناعات الكيمائية، ضمن أبحاث الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب، ٢٠٠٩م، ص٥٤٧ ـ ٦٠٥.

(٢) Ulhmann, pp.246-247.

(٣) نشرت مرتين: الأولى بعناية محمد راغب الطباخ، بمطبعته بحلب سنة ١٩٢٨م. والثانية بتحقيق السعيد بنموس، نشر المحقق وطبع شركة فريتس بالرباط سنة ٢٠٠٨م. وطبعة المغرب تعتمد على مخطوطتين بالرباط، مع أن نسخ هذه الرسالة كثيرة حول العالم. تأمل في الطبعات القادمة لهذه الرسالة أن يتصدر التحقيق دراسة معمقة عن المؤلف والكتاب والموضوع، واعتماد نسخ مخطوطة أقدم من النسختين الحديثتين اللتين اعتمدتهما طبعة المغرب، واختيار إحداهما نسخة أمًّا، لتذكر أرقام ورقاتها في النص المطبوع، وعمل كشافات بآخر التحقيق. كاتب هذا البحث مدين بالشكر للأستاذ محمود محمد زكي على تزويده بنسخة من طبعة المغرب).

الباب العاشر «في حل الذهب والفضة للكتابة». الباب الحادي عشر «في عمل الهباب (السُّخام أو السِّنَاج الداخل في تركيب الحبر) وحل الصمغ الذي يخلط به كل منَ الألوان، وذكر أشياء تتعلق بإصلاح الحبر وغيره من الألوان». الباب الثاني عشر «في معرفة التقييد (أي: تثبيت الكتابة أو الرسم) على الدهان إذا كتبت أو زوقت عليه بذهب أو فضة». الباب الثالث عشر «في ذكر شيء منَ المِدادات». وهنا يذكر أنواعًا منَ الكتابة على الحديد والرَّصاص والفضة والذهب. الباب الخامس والعشرون «في صفة تغرية الورق في أي لون كان، وصفة صِباغِه، وصفة عمل الغراء المتخَذ منَ السمك».

وصفات رسالة «النجوم الشارقات» بسيطة ومختصرة، نجد مَثيلاتٍ لها في كتاب «عيون الحقائق»، وفي النسخة الأزهرية من كتاب «عمدة الكتّاب»، لكن دون تطابق في ألفاظ النصوص؛ أي: كما قلنا سابقًا: ليس هناك نقل حرفي. وإنما الأرجح أن التجارِب نفسها تنتقل من جيل لآخر، فيدوّنها كل مؤلف بأسلوبه المستقل.

٦ ـ قطف الأزهار

كتاب «قَطْف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار ونتائج المعارف والأسرار»، من تأليف أحمد بن عوض المغربي، من أهل القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) تقديرًا[١]. وهو

(١) قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار ونتائج المعارف والأسرار، أحمد بن عوض المغربي، بتحقيق بروين بدري توفيق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠م.

ينقل وصفاته من مصادر عديدة يذكرها صراحة في أغلب الأحيان.

فيه فصلٌ مطوَّل عن (٢٢٣) حجرًا كريمًا ومعدنًا، يصف خصائصها ومميزاتها في المظهر، ويذكر أماكن استخراجها وفوائدها الطبية حسب معارف عصره. وفصلٌ عن تقدير أثمان تلك الأحجار. ومما يتعلق بالتِّقانة الكيميائية فصل عن كيفية صنع أنواع مقلَّدة منَ الجواهر والمركّبات المستعملة في الصناعات مثل الأسفيداج والمَرْتَك والمواد الاستهلاكية؛ كالصابون والسمن والزبد والعسل. وذكر استخراج دهن الخَرْوَع والعُصْفُر وكيفية صبغ العاج والعظم والقَرْن وورق الرَّصاص والقصدير وصبغ الورق بالألوانن وصبغ اللِّيَق والدهان.

وذكر المؤلف كيفية صَقْل السيوف والسوائل المتخَذة في ذلك. كما بيّن مواد الكتابة على الفولاذ والسيوف والمعادن المختلفة. وفي الكتاب قسم للعطور بأنواعها ومنها النَّدُّ والبَخُورات والغَوَالي. وفيه قسم عن تركيب الأدوية المختلفة. والمواد المستعملة في صيد السمك والطيور وفي طرد الهوامِّ وقتلها.

وفي الكتاب فصول حول إعداد المواد المختلفة الأساسية لعمل الأصباغ والأحبار الملونة، قبل إعداد تلك الأحبار والأصباغ. فنجد فصلًا في إعداد السندروس، وحلّ المُصْطُكَا والمواد التي تُستخرج منها الألوان. ثم كيفية مَزْج المواد التي تم إعدادها لتنتج المواد المختلفة.

وبعد هذه الفصول التمهيدية يقدم المؤلف وصفات اللِّيَق (الأحبار الملونة) والأحبار (السوداء). فيقدم (٨٧) وصفة لِلِيقات،

و(١٨) وصفة لأنواع منَ الحبر الأسود، ووصفة لحبر سِرِّي، ووصفتين لمحو الكتابة منَ الورق.

ثم في نهاية ذلك الفصل يقدم المؤلف كيفية إعداد الصمغ العربي المستخدم لصناعة الأحبار، وكيفية إعداد الهباب (السُّخَام أو السِّنَاج) للغرض نفسه[١].

يعتمد المغربي على مصادر كثيرة في كتابه، عددت المحققة منها (٢٨) مصدرًا في مقدمة تحقيقها. معظمها من المصادر المتأخرة، ومنها «تذكرة داود» (ت١٠٠٨هـ/ ١٥٩٩م) وغيرها[٢]. وقبل إصدار الطبعة العراقية الكاملة من الكتاب كانتِ المحقِّقة قد نشرت تحقيقًا خاصًّا بفصل اللِّيَق والأحبار، أوضحت فيه أن المؤلف نقل واحدًا على الأقل من وصفاته ـ في هذا الفصل تحديدًا ـ عن «صبح الأعشى» للقَلْقَشندي (ت٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، وعن أشخاص يذكر أسماءهم دون أن يوضح هل هم مؤلفون أو من أصحاب المهن والخبرة الذين ينقل عنهم شفهيًّا، منهم «ابن العفيف» و«ابن الوجيه». وذكر شعرًا منسوبًا إلى الإمام الشافعي (ت٢٠٤هـ) عن صنع الحبر الأسود.

ويلاحظ أن العبارات المنقولة في كتاب «قطف الأزهار» منَ المصادر بها بعض اضطراب ونقص. وقد قارنتِ المحققة بين نص

---

(١) رسالتان في صناعة المخطوط العربي، بروين بدري توفيق، مجلة المورد، المجلد (١٤)، العدد (٤)، ١٩٨٥م، مرجع سابق، ص٢٤٩ ـ ٢٨٢.

(٢) قطف الأزهار، ص٧ ـ ٩.

الكتاب المنقول من «صبح الأعشى» وما ورد عند القَلْقَشَندي. فلاحظت أن ما نقله عنه اختلافات ونقص في العبارات[١].

ومنَ المصادر التي لم يصرّح المؤلِّف بعناويتها كتاب «عمدة الكتاب»؛ إذ نلاحظ تشابهًا في بعض نصوص الكتابين. لكن عبارات «عمدة الكتاب» واضحة جليّة، لا غموض فيها ولا بَتُر. في حين أن عبارات الطبعة التي بين أيدينا من كتاب «قطف الأزهار» فيها غموض وكلمات مفقودة ضمن جمل ناقصة. فمثلًا نجد في كتاب «قطف الأزهار» العبارات التالية: «صفة ليقة ذهبية: تأخذ رطل طلق جيد، وتجعله في شيء لم يُصِبْه دَسَمٌ قط، ونطرون، وزنة عشرة دراهم نوشادر. واسكب عليه منَ الخل الصرف ما يغمره بإصبع. ويُترك في الشمس الحارة خمسة عشر يومًا. ثم يُنزع منَ الشمس ويُجعل في كيس ضيق. ويؤخذ ماء الباقِلَّة المسلوق الحار، فيعصر في الكيس، وقد جعل معه حصًى صغار. ويُدْلَك على الراحة دَلْكًا شديدًا. ثم يؤخذ ما خرج منه فيجعل فيه زعفران مسحوق، وصمغ عربي مسحوق أيضًا. ويكتب به، فإنه يأتي على لون الذهب إن شاء الله»[٢].

في حين أن النص في «عمدة الكتاب» كالآتي: «تأخذ منَ الطلق الجيد رطلًا، فتسحقه وتجعله في إناء لم يُصِبْ دَسَمٌ. وتضع

---

(١) قطف الأزهار، للمغربي، تحقيق بروين بدري توفيق، مجلة المورد، مج١٢، ع٣، ص٢٥٢، ٢٦٨.

(٢) قطف الأزهار، ص٢٥٦، من الطبعة الكاملة، ص٢٥٥ من مجلة المورد.

عليه وزن عشرة دراهم تُوتْيا، وتصب عليه منَ الخل الصافي الحاذق ما يغمره بإصبع. وضَعْه في الشمس الحارة خمسةَ عشَرَ يومًا. ثم ارفعه منَ الشمس، واجعله في كيس ثوب كردواني[١] صَفِيق. ويؤخذ له ماء الباقلاء المسلوق الحار، فيُعصر فيه الكيس، وقد جَعلت فيه حصًى صغارًا. ثم تَدْلكه على الراحة دَلْكًا شديدًا. ثم يؤخذ ما خرج منه، فيصير فيه زعفران مسحوق وصمغ عربي مسحوق. وصمغ. ثم يُكتب به فإنه يجيء لون الذهب. وإن أردته فضيًّا فاستعملْه بغير الزعفران ـ بالصمغ وَحْدَه ـ فإنه يجيء فضيًّا»[٢].

طُبع الكتاب اعتمادًا على نسخة واحدة بالعراق. ومنه نسختان مخطوطتان لم تعتمدهما تلك الطبعة، إحداهما في ليبزج Leipzig، والأخرى في گوتا Gotha. والكتاب بحاجة إلى إعادة تحقيق؛ لأن كثيرًا من متطلَّبات التحقيق لم تُتَّبَعْ في تلك الطبعة.

٧ ـ جواهر الفنون والصنائع

كتاب «جواهر الفنون والصنائع في غرائب العلوم والبدائع»، من تأليف محمد بن محمد، أفلاطون الهِرْمِسي صناعةً، العباسي نسبًا، البِسْطامي مَشْرَبًا[٣].

---

(١) الثوب الكردواني نوع من الثياب متصل بالثياب الداخلية. هنا نلاحظ دقة الوصف بتحديد نوع القماش.

(٢) عمدة الكتاب ط. طهران، ص٥٨.

(٣) الكتاب تم تأليفه لأحد الأشراف بمصر، وهو مصطفى جوربجي بن محمد كَتْخُدا البيرقدار الذي يذكره الكتاب بعبارة: «المرحوم المغفور». وحسب المصادر التاريخية فإن البيرقدار تولى نقابة الأشراف بمصر سنة =

الأبواب الستةَ عشَرَ الأولى منه تحتوي على وصف كيفية صنع أنواع مقلَّدة من ستةَ عشَرَ نوعًا منَ الجواهر. وفي الكتاب أبواب عن كيفية صنع أنواع المِينا والزجاج والبِلَّوْر والنَّجَف، وصناعة حك الفصوص وأنواع البادزهر، وحلّ جميع المعادن، وعمل الألوان المعدنية ودهان الأواني، وعمل أنواع اللِّيَق الغريبة والأدهان الإفرنجية والأعجمية والهندية المستعملة في التنجيم، وعمل أنواع السيوف، وصبغ أنواع العَظْم، وعمل أنواع الخِضابات. فهذه ثمانية وعشرون بابًا، بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة. وكل باب منها ينقسم إلى عدة فصول بحسب أنواع الجواهر والمعادن والمواد المركّبة. والباب الختامي يحتوي على نُكَتٍ؛ أي: فوائدَ طريفة غريبة. وللأسف لا توجد منَ الكتاب إلا مخطوطة ناقصة، لا تمثل إلا أقل من نصف الكتاب[1].

= ١١٢٢هـ. انظر: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، للجبرتي، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمٰن، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٧م، ١/ ١٣٨. وليس هناك تاريخ موثق لوفاته، وإن كان الجبرتي ذكر أنه توفي سنة (١١٠٧هـ)، ١/ ١٦٩، وهو متناقض مع التاريخ السابق. وعلى كلٍّ فإننا نستنتج أن الكتاب تم تأليفه في النصف الأول من القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) حسب ما وجدنا من المعلومات المذكورة. ولا توجد أية معلومات عن المؤلِّف.

(١) وهي مخطوطة في مكتبة جوتا Gotha بألمانيا. ومنها نسخة مصورة بمعهد التراث العلمي العربي في حلب. وفي آخرها عبارة: «قد وقع إتمام الكتاب»، بخط غير خط الناسخ. وهذا يدل على أن هذه النسخة الوحيدة ناقصة.

الباب الرابع والعشرون «في عمل أنواع اللِّيَق الغريبة»، والباب الخامس والعشرون «في عمل الأدهان الإفرنجية والعجمية والهندية المستعملة في التنجيم». ولا تحتوي النسخة الوحيدة الناقصة على هذين البابين. لكننا نذكر هذا الكتاب ومحتواه، على أمل اكتشاف نسخة كاملة منه مستقبلًا إن شاء الله.

الخلاصة والاستنتاجات

من الاستعراض السريع الذي مضى، نستطيع أن نستنبط بعض الفوائد:

١ ـ المصادر السابقة تفيد في إثراء البحث حول مصادر صناعة مواد الكتابة. فبدلًا منَ الاكتفاء بالمصادر المعروفة، تزودنا الكتب التي ذكرناها بنصوص جديدة ومادة أصيلة. فتحقّق هذه النصوص ما يتطلّبه البحث الجيد منَ الشمول والإحاطة بجوانب الموضوع كافة.

٢ ـ دراسة النصوص المتعلقة بصناعة الأحبار تسلط الضوء على معاني للألفاظ غير ما تقدِّمه لنا المراجع الحديثة، كما مرّ بنا في التعريف المختلف للّيقة.

٣ ـ بعض المصادر التي استعرضناها قدمت فصولًا تمهيدية حول إعداد المواد الأولية الداخلة في صناعة الأحبار، مثل الصمغ العربي والهباب (السُّخَام أو السناج Soot). وهذه إضافة مهمة إلى الكتب المختصَّة بصناعة مواد الكتابة، فهذه الأخيرة تقدم وصفات لتحضير الأحبار، رأسًا دون الحديث عن إعداد المواد الأولية.

٤ ـ بعض المؤلَّفات التي سبق ذكرها لا تكتفي بذكر الأحبار

العادية، وإنما تتعمد إظهار العجائب والغرائب في تركيب هذه الأحبار وخصائصها، مثل الأحبار السرّية. وهذا مجال إضافي لا نجده في أغلب مصادر صناعة مواد الكتابة.

٥ ـ من مراجعة نُسخ الكتب السابق ذكرها نجد أن معظمها مخطوط لم يُطبع بعد، أو طُبع على نسخة واحدة بغير تحقيق جيد، ويحتاج إلى مَن يعيد إصداره محقَّقًا حسب قواعد التحقيق.

٦ ـ كشَفَ البحث عنِ اسم المؤلف وعنوان الكتاب لبعض الفصول التي نشرت على أنها من كتب لا تُعرف عناوينها ومؤلفوها. فهذا مثال واحد على أن زيادة البحث في مصادر التراث العلمي، تؤدي إلى اكتشاف أسماء المؤلفين وعناوين المؤلفات التي نُشرت (أو فُهرسَت) سابقًا على أنها مجهولة العنوان والمؤلف.

* * *

المصادر والمراجع

* ابن باديس، (الكتاب منسوب إلى المعز بن باديس)، **عمدة الكتّاب وعدة ذوي الألباب**، تحقيق عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ١٧، ١٩٧١م، ص٤٣ ـ ١٧٢، وطبع بتحقيق نجيب الهروي وعصام مكية، طهران، مجمع البحوث الإسلامية، ١٩٨٩م.

* بنبين، شوقي، ومصطفى طوبي، **معجم مصطلحات المخطوط العربي**، التحرير الثالث، الطبعة الثالثة المزيدة المنقحة، الرباط، الخزانة الحسنية، ٢٠٠٥م.

* توفيق، بروين بدري، (رسالتان في صناعة المخطوط العربي)، مجلة «**المورد**»، المجلد ١٤، ١٩٨٥م، العدد ٤، ص٢٦٧ ـ ٢٨٦، أولى الرسالتين اللتين نشرتهما الباحثة في بحثها هذا هي بعنوان «**أنواع اللّيَق وكيفية أعمالها**». ذكرت أنها فصل من كتاب مجهول العنوان والمؤلف، وبمقارنة النصوص تبين أنها الباب الذي استعرضنا محتواه من كتاب «**عيون الحدائق**» في بحثنا هذا، أما الرسالة الأخرى فهي في «**عمل الكاغد البلدي ووضع الأسرار في الكتب وما يمحو الدفاتر والرقوق**». وذكرت أنها أحد أبواب كتاب «المخترع في فنون من الصنع» الذي نسبته إلى مجهول.

* الجبرتي، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمٰن عبد الرحيم، القاهرة، دار الكتب المصرية، ٣ أجزاء، ١٩٩٧م.

* الحسن، أحمد يوسف، **الكيمياء الصناعية في كتاب الخواص الكبير**، لجابر بن حيان، بحث منشور على الرابط الآتي:

http://www.history-science-technology.com/Edited 20Arabic %20 texts/Edited %20 texts %20.htm.

* الحسني، محمد بن أبي الخير، **النجوم الشارقات في ذكر بعض الصنائع المحتاج إليها في علم الميقات**، بعناية محمد راغب الطباخ، في مطبعته بحلب سنة ١٩٢٨م، وصدر بتحقيق السعيد بنموسى، نشر المحقق، طبع شركة قريتس بالرباط، ٢٠٠٨م.

* حميدان، زهير، **أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية**، دمشق، وزارة الثقافة، ٦ أجزاء، ١٩٩٥م.

* دوزي، رينهارت، **تكملة المعاجم العربية**، تعريب محمد سليم النعيمي وجمال الخياط، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١١ جزءًا، ١٩٧٨ - ٢٠٠٢م.

* ديروش، فرانسوا، **المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي**، تعريب أيمن فؤاد سيد، لندن: مؤسسة الفرقان، ٢٠٠٥م.

* الرسولي، الملك المظفر يوسف بن عمر، **المخترع في فنون من الصنع**، تحقيق محمد عيسى صالحية، الكويت: مؤسسة الشراع العربي، ١٩٨٩م.

* الزرخوني، محمد بن أبي بكر، **زهر البساتين في علم المشاتين**، مخطوط، وقدم أتم كاتب هذا البحث تحقيقه على نسختين، بانتظار الناشر.

* صالحية، محمد عيسى، **تنظيف الثياب من الآثار والطبوعات والأوساخ في ضوء التراث العربي**، ضمن كتابه «بحوث ومقالات في الحضارة العربية الإسلامية»، مؤسسة دار الكتب بيروت: دار التقدم العربي، ١٩٨٨م، ص٢١٥ - ٢٤٠.

* صالحية، محمد عيسى، (رسالة في قلع الآثار من الثياب وغيرها، ليعقوب بن إسحاق الكندي، ت٢٦٠هـ، مجلة **معهد المخطوطات العربية**، المجلد ٣٠، ١٩٨٦م، ج١، ص٨٣ - ١١١، وأعيد نشر التحقيق مع الدراسة في كتابه بحوث ومقالات السابق ذكره، ص٢٤١ - ٢٦٥.

* العرافي، محمد بن أحمد السماوي، **عيون الحقائق وإيضاح الطرائق**، منه طبعة حجرية ناقصة، طبعت بمصر سنة ١٣٢١هـ/ ١٩٠٥م، في ٤٨ صفحة. وقد اعتمد مؤلف هذا البحث على مخطوطة جامعة نسخة جامعة برنستُن Princeton، بولاية نيوجرزي الأمريكية (رقمها بالمكتبة Garreu 544h)، وهي تقع في ١٥٠ ورقة.

* قاري، لطف الله، (الكتب التراثية في الصناعات الكيميائية)، ضمن كتاب **أبحاث الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب**، المنعقدة في دمشق سنة ٢٠٠٨م، حلب: معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب ٢٠٠٩م، ص٥٤٧ ـ ٦٠٥.

* قاري، لطف الله: (إعادة كتابة تاريخ التقانة والصناعات من خلال كتاب «زهر البساتين»)، ضمن كتاب **دراسات وبحوث** مهداة إلى الأستاذ عصام محمد الشَّنطي بمناسبة بلوغه الثمانين، القاهرة، معهد المخطوطات العربية، ٢٠١١م.

* الكندي، (رسالة في قلع الآثار من الثياب وغيرها)، انظر: صالحية.

* المغربي، أحمد بن عوض، **الفصل الخاص بوصفات الأحبار والأصباغ**، نشر بتحقيق بروين بدري توفيق، بعنوان: «صناعة الأحبار واللَّبَق والأصباغ»، فصول من مخطوطة (قطف الأزهار) للمغربي، مجلة «المورد»، المجلد ١٢، ١٩٨٣م، العدد٣، ص٢٥١ ـ ٢٧٨.

* المغربي، أحمد بن عوض، **قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار ونتائج المعارف والأسرار**، بتحقيق بروين بدري توفيق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٠م.

* * *

- Celmane. G. «L'epistola di al-Kindi sulta smaechiatura», in Studi arabo-islamici in onore di Roberto Rubianaeci, Napoli: Instituto Universitario Oriental, 1985, pp.141-197.
- Rosenfeld. B. & Ihsanoglu, E. Mathematicians, astronomers and other scholars of Islamic civilization and their works (7^{th}- 19^{thc}), Istanbul: IRCICA, 2003.
- Ullmann, M. «De Natur-und Gebeimwissenschalten un Islam», Leiden: E.J. Brill, 1972.
- Zaki, M. «An Unknown Manusript on Arabic Bookmaking, Congreso. Internacional «Codicologia e historia del libro manuscripto en caracteres arabes», Madrid, May, 2010.

* * *

الحبر والمداد في التراث العربي
(دراسة تاريخية)[١]

د. عابد سليمان المِشْوَخي[٢]

بدأت عملية الكتابة في الحضارة العربية الإسلامية منذ القرن الهجري الأول ولم تقتصر حرفة النَّسْخ على الوراقين أو النُّساخ فقط، بل إن هناك جملة منَ الناس من مختلف مراتب الثقافة، شاركت في نَسخ الكثير منَ المخطوطات في مختلف فنون المعرفة ومن بين هؤلاء: وزراء، وقضاة، وأدباء، وشعراء، وعلماء بالإضافة إلى الوراقين والنُّساخ وصغار السِّنِّ وبعض النساء.

كرَّس هؤلاء حياتهم لخدمة تراث أمَّتهم، وأفنَوْا أيامهم في نَسخ التراث العربي الإسلامي المخطوط في مختلف فنون المعرفة، فقد ذكر أن أحمد بن محمد بن عبد الرحمٰن، أبو جعفر القصري[٣]، قال عن نفسه إنه مكث أربعين سنة ينسخ وما جَفَّ له قلمٌ. والأمثلة لمثل هؤلاء كثيرة جدًّا.

وقدِ ابتدع الإنسان وسائل مساعدة سهلت عليه سرعة تعلُّم

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/ مايو ٢٠١١م، ص١٠٩ ـ ١٦٥.

(٢) أستاذ المكتبات والمعلومات بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

(٣) فقيه من أهل القيروان، تُوفي سنة (٣٢١هـ).

الكتابة والقراءة. وهذه الوسائل هي مواد الكتابة وأدواتها. ويقصد بـ«مواد الكتابة» تلك المواد التي دوَّن فيها الإنسان كتاباته. أما «أدوات الكتابة» فيقصد بها: الأقلام والمحابر والأحبار وما يتبعها من أدوات وآلات أخرى يستعملها الكُتَّاب من مؤلفين وورَّاقين ونُساخ لتجهيز أقلامهم قبل البدء في تدوين ما يرغبون في تدوينه على مواد الكتابة المستخرجة منَ الجماد أو الحيوان أو النبات.

ويُعد المِداد والحبر أحد أهم أدوات الكتابة التي ساهمت في نقل المعرفة الإنسانية من جيل إلى جيل، من خلال ضبطها وتدوينها، بدءًا بالقرآن الكريم والسُّنَّة النبوية وكُتب أخبار الأمم الماضية، وتقييد مختلف العلوم الإنسانية.

ويتناول هذا البحث المِداد والحبر ما المقصود به؟ وتطور صناعته وأنواعه وألوانه، وغير ذلك منَ الموضوعات الأخرى المتعلِّقة به.

أولًا ـ المِداد والحبر لغة واصطلاحًا

١ ـ المِداد لغةً واصطلاحًا

جاء في «لسان العرب»[١] مادة «م. د. د»: والمِداد النِّقْس[٢]، والمِداد الذي يكتب به. كلمة المِداد تذكر وتؤنث، فيقال: هو

(١) لسان العرب، لابن منظور، مادة: (م.د.د).

(٢) سمي المِداد في فجر الإسلام باسم: النقس، والحبر. (والنقس بالكسر والفتح، والجمع أنقاس ونقوس، والكسر أفصح وأعرف). انظر: الكُتَّاب وصفة الدواة، مجلة بغداد، المورد، مج٢، عدد (٢)، تحقيق هلال ناجي، ص٤٩.

المِداد وهي المِداد مثل غمامة وغمام، وحمامة وحمام، وشجرة وشجر، وثمرة وثمر. ويقال له: نِقْس بكسر النون، وأما النَّقْس بفتح النون فمصدر نقست الدواة إذا جعلت فيها نقسًا، والكسر أفصح[١].

ويُسمى بذلك لأنَّه يُمِدُّ القلم؛ أي: يُعينه، وكل شيء مددت به شيئًا فهو مداد. وسُميّ الزيت مدادًا لأن السّراج يُمَدُّ به.

وقد ذكرت لفظ «المِداد» في قوله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ﴿١٠٩﴾﴾ [الكهف: ١٠٩]، وقد أجمع المفسِّرون على أن المقصود بالمِداد ما يمد به الدَّواة منَ الحبر.

ويُقال: أمدَّه في الخير، أو مَدَّه في الشر، كقوله تعالى: ﴿وَأَمْدَدْنَٰهُم بِفَٰكِهَةٍ وَلَحْمٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٢٢﴾﴾ [الطور: ٢٢]، و﴿...وَنَمُدُّ لَهُۥ مِنَ ٱلْعَذَابِ مَدًّا ﴿٧٩﴾﴾ [مريم: ٧٩].

قال ابن قتيبة[٢] في قوله تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا﴾: هو منَ المِداد لا منَ الإمداد.

وفي السُّنة النبوية جاء ذكر المِداد في مواضع عدة؛ ففي الحديث النبوي الشريف المرويُّ عنِ النبي ﷺ، قال: «**يؤتَى بمِداد طالب العلم، ودَم الشهيد يوم القيامة فيوضع أحدهما فِي كِفَّة الميزان والأخرى في الكِفَّة الأخرى، فلا يَرْجَح أحدُهما على الآخَرِ**»[٣].

---

(١) انظر: حسن الدعاية فيما ورد في الخط وأدوات الكتابة، ص٣٣ ـ ٣٤.

(٢) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (ت٢٧٦هـ).

(٣) أخرجه الرافعي في تاريخ قزوين ٣/ ٤٨١ من حديث عقبة بن عامر، وإسناده ضعيف.

وعن أبي الدرداء قال: قال رسول الله ﷺ: «**يوزَن يومَ القيامة مدادُ العلماء ودَمُ الشهداء**»(١).

وفي دعاء رسول الله ﷺ حين صلى صلاة الغداةِ أو بعد ما صلى الغداة، فقال: «**سبحانَ الله عددَ خَلْقه، سبحانَ الله رِضَا نَفْسِه، سبحان الله زِنَةَ عَرْشِه، سبحان الله مِدَادَ كلماتِه**»(٢).

كما جاء ذكر المِداد في بعض المصادر التاريخية منها قصة علي بن أبي طالب رضي الله عنه مع القراء الذين فارقوه بعد أن كاتَب معاوية، فقد ورد النص التالي: «فلمَّا امتلأتِ الدار من قراء الناس، دعا بمصحف إمام عظيم فوضعه عليٌّ بين يديه، فطفق يَصُكُّه بيدِه ويقول: أيُّها المصحف حَدِّثِ الناس. فناداه الناس يا أمير المؤمنين، ما تسأل عنه إنما هو مِدادٌ في ورق»(٣).

ولما أراد أبو الأسود الدؤلي (ت٦٩هـ) إعراب القرآن، قال لزياد بن عبيد: «ابعث إليَّ ثلاثين رجلًا، فأحضرهم زياد، فاختار منهم أبو الأسود عشرة، ثم لم يَزَلْ بخِيارِهم حتى اختار منهم رجلًا من عبد القيس، فقال: خُذِ المصحف وصبغًا يخالف لون المِداد...»(٤).

---

(١) أخرجه ابن عبد البر في جامع بيان العلم وفضله ١/ ٧٤ من حديث أبي الدرداء مرفوعًا، وسنده ضعيف. وانظر: العلل المتناهية ١/ ٨١.

(٢) صحيح مسلم ٤/ ٢٠٩١؛ والمعجم الكبير، للطبراني ٢٤/ ٦١.

(٣) فتح الباري ١٢/ ٢٩٦؛ ومسند أحمد ١/ ٨٦؛ ومجمع الزوائد ٦/ ٢٣٦.

(٤) تاريخ مدينة دمشق ٢٥/ ١٩٢ ـ ١٩٣؛ وصبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ١٥٥.

وجاء في «أدب الكتاب»: المِداد في الأصل: كل شيء يُمَدُّ به، ثم كثر الاستعمال لما تُمَدُّ به الدواة، فغلب كل شيء غيره، فإذا قيل مداد لم يعرف شيء غيره[١].

وخلاصة القول: أن المقصود بالمِداد الحبر المستعمَل للكتابة، وهو مادة أساسية في عمل النُّساخ والوراقين والعلماء، وغيرهم ممن شاركوا في نَسْخ العلوم والمعارف.

٢ ـ الحبر لغةً واصطلاحًا

مصطلح «الحبر» له عدة دلائل؛ فقد ذكر صاحب «لسان العرب»[٢]: أنَّ الحبر هو الذي يكتب به وموضعه المِحْبَرَة، بالكسر. قال ابن سيده في المُحْكَم: «والحبرُ المِداد: والحِبْر والحَبْرُ العالِم، ذميًّا كان أو مسلمًا، سأل عبد الله بن سلَّام كعبًا عن الحَبْر، فقال: هو الرجل الصالح. وكان يطلق على عبد الله بن عباس، «حَبْرُ الأمة» أو المُحبّر، وكان يقال لطُفَيْل الغَنَوي في الجاهلية: محبِّر، لتحسينِه الشِّعْرَ، وهو مأخوذ منَ التحبير وحسن الخط والمنطق».

وسمي الحبر حبرًا لتحسينه الخط. يقول الصُّولي: حَبَّرْتُ الشيء تحبيرًا وحبّرته حبرًا: زيَّنْته وحسَّنْته، والاسم: الحبر، قال ابن أحمر[٣]:

---

(١) أدب الكُتَّاب، لأبي بكر محمد بن يحيى الكاتب، تحقيق محمد بهجت الأثري، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ، ص١٠٤.

(٢) لسان العرب، لابن منظور، مادة: (ح.ب.ر).

(٣) عمرو بن أحمر الباهلي، شاعر مخضرم اشترك في المغازي، كان يُكثر من الغريب في شعره. طبقات فحول الشعراء، ص١٢٩؛ الشعر =

لبسنا حِبْرَهُ حتى اقْتُضِينا لأعمال وآجال قضينا

وقيل: الحبر مأخوذ منَ الحِبار، وهو أثر الشيء، كأنه أثر كتابة[١]. وقد يقصد بالحبر اللون، يقال: إن فلانًا لَناصعُ الحبر، يراد به اللون الناصع من كل لون.

قال ابن أحمر يذكر امرأةً[٢]:

تَتِيهُ بفاحمٍ جَعْدِ وأبيضَ ناصعِ الحبرِ

يريد سواد شعرها، وبياض لونها.

وقال الأصمعي: «إنما سمي حبرًا لتأثيره، يقال: على أسنانه حبرٌ، إذا كثرت صُفْرتها حتى تضرِب إلى السواد».

وقال أبو العباس: «وأنا أحسب أنه سمِّي بذلك لأنَّ الكتب تحبَّرُ به»[٣].

وقد عُرِّف الحبر بأسماء أخرى. يقول القَلْقَشَنْدي صاحب كتاب «صُبْحِ الأعشى في صناعة الإنشا»: «سمِّي الحبر نقسًا، والنقسْ، بكسر النون وفتحها، وسكون القاف، وسين مهملة، والكسر أفصح، ويجمع على أنقاس»[٤].

ومنَ البحث في مصطلَحَي المِداد والحبر وما كتب حولهما من

= والشعراء، ص٣٥٦، والبيت في تهذيب اللغة والمجمل والمقاييس واللسان، مادة: (ح.ب.ر).

(١) أدب الكُتَّاب، ص١٠٤.

(٢) صبح الأعشى ٢/ ٤٦١.

(٣) رسالة الخط والقلم، ص٢٠ ـ ٢١.

(٤) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٠.

كتابات قديمة وحديثة تبين وجود اختلاف وتباين في تعريفهما، فمنهم من يَعُدُّ المِداد كلمة مرادفة للحبر، ومنهم من يرى وجود فرق في مفهوم المِداد ومفهوم الحبر، وهناك بعض الإشارات التي وردت في بعض المصادر والمراجع التي استدلَّ بها أصحابها على وجود اختلاف في تعريفهما.

وقد فرَّق أحمد المغربي ـ وهو من علماء القرن الحادي عشر الهجري ـ في كتابة «قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار»[1] بين التسميتين؛ فالحبر عنده «هو ما استمدَّ لونه منَ المواد النباتية». في حين خصص لفظ المِداد «لما استمدَّ تركيبه منَ المواد المعدنية».

ويعلق أحد الباحثين على ذلك بالقول: إن هذا الاستنتاج الذي ذهب إليه محقِّق نصِّ المغربي لا أُقِرُّه عليه، فالزَّاجُ ـ وهو معدن ـ يدخل في تركيب كل الأحبار، والعَفْص والصَّمْغ والزَّعْفران ـ وهي مواد نباتية ـ تمتزج بأكثر الأمدّة.

وليس الموضوع ـ فيما يبدو ـ أكثر من خلط لغوي لمعانٍ دقيقة الدلالة بسطها القدماء، فعرفوا أن الحبر أصله اللَّون، يقال: فلان ناصع الحبر، يراد به اللَّون الخالص الصافي، والحبر: الأثر يبقى في الجلد. حبَّرتُ الشيء تحبيرًا، إذا حسَّنْتُه.

أما المِداد، فقد أطلق لأنه يَمُدُّ القلم؛ أي: يعينه، وكل شيء مددت به شيئًا فهو مِداد.

---

(١) انظر: ملحوظات حول مخطوطة قطف الأزهار، للمغربي، عماد عبد السلام معروف، العدد (٢٣ ـ ٢٤)، ١٩٨١م.

وعلى هذا فإن المراكشي تعامل مع المصطلحَيْن لمعنًى واحدٍ، فالحبر عنده يعني اسمًا للنوع، والمِداد صفة دالَّة على موصوف[١].

كما نجد أن لفظة «مداد» أسبق استعمالًا منَ الحبر، حيث ورد ذكرها في القرآن الكريم. أما مصطلح «الحبر» فقدِ استقرَّ معناه في القرن الثاني الهجري.

ففي أبيات شعرية لأحد الورَّاقين واسمه مساور يمتدح الإمام أبي حنيفة (ت١٥٠هـ). جاء ذكر لفظة الحبر. يقول مُساوِرٌ الورَّاق[٢]:

إذا ما الناس يومًا قايَسونا ... بآبدةٍ منَ الفتيا طريفهْ
أتيناهم بمقياس صحيح ... تِلَادٍ من طِراز أبي حنيفهْ
إذا سمع الفقيه بها وعاها ... وأثبتها بحبر في صحيفهْ[٣]

ويؤيد هذا قول مالك بن أنس (ت١٧٩هـ) في وصف مصحف جدِّه، الذي نُسخ في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، فقال: «فرأينا خواتمه من حبر على عمل السلسلة في طول السطر، ورأيته مَعْجومَ الآيِ»[٤].

ويبدو أن مصطلح «الحبر» أكثر استعمالًا من لفظة «المِداد» على ألسنة الورَّاقين والنُّساخ، وهم أصحاب مهنة الوراقة وأكثر الناس استخدامًا للحبر. قال أبو بكر الداودي: «سمعت أبا حفص بن

---

(١) مصدران جديدان عن صناعة المخطوط حول فنون تركيب المِداد، إبراهيم شبوح، ص٢٣.
(٢) عيون الأخبار ٢/ ١٤٠؛ المعارف، ص٤٩٥.
(٣) الفهرست، للنديم، ص٢٥٥.
(٤) A.Grohmann, The problem of dating, Early Qurans, p.229.

شاهين (ت٣٨٥هـ/ ٩٩٥م)، وهو منَ الورَّاقين ببغداد، يقول: حسبت ما اشتريت منَ الحبر إلى هذا الوقت، فكان سبعمائة درهم. قال الداودي: «وكذا نشتري الحبر أربعة أرطال بدرهم». قال: «وقد مكث ابن شاهين بعد ذلك يكتب زمانًا»[١].

وعندما سأل أحمد بن عبد الله بن حبيب، المعروف بأبي هفان، أحد الورَّاقين عن حاله، قال: عيشي أضيق من مَحْبَرة وجسمي أدق من مسطرة، وجاهي أرق من الزجاج، ووجهي عند الناس أشد سوادًا من الحبر بالزَّاج، وحظي أخفى من شق القلم، ويداي أضعف من قصبة، وطعامي أمر من العَفْص، وشرابي أحر من الحبر، وسوء الحال ألزم من الصَّمْغ؛ فقلت له: عبرت عن بلاء ببلاء[٢].

ونلحَظ هنا ذكر الورَّاق لعدد من أدوات الكتابة كالمِسْطَرة، والقلم والقَصَبة، وذكر بعض المواد الداخلة في صناعة الحبر كالزَّاج[٣] والعَفْص[٤] والصَّمْغ[٥].

---

(١) المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، عبد الرحمٰن بن علي بن محمد، ابن الجوزي، حيدراباد، الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٥٩هـ، ٧/ ١٨٧.

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب، إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، د.ت.، ١/ ٥٥٥.

(٣) الزَّاج: يقصد به الزَّاج القبرصي أو الأخضر، وهو كبريتات الحديد، أو التُّوتِياء الخضراء، وهذا الزاج هو «كبريتات الحديدوز».

(٤) العفص: هو ثمرة شجرة البلوط تحمل سنة بلوطًا وسنة عفصًا وهو مادة سوداء غنية بحمض التنيك إذا نقعت في الخل سودت الشعر.

(٥) الصمغ: شيء ينضحه الشجر ويسيل منه وكان العرب على معرفة تامة =

ومنَ الإشارات التي وردت في بعض المصادر وتفرِّق بين مصطلحَي المِداد والحبر: ما ذكر عن أحمد بن بديل اليامي قاضي الكوفة وأحد المحدِّثين (ت٢٥٨هـ) حيث رفض أن يكتب حديث رسول الله ﷺ في قرطاس بمداد، واشترط أن يكتب في رَقٍّ بحبر بحَضْرة المعتزِّ العباسي، فقال للمعتز حين أخذ الكاتب القرطاس والدواة ليكتب ما يملى عليه: أنكتب حديث رسول الله ﷺ في قرطاس بمداد؟ قال: فيما تكتب؟ قلت: في رَقٍّ بحبر[١].

ويؤكد ذلك الخطيب البغدادي بقوله: «ينبغي أن يكتب الحديث بالسواد ثم الحبر خاصة دون المِداد؛ لأن السواد أصبغ الألوان، والحبر أبقاها على مرِّ الدُّهور، وهو آلة ذوي العلم وعُدَّة أهل المعرفة»[٢].

ومثل هذه الشواهد والإشارات التاريخية تؤكد معرفة العرب بالمِداد والحبر واستخدامهم لها في شؤونهم الكتابية.

وقد فرَّق القَلْقَشَنْدي[٣] أيضًا بين الدَّواة والمَحْبَرة بمحتوياتها الثلاثة:

١ ـ الجُونَة: هي الظَّرْف الذي فيه اللِّيقة والحبر.

= بالأشجار والنباتات والحشائش التي تفرز الصموغ. وقد اشتهر الصمغ العربي واستعمله الصنَّاع العرب في صناعة الأحبار، وفي تجليد المخطوطات بالإضافة إلى استعمالات أخرى. وهناك نوع من الصمغ يتم تصنيعه من تراكيب كيميائية.

(١) تاريخ بغداد، للخطيب البغدادي ٤/ ٥١.

(٢) المرجع السابق.

(٣) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٥٨.

٢ ـ اللِّيقة: هي ما يوضع في الدواة لامتصاص الحبر، وعادة ما تكون من ثلاثة أشياء هي:

- القطن الجديد.
- القطن البالي.
- الحرير.

وأفضلها لِيقة القطن الجديد؛ لأنها أرطب منَ القطن البالي وأبقى، ولِيقة البالي تنتفش في الدَّواة، فلا يخلو رأس القلم من شعرة تعلَّق بين شفتيه وربما خفِيت عن العين لِرقَّتها فغيَّرتِ الخط.

٣ ـ الدواة: آلة الآلات التي تحتوي علي:

- المِزْبَر، وهو القلم.
- المِقْلَمة، وهي المكان الذي توضع فيه الأقلام.
- المُدْية.
- المِقَط.
- المَحْبَرة.
- المِلْواق، وهو ما تُلَاق به الدواة؛ أي: تحرَّك به اللِّيقة.
- المِرْمَلة، واسمها القديم المِتْرَبة، جعلًا لها آلة للتراب إذا كان هو الذي يترب به الكتب.
- المِنْشأة، وتشمل الظَّرْف واللّصاق.
- المَنْفَذ، وهي آلة تشبه المِخْرَز تتخذ لخَرْم الورق.
- المِلْزَمة، وهي آلة تتخذ منَ النُّحاس ونحوه، ذات دفَّتَيْن تلتقيان على رأس الدَّرْج حال الكتابة لتمنع الدَّرْج منَ الرجوع على الكاتب، ويحبس بمحْبَس على الدفتين.

- المِفْرَشة، وهي آلة تتخذ من خِرَق كَتَّانٍ أو من صوف ونحوه تفرش تحت الأقلام.
- المِمْسَحة، وتسمى الدفتر أيضًا، وهي من خِرَق متراكبة، يمسح القلم بباطنها عند الفراغ من الكتابة؛ لئلا يجفَّ عليه الحبر فيفسد[١].

وبعد استعراض تعريف مصطلحَي المِداد والحبر يمكن القول بأن المقصود بالمِداد ما يكتب به في مختلف أوعية المعرفة منذ فجر التاريخ وبأي لون، أما الحبر فيقصد به المادة السوداء الناصعة الصافية التي يكتب بها والتي تتميز بثبات لونها ولمعانها ودَيْمومتها على الأغلب كما هو موجود في كثير منَ المخطوطات العربية والإسلامية التي كتبت منذ مئات السنين، وبالرغم من ذلك بقيت ثابتة محافظة على لونها الأسود.

وبعض العلماء فضَّل استعمال الحبر في الكتابة عنِ المِداد كما ذكر سابقًا عن أحمد بن بُدَيْلٍ اليامي (ت٢٥٨هـ)، وربما يعود السبب في امتناع ابن بُدَيْلٍ عنِ استعمال المِداد في كتابة الحديث النبوي الشريف؛ لأن مصدره بلاد الصين وقد فضَّل الحبر المصنَّع محليًّا تحرزًا منَ المِداد الصيني الذي ربما يتم تصنيعه بأيدٍ غير مسلِمة أو دخل في صناعته مواد محرَّمة. وقد يحدث مثل هذا؛ فقد ذكر ابن

---

(١) عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، المنسوب للمعز بن باديس، تحقيق عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، القاهرة، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١٧، ج١، ربيع الآخر، ١٣٩١هـ/مايو ١٩٧١م.

حجر العسقلاني أن محمد بن شريف الزُّرَعِي، المعروف بابن الوحيد (ت٧١١هـ) «كان يُتَّهم في دينه حتى قيل إنه صَبَّ في دواتِه نبيذًا، وكتب منها المصحف. وكان أخوه علاء الدين مدرِّس البادَرائية يحط عليه، ويذكره بالسوء»[١].

وذكر ابن حجر العسقلاني أن علي بن يحيى بن فضل الله بن مُجلِّي العدوي (ت٧٣٧هـ) كان يَغُشُّ الورق ويزِّور. قال عنه ياقوت: كان يعتِّق الورق والحبر، وينقل القِطَع بخطِّ الوليِّ العَجَميِّ، وابن البواب، وغيرهما ممن تقدم وتأخر، فلا يشك مَن ينظر ذلك من كتاب المنسوب أنه خطُّ مَن نقله منه، إلا الفَرْدُ النادرُ[٢].

وبعض العلماء فضَّل استعمال المِداد الصيني عنِ الحبر، ومن هؤلاء: محمد بن الطَّيب الباقِلَّاني (ت٤٠٣هـ)؛ قاضٍ من كبار علماء الكلام انتهت إليه الرئاسة في مذهب الأشاعرة، وجَّهه عضد الدولة سفيرًا عنه إلى ملك الروم، فجرت له في القسطنطينية مناظرات مع علماء النَّصْرانية بين يدي مَلِكها[٣]. فقد ذكر أن كتابته بالمِداد أسهل عليه منَ الكتابة بالحبر[٤].

أنواع المِداد والحبر

عرف العرب المسلمون أنواعًا متعددة منَ المِداد والحبر من

(١) الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، ابن حجر العسقلاني، بيروت، دار الجيل، د.ت.، ٣/ ٤٥٣.
(٢) المرجع السابق ٣/ ٢١٣.
(٣) وفيات الأعيان ٤/ ٢٦٩؛ سير أعلام النبلاء ١٧/ ١٩٠.
(٤) الكتاب في الحضارة الإسلامية، عبد الله الحبْشي، ص١٣٧.

حيث المواد الداخلة في صناعته أو استعماله أو مسمَّاه، ويعود تنوُّع المِداد والحبر الذي استعمله النُّساخ والكتَّاب العرب من علماء ووراقين وغيرهم - إلى أسباب متعددة، من أهمها:

١ - تنوُّع المواد الداخلة في صناعته.

٢ - جودة الصانع في وَضْع المقادير المناسبة لصناعته وإتقانه ذلك.

٣ - طريقة الإعداد، والتدرُّج في مَزْج المواد الداخلة في صناعته.

٤ - طريقة الطبخ على النار أو التعريض للشمس أو النَّقْع والعَصْر.

ومن أنواعه

- نوع يؤخذ من العَفْص ثم يمزج مسحوقه الناعم بماء الورد، ويتم وَضْعه في الشمس لمدة أربعين يومًا وبعدها يصفَّى ويكتب به.

- **حبر الرز**: وهذا يُعَدَّ من مسحوق الرُّزِّ حيث يُحمَّصُ على النار بعد غسله وتَيْبِيسه حتى يكون لونه أسود، ثم يُدقُّ حتى يكون مسحوقًا ناعمًا، ثم يضاف له مقدار منَ الماء وكمية منَ الصَّمْغ العربي بنسبة ٣٠٪، ويكون لون الحبر بُنيًّا غامقًا[١].

- **حبر زيت الزيتون**: يُعَدُّ منَ الزيتون حيث يحرق الزيتون ثم يؤخذ النيلج الناتج مِن حَرْقه ثم يمزج مع الصَّمْغ العربي بنسبة ٤٠٪، ثم يخلط بالماء، وبعد مضي أسبوع يصبح الخليط حبرًا، ولونه مقارب للأسود وهو شديد اللمعان.

- حبر البصل أو الحبر السِّري، ولصناعة حبر البصل طريقتان

---

(١) المواد المستعملة في كتابة الكتب بالخط العربي في العصر العباسي، سهيلة الجبوري، ص٤٦٧.

هما: **الأولى**: يؤخذ عصير البصل ويكتب به وعند القراءة تحمى الورقة على النار فتظهر الكتابة واضحة، ويستعمل هذا للرسائل السرية. **والثانية**: تتم بدَقِّ قشور البصل الأحمر بصورة متواصلة حتى يكون كتلة متراصَّة تباع على هذا الشكل للخطاطين. فإذا أراد الخطاط الكتابة بها وضعها على النار وأضاف إليها الماء حتى تذوب ويشرع بالكتابة ويكون لونه بُنيًّا[١].

ـ **حبر الباقلَّاء**: يتم نقع الباقلاء لمدة أربعين يومًا في الشمس، ويؤخذ ماؤها ويضاف له منَ الصَّمْغ العربي بنسبة ٢٠٪[٢].

ـ **الحبر الحديدي**: عرف هذا النوع منَ الأحبار منذ القدم، وقبل مجيء الحضارة الإسلامية بقرون عدة. وكان استعماله محدودًا في البداية، وهو نوعان: نوع أسود اللون، والآخر أزرق اللون.

ويتكون الحبر الأسود من كبْريتات الحدِيدُوز، والعَفْص، وهو (ثمار شجرة البلوط)، والصَّمْغ العربي والماء أو الخل كمذيب، ويعرف هذا الحبر أحيانًا بالحبر المطبوخ، حيث تطبخ مكوناته على النار في أثناء التجهيز.

وهذا النوع منَ الأحبار يتميز بثبات لونه وعدم تأثره بعوامل التبييض، ويصعب إزالته منَ الأوراق، ولكن يعاب عليه تكوينه للحموضة كنتيجة لتفاعل كِبْريتات الحديدوز مع الرطوبة الجوية، وتكوينها لحامض الكِبْريتيك، الذي يؤدي إلى حرق الأوراق تحت

---

(١) المواد المستعملة في كتابة الكتب بالخط العربي في العصر العباسي، سهيلة الجبوري، ص٤٦٨.

(٢) المرجع السابق نفسه.

الكتابة مباشرة، ثم ينتشر بين الأوراق حتى ينتهي الأمر إلى تآكل كامل للورقة، لذلك يفضَّل تفادي كتابة الأوراق بهذا النوع منَ الأحبار، وقصر استعماله على كتابة الرُّقوق، إذ إن الرُّقوق تكتسب صفة القَلَوية في أثناء تجهيزها منَ الجلود، وهذه القلوية تكون قادرة على معادلة الحموضة التي قد تتكون منَ الحبر الحديدي.

ويمكن الكشف عن هذا النوع من الأحبار كالآتي:

١ ـ يبلَّل جزء صغير منَ الكتابة بنقطة من حامض الخلِّيك المخفَّف.

٢ ـ يتشرَّب الحبر بعد ذوبانه بورق نَشَّاف، ثم يضاف إليه نقطة من محلول حديدو سيانيد البوتاسيوم المخفَّف (١٪)، نلاحظ تكوُّن اللون الأزرق البروسي.

أما الحبر الحديدي الأزرق فهو عبارة عن صبغة الأزرق البروسي. ويجهز هذا النوع منَ الحبر بإذابة بودرة الأزرق البروسي في الماء المصمغ ليكوّن محلولًا أزرق اللون مناسبًا للكتابة.

ويختلف الحبر الحديدي الأزرق عن الحبر الحديدي الأسود في عدم إضراره بالأوراق، لعدم تكوينه للحموضة، وهذا يرجع لخلوِّ مكوناته من كِبْريتات الحديدوز، كما يمتاز هذا الحبر بثبات لونه وعدم تأثره بالضوء، أو عوامل التبييض. لذلك لا يصلح للكتابة على الرُّقوق.

وهناك نوع آخر منَ الأحبار الزرقاء، وإن كانت غير حديدية في تركيبها. وهي صبغة الإنديجو التي يمكن إذابتها في الماء المصمَغ، وتعطي حبرًا أزرق يتأثر بالرطوبة.

وقد ذكرت سهيلة الجبّوري طريقة إعداد الحبر الحديدي بقولها: حبر يصنع بإضافة الحديد إلى ماء الورد ويوضع في الشمس لمدة شهر ليتأكسد ويجفَّ ماؤه، ثم يخلط بالماء ويصفى بعد ذلك لإخراج المواد الحديدية ويضاف للمادة المصفَّاة الصَّمْغ العربي بنسبة ٢٠٪[١].

ـ **الحبر المعدني**: كان الحبر المعدني يصنع من مسحوق المعادن حتى تصير مسحوقًا ناعمًا ثم تُنْخَل بوساطة قماش أو مُنْخُل رقيق ثم تخلط بمحلول لَزِج مثل زُلَال البيض أو الصَّمْغ العربي فيصنع منها اللون الذي يريده الناسخ، فإذا أراد مدادًا أحمر استعمل الزُّنْجُفْر، ويمكن الحصول عليه من عملية تَسامِي الكِبْريت مع الزئبق في بَوْتَقة مُقْفَلة، أو من كِبْريتيد الزئبق المحلي أو منَ المَغْرَة الحمراء وهي أكاسيد معدنية ترابية أو من أحمر الرَّصاص الناتج من تسخين الرَّصاص أو من صبغة القِرْمِز الذي ينزل على شجرة البَلُّوط أو منَ اللَّازَوَرْد. وتعرف المركبات المعدنية للأحبار عند الوراقين المسلمين باسم الزَّاج.

وقد فضَّل النُّساخ الأولون الحبر المعدني؛ لأنه بطبيعته حبر مُعْتِمٌ بَرَّاقٌ، إلا أنه غير شفاف ويحتفظ باللون الداكن، بيد أنه يتحول بمرور الزمن إلى اللون البُنِّي الداكن أو الباهت حسب مكونات موادِّه[٢].

ـ **الحبر النباتي**: متعدد الألوان، ويتم استخلاصه من بعض

---

(١) المواد المستعملة في كتابة الكتب بالخط العربي في العصر العباسي، سهيلة الجبوري، ص٤٦٨.

(٢) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٢.

النباتات أو من أزهارها أو ثمارها، وقد استُعمل هذا النوع من الحبر في العصور المتأخرة وذلك باستعمال الألوان النباتية؛ لذلك نرى لونه يبهت في المخطوطات المتأخِّرة، وهو الحبر العَفْصي المائي.

- **حبر دهن بذرة الفِجْل والكَتَّان**: وهو حبر أسود، يصنع من خلط مستخلَص ناتج من حرق الدهن مع الصَّمْغ العربي، في وجود ماء الآس. الذي يعطيه اللون الأسود المخْضَرَّ، ويمتاز هذا الحبر بالنعومة الواضحة.

- **الحبر الكربوني**: هو منَ الأحبار السوداء، ويتكون منَ السِّناج والصَّمْغ العربي، والماء أو الخل، حيث يعطي السِّناج اللون الأسود، والصَّمْغ مثبِّت للَّوْن مع الأوراق، والماء أو الخل مذيب للسِّناج والصَّمْغ.

ويعد هذا النوع منَ الأحبار أول سائل عرف للكتابة، ومن مكوناته نرى أنه لا يحتوي على أية مواد يمكن أن تضرَّ بالأوراق المكتوبة، وعلى ذلك فهو - أي: الحبر الكربوني - يعد أصلح الأنواع للكتابة على الورق. إلا أنه يعاب عليه تأثره بالرطوبة، وسهولةُ إزالته منَ الأوراق، وكان لهذا العيوب دور في تطوير تركيبه، بإضافة نسبة من كِبْريتات الحديدوز؛ لأنه يعمل على تثبيت الحبر على الورق، وكانت هذه فكرة الأحبار الحديدية.

- **المداد الصيني**: ذكر الجاحظ أن المِداد الصيني كان يجلب منَ الصين[1]، وذكر النديم أن للصين مدادًا يركبونه من أخلاط يشبه

(١) التبصر بالتجارة، للجاحظ، تحقيق حسن حسني عبد الوهاب، القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٩٣٥م، بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٦م، ص٢٦، ٩٥.

الدهن الصيني، رأيت منه شيئًا على مثال الألواح مختومًا عليه صورة الملك، تكفي القطعة الزمانَ الطويل مع مداومة الكتابة[١]، ومعنى هذا أن المِداد الصيني كان يُصدَّر على شكل قوالبَ إلى بغداد فتُحَلُّ بالماء فتكون جاهزة للكتابة.

وهذا هو المِداد الذي اختلط مسمَّاه مع الحبر، فكان يستعمل في الكتابة على البردي والكاغَد والرَّق، وهو يتصف بشدة السواد والبريق واللمعان، وكان يصنع بأخذ لازورد ودخَان النفْط وصمغ السَّقَمُونْيا وصمغ عربي ودخَان عقد الصَّنَوْبَر من كل واحد جزء فيعجَن بماء الصَّمْغ ويستعمل.

وقدِ استعمل الصينيون صِناجًا دهنيًّا خاصًّا يتم استخراجه من خلال إحراق زيت بذور شجرة تنبت في الصين فقط، اسمها Tung-tree وبالصينية Tong، للحصول على صِنَاج شديد السواد كثير النعومة، وكان هذا الصِّناج يخلط بنِسَب دقيقة منَ المواد المعروفة مثل الزَّاج (سَلْفات الحديد) والعَفْص وغيرهما[٢].

ـ **المِداد الفرعوني**: يتألف هذا المِداد من فحم الخشب والمَغْرَة الحمراء والكِلْس والزجاج المصري الأزرق وأكسيد الرَّصاص الأصفر، وبعضها يحتوي على كربونات الكالسيوم، والمغنيسيوم وأكسيد الرَّصاص الأحمر وأكاسيد الحديد[٣].

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢١، ٣٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص٣٢١، ٣٣٣.

(٣) المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ألفرد لوكاس، ترجمة زكي غنيم، القاهرة، دار الكتاب المصري، والآداب، ١٩٤٥م، ص٥٨٤ ـ ٥٨٥.

- **المِداد الكوفي**: ويتم تحضيره بأخذ خِرَق نظافٍ جُدُدٍ فتحرق ويجعل عليها إجَّانة يومًا وليلة، ثم يخرج من الغد ويصير في مُنْخُل شعر ويُفْرَك باليد حتى يصير مثل الكحل، ثم يُبَلُّ منَ الصَّمْغ بما يكفيه للرِّطْل ثلاث أواقٍ، فإذا انحلَّ الصَّمْغ في الماء صببتَه عليه ولا تُكثر ماءه ودُقَّه في الهاون واجعلُه أقراصًا فإنه جيد مجرَّب[١].

- **المِداد الزَّاجي** (Vitriol): وهو ملح المعادن أو سَلْفات المعادن، وله قِوام الأملاح الهشَّة، فسَلْفات النُّحاس زرقاء، وسَلْفات الحديد خضراء، وسَلْفات الزنك بيضاء، وهذه كلها إذا حُلَّت في الماء يتكون منها محلول حامضي له لون عَكِر، ولها أسماء مختلفة عند الوراقين فيقولون: زاج قبرصي، وزاج أبيض، وزاج رومي، وزاج عراقي، وزاج مصري، وزاج أخضر، وزاج سوري أو شامي وغير ذلك[٢].

فإذا خُلط هذا المحلول بالعَفْص، الذي يسمى Gull nuts، وهو نتوءات تنمو على سيقان أشجار السِّنْدِيان والبلوط تسببها حشرة تضع بيضها فيها، يكون محلولًا قلويًّا، وأضيف إليه مسحوق السِّناج أو الصِّناج أو السُّخام أو مسحوق الفحم الناعم وماء الصِّمْغ العربي بنِسَبٍ معينة، سمِّي هذا حبرًا أو مدادًا أو زاجيًّا، وهو حبر لا يُمْحَى بسهولة ولا يتاثر بالماء، وبه كتبت مخطوطات القرون الهجرية الأولى.

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢١.

(٢) انظر: مخطوطة الاعتماد في الأدوية المفردة، للجزار، نشر فؤاد سزگين، ص١٧٤ ـ ١٧٥.

وقد عرف المِداد الزَّاجي في بلاد الشام خاصة في فلسطين، وبه كتبت وثائق البحر الميِّت والكتابات القديمة لدى الفراعنة واليونان والرومان.

وللتعرف على هذا النوع منَ المِداد أو الحبر، ينظر في النص المكتوب من خلال مجهر دقيق؛ إذ يلاحظ وجود تشقُّقات في الحبر وتكسُّر. ومثل هذا النوع منَ الحبر لا يذوب في الماء وهذه مَيْزَة متوافرة في المخطوطات المنسوخة بهذا الحبر؛ لأن ترميمها أسهل بكثير من ترميم المخطوطات المكتوبة بالحبر العَفْصي المائي القابل للتحلُّل.

وقد أشار صاحب كتاب «الأبزار في بَرْي القلم وعمل الأحبار» إلى صناعة نوع منَ الحبر يستخدم في وقته، وذلك بأخذ عَفْص وزاج وصمغ عربي من كل واحد مثقال، يُدَقُّ الجميع ويجعل في قارورة واسعة الفم ويصب عليه أوقيتان من ماء مالح ويضرب ضربًا جيدًا ويكتب به من ساعته في الكاغَد والرُّقوق[١]. ومثل هذا الحبر يكتب به فور تحضيره فهو سريع التحضير، لذلك يسمى مدادًا لساعته.

وقد تناول أبو بكر محمد بن محمد القَلَلَوْسي الأندلسي العديد من أنواع الأمدَّة، وسمي بعضها بأسماء متنوعة ومختلفة، بعضها ارتبط اسمها بطريقة إعدادها مثل:

- المِداد المطبوخ[٢]، وهناك أكثر من طريقة لإعداد هذا النوع وتحضيره.

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٢.

(٢) تحف الخواص في طرف الخواص (في صنعة الأمدَّة والأصباغ =

- المِداد المنقوع.
- المِداد المعصور.

وأشار إلى طرق إعداد هذه الأمدَّة[١]، وبعضها ارتبط اسمها باسم المشاهير منَ العلماء أو المترجمين الذين استعملوا أنواعًا معينة منَ الأحبار والأمدَّة مثل:

- **مداد الرازي**: أشار المؤلِّف إلى أن الرازيَّ استخدم أكثر من نوع منَ المِداد؛ من ذلك مداد لساعته، وقد أشرت سابقًا إلى هذا النوع منَ المِداد الذي يُعَدُّ عند استعماله؛ لأنه سريع التحضير، لذلك سمي باسم «مدادٌ لساعته».
- مداد بخْتَيْشُوع.
- المِداد الياقوتي.

وقد تناول القَلَلَوْسي أيضًا أكثر من عشر طرق لإعداد أنواع

= والأدهان)، محمد بن محمد القللوسي، تحقيق حسام أحمد مختار العَبَّادي، الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص٢١ وما بعدها. وقد أشار القللوسي إلى كيفية إعداد الحبر المطبوخ وصناعته، بقوله: يؤخذ من العَفْص أربع أواقٍ ومثلها من حب الأثل ومثلها من الصمغ العربي، ويدق كل واحد على حدة، ويوضع العفص وحب الأثل في إناء حديد لم يمسه دسم مع أربعة أرطال ماء، ويرفع الجميع على النار حتى يذهب منه النصف، ويلقى عليه الصمغ مع أوقية ونصف من الزاج ويُغلى غليتين أو ثلاثًا ويُنْزَلُ ويترك حتى يصعد (أي: يصفر). ويؤخذ صفوه ويستعمل ويزداد على نقله الماء ويطبخ حتى ترضى حاله وينزل ويترك حتى يصفو ويؤخذ ويستعمل ويرمى التفل.

(١) المرجع السابق، ص٢١ ـ ٢٥.

مختلفة منَ الأمدَّة وتحضيرها، والمواد الداخلة في كل نوع، والخطوات المتبعة في إعدادها[١].

كما تحدث القَلَلَوْسي عن أحسن الدخَان الذي يعمل منه المِداد[٢]، وكيفية تحضير الأمدَّة الثابتة التي لا تتغير وسماها «مداد لا ينقطع أبدًا»[٣].

كما أشار إلى نوع آخر منَ الأمدَّة وسماه «مداد البَقَّم» الذي يصرف في الأمدَّة[٤].

ومنَ الأمدَّة الأخرى التي أشار إليها القَلَلَوْسي: «مداد العلامة»، وهو المِداد الذي يكتب به السَّلاطين، ولم يستحسنِ ابنُ أبي الخِصَال الكتابةَ بغيره منَ الأمدة وابن أبي الخِصَال (ت٥٤٠هـ) وزير أندلسي، وشاعر، وأديب وقد لُقِّب بذي الوزارتين، وقيل: لم ينطق اسم كاتب بالأندلس على مثل ابنِ أبي الخِصَال[٥].

وقد وصف ابن أبي الخِصَال «مداد العلامة» بقول: «المستحسن أن يكون أسود براقًا تعلوه حمرة، حسن البصيص قليل التعقيد، فإنه ينشط للكتب، ويُعمل إرسال اليد ويساعد على سرعة القلم»[٦].

---

(١) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢١ وما بعدها.
(٢) المرجع السابق، ص٢٤.
(٣) المرجع السابق، ص٢٥.
(٤) المرجع السابق، ص٢٥.
(٥) انظر ترجمته في: بغية الملتمس ص١٢١؛ جذوة الاقتباس، ص١٥٨، المعجم في أصحاب أبي علي الصدفي، ص١٤٩.
(٦) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٥.

ويبدو لي أن الحبر الأسود البراق هو أفضل أنواع الحبر، ويؤيد هذا ما نُقل عن أحد الوراقين إذ قيل له وهو في النَّزْع: ما تشتهي؟ قال: قلمًا مشاقًا وحبرًا براقًا وجلودًا رِقاقًا[١].

وفي هذا دلالة واضحة على تفضيل الحبر البراق والجلود الرقيقة كمادة للكتابة.

صناعة المِداد والحبر

طوَّر العرب صناعة المِداد والحبر، وعرفوا الثابت منه والمتغير، والمناسب منه للرُّقوق وللورق، والمواد الداخلة في صناعته. ولا توجد أدلة شافية ووافية تناولت بداية صناعة المِداد والحبر متى وأين بدأت، أو المواد التي استعملها الإنسان في صناعته، بيد أن المِداد والحبر عُرِفا منذ فجر التاريخ عندما كانت وسيلة التفاهم الرُّسوم والصورَ التي وجدت على جدران الكهوف والصخور وشواهد القبور وأوراق البردي الفرعونية.

وكان المِداد والحبر في بدايته يصنع من موادَّ محلية ميسورة محدودة الكلفة، مثل نقع الكربون، الناتج من هباب المصابيح، الأسود أو السُّخام ـ في الماء أو في الزيت. ثم بدأ تصنيعه من العَصْفة المعدنية الناتجة عن التورُّم الناشئ على نسيج النبات أو الشجر نتيجة تعرُّضه لهجمات الحشرات أو الآفات الزراعية.

---

(١) أدب الكتاب، للصولي، ص٩٥؛ والإملاء والاستملاء للسمعاني، ١٩٥٢م، ص١٦٣، ١٦٤؛ وزهر الآداب، للقيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ١/ ٥٥٥.

بعد ذلك استُعيض عنِ العصفات بمحلول التنيك، مع إضافة النِّيلة وهي صبغة طبيعية. ثم استبعدتِ النِّيلة لتحل محلَّها صبغاتٌ تركيبية من قَطِران الفحم.

لقد برع العرب في صناعة المِداد والحبر، وتمكنوا من تطوير صناعته، وتوصلوا إلى طرق متعددة لصناعته بمنتهى الدقة والبراعة، وأدخلوا في صناعته الكثير منَ المواد المستخرجة منَ النباتات أو الحيوانات أو الجماد، ومن ذلك: المَغْرَة، واللك، واللَّازَوَرْد، وأملاح المعادن، وفحم الخشب، والكَلْس، والزجاج، وأكسيد الرَّصاص، وكربونات الكالسيوم وكِبْريتيد الزئبق والرَّصاص الأبيض والمغنيسيوم، وأكاسيد الحديد، والزَّاج وهو ملح المعادن أو سَلْفات المعادن، ومحلول العَفْص، والسِّناج أو الصِّناج والزَّاج، والسُّخام أو مسحوق الفحم الناعم، وماء الصَّمْغ العربي، وخِرَق الكَتَّان، وخرق القطن، والنَّفْط والملح، وقشور الرمان الحامض وقشور الجوز وعصارة الآس، وثمرة الفجل والكَتَّان، وماء الورد الجُوري، وثمرة البلوط، والزنجفر، والزِّرْنيخ الأصفر المسمى بالرَّهَج، والزِّنْجار، والنُّوشادر، ويعرف بكِبْريت الدخَان وملح النار، وهو نوعان معدني ومصنوع، فالمعدني يستخرج من بعض المناجم والمصنوع يعمل من سواد الدخَان، والطباشير، والعسل، والصَّبِر، وماء الذهب والفضة، وماء التوت، وماء الرمان، وبعض الأشجار والنباتات، وبعض مخلَّفات النار أو الدخَان، والفحم، وبعض أنواع الأحجار.

كما استعمل بعض صناع الحبر والمِداد النَّشَا المصنوع من

الرُّزِّ أو مسحوق الحنطة، والصَّمْغ المخفف، وبياض البيض لطَلْيِ الورق قبل أن يجفف حتى لا ينتشر الحبر في الورق في أثناء الكتابة.

ومنَ المواد الأخرى التي دخلت في صناعة الحبر والمِداد الشَّبُّ، والعُصْفُر، والكِبْريت الأبيض، والخل، والكافور ومواد أخرى عديدة يصعب رصدها أو ذكرها هنا. ونلحظ من خلال ذكر المواد السابقة أن أصولها تعود ـ كما ذكرت سابقًا ـ إما إلى نباتات وأشجار أو أصول حيوانية كعسل النحل أو جماد.

وقد أشار القَلَلَوْسي في كتابه «تُحَف الخَواصِّ في طُرَف الخواص» إلى أهم المواد الداخلة في صناعة الأمدَّة، وأنواعها، ومن بين هذه المواد:

١ ـ العَفْص: وذكر له عدة أنواع منها:

ـ العَفْص الشامي الفجّ الأسود غير المثقوب.

ـ عَفْص أملس خفيف مثقوب.

ـ عَفْص رومي.

٢ ـ الصَّمْغ: وذكر ثلاثة أنواع منه هي:

ـ الأبيض: وهو أفضل من الأنواع الأخرى؛ لصفاء لونه وبريقه.

ـ الأصفر.

ـ الأحمر.

٣ ـ الزَّاج: وذكر خمسة من أنواعه هي:

ـ نوع سريع التفتُّت نقيٌّ منَ الحجارة.

- نوع صلب أسود.
- نوع أخضر ويسمى بالقلقنت.
- الزَّاج الفارسي.
- لون اللَّازَوَرْد.

وتختلف أنواع الأحبار وألوانها وجودتها باختلاف المواد والمقادير التي يتم خلطها بعضها مع بعض في أثناء صناعته، بالإضافة إلى الاختلاف في طريقة إعداده ومزجه وطبخه، وكذلك مدى مهارة الصانع وإتقانه في اختيار المواد المناسبة لصناعة المِداد والحبر والمقادير المطلوبة، فالصناع أحوالهم مختلفة؛ منهم مَن يتقن صناعته، ومنهم مَن يفتقد إلى مهارة صنعه وإعداده. ونلحظ ذلك في المخطوطات والوثائق؛ فبعضها أحبارها ثابتة، وبعضها أحبارها تتحلل وتتأثر بالرطوبة والماء؛ إذ يوجد اختلاف في درجة ثباتها ولمعانها وقابليتها للتأثر بالماء والمحاليل الأخرى، والعوامل البيئية المحيطة بها.

لقد بدأت صناعة الحبر في الصين، حيث كان يجلب منها إلى بلاد العرب، ثم تعلَّم العرب صناعته من العَفْص والزَّاج والصَّمْغ ولهم طرق شتى في صناعته[1]، وانتسبت بعض الأحبار لبعض المدن مثل: الحبر البغدادي، والحبر الكوفي، والحبر الشامي، والحبر المصري.. وهكذا تمامًا مثل بعض الخطوط التي عرفت ونسبت إلى أسماء بعض المدن.

---

(١) عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، ص٩.

وقد قسَّم أحد الباحثين[١] المواد المستعملة في صناعة الأحبار في نجد بالجزيرة العربية ـ قسمين هما:

أولًا ـ مواد عضوية: ويقصد بها ما يتم استخراجه من ثمار الأشجار والنباتات أو أوراقهما بالوسائل المحلية المتعارف عليها من أصباغ وأحبار متنوعة وذات وظائف مختلفة. ولعل ما يكون منها معدًّا للكتابة يأتي في مرحلة ثانوية، في حين نجد أن ما يخصَّص لأغراض أخرى كصَبْغ الثياب أو للزِّينة يكون له الأولوية؛ إذ يلاحظ أن المواد المستخرج مها أحبار الكتابة هي إما من ثمار نباتات وأشجار برية، أو من منتجات زراعية لا تصلح للاستخدام الإنساني. غير أن الأصباغ المعَدَّة لاستعمالات الإنسان اليومية مستخرجة من نباتات مستزرَعة كالعُصْفُر والحِنَّاء والكُرْكُم، وكذلك ثمار شجرة الرمان التي تؤخذ قشورها المعروفة بـ«قرون الرمان» فتجفف ثم تطحن وتُغلَى بالماء مع إضافة نسبة قليلة منَ الملح، والصَّمْغ أحيانًا، وبهذا تتحول هذه التركيبة إلى مداد جاهز للاستخدام.

كذلك هناك شجرة التَّنُّوم البَرِّية. وهذه الشجرة تُخرج ثمارًا على شكل أزاريرَ أو كراتٍ صغيرة، وبعد نضجها تقطف الثمار وتترك حتى تجفَّ ثم تُحْمَس وتسخن وتخلط بكمية منَ الماء، وتكون بذلك صالحة للكتابة. ويتميز حبر هذه الشجرة بأنه ذو لون يميل إلى

---

(١) الأدوات والمواد التقليدية المستخدمة في الكتابة بكتاتيب نجد، عبد الله العمير، الرياض، جامعة الملك سعود، مجلة كلية الآداب، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ص٥٥٧ ـ ٥٥٩.

الزُّرقة، ولعله يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الحبر الأسود المستخرج من موادَّ غير عضوية.

ثانيًا ـ مواد غير عضوية: يكاد ينحصر الحبر المأخوذ من موادَّ غير عضوية في مادة «السنَّو»، وهي تلك المادة الملتصقة على أسطح أواني الطبخ وخصوصًا القدور ذات الأحجام الكبيرة. ويتكون «السنَّو» بفعل تراكم طبقات دخَان الوقود، وهو الحطب، على أسطح القدور، ويساعد على ذلك تدفُّق الماء أو بخاره على الأواني، بحيث يلتصق عليها الدخَان بشكل سريع وعلى هيئة طبقات.

ويتم إعداد الحبر من هذه المادة بكشط طبقات «السنَّو» عن سطح الآنية بأداة حادة إذا كانت سميكة، أو تجميعها بواسطة خُوصٍ النَّخيل أو حتى قطعة قماش مناسبة إذا لم يتكون بعدُ على هيئة طبقات. ثم يسخن ويجمع في إناء به كمية منَ الماء، ويضاف إليه جزء يسير من صمغ شجر الطَّلْح[1]، ثم يوضع الإناء على النار ويتم تحريك محتواه حتى يذوب الصَّمْغ ويختلط تمامًا «بالسنَّو». وتكمن أهمية الغراء في تقوية متن «السنَّو» وجعله يثبَّت على اللوح بشكل جيد؛ إذ إنه دون مادة الصَّمْغ سيصبح السنَّو (الحبر) مجرد مادة سوداء تتبدد بعد جفافها على اللوح على غرار الفحم. وهناك من جعل الحبر ذا متن سميك فيجزئه على شكل كرات صغيرة يستعملها

(١) يمكن الحصول على صمغ الطلح من الشجرة مباشرة أو من الدكاكين التي كان أصحابها يجلبون هذه المادة ويعرضونها في زنابيل صغيرة، بحيث تستخدم مادة إضافية مع الحبر أو غراء لاستخدامات عديدة، وهناك من يستخدم هذا الصمغ علاجًا شعبيًّا لبعض الأمراض.

وقت الحاجة، بحيث تُودَع الكرة في المَحْبَرة على القطنة ويُصبُّ عليها قليل منَ الماء، فتصبح جاهزة للاستعمال.

كذلك يمكن الحصول على مداد الكتابة من غسيل الشيال، وهو مادة غير عضوية، بحيث يجمع في آنية ويضاف إليه شيء منَ الصَّمْغ والملح وسواد القدور. وغسيل الشيال أو الزَّاج هو نوع من الشَّبِّ أسود اللون كانت تستخدمه النساء لصياغة الثياب باللون الأسود، وهناك من يستخدم مادة الزَّاج مباشرة بعد خلطها بالصَّمْغ وشيء من سواد القدور.

ومنَ المواد الأخرى التي يصنع منها الحبر أو تستخدم للكتابة: الفحم وبعض أنواع الأحجار والزَّعْفران والعُصْفُر، ويتم استخراج أحبار ذات ألوان مختلفة منَ المواد السابقة.

وفي الحضارة العربية الإسلامية لم يعرفْ بعدُ مصدرُ المِداد والحبر الذي كان يستعمل خاصة في صدر الإسلام. وقد تناول هذا الموضوع محمود شِيت خَطَّاب إذ ذكر أن الحبر المستعمل في رسائل النبي ﷺ، قد يكون من نبات العُلَّيْق الأسود[1]، ويقصد به التُّوت

(١) جاء في تاج العروس (ع.ل.ق): «العُلَّيق كقُبَّيط، وربما قالوا العُلَّيقي مثل قُبَّيطي: نبت يتعلق بالشجر، يقال له بالفارسية: «سَرَنْد»، كما قال الجوهري. وقال أبو حنيفة: يسمى دركة. قال: وهو من شجر الشوك لا يَعْظُم، وإذا نشب فيه الشيء لم يكد يتخلَّص، من كثرة شوكه، وشوكه حُجنٌ شداد، له ثمر شبيه الفرْصاد، وأكثر منابتها الغياض والأُضُبُ. وقال غيره: مضغه يشدُّ اللِّثَّة، ويُبرئُ القُلاع، وضماده يبرئ العين ونُتُوَّها والبواسير، وأصله يُفتِّتُ الحصى في الكُلْية».

الأسود، أو من مادة الكربون الناتجة منَ الدخَان المتراكم في المطابخ التي تعمل بالخشب وفضلات الحيوانات المجفَّفة، والذي يطلق عليه السُّخام، حيث تجمع هذه المادة وتخلط مع الماء بمادة لزِجة من أجل جمعها وزيادة كثافتها وتماسكها[١].

ويبدو أن الأحبار التي استخدمت في القرون الخمسة الأولى منَ الهجرة النبوية. كانت تصنع من خليط الزَّاج (وهو مسحوق معدني)، بالإضافة إلى العَفْص والسُّخام (وهو رماد القِدْر) ويسمى الهباب، ويتكون في قاع القدر بالإضافة إلى الصَّمْغ العربي بنِسَبٍ معينة وأحيانًا مادة الكافور.

ويعلق السَّامرائي على قول خطاب بقوله: إن هذا رأي لم يستند إلى دليل تاريخي أكيد، إلا أنه ليس ببعيد أن يكون معمولًا من هذه المواد، فيكون مدادًا مائيًّا لا يطول مُكْثه في الرَّق أو البردي بل يَبْهَت لونه ويختفي على مرِّ الأزمان.

وذكر صالح الوشمي: «أن العرب عرفوا طريقة استخراج الأصباغ وتحضيرها من بعض النباتات، وقد اشتُهر باليمامة شجر الحَرَّاض الذي يتخذ منه القِلْي للصَّبَّاغين، حيث يحرق رطبًا ثم يُرشُّ الماء على رماده فيعقد فيصير قليًا»[٢]. وهذا ينوب عنِ الزَّاج في صنع المِداد.

---

(١) السفارات والرسائل النبوية، كتَّاب النبي ﷺ ومواردهم الكتابية، مجلة المورد، مج١٦، ع١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٤٣.

(٢) ولاية اليمامة، ص٢٢٩، ٢٣٢، نقلًا عن: المفصل لجواد علي؛ وتاج العروس للزبيدي. وقلى الشيء يقليه: أنضجه على النار، كما جاء عند الوشمي.

بل لعله كان يصنع من نبات الكَتَم، فقد قال الفيروزآبادي فيه: «نبت يخلط بالحِنَّاء ويخضب به الشَعر فيبقى لونه، وأصله إذا طبخ بالماء كان منه مداد للكتابة»[١].

لقد استعمل العرب أحبارًا متميزة في كتاباتهم منذ عهد النبي ﷺ وبداية التدوين وعصر الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم، يقول الحافظ ابن كثير (ت٧٧٤هـ) في وصفة لأحد المصاحف التي نسخت في عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه والذي بقي حتى عهده: «. . . وقد رأيته كتابًا عزيزًا جليلًا عظيمًا ضخمًا بخطّ حسن مبين قوي بحبر محكم. . .»[٢].

ولا شك أن بقاء هذا المصحف الشريف الذي دُوِّن في عهد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه مدة سبعة قرون، وغيره منَ المصاحف الأخرى التي دوِّنت في القرون الهجرية الأولى، بالإضافة إلى بعض الرسائل النبوية والمخطوطات العربية في مختلف فنون المعرفة، وبقاء أحبارها واضحة وثابتة بالرغم من مرور مئات السنين على تاريخ نسخها ـ لَدليلٌ على جودة صناعة الأحبار والأمدَّة عند العرب والمسلمين، إذ تمكنت هذه الأحبار من مقاومة عوامل الزمن وبقيت على درجة عالية منَ الوضوح.

لقد كتبتِ الآيات القرآنية منذ نزول الوحي على النبي محمد ﷺ وحتى اكتشاف صناعة الورق في القرن الثاني الهجري على مواد كتابية متنوعة، وهي في مجملها مشتقَّة منَ البيئة المحلية، بعضها مصنوع منَ

(١) ترتيب القاموس ٤/ ١٥.
(٢) فضائل القرآن، ص٨٩.

الجماد وبعضه منَ النبات، والبعض الآخر منَ الحيوان، مثل: الجلود (الأديم والرَّق والقَضِيم)، والأكتاف والعظام والأضلاع، والعُسُب والكرانيف والعرجون والأقتاب والرحل والروسوم والسهام والألواح والمهارق والأقمشة وأوراق البردي واللِّخاف.

وكُتبت مصاحف عثمان رضي الله عنه بالخط المدني البسيط بالمِداد الأسود على الوجهين منَ الرَّق المصقول، ولوحظ أن بعض الكلمات القرآنية في آخر السطر لم تكتب بالكامل وإنما قسمت بين سطرين لملء فراغ السطر الأول وتكملة الكلمة في بداية السطر التالي كما كانت العادة المتبعَة في تلك الفترة عند الكتابة.

وفي العصر العباسي ببغداد ازداد التَّرَف وعَمَّ الثراء، وصار الحصول على مواد صناعة المِداد أكثر يسرًا مما دفع كثيرًا منَ الوراقين إلى التفنُّن في صناعة الحبر والمِداد، بالإضافة إلى تعاملهم مع المِداد المستورد من بلاد الصين والهند.

لقد انعكس التطور والتقدم في صناعة المِداد والحبر في الحضارة العربية الإسلامية خاصة في القرن الخامس الهجري وما بعده ـ على مكونات المخطوط العربي وصناعته، مما أدى إلى إثراء الجانب الغني ـ حيث أدت وفرة الألوان المتعددة للمداد والحبر إلى إبداع الكثير منَ الخطاطين والمزوِّقين والمذهِّبين في صناعة المخطوطات وإخراجها بطرق فنية رائعة ومبدعة، خاصة في كتابة المصاحف.

وقد أبدعوا صناعة المِداد والحبر وخرجوا منَ الدائرة المحدودة الضيقة، وزادت خبرتهم فأخذوا يمزجون بعض الألوان.

ومنَ الإبداعات التي قام بها العرب في صناعة المِداد والحِبْر قدرتهم على إيجاد بدائل لبعض المواد الداخلة في صناعته في حال تعذُّر وجود مواد معينة.

وقد تمكن العرب من صناعة المِداد والحبر النباتي المستخرج من ماء البصل، واستعملوه في المكاتَبات السِّرية، ومن خصائصه عدم ظهور الكتابة المدونة في الأوراق إلَّا بعد تعرضها للحرارة أو بتقريب الورقة التي كتب عليها منَ النار[1]، لكي تَسْوَدّ الكتابة وتظهر بوضوح تامٍّ.

كما توصلوا إلى صناعة سوائل يتم بها محو الكتابة أو إزالتها عن الورق كليةً.

ومنَ الصناعات التي ذكرها صاحب كتاب «عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب»:

١ ـ يؤخذ الزَّاج الأبيض فيُحَلُّ ويكتب به، ثم يمسح عليه بالعَفْصِ أو العكس، ويُذَرُّ الزَّاج مسحوقًا فتظهر الكتابة.

٢ ـ ينقع النوشادر في ماء قليل ويصير ماء ويكتب به فيما شئت، فإذا جفَّ بَخِّرْه بلِبانِ فتظهر الكتابة.

٣ ـ يكتب بالحليب ويُذَرُّ عليه رماد القراطيس، تظهر الكتابة.

٤ ـ يذاب نصف مثقال نوشادر ويُلْقَى عليه درهمُ خَوْلان ويترك عشرين يومًا، ثم تلقى عليه عشرة دراهم لبنًا ويكتب به، فلا يقرأ إلا في الليل أو في الظلام.

---

(١) انظر: الرسالة العذراء، ص٢٨.

٥ ـ يؤخذ شَبٌّ يماني ومُقْل وشَبُّ العُصْفُر وكِبْريت أبيض، بنِسَبٍ متساوية، ويُنَّعم ويُسقَى خلًّا حاذقًا، ويعمل كالبَلُّوط ويُحكُّ به الخط فيَذْهَب.

٦ ـ يؤخذ شبٌّ أبيض ومُقْل أزرق وكِبْريت أصفر سواء، ويسحق بخَلٍّ.

٧ ـ ماء الغاسول وهو نوع منَ الحشائش ـ ومثله خل يُصَعَّدان، ويكتبَ به على الأحرف فيقلعها.

٨ ـ يُحَلُّ الملح في حليب ويغمس فيه صوفة ويُدْلَك به الكتاب.

٩ ـ شمع ولبن يخلطان بالنار وتَدّلُكهما بيدك وتلقط بهما الحروف.

ولقد تفنَّن الوراقون في ابتكار أنواع عديدة منَ المِداد؛ إذ يروي المَقَّري أنَّ: «بعض المغاربة كتب إلى الملك الكامل بن العادل بن أيوب رقعة في ورقة بيضاء؛ إن قرئت (الكتابة فيها) في ضوء السراج كانت فضية، وإن قرئت في الشمس كانت ذهبية، وإن قرئت في الظل كانت حبرًا أسود»[١].

وقدِ استعمل بعض صناع الأحبار مرارة السُّلَحْفاة في الكتابة، ومثل هذا النوع منَ الكتابة يُقرأ بالليل ولا يُقرأ بالنهار[٢].

---

(١) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد بن أحمد المقري، القاهرة، المطبعة الأزهرية، ١٣٠٢هـ، ٢/ ٥١٠.

(٢) ورّاقو بغداد في العصر العباسي، خير الله سعيد، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٢١هـ، ص١١٤ ـ ١١٦.

فقال: «جزء عفص، ونصف جزء صمغ، وربع جزء زاج، يطحن ويدعك بماء الْجُلَّنار في الهاون أيامًا حتى يتحد ويُصفَّى ويُلقَى عليه منَ الشَّبِّ والمِلْح الأنْدَراني والزِّنْجار والصَّبِر؛ لكل رِطْل منها نصف أوقية ويوضع في الشمس أسبوعين، لا ينمحي»[١].

ومثل هذا النوع منَ المِداد أو الحبر يطلق عليه اسم الحبر العَفْصي الزَّاجي، وهو الذي كتبت به معظم المخطوطات العربية في القرون الهجرية الأولى.

الأثران الإيجابي والسلبي لبعض المواد الداخلة في صناعة المِداد والحبر

بالرغم منَ الأثر الإيجابي لبعض المواد التي أدخلها العرب في صناعة المِداد والحبر، بهدف المحافظة على النصوص المدوَّنة في المخطوطات وحمايتها منَ الآفات والحشرات وعوامل الزمن، كان لبعض المواد الداخلة في صناعته أثر سلبي. وتنقسم آثار المواد الداخلة في صناعة المِداد والحبر قسمين:

أولًا - الأثر الإيجابي

هناك بعض المواد المساعدة التي أضافها العرب في أثناء صناعة المِداد والحبر، لتحقيق عدة أهداف من أهمها المحافظة على اللون، وصلاحية الاستخدام، وحفظه منَ الآفات.

---

(١) شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، مج١٥، ع٤، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ص٢٦٦.

ومن ذلك:

١ ـ إضافة مواد معطِّرة ومطيِّبة لرائحة المِداد والحبر مثل: الزَّعْفران والمسك.

٢ ـ مواد ضد التعفُّن والتلف كالصَّبِر.

٣ ـ إضافة بعض النباتات السامة لقتل الحشرات وحماية المِداد والحبر منَ الأرَضة.

٤ ـ الزِّرْنيخ: يُحسِّن لون المِداد والحبر، ويمنع الذُّباب ويُميته.

٥ ـ الكافور: يحفظ المِداد والحبر منَ الفساد ويُطيِّبه.

فقد نقل الزِّفتاوي قول ابن عفيف: «شيئان لا يتمُّ المِداد إلا بهما: العسل والصَّبِر، أما العسل فيحفظه على مرور الأيام ولا يكاد يتغير حاله، وأما الصَّبِر فإنه يمنع الذُّباب منَ النزول عليه»[(١)].

وقد يصنع الحبر من مادة عطِرة كواقع مصحف أبي الحسن المَرِيني[(٢)]، بالقدس الشريف، ثم مصحف المنصور السَّعْدي[(٣)]، في

---

(١) منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، محمد بن أحمد الزفتاوي المصري، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، مج١٥، ع٤، ١٩٨٦م، ص٢١٢.

(٢) لعله المنصور المريني، علي بن عثمان بن يعقوب بن عبد الحق المريني، أبو الحسن، المنصور بالله، من كبار بني مرين، ملوك المغرب، توفي سنة ٧٥٢هـ/ ١٣٥١م. نفح الطيب ٤/ ٣٩٩؛ الدرر الكامنة ٤/ ١٠١.

(٣) المنصور السَّعدي: أحمد بن محمد الشيخ المهدي ابن القائم بأمر الله عبد الله بن عبد الرحمٰن بن علي، من آل زيدان، أبو العباس السعدي، المنصور بالله، ويعرف بالذهبي، رابع سلاطين الدولة السعدية، كانت وفاته سنة ١٠١٢هـ/ ١٦٠٣م. انظر: فهرس الفهارس ٢/ ٥٧٢.

الإسكوريال، فكان مداد الأول من فَتِيت المسك وعطر الورد، وربما أضيف لهما في بعض الأحايين الزَّعْفران الشعري[١]، في حين أقيم مداد المصحف السعدي من فائق العنبر، المتعاهَد السقي بالعبير المخلوط بمياه الورد والزَّهْر[٢].

جاء في ترجمة محمد بن عبد الله بن محمد الأنصاري المعروف بابن غَطُّوس (ت٦١٠هـ/ ١٢١٤م) أنه انقطع إلى كتابة المصاحف الشريفة، وقيل: إنه كتب ألف نُسْخة منَ القرآن الكريم، وكان متقدمًا في براعة خطِّها، إمامًا في جودة ضبطها، وقد امتدت شهرة ابن غَطُّوس شرقًا وغربًا.

قال عنه الصفدي في «الوافي بالوفيات»: «قلت: أخبرني - مِن لَفْظه - الشيخ الإمام الحافظ أبو الحسن علي بن الصياد الفاسي بصفَدَ سنة ستٍّ وعشرين وسبعمائة، أنه كان له بيت فيه آلة النَّسْخ والرُّقوق وغير ذلك لا يدخله أحد من أهله، يدخله ويخلو بنفسه، وربما قال لي: إنه كان يضع المسك في الدَّواة، وكان مصحفه لا يُهْديه إلا بمئتي دينار، وأن إنسانًا جاء إليه من بلد بعيد مسافة أربعين يومًا، أو قال أكثر من ذلك، وأخذ منه مصحفًا، ولما كان بعد مدة، فكَّر في أنه وضع نَقْطًا أو ضبطًا على بعض الحروف في غير موضعه، وأنه سافر إلى ذلك البلد، وأتى إلى ذلك الرجل، وطلب

---

(١) المصحف الشريف، عبد الله مخلص، صحيفة الفتح، السنة (٥)، العدد (٢٣٧)، ص١٤.

(٢) تاريخ الوراقة المغربية، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩١م، ص٨٥.

المصحف منه، فتوهَّم أنه رجع إلى البيع فقال: قبضتَ الثمن مني وتفاصَلْنا، فقال: لا بد أن أراه، فلما أُتي به إليه، حَكَّ ذلك الغلط وأصلحه، وأعاده إلى صاحبه ورجع إلى بلده[١].

ثانيًا ـ الأثر السلبي

بالنظر في أنواع المِداد والحبر المستعمل في الكتاب، نجد أن بعضها لها أثر سلبي على الورق، نتيجة عدم إتقان صناعته، أو بسبب إضافة بعض المواد بمقادير غير مناسبة. ومن هذه المواد:

ـ **الصَّمْغ**: إذا زادت نسبته في صناعة الحبر والمِداد، سبَّب التصاق الأوراق بعضها ببعض عند تعرُّضها لأقلّ رطوبة.

ـ **تأثير الزَّاج**: استعمال الناسخ للزاج بنسبة عالية في المِداد أو الحبر، يؤثر في الرَّق وفي الورق، ويؤدي إلى احتراق الكتابة واهتراء الورق. وهذا يظهر بشكل جلي في بعض المخطوطات القديمة منها والحديثة التي تآكلت أوراقها بسبب إضافة الزَّاج بكمية أكبر في أثناء إعداد المِداد أو الحبر، إذ يؤدي ذلك إلى زيادة نسبة الحموضة في الورق.

وعن تأثير الحبر الذي يكثر فيه الزَّاج ويشتد سواده يقول المراكشي، الذي لديه علمٌ بخواصِّ المواد المستعملة في صناعة المِداد والحبر، ومعرفة ودراية بالكيمياء: «إنه يحرق الكاغَد لكثرة

---

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل الدين بن أيبك الصفدي، تحقيق هلموت ريتر (وآخرين)، فيسبادن، فرانز شتاينر، ١٩٦٢ ـ ١٩٨٠م، ٣/ ٣٥١ ـ ٣٥٢.

زاجِه، ويأكل مواضع الكتابة، فينقطع الورق بذلك، ويذكر أنه: ليس في الصَّمْغ للحبر فائدة، سوى أنه يحفظ الخطَّ إذا وقع في الماء، لا يتفشَّى وينبسط في الكاغَد، وأن الصَّمْغ عدوُّ الزَّاج»[١].

- **تأثير النوشادر**: يدخل في عمل الأحبار في بعض الأحيان مادة النُّوشادر Ammonium chloride بدلًا منَ الزَّاج، وهو مادة صلبة ذات طعم حامض حاد على شكل الملح، ويعرف بكِبْريت الدخَان، وملح النار. وهو نوعان: معدني ومصنوع؛ فالمعدني يستخرج من بعض المناجم، والمصنوع يُعمل من سواد الدخَان المجتمع في أتون الحمام، فهذه المادة هنا تقوم مقام الصِّناج والزَّاج معًا، بَيْدَ أن هذا النوع منَ الحبر أقل لُبْثًا وأسرع محوًا[٢].

كما أن الحبر المصنَّع منَ النباتات والذي يسمى العَفْصي المائي، لا يثبت، وسرعان ما يبهت في المخطوطات.

وهناك نوع منَ المِداد والحبر الذي يمحى منَ الورق سريعًا، ونوع آخر له تأثير سلبي على النص، حيث تَسْودُّ به الأوراق، مما يترتب عليه اختلاط حروف الكلمات بعضها ببعض، مما يؤدي إلى عدم القدرة على قراءة النص بشكله الصحيح، وهذا ناتج عن سوء صناعة الحبر، خاصة تلك الأحبار المكونة من محاليل بسيطة منَ المادة الملونة الذائبة في الماء التي تحتوي على نسبة ضئيلة منَ المادة الحافظة.

---

(١) دراسة المخطوطات الإسلامية بين اعتبارات المادة والنشر لندن، مؤسسة الفرقان، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ص٢٣.

(٢) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٢.

كما أن الحبر العَفْصي المائي الحديث يتحلل، ومن ثم يسبب إزالة كلمات النص المكتوب.

وقد أشار القَلَلَوْسي في كتابه «تُحَف الخواصّ في طُرَف الخواص» إلى الأثرَيْن الإيجابي والسلبي لبعض المواد التي يتم إضافتها في أثناء إعداد الأمدة وتحضيرها، فقال: «إذا أردتَ أن تُطيِّب رائحة المِداد فتأخذ منَ الكُنْدُر الطيّب قدر نصف سدس العَفْص وتدرس درسًا جيدًا (حتى يصير كالغُبَار) وتَصُرُّهْ في خرقة وتضعها في صفو المِداد فإنه يكسبه رائحة عطرة.

وإذا أردت ألَّا يَخْمُر لك مداد فاجعلْ فيه يسيرًا من الزِّنْجار محلولًا بماء الصَّمْغ (العربي) أو حُلَّه في يسير منَ المِداد ثم اخلِطْه مع الصفْو.

وإن أردت ألا ينعقد فاجعلْ فيه يسيرًا من سر طَبَرْزَد وإن أردت ألا يحترق الكاغَد بالمِداد أبدًا فقلل الزَّاج وكَثِّرِ الصَّمْغ (في المِداد).

وإن أردت ألا ينزل ذباب على المِداد ولا تأكلَ الأرَضةُ موضعَ الكتب منه فضع في المِداد شيئًا من شحم الحَنْظَل.

وإن اردتَ ألا يقدر كاتب أن يكتب بالمِداد فاجعل له في الدواة التمرَ الهندي؛ فإنه لا يقدر على الكَتْب به.

وإن أردت ألا يثبت في اللوح ويمحى سريعًا أكثِرْ فيه السُّكَر.

وإن أردت أن ترفع المِداد فإن كان زمنَ الشتاء فضَعْه في رَصاص أو (ختم) ـ وقد قيل: إن آنية الرَّصاص تبيض المِداد ـ ووضعه في الختم أحسنُ، وإن كان في زمن القيظ وُضِع في

إناء زجاج[١].

وقد لاحظ الباحث في بعض المخطوطات والوثائق العربية ما يلي:

أ ـ إضافة حبر جديد فوق الحبر القديم في بعض المخطوطات والوثائق، لإبراز بعض الكلمات أو العبارات أو العناوين وأسماء المؤلِّفين أو تواريخ النسخ. وقد ذكر أن دواوين الدولة في أيام الخليفة الأمين بن هارون الرشيد تعرضت للنهب فكانت تمحى ويكتب فيها[٢].

ب ـ إضافة مداد ذهبي فوق بعض الأحبار لتزيين مقدِّمات بعض المخطوطات وخواتيمها بهدف تجاري.

رأي كبار الخطاطين في المِداد والحبر

قال الوزير ابن مُقْلَة[٣] الخَطاط المشهور (ت٣٢٨هـ)، وهو ممن يُضرب به المثل في حُسن خطِّه: أجود المِداد ما اتُّخذ من سُخام النَّفْط، وذلك أن يؤخذ منه ثلاثة أرطال فيجاد نَخْلُه وتصفيته، ثم يلقى في طِنْجِير ويصب عليه منَ الماء ثلاثة أمثاله، ومنَ العسل رِطْلٌ واحد، ومنَ الملح خمسةَ عشَرَ درهمًا، ومنَ الصَّمْغ المسحوق

(١) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٦.

(٢) الجوانب الفنية في إخراج المخطوط العربي، ص٥٩.

(٣) محمد بن علي بن الحسين بن مقلة، أبو علي، وزير، من الشعراء والأدباء يضرب بحسن خطه المثل، توفي سنة (٣٢٨هـ). المنتظم ٦/٣٠٩؛ وفيات الأعيان ٥/١١٣.

خمسةَ عشَرَ درهمًا، ومنَ العَفْص عشرة دراهم، ولا يزال يسلط على نار لينة حتى يَثخُن جِرْمُه ويصير في هيئة الطين، ثم يترك في إناء ويُرفع إلى وقت الحاجة[١].

ألوان المِداد والحبر واستعماله

بالرغم من أن المِداد والحبر الأسود البراق يعد أفضل الأنواع، وأن الصفة الغالبة للمداد والحبر المستعمل في الكتابة هي السواد، فإن العرب عرفوا ألوانًا أخرى منه واهتموا بها وجعلوا لها استعمالات متعددة، وعرف المِداد والحبر بألوانه المختلفة عند كثير منَ الحضارات، فكتبوا به نصوصهم وآدابهم وأفكارهم، في الحضارة العربية الإسلامية استعمل الحبر الأسود في كتابة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والرسائل النبوية منذ نزول الوحي على النبي ﷺ وبدء التدوين، ثم دخلتِ الأحبار الملونة واستعملت في الكتابة منذ النصف الثاني من القرن الأول الهجري.

ويتم تحضير المِداد والحبر الملون من أصباغ كيميائية مُذابةٍ في مادة الأنيلين، أو في الفِينُول، أو في غيرهما منَ المواد الكيميائية الأخرى. كما يتم تحضيره من موادَّ معدنيّة، أو أصباغ نباتيَّة حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء في مستحْلَبات الصَّمْغ والغِراء.

وبالرغم من أن أغلب المخطوطات العربية منسوخة بالحبر الأسود، عرف العرب ألوانًا أخرى منه، ومن أهمها:

- اللون الذهبي.

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٥.

- اللون الأحمر.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.
- اللون الأصفر.
- اللون اللَّازَوَرْدِي.
- اللون الياقوتي.
- اللون الفُسْتُقي.

ومثل هذه الألوان نشاهدها في كثير منَ المخطوطات العربية والإسلامية؛ إذ نجد بعض الكلمات أو العبارات أو الفقرات مكتوبة بالحبر الأحمر، وبعضها بالحبر الأزرق أو الحبر الأخضر أو ماء الذهب.

وهذه الألوان وغيرها تستعمل أحيانًا في المخطوطات العربية والإسلامية لأمور متعددة، منها:

١ ـ كتابة اسم الكتاب وعناوين الأبواب.
٢ ـ تمييز بعض الكلمات المهمَّة في النَّص.
٣ ـ تمييز عناوين الموضوعات.
٤ ـ كتابة عناوين الرسائل وأسماء المؤلِّفين في كتب المجاميع.
٥ ـ كتابة أصل النص بالحمرة وشرحه بحبر أسود.
٦ ـ كتابة تجزيئات المصحف في الحاشية: الأخماس والأعشار والأحزاب والأجزاء.
٧ ـ كتابة فواتح السور والسَّجدات، إضافة إلى تلوين الأُطر والجداول في المصاحف.

٨ ـ كتابة الآيات القرآنية بلون وتفسيرها بلون آخر.

٩ ـ كتابة أسماء السور وأماكن نزولها وعدد آياتها باللون الأبيض أو الأحمر أو الأزرق أو الأخضر.

١٠ ـ كتابة رؤوس الفِقَر والفصول.

١١ ـ تزيين المخطوطات وزخرفتها، وخاصة المصاحف، برسوم هندسية ونباتية وزَهْرية بألوان متعددة.

والأمثلة على ذلك كثيرة جدًّا، وأكتفي بمثال واحد، ففي مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بمدينة الرياض مخطوطة بعنوان «أنوار التنزيل وأسرار التأويل» للقاضي البَيْضاوي (ت٦٨٥هـ) (برقم حفظ ١٣٦٢٢). استعمل الناسخ الحبر الأحمر في كتابة الآيات القرآنية، والحبر الأسود في كتابة التفسير، والحبر الأخضر في كتابة أسماء السور وعدد آياتها، وكذلك ماء الذهب في كتابة أسماء بعض السور، بالإضافة إلى استخدام الحبر الأصفر.

ولوحظ أيضًا أن أكثر الأحبار استعمالًا في المخطوطات العربية بعد الحبر الأسود: الحبر الأحمر الذي غالبًا ما يستخدم جنبًا إلى جنب مع الحبر الأسود، خاصة في مخطوطات علم التفسير أو المخطوطات المشروحة.

وبالنظر في ألوان الأحبار التي كتبت بها المخطوطات والوثائق العربية نجد الألوان الآتية:

المِداد والحبر الأسود

يعد المِداد والحبر الأسود من أهم ألوان الأحبار استعمالًا في

الكتابة، وهو الأكثر انتشارًا، وقد فضل النُّساخ العرب الحبر الأسود لأسباب عدة منها:

أولًا: ملاءمته للون الأبيض.

ثانيًا: سهولة صناعته من خامات محلية.

ثالثًا: عدم احتياج صناعته إلى ألوان أو أصباغ.

رابعًا: وضوح النص على الورق الأبيض بصورة جيدة.

وقد استعمل المِداد والحبر الأسود في كتابة معظم المخطوطات والوثائق العربية، واستخدم كذلك في كتابة الألواح الخشبية.

وفُضِّل الحبر الأسود عن بقية الألوان، وتدرجوا في تلاوينه، فيقال: أسود قاتم، وهو أول درجة السواد، وحالك، وحائك، وحُلكوك، وحُلبوب، وداجٍ، ودَجُوجِي، ودَيْجور، وأدهم، ومُدْهامٌّ، وهذه التسميات قال بها المدائني[1].

وقد ابتكرتِ الصين طريقة صناعة الحبر الأسود عن طريق خلط الحبر بسِناج المصابيح، فأنتج الحبر الأسود الذي يعرف باسم «الحبر الصِّيني».

وفي بعض المناطق العربية الإسلامية صُنع الحبر الأسود بخليط منَ القَرَظ والصَّمغ وأوراق السَّلَم، وذلك بنقعه في الماء لمدة ليلتين أو ثلاث ليالٍ في إناء معدني منَ الألمنيوم أو الحديد. فإذا كانوا على سفر متنقِّلين في فَيَافي الصحراء، حيث لا ماء، وإنما يعيش

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٣.

الناس على الألبان ويتيممون لصَلاتِهم فإنهم ينقعون الأخلاط في الحليب فتكون حبرًا. ويعصِرون منَ الأشجار الحَمْضية سائلًا يغسلون به الألواح.

وقد نظم بعضهم المعادلة الكيميائية لصنع الحبر الأسود في بيت رَجَزٍ:

جزآنِ مِن قَرَظ وجزءٌ من سَوَاد والرابع الكُنْدُر ثم ذا المِداد[1]

وكان الحبر الأسود منَ العوامل المشجعة على انتشار الطباعة؛ إذ كان أصلح المواد للاستعمال في القوالب الخشبية.

ويمتاز هذا النوع منَ المِداد والحبر الأسود ببقاء سواده طويلًا، مع قوة تحمُّل، فالكتابة به لا تكاد تمحى، وقد وجدت أكداس منَ الورق في آسيا الصغرى ظلت تحت الماء حتى عطَنت ولكن ما عليها منَ الكتابة ظلَّ واضحًا يمكن قراءته.

المِداد والحبر الأحمر

ويسمَّى المِداد أو الحبر الياقوتي، وهذا النوع منَ المِداد والحبر يتم تحضيره إما من مستخلَص خشب معين يعرف بالـ«Wood Brazil»، حيث يضاف الصَّمْغ العربي والشَّبة، إلى مستخلص نشارة الخشب في الخل. أو يحضر من صبغة الفيرمليون، وأحيانًا يتم تحضيره من قشور الرمان الحامض، عشرين

(١) انظر: المحاضر الشنقيطية ودورها في نشر العلم والجهاد، ضمن كتاب التربية العربية الإسلامية المؤسسات والممارسات، عمان، مؤسسة آل البيت، ص١٢٠٦ ـ ١٢٠٧.

مثقالًا رطبًا ويابسًا، ومن قشور الجوز الأخضر مثله، ومنَ الإثمد مثله، وكذلك من عصارة الآس ما يعمُّهم، ويتم تعرُّضه للشمس لمدة أربعين يومًا ثم يوضع في قوارير ويضاف إليه زنجفر[١]. وقد يستخرج الحبر الأحمر من دودة القَزِّ[٢]، أو من كِبْرِيتوز الزئبق وهو شائع الاستعمال في الصين. كما كان يصنع منَ المَغْرَة الممزوجة بالصَّمْغ والماء. وربما عصروه من نَبْتَةٍ تشبه الحِنَّاء يدعونها «أمَّ الدَّمِ».

ويستعمل الحبر الأحمر في كثير منَ الأحيان في كتابة المتن المراد تفسيره مثل: الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية أو كتابة أصل النص المراد شرحه، بالإضافة إلى كتابة أسماء الكتب وأسماء مؤلِّفيها أو عناوين الأبواب والفصول في بعض المخطوطات، وإبراز أسماء الله الحسنى أو أسماء النبي ﷺ، وكتابة أسماء السور القرآنية وعدد آياتها وأماكن نزولها ـ كما ذكر سابقًا ـ ورسم خطوط التَّنبيه في بعض المخطوطات.

وقدِ استعمل أبو الأسود الدؤلي (ت٦٩هـ) الحبر الأحمر في نقط المصحف الشريف.

وفي أواخر القرن الأول الهجري وأوائل القرن الثاني استعمل العلماء مدادًا بألوان معينة لإشارات الكتابة في المصاحف التي استُنسخت في مراكز العالم الإسلامي، بالخط الكوفي خاصة. ففي

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٢.

(٢) انظر: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، إستانبول، أكاديمية تحت القبة الوقفية، ص١٥٣ ـ ١٥٧.

المدينة المنورة كانتِ النُّقَط التي تدل على الحركاتِ والإشارات، مثل التشديد والتخفيف، التي أضيفت إلى إشارات الكتابة فيما بعد، تكتب بالمِداد الأحمر، في حين رسمتِ النقط التي تمثل الهمزة بالأصفر. وقدِ استعمل علماء العراق للهمزات أيضًا مدادًا أحمر، على حين استعمل بعض علماء الكوفة والبصرة ألوانًا مختلفة للدلالة على القراءات المشهورة والشاذة والمتروكة، واستعملوا آنذاك المِداد الأخضر(١).

المِداد والحبر الذهبي

كان المِداد والحبر الذهبي يستعمل في كتابة العهود الجليلة أو المصاحف المعتبرة، ويصنع من خلال خَلْط صحائف رقيقة جدًّا منَ الذهب مع الصَّمْغ العربي بنِسَبٍ معينة من أجل إذابة ذرات الذهب، ويخلط في إناء بأصبع السَّبابة، ثم تضاف له كمية منَ الماء لكي يطفو الصَّمْغ حتى يتأكد الصانع من خلوِّ الذهب منَ الصَّمْغ العربي، ثم يضاف للذهب المصفَّى هذا غراء السمك الجاف المذاب بالماء الساخن، وبذلك ينتج الحبر الذي تزوَّق به الكتب(٢).

وقد أشار القَلْقَشَنْدي في كتابه الشهير «صبح الأعشى في صناعة الإنشاء» إلى كيفية صناعة حبر الذهب بقوله: يضاف للذهب شراب الليمون وقليل منَ الزَّعْفران(٣).

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ١٦٠ ـ ١٦٥.

(٢) انظر: المواد المستعملة في كتابة الكتب بالخط العربي في العصر العباسي، ص٤٦٨.

(٣) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٦.

لقد استخدم الوراقون ماء الذهب للكتابة ولكن على نطاق ضيق؛ إذ كان النُّساخ يتحرجون منِ استخدامه في الكتابة؛ لحرمة ذلك في الدين الإسلامي، إلَّا أنه دخل في وقت متأخر بهدف زخرفة المصاحف وبعض المخطوطات وتَزْيينها.

المِداد والحبر الأزرق

يتم تحضيره من مسحوق حجر اللَّازَوَرْد[١].

والحبر الأزرق الداكن يكتسب لونه الأزرق منَ الصِّبغة. ومع تعرُّضه لأوكسجين الهواء يختفي اللون الأزرق، وتتحول أوكسيدات التَّنيك إلى اللون الأسود. ومن ثم يصبح هذا النوع منَ الحبر ثابتًا لا ينمحي من على الورق. وقد ذكر القَلْقَشَنْدي[٢] هذا النوع منَ الحبر، وأنه يستعمل لكتابة افتتاحيات الأبواب والفصول وابتداءات الكلام والبسملة وغيرها وهو اللَّازَوَرْد، وأنواعه كثيرة، وأجودها المعدني.

---

(١) اللازورد: هو باللاتينية lapis lazuli وبالإنجيزية Azure، وهو حجر أزرق اللون منه الصلب ومنه الهش، يطحن ناعمًا ويستعمل في صناعة الحبر، وخاصة الحبر الأزرق، وممن اشتغل في صناعته إبراهيم بن عبد الله الخِلَاطي الشريف (ت٧٩٩هـ)، مهر في عدة فنون، وكان ينسب إلى عمل الكيمياء، والمشهور أنه كان يتقن صناعة اللازورد وحصل منها مالًا جمًّا. انظر: الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، لابن حجر العسقلاني ١/ ٣٣، وكذلك محمد بن أحمد بن علي، برع في الكتابة والتجليد وصناعة التذهيب وما يتعلق بها من الزُّنْجُفْر واللازورد. انظر ترجمته في: كتاب الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، للسخاوي ٧/ ٢٢.

(٢) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٧ ـ ٤٦٨.

المِداد والحبر الأخضر

استعمل بعض النُّساخ الحبر الأخضر لتمييز الحاشية أو كتابة بعض الكلمات. كما استخدموا الحبر الأخضر في تلوين بعض الزخارف الهندسية والنباتية وتَزْيينها، خاصة في بدايات المصاحف ونهاياتها، وتزيين بعض طُرَر المخطوطات وكتابة عناوين الأبواب والفصول.

وكان يصنع من خلال عَصْر بعض الأعشاب وأوراق الأشجار.

وذكر القَلَلَوْسي أن المِداد الأخضر: يؤخذ من ماء العَفْص غير المنقوع ـ على ما ذكر ـ يسحق فيه الزِّنْجار مع قليل منَ الخل ويضاف له قليل زعفران وصمغ عربي ويستعمل[١].

المِداد والحبر الأصفر

استعمل بعض النُّساخ هذا النوع منَ الحبر في تزيين بعض طُرَر المخطوطات والزخارف الهندسية والنباتية التي ترِد في بعض المخطوطات، بالإضافة إلى رسم الأُطر وبعض الجداول حول النص، وكتابة بعض الكلمات.

يُحضَّرُ من أكسيد الرَّصاص الأصفر، أو المَغْرَة الصفراء[٢]. أو مِن عَصْر بعض الأعشاب وأوراق الأشجار.

وقد يُعَدُّ من ماء العَفْص ويسحق فيه الزِّرْنيخ الأصفر ويضاف إليه منَ الصَّمْغ مقدار الحاجة[٣].

---

(١) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٨.

(٢) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٣.

(٣) المرجع السابق، ص٣٢٤.

المِداد والحبر البَنَفْسِجي الزاهي والقَرَنْفُلي

يُعَدُّ من مَزْج اللون الأزرق والقِرْمِز الهندي واللك القِرْمِزي الذي نحصل عليه من بعض الحشرات التي تعيش على أشجار البلوط[١].

وقد أشار القَلَلَوْسي إلى طريقة إعداد المِداد البنفسجي وتحضيره، يقوله: «يؤخذ منَ العَكِر الخالص مقدار الحاجة ويضاف إليه من النِّيلَج الخالص مقدار ما يحسِّن لونه ويُصفَّى ويُسقَى من ماء الصَّمْغ بقدر الكفاية، ويستعمل[٢].

المِداد والحبر الأبيض

يُحْضَّرْ منَ الرَّصاص الأبيض أو منَ الطباشير الرقيق[٣]، والإسفيداج، وماء العَفْص الأبيض، والصَّمْغ.

المِداد والحبر اللَّازَوَرْدُ

يؤخذ منَ اللَّازَوَرْد مقدار ويصبُّ عليه منَ الماء ما يغمره ويضرب به ضربًا جيدًا، ويترك حتى ينزل، ويُصبَّ ذلك الماء عنه ويصب عليه ماء العَفْص مع بيضة ويلقى عليه منَ الصَّمْغ ما يحتاج إليه، ويستعمل[٤].

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٣.
(٢) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٩.
(٣) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٣.
(٤) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٩.

المِداد والحبر الأرجواني

يتم الحصول عليه من صَدَف بعض السمك الأُرْجُواني اللون، أو منَ الكِبْريت، والزِّرْنيخ المسمى بالرَّهَج[١].

المِداد والحبر الوردي

يُعَدُّ منَ المَرْتَك، والزَّعْفران، والصَّمْغ.

العلاقة بين المِداد والحبر ومواد الكتابة

ميَّز العرب بين الحبر الذي يناسب الكتابة على الجلود، والحبر الذي يناسب الكتابة على الورق، حيث كان لكلٍّ طريقته الخاصة في التصنيع ومكوناته. واستخدموا الحبر بما يتلاءم مع كل نوع من أنواع مواد الكتابة التي كانت مستخدمة منذ نزول الوحي على النبي ﷺ وحتى اكتشاف صناعة الورق في منتصف القرن الثاني الهجري تقريبًا، مثل: العسب، والكرانيف، والجلود، والعظام، وأكتاف الإبل، واللِّخاف، والمهارق، والأقتاب والرُّوق ـ كما ذكرت سابقًا ـ بل استخدمت بعض هذه المواد حتى بعد اكتشاف صناعة الورق واعتماده في دواوين الدولة بأمر منَ الخليفة العباسي هارون الرشيد.

وكانوا يعرفون أنواع الحبر والمِداد الثابت منه وغير الثابت، وما يناسب منها الورق أو غيره منَ المواد الأخرى التي استعملوها للكتابة، وذلك من خلال تجاربهم التي اكتسبوها، ونتيجة

---

(١) علم الاكتناه العربي الإسلامي، ص٣٢٣.

الاختبارات التي أجْرَوْها على أنواع الأحبار ومواد الكتابة.

فالحبر الذي يناسب الورق هو حبر الدخَان والحبر المصنوع منَ العَفْص والزَّاج والصَّمْغ والصِّناج الذي كان شائعًا إذ ذاك، فيناسب الورق ولا يصلح للرُّقوق كما يقول ابن السِّيد البَطَلْيَوْسي؛ لأنه قليل اللُّبْثَ في الرُّقوق سريع الزَّوال عنها[١].

أما الحبر الذي يناسب الرَّق، فأطلقوا عليه اسم «الحبر الرأس» أو الحبر الآسي، وهو حبر صيني مطبوخ يتصف بالبريق واللمعان[٢]. ولا يدخل الدخَان فيه؛ لذلك يجيء بَصَّاصًا براقًا، وبه إضرار للبصر في النظر إليه من جهة بريقه، وهذا الحبر يفسد الورق.

وقد أشار القَلَلَوْسي إلى أنواع الأمدة التي تناسب موادَّ الكتابة، فذكر أن المِداد المطبوخ يصلح للكاغد وَحْدَه، والمِداد المعصور يصلح للكاغد والرَّق، والمِداد المنقوع يصلح للرَّق خصوصًا الغُبار[٣].

وقد ذكر محمد بن أحمد الزفتاوي، شيخ القَلْقَشَنْدي (ت٨٠٦هـ) أنواع الحبر في عصره، يقول: «والحبر نوعان: نوع للكاغد، ونوع للرَّق، فأما حبر الكاغَد فأحسن ما يُعمل من عَفْص الشام، وصفته أن يؤخذ العَفْص الشامي قدر رطل يُدقُّ جريشًا ويُنقع في الماء مع الآس، وهو المرسين؛ أي: الأخضر، أسبوعًا، ويكون مقدار الماء المنقوع فيه ستة أرطال، ثم يُغلى على النار حتى يصير

---

(١) انظر: كتاب الاقتضاب، ص٦٨.

(٢) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٦٦.

(٣) تحف الخواص في طرف الخواص، ص٢٩.

إلى النصف أو الثلثين، ثم يُصفَّى من مئزر ويُترك ثلاثة أيام، ثم يصفَّى ثانيًا، ثم يضاف إلى رطل منَ الماء أوقية منَ الصَّمْغ العربي ومنَ الزَّاج القبرصي كذلك، ثم يضاف إليه من الدخَان (السُّخام) ما يكفيه منَ الحَلَاكة ولا بدَّ له بعد ذلك من الصَّبِر والعسل»[١].

«وأما حبر الرَّق: فيؤخذ رطل من العَفْص الرومي فيُجرش، ويُلقى عليه ثلاثة أرطال منَ الماء العذب، ويَجعل في طِنْجِير، ويوضع على النار ويوقد تحته بنار لينة حتى ينضج، وعلامة نضجه: أن تكتب به فتكون الكتابة حمراء بَصَّاصة، ثم يُلقى عليه منَ الصَّمْغ العربي ثلاث أواق، ومنَ الزَّاج أوقية، ثم يصفى ويودع في إناء جديد ويستعمل عند الحاجة»[٢].

تزوير المِداد والحبر وطرق فحصه

يعد المِداد والحبر مادة أساسية في عمل النُّساخ والوراقين والعلماء وكل من يقوم بالكتابة.

وقد عرف التزوير في المِداد والحبر منذ مئات السنين، فقد ذكر ياقوت الحموي أن علي بن يحيى بن فضل الله بن مُجلِّي العدوي (ت٧٣٧هـ) «كان يعتِّق الورق والحبر»[٣].

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ٤٧٦.

(٢) المرجع السابق، ومنهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، ص٢١٢.

(٣) أشار إلى ذلك ابن حجر العسقلاني في الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة ٣/ ٢١٣.

وقد حذر ابن الحاج النُّساخَ مِن استعمال الحبر الرديء الذي يؤثر في الورق فقال: «ويتعين على الناسخ ألا ينسخ بالحبر الذي يخرق الورق، فإن فيه إضاعة للمال، وإضاعة للعلم المكتوب به، لا سيما إن كانت نسخة الكتاب الذي كتبه معدومة أو عزيزًا وجودها.

كما حذر أيضًا منِ استعمال الحبر الذي يزول بسرعة، فقال: «ويلحق بذلك النسخ بالحبر الذي يمحى منَ الورق سريعًا»، واستثنى من ذلك كتابة الرسائل التي تكتب من موضع إلى آخر فقال: «وأما النَّسْخ بالمِداد الذي تُسَوَّد به الورقة وتختلط الحروف بعضها ببعض - وهذا مُشاهَد مرئي - فلا شك في منعه، اللَّهُمَّ إلا أن يكتب رسالة من موضع إلى آخر وما أشبهها[1].

وربما لجأ بعض المؤلفين والوراقين والنُّساخ إلى كتابة المسوَّدات بحبر رديء أو سريع الزَّوال، لأسباب عدة منها:

١ - تعرُّض المسوَّدة للحذف والإضافة.

٢ - عدم توافر مواد الكتابة في وقت منَ الأوقات ونيّة الكاتب محو أو إزالة النص المكتوب بعد فترة وكتابة نص جديد؛ لذا لجأ إلى استعمال الحبر المؤقَّت الذي يسهل إزالته.

ومنَ الأساليب المتَّبعة اليوم في تزوير المِداد والحبر في الوثائق والمخطوطات العربية والإسلامية قيام بعض المزوِّرين باستعمال الطرق الآتية:

١ - التزوير بوساطة المحو أو الإضافة أو كليهما معًا عن طريق

(١) المدخل، لابن الحاج ٤/ ٨٥.

المحو العادي أو الميكانيكي أو المحو الكيميائي أو الكشط دون ترك أثر ظاهر للحبر تدركه العين المجرَّدة في الضوء العادي.

٢ ـ إزالة أحبار أختام الوقف وبعض التملُّكات بأكثر من طريقة، خاصة تلك المخطوطات والوثائق المسروقة من مكتبات حكومية.

٣ ـ طمس وإزالة الأحبار التي كتبت بها أسماء المؤلفين أو النُّساخ أو أماكن النسخ أو أسماء المتملِّكين ووضع أسماء أخرى باستعمال حبر آخر شبيه بالحبر المستعمل الذي سبق إزالته.

٤ ـ التزوير والتزييف بالكربون: وتتم هذه الطريقة بوضع قطعة من ورق الكربون فوق الورقة التي يراد استعمالها في التزوير، وتوضع الورقة التي تحمل المعلومة المراد نقلها فوق الكربون، ثم يمر عليها بالقلم فتظهر المعلومة المرادة على الورقة المراد استعمالها. ثم يقوم المزور بالإعادة على المعلومة التي ظهرت من الكربون بالمِداد والحبر لإخفاء الكربون. وقد يقوم أحيانًا بإجراء محوٍ لإضعاف ما قد يكون باديًا من آثار الكربون.

٥ ـ التزوير والتزييف بطريق الضغط: يقوم المزوِّر بوضع الورقة التي يريد النقل منها على الورقة التي يريد استعمالها في التزوير، ثم يضغط بقلمه على الأصل فيحصل بالورقة السفلى على صورة بالضغط لهذا الأصل فيُمِرُّ المزوِّر مجرى الضغط بقلم الحبر.

٦ ـ التزوير بقلم الرَّصاص أو قلم فحم: حيث يقوم المزور بتمرير القلم على ظهر المعلومة المراد نقلها مثل عنوان المخطوطة أو اسم مؤلفها أو تاريخ نسخها، أو غير ذلك منَ المعلومات المراد

نقلها، فيمر على ظهر المعلومة عدة مرات بقلم الرَّصاص أو قلم الفحم، ثم يضع هذه الورقة فوق الورقة التي يريد استعمالها في التزوير ويمر بالقلم فوق الأنموذج الصحيح فيظهر على الورقة السفلى مكتوبًا بالرَّصاص، ثم يمر المزوِّر على المعلومة المراد نقلها بقلم حبر، ثم يستعمل مِمْحَاة في محو آثار الرَّصاص.

وعندما ينظر الفاحص إلى أنواع الأمدَّة والأحبار المستعملة في كتابة المعرفة الإنسانية في الحضارة العربية الإسلامية، يجد أنها متعددة؛ فمنها: حبر يمحى منَ الجلود والأوراق ومواد الكتابة الأخرى بشكل سريع، بحيث لا يترك أثرًا يدل على الكتابة المُزالَة. ومنها ما يترك آثارًا تَنِمُّ عما كان مكتوبًا ثم محي. وآخر تُسوَّد به الأوراق والجلود وغيرها من مواد الكتابة الأخرى وتختلط الحروف بعضها ببعض. وثالث يقاوم المحو والإزالة، وهذا النوع يمكن تقسيمه إلى قسمين:

١ ـ حبر يقاوم المحو: وهو الحبر الحديدي، وهذا يستقر على سطح الورقة عند الكتابة به؛ إذ له قدرة على التغلغل في ألياف الورق، ولذلك فإنها تقاوم محاولات الإزالة بالمحو أو الكشط. فمهما أجهد الشخص نفسه في المحو فإنك من الممكن أن تلمس آثار الحبر بوساطة المجهر بين ألياف الورقة.

٢ ـ حبر يقاوم الإزالة الكيميائية: وهو الحبر الكربوني؛ لأن الكربون هو جوهر تكوينه، فإنه لا يتأثر بالمحاليل الكيميائية التي تزيل الألوان؛ ولذلك فإنه يقاوم أية محاولة للتزوير عن طريق الاستعانة بتلك المحاليل.

إن أحبار القسم الأول وإن كانت مقاومتها للمحو والكشط عالية، إلا أنها تستسلم تمامًا لفعل محاليل الإزالة الكيميائية، ولذا فإنها إذا حققتِ الضمان ضد التزوير بالمحو والكشط، فهي لا تحقِّق أي ضمان ضد التزوير بالمحو الكيميائي.

أما أحبار القسم الثاني فإذا كنا قد عرفنا مقاومتها لمحاليل الإزالة الكيميائية عالية، إلا أنها تستسلم لعمليات المحو والكشط؛ لأنها لا تتغلغل في الورقة؛ بل تظل مستقرةً على سطحها مما يسهل إزالتها دون إحداث ضرر يذكر بالورقة.

ومما لا شك فيه أن الحبر المستعمل في الكتابة أيًّا كان نوعه يتأثر بعوامل الزمن، خاصة الحرارة والرطوبة وتتوقف قوة تأثير عوامل الزمن في الحبر والمِداد على مكوناته أيضًا، فمثلًا المِداد العَفْصي الزَّاجي الأسود الداكن يتحول على اللون البُنِّي بفعل الرطوبة والتأكسد مع مرور الوقت.

وهناك علاقة وطيدة بين الأحبار والأمدَّة وبين نوعية الورق المستعمل، فالورق منه الثقيل والسميك بحيث لا يتسرب المِداد والحبر خلال مسافاته، وإذا محيت الكتابة من فوق سطحه لا يمكن الوقوف على ما كان مكتوبًا. ومنه ما تكون درجة صَقْله متوسطة فيتسرب المِداد والحبر خلال مساماته ولا يتأتى للمحو أن ينال من هذه الآثار إلا إذا أتلفت الورقة. ومنه الخفيف.

وتتم عملية فحص المِداد والحبر بأخذ عود قطن وبَلِّه بماء خفيف جدًّا، ثم جَرِّه على الحبر، فإذا علِق شيء بعود القطن فهذا دليل على أن الحبر حديث العهد، أما الحبر القديم فلا يعلَق بعود القطن.

ويمكن الاستعانة بفحص المِداد والحبر عن طريق التحليلات الكيميائية، أو عن طريق الكربون الذَّري، وهذا يسهم في تأريخ المخطوطات ومعرفة مَنْشئها، وهي طريقة علمية كيميائية معروفة لدى الخبراء، لتقدير الزمن الذي استعمل فيه الحبر، وغالبًا ما يتمكن الفاحص الخبير من فحص الحبر وتحديد الفترة الزمنية التي كتب فيها النص الموجود أمامه.

الخاتمة

بعد إتمام هذا البحث المختصر عنِ (الأمدَّة والأحبار)، يمكن تلخيص أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في النقاط الآتية:

١ ـ إتقان العرب لصناعة المِداد والحبر منذ بداية التدوين.

٢ ـ قيام الصناع العرب ـ في الحضارة العربية الإسلامية ـ بإضافة بعض المواد في أثناء صناعة المِداد والحبر، لتحقيق عدة أهداف من أهمها:

أ ـ حماية النص من الذباب والحشرات.

ب ـ المحافظة على لون المِداد والحبر وصلاحيته للاستعمال.

جـ ـ إعطاء رائحة جيدة للحبر.

د ـ عدم إزالة المِداد والحبر وتخلُّله.

٣ ـ دخول مواد متنوعة ومتعددة في صناعة الأحبار والأمدة تعود أصولها إلى بعض النباتات والأشجار والحيوانات والجماد.

٤ ـ تتطلب صناعة المِداد والحبر مهارة عالية وصناعًا مهرة

لديهم الخبرة في انتقاء المواد المناسبة والمقادير اللازمة، وإتقان خطوات صناعة المِداد والحبر.

٥ ـ تنوُّع ألوان المِداد والحبر ساعَد النُّساخ في استخدام كل لون لتحقيق أهداف معينة كالتفريق بين النص الأصلي، أو إبراز أسماء الكتب ومؤلفيها وعناوين الأبواب والفصول، بالإضافة إلى رسم خطوط التنبيه في النص.

* * *

المصادر والمراجع

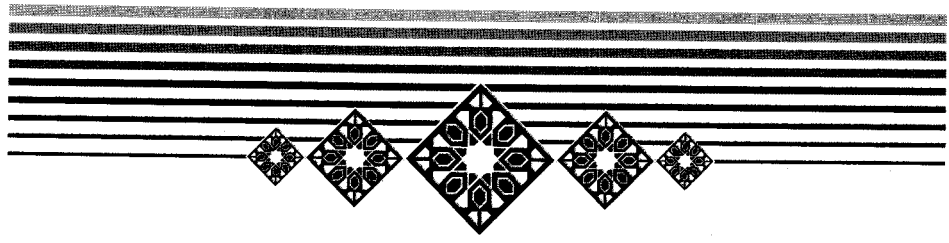
- ألفرد لوكاس، **المواد والصناعات عند قدماء المصريين**، ترجمة زكي إسكندر ومحمد زكريا غنيم، القاهرة، دار الكتاب المصري، ١٩٤٥م.
- ابن بصيص وابن الوحيد، **شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة**، تحقيق: هلال ناجي، بغداد، مجلة المورد، مج ١٥، ع٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، ٢٥٩ ـ ٢٧٠.
- البغدادي، أبو القاسم عبد الله بن عبد العزيز، **الكُتَّاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها**، تحقيق: هلال ناجي، بغداد، مجلة المورد، ١٩٧٣م، مج٢، ع٢.
- جابر الشكري، **الجوانب الفنية في إخراج المخطوط العربي**، مجلة المجمع العراقي، ١٩٨٢م، مج٣٣، ٥٥ ـ ٨٢.
- الجاحظ، **التبصر بالتجارة**، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٩٣٥م، وبيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٦م.
- الجزار، **الاعتماد في الأدوية المفردة**، ألمانيا، فؤاد سزكين، مخطوطة مصورة.
- ابن الجوزي، عبد الرحمٰن بن علي بن محمد، **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، حيدرآباد الدكن، دائرة المعارف العثماني، ١٣٥٩هـ.
- ابن الحاج، محمد بن محمد بن محمد، **المدخل**، القاهرة، دار الحديث، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي، **الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة**، بيروت، دار الجيل، د. ت.
- ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، الرياض، رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، د. ت.

- حميد بن ثور، **ديوان حميد بن ثور**، جمع الشيخ عبد العزيز الميمني وصححه عباس عبد القادر وعبد السلام هارون، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٧١هـ/ ١٩٥١م.
- ابن حنبل، أحمد بن محمد، **المسند**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وحمزة أحمد الزين، القاهرة، دار الحديث، ١٤١٦هـ.
- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي بن ثابت، **تاريخ بغداد**، بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت.
- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي بن ثابت، **تقييد العلم**، تحقيق: يوسف العش، ط٢، دمشق، دار إحياء السُّنَّة النبوية، ١٩٧٤م.
- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي بن ثابت، **الكفاية في علم الرواية**، المدينة المنورة، المكتبة العلمية، د. ت.
- الخليل النحوي، **المحاضر الشنقيطية ودورها في نشر العلم والجهاد**، ضمن كتاب التربية العربية الإسلامية المؤسسات والممارسات، عمان: مؤسسة آل البيت، د. ت.
- خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ط٥، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٠م.
- خير الله سعيد، **ورَّاقو بغداد في العصر العباسي**، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٢١هـ.
- الرَّامَهُرْمُزي، الحسن بن عبد الرحمٰن، **المحدّث الفاصل بين الراوي والواعي**، ط٣، تحقيق: محمد عجاج الخطيب، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ.
- رشيد العناني، **دراسة المخطوطات الإسلامية بين اعتبارات المادة والبشر**، لندن، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ١٩٩٧م.
- الزبيدي، محب الدين أبو الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دراسة وتحقيق علي شيري، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٤١٤هـ.
- الزفتاوي، محمد بن أحمد، **منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة**، تحقيق هلال ناجي، بغداد، مجلة المورد، ١٩٨٦م، مج١٥، ع٤.

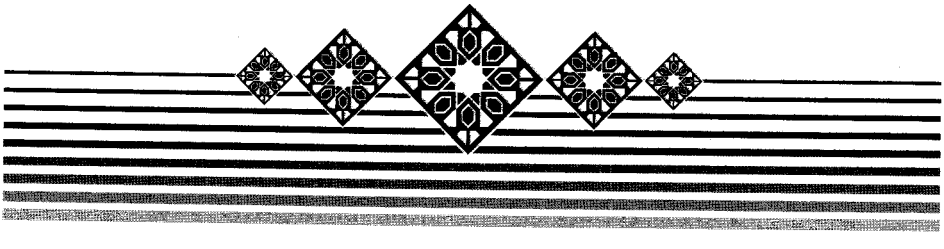
- الزمخشري، **ربيع الأبرار ونصوص الأخيار**، بغداد، ١٩٨٠م.
- السخاوي، محمد بن عبد الرحمٰن بن محمد، **الضوء اللامع لأهل القرن التاسع**، بيروت، دار مكتبة الحياة، د. ت.
- ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، د. ت.
- السمعاني، عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي، **أدب الإملاء والاستملاء**، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٥٢م.
- سهيلة الجبوري، **المواد المستعملة في كتابة الكتب بالخط العربي في العصر العباسي**، بغداد، مجلة كلية الآداب، ١٩٦١م.
- الصفدي، صلاح الدين خليل الدين بن أيبك، **الوافي بالوفيات**، تحقيق هلموت ريتر (وآخرين)، فيسادن، فرانزشتايسر، ١٩٦٢ ـ ١٩٨٠م.
- الطاهر أحمد الزاوي، **ترتيب القاموس**، بيروت، دار الفكر، د. ت.
- الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد، **المعجم الكبير**، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، بغداد، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ١٤٠٥هـ.
- عبد الله الحِبَشي، **الكتاب في الحضارة الإسلامية**، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢م.
- عبد الله العمير، **الأدوات والمواد التقليدية المستخدمة في الكتابة بكتاتيب نجد**، الرياض، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، ١٤١٧هـ.
- عبد الله مخلص، «المصحف الشريف»، **صحيفة الفتح** السنة ٥، العدد ٢٣٧.
- ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله، **تاريخ مدينة دمشق**، تحقيق محب الدين العمروي، بيروت، دار الفكر، ١٤١٥هـ.
- عماد عبد السلام رؤوف، **ملحوظات حول مخطوطة قطف الأزهار للمغربي**، تونس: المجلة التاريخية المغربية، ١٩٨١م، السنة الثامنة، العدد ٢٣ ـ ٢٤.
- قاسم السامرائي، **علم الاكتناه العربي الإسلامي**، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

- ابن قتيبة الدّينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **رسالة الخط والقلم**، تحقيق: حاتم صالح الضامن، بيروت، مؤسسة الرسالة، د. ت.
- القُشيري، أبو الحسن مسلم بن الحجاج النيسابوري، **صحيح مسلم**، تحقيق وتصحيح وترقيم وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د. ت.
- القَلْقَشَنْدي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- القَلَلَوْسي، محمد بن محمد، **تحف الخواص في طرف الخواص (في صنعة الأمدّة والأصباغ والأدهان)**، تحقيق: حسام أحمد مختار العبادي، الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م.
- القيرواني، إبراهيم بن علي الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، د. ت.
- الكاتب، أبو بكر محمد بن يحيى، **أدب الكُتّاب**، تحقيق: محمد بهجت الأثري، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر، **فضائل القرآن**، بيروت، دار الأندلس، د. ت.
- مجلة المنهل «ميمات الدواة»، مجلة المنهل، مج ٤٢، السنة ٤٧، (رجب ١٤٠١هـ/ مايو ١٩٨١م).
- محمد طاهر الكردي، **حسن الدعاية فيما ورد في الخط وأدوات الكتابة**، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م.
- محمد المنوني، **تاريخ الوراقة المغربية**، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩١م.
- محمود شيت خطاب، **السفارات والرسائل النبوية**، بغداد، مجلة المورد، مج١٦، ع١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
- محيي الدين سرين، **صنعتنا الخطية**، تاريخها، لوازمها، وأدواتها، نماذجها، استانبول، أكاديمية تحت القبة الوقفية.
- ابن المدير، **الرسالة العذراء**، القاهرة، ١٩٣١م.

- المعز بن باديس، **عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب**، تحقيق: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن، زكي، القاهرة، مجلة المخطوطات العربية، مج١٧، ج١، (ربيع الآخر ١٣٩١هـ/ مايو ١٩٧١م).
- المفضل الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى، **المفضليات**، ط٣، تحقيق: وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤م.
- المقري، أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، القاهرة، المطبعة الأزهرية، ١٣٠٢هـ.
- ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت، دار لسان العرب، د. ت.
- النديم، **الفهرست**، ط٢، بيروت، دار المعرفة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
- الهيثمي، نور الدين علي بن أبي بكر، **مجمع الزوائد ومنبع الفوائد**، بتحرير الحافظين العراقي وابن حجر، ط٣، بيروت، دار الكتاب، ١٤٠٢هـ.



النساخة



«الجـــــزء» في المخطوطات العربية[١]

أمبير جونفييف[٢]
ترجمة: د. أحمد شوقي بنبين[٣]

للفظ «جزء» عدة مفاهيم كما هو معروف. فهو في القرآن يعني في الغالب حزبين من ستين حزبًا. وتجدر الإشارة إلى أنه لا علاقة له بتقسيم السور في القرآن، فحدوده ليست مرتبطة ببدايات السور ولا نهاياتها، مما يشير بوضوح إلى أنه بعض النص، مستقل عن محتواه. وفي هذه الحالة، فإن له معنيين: الأول أنه يمثل وحدة من وحدات التلاوة أو القراءة الجماعية، كما يمثل وحدة كتابية، فمنذ القرن الثالث الهجري[٤] على الأقل نجد نُسَخًا من القرآن مكتوبة في صورة أجزاء مستقلة.

---

(١) المجلد ٤٨، الجزآن ١، ٢، ربيع الأول، رمضان ١٤٢٥هـ/مايو - نوفمبر ٢٠٠٤م، ص٢٠٣ - ٢١٥.

(٢) باحثة فرنسية.

(٣) خبير مخطوطات، محافظ الخزانة الحسنية بالرباط.

(٤) يستنتج من كتاب دفيد جيمس «المصاحف القرآنية والزخرفة في مكتبة شستربتي» أن أقدم جزء قرآني محفوظ في مكتبة دوبلان Dublin تحت رقم (١٤٢١) يعود تاريخه إلى عام (٢٩٨هـ). ويعتقد أن أجزاء مصاحف أخرى محفوظة تحت أرقام (٢، ٣، ٦) ترجع كذلك إلى القرن الثالث الهجري.

والمفهوم الثاني للفظ «الجزء» هو المجلد، وهو أكثر تداولًا عند العلماء.

وقد عرف هذا اللفظ استعمالات أخرى، منها أنه يعني مجموعة من الأحاديث بإسناد راوية معين في مشيخة[١] (فهرسة)، كما يمكن أن يأخذ معنى فصل من فصول رواية مسرحية في العصر الحديث.

ونجد كذلك في كل خزائن الكتب مجاميع تضم كتبًا صغيرة دون عنوان، أو نجهل عنوانها الحقيقي، تسمَّى جزءًا، كجزء صلاة الضحى[٢]. ومعنى الجزء هنا كُتيِّب يحمل نصًّا موجزًا، ولكنه كامل. ويتضح من كل هذه السياقات أن الجزء الذي عبرنا عنه بتعبيرات مختلفة؛ كالمجلد والكُتيِّب والفصل والكراس، إنما هو وحدة للمضمون. وبهذا يتضح أن للجزء مفهومًا إضافيًّا.

وأعتقد أننا قد استعملنا الجزء كمصطلح فني للتعبير عن وحدة كوديكولوجية (كتاب، أو جزء من كتاب، أو مجموعة كتب) بمعزل عن المضمون، وسميته كرَّاسًا. إن هذه الوحدة الكوديكولوجية أو هذا الكتاب إنما هو من حيث حجمه وسطٌ بين الملزمة والسِّفر، ويتميز عن كل واحد منهما[٣].

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ١/١٨٦.

(٢) مخطوط الخزانة الوطنية الفرنسية رقم (٤٦٥٩)، طلحية V°٨٥ ـ V°٩٧.

(٣) إن المعنى التقني للفظ «جزء» لم يفهم بعد، فقد وجدنا في مقدمة =

سأحاول بعد استشارة مجموعة من المصادر المختلفة أن أعطي تحديدًا أكثر دقة لهذه الوحدة الكوديكولوجية (الجزء).

إنها محاولة يمكن عدها اقتحامًا أوليًّا لمجال من مجالات البحث، لم أتمكن بعد من سبر أغواره، وهو بحاجة إلى تعميق البحث فيه. فلهذا سأكتفي هنا أولًا بإبداء بعض الملاحظات نحو هذه الظاهرة، قبل المرور إلى مرحلة تحليل وظيفة وجود لفظ الجزء، أو سببه.

وتعتمد ملاحظاتي في القسم الأول على دراسة ثلاث مخطوطات قديمة اختار ناسخها تقنية النَّسْخ بالجزء. وتقوم ملاحظاتي الأخرى على دراسة مخطوطات متأخرة كانت عملية النَّسْخ بالجزء تنتمي إلى مرحلة الجيل الثاني، فتعتمد التقليد. وبعد ذلك أنتقل إلى الشهادات غير المباشرة التي تتجلى في تعليقات النُّسَّاخ أو القُرَّاء التي تقدم وصفًا لنسخة مرجع مقسمة إلى أجزاء. وفي أثناء البحث سآخذ في الحسبان آراء بعض الباحثين في لفظ الجزء[1].

= أندلسية لنسخة مخطوطة لكتاب سيبويه كانت في ملك المبرد (٢٨٦هـ) حكاية صغيرة مقسمة إلى أجزاء، وفي هوامش كثير من المخطوطات اعتُبر الجزء مرادفًا لكتاب أو سِفر.

(١) أعتمد بالخصوص رأي المستشرق الهولندي فان كوننسفلد في المعجم العربي اللاتيني المحفوظ بخزانة جامعة ليدن، هامش (٨٩) عام (١٩٧٦م). إن معاينته لهذا المعجم دعته إلى القول بأن الأجزاء كانت ملفوفة في ورقة من الرِّق. ويمثل هذا ما يسمى بالمخطوط الهجين بعضه من الرَّق وبعضه الآخر من الورق. انظر: د. موراي، =

الجزء في القديم أو جزء الجيل الأول

من بين المخطوطات الثلاثة التي تم اختيارها للوصف في بداية البحث، والتي كان التقسيم فيها بطريق الجزء نتيجة لبدء العمل بهذه التقنية، مخطوطة «غريب الحديث» للقاسم بن سلام المحفوظة بخزانة جامعة ليدن بهولندة تحت (رقم Or ٢٩٨). ويعد هذا المعجم الخاص بالمفردات النادرة في القرآن الكريم، والذي نُسِخ في عام (٨٦٦م)، أقدم كراس مؤرَّخ منسوخ على الورق محفوظ بأوربة.

يبدو أنه كان مؤلَّفًا قبل أن يلحق به بعض الاضطراب، من ملازم ذات عشرين طلحية، عُبِّر عنها بلفظ «جزء» في صفحة العنوان من كل ملزمة، وكان ذلك على الشكل التالي: «جزء من غريب الحديث لأبي عبيد».

ويتميز كل جزء من أجزاء المخطوط بكونه كتابًا مستقلًا. وتوجد في بداية كل ملزمة ورقة العنوان تحمل العنوان واسم المؤلف، وكذلك الرقم التسلسلي للجزء. ويبدأ النص منظمًا في ظهر ورقة العنوان مع البسملة، وينتهي كل مرَّة في ظهر ورقة الجزء مع تقييد الختام، ويعلن في غالب الأحيان عما سيأتي بعده بالعبارة التالية: (آخر الجزء الأول ويتلوه في الجزء الثاني..). إن هذه العبارة التي تنقل الكلمات الأولى من الجزء اللاحق تعتبر تعقيبة الجزء. ويبدو أن عبارة التملك التي تُكرَّر في كل جزء من أجزاء

= الأعيان الأيوبيون وأعمالهم، ص٣١، طبعة ١٩٩٤م.

مخطوط ليدن، تفيد بأن الأجزاء بقيت أو أُريد لها أن تبقى منفصلة لفترة من الزمن.

وعمومًا يبدو ـ حسب المصادر التي ذكرتها ـ أن الأجزاء كانت في الغالب عبارة عن ملازم ضخمة مكوَّنة من عشرين طلحية. وقد نجد صورًا ونماذج أخرى يتسم بعضها بالغرابة.

وهكذا، فإن المثال الثاني للمخطوط المقسَّم إلى أجزاء، والذي عزمت على تقديمه هو تلكم النسخة من كتاب سيبويه التي تتميز بخصائص ضاربة في القدم. إنها نسخة غير مؤرخة محفوظة بخزانة الإمبروزيانة بميلانو تحت رقم (Sup ٣٦ X) غير أن بعض خصائصها الكوديكولوجية (نسخة منسوخة على الرّق) وعلى الأخص منها خطها، تحمل على الاعتقاد بأنها نسخة في الغالب في نهاية القرن العاشر أو في بداية القرن الحادي عشر الميلادي بالقيروان. تشتمل هذه النسخة على مئة وخمس عشرة طلحية تنقسم إلى جزأين، يعد الجزء الأول منها تامًّا. أما الجزء الثاني فورقته الأولى معادة، وتنقصه الأوراق الخمس الأخيرة، كل جزء كان مركَّبًا في الأصل من ستين طلحية مجزَّأة إلى ست كراريس.

وعلى غرار مخطوط ليدن، فإن كل واحدة من أوراق العنوان تحمل العنوان واسم المؤلِّف والرقم المسلسل للجزء. ويبدأ النص في ظهر الورقة بالبسملة. ونظام الترقيم الوحيد الموجود في هذا المخطوط هو الترقيم بالأبواب، ويعاد مع كل جزء.

أما المثال المقترح الثالث، فهو «التاريخ الصغير» للبخاري، مخطوط غير مؤرخ بمكتبة الأسد بدمشق ومحفوظ تحت رقم (علم

٧٦٢). وقد تم تأريخه بالتقريب اعتمادًا على إجازة للسماع مرسومة في الطلحية الخامسة والثمانين، والمؤرخة في عام (٣٦١هـ/ ٩٧٢م). إنه مقسم إلى أجزاء يتكون كل جزء من ملزمتين كبيرتين؛ تشمل الأولى ثلاث عشرة ورقة مزدوجة، وتحتوي الثانية على ثماني ورقات مزدوجة تحمل توقيع «ثانية» ويعني: الملزمة الثانية.

إن هذه الأمثلة التي لا تمثل إلا نموذجًا صغيرًا من النماذج التي يمكن أن نقدمها تجعلنا ندرك أن الجزء غير الملزمة أو أي وعاء آخر. إن مخطوطتَي ميلانو ودمشق تبرزان أن الجزء يمكنه أن يكون مركبًا من عدة ملازم، تكوِّن في مجموعها كتابًا معينًا. كما أن مخطوط ميلانو مثال جيد في أن الجزء لا يرتبط بعلاقة مع محتوى الكتاب. وفي الوقت الذي يشتمل فيه مخطوط ليدن على نص معجمي يمكن تجزيئه بسهولة إلى أقسام متساوية، فإن أبواب كتاب سيبويه لا تحتمل هذا التقسيم، فكيف يتم التقسيم إلى أجزاء في مثل هذه الحالة؟ يمكن ملاحظة ذلك بسهولة؛ لأن ناسخ مخطوط ميلانو بلغ نهاية الباب (٤٠٧) في أعلى ظهر آخر ورقة من الجزء الأول. ومع ذلك فإنه لم يكف عن النَّسخ، بل بدأ مباشرة في كتابة الباب (٤٠٨)، وهو يعلم أنه لا يمكن أن يتمه إلا في الجزء الذي يليه.

وينبغي التذكير من جهة أخرى بأن طريقة العمل التي انتهجها ناسخ مخطوط ميلانو قد أزعجت أحد مصححي هذا الكتاب من رجال القرن الرابع عشر الميلادي، الذي تدخَّل ومحا بداية الباب (٤٠٨) كلها، وأعاد نسخ الباب بأكمله قطعة واحدة في بداية الجزء

الذي يليه، مما دعا إلى استبدال الطلحية الأولى. ويبدو أن تقنية إنجاز المخطوط بطريقة الجزء لم تكن بلا شك طريقة مألوفة لدى المصحح، مما دعا إلى ردة الفعل هذه.

إن عدم التوافق بين ظاهرة الجزء ومضمون المخطوط يبدو واضحًا في مخطوط ميلانو، مما يترتب عليه اختلاف مفهوم كل من المجلد والملزمة عن مفهوم الجزء.

إن تمييز الجزء من المجلد يوضح كذلك معنى كلام ابن بشكوال في كتاب «الصلة»[١]، مفاده أن رجلًا يدعى ابن المقوي وجّه إلى الخليفة الحكم الثاني كتابًا من مئة جزء. والغالب على الظن أن الأمر لا يتعلق هنا بمئة مجلد، بل بمئة جزء؛ أي: بمئة كراس.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك فرقًا كوديكولوجيًّا ثانيًا بين الجزء والمجلد. فقد عثر المستشرق الهولندي فان كوننسفلد على معلومة تتعلق بطريقة حفظ بعض الأجزاء، ففي فهرس خزانة القيروان[٢] يعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي، نشره إبراهيم شبوح، أن كتابين قد قُسِّما إلى أجزاء، وكان بعضها ملفوفًا في ورقة من جلد أو رَقّ، مما يدل، كما يقول فان كوننسفلد، على أن تجليدها لم يكن متوقعًا.

---

(١) مذكرة رقم (٣٦) وأخذ هذا المثال من الكتاب المذكور لفان كوننسفلد، ص٦٩.

(٢) سجل قديم لمكتبة جامعة القيروان، مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد (٢)، سنة ١٩٥٦م، رقما الكتابين المذكورين في السجل هما: ٨٦ و١٠٥.

إن الفرق بين الجزء والمجلد يتجلَّى في كون هذا الأخير مجلدًا، وأن الجزء قد تمت صياغته لكي يبقى بلا تجليد ولو لفترة معينة. وقد يمكن تجميع الأجزاء التي لم تكن متداولة في ورقة جلدية لحمايتها.

جزء الجيل الثاني أو الجزء في المراحل المتأخرة

وإذا عدنا إلى رصد الجزء، فإنه لا ينبغي أن نخلط بين الجزء في الشكل الذي ظهر عليه في مخطوطي ليدن وميلانو، وبين الجزء الذي نجده في المخطوطات المتأخرة زمنيًّا، كان التقسيم بالجزء ممارسة تقليدية لما سبق، ثم لم نعد نجد تقريبًا إلا الأجزاء من الجيل الثاني التي لا تعدو أن تكون صورًا للجزء.

إن الأمثلة التي سأقدمها مأخوذة في أغلبها من أقدم نسخ كتاب سيبويه، ومن بعض مخطوطات الخزانة الوطنية الفرنسية، ومن بينها مخطوط عربي من مخطوطات القرن السادس الهجري محفوظ تحت رقم (٦٠٣٠) يقدم أفضل مثال للجزء من أجزاء الجيل الثاني.

ولِنَسْخ هذا المخطوط الذي هو كتاب الخراج ليحيى بن آدم، هيَّأ الناسخ ملازم من عشرين طلحية، وبدأ ينسخ المتن بدقة، لا يتجاوز خمسة عشر سطرًا في الصفحة الواحدة. وعندما أوشك على النهاية بدأ يزيد تدريجيًّا في عدد الأسطر (إلى أن بلغ واحدًا وعشرين سطرًا في الصفحة في الطلحيتين v ٣٦ أو v ٣٨).

وقد يحدث له كذلك أن يضيف بعض الأوراق، بدلًا من الاستمرار في الحفاظ على الملازم من عشرين طلحية، وهكذا سيصبح عنده بالإضافة إلى الملزمتين المركبتين من عشرين طلحية

ملزمتان زائدتان، تتركب الأولى من ثمان وعشرين طلحية، والثانية من أربع وعشرين طلحية. وقد يمكِّنه هذا على أية حال من كتابة رقم الجزء على كل ورقة من أوراق العنوان، كما هو عليه الحال في النسخة الأصل التي يكون قد ألزم نفسه باحتذائها من حيث الشكل.

وفي سنة (١٤٣٣م) لم يوفَّق الناسخ في نَسْخ كتاب أسنى المقاصد في الحديث لابن البخاري المحفوظ تحت رقم ٧٥٠؛ فقد استطاع بسبب زيادة أسطر الصفحة الواحدة (أحيانًا تبلغ الصفحة خمسة وعشرين سطرًا) أن يجعل كلًّا من الجزءَين الأولين من كتابه، موافقًا لملزمة من عشر ورقات، ولكن ابتداءً من الجزء الثالث فإنه تجاوز ملزمة عشر الورقات (Quinion) التي توقعها، ولم يمكنه أن ينتهي إلا بإضافة ثلاث طلحيات على الملزمة التالية. وقد أحدث هذا اضطرابًا في النَّسْخ، مما جعل الناسخ، وهو يواصل تقليد النسخة الأصل، يُضطر في بعض الأحيان إلى نسخ صفحة العنوان على ظهر الورقة، وكتابة بداية النص على وجهها، مما يتعارض مع كل التقاليد.

في حالات مثل هذه، وهي كثيرة، لم يعد للجزء دور باعتباره وحدة مادية.

ومع ذلك فإن المثال الذي قدمناه يُظهر إلى أي حد أن وجود صفحة العنوان لا تنفصل أبدًا عن الجزء، وعلى الأخص في المخطوط الأخير الذي قد يصعب فيه التمييز بين الجزء والملزمة. وقد يكشف هذا المثال كذلك، بلا شك، عن تأثير النسخة الأصل وربما عن تقسيمها إلى أجزاء.

ومن حيث النَّسْخ بطريق الجزء في هذين المخطوطين اللذين يعتبران من «الجيل الثاني» حرص الناسخ على إعطاء صورة طبق الأصل للأجزاء القديمة. وقد نجد كذلك في المخطوطات نوعًا آخر من المعلومات المتعلقة بالجزء، مثل شهادات أو إجازات ينقلها القراء، أو وثائق تثبت صحة النسخة الأصل وأمانتها، يدلي بها الناسخ. ونقطة اللقاء بينها هي أن الإحالة على النسخة الأصل المتداولة تبدو أساسية في الحالتين معًا.

وفي نسخة مخطوطة مهمة من كتاب سيبويه محفوظة بإستانبول ومؤرخة في سنة (١٢١٧م)، فإن الناسخ نفسه هو الذي يشير في الهامش إلى التقسيم بالجزء في النسخة الأصل وأصل الأصل. وهكذا يمكننا أن نقرأ في الطلحية رقم (٦٣) ما يلي: «هنا ينتهي الجزء الخامس والأربعون من نسخة الزَّجَّاج»[1] وهي نسخة مشهورة مشهود لها في المصادر بالأمانة والدقة.

وفي الطلحية رقم (٣٠١) من النسخة المخطوطة لـ«سُنن ابن ماجه» المنسوخة في عام (١٣٣٠م)، المحفوظة بالمكتبة الوطنية الفرنسية، والتي وصفها المستشرق الفرنسي فاجدا (ت١٩٨١م) وصفًا دقيقًا، علمنا من خلال إشارة منقولة من نسخة قديمة أن ابن سيد الناس كان قد نسخ شهادات قديمة من مخطوط كان يتملكه المنذري. وحسب هذه الإشارة فإن كل جزء من أجزاء نسخة المنذري يحمل إجازة سماع. وفي نهاية الجزء الأول أخبرنا المنذري عن طريق ابن سيد الناس، أن قراءة هذا الجزء الموجز قد انتهت في

(١) من نحاة بغداد (٣١١هـ).

العاشر من يناير سنة (١١٦٦م). وتحمل إجازات الجزءَين الحادي عشر والسادس عشر تاريخ شهر مارس من السنة المذكورة، في حين تحمل إجازة الجزء السابع عشر تاريخ (٢٢ فبراير لسنة ١١٦٦م)؛ أي: عشرة أيام من قبل.

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: لماذا تمت قراءة الكراسة السابعة عشرة قبل الأخيرات؟. يمكننا أن نفترض أن الجزء على عهد المنذري كان يعدّ وحدةً للقراءة أمام الشيخ الذي نريد استجازته. وكان يعد كذلك بلا شك وحدةً للنَّسْخ، حتى إنه يجب قبل القراءة أمام الشيخ استنساخ النص الذي نزمع قراءته. إن هذه الأجزاء التي كانت متداولة بصفة مطلقة بين أيدي مجموعة من الطلبة، في نفس الوقت، لم تكن بالضرورة في كل وقت رهن إشارة الباحثين. ويفسر هذا كيف تمت قراءة الكراسة السابعة عشرة قبل اللائي جاءت بعدها. يغلب على الظن أن هذه الكراسة كانت جاهزة للقراءة بعكس الجزءَين الحادي عشر والسادس عشر.

نستطيع أن نتتبع سير هذا الصنف في كثير من الإجازات الأخرى، التي يمكن أن نعثر عليها بسهولة ضمن مخطوطات الخزانة الوطنية الفرنسية، بفضل الكتاب الذي خصه المستشرق فاجدا لإجازات القراءة والإسناد[1]. ونستطيع كذلك أن نلاحظ نفس العوارض في مجالس قراءة بعض النصوص، وهي الحالة، مثلًا، التي نلمسها في كثير من الإجازات القديمة المنسوخة في المخطوط

(١) إجازات القراءة والإسناد في المخطوطات العربية المحفوظة بالخزانة الوطنية الفرنسية، باريز، ١٩٥٧م.

العربي (٦٠٣٠)، الذي سبق لي أن استعملته لإعطاء مثال عن الجزء من الجيل الثاني.

إن هذه الملاحظة قد ترشدنا إلى الوقوف على طبيعة الجزء ووظيفته، وهي أسئلة سأحاول الإجابة عنها. وأريد قبل ذلك أن أقول كلمة عن أهمية الجزء بالنسبة لتاريخ النصوص.

في نسخة من كتاب سيبويه محفوظة بالسليمانية بإستانبول تحت رقم (١٩٣٦ كرولا)، ومنسوخة في سنة (١٢٠٢م)، نجد في الطلحية ٢٣ في المكان الذي يوافق نهاية الباب التاسع والعشرين وتعاليقه، صورة لتقسيم قديم بالجزء. لعل هذا الباب هو أكثر أبواب الكتاب اضطرابًا؛ إذ يحمل على الخصوص مجموعة من التعاليق من وضع شارح قديم جدًّا يُدعى أبا الحسن[1]، أُقحمت حواشيه في النص من زمن بعيد. إن التبوين الذي وقع هنا جاء على الشكل التالي:

«هنا انتهى خطاب أبي الحسن مع انتهاء الجزء الأول من الكتاب، ويتلوه الباب الذي هو بعنوان..».

إن وجود تقسيم بالجزء بهذا الموضع من الكتاب، يفسر في رأيي لماذا تم فيه تجميع الحواشي، ويبين لماذا أصبح اليوم ضبط نص هذا الباب متعثرًا. يبدو أنه كان هناك فراغ في نهاية هذا الجزء من نسخة قديمة جدًّا تركها الناسخ، مما سمح لأبي الحسن بإضافة شروح وتعليقات طويلة من عنده.

إن النَّسْخ بطريق الجزء من وجهة تاريخ النصوص، قد يضفي

(١) هو أبو الحسن الأخفش المتوفى سنة ٢١٢هـ/٨٢٦م.

على النسخة الأصل صفات مادية وخصائص (قد تُحدث خللًا في النص) تُمَكِّن الباحث من تعريف نسخة قديمة وتحديدها، أو تفسير بعض الخصائص التي يمكن ملاحظتها، ورصدها في النُّسَخ المتفرعة عنها.

تحديد الجزء

حينما نعود إلى التحديد الكوديكولوجي لكلمة «جزء» نقول: إن الجزء عبارة عن وحدة حسابية محددة بالنسبة لنفس المخطوك، ولكنها تتغير من نص إلى آخر، إنه كراسة تتركَّب في الغالب من ملزمة كبيرة، وربما من ملازم متعددة، تشتمل منذ مرحلة النِّساخة على كل العناصر المكونة لكتاب مستقل، كورقة العنوان والبسملة والرقم الترتيبي وتقييد الختام، ويبدو أنه كان من الأفضل أن يُحفظ دون تجليد، وقد يتم في بعض الأحيان حفظه وحده، أو مع أجزاء أخرى من نفس الكتاب، وذلك بلفه في أوراق من الجلد أو الرَّق. إن هذه الخصائص الكوديكولوجية المتعلقة بالجزء، تدعو إلى التفكير بأنه قد تمت صياغته ليمكن تداوله بين الباحثين، بمعزل عن الأجزاء الأخرى من الكتاب نفسه.

إن التحديد الكوديكولوجي للجزء يفضي بنا إلى تجاوز مجال الوصف المادي الصرف؛ والانتقال إلى المجال الوظيفي. وهنا تتجلى في رأيي خصوصية الجزء.

فإذا كانت بعض الوحدات الكوديكولوجية؛ كالملزمة، هي المكونات الأساسية للكتاب المخطوط، فإن الجزء لا ينشأ عن مثل هذه العناصر الأساسية؛ لأنه ليس ضروريًّا أن يركب كتاب من

مجموعة أجزاء. لهذا يجب البحث عن تفسير لمفهوم الجزء من وجهة نظر أخرى، ولعل هذه الظاهرة تتضح أكثر في طرق استعمال الكتاب.

ويدعوني هذا إلى تناول آخِر قسم من هذا العرض، وإلى التساؤل عن وظيفة الجزء؟ وأحاول الإجابة عنها بطريق إبداء ملاحظات تتعلق بالجزء، مع كل من النَّسْخ والقراءة. ففي ما يخص قضية الجزء والنَّسْخ سأنطلق من قصة سبق لي أن وظفتها في «مجلة الكتاب الوسيط»[١]، حيث توجد أقدم شهادة في كتاب طبقات النحويين واللغويين للزَّبيدي، مفادها أن رجلًا يريد أن يُرخَّص له انتساخُ نسخة من كتاب سيبويه، ولكنه لم يفلح في استعارتها من مالكها الذي هو المبرد. وقد استطاع الحصول عليها خفية، ومما ساعده على ذلك تقسيم الكتاب إلى أجزاء، فقد استطاع أن يستعير الكتاب جزءًا جزءًا دون أن يشعر صاحبه بذلك.

تؤكد هذه القصة الفائدة المكتسبة من الحفاظ على مخطوط أو نص من النصوص في شكل أجزاء مستقلة، بأنه يمكن انتساخه قسمًا قسمًا، دون أن يُحرم مالكه مدة طويلة من مجموع الكتاب، بل يمكن أن تبقى معظم أجزاء الكتاب في حوزته. وهكذا فإن حفظ

---

(١) النسخ بالجزء في بغداد في القرن الثالث الهجري، العدد (١٢)، ص١٢ ـ ١٥.

Copie «la pecia» bagdad au IX si cle? Gazxette du livre mieval, 12, 1988, p.12-15.

كتاب في شكل أجزاء يساعد على تداوله باستمرار خصوصًا إذا كان نصًّا طويلًا أو صعبًا.

ومن جهة أخرى، فإن إعارة جزء من كتاب ناقص من أوله وآخره، هي إعارة ليست ذات قيمة، بخلاف إذا ما كان الكتاب كاملًا. إن حجم وحدة الإعارة التي في الجزء قد تمت صياغتها دون شك، بشكل لا يمكن معه حرمان صاحبه منه مدة طويلة. وقد يكون الأمر عكس ذلك إذا أعير الكتاب كله. وفي الوقت نفسه تقدم للمستعير مجموعة كافية من النصوص، تمكنه من متابعة الخطة العامة للكتاب، الشيء الذي لا يستطيعه في حال التعامل مع ملزمة صغيرة.

وتتعلق ملاحظتي الثانية بقضية الجزء والقراءة؛ أي: القراءة العمومية كما سبق ذلك. ولتوضيح هذه الظاهرة فقد ارتأيت، بعد فحص الوثائق واستقصائها، أن أترك جانبًا مجال القراءة العلمية الذي كنت أوثره؛ لأهتم بمجال القراءة العمومية.

يبدو في كثير من النُّسَخ الخطية التي اشتغل بها محسن مهدي لوضع تاريخ لنص كتاب ألف ليلة وليلة، أن تقنية النَّسْخ بطريق الجزء كان شيئًا عاديًّا، حتى بالنسبة لهذا النص، وأن النُّسَخ كانت تعار جزءًا جزءًا، وبالتتابع لعشاق القراءة للتسلية. وقد ذهب الأمر بأحد هؤلاء القُرَّاء إلى تحديد الرسم أو الأجر اليومي لإعارة جزء من هذا الكتاب[1].

وقد أكد هذه الشهادة السيد «كيوم»، الذي حدَّثه أحد رجال

(١) استقيت هذه المعلومة من السيد الشرايبي. ويذكر الجزء هنا بالكراسة.

التربية السوريين، وهو في الستين من عمره، قائلًا: قبل خمسين سنة كنا نجد في دمشق من يعير كتيبات من مئة صفحة تحتوي على قصص أو حكايات شعبية. وكانت آنذاك تحمل اسم الجزء الذي كان ينتهي في وسط قصة جميلة أو حكاية رائعة.

إن هذه الحالة الخاصة تجعلنا ندرك جيدًا غاية المكتبي الذي يعمل على أن ينتهي الجزء في غير الوقت المناسب بالنسبة للتقسيمات المنطقية للنصوص.

ولأجل إدخال وظائف الجزء في التعريف السابق، الذي كان كوديكولوجيًّا فقط، يمكنني إضافة ما يلي: يبدو أن أي نص حظي انتساخه بطريق الجزء، قد يوحي بأن هذا النص (أو أن رواية من رواياته المختلفة) قد عرف نجاحًا في أوقات معينة، كأن يُنسخ في شكل وبطريقة تسمح بتسهيل تداول الكتاب، وقراءته من طرف الخاصة والعامة[١].

وختامًا أقول: إن هذه المجموعة من التساؤلات، التي استطعت أن ألامسها فقط، تبقى بحاجة إلى التحليل والبحث

---

(١) إن التقارب بين الجزء والنسخ عن طريق «البسيا» pecia، في المخطوطات اللاتينية الوسيطية موضوع مغر، ولكن كما أشار إلى ذلك الباحث كومبير J.P. Gumbert في بحث له بعنوان: بعض الملاحظات حول الجزء Pecia فإن هذا النظام كان قاصرًا عليها في الجامعات الأوروبية الكبرى في القرنين (١٣) و(١٤) الميلاديين ويخضع لمراقبة صارمة. وإلى ذلك فإن الأجزاء Pecia كانت على العموم عبارة عن أربعة أوراق Binion. يبدو لي في الوضع الراهن أن نقط الخلاف أكبر من نقط الالتقاء بين الجزء والبيبسيا Pecia.

العميق، سواء تعلق الأمر بأصل الجزء أو بمجال استعماله وطرق تداوله. ولكي يبدو لي أن الملاحظات التي أبديتها قد عملت على إبراز أهمية الجزء وأصالته، وهي أهمية من شأنها أن تساعد على إدراك أساس بعض المخطوطات العربية وتركيبها، خصوصًا في حالات تقليد النُّسَخ الأصل، كما تُمَكِّن من وضع تاريخ النصوص؛ لأن التقسيم بطريق الجزء يبقى بعد ذهاب الجزء نفسه.

وأخيرًا، فإنها أهمية تجعلنا ندرك كيف عاش الكتاب وتداولته الأيدي على مرِّ العصور.

* * *

التسطير وإخراج الصفحة في مخطوطات الغرب الإسلامي

(ق٨هـ/ ١٤م)[١]

مَليكة بَختي[٢]
ترجمة: مُراد تَدغُوت[٣]

تُعدُّ الكوديكولوجيا منَ العلوم حديثة العهد، التي اقترن ظهورها باهتمام العلماء بالجانب المادي للمخطوط، وهو المجال الذي اصطُلِح عليه في الأدبيات الغربية بـ«علم آثار الكتاب» أو «الكوديكولوجيا». وفي هذا المعنى يتناول ج. لومير (J. Lemaire) المخطوطات في «مدخل إلى علم المخطوط»[٤]، بوصفها «آثارًا مكتوبة».

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/مايو ٢٠١١م، ص٥٣ ـ ٧٧.
وهو بحث تخرُّج باللغة الفرنسية، حصلت به صاحبته على دبلوم الدراسات العليا المعمقة سنة ١٩٩٤ ـ ١٩٩٥م، من المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، قسم العلوم التاريخية والفيلولوجية، في السوربون.

(٢) باحثة أولى بالمركز الوطني للبحث العلمي، معهد تقاليد النص في Viliejuofi، باريس.

(٣) باحث في معهد المخطوطات العربية.

(٤) مدخل إلى علم المخطوط، Introduction à la codicologie، ١٩٨٩م، ص٤.

«تهتم الكوديكولوجيا «بالمعنى الضيَّق» فقط بما يمكن أن تسميه «الحِرَف التقليدية للكتاب»، التي تدرس جميع المواد المستخدمة في العصور القديمة والعصور الوسطى؛ لصناعة هذا الأثر الذي يبدو يسيرًا، ولكنه حقيقة معقَّد جدًّا، ألا وهو: «الكتاب المخطوط»[١]. ويجب كذلك أن ينفتح على مختلف مظاهر المعرفة التاريخية: التاريخ الشخصي لمكتوب يُعَدُّ في تفرُّده؛ أي: تاريخ نقل النصوص، تاريخ منتجي النُّصوص (النُّسَاخ والطابعين)، وتاريخ أرصدة الكتب وخزائنها، وجامعيها»[٢].

يعتمد هذا العلم إذن على الدراسة الشاملة للمخطوط من منظور معرفة تاريخ تقنيات الكتاب القديم، وتوفير معطيات مفيدة لعلوم مساعدة، مثل: تاريخ تطور الخطوط، وفقه اللغة، والتاريخ... إلخ.

والكتاب المخطوط مثل أي شيء يحمل «آثارًا مقروءة» منَ الماضي (علم الآثار: النُّقوش، والآثار، ومواد أخرى... إلخ)، يفتح مجالًا واسعًا للدراسة والتحقيق.

تقود دراسة الخصائص «شبه النَّصية/ عبر النصية»[٣] أو الخارجة

---

(١) مدخل إلى علم المخطوط، ص٣، نقلًا عن س.سماران C.Samaran.

(٢) المرجع السابق، ص٢.

(٣) اصطلاح في النقد الأدبي وضعه الناقد الفرنسي جيرار جينيت (٨٨)، ويُراد به المعطيات المحيطة بالنص، مثل: الغلاف، وورقة العنوان، والتعليقات المدونة على الغاشية، والصور والرسوم، والجداول، إلى غير ذلك من البيانات المتعلقة بخوارج النص. (المترجم).

عن محتوى المخطوط، وكذلك تطور استخدامها، إلى مفهوم أفضل لنقل التقنيات في مجال كان فيه ـ فيما يبدو ـ النقل الشَّفَهي تقريبًا هو القاعدة[١].

وتتمثَّل الفائدة التي تقدمها دراسة عميقة عنِ المخطوطات بوصفها تراثًا وطنيًّا لحضارة، في أنها ستساعد على إزالة الغموض عن أعمال الكاتب أو النَّسَّاخ، التي تطوَّرت عبر الزمن، والتي بإمكانها أن تُمكِّننا منِ اكتساب خبرة من خلال النماذج المدروسة.

إنَّ النماذج المؤرَّخة والمدروسة في هذا البحث ـ والتي وُصِفت بشكل منهجي ـ يمكن أن تكون مرجعًا لتحديد تاريخ مخطوطات أخرى غير مؤرخة ومكانها، لكنها تشترك معها في الظواهر الكوديكولوجية نفسها.

وفي هذا الصدد يقول ج. لومير (J. Lemaire): «إنَّ هذه الآثار المكتوبة بعدد يرتفع نسبيًّا، تتمتَّع بمَيْزة واضحة؛ لأنها تساعد على إقامة المقابَلات المهمَّة، مع العلم أنَّ بعض طرق الصُّنع التي تمَّ الكشف عنها من خلال الفحص الأثري، تعرَّضت للتحريف والتزوير بدرجات متفاوتة، وذلك بالنسبة للشواهد غير المؤرَّخة»[٢].

---

(١) لاحظ كثير من الباحثين ندرة النصوص المعاصرة في هذا الجانب من الإنتاج الفكري.

(٢) مدخل إلى علم المخطوط، Introduction à la codicologie، ص٥.

النماذج المختارة

يجب أن تبدأ كلُّ الدراسات الكوديكولوجية التي هي من قَبيل دراساتنا ـ وقبل استعارة أي إجراءات منهجية من أعمال بحثية شبيهة ـ بتحديد المجال الذي ستدور في فلكه، وذلك للتمكن من هيكلة الدراسة، ورسم حدودها ومعالمها. وهو ما ينبغي أن نضعه في الحسبان؛ من أجل تحقيق التجانس.

ويستند نهجنا في اختيار النماذج على معايير متَّسقة وموحَّدة، وهي: الحامل، والزمن، والمنطقة الجغرافية. ويتضمَّن هذا المعيار الأخير إشارة إلى مرجع آخر، غير الفهرسة التي تتضمن عمل الناسخ، والمكان الذي أنهى فيه عمله (ولدينا مجموعة الشواهد غير المُعَدَّة للدراسة)، وهذا المرجع هو النِّساخة المغربية على وجه التحديد (الخط المغربي)، والتي اخترناها على الأخصِّ بسبب ثقافتنا الشخصية، وانتمائنا إلى الغرب الإسلامي.

الحامل الورقي

الورق هو المادة التي انتشرت ـ تاريخيًّا ـ بسرعة في الغرب الإسلامي، وحلَّت تدريجيًّا محلَّ الرَّق. وقد سبق أن تحدث الإدريسي[1] في القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي، عن فاس وخاتيفا/XATIVA في إسبانيا (سان فيليبي الآن)، بوصفهما مَركزَيْن مُهِمَّيْن لصناعة الورق، ومنهما تمَّ تصديرُه إلى أوروبا.

---

(١) الورق العربي Arab paper، كاراباسك KARABACEK، جوزف فون Joseph von، ١٨٨٧م...، ص٣٠.

المخطوطات المؤرَّخة

إن اختيار شواهد مؤرَّخة، يُجنِّبنا عدة مشاكل، منها:

أولًا: تفادي المشاكل التي تواجه المهتمِّين بالخطوط في تحديد أنواع الخطوط، واتجاهاتها، والمناطق الجغرافية المحددة التي تنتمي إليها.

ثانيًا: أردنا باختياراتنا لهذه النماذج أن نحدِّد - بكل تواضع - «نموذجًا رائدًا» للدراسات القادمة، وهو ما يفرض علينا - بطبيعة الحال - أن تكون شواهد مؤرَّخة.

أما عدد النماذج، وكذلك المدَّة الزمنية (القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي)، فقد تأثَّرا بالمعايير المذكورة آنفًا.

ومن ثَمَّ فقد اجتمعت لنا الدوافع لبدء العمل على المخطوطات المؤرَّخة، والمكتوبة على الورق بالخط المغربي، ولا شك أنَّ القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي[1] هو القرن الذي قدم لنا أكبر عدد (إحدى عشرة) منَ النماذج المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس (المخطوطات هي: باريس ٦٢١ عربي، و٧٩٣ عربي، و١٠٧٢ عربي، و٢٢٢٢ عربي، ٢٢٨٣ عربي، و٢٢٩١ عربي، و٤٧٦٦ عربي، و٤٧٦٧ عربي، و٤٧٦٨ عربي، و٤٧٦٩ عربي، و٧٢٣٣ عربي).

---

(١) تأكد هذا الاتجاه في قراءة عدد من المخطوطات التي قام بدراستها ب.أورساتي P.ORSATII، في المخطوطات الإسلامية: الخصائص المادية والتصنيفية le manuscrippt islamique caracterstiques malènelies et typologie، ص٢٩٥.

وقد تَحقَّقتْ رغبتنا المتواضعة في ضمَّ نماذج من رصيد خزانة المكتبة الوطنية بالجزائر، بلغ عددها أربع مخطوطات[١]، تتوفر فيها المعايير التي حددناها في البداية (المخطوطات هي أرقام: ٢١٧، و٤٧٥، و١٠٧٢، و١٨٣٤).

المنهج

يستند منهجنا أساسًا على الملاحظة، ويجب أن نظل يقظين إزاء خطر الذاتية التي قد يتعرَّض لها أيُّ باحث يعتمد على الملاحظة، لا سيما ونحن نشرع في هذا النوع من الأبحاث.

كان علينا ـ لكي تبدأ هذه الدارسة ـ أن نقدم نوعًا من الاستبانة، التي يتضمن تعريفًا للمخطوطات النماذج؛ ذلك أنَّ هذا المشروع حول التسطير وإخراج الصفحة، يفرض علينا هذا التعريف، من أجل تحديد الممارسات المستخدمة للمخطوطات، لا سيما أن الفهارس تعاني من التباين والقصور في وصف المخطوط وتحديد خصائصه، ولذلك سَعَيْنا إلى جعل هذه الاستبانة مفصَّلة ما أمكن، مع جَعْل ظاهرة التسطير وإخراج الصفحة ـ بالطبع ـ موضوع اهتمامنا.

إن المخطوط في جانبه المادي كيانٌ مستقلٌ؛ ذلك أنَّه يتكوَّن

---

(١) في الواقع، وجدنا ست مخطوطات مؤرَّخة في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، بيد أننا استبعدنا اثنتين منها، وذلك للحالة المتدهورة التي كانتا عليها، بسبب آثار الأرضة، وخلع الكراريس.

من مجموعة من العناصر الكوديكولوجية؛ ويقدِّم لنا معلومات غنية، تنكَّبنا الحديث عن بعضها؛ لأسباب، منها: الحذر من عدم إيفائها حقَّها من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ لفَسْح المجال للراغبين في دراستها في المستقبل.

لقد اعتمدنا في إعداد هذا الاستبيان الذي سميناه ببساطة «بطاقة وصفية» على ثلاثة أعمال[١]، منها عَملان مخصَّصان لوصف مخطوطات غير إسلامية.

وهذا الاتجاه نحو استعارة مناهج كوديكولوجية مبثوثة في العديد منَ الأعمال، يفضي بنا في نهاية المطاف إلى إجراء بحوث حقيقية في مجال «كوديكولوجيا مقارنة»[٢].

---

(١) (أ) منهج الفهرسة The Method of the catalogue في فهرس المخطوطات العربية Catalogue of Arabic manuscripts ١/ج.ج. ويتكام J.J.WITKAM، ليدن، تي إل بي، ١٩٨٣م.

(ب) مساهمة كوديكولوجية لدراسة إيتكونابولوم، Contribution à l'étude des incunables codicologie de la، في الأقلام والدفاتر، خليط... لينغر (م.ت) LENGER.M.T، بروكسل: س.أ.م، ١٩٨٥م، ص١٠٠.

(ج) دليل لوضع فهرس مخطوطات، Guide pour l'élaboration d'une notice de manuscripts، إرهت IRHT، باريس، ١٩٧٧م.

(٢) (أ) المخطوطات الإسلامية: الخصائص المادية والتصنيفية، ب.أورساتي، مرجع سابق، ص٢٧٠.

(ب) المخطوطات العبرية من الشرق إلى الغرب، نحو كوديكولوجيا =

أردنا إعادة تصميم النموذج كما هو بادٍ على الورقة (الوجه أو الظهر)، فقمنا برسم شكل التسطير، وإعطاء الأبعاد (بالمليمتر)، وميَّزنا مظهر النص على الصفحة، حتى تتسنى لنا المقارنة بين الأشكال المختلفة، وتمديد خطوط ضبط النص، وإن كان التسطير قد يظهر لأول وهلة أنه مماثل. بهذه الطريقة يمكن لنا أن نستخرج خصائص واضحة لكل مخطوطة على حِدَة.

هذا العمل يوفر لنا مدخلًا حقيقيًا لدراسة كوديكولوجية، ويجعلنا نكتسب منهجًا بحثيًّا في كيفية قراءة «العلامات الكوديكولوجية». ثم إن هذا الموضوع لا يمثل لنا مجرد «فضول شخصي» فحسب، بل إننا نريد ـ أيضًا ـ أن نقدم به مجموعة متكاملة من البيانات المهمة، عن أفضل المخطوطات العربية في الغرب الإسلامي.

التسطير وإخراج الصفحة

لا شك أن التسطير عنصر كوديكولوجي، «وهو جزء مهمٌّ جدًّا في إخراج الصفحة»[١]، ذلك أنه يُسْهِم في إدراك «الرؤية الجمالية» للنص، التي يميل صانع المخطوط إلى خَلْقها من خلال ترتيب

= مقارنة...، manuscripts of East and West, towards a comparative codicologie Hebrew، بيت أريه (م.) M.BEIT-ARIE، ١٩٩٢م، ص٧٨ ـ ٣٧.

(١) مقدمات إلى الكوديكولوجيا Prolégomènes à la codicologie، جيليسون، ليون، GILISSEN، ص١٢٥.

جمالي. ويُعَدُّ التَّسْطير بمنزلة قانون[١]، تَخْضَع الصفحة بموجبه للتنسيق، وتُكَوِّن «عالمًا صغيرًا»، يظهر جليًّا من خلال وصف المكونات، وفكِّ الرموز، وبذلك يصير التسطير كالعلامة التجارية، وقد عُرِّف بأنه: «يتألَّف من مجموعة خطوط مستقيمة، عمودية [و/ أو] أفقية، تمكِّنُ الناسِخ (أو المزخرِف) من ترتيب النص (أوِ الصورة) على وَفْقَ نظام دقيق. والتسطير يَسْبِق عملية النَّسخ، في مسار صناعة الكتاب»[٢].

إن عملية إنتاج المخطوط عملية حِرْفية، ومِن ثَمَّ فإنَّ المصطلح الأنسب ـ في رأينا ـ من شأنه أن يكون: «حِرْفة» بدلًا من «صناعة» لأنّها تنطوي على درجة من عملية «الميكنة».

ومن الواضح أن دور التسطير يتمثَّل في تحقيق الانسجام بين الجزء الأبيض الذي يُشكِّل الهامش، والجزء المخصَّص للكتابة. وفي هذه المرحلة من تنسيق الصفحة، يصير التسطير جزءًا مهمًّا في إخراجها، فـ«الصفحة المغطَّاة بالكتابة تقدِّم، عن طريق تجانس الهوامش والنص، توازنًا لم يَنتُجْ قطعًا بالصدفة»[٣].

إن الوصف الكامل والمتشدِّد للتسطير، له مَيْزة تتمثَّل في أنَّه يُعطينا معلومات مهمَّة عن عمليات في هذا الشأن، في منطقة معيِّنة، وفي عصر معين، كما يعطينا معلومات مهمة عن قيمة المخطوطة نفسها.

---

(١) مقدمات إلى الكوديكولوجيا، ص١٢٥.

(٢) مدخل إلى علم المخطوط، Introduction à la codicologie، ١٩٨٩م، لومبر (ج.) LEMAIRE (J.)، ص١٢٥.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٩.

ويتم التَّسطير عمليًّا من خلال رَسْم خطوط مستقيمة (عمودية و/أو أُفُقية)، باستخدام قلم الرّصاص، مع الحبر الأسود المخفَّف، أو لون آخر مخفَّف أيضًا، برأس السِّنِّ الجافَّة أو غيرها، مع توظيف قالب[١] مِسْطَرة واحدة، أو أكثر من قالب، إلا نادرًا، وقد يتخلل هذا التسطير مَيَلان ما.

قال بودجي BUDGET في موضوع الصحف والكتب المخطوطة «المغربية/maures»: «إنَّ الورق الذي تتمُّ فيه كتابة الكتب والرسائل المغربية من نوعية جيِّدة، فهو ورق سميك وصقيل، من حجم الرُّبْع، بهامش واسع، يحيط بالكتابة باستثناء اليسار، والخطوط فيها مستقيمة جدًّا، إما عن طريق ورقة قابلة للطِّيِّ بدلًا منَ التسطير، أو عن طريق الضغط على لوحة تسمى المُسطِّرة أو «مُسطِّر» عبر الخيوط التي يتم لصقُها، . . .»[٢].

ولقد استُخْدِمت هذه العمليات ـ على ما يبدو ـ على التوالي، أو بالتوازي في جميع المناطق الجغرافية واللغوية، أو التي سبق دراستها (اليونانية واللاتينية والعبرية والعربية). وتحدَّث ميشيل دوكان[٣] عنِ النَّص المنسَّق تنسيقًا مثاليًّا في المخطوطات، حتى إنه لا يحمل أي أثر

---

(١) التسطير في المخطوطات العبرية في العصور الوسطى La Réglure des manuscripts hébreux au Moyen-Age، دوكان (ميشيل) DUKAN (Michèle)، ص١٦.

(٢) أخبار مخطوطات الشرق الأوسط، Nouvelles des Manuscripts Moyen Orient، أبو ريشة (ن) ABOURICHA (N.)، ١/ ٣، يونيو، ١٩٩٣م.

(٣) التسطير في المخطوطات العبرية في العصور الوسطى، La Réglure des manuscripts hébreux au Moyen-Age، دوكان (ميشيل) DUKAN (Michèle)، ص١٥.

للتَّسطير، مما يشير إلى وجود وَصْفة حبْر خاصة بالتَّسطير، يمكن إزالتها بعد نسخ النَّص دون إحداث أي اعوجاجٍ، أو أثر.

وكان فنُّ التعامل مع التسطير في القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين في الأندلس، معروفًا جدًّا ومقنَّنًا. ويدل على هذا نصُّ إدريس بن محمد القَلُّوصي (باريس ٦٨٤٤ عربي)، الذي خَصَّص فقرة للتعامل مع المِسْطَرة: «يوضح هذا النص أن التسطير يُستخدَمُ باستعمال أساليب وأدوات مثل: المِسْطرة والبُركار، وهو عمل حسابي يأخذ بعين الاعتبار المعايير التي تُعِدُّ الصفحة لكتابة النص... ويعطي نموذجًا لرسم عشرين سطرًا من خطوط التسطير»[١].

في المقابل، فإننا لسنا متأكدين إلى الآن إذا ما كان الناسخُ نفسُه هو مَن يُسطِّرُ ورقَتَه، أو يقتنيها منَ الورَّاق مُسَطَّرة. وفي العالم الإسلامي ـ كما لاحظنا سابقًا ـ لسنا متأكدين من أن المهن المرتبطة بإنتاج المخطوط مستقلة عن بعضها، لدرجة أن لكل منها حرفيين متخصصين.

وفي هذا الصدد، عدَّد محمد المنوني في كتابه عن «تاريخ الوراقة المغربية ـ صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة» اثنتي عَشْرة مهنة ذات علاقة بصناعة المخطوط، دون أن يغفل الوراقين والنَّسَّاخين»[٢].

---

(١) مقال لعمل النُّسَّاخ في العصر النصري، Un Traité à l'usage des scribes à l'époque nasride، سوفان (يفت) SAUVAN (Yvette)، ضمن وقائع ندوة في إستانبول، ص٤٩ ـ ٥٠.

(٢) تاريخ الورقة المغربية، ص٣٢٩.

وعرض المنوني للإشكالية التي يطرحها المصطلح العربي «وَرَّاقة»، والذي يعني حرفيًّا «مصنع الورق»، وما يمكن أن يشمله من مهام (أو حِرَف) متصلة بالمخطوط، وفَضَّل تعريف ابن خلدون في المقدِّمة، حيث يقول: «معاناة الانتساخ والتصحيح والتجليد وسائر الأمور الكتبية والدواوين»[١]، وبهذا تندرجُ فيها صناعة تحضير الرَّق وإعداد الوَرَق، ونفهم من قوله: «وسائر الأمور الكتبية» أن الأمر يتعلق أيضًا بالأحبار، وبَرْي الأقلام.

إن ثمرة دراسة تنسيق الصفحة ليست دقيقة؛ ذلك أنَّ آثار التسطير لها دور مهم في تحديد هذا النسق ودراسته، وهي غير متاحة لنا بصورة مرضية؛ إذ إن الصفحة كثيرًا ما تتعرض للتلف، بسبب القص وغيره، مما يؤدي إلى ضياع معالمها وتوازنها الأصلي، كما هو حال مخطوط باريس (٤٧٦٧ عربي) الذي فقد هامشه الأعلى في مَلازِمَ كثيرة، حتى إن الكتابة تقع على حافَة الورقة.

ومن ثم ـ ومع الأخذ في الحسبان هذه التشويهات ـ لا يمكننا الحديث عنِ المصطلح إلا بشيء منَ الحذر، اعتمادًا على حجم الهوامش الداخلية؛ لأنه عادة ما تتأثر بخلع الدفاتر، وإعادة تجميع علامات التبويب.

تحليل التسطير وإخراج الصفحة

١ ـ التسطير:

يُعرَّف التَّسطير بأنَّه: «مجموع الخطوط المرسومة على

(١) تاريخ الورقة المغربية، ص١١.

الصفحة؛ لتحديد المساحة المخصَّصة للكتابة، وتوجيهها»[١]. وهذه المجموعة منَ الخطوط المستقيمة يمكن أن تتخذ تمديدات، وأشكالًا مختلفة (بسيطة أو مركبة). ويمكن أن تساعد على بناء نماذج مستمدَّة من أنماط مشابهة، وتُمثِّل نمط التَّسطير أيضًا: «رَسْمًا يُشَكِّلُ من خطوط تكوَّن منَ التسطير الذي نلْحَظه اتفاقًا على وجه الأوراق والتي يمثل ظهرها، فيما عدا الاستثناء، شكلًا مماثلًا»[٢].

إنَّ المخطوطات التي تكوِّن نماذجنا، تم تسطيرها بالنقطة الجافَّة[٣] أو منقاش التسطير، باستثناء مخطوطة واحدة هي مخطوطة ٢١٧ جزائر؛ ذلك أن التسطير فيها تمَّ بالمِسْطَرة، وهي «أداة تتكوَّن من خشبة تمتدُّ عليها أوتار تُرسم بها الخطوط؛ لذلك يكفي وَضْع الآلة على الورقة، والضّغْط على طول الأوتار؛ للحصول على أثرهِ على الورقة»[٤].

ونظام التَّسطير في هذه المخطوطات محدَّد بخطَّين عموديين لضبط إطار النص، ويتَّسِم ببعض الخصوصيات من نسخة إلى أخرى. وفي هذا السياق، سمحت الملاحظة بتحديد رسوم لمخطَّطات التَّسطير في نماذجنا[٥]. كما أنَّ هذا النظام يسمح بتمييز

---

(١) معجم كوديكولوجي Vocabulaire codicologique، موزارل (دينيس) MUZERELLE (Denis)، ص١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٥.

(٣) النقطة الجافة هي: نقطة تنقش بالمنحت، والمنحت آلة من ساق معدني له رأس حادة، غير مبللة بالحبر، بها يتم تسطير مجموعة من الصحائف دفعة واحدة. (المترجم).

(٤) المرجع السابق، ص٧٠.

(٥) انظر: أنواع التسطير.

شكلين منَ التسطير، إضافة إلى حالة خاصة تضمَّنَتها مخطوطة ٢١٧ جزائر.

أ ـ التسطير البسيط:

أما الشكل الأول فهو تسطير «بسيط» ومحدَّد بخطَّين عموديين لضبط النص؛ وينتهي الطرفان العُلوي والسُّفْلي في نهاية كل خط عمودي، على بُعد بضعة ملليمترات منَ السطر الأول والأخير منَ الكتابة. ويحدد الخطان العموديان عَرْضَ الإطار وطولَه، الذي يتضمَّنُ النَّص. ولا يبدو أن هذا الشكل من أشكال التسطير يتصل بنوعية الكتابة أو قيمة المخطوط.

وهناك عشر مخطوطات من هذا الشَّكل الأوَّل من أشكال التَّسطير، نذكرها فيما يلي بحسب الترتيب الزمني للنُّسَخ، وبحسب أماكن حِفْظِها، وهي: (باريس ٧٩٣ عربي، و٧٢٣٣ عربي، ١٠٧٢ عربي، و٢٢٢٢ عربي، و٢٢٨٣ عربي، و٤٧٦٨ عربي، و٦٢١ عربي، و٤٧٥ جزائر، و١٠٧٢ جزائر، و١٨٣٤ جزائر).

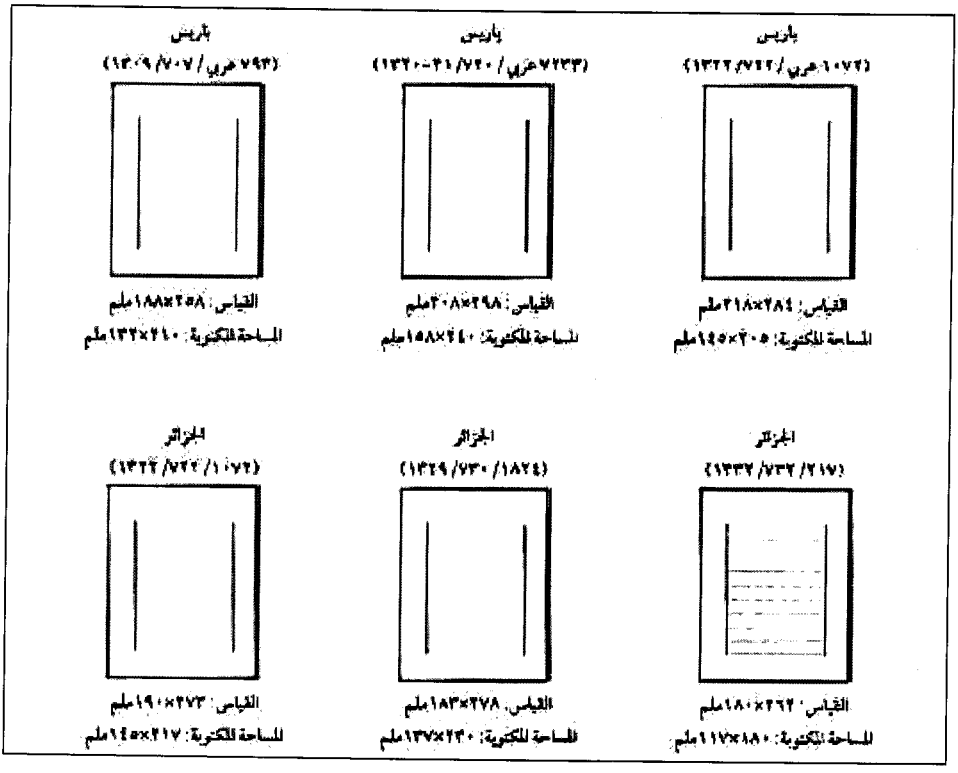
ويقدم مخطوط باريس (١٠٧٢ عربي) خصوصية منفردة؛ ذلك أنه يحتوي على علامات الوَخْز (نقطة جافَّة أو بِرْكار) التي تحدد الأركان الأربعة المحددة للنص. ويلاحَظُ أنَّ الخطَّيْن العموديين يتجاوزان قليلًا نقاط الاستدلال هذه.

والنموذج الثاني للتَّسطير هو أيضًا منَ النوع «البسيط»، ولكن بخطَّين «عموديين طوليين»، مرسومين على طول الورقة، وورد هذا النموذج في مخطوطات باريس: (٤٧٦٦ عربي، و٤٧٦٧ عربي، و٤٧٦٩ عربي).

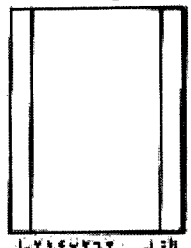
وتُمثِّل أُولى هذه المخطوطات (باريس ٤٧٦٦ عربي) حالة نادرة لرَسْمِ الخطَّيْن «العموديين الطوليين» ومسافة العرض الذي يفصل الخطين العموديين لضبط النص (+٠,٥ ملم)، وهو أكثر اتساعًا في الجهة العليا للصفحة، منَ الجهة السفلى.

وللتغلُّب على الغياب التامِّ للتسطير ـ للاسترشاد به في الكتابة ـ يبدو أن النُّسَّاخ قد اتخذوا جَدِيلة لوضع خطوط أفقية، وهي واضحة في معظم الحالات للعِيان، على هذا النوع منَ الورق. ويمكن للناسخ أن يعثُر على وسيلة أخرى، تتمثل في تسطير السطر الأول منَ الصفحة، يكون بمنزلة دليل يسترشد به في كتابة مستقيمة (أفقيًّا).

أشكال التسطير

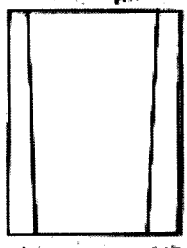


باريس
(٧٤٦٧عربي/ ٧٧٠/ ١٣٦٨)



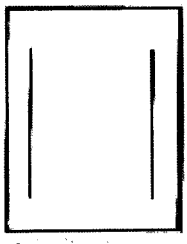
القياس: ٢٦٢×٢١٤ملم
المساحة المكتوبة: ٢٣٣×١٥٥ملم

باريس
(٧٤٦٦ عربي/ ٧٧٠/ ١٣٦٨)



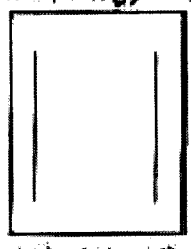
القياس: ٢٦٠×٢١٠ملم
المساحة المكتوبة: ١٦٥×١٦٠ملم

الجزائر
(٤٧٥/ ٧٥٨/ ١٣٥٦)



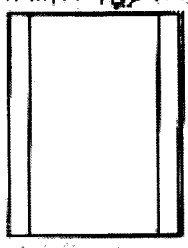
القياس: ٢٥٧×٢٠٥ملم
المساحة المكتوبة: ١٨٥×١٣٥ملم

باريس
(٩٢١ عربي/ ٨٠١/ ١٣٩٨)



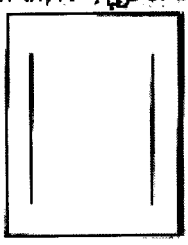
القياس: ٢٨٤×١٩٠ملم
المساحة المكتوبة: ٢٢٠×١٥٥ملم

باريس
(٧٧٦٩ عربي/ ٧٧٠/ ١٣٦٨)



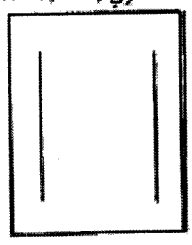
القياس: ٢٦٥×٢١٨ملم
المساحة المكتوبة: ٢٣٠×١٦٠ملم

باريس
(٧٧٦٨ عربي/ ٧٧٠/ ١٣٦٨)



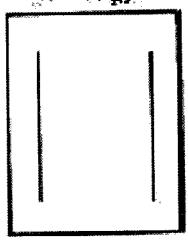
القياس: ٢٦٣×٢٠٧ملم
المساحة المكتوبة: ٢١٥×١٤٠ملم

باريس
(٢٢٩١ عربي/ ٧٥٧/ ١٣٥٦)



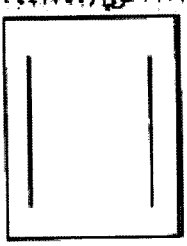
القياس: ٢٧٠×٢١٠ملم
المساحة المكتوبة: ٢١٠×١٥٠ملم

باريس
(٢٢٨٣ عربي/ ٧٤٥/ ١٣٤٥)



القياس: ٢٢٥×١٧٢ملم
المساحة المكتوبة: ١٩٠×١٣٠ملم

باريس
(٢٢٢٢ عربي/ ٧٤٤/ ١٣٤٤)



القياس: ٣٠٣×٢٠٦ملم
المساحة المكتوبة: ٢٥٠×١٥٥ملم

إن التسطير المدروس على أربعةَ عَشَرَ نموذجًا مذكورة في بحثنا هذا تعود جميع الأنواع «البسيطة» فيه للأشكال منَ النوع «أ» التي حددها م. دوكان (Dukan. M)[١]، وإلى أشكال النمط المعتاد الذي رفعه ج. لوروي (J. Leroy)[٢].

أما الشكل الثالث المرصود للتسطير فقد صُنِع بالمسطرة في مخطوط الجزائر رقم (٢١٧)؛ ذلك أنَّ الخطوط الأفقية لا تُرى إلا على السطرين أو الثلاثة الأولى من أول الصفحة، ومن آخرها، ثم تختفي بعد ذلك في أسطر الكتابة. و«وحدة التسطير» في هذا المخطوط هي (١٣ ملم)، وهو ما يعطي النص مظهرًا اعتنائيًّا بتباعد ما بين الأسطر.

ب ـ التسطير المركب:

نشير هنا أيضًا إلى مخطوطتين هما: (الجزائر ١٨٣٤، وباريس ٢٢٨٣ عربي) يتكوَّن التَّسطير فيهما من خطين عموديين قاعديين لضبط النص، مرسومين على ظهر الصفحة، والخط الثانوي مرسوم بينهما. وتتمثل خصوصية هاتين المخطوطتين في أنهما تشملان مقاطع متوالية، وكان منَ الضروري للناسخ رَسْم الحدود (الواصلة) للشطرين.

ويظهر هذا التسطير «الثانوي» على عمود مركزي أو عمودين، على صفحة كاملة أو على جزء منها. ويَخطُّه الناسخ أولًا بأوَّل تبعًا

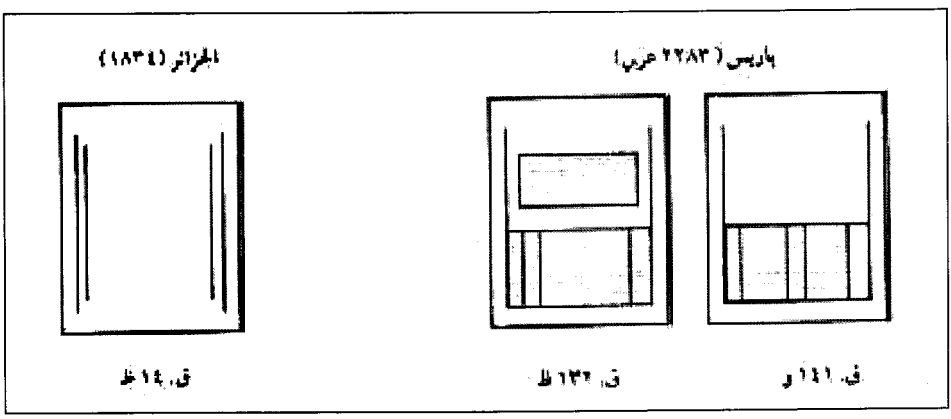
---

(١) التسطير في المخطوطات العبرية (La régure des manuseripts hédreux)، دوكان (م) ((DUKAN (M))، ص٢٤، ٢٥.

(٢) أنواع التسطير في المخطوطات اليونانية (Les Types de réglure des manuscrits grecs) لوروي (ج) ((LEROY (J))، ص.Vll

لاحتياجات النص، على وجه الصفحة أو على ظهرها. ويتمُّ رسم الخطوط الأفقية بعناية، ويُتجاوز القسم المخصَّص لهذا التعاقب؛ أي: إلى الخطوط العمودية الأصلية للضبط.

الأمثلة:



لقد سبق أن أشرنا إلى أنَّه لا يُعلَمُ إذا ما كانتِ الورقة يقدِّمها الورَّاقُ للنَّاسخ مسطَّرةً، أو أن الناسخ هو الذي يقوم بهذه المهمَّة بنفسه؛ وفي هذا الإطار وجدنا مخطوطتين، تُمكِّننا من أن نفترض أن التسطير قام به الناسخ نفسه، وهما: (باريس ٤٧٦٨ عربي، ٢٢٩١ عربي).

أما مخطوط باريس رقم (٤٧٦٨ عربي)؛ المجلد الثالث من ديوان ابن البيطار، فقد كتبت على نوع الورق نفسه. مع تعذُّر عام يقرب من المجلدين الآخرين. وعلى حين جاء نمط التسطير في هذين المجلدين في وجه الورقة، فإنه جاء في المجلد الثالث في ظهر الورقة. ويُظْهِر عدد أسطر الصفحة كذلك تفاوتًا لافتًا: في المخطوط (٤٧٦٨ عربي ١٩ سطرًا في الصفحة)، على حين كان عددها في المجلدات الأخرى ٢٥ سطرًا في الصفحة.

٢ ـ إخراج الصفحة:

إذا أخذنا بعين الاعتبار أنَّ «التَّسطير ليس فقط إشارة إلى الناسخ أو المزخرف أو إضاءة له، نجد أيضًا أنَّه يشير إلى التنظيم العام لوجه الورقة، ويساعد على تحديد إخراج النص»[١]، و«القياس العام» للورقة وكذا «مساحة الكتابة»، يسمحان بأَنْ نرى كيف يقدِّمُ الناسخ صورة نَصِّهِ على الصفحة، أو الصفحة المزدوجة.

وكما أشار إلى ذلك ليون جيليسن (Leon Gilissen)[٢]، فإنَّ الظروف المثالية لتقديم بيان تام لإخراج الصفحة، هي أن يكون ذلك «خلال أعمال ترميم المخطوطات وتجليدها»؛ وهو وقت مناسب يسمح بعمل سهل على المخطوطات، وهو ـ لسوء الحظ ـ لم يكن حالة نماذجنا المختارة.

أما مجموع النماذج، فـ«القياسات المطلقة» للوحات هي في أغلبها مشوَّهة بالتشذيب، قليلًا كان أو كثيرًا، مما قلَّل من أهمية تقديم أيٍّ من تلك النماذج، وعلى الرغم من هذا النقص، فنحن نحاول معرفة بعض الأشكال التي اعتمدَها النُّسَّاخ في عملهم.

وتشير دراسة العلاقة ١/طول عن المساحة المكتوبة في النماذج المدروسة ـ إلى قيمة تتأرجح بين ٠,٥٩ و٠,٧٢، الأمر الذي يعني بالنسبة لنا أن الشكل العمودي موجود في المخطوطات التي يعود تاريخها إلى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر ميلادي.

---

(١) مدخل لعلم المخطوط، Introd, à la codicologie، . . . ص١١٤.

(٢) مقدمات نقدية، Prolégoménes، . . . ص١٣٧.

والنموذج الوحيد المستثنى من القاعدة الملحوظة في جميع الحالات الأخرى، هو مخطوطة (باريس ٤٧٦٦ عربي)، هذه المخطوطة التي تظهر عليها آثار كثيرة جدًّا للتشذيب، والمساحة المكتوبة فيها تنحو نحو المربع: ١/طول = ٠,٩٦، والتسطير فيها من النوع «البسيط»، الذي يتكوَّن من خطين «عموديين طويلين»، تمَّ رسمهما على طول الورقة.

أما النصوص التي تحتوي على التسلسل الترتيبي (باريس ٢٢٨٣ عربي، ١٨٣٤ جزائر)، فالتسطير الثانوي فيها يقوم به النَّاسخ على الدرجة نفسها من سَير عملية النَّسخ، بحسب متطلبات النص، ومن ثمَّ فمن المؤكَّد أنَّ التخطيط لم يكن قد تمَّ لها سابقًا، باستثناء التَّسطير الأساس المتمثِّل في الشكل العمودي المؤطِّر، فقد ظهر أنه قد تمَّ رسمه سلفًا في اللوحة.

وكما ذكرنا سابقًا أيضًا، فقد عانت الهوامش في النماذج المختارة كثيرًا من بتر في الأطراف الرئيسة، وهو ما لا يسمح لنا بوصف المساحة المكتوبة/المساحة الكاملة للورقة بدقة. وإلى جانب الشكل العمودي المؤطِّر للورقة، كما يظهر على المساحة المكتوبة، فنحن نفترض ـ مع قدر كبير من الحذر ـ أن أبعاد الهوامش العلوية والسفلية كالأصل، تتراوح ما بين ٣٥ و ٥٠ ملم، أما الهوامش (الجانبية) الداخلية والخارجية فهي ما بين ٢٥ و٣٥ ملم، والتي تدل ـ في رأينا ـ على مراعاة لبعض نِسَب العرض والطول، وهذا يدلُّ ـ إذا جاز التعبير ـ على اعتناء الناسخ بتقديم نصٍّ منسَّقٍ على الصفحة.

إن المخطوطات النماذج ذات المحتوى غير الديني جميعًا ذات

شكل عمودي، وهي على النقيض من مخطوطات القرآن الكريم[١]، التي يعود تاريخها إلى القرنين ٧ و٨ الهجريين/ ١٣ و١٤ الميلاديين، والمنسوخة على الرَّق، والمضبوطة بالنقطة الجافة/ منقاش التسطير، فإن لها شكلًا يميل نحو التربيع. وسنذكر فيما يلي بعض العلاقات ١/ طول لـ«المقاييس المطلقة» و«المساحات المكتوبة»؛ لتوضيح اتجاه الشكل المربع في نوع خاص من المخطوطات.

	المقاسات المطلقة	المساحة المكتوبة	التسطير
ق ١٣م باريس ٣٨٥ عربي	٠,٩٤	٠,٩٥	النقطة الجافة
٤٢٣	٠,٩١	٠,٩٣	قلم الرصاص
ق ١٣ ـ ١٤م باريس ٣٩٥ عربي	٠,٨٣	٠,٨١	الحبر المخفَّف
٣٨٦	٠,٩٠	٠,٩٦	النقطة الجافة
٢٠٢	٠,٨٥	٠,٨٤	النقطة الجافة
ق ١٤م باريس ٣٨٨ عربي	٠,٨٨	٠,٩٠	النقطة الجافة
٥٩٣٥	٠,٩١	٠,٩١	النقطة الجافة
١٩٤	٠,٩٦	٠,٩٥	النقطة الجافة + حبر
٢١٧	٠,٧٦	٠,٨٤	النقطة الجافة

(١) ديروش (فرنسوا) DEROCHE (François)، فهرس المخطوطات العربية، Catalogue des manuscrits arabes، القسم الثاني. مخطوطات القرآن الكريم من المغرب إلى جزر الهند الشرقية Les Manuscrits du Maghreb à l'Insulande.

هذا وإن المخطوطات المغربية للقرآن الكريم ـ كما سلف الذكر ـ كُتبت على الرَّق، وضُبِطت في معظم الحالات بالنقطة الجافة/منقاش التسطير، لتتلاءم مع هذا النوع من الحامل.

ومنذ القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، حلَّ الورق تدريجيًّا محل الرَّق، وأصبح التسطير بالمسطرة أكثر انتظامًا، ومال شكل الصفحة (مع وجود استثناءات) نحو الشكل العمودي لـ«المقاييس المطلقة»، وكذا المساحة المكتوبة». والتسطير بالمسطرة يتطلب حاملًا أكثر مرونة مثل الورق.

بالإضافة إلى ذلك، ففي المخطوطات المذكورة في FIMMOD[1] لاحظنا وجود التسطير بالنقطة الجافة/منقاش التسطير في مخطوطات الغرب الإسلامي فقط، في حين نجد أن المخطوطات المشرقية تستعين بالمسطرة، فهل يرجع هذا التقليد إلى أن المشرق قد عرف استخدام الورق، وهو الحامل المثالي لاستخدام المسطرة، قبل الغرب الإسلامي، وعلى أية حال فهذا ليس سوى افتراض، ويمكن أن تكون هناك أسباب أخرى مختلفة تمامًا.

الخاتمة

لا نزعم أنَّ دراستنا هذه التي اعتمدت نماذج قليلة منَ المخطوطات (خمس عَشْرة مخطوطة) قد انتهت إلى تقديم تصنيف أو دراسة ذات مقولات قاطعة لخطط التَّسطير المستخدمة في منطقة

(١) فيمود، ٣/١، يونيو، ١٩٩٣م.

الغرب الإسلامي، ولم يكن هدفنا، بل كان هدفنا الأساس إنشاء «نموذج رائد» يصف بأكبر قَدْر ممكن منَ التفصيل مخطوطات الغرب الإسلامي غير المؤرَّخة، من خلال دراسة التَّسطير دراسة تحليل واستقراء، وهذا ما رَنَا إليه هذا الإسهام المتواضع، ونأمل أن نكون قد وُفِّقْنا.

ونختتم باستخلاص جملة منَ النتائج التقنية:

ـ التسطير بـ«النقطة الجافة/ منقاش التسطير» هو الأسلوب السائد الملحوظة في جُلِّ النماذج المختارة؛ باستثناء مخطوطة واحدة فقط، لَحَظْنا فيها أنَّ التسطير تمَّ بـ«المسطرة».

ـ الشكل العمودي هو الغالب في «القياسات المطلقة» للمخطوطات، وكذلك في قياسات «المساحات المكتوبة» في مجموع شواهدنا، والتي نذكِّر مرة أخرى أنَّ محتواها غير ديني.

ـ تُظهر جميع شواهدنا الرَّصانة والسهولة الواضحة في النَّسْخ (الكتابة)، وكذلك في نوع التَّسطير الذي عادة ما يُحَدُّ عند الخطَّيْن العموديين الضابطَيْن لإطار النص.

ـ يغلب السواد (المساحة المكتوبة) على البياض (الهوامش)، مما يعني ـ بالنسبة لنا ـ على الأرجح، أنه يتعلق بنُسَخ تم نَسْخُها في ظروف مِنَ القيود الاقتصادية. ويبدو أن أحد شواهدنا فقط شَذَّ على هذه القيود، فقد رُسِم التسطير فيه بالمسطرة.

إن نص مخطوط رقم (٢١٧ جزائر) متباعد الأسطر، وهو ما يجعلنا نزعم أن ناسخه لم يخضعْ للقيود نفسها التي أثرت في النُّسَّاخ الآخرين.

وبطبيعة الحال فإنَّ استخدام المسطرة في هذا الشاهد الوحيد لم يَغِبْ عن اهتمامنا، ونحن نتساءل: كيف صارت هذه الحالة استثناء في عملية التسطير المعتمد على النقطة الجافة/ منقاش التسطير، الملحوظ في جميع النماذج الأخرى. وهذا النموذج المستثنى لا يحمل أية إشارة إلى مكان النَّسخ، وهو ما يدفعنا إلى إثارة التساؤلات الآتية:

ـ هل نُسخت في المشرق حيث كان يشيع استخدام المسطرة؟ يبدو أنَّ هذا الاحتمال يثير نوعًا منَ الشبهة؛ لأن ورق هذا المخطوط ذو نمط مغربي.

ـ هل تم تنفيذها في الغرب الإسلامي، وجَلَبَ الناسخ أسلوب المسطرة من رحلة إلى الشرق؟

وتدفعنا النتائج المتواضعة التي توصلنا إليها ـ إلى حدٍّ ما ـ إلى الإحباط، لا سيما عندما يجد المرء أن ج. لوروي (J. Leroy) قام بِجَرْد أكثر من ٧٠٠ مخطط تسطير، استلَّها من ٣٠٠ مخطوطة يونانية، مؤرَّخة قبل القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي. وهذه الحقيقة تجعلنا نقرَّر أن المجال ما زال بكرًا في المخطوطات العربية.

وعلَّمتنا خبرتنا في منهج العمل الذي اتبعناه أن هذا النمط منَ الدراسة يستند على الملاحظة والتحليل، اللذين يمكن أن يقودا إلى بعض الذاتية التي تُفرَض إجباريًّا أو توفر بالضرورة انضباطًا صارمًا، وواسع النطاق. ولا تنسينا هذه المتطلبات الافتتان الذي يشعر به المرء عندما يعمل على مادة معقَّدة، يمثلها المخطوط القديم، الذي يُعدُّ «قطعة أثرية» حقيقية.

وأخيرًا فإن عدد الدراسات الكوديكولوجية عن المخطوطات العربية القليل[١]، سيقودنا لمعرفة مستقبل هذا التخصص الجديد، الذي يتجه إلى استعارة مناهج وموضوعات بحثية جديدة، وأكثر تطورًا، من تلك الدراسات التي تَمَّ ابتكارها وتطبيقها على المخطوطات اللاتينية واليونانية والعبرية.

وهذا التوجه إلزاميٌّ في هذه المرحلة من تطور هذا التخصص الذي هو الكوديكولوجيا العربية، وهو قمين بأن يثري هذا المجال في المرحلة التالية، وهي الكوديكولوجيا المقارنة، التي تصدَّى لها بعض الكُتَّاب الذين اعتمدنا على دراساتهم في بحثنا هذا.

(١) هذه القلة نسبية، بالنظر إلى التاريخ الذي أنجزت فيه هذه الدراسة، وقد كان سنة ١٩٩٤م ـ ١٩٩٥م. (المترجم).

المصادر والمراجع

* ABOURICHA (N) - «L'Encre au Maghreb» In: Nouvelles des Manuscrits du Moyen-Orient/publ. à l'initiative de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes; dir. de la publication François Déroche. - Paris: EPHE, III/I, Juin, 1993.
* BETT-ARTE: (M.), - Hebrew manuscrits of East and West: towards a comparative codicology [The Panizzi Lectures 1992] - Londres: The British Library, 1993.
* DEROCHE (François). - Catalogue des manuscrits arabes, 2ème partie: les manuscrits du Coran. Du Maghreb à l'Insulinde- Paris: B.N., 1985.
* DUKAN (Michèle -. (La Réglure des manuscrits hébreux au Moyen. Age. - Paris: CNRS, 1988.
* FIMMOD-III/I, JUIN, 1993.
* GILISSEN (Léon). - Prolégomènes à la codicologie: recherché sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux - le Gand: Story-Scientia, 1977, p.251.
* I.R.H.T. Paris. - Guide pour l'élaboration d'une notice de manuscrits. - Paris: I.R.H.T., 1977.
* KARABACEK (Joseph von). - Arab paper: 1887/ trad. de Don Baker et Suzy Ditman.
* LEMAIRE (Jacques). - Introduction à la codicologie. - Louvain-la-neuve: Institue d'études médiévales, 1989. - p.265: pl.
* LENGER (M.T.) - Contribution de la codicologie à l'étude des incunables. In: Mélanges Léon Gilissen. Calames et cahiers. - Bruxelles: CEM, 1985.
* LEROY (Julien). - Les Types de réglure des manuscrits grecs. - Paris: I.R.H.T., 1976. (Document multigraphie).

* al-MANOUNI (Mohamed). -Tarikh al-wirraqa al-magriibiyya: sina'nt al makhtout al-magribi min al-asr al-wasit ila al-fatra al-mu'asira. - Rabat: Université des Lettres et des Sciences Humaines, 1991, p351.
* MUZERELLE (Denis). -Vocabulaire codicologique: repertoire des termes français relatifs manuscrit. - Paris: C.E.M.I., 1985.
* ORSATTI (Paola). Le Manuscrit islamique: caractèristiques matérielles et typologie. Tiré à part, In: Ancient and Medieval Book Materials and Techniques/ed. Par Marilena Maniaci et Paola F. Munafo. - Cità del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. 1993 (Stutie testi, 357-3581. II. P.269-331.
* SAUVAN (Yvette). - «Un traité à l'usage des scribes à l'époque Nasride, In: Actes du Colloque d'Istanbul: Paris: 1989.
* WITkAM (J.J.). - Catalogue of Arabic manuscripts. - Faxe. 1. Leiden: E.J. BRILL, 1983.

كثافة النص في المخطوط العربي
وإمكانية حساب النقص في نُسَخ النَّص الواحد[١]

فال. ف. بوليسين[٢]
ترجمة: مُراد تَدْغُوت[٣]

هذا بحثٌ يعرِض لمسألة تقدير حجم النقص في نسخةٍ ما، اعتمادًا على (**مَعامِل**) الكثافة بين تلك النسخة ونسخة أخرى للنص نفسه، ويعتمد على نماذج من مجموعة سان بطرسبورغ (معهد الدراسات الشرقية).

وقضية البحث تدخل دخولًا مباشرًا في علم المخطوطات، وتُعد زاوية طريفة يَنْدُر تناولها في الأبحاث المطروحة في علم المخطوطات[٤].

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م ص١٦٧ - ١٩٧.

(٢) باحث نقدي في علم النصوص وتقاليد المخطوط العربي، والدراسات الثقافية، رئيس سابق لقسم دراسات الشرق الأدنى بمعهد الدراسات الشرقية بالأكاديمية الروسية للعلوم، في سان بطرسبورغ.
والبحث منشور بالإنجليزية في مجلة المخطوطات الشرقية الصادرة عن الأكاديمية الروسية للعلوم، معهد الدراسات الشرقية بسان بطرسبورغ، ج٣، رقم (٢)، يونيو، ١٩٩٧م.

(٣) باحث في معهد المخطوطات العربية.

(٤) المجلة.

- ١ -

ارتكب ناسخ المخطوطة (C٢١١٤) من مجموعة سان بطرسبورغ، فرع معهد الدراسات الشرقية[١] ـ خطأً، نجَم عنِ انصرافه عن عمله لمدة منَ الوقت، ثم استأنف النَّسْخ بعد ذلك، وقد ترتَّب على هذا التوقُّف أن كرر نَسْخ فقرة سبق له نَسْخُها، فأتاحَ لنا هذا الخطأ نموذجًا جيدًا، وفرصة مهمة لمناقشة انتظامِ النِّساخة اليدوية الفردية في المخطوطات العربية في القرون الوسطى.

أما الشكل الأول فيتمثَّل في الصفحتين المتجاورتين منَ المخطوطة المذكورة. أما الصفحة اليُمنى الورقة (٢٥٠ب) فتبتدئ منَ الكلمة الأخيرة منَ السطر الثالثَ عشرَ حتى نهاية الصفحة. وقد أعاد الناسخُ النَّص في الصفحة التالية (الورقة ٢٥١أ). واتفق المقطعان في عدد السطور، وهي: ٢٢ سطرًا، وهو الأمر الذي يجعل هذا الشاهد هو الدليلَ الوحيدَ على استقرار كثافة الكتابة وتوازنها في المخطوطة العربية الواحدة.

صحيح أنَّ حجمَ النَّص الذي يكشف عن هذه النوعية منَ الكتابة صغيرٌ جدًّا، ومن شأنه ألَّا يجعل لأي استنتاج قيمةً مهمة. ومع ذلك، فإنه أكثر تمثيلًا مما قد يظهر[٢].

---

(١) انظر: المخطوطات العربية في معهد الدراسات الشرقية، فهرس مختصر، نشرة: أ.ب. خالدوف، بترسبورغ، موسكو، ١٩٨٦م، ص١٨٩، رقم (٣٨٤٩).

(٢) افتتاح ورقتين مرة واحدة في الكراسة (٢٦) من المخطوطة، التي سبقت الورقة (٢٥١)، وتَمَّ قطعها في الأصل (دون إحداث أي ضرر بالنص). تتكون الكراسة ـ كما سبق ـ من عشر ورقات، مثل بقية الكراريس، لكن =

ونحن لا نبالغ في تقدير قيمة التدقيق في النَّصين التوءَمين اللذين تم اكتشافهما. ويكفي ـ على أقل تقدير ـ افتراض أن كثافة النِّساخة في المخطوطات العربية كانت جِدَّ متوازنة. أما بالنسبة للنظام واسع النطاق، المطروح للنِّقاش، فإنه ينبغي للمرء أن يعترف بأنَّ أيَّ بحث مطوَّل عنِ النَّصَّيْن التوءَمين في المخطوطات، لن يأتي بشيء كثير، ولاختبار مدى موثوقية اقتراحنا من عدمها، دَعُونا نقوم ببعض الخطوات الأولى في هذا الاتجاه.

إن المخطوطتين: (C٩٥٨) و(C٧١١) من المجموعة نفسها، بسان بطرسبورغ، فرع معهد الدراسات الشرقية، تقدمان نسختين لكتاب واحد هو: «دُرر الحكام في شرح غُرر الأحكام للمُلَّا خُسْرَو (٨٨٥هـ/ ١٤٨٠م)»[(١)]. وإحدى النسختين (C٧١١) ناقصة الأول، لكن هذا النقص استدركته النسخة الثانية (C٩٥٨)، منَ السطر ١٥ منَ الورقة الأولى (قارن الشكلين ٢ و٣)، مما يعني أنه في المخطوطة (C٧١١) ورقة واحدة فقط هي المفقودة، وهي لا تحتوي على أكثر من (٢٣) سطرًا[(٢)].

= تتكون الآن من ثماني ورقات فقط (ثلاث ورقات في النصف الأول، وخمس في النصف الثاني)، والورقة (٢٥١) هي الورقة الأولى، والورقة المفقودة ـ على الأرجح ـ تتضمَّن النص المنسوخ مرارًا وتكرارًا.

(١) بشأن المخطوطتين. انظر: فهرس المخطوطات العربية في معهد الدراسات الشرقية، ص٢٢٤، رقم (٤٧٣١) (C٩٥٨)، وص٢٢٣، رقم (٤٧١٧) (C١٧١).

(٢) يبتدئ النص في المخطوطات العربية عادة من جانب الصفحة اليسرى من الورقة الأولى، أما جانب الصفحة اليمنى فإنه يؤدي إما وظائف =

وبتقدير الحجم الأقصى الممكن للنقص الموجود في المخطوطة (C٧١١) من خلال المنهج الكوديكولوجي ـ لا تتعدَّى أكثر من (٢٣) سطرًا ـ يمكننا أن نتحقق من مدى صحة اقتراحاتنا حول كثافة النَّص في المخطوطة، عن طريق معرفة حجم النقص نفسه حسابيًّا.

ثم إنه إذا كانت كثافة النِّساخة هي حقًّا قيمة ثابتة لكل مخطوطة، فإنه يمكن مقارنة كثافة النسختين للنص الواحد من خلال ملحقات خطية (سطرًا بسطر) من هذه المخطوطات، ويمكن حينئذٍ إيجاد علاقة تناسُب بين كثافة النَّص في النسختين. فدَعُونا نتحقق من ذلك من خلال العمليات الحسابية:

إن النَّص الذي يتوافر على أول (٢٣) سطرًا في المخطوط (C٧١١) (انظر الشكل ٤) يقابله ما يقرب من ٢٢,٢ سطرًا في المخطوطة (C٩٥٨)، ويمتدُّ منَ السطر الخامسَ عشرَ (١٥) في الورقة ٢ب، إلى السطر العشرين (٢٠) منَ الورقة ٣أ (انظر الشكلين ٢ و٣)، وهو ما يعني أن النِّساخة في المخطوطة (C٩٥٨) أكثر كثافة (١,٠٣٦ مرة) مما كانت عليه في المخطوطة (C٧١١): (٢٣ ÷ ٢٢,٢ = ١,٠٣٦). هذه القيمة التي تقدِّم العلاقة بين كثافتين، هي أداة لتحويل المزيد منَ الأسطر في أحجام نَصِّية (الأسطر، الصفحات، الأوراق) معروفة في مخطوطة واحدة (في حالتنا هذه المخطوطة (C٩٥٨)، في مقابل أحجام لِنُسَخ مختلفة منَ الكتاب نفسه (C٧١١).

= وقائية، أو يخصص للعنوان، أو لتسجيل معلومات أخرى، وكون المسطرة (٢٣) سطرًا في الصفحة تعني التزام الناسخ بها في جميع صفحات المخطوطة.

والمقارنة بين الأجزاء الأولى للمخطوطتين (C٩٥٨) و(C٧١١) (انظر الشكلين ٢ و٤) تبيِّن الجزء الناقص منَ النَّص في المخطوطة (C٧١١)، ويستغرق ١٤ سطرًا كاملًا، وثلاثة أرباع السطر الخامسَ عشرَ (١٥) تقريبًا في المخطوطة (C٩٥٨). فالنتيجة ـ إذن ـ ١٤,٧٥ سطرًا في المخطوطة (C٧١١)، فمِنَ المفترض أن تأخذ ١,٠٣٦ مرة حجمًا أكبر؛ أي: ١٥ أو ١٦ سطرًا (١٤,٧٥ × ١,٠٣٦ = ١٥,٢٨ سطرًا).

وهذا الناتج أقلُّ منَ الحجم المعياري للصفحة الواحدة؛ ذلك أنه ـ أي: الحجم المعياري ـ في المخطوطة (C٧١١): ٢٣ سطرًا (التسطير الأولي المقترح للمخطوط)، والفرق بين نتائج حساباتنا ومتطلبات تسطير المخطوط غير لازم، ومع ذلك فإن متطلبات تسطير الصفحة لا تفقد الثقة في صحة هذه الحسابات.

وكان واضحًا منذ البداية أن النَّص الناقص لا يشغل صفحة كاملة. وتفسير ذلك يسير جدًّا وواضح؛ ربما كان هناك ـ على الأرجح ـ نمط الزخرفة (العنوان) أعلى النَّص، ويشغل المساحة المخصَّصة للأسطر السبعة أو الثمانية الأولى. وقد زُخرفتْ صفحة العنوان في النسخة الثانية من هذا الكتاب (انظر الشكل ٢)[(١)].

---

(١) اقتراح وضع العنوان على هذه الصفحة يجعلنا نأمل في أن تكون الأوراق المفقودة في المخطوطة لا تزال موجودة في مكان ما. ومعلوم أن هناك أساليب بين جامعي المخطوطات وتجَّارها، في جمع الأوراق المزخرفة وقَصِّها منَ المخطوطات. وبعض هذه الأوراق حفظت بالفعل في المتاحف والمكتبات، وبعضها الآخر لا زال ينتقل من مزاد إلى مزاد. انظر: E.J. Grube، اللوحات الفارسية في القرن الرابع عشر الميلادي، وفي تقرير بحثي، نابولي، ١٩٧٨م، ص١٢، رقم (٣٠): =

وتُعدُّ الحالة التي بين أيدينا نموذجًا أوليًّا ـ بطبيعة الحال ـ لتأكيد تحويل النصوص المخطوطة؛ أي: إنه كان منَ الممكن أن تُفسَّر بالنتائج نفسها دون أية حسابات، وقد اخترناها لنمكِّن القارئ المتخصِّص، ذا الحس السَّليم، أن يتابع التحويل الرياضيِّ للنص من مجلد إلى آخر، عند مناقشة الأسلوب المقترح هنا.

ـ ٢ ـ

دعونا نناقش الآن حالة أكثر تعقيدًا، ولكن أيضًا مع إمكانية توقُّع حجم النقص. فهناك زَوْج آخر منَ المخطوطات منَ المجموع نفسه ـ هما: (C٢١١٤) و(C٢٠٢٣) (انظر الشكلين ٥ و٦)[١] ـ يمكن اتخاذهما لهذا الغرض.

وأولى هاتين المخطوطتين المخطوطة (C٢١١٤)، وهي مَعيبة؛ ذلك أنها مبتورة الأول، ويمكن تقدير عدد الأوراق المفقودة فيها عن طريق ترقيم الصفحات، ذلك الترقيم الذي تَمَّ وضعه مرتين في

= ذكر أنه إذا كان لدينا ورقة نجت من التلف، فإنها تتيح لنا معرفة العديد من الميزات، منها ما يأتي: حجمها، وعرض النص (السطر)، وعدد الأسطر، والكلمة الأخيرة في الصفحة، وكذلك النص على ذلك كله، وعرض الإطار الرئيسي للعنوان (موافقًا للنص)، حتى إن اللونين الذهبي والأزرق هما اللونان المسيطران على النمط (ألوان الإطار المحيط بالنص CV١١).

(١) بخصوص هذه المخطوطة، انظر: فهرس المخطوطات العربية في معهد الدراسات الشرقية، ص١٨٩، رقم ٣٨٤٩ (C٢١١٤)، ورقم ٣٨٥٠ (C٢٠٢٣).

أزمنة مختلفة: أما المرة الأولى فقد تمَّ وضعه منذ وقت قريب جدًّا، وربما كان في الوقت الذي تَمَّ فيه وصف المخطوطة للفهرسة، وأما المرة الثانية فقد كانتِ الأقدم؛ ذلك أنه من الممكن أن يكون وضعه الناسخ أو أحد مالكيها المسلمين، ومن الواضح أن الترقيم كان قبل فقدان أول المخطوط.

ويمكن الاطلاع على نموذجين من ترقيم الصفحات في الشكل (١)؛ ذلك أنَّ أعلى الزاوية اليسرى العليا، كان مكان وضع الأرقام العربية: من الورقة ٢٥١ إلى الورقة ٢٧١. والاختلاف في الأرقام يسمح لنا بالتوصل إلى ٢٠ ورقة، هو العدد المفقود من أول المخطوطة؛ أي: كراستان كاملتان من عَشْر (١٠) ورقات في كل منها، وهذا الاقتراح مستنِد على الأوراق القديمة، التي سنتحقَّق منها عن طريق الحسابات، وهو الاختبار العملي للطريقة.

لتقدير مُعامل التحويل للكثافة ـ كما في الحالة السابقة ـ سنتخذ جزءًا منَ النَّص المشترَك بين المخطوطتين. فالجزء المحدد هذه المرة مُبَيَّن في الشكل رقم (٥) المخطوطة (C٢٠٢٣)، الورقة (٢٢ب)، السطر (٢٦) ـ الورقة (٢٣أ) السطر (١ ـ ٢٧). وفي الشكل رقم (٦) (C٢١١٤) الورقة (١أ). ومن خلال المقارنة بين المخطوطتين في هذا الجزء (٣٥) سطرًا في (C٢١١٤) و(٣٣) سطرًا في (C٢٠٢٣)، نستخرج مُعامل التحويل الآتي: (٣٥ ÷ ٣٣ = ١,٠٦). ويمكن أن نلحظ أيضًا أن المخطوطة (C٢٠٢٣) تحتوي على نص أكثر كثافة. وبناء على ما سبق نستطيع أن نقترب من تقدير حجم النَّص المفقود في المخطوط (C٢١١٤).

ينتهي النَّص المفقود في المخطوطة (C٢١١٤) في السطر السادس والعشرين (٢٦) منَ الورقة (٢٢ب)، وهو يقرب من (٢٢) ورقة، يساوي (١٣٦٤) سطرًا (٤٤ صفحة، ٣١ سطرًا في كل صفحة). والصفحة الأولى منَ المخطوطة (الورقة ١أ) لا تحتوي على نص؛ أي: ينبغي طرح (٣١) سطرًا. والصفحة الأخيرة، الورقة (٢٢ب) لا تحتوي إلا على (٢٥) سطرًا من الـ (٣١) سطرًا الموافقة للنقص، وعليه فيجب أخذها في الاعتبار.

وبعد القيام بهذه التصحيحات، نجد أن النَّص المفقود في (C٢١١٤) يعادل (١٣٢٧) سطرًا في المخطوطة (C٢٠٢٣). وباستخدام التحويل يمكننا تقدير حجم النقص بوحدات خاصة، هي القياس (١,٣٢٧ × ١,٠٦ = ١,٤٠٦٦ سطرًا) مع المعيارية من (٧٠) سطرًا لكل ورقة (٣٥ × ٢) في المخطوطة (C٢١١٤)، نجد أن الإجابة الصحيحة والمهمَّة المتوقَّعة هي: (٢٠) ورقة (١٤٠٦ ÷ ٧٠ = ٢٠,٠٨ ورقة).

بهذه الطريقة تم التأكُّد من صحة الافتراض السابق، وهو فقدان ٢٠ ورقة منَ المخطوطة (C٢١١٤)، وذلك بناء على معرفة عدد الأوراق المتضمِّنة للنص، آخذين بعين الاعتبار النَّصَّ ذاتَه كما هو مفترض أن يكون، كل هذا أفضى بنا إلى تقدير قيمة حجم النَّص، ومن ثم فإن المسألة هي أنَّ الصفحة الأولى منَ المخطوط - وفقًا للقاعدة العامة - لا يمكن أن تحتوي على أي نص؛ ولذا فإنه يمكن أن تتوقع عدد الأوراق من خلال حساباتنا، أن تكون (٢٠) ورقة، لا (١٩,٥) ورقة. وهذا يعني أن هناك تفاوتًا عند تحويل النَّص، بنحو ٢,٥٪ من حجمه.

هل حجم النقص هذا مقبول، أم إنه كبير جدًّا؟ في حالتنا هذه، عندما نحلِّل محتويات المخطوطة بوساطة الكراسات، فلن تصادفنا مشكلة على الإطلاق. ومن شأن النَّص المكتوب على (٣٩) صفحة أو على (٤٠) صفحة، أن يحتاج إلى (٢٠) ورقة في كلتا الحالتين. وبالإضافة إلى ذلك، تمت مناقشة الأخطاء الطبيعية ـ منذ وقت مبكِّر جدًّا ـ عند حساب حجم النَّص (المكتوب بخط اليد). مع الأخذ بعين الاعتبار العوامل النفسية، التي تعد عنصرًا من عناصر عملية النِّساخة، ويمكن للمرء أن يتوقع هذه الأخطاء، وتوزيعها حسب الحجم، من خلال بعض الأنماط المحدَّدة، وأن يُجْرِي مقارنات بين النصوص المكتوبة بخبرة ومهارات متعددة، وكذا بأمزجة مختلفة.

إنه من الصعب ـ من ناحية أخرى ـ تقدير الدور الذي تقوم به طبيعة المخطوطات العربية، والتي يمكن أن تُضْغَط من دون أن تفقد شكلها الطبيعي. وإن وقع وتغيرت فلا يمكن اكتشافها عمليًّا بالعين البشرية، وفي الوقت نفسه، هناك عوامل تحافظ على كثافة النَّص ـ بالتأكيد ـ ضمن حدود معينة، وخصوصًا عندما يتعلق الأمر بالعمل الذي قام به ناسخ محترف. فكان هذا العامل واحدًا من أهمِّ العوامل المستخدمة في تحديد نمط تسطير النَّص المستقبلي، وهو ما جعل النُّسَّاخ يعملون بها عادة للحصول على خطٍّ قياسي.

وقد وُصِف نمطُ التسطير في المخطوطات العربية (مسطرة) في وقت مبكِّر منَ القرن الماضي، ولا سيما عن طريق المستعرِب

الإنجليزي (E.W. Lane) (١٨٠١ ـ ١٨٧٦م) الذي قال: «يتم تسطير الورقة من خلال وضع قطعة منَ الورق المقوَّى ذات حبال (مِسْطَرة) تحتها، فيتم إلصاقها بالورقة، ثم الضغط عليها قليلًا»[١]. وهذا الجهاز البدائي انتشر على نطاق واسع في الشرق الإسلامي، وهو المتصل مباشرة بموضوع هذه المقالة.

ـ ٣ ـ

واستخدام المِسْطرة يقدم مَيْزة مهمَّة في صُنْع المخطوطة، تتمثل في التأكد من طول الأسطر، وتَساوِي عددها، وكذا طول المسافة بينها في جميع صفحات الكتاب. ولا شك أن استخدامها قد أدَّى إلى خَلْق نوع منَ الراحة للكَتَبة والنُّسَّاخ في القرون الوسطى. فدعونا ننظر في بعض منها:

---

(١) لين E.W.Lane، ساردًا لآداب وعادات المصريين المحدثين، لندن، ١٨٧١م، ص٢٦٥. ومن الجدير بالذكر أنه اكتشف مؤخرًا مسطرة مثل صك، تقوم بأداء الوظيفة نفسها بين المؤمنين القدماء Starovers في سيبيريا. انظر: N.N. Pokrovskii، «تقاليد مخطوطات المؤمنين القدماء في سيبيريا O drevnerusskoi rukopisnoi traditsi u staroverov Sibir، إجراءات قديمة لوزارة الأدب الروسي، معهد الأدب الروسي، اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية، الجزء الرابع والعشرون، ١٩٦٩م، ص٣٩٦ ـ ٣٩٧، وقد ترجمت هذه المقالة إلى الإنجليزية. انظر: ن.ن. بوكروفسكي N.N.Pokrovskii، النِّساخة والتجليد في سيبيريا الغربية: التقاليد القديمة عند المؤمنين القدماء، ترجمها إلى الروسية سيمونز J.S.G.Simmons، جامع الكتاب، XX/الربيع، ١٩٧١م، ص٢٠ ـ ٢١.

بادئ ذي بدء، نقدِّر حجم النَّصِّ في مجموعة مِنَ الأبيات (ديوان)، فطول السطر ليس له أهمية هنا؛ لأنَّ كل بيت شعري يشغل سطرًا واحدًا، ولا يدخل أبدًا في سطر جديد. وما هو متغير ومهمٌّ في آنٍ في النُّسَخ المختلفة، هو عدد الأسطر في الصفحة الواحدة. وبهذه الطريقة فالمخطوطة ذات ٢٥٠ ورقة بمسطرة ٢٥ سطرًا، سوف تعطينا ٢٥ بيتًا في كل صفحة، و٥٠ بيتًا لورقة مفردة، و١٢٥٠٠ بيتًا للمخطوطة برُمَّتها (وقد يصل إلى أكثر من ١٢٥٠٠ بيتًا)[١].

لأن كل بيت يستغرق سطرًا واحدًا في المخطوط، وعليه فإنَّ القاعدة تتمثَّل في أن عدد الأبيات في المخطوطة يكون مساويًا لعدد السطور، والعكس صحيح، فعدد السطور يتوافق مع عدد الأبيات. وهذه العلاقة السهلة تحوِّل مجموعات الأبيات إلى فئة خاصة منَ المخطوطات، وهناك حسابات تحقِّق نتائج قابلة للتحويل من مسطرة إلى أخرى، من دون معلومات إضافية مطلوبة؛ ولهذا السبب فالنَّص الشعري المخطوط يتكوَّن من ٢١ سطرًا، بالمقارنة بالنّص المذكور سابقًا، المكوَّن من ٢٥٠ ورقة، والمسطرة فيه ٢٥ سطرًا، وسيشغل ٥٩٦ صفحة؛ أي: ٢٩٨ ورقة، وليس فقط ٢٥٠ ورقة (١٢٥٠٠ ÷

(١) في بعض الحالات يكتب مقطع من الشعر في الدواوين الشرقية، بشكل موجز وغير مرتب، في سطر أو سطرين. هذا «الخلط» يجعل معرفة عدد الأسطر في مخطوطة كاملة من قبيل المصادقة، ذلك أن وحدتين من الحساب تتبقَّى فتعلن عنها هنا. وفي جميع الأحوال فإن هذا «الخلط» يقدَّر بشكل انفرادي.

٢١ = ٥٩٥٢٣ صفحة؛ ١٢٥٠٠ ÷ ٤٢ = ٢٩٧٦ ورقة). وفي مخطوطة تتكون من ١٩ سطرًا، سوف يأخذ النَّص ٣٢٩ ورقة (٦٥٨ صفحة)... إلخ.

إن صيغة التَّحويل تتمثَّل في أنَّ عددَ الأوراق تُعرَفُ بمعرفة عدد الأسطر، من «مسطرة» إلى أخرى، وتنطبق فقط على النصوص الشعرية. ونقدِّم في هذا المجال نموذجًا للاستخدام الحقيقي لهذه الصيغة في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، هو «الفهرست» للنَّديم (ت٣٨٠هـ/ ٩٩٠م).

ففي مقدمة فصل من فصل «الفهرست» ذكر أسماء جديدة ومبكِّرة لشعراء إسلاميين، بالإضافة إلى عدد الأبيات التي تمَّ تداولها بين الرُّواة والمتلقِّين، فكتب النَّديم قائلًا: «وإنما غرضنا أن نورد أسماء الشعراء، ومقدار حجم شعر كل شاعر منهم، لا سيما المُحدَثين، والتفاوت الذي يقع في أشعارهم؛ ليَعرِف الذي يريد جَمْع الكتب والأشعار ذلك، ويكون على بصيرة فيه، فإذا قلنا: إن شعر فلان عَشْرُ ورقات، فإنا إنما عنينا بالورقة أن تكون سُلَيْمانية، ومقدار ما فيها عشرون سطرًا؛ أعني: في صفحة الورقة»[1].

---

(١) فهرست النديم، مسح للثقافة الإسلامية في القرن العاشر الميلادي، نشر وترجمة: بايارد دودج Bayard Dodge، نيويورك، لندن، ١٩٧٠م، ص٣٥١؛ للاطلاع على النص العربي، انظر: كتاب الفهرست، تحرير وملاحظة فون فلوجل Flugel، وأتمه بعد وفاته A.Muelier von J.Roediger، ج١، الذي يحتوي على النص، von J.Roediger، Leipzig، ١٨٧١م، ص١٥٩، ١٨ ـ ٢٠.

وبعد هذه المقدمة ذكر المؤلف أسماء عدد كبير من شعراء العربية، متوسعًا في الكلام على نظام الحساب المذكور أعلاه، فيذكر مثلًا الورقة السُّلَيْمانية، وينصّ على أرقام دقيقة أو تقريبية، لعدد الأبيات المكتوبة بها، رغم أن المرء يجب أن يعتقد أن المختارات العامة في الحقيقة يمكن أن تضمَّ عددًا منَ الأسطر على صفحاتها(١).

وكان منَ النتائج العملية المترتِّبة على هذا الاتصال بين محتويات المخطوطات العربية (أي: النَّص)، وتجسيدها المادي (الورقة المخطوطة) إمكانية ضبط حجم المخطوطة الجديدة عند صناعة نسخة؛ لتقدير المبلغ المطلوب ـ سلفًا ـ منَ الورق والحبر، وبهذه الطريقة يتمُّ التَّحكم في نفقات الإنتاج. ورغم ذلك فإن واحدًا منَ العوامل الرئيسة التي تجعل السعر لا يزال غير واضح تمامًا، هو أجر النِّساخة؛ هل كانت تقدَّر من خلال ملاحظة مواصفات النُّسخة (طول الأسطر، وعددها في كل صفحة، وعدد الأوراق الإجمالي)، أم من خلال حجم الورقة التقليدية، مثل الورقة السُّلَيْمانية التي ذكرت في فهرست النديم؟

---

(١) من الممكن أن أردد كثيرًا هذه السمة الأكثر السهولة من حجم المخطوطات من خلال الكراريس، الورقة والنص، السطر، وهي لم تُشرَح أبدًا، لكن قد تظهر أحيانًا في طريقة وصف المخطوطات العربية للتعبير عن الحجم من خلال ميزتين لهما ارتباط وثيق بـ على سبيل المثال: (٤٨) ورقة، (...) من (٢١) سطرًا لكل صفحة، انظر أولًا: IU Krachkovskii I.، الأعمال المختارة، Izbrannye sochiniia موسكو لينينغراد، ١٩٦٠م، الجزء السادس، ص٥٠٧.

أما النُّصوص النثرية فلا يمكن تحويلها بالطريقة نفسها. والسبب في ذلك هو اختلاف خصائص المسطرة؛ ذلك أنها في النَّص النثري لا تعتني بطول السَّطر، ولا تلتزم بطول موحَّد في النسخة برُمَّتها.

والمسألة في النصوص النثرية تكون على عكس النصوص الشعرية؛ ذلك أن طول السطر في الشعر ليس وحْدَة حساب مختلفة عن طول القطعة النَّصية، وفي هذه الحالة، فطول السطر لم يَعدْ وحدةً قائمة بذاتها لقياس مدى اكتمال النَّص أو عدم اكتماله، أو أداة للحصول على تقدير كمية النَّص في المسألة، بوصفها مجموع أسطر الوحدات. وبطبيعة الحال ينقسم النَّص النثري أيضًا إلى أسطر «المسطرة»، ولكنها ـ مع ذلك ـ ليست ذات قياس داخلي مثل وحدة المتر كما في الحالة الأولى، التي تُحدِّد كلًّا من طول السطر، والعدد الإجمالي المتساوي للسطور في جميع نُسَخ العمل الشعري محل البحث. وعليه، فإنَّ النَّص النثري ينقسم إلى سطور تتعدَّى الإطار الخارجي؛ وبسبب هذا القياس غير النظامي، فإن طول السطر غير منضبط. ولما كان النَّص الشعري يعطي دائمًا العدد الإجمالي للسطور، ولا يتمُّ بأي نوع من أنواع المسطرة المستخدَمة، فإن النَّص النثري يعطي عددًا مختلفًا منَ الأسطر، نظرًا لعدم انضباط وحدة التسطير[1].

---

(١) من الاستثناءات بهذه القاعدة ـ وإن كانت واردة الوقوع ـ إسماعيل بن المقري في كتابه «عنوان الشرف الواقي في الفقه والنحو والتاريخ...» إلخ، GAL. II، ١٩٠، ١٠، ١، HSB، ٢٥٤، ١٠، ١، ١، وهو نص =

بيد أنه بالإمكان أيضًا أن تتم عملية التحويل للأسطر النثرية، كما مر مع الأسطر الشعرية؛ ذلك أنه على الرغم منَ الرَّسْم المختلف للحروف في الألفبائية العربية، فإن نص المخطوطات العربية، يكشف القدرة على الحفاظ على ما يقرب من عدد الحروف نفسها في جميع السطور منَ المخطوطة كلها. وهذا الرقم المتوصَّل إليه من تحويل الأرقام الصوتية، يمثِّل المعدِّل المتوسط للأسطر في المخطوطة برُمَّتها[1]. هذه الجودة ـ بقدر ما أعرف ـ لم تُذكَرْ أبدًا في أدبيات هذا العلم، وستسمح بتحويل النصوص النثرية من مسطرة لأخرى.

إن طريقة إيجاد متوسط الكثافة لسطر واحد منَ النَّص، هي الطريقة المعتادة. أما بالنسبة لمُعامل التّحويل المطلوب أيضًا في هذه الحالة، فإنه يمثل النسبة التي تعبر عن العلاقة بين متوسط

= نثري مع أسطر طويلة ثابتة، كما في البيت الشعري. لمعرفة أهمية هذا العمل الأدبي غير العادي، انظر ورقتي: الكتابة باللغة العربية في القرون الوسطى وتكوينها، الكلمات المتقاطعة Arabskoe stednevekovoe sochinenii-krossvord روسيا والعالم العربي، العلاقات العلمية والثقافية، fase ٢، سان بطرسبورغ، ١٩٩٦م، ص٤٧ ـ ٥٥، خاصة ص٥٠ ـ ٥٤.

(١) هي أكثر وضوحًا مما كانت عليه في النصوص الشعرية، ذلك أن وحدة النص الحقيقية لا تكمن في سطر المخطوطة، لكن في عدد الحروف التي تتضمنها. والسطر هو مجرد شكل خاص من خلاله تتحقق الوحدة أو المخطوطة. والشعور بقدر من عدم وجود نص متصل يمتد بين الكلمات ـ إلى حد ما ـ في المخطوطات، كان يمكن أن يؤدي إلى اختفاء أثر التحويل، الذي تكرَّس نفسه لهذه المادة.

كثافة نص وآخر، في أسطر نسختين منَ المخطوطة نفسها. ويمكن أن تكون طريقة الحصول على هذه القيمة مجرَّدة أو ذات الصِّلة كما يأتي؛ فعند تطبيق الطريقة المجرَّدة نجد أولًا خصائص متوسط كثافة النَّص وحروفه (النِّساخة) في أسطر نسختين منَ المخطوطة، ثم نقوم بحساب مُعامل التحويل عن طريق القِسْمة، بقَسْم القيمة الكبرى للكثافة على القيمة الصغرى. أما الطريقة ذات الصلة فتلغي الطريقة الأولى (العمل خارج متوسط الكثافة)، وهي: تحديد جزء واحد منَ النَّص نفسه في النسختين (يُؤخَذُ هذا الحجم على نحو عشوائي، ولكن مع عدد الأسطر الكامل، والصفحات أو الورقات في المخطوطة الواحدة، وتصير كوحدة قياس)، ثم كما في الحالة الأولى، يتم تقسيم القيمة الكبرى على القيمة الصغرى، ويكون الرقم المتحصَّل عليه هو: مُعامل التحويل الذي كنَّا نبحث عنه.

إنه من المستحيل ـ للأسف ـ التدليل على تحويل النصوص المكتوبة بالأسلوب النثري، ومن ثم فالشيء المتاح لكل واحد منا هو المواد. والمسألة هي أن المخطوطات طِبْق الأصل التي يوجد منها الكثير الآن، يمكن استخدامها لتعيين ظاهرة عامة في المنهج في جميع هذه المخطوطات الفريدة. وللتدليل على الأسلوب والطريقة التي يُعمل بها، نذكر أننا بحاجة على الأقلِّ إلى نسختين منَ المخطوطة نفسها؛ ولهذا السبب فالخطأ الذي ارتكبه الناسخ في بداية هذا المقال كان منطقيًّا جدًّا.

ومنَ الممكن أن نفترض أن النُّسَّاخ في العصور الوسطى

استخدموا التحويل للنصوص النثرية، كما هو الحال مع النصوص الشعرية أيضًا، لتقدير كمية الورق اللازمة؛ لصنع نسخة مع مسطرة مختلفة. نحن لا نعلم كيف كانت آليات العمل على وجه الدِّقّة في تلك العصور، ولكن الآن يمكن للمتخصِّصين استخدام عملية تحويل النصوص؛ لتحقيق أهداف أخرى، كتحديد المقاطع المختارة ـ على سبيل المثال ـ بسرعة لبعض الكتب المخطوطة، أو المطبوعة.

إن علماء النصوص وأولئك الذين يعملون على مصادر أدبية تواجههم باستمرار مثل هذه المشاكل، ويمكن استخدام مُعامل التحويل لكل زوج منَ المخطوطات ـ إذا لزِم الأمر ـ بالاعتماد على تعريفه توافق ترقيم الصفحات. ومن شأن البحث عنِ المقاطع نفسها، أن يكون من خلال النظر في صفحات عديدة للنص «الأعمى» (عديم الفقرات... إلخ)، وفي كثير منَ الحالات ما يكون قليل الجدوى.

إن أفضل وسيلة لتطوير طريقة تحويل النَّص من مسطرة لأخرى، هو الاشتغال على مصادر علماء العربية، التي احتوت في تضاعيفها على العديد منَ المخطوطات الأخرى، ففي هذه الحالة يمكن دراسة الإشكالية بطريقة غير مباشرة، لكن ليس عن طريق تشتيت انتباه المرء عنِ المهامِّ الأخرى، بل عن طريق ضمان دراسة أعمق للمواد الحالية على طول الأسطر المنفصلة، وذلك في إطار مجموعة قياسية منَ العمليات التي تشكل أسلوب إعداد مقالة نقدية.

وليس كل المخطوطات والنصوص مريحة على حد سواء للدراسة والتطبيق العملي لنتائج تحويل النَّص. فإن أكثر النسخ الخطية أهمية لفهرست النديم نسختا (باريس ٤٤٥٧، ودَبْلن ٣٣١٥)، وهما نسختان سيئتان؛ ذلك أن كثافة النَّص فيهما غير متساوية، حتى في الصفحات المعنية بالدراسة، وهذا مخالف لقاعدة التناسب المذكورة أعلاه. ولا ينبغي إلقاء اللَّوْم كله على النُّسَاخ؛ لأنَّ ذلك راجع أساسًا للطابع غير المتكافئ لمعظم المواد النَّصية، فعادة ما كانت سجلات سِيَر المؤلِّفين العرب مطوَّلة، أو كان يتم تَعمُّد وَضْع قوائم مؤلَّفاتٍ طويلة. وإلى جانب ذلك، فإن نسخةً منَ النسختين المذكورتين تتصف بوجود فراغات تركها مؤلِّف «الفهرست» نفسه للزيادات، وهي منقولة منَ النسخة الأصلية بخطِّ يدِ النديم. لكن حتى في حالات مماثلة كان أمر تحديد كثافة النَّص ممكنًا، وفي إطار معين لتحديد معاملات التحويل. وسأحاول إظهارها من خلال حل مشكلة واحدة غريبة، نشأت عند إعداد كتاب جديد من كتاب العلماء، تمتِ الإشارة إليه سلفًا وهو كتاب «الفهرست» للنديم.

فقد كُتبت تسع ورقات (الورقات: ١٠أ ـ ١٨ب) من مخطوطة باريس رقم (٤٤٥٧)، بخط مختلف عن خط بقية الكتاب. وهذا يعني أن هناك ورقات قد فُقدت بالتأكيد، والجزء المفقود تم استعادته من قبل ناسخ مختلف. وما يلفت انتباهنا هو عدد الأوراق الضائعة، المستعادة في وقت لاحق. ويكفي أن نفترض أنها كتلة كاملة (كراسة)؛ أي: عدد زوجي من الأوراق فُقدَ منَ المخطوطة،

ولكن كيف كان حجمه الأصلي؟ والكراسة ـ كما نعلم ـ يمكن أن تكون (٨، أو ١٠، أو ١٢ ورقة).

وبعد بعض التحليلات يصبح واضحًا أن الكراسة ذات (٨) ورقات قد بُتِرت. ومقدار النَّص بعد استعادة الورقات التِّسْع، أصبح ضخمًا جدًّا، بحيث لا يمكن تعيين الورقات الثماني الأصلية. ويمكن أن نثبتها على النحو الآتي:

إن الحقل الذي يحتله النَّص يساوي عمليًّا ـ على حد سواء ـ النَّص الأصلي، والنَّص المستعاد منَ المخطوط (وإن كانت هناك بعض الاختلافات الطفيفة سيأتي ذكرُها). وعلى الرغم من أن الحجم الفعلي لحقل النَّص لم يُذكر في توصيف مخطوطة باريس المنشور، والمخطوطة الأصلية نفسها ليست ـ للأسف ـ متاحة لي. واكتفيت بالاطلاع على صورة النُّسخة التي توصَّلتُ بها كرمًا منَ المكتبة الوطنية في باريس؛ ذلك أن حقول النَّص هي من الحجم نفسه. وتم تصوير صفحتين منَ المخطوطة في المكتبة، في إطار واحد؛ لذلك هناك حالتان تظهر فيهما المخطوطة الأصلية والصفحات المستعادة في إطار واحد للحقل (الورقات: ٩ب ـ ١٠أ، و١٨ب ـ ١٩أ). وذلك يعني أنها تمَّ تصويرها في وقت واحد، على بُعْد واحد. وقد طُبِعت من الفيلم حيث يتوالى الإطار تِلْوَ الإطار داخل مختبر سان بطرسبورغ، فرع معهد الدراسات الشرقية، والذي يكفل النِّطاق المتساوي للصفحات المتجاورة على المطبوعات؛ لذلك فمِنَ الممكن المقارنة بين أبعاد حقول النَّص، باستخدام المِسْطَرة فقط، وعدم

الأخذ بعين الاعتبار الحجم الفعلي. فكان هذا ما فعلناه لنتوصل للاستنتاج المذكور أعلاه.

لقد تحولت أبعاد المسطرتين لتصبح متساوية تقريبًا، وعدد الأسطر هو ١٦ سطرًا في كل صفحة، وأخذًا بعين الاعتبار هذه المعايير على قَدَم المساواة؛ فإنه يصير واضحًا منَ البداية أنَّ الناسخ للجزء المستعاد فشِل في ترتيب النَّص ذي الورقات الثماني، وبما أن خطه كان أكثر كثافة، وقد ألزمه ذلك استخدام ورقة إضافية؛ أي: أضاف ٣٢ سطرًا (تبعًا للمسطرة)، بالإضافة إلى ٤ أسطر، قام بإضافتها للورقة الأخيرة، شوَّشت على التسطير الأصلي. وكان هذا ما حدث بالفعل: ثماني ورقات ـ ١٦ سطرًا، ومسطرة الأوراق: ٢٥٦ سطرًا، وتسع ورقات تساوي ٢٨٨ سطرًا، في حين أخذ النَّسْخ الفعلي ٢٩٢ سطرًا ـ و٣٦ سطرًا إضافيًّا، أكثر مما يمكن أن يكون في كراسة من ثماني ورقات. ثم أضيفت أربعة أسطر بالضبط إلى الورقة الأخيرة منَ النَّص المستعاد في ورقة (١٨أ ـ ب)، مما يدل على أن الناسخ للجزء المستعاد كان يجتهد في ضبط النَّص ليس على ثماني ورقات، بل على تسع ورقات. وقد نجح، وإن أخطأ في حساب أربعة سطور.

وأكَّدتِ نتائج تحاليل الكثافة نفسها، كثافة نص الجزء المستعاد، وهي نسبيًّا أعلى من بقية المخطوطة.

إن هذا المنهج لم يظهرْ في تحليل مماثل، ولم نُسبق إليه، وإن كان حجم النَّص في العَيّنة صغير نسبيًّا (تسع ورقات)، ومع ذلك نود أن نثبت كثافة النَّص بالتفصيل، والتي سيتم حذفها في الحالات الأخرى دون شك، وسيجري حلُّها في معادلات عامة (انظر الجدول التالي).

جدول مطلق خصائص كثافة النص (الحروف) ومتوسطها في مخطوطة باريس ٤٤٥٧ (في خصائص الحروف)

الأوراق	سطر ١	سطر ٢	سطر ٣	سطر ٤	سطر ٥	سطر ٦	سطر ٧	سطر ٨	سطر ٩	سطر ١٠	سطر ١١	سطر ١٢	سطر ١٣	سطر ١٤	سطر ١٥	سطر ١٦	سطر ١٧	سطر ١٨	متوسط عدد الأسطر في كل صفحة	الملاحظات
١٠أ	٤١	٣٩	٤٦	٣٨	٣٧	٤٧	٤٤	٤١	٤٢	٤٧	٥٠	٤٤	٤١	٤٥	٤١	٤٢	-	-	٤٢,٢	سطور طويلة
١٠ب	٣٥	٣٧	٤٣	٤١	٣٣	٣٩	٣١	٢٣	٣٩	٤٣	٤١	٤٥	٤٠	٣٨	٣٧	٤٤	-	-	٣٨,٠	سطور معيارية
١١أ	٤١	٤٦	٤٣	٤١	٣٩	٤٤	٤٤	٣٩	٤٣	٤٤	٤٢	٣٨	٤٤	٤٨	٤١	٥٠	-	-	٤٢,٩	سطور طويلة
١١ب	٤٧	٤٩	٥٤	٣٩	٢٩	٤٢	٤٢	٢١	٥٠	٤٣	٢٧	١٤	٤٦	٤١	٤٧	٤٣	-	-	٣٩,٦	سطور طويلة
١٢أ	٤٧	٤١	٤٥	٤٥	٤٦	٤٣	٤٥	٣١	٤٦	٤٦	٤٩	٤٣	٤٣	٤٣	٤٨	٤٦	-	-	٤٤,٢	سطور طويلة
١٢ب	٤٣	٤١	٤٢	٤٧	٤٦	٤٣	٤٢	٤١	١٣	٤١	٢٦	١٦	٤٦	٤٥	٤٩	٤٣	-	-	٣٩,٠	سطور طويلة
١٣أ	٤١	٣٦	٢٠	٤١	٤٥	٤٢	٤١	٥٢	٤٧	٣٧	٤٤	٤٤	٤٤	٢٣	٣١	٣٦	-	-	٣٩,٠	سطور طويلة
١٣ب	انظر الملحوظة ١٣																-	-	-	سطور طويلة
١٤أ	٥٠	٥١	٤٦	٤٣	٤٤	٣٩	٥٠	٤٤	٤٩	٤٢	٣٦	٤١	٣٧	٣٩	٢٨	١٦	-	-	٤٠,٩	قياسي
١٤ب	٠	٢١	٤١	٤٠	٣٦	٣٩	٣٨	٤٥	٤٥	٤٣	٣٧	٤٢	٤٦	٣٧	٤٤	٤٦	-	-	٤٠,٠	قياسي
١٥أ	٤٠	٣٥	٤٤	٣٥	٣٣	٤٢	٢٧	٤٦	٤٤	٣٧	٤٦	٤٢	٤٣	٤٢	٤٦	٣٦	-	-	٣٩,٩	قياسي
١٥ب	٤٧	٤٨	٤٥	٣٩	٥١	٤٤	٤٨	٥٠	٢٣	٠	٥٠	٤٢	٤٦	٤٧	٥٠	٤٢	-	-	٤٤,٨	قياسي فوق من السطر السادس
١٦أ	انظر الملحوظة ١٣																		-	سطور طويلة
١٦ب	٣٥	٣٩	٤٠	٤٢	١٠	٠	٣٥	٤٠	٣١	٣٩	٤٥	٣٧	٣٨	٤٥	٤٧	٣٤	-	-	٢٧,٢	سطور طويلة
١٧أ	٤٧	٣٦	٤٨	٤٣	٥٦	٣٩	٤٩	٤٤	٥٤	٤٥	٥١	٤٧	١٩	٠	٠	٤٤	-	-	٤٤,٤	قياسي
١٧ب	٤٩	٤١	٤٩	٤٧	٤٥	٤٤	٤٩	٥١	٤٠	٤٤	٣٤	٠	٤٨	٣٤	٠	٤٦	-	-	٤٤,٣	سطور طويلة
١٨أ	٣٨	٠	٥٠	٥٧	٥٢	٦٠	٤٨	٤٧	٤٥	٤١	٤٨	٥٢	٥٠	٥٧	٥٤	٥٩	٤٤	٤٦	٤٩,٨	سطور طويلة ٦ ـ ١٠
١٨ب	٤٤	٤٤	٥٠	٤٢	٤٦	٤٦	٤٦	٣٤	١٧	٤٢	٣٩	٥١	٥٢	٤٦	٠	٥١	٤٣	٣٩	٤٣,٠	سطور طويلة
المتوسط	٤٣,٠	٣٩,٦	٤٤,١	٤٢,٥	٤٠,٥	٤٣,٥	٤٢,٥	٤٠,٥	٣٩,٥	٤٢,٢	٤١,٥	٣٩,٩	٤٢,٦	٤٢,٠	٤٣,٣	٤٢,٤	٤٣,٥	٤٢,٥	٤١,٨	-

يقدِّم الجدول جميع الخصائص المحتملة لكثافة نص الجزء المستعاد، منها: عدد الحروف (الخصائص) في كل سطر من صفحاتها الثمانية عشرة (١٨)، ومتوسط الكثافة في كل صفحة (الصفوف الأفقية)، ولتَتبُّع أدقَّ لديناميات النِّساخة اليدوية، يتم الشيء نفسه بالنسبة لمجموعات منَ الأسطر المتقابلة (الأعمدة)[١]، وأخيرًا، فإنه يتم وضع علامة عدد المرات التي قام فيها الناسخ بتجاوز حدود التسطير ـ المسطرة (عمود «الملحوظات»، وأيضًا أعمدة للسطر السابع عشر (١٧)، والسطر الثامن عشر ١٨).

يتضح منَ الجدول أن كثافة النَّص متذبذبة، تصل إلى الحد الأقصى في الصفحتين (١٢أ و١٥ب)، ثم على آخر أربع صفحات منَ الجزء المستعاد (١٧أ، ١٧ب، ١٨أ، ١٨ب)[٢]. ويتم تحقيق

---

(١) إن الورقة (١٣ب) تتضمن البيت الذي ينبغي أن يحسب به السطر، وتم استبعاد ورقة (١٦أ) من عينات الكتابة الفارسية القديمة التي تختلف عن اللغة العربية في الحساب بواسطة حرف في الجدول. واستبعدت أيضًا تسعة (٩) أسطر محفوظة لعينات من الأبجديات غير العربية الأخرى، ولكنها تركت فارغة (علامة الصفر في الجدول). ولم تؤخذ جميع هذه المقاطع في الاعتبار عند العمل بها في متوسط الخصائص. ومع ذلك، ففي وقت لاحق عند التحويل، على سبيل المثال: فالنص الكامل للجزء المستعاد، تم تجديده وفقًا لمتوسط كثافة النص، لكن ربما تؤثر الأخطاء التي تحدث في كل مرة في العمليات الحسابية.

(٢) يكفي أن ننظر إلى تقلبات التدوير التي أُكِّدت بشكل خاص في الجدول، ويمكن تفسير هذه الحدود وغيرها من تقلبات أقل بروزًا في الكثافة بأنها ليست من التقلبات الطبيعية لخط الناسخ، ولكنها تعود للطابع الخاص لمهمته. ثم إن الأمر لا يتوقف على مجرد نسخ النص كما في الحالات =

زيادة الكثافة ـ بشكل خاص ـ على الورقة الأخيرة (١٨أ ـ ١٨ب)، وأيضًا من خلال تمديد السطور (أي: بتجاوز إطار المسطرة)، وبزيادة عدد الأسطر في الصفحة الأخيرة من (١٦) إلى (١٨) (أي: عن طريق كسر الإطار أيضًا في الاتجاه العمودي). وأخيرًا، فينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن مسطرة الإطار للجزء المستعاد، كانت كثيفة النصوص (٤١,٨) حرفًا في كل سطر (انظر الجدول) في مقابل (٣٧,٧٥) حرفًا في كل سطر[1] في الجزء الرئيس من مخطوطة باريس.

لذا، فإننا نعود مرة أخرى إلى الاستنتاج الآتي: إن الناسخ كان يجتهد بقوة، متلاعبًا بكثافة خطه؛ ليرتب النَّص ضمن تسع ورقات متاحة له. ولم يكن هناك أي وسيلة لاحتواء النَّص في ثماني ورقات، بالمسطرة نفسها التي في بقية مخطوطة باريس. ولم يكن منَ الممكن ترتيب ذلك في تسع ورقات، حتى لو اتبع المسطرة بدقة.

= الأخرى، بل ينبغي إدراجه ضمن الأطر المحددة عن طريق حجم الثغرة وبهذه الطريقة كان عليه أن يراقب مساحة الورق التي تتناقص تدريجيًّا، للحفاظ على التوازن بينه وبين الجزء المتبقي من النص، والحال في هذا الموقف أنه لا مفر من تصويب كثافة خط اليد.

(١) يمكن القول إن كثافة خط اليد عن الناسخ الرئيس لمخطوطة باريس على النحو الآتي: على الورقة (٩ب) (صفحة قبل الجزء المستعاد): (١٦) سطرًا، والحروف التي تحتوي عليها هي (٦٠٠) حرفٍ (٦٠٠ ÷ ١٦ = ٣٧,٥ حرفًا لكل سطر)، على الورقة (١٩أ) (بعد الجزء المستعاد): (١٦) سطرًا، تحتوي على (٦٠٨) أحرف (٦٠٨ ÷ ١٦ = ٣٨ حرفًا لكل سطر)، ويبلغ المتوسط: ١٢٠٨ ÷ ٣٢ = ٣٧,٧٥ حرفًا لكل سطر.

منَ الواضح أنَّ النَّص الأول الذي حَلَّ محلَّه النَّص المستعاد الحالي يشغل مساحة عَشْر ورقات (مُتَّبِعًا قاعدة الرقم الزوجي للأوراق في كراسة واحدة).

دعونا الآن نحسب حجم الجزء المستعاد منَ المخطوطة في أحرف الألفبائية العربية (المجموع الكلي للأسطر مضروبًا في متوسط الكثافة): (١٨ صفحة × ١٦ سطرًا) + ٤ × ٤١٨ حرفًا = ١٢٢٠٥٦ حرفًا. ونجد أن كثافة النَّص الأصلي والتي تعادل ٣٧,٧٥ حرفًا (انظر الحاشية السابقة) تساوي ٣٢٣٣ سطرًا منَ الجزء الأصلي المفقود (١٢٢٠٥,٦ ÷ ٣٧,٧٥)، أو إلى ٢٠,٢ من صفحاتها (٣٢٣,٣ ÷ ١٦)؛ أي: نحو عشر ورقات. و٠,٢ هو الحجم المضاف من الصفحة. والخطأ في الحساب الذي لا مَفَرَّ منه، أخذ فقط (٣) أسطر منَ النَّص.

إن ظاهرة التحويل في حالة مخطوطة باريس ربما لا تتطلب مثل هذا التحليل المفصَّل. بيد أن مسألة حجم النَّص المفقود في النَّص المستعاد في المخطوطة مسألة مهمَّة، وفي سياق مختلف ننوِّه بأن دراسة «الفهرست» مبنية على النُّسَخ الثانوية، والنسخة الأصل؛ ذلك أن الأمر متعلِّقٌ بأن نقوم بإنشاء نص نقدي حول النَّص المستعاد (المفقود)، وليس لدينا سوى نسختين مخطوطتين: باريس (٤٤٥٧)، ودَبْلن (٣٣١٥).

أما أولاهما ـ كما هو معروف ـ فتحتوي على تسع ورقات مستعادة من أصل غير معروف. ويمكن لجزء واحد فقط من هذا النَّص مقارنتها بالنسخة الثانية. ففي مخطوطة دَبْلن أيضًا، توقف

النَّص ـ كما لو كان عن عَمْد ـ عند النَّص المفقود. إن الثغرتين المتداخلتين تضعان عدة صفحات من نص «الفهرست» بعيدًا عن متناول نقد علماء النصوص، وتمثَّلان الآن فقط بنص مستعاد مجهول. ويمكن التأكيد على الطابع الأصيل لهذا الجزء فقط بالحجج الكمية، والموازنة بين حجم النَّص المفقود، وتقسيم المخطوطة إلى كراسات وأوراق.

ونحن آخذون هذا الأخير بالاعتبار، ويمكننا وضع النتائج التي حصلنا عليها تحت الاختبار بطريقة أخرى، من خلال مخطوطة دَبْلن. أولًا: اسمحوا لنا بإيجاد مُعامِلات التحويل لمجموعتين منَ النصوص:

١ ـ النَّص الأصلي لمخطوطتي باريس، ودبلن.

٢ ـ الجزء المستعاد من مخطوطتي باريس ودبلن.

أما الحالة الأولى فقد وجدنا (٤٤) سطرًا في مخطوطة باريس (الورقة ٨ب، السطر: ٤ ـ ٩ب، السطر ١٦) و٣٠,٥ سطرًا في مخطوطة دبلن (الورقتان: ٤ب ـ ٥أ)، فتحصَّل لنا مُعامل التحويل، وهو: ١,٤٤ (٤٠ ÷ ٣٠,٥).

أما الحالة الثانية ففيها (١٦ سطرًا) في النَّص المستعاد (الورقة ١٠أ)، أما النَّص المقابل فيتكون من (١٢,٥ سطرًا) في مخطوطة دبلن (٩,٥ أسطر في الورقة ٥أ، وثلاثة أسطر في الورقة ٥ب)، فكان مُعامل التحويل هو: ١,٢٨ (١٦ ÷ ١٢,٥). والآن نقوم بتحويل الجزء المستعاد منَ النَّص (١٨ صفحة من ١٦ سطرًا في الصفحة) إلى مسطرة مخطوطة دبلن، والتي تحتوي على ٢٥ سطرًا: ١٨ ×

١٦ ÷ ١,٢٨ = ٢٢٥ سطرًا (أو ٩ صفحات كاملة). ثم تحويل هذه النتيجة إلى مسطرة مخطوطة باريس: ٢٢٥ × ١,٤٤ ÷ ١٦ = ٢٠,٢٨ صفحة.

وبهذه الطريقة فإن حساب النَّص للجزء المستعاد من خلال المخطوطة الثانية (دبلن) أفضى إلى نفس النتيجة، وهي: عشر ورقات، و٤,٥ أسطر (خطأ حسابي).

ما يلفت انتباهنا في آخر ثلاث حسابات، هو مُعامل التحويل في زوج «مخطوطة دَبْلن المستعادة» (١,٢٨). وفي شكل المخطوطة غير «الملفوف» تظهر بنسبة ٣٢ ÷ ٢٥، والتي تذكِّرنا بتسطير النَّص نفسه؛ أي: (٣٢) سطرًا يساوي صفحتين منَ المقطع المستعاد، و(٢٥) سطرًا في صفحة كاملة من نسخة «الفهرست» المحفوظة بدَبْلن. إنه من الواضح أن هذه العلاقة ليست عرضية فقط. وكان الناسخ في الجزء المستعاد يبحث عن أسهل طريقة ـ ربما ـ لملء الثغرة بالضبط؛ ليجعلها مناسبة للنص المحيط، واجدًا أن الـ (٢٢٥) سطرًا التي كان يتوقع نقلها تساوي تسع صفحات، وقرر قبول العدد الدقيق للصفحات مضروبًا في (٩)؛ أي: (١٨). والآن يجب عليه فقط أن يتأكد من أن السطر الخامس والعشرين منَ النسخة الأصلية سيتوافق مع السطر الأخير منَ الجانب المقابل من كل ورقة منَ النسخة التي كان يصنعها (أي: السطر الثلاثي والثلاثين)[1].

---

(١) إذا كان اختبار المسطرة مختلفًا عن (٢١) سطرًا، فإن الحسابات سوف تكون هي نفسها. ومُعامل التحويل، هو: ٤٢ ÷ ٢٥=١,٦٨، وعدد الأسطر في النسخة: ٢٢٥×١,٦٨، وعدد الصفحات في النسخة =

إن مقارنة الجزء المستعاد بمخطوطة دبلن، تُظْهِر أن هذه الطريقة كانت بالضبط طريقة ضبط كثافة الخط، بعد السطر الخامس والعشرين في نسخة دبلن. وهذه الأخيرة كانت غالبًا نسخة أصلية (فوتوجراف Photograph)، منها تَمَّ نسخُ الجزء المستعاد.

ومع هذا الاكتشاف نقترب من جديد إلى منطقة علم النصوص، ودراسة أصناف مصادر الدلائل المباشرة والحجج المقدَّمة، التي توفرها أساليب التحليل الكمي للمخطوطات، والتي هي أيضًا جديدة في الدراسات العربية.

❋ ❋ ❋

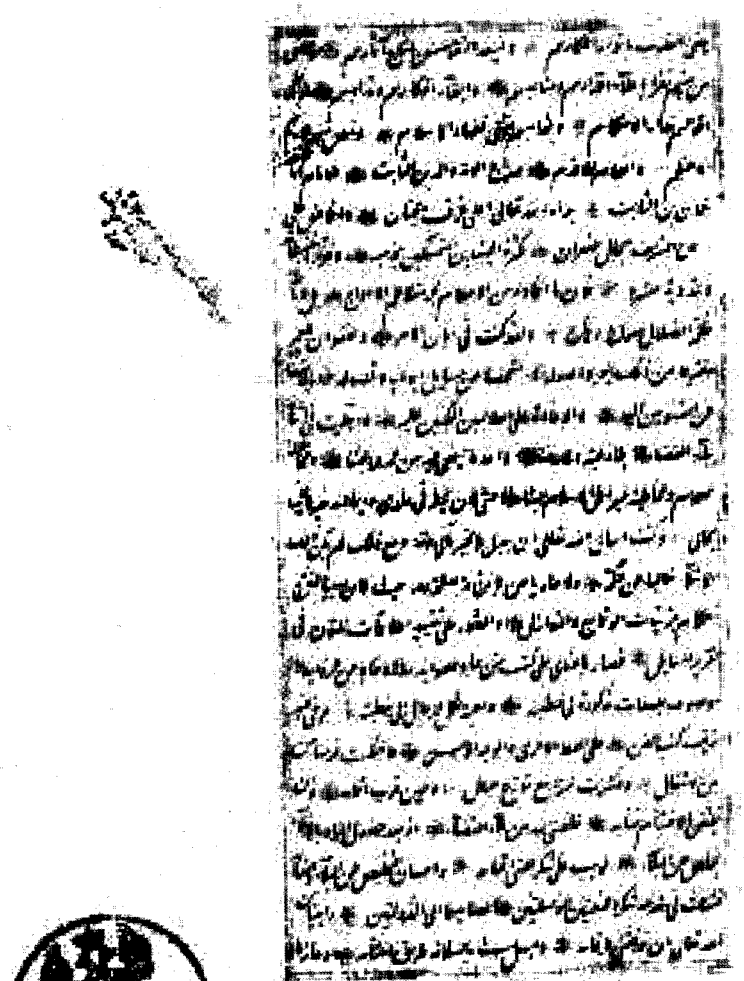
= (٢٢٥×١,٦٨) ÷ ٢١، وعدد الأوراق (٢٢٥×١,٦٨) ÷ ٤٢، وعدد الأحرف في السطر الواحد في النسخة هو أقل من ١,٦٨ مرة عن النص الأصلي. ولا تتجاوز حدود (١٨) صفحة عندما نصنع النسخة، والناسخ يسعى إلى الالتزام بـ(٢٥) سطرًا لتتوافق مع النسخة الأصلية؛ أي: إلى السطر الثاني والأربعين من كل ورقة في النسخة.

الشكل رقم (١)

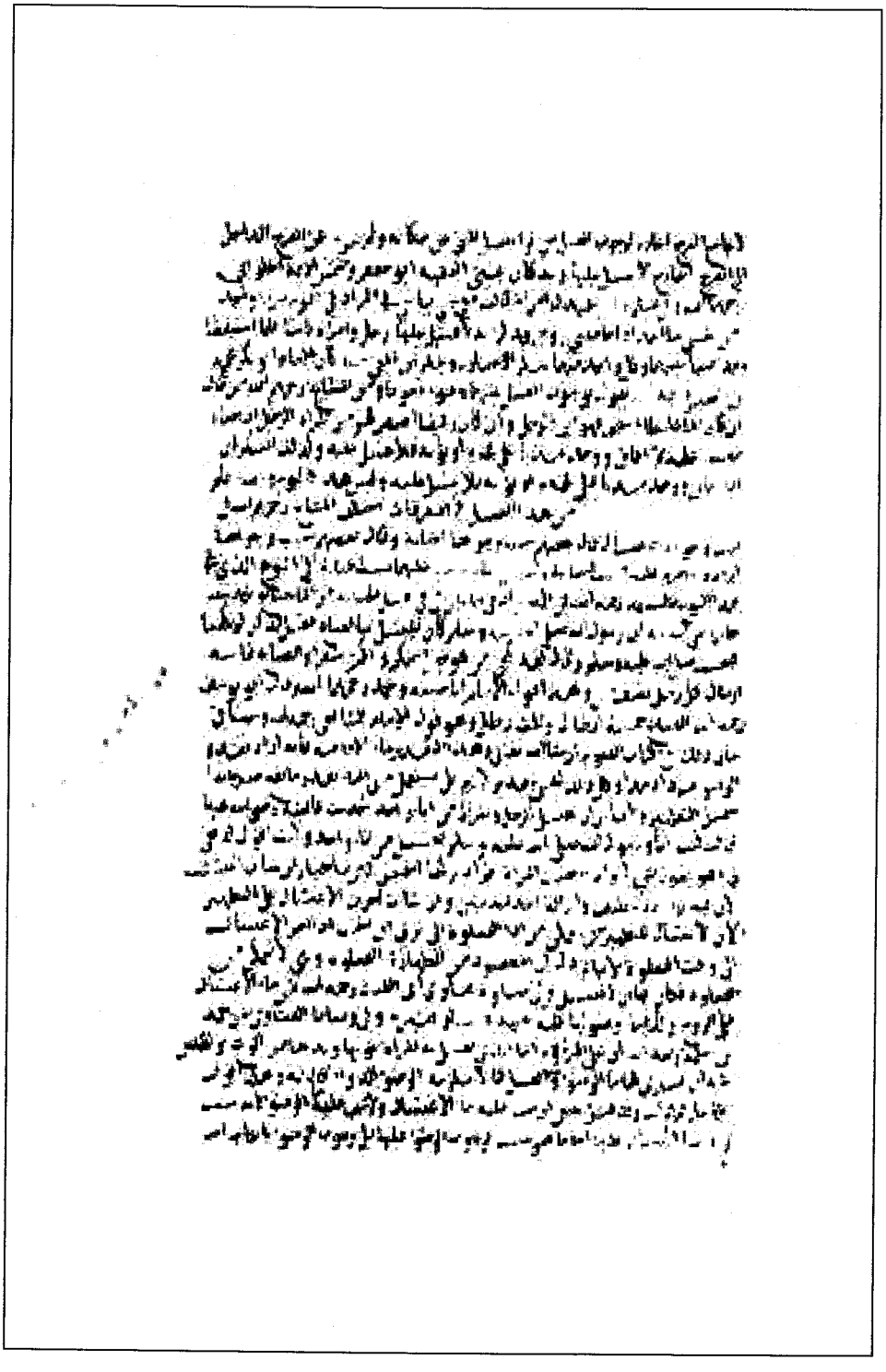
الشكل رقم (١) تتمة

الشكل رقم (٢)

الشكل رقم (٣)

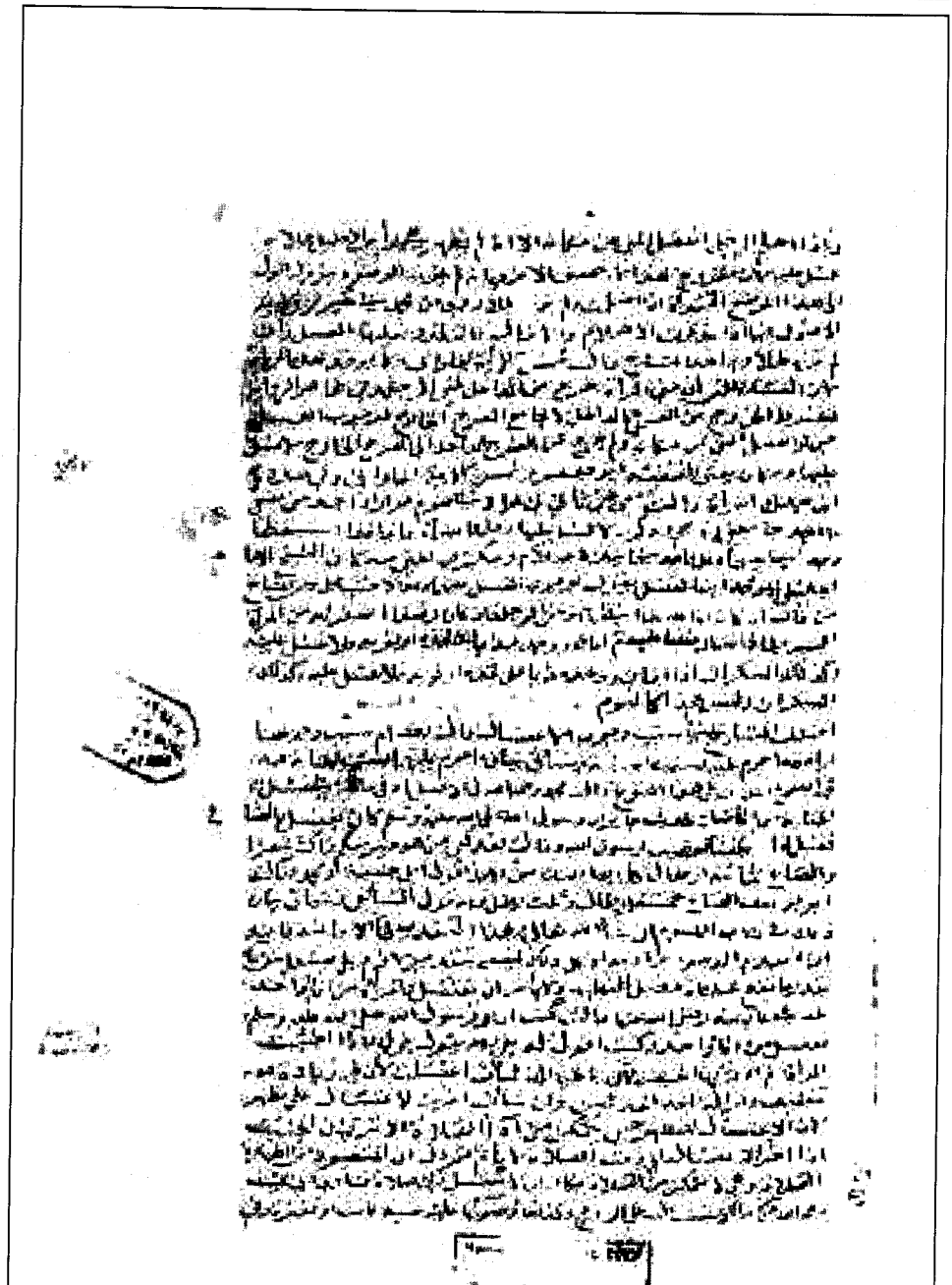


الشكل رقم (٤)



الشكل رقم (٥)

الشكل رقم (٥) تتمة



الشكل رقم (٦)

Proportions remarquables dans des manuscrits maghrébins du Moyen-Age au XIXes[1]

ماري جونفيف[2]

الملخص

هي ورقةٌ بحثيَّةٌ قدَّمتها صاحبتها في ندوة «المخطوط العربي والهويَّة الحضاريَّة»، التي عُقدت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن زُهْر بأكادير، خلال الفترة من (٢٥ إلى ٢٧ إبريل/ نيسان ٢٠٠٥م)، وحاولت فيها مقارَبة مجموعات عديدة منَ المخطوطات المنسوخة بالغرب الإسلامي في القرن (١٣هـ/ ١٩/)، ذات الشكل المربَّع.

ويشكل البحث عن كون المساحة المخصَّصة للكتابة أو الزَّخرفة ـ محدَّدةً على وَفْق نِسبٍ خاصة.

وتتميَّز المخطوطات القرآنية المنسوخة في الغرب الإسلامي

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/مايو ٢٠١١م، ص٢٢٧ ـ ٢٣٨.

Cet article contient le texte d'une communication au colloque. Le manuscrit arabe et l'identité civilisationnelle, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Ibn Zohr, Agadir, 25-27 avril, 2005.

(٢) رئيسة قسم المخطوطات العربية بالمكتبة الوطنية الفرنسية.

بأشكال خاصة للكتابة، تختلف عن أشكالها في المشرق، وكان هذا النموذج طابعًا عامًّا في المخطوطات المغربية، العربية منها والعِبْرية.

وشواهد ذلك كثيرة، منها: مصحف مجموعة الخليلي رقم (١٠)، ومخطوطة «دلائل الخيرات» للجُزُولي (ت٨٧٠هـ)، المحفوظة بالمكتبة الوطنية بالرِّباط برقم (٣٥٦)، ومخطوطة «عُدَّة الحِصْن الحَصِين» لابن الجَزَري (ت٨٣٣هـ)، المحفوظة بالمكتبة الوطنية بالرِّباط برقم (٧٢١١). هذه المخطوطات الثلاث مزخرفة، ومساحة الكتابة فيها أو الزَّخرفة لا تستحوذ على مركز الصفحة، بَيْدَ أن الهامش السُّفلي فيها أكبر منَ الهامش العُلْوي.

ويرجع سببُ اختلاف أحجام المخطوطات بين المخطوطات القرآنية وغيرها ـ في رأي الباحثة ـ إلى اختلاف أشكال الاستعمال، فالأُولَى تستعمل للصَّلاة والتِّلاوة، والأخرى للدَّرْس والحَمْل والسَّفَر؛ إذ يسمح صِغر حجمها بحَزْمها مع متاع السَّفر؛ لذلك كان شكل الصفحة مربَّعًا، وإن لم يكن هذا الشكل هو المفضَّلَ، فقد كانت هناك أشكال مستطيلة مساحة الكتابة فيها ذات ارتفاع مثلَّث متساوي الأضلاع، وبها هامش زُخرفي؛ مثل مخطوطة مصحف مجموعة الخليلي، ومخطوطة «دلائل الخيرات» سابقتي الذِّكْرِ، وغيرهما.

وهناك أمثلة كثيرة لمصاحفَ منَ القرن (٦هـ/ ١٢م) إلى القرن (٨هـ/ ١٤م)، كُتبت على الرَّق، كان نُسَّاخها يفضِّلون الشكل المربَّع، ونسخة منَ «الموطإِ» للإمام مالك بن أنس (ت١٧٩هـ)، كُتبت سنة (٥٩٠هـ)، محفوظة بالجزائر العاصمة.

ومن بين المخطوطات التي تتطابق مع النِّسب والأبعاد

المذكورة آنفًا، نسخة منَ «الموطإ» نُسخت بين سنتي (٧٢٥ و٧٢٦هـ/ ١٣٢٥ و ١٣٢٦م)، ونُسَخ منَ المصحف الشَّريف نُسخت بالمغرب بين سنتي (٧٤٩ و٧٥٩هـ/ ١٣٤٨ و١٣٥٨م)، وبعض الأناجيل العِبْرية التي نُسخت بالأندلس في شبه الجزيرة الإيبيرية، وجنوب فرنسا، ونسخة منَ الكتاب المقدَّس نُسخت بقَشْتالة سنة (٦٢٩هـ/ ١٢٣٢م). وهي تتوافق في خصائصها مع مخطوطات الغرب الإسلامي.

إن الشكل المربَّع في مخطوطات الغرب الإسلامي ليس الشكلَ الوحيدَ الملحوظَ؛ فقدِ اسْتخدم النُّسَّاخ الشكلَ المستطيلَ الفيثاغوريَّ، الذي يجمع بين الكتابة والزَّخرفة، ومن النماذج إنجيل نُسخ في لِشْبونة في نهاية القرن (٩هـ/ ١٥م)، وهو مستطيل مركزي بأبعاد مُثَّلث متساوي الأضلاع؛ وصفحات مزخْرَفة من نسخة من «دلائل الخيرات»، محفوظة بالرِّباط، كُتبت في القرن (١٣هـ/ ١٩م).

وتوصَّلتِ الباحثة إلى أنَّ النِّسب والأبعاد التي ذكرتها - على المساحة المكتوبة أو الزَّخرفة - وُجدت في مخطوطات لا تنتمي للغرب الإسلامي، وأن بعض الصفحات التي لم تكن تتوافقُ مع نِسب الأشكال الهندسية كانت تتكرَّر كثيرًا في مخطوطات الغرب الإسلامي وغيرها، وأن الشكل المستطيل - في ما يبدو - كان يرتبط في المغرب والأندلس بنِسَب مثلَّث متساوي الأضلاع، وكثيرًا ما كان يميل إلى المحافظة الجمالية في إنتاج أشكال مميَّزة منَ المصاحف الإقليمية، تُوافِق تلك التي أُنتِجت في المشرق، في صدر الإسلام.

هذه المحافَظة التي تتمثَّل في التمسُّك بشكل معيَّن من إنتاج المخطوطات على مرِّ القرون، لا يمكن أن تتكرَّر - مثلًا - في الحجاز؛ لأن البيئة المحليَّة تتدخَّل لتضفيَ طابعًا خاصًّا.

De nombreux recueils de priéres manuscrits copiés au Maghreb au XIXe s. presentent le même format carré que les corans médiévaux de la même région, mais la surface réservée à l'écriture ou à l'enluminure a été tracée selon des proportions particulières: un rectangle don't la largeur I représente la hauteur d'un triangle équilatéral don't la longueur L est le côté (fig.1.). La largeur I de ce rectangle est done dans l'idéal à L x v3)/2.Longueur et largeur sont dons un rapport compris entre 1,13 et 1.17. si l'on admet un écart de 2% par rapport aux proportions obtenues par le calcul(1). Il est facile, à l'aide d'un compas, de verifier si une surface correspond à ces proportions, quelle que soit la taille de la reproduction d'un manuscrits ou d'une reproduction; il suffit de tracer l'intersection des deux circles qui ont pour centre les extrémités de la hauteur de rectangle, et pour rayon cette même Hauteur. Si le sommet du triangle se trouve sur le côté oppose du rectangle, sa largeur est égale à la hauteur du triangle équilateral. Une telle proportion est également souvent observée dans des manuscripts médiévaux copies au Magreb, si l'on prend en compte la hauteur de la surface écrite mesurée à partir de la ligne de base de la ligne supérieure jusqu'à ligne de base de la ligne inférieure, e qui correspond au cadre de réglure. Dans les manuscrits de la période intermédiaire, on rencontre également ce format de surface d'écriture, qui à travers les siècles, s'adapte aud format carré comme au format vertical de la page, mais uniquement au Maghreb. Le cas d'un manuscript copié en Iran en 1338, don't la surface d'écriture présente ces proportions paraît isolé et exceptionnel(2). En revanche, on peut faire un rapprochement

(1) F.Déroche et al., Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe, Paris BNF, 2000, p.181.

(2) Dublin, Chester Beatty Library, 1470, et, D.James, Qur'ans and =

avec plusieurs manuscrits hébreux copies dans la peninsula ibérique ou dans des aires relevant de son influence culturelle comme le sud de la France, du Xlle à la fin du XVe s., qui présentent également ces proportions, ce qui confirme le caractére régional de ce choix esthétique que l'on ne peut pas rapprocher de la tradition ancienne des corans dits «coufiques».

En effet, les formats les plus approchants parmi ces derniers sont ceux des corans transcrits dans la graphie B Ib selon la classification de F. Déroche et qui seraient copies au Ville s. ainsi que des parties du coran de grand format Arabe 324 (graphie Cla)(1), mais ils ne peuvent y être assimilés,. Le rapport longueur sur largeur du rectangle de la surface d'écriture mesurée de la base de la ligne inférieure à la base de la ligne supérieure est proche mais soit inférieur soit supérieur aux limites qui définissent les proportions auxquelles nous nous intéressons ici. Il semble donc bien que cette forme soit apparue au Maghreb, al-Andalus compris pour la période médiévale, et qu'elle s'y soit maintenue, dans le manuscrits hébreux comme dans les manuscrits arabes.

Examinons quelques manuscrits arabes copies au cours des siècles. Les exemples de manuscrits du XIXe s. don't la surface

---

= Bindings of the Chester Beatly Library: a facsimile exhibation. London, World of Islam Festival trust, 1980, p.65.

(1) F.Déroche, Catalogue des manuscrits arabes, 2ème partie: manuscripts musulman: Tome I, 1: Les Manuscrits du Coran: aux origines de la calligraphie, Paris, Bibliothèque nationale, 1983, et The Abbasid tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th centuries AD, London, The Nour Foundation, 1992 (The Nasser D.Khalili Collection of Islamic Art, vol.1).

d'écriture ou d'enluminure présente ces proportions remarquables sont très nombreux. On peur signaler un Dalâ'il al-khayrât suivi d'autres texts (Rabat BNRM G 356, fig.1)[1], un coran (collection Khalili n10)[2], pour l'enluminure (f.1-2v) mais non pour la surface écrite qui est un peu plus large, ou encore un 'Uddat al-hisn al-hasîn d'Ibn al-Gazarî (BNF Arabe 7211)[3] (fi.2). Ces trois manuscrits sont tous enluminés, la surface d'écriture ou d'enluminure n'est pas centrée sur la page et la marge infèrieure est plus grande que la marge supérieure. L'usage des corans et recueils de prieres est different de celui des manuscrits contenant des texts à étudier, et c'est peut-être pourquoi ils se distinguent par leure format des autres manuscrits. De petites dimensions, ils étaient places dans des sacoches à bandoulière et destines en principe à accompagner leur propriétaire dans ses déplacements. Le format de la page est carré et il est probable que ce choix renvoie aux nombreux corans médiévaux dont les pages comme la surface d'écriture étai-

(1) De l'Empire romain aux villes impériales: 6000 ans d'art au Maroc. Paris, Paris-Musées, 1990, p.294-295: DaLa'il al-khayat wa shawariq al-anwar li as-salat 'la an-Nabiyya al-Mukhtar, Muhammad al-Jazyuli, et autres textes panégyriques et d'invocation: Fac-similé du manuscrit G:356 de la Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc, Rabat, Ministère des Habous et des Affaires islamiques, 2003.

(2) n°10, f. 1v-2, M, Bayani, A. Contadini, T. Stanley, The Decorated word: Qur'ans of the 17th to 19th centuries, London, The Nour Foundation, 1992 (The Nasser D.Khalili Collection of Islamic Art, vol.IV), p.49-51.

(3) L'Art du livre arabe: du manuscrit au livre d'artiste, dir: M.G. Guesdon et A.Vernay-Nouri, Paris, BNF, 2001, n°66, p.98-99.

ent de format carré[1]. Au XVIIIe s., le format carré n'était pas encore revenu en faveur, Sur des pages verticales, on retrouve cependant les surface construites à partir d'un triangle équilatéral, si l'on inclut l'espace occupé par les motifs décoratifs marginaux. On peut donner comme exemple certains feuillets d'un coran de la collection Khalili du XVIIIe s.[2]. Au XVIIe siècle, le manuscrit de Paris. BNF Arabe 6983 copié en 1698 probablement au Maroc et contenant les Dalâ'il[3] al-khayrâ présente également pour les pages enluminées une construction à partir d'un triangle équilatéral, les motifs décoratifs extérieurs au cadre principal étant compris dans le rectangle (fig.3).

Les pages du protulan d'al-Sharffi realize en Tunisie en 1551 présentent les m êmes proportions (BNF, arabe 2278) (fig.4)[4]. Pour le XVe s., un exemple est fourni par un volume d'un Sahih d'al-Bukhari copié en 1470 pour le souverain 'abdelwadide de Tlemcen Muhammad IV (Alger, Bibliothèque nationale d'Algérie 439)[5].

Les exemples sont nombreux pour la période du XIIe s., au XIVe s. Pour les corans médiévaux, copies sur parchemin, les copistes ont privilégié le format carré, tant pour la surface de la page

(1) F.Déroche, «Cercle et entrelacs: format et décor des corans maghrébins médiévaux» dans Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances, 2001, p.593-620.

(2) n°9. f.157v, 162v The Decorated word, p.47-48.

(3) I. An du livre arabe.p. 100-101.

(4) Itinéraire du savoir en Tunisie: les temps forts de l'histoire tunisienne, Tunis, Paris: Alif, CNRS, Institut de Monde arabe, 1995, p.88-93.

(5) FIMMOD (Fichier des Manuscrits du Moyen-Orient Datés). Paris, SEMMO, 1992, n°322.

que pour la surface d'écriture ou d'enluminure, dès la fin du XIe s. Le plus ancien connu est date de 1106-1107[1]. Le format carré a cependant coexisté avec les formats verticaux dès la fin du XIe s.[2]. Le rectangle don't les proportions sont celles d'un triangle équilatéral est aussi present au XIIe s. Un Muwatta copié en 1194 conservé à Alger[3], présente une page carrée et une surface d'encadrement correspondent à ces proportion; un coran copié en 1195 conservé à Uppsala présente une surface d'écriture aux mêmes proportions[4]. Les pages d'un coran de la BNF (Smith-Lesouef 217) copié au XIIIe ou au XIVe s. presentent les mêmes proportions triangulaires que la surface d'écriture, mais comme la reliure a été refaite, on ne connaît pas le format d'origine (fig.5)[5]. Parmi les nombreux manuscrits médiévaux don't les proportions correspondent à celles qui nous intéressent ici, on peut mentionner encore un Muwattâ' copié à Salé en 1325-1326[6] et un coran copié

(1) Escurial, arab, 1397 copié à Malaga, Cf. F. Déroche, «Cercle et entrelacs...», p.593.

(2) Uppsala, Universitetsbibliotcket, Obj 48, Cf. Les Andalousies: de Damas à Cordoue, Paris, Hazan, Institut du Monde arabe, 2000, n°179, p.158.

(3) Alger, Bibliothèque nationale d'Algérie, n°424: FIMMOD, Paris, SEMMO, 1992, n°320. Ces observations portient sur les pages publiées des manuscrits. Pour celui d'Alger, il s'agit de la surface de l'enluninure hors encadrement.

(4) Uppsala, Universitetsbibliotexket O.V et 77. Cf. Les Andalousies: de Dames à Cordoue, Paris, 2000, °180, p.158.

(5) L'art du livre arabe, p.92.

(6) Rabat, Maktaba Hasaniyya 939, Cf. De l'empire romain aux villes impériales, p.260.

au Maroc entre 1348 et 1358[1]. Dans le Muwatta' de Rabat, aux pages carrées, et dans le coran de Paris, c'est la mesure qui sépare les lignes de base inférieurs et supérieure de l'écriture qui determine le côté du triangle et donc la largeur du rectangle. Dans le coran Arabe 423 de la BNF, sur lequel figure un acte de waqf du souverain mérinide Abu'Inân Fâris qui regna de 749 h/1348 à 759 h/1358, c'est la hauteur totale de l'écriture que l'on doit prendre en compte (fig.6). Dans ce manuscrit. L'enluminure en pleine page est de format carré. Cependant, dans le Muwatta' d'Alger, les proportions du rectangle d'enluminure correspondent à celles d'un triangle équilatéral.

Dans un coran medieval non date conserve à la British Library[2], les formes du carré et du triangle sont associées: si l'on considère la surface d'écriture sans tenir compte, du point de vue de la largeur, de la courbe du nûn de la première ligne, on peut considerer qu'elle se rapproche du rectangle construist à partir d'un triangle, mais si l'on prend en compte la courbe du nûn, on peut considerer qu'elle se rapproche considérablement du carré. La largeur des cinq lignes irrégulières semble s'équilibrer autour de ces lignes verticales, sans que toute fois aucune d'elles ne soit formellement tracée.

Le sommet du triangle équilatéral correspondent au milieu de la hauteur intervient dans la construction du décor marginal. Dans les Dala'il al-khayât du XIXe s. de Rabat. Les motifs extérieurs à

(1) Paris, BNF, Arabe 423, cf. De l'empire reman aux villes impériales, p, 262 pour la surface écrite et L'Art du Livre arabe. N°63.p. 96 pour l'enluminure.

(2) British Library, 11780, Cf. Les Andalousies: de Damas à Cordoue, n°178, p.157.

l'encadrement ne font pas partie de la surface construite avec les proportions d'un triangle équilatéral, mais leurs dimensions sont déterminées par un cercle dont le centre se trouve exactement au sommet du triangle qui se trouve sur le côté extérieur.

* Parfois, le décor marginal s'inscrit dans un demi-cercle qui a pour centre le sommet du triangle, tangent au cercle qui passé par les quatre coins du rectangle d'encadrement. Ailleurs, il s'inscrit dans un demi-cercle don't le centre est le sommet du triangle, passant par le centre du rectangle. Ailleurs encore, La largeur du décor marginal est définie par un cercle don't le centre est le sommet du triangle et le diamètre la longueur du rectangle.

Dans certaines bibles hébraiques médiévales produites dans l'aire séfarade (Espagne et Sud de la France), on relève le m ême usage du triangle équilatéral que dans les manuscripts maghrébins, pour l'encadrement, la surface de l'enluminure ou la surface écrite. Le manuscript de la BNF Hébreu 105, le plus ancient des manuscripts séfarades reproduits dans Les manuscripts hébreux enluminés des bibliothèques de France[1], realize à Tolède en 1197-1198, présent un format de surface écrite très proche de celui que nous recherchons, mais très légèrement plus vertical. En revanche, Hébreu 14, du XIIe ou du début du XIIIe s., correspond à notre format pour ce qui concerne la totalité de la hauteur de la surface d'écriture, épaisseur de la ligne supérieure comprise (fi9.7)[2]. Il en va de même pour une bible copiée en 1232 en Castille, pour la surface d'écriture de la ligne de base inférieure à la ligne de base

(1) G.Sed-Rajina, Les Manuscrits hébreux enluminés des bibliothèques de France. Leuven, Paris, Peeters, 1994.

(2) Les manuscrits hébreux eluminés..., n°2, p.4-5.

supérieure[1], et encore pour une autre copiée vers 1260-1280 à Tolède ou Burgos, pour l'encadrement constitué par une ligne d'écriture de grand module et deux lignes de micrographie. Le côté de notre triangle est mesuré entre les lignes de base de l'écriture de grand module, qui tourne autour du rectangle[2]. Parmi les manuscrits plus Tardifs, on peut signaler une bible copiée probablement en Castille, vers 1475 et 1480, pour l'enluminure[3].

Que ce soit dans les manuscrits arabes ou dans les manuscrits hébreux, le format don't nous avons constaté la grande fréquence ne représente pas la seule figure remarquable utilisée par les copistes. Le rectangle de Pythagore (Longueur sur largeur = 1,33) détermine la plus grande des surface qui composent le décor du f.524 d'une bible copiée à Lisbonne à la fin du XVe s. et don't le rectangle central est aux proportions d'un triangle équilateral[4]. On le rencontre aussi dans quelques pages d'enluninure des Dalâ'il al-khayrat de Rabat du XIXe s., où il s'harmonise assez mal avec

(1) Paris, BNF, Hébreu 25, F.17 reproduit dans S. Sitbon, Interdit de la représentation dans le judisme et création artistique: leçons des bibles médiévales de l'Espagne, 1,II, p.LXXVI (Thèse EPHE, section des sciences religieuses, 2004, Publication en cours). Les feuillets avec encadrements ne prèsentent pas le même format, Cf. Les manuscrits hébreux enluminés n°3, p.5, et M.Garel, D'une Main forte, Paris, Seuil, 1991, n39, p.58-59.

(2) Paris. BNF, Hébreu 22, D'une Main forte, n°35, p. 51: Les manuscrits hébreux enluminés, n°7, p.16.

(3) Paris, BNF, Hébreu 29, Les manuscrits hébreux enluminés... n36, p.96.

(4) Paris, BNF, Hébreu 15, Les manuscrits hébreux enluminés... n53, p.131.

la page carrée[1]. Dans un manuscrit du Shifâ' du XIXe s.[2], de fomat vertical, la surface d'écriture encadrée correspond au double rectangle de Pythagore (longueur sur largeur (1.50 = 1,41). Tandis que la bordure de la page contenant les mentions marginales a des proportions équivalentes à notre actuel format A4 (longueur sur largeur = 1,41) Les enluminures qui ouvrent le volume ont les proportions du rectangle d'or (longueur sur largeur = 1,62). On constate aussi parfois la presence de proportions remarquables dans des surfaces écrites ou enluminées de manuscrits non maghrébins mais leur fréquence dans les manuscrits des diverses regions n'a pas été étudiée. Les pages dont les proportions ne correspondent pas à des formes géométriques particulières sont également très fréquentes, dans les manuscrits maghrébins comme ailleurs. Toutefois, il semble bien que le rectangle aux proportions d'un triangle équilatéral soit associé au Maghreb et à la Péninsule ibérique. On a souvent qualifié de conservatisme une esthétique régionale tendant à reproduire des formes privilégiées dans les corans des débuts de l'Islam, qui trouvent leur origine en Orient. Ici, si le conservatisme se manifeste dans la permanence de l'emploi d'une forme à travers les siècles, il ne saurait concerner des elements élaborés au Hijâz, mais bien une invention locale, don't il serait intéressant de trouver les traces les plus anciennes, éventuellement sur des objets autres que les livres.

❋ ❋ ❋

(1) voir note 4.

(2) Rabat, BNRM, G636, Cf. De l'empire romain aux villes impériales, p.284.

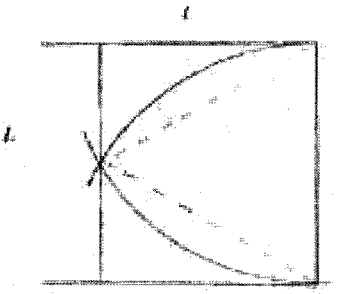


Fig. 1

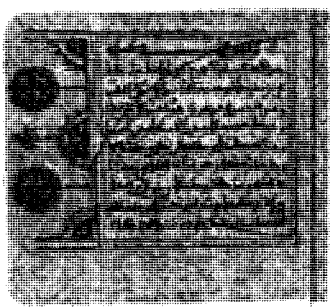


Fig. 2

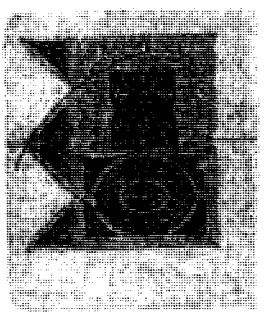


Fig. 3

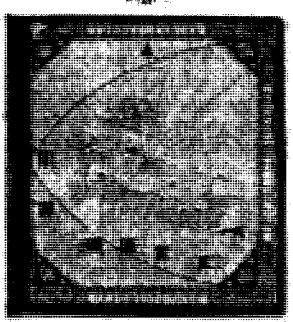


Fig. 4

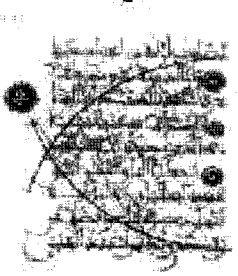


Fig. 5

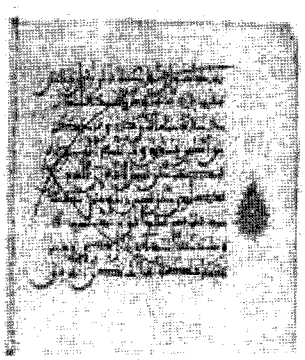


Fig. 6

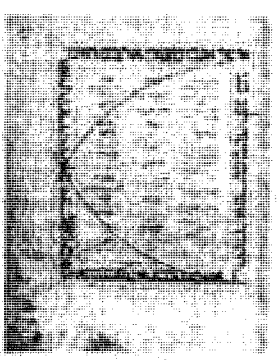
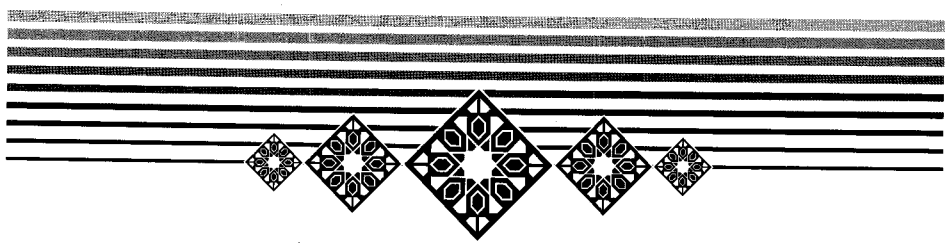
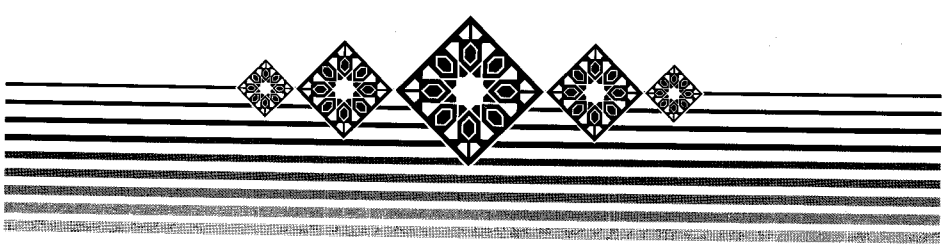


Fig. 7

صورة



الخطوط



خطوط المصاحف
إشكاليات التعريف وحدود التصنيف[١]

د. إدهام محمد حنش[٢]

مقدمة

عُنيت المعرفة العربية الإسلامية بدراسة ظاهرة التنوع في الخط العربي، وبعواملها ومظاهرها وأحوالها الذاتية والموضوعية؛ إذ كانت هذه الظاهرة هي الخاصية الحيوية المتجددة باستمرار في بنية الخط الوظيفية functional، وفي تطوره الشكلاني morphological الذي انعكس ـ بشكل واضح وكبير ـ في تنوع (الصورة الخطية) إلى ما صار يطلق عليه في هذه المعرفة (أنواع الخط).

وقد كانت هذه الأنواع الخطية بمنزلة العصب المعرفي لعدد من العلوم العربية الإسلامية التي تخصصت في دراسة الخط Script بوصفه صورة الكتابة[٣]، فعرفت بـ(العلوم الخطية) التي كان منها: (علم توليد الخطوط عن أصولها) الذي وضعه مصنِّف المعرفة

---

(١) المجلد ٥٤، الجزء الثاني، ذو القعدة ١٤٣١هـ/نوفمبر ٢٠١٠م، ص٩٧ ـ ١٥٢.

(٢) كلية العمارة والفنون الإسلامية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

(٣) الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص٤٣.

الخطية الرائد: طاش كبري زاده (ت٩٦٨هـ/١٥٠٦م) في عِداد العلوم الخطية المتعلقة بكيفية الصناعة الخطية، وعرَّفه بأنه «علم يُبحث فيه عن كيفية تولد فروع الخطوط المستنبطة عن أصولها، بالاختصار والزيادة وغير ذلك من أنواع التغيرات، بحسب قوم وقوم، وغرض وغرض معلوم في فنه»[١].

وقد قدَّم بعض فقهاء هذا الفن عددًا من النظريات التي تفسر هذه الظاهرة وتطوراتها التي لم تثبت على حال من أحوال الشكل والوظيفة والعدد عبر تاريخ الخط العربي؛ لتوحي هذه الأحوال بأن التنوع في الخط العربي هو ظاهرة طبيعية وَلُود لا تقف عند حد من الحدود المعرفية؛ ذلك لأن هذا التنوع هو الروح أو الجوهر الفني الذي يجعل «حسن الخط لا حدّ له»[٢] في التصور الجمالي العربي الإسلامي؛ حيث يكون فيه «للخط صفات وتركيبات وأسماء مختلفات؛ تحد وتصنف؛ كما يقال ذلك في النغم واللُّحون. فمن الخط ما هو: محقق ومطلق، وثقيل وخفيف، ومنثور ومجموع، وإمساك وسريع، وجليل ودقيق... وما يلحق ذلك من الإدغام، أو التبيين، أو الفتح، أو التعوير، أو الكسر، أو التعليق، أو التسوية، أو التحريف، أو تفريق الحروف وجمع السطور، أو ترصيف الحروف، والتبعيد بين السطور»[٣]؛ وربما غير ذلك مما يعمل عمله في تنوع كل صورة من أنواع الخط وأصنافه التي غالبًا ما تكون ـ بالرغم من تباينها ـ داخلةً،

(١) مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١/ ٨٨.
(٢) الرسالة العذراء، ص٢٥.
(٣) كتاب الكُتَّاب، ص١١٤.

على نحو ما، في جملة كل جنس من أجناس الخط الأعم، بحسب وظائفها المقدرة تقديرًا مناسبًا في الخط؛ «إذ إن لكل تقدير في الكَتْبَ ضربًا من التقدير في الخط؛ فالتقدير في كَتْب الرسائل مختلف عن التقدير في السجلات، ورسوم خطوط الكتب هذه مختلفة تمامًا عن رسوم الخط في المصاحف»[١] التي ينبغي أن تكون على آداب وكيفيات خاصة من الجلال والحسن والبيان، بما يجعلها تخرج عن «نمط الورَّاقين، وتصنع المحرِّرين»[٢].

ومن هنا يمكن أن نلحظ مسألتين رئيستين. تتمثل الأولى في أن المعرفة العربية الإسلامية لم تستطع تقييد الولادات الخطية في التكاثر الطبيعي المسوَّغ على مستوى الشكل والوظيفة، ولم تستطع ضبط العلاقة النوعية بين الشكل والوظيفة في إطار هذه الولادات الخطية... مما أدى بالنتيجة إلى بروز إشكاليات معرفية ظلت قائمة في دراسات الخط العربي، منها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) وضوح التفاوت المعرفي عند مؤرِّخي هذا الفن في أعداد (أنواع الخط)، بحسب إقبال الناس عليها والزهد فيها[٣] عبر الحقب والعصور الإسلامية المتعاقبة، فعلى سبيل المثال: يذكر بعض المؤرخين أنها كانت في غضون القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ أكثر من أربعين نوعًا[٤].

---

(١) كتاب الكُتَّاب، ص١٤٢.
(٢) أدب الكتاب، للصولي، ص٣٦.
(٣) الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب ١/١٦٩.
(٤) الفهرست، ص١٦ ـ ١٧.

وبعد زهد الناس فيها، ارتد تعدادها في غضون القرن اللاحق تقريبًا إلى ما يقرب من «واحد وعشرين»[١] نوعًا. بينما نرى الراوندي (ت بعد ٦٠٣هـ/١٢٠٦م) مبالغًا فيما يشير إليه من اطلاعه على سبعين نوعًا[٢] كانت شائعة قبله وفي عصره من القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي.

(ب) اكتناف الغموض واللبس الأحوال التاريخية والمعرفية لـ(أنواع الخط)؛ إذ يبدو الكثير من أسمائها مجهول المعنى الوظيفي، وملتبس الدلالة على شكل معين أو صورة خطية واضحة المعالم والخصائص. وكل ذلك بسبب سكوت المعرفة العربية الإسلامية عن تعريفها في الحدود الدنيا للمفهوم؛ إذ يندر أن نأخذ من هذه المعرفة تعريفًا Definition[٣] واضحًا ومباشرًا لأي نوع من هذه الأنواع الخطية.

(ج) إن غياب مثل هذا التعريف كان ـ ولا يزال ـ يؤدي إلى صعوبة فهم ماهية كل نوع وهويته الشكلانية إضافة إلى طبيعته الوظيفية من هذا الكم العددي الهائل من (أنواع الخط) مهما نقَّبنا في

---

(١) الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب ١/ ١٧٣.

(٢) راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، ص٨٦.

(٣) يصنف علم المصطلح Terminology (التعريف) عادة إلى صنفين، يعرف الأول بـ(التعريف المفهومي conceptual) وهو لفظ عام المعنى والدلالة، يستعمل في شرح المصطلحات وتوضيح حدودها المعرفية العامية، والثاني بـ(التعريف الإجرائي operational)، وهو لفظ خاص ومقيد المعنى والدلالة بنطاق الموضوع الذي يشتغل فيه داخل حدود بحث research معين.

الذاكرة النظرية والتطبيقية لها في المعرفة العربية الإسلامية التي اكتفت بتصنيف classification هذه الأنواع الخطية الكثيرة العدد في ثلاث مجموعات واسعة النطاق؛ هي: «خطوط المصاحف، وخطوط الورَّاقين، وخطوط الكتَّاب»[١].

ويضع القلقشندي كل هذه الخطوط في دائرة الاتفاق العلمي بين أهل الاختصاصات المختلفة كاللغة والنحو، والأدب والنقد، والفن والخط، والقراءات القرآنية ورسم المصحف، وربما غيرهم، في إطار موضوع واحد عام وشامل من موضوعات المعرفة العربية الإسلامية، يسميه القلقشندي: (المصطلح الخطي)، ويعمد إلى تصنيفه إلى ثلاثة مصطلحات فرعية أو أكثر تخصصًا؛ سماها على النحو الآتي[٢]:

١ ـ المصطلح الخاص: المشتمل على مصطلحين اثنين؛ هما: (المصطلح الرسمي) الخاص بكتابة المصحف الشريف، و(المصطلح العروضي) الخاص بكتابة عروض الشعر.

٢ ـ المصطلح العام: الذي هو المصطلح اللغوي للكتابة؛ أية كتابة كما تعارف الناس عليها، ولذلك يسمى أيضًا: (المصطلح العرفي) أو (النحوي).

٣ ـ (مصطلح الكُتَّاب) في دواوين الدولة الإسلامية. ويطلق عليه البعض[٣]: (المصطلح الشريف).

---

(١) ينظر: كتاب الكُتَّاب، ص١١٤؛ وكذلك: «الفهرست» ص٩.

(٢) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ١٦٨ ـ ١٦٩.

(٣) ينظر: التعريف بالمصطلح الشريف، للعمري.

إشكالية البحث وموضوعه

مثلما يبدو هذا التصنيف وظيفيًّا في أساسه المعرفي الذي يقوم عليه؛ يبدو أيضًا عامًّا مبهمًا؛ من حيث ما يدخل من (أنواع الخط) هذه في كل مجموعة من مجموعاته الثلاث هذه. لقد سكتت المعرفة العربية الإسلامية مرة أخرى عن المحتويات الخاصة بكل واحدة منها، إضافة إلى علاقاتها بأشكال هذه الأنواع الخطية المصنَّفة وصورها الملائمة لوظائفها التي قام عليها هذا التصنيف.

وربما يؤدي هذا الأمر إلى تساؤل أكبر عن حضور الشكل وغيابه أساسًا معرفيًّا لمثل هذا التصنيف، لكي يقوم قبله تعريف الأنواع الخطية وتمييزها بعضها عن بعض؛ من حيث الشكل والوظيفة. ومن هنا يتبين أن مسألة تعريف (أنواع الخط) أساسًا معرفيًّا من أسس تصنيفها؛ وحدًّا من حدود أي تصنيف لها؛ هي أمر آخر سكتت عنه المعرفة العربية الإسلامية سكوتًا واضحًا جعل هذا الموضوع برمته إشكالية معرفية ملتبسة في أغلب دراسات الخط العربي القديمة والحديثة.

وإذ يصعب تعريف كل (أنواع الخط) تلك في ضوء ذلك التصنيف الوظيفي، تسعى هذه المقاربة البحثية المتواضعة إلى محاولةٍ تمهيدية للتعريف بما يمكن تعريفه من هذه الأنواع الخطية، من خلال دراسة الطبيعة المعرفية لتلك الأنواع التي تخصصت ـ أكثر من غيرها من أنواع الخط ـ في كتابة المصحف الشريف، وعرفت لأجل ذلك بـ(خطوط المصاحف).

ومن هنا تحاول هذه المقاربة أيضًا أن تدخل في دراسة السياق

التاريخي وعوامله الحضارية الفاعلة في تطور كتابة المصحف الشريف بهذه الخطوط، وتباييناتها النوعية (الذاتية) والأسلوبية (الموضوعية)، وصولًا إلى معرفة طبيعة التصنيف العربي الإسلامي وحدوده الفنية والوظيفية لأنواع الخط بعامة، ومنها: (خطوط المصاحف) بخاصة؛ إذ ربما يكون هناك حاجة إلى إعادة نظر في التعريفات التي أخذها بعض (خطوط المصاحف) هذه، وفي محاولات التصنيف التي طبقت عليها. «وتبعًا لها، فإن دراسة المصادر العربية تسمح بتعريف أنواع الخط المختلفة وتصنيف الخطوط التي تظهر في المخطوطات»[1] بعامة، ومخطوطات المصاحف بخاصة. ومن هنا، يمكن أن تكون هذه المقاربة البحثية المتواضعة محاولة منهجية جديدة لاستقراء (أنواع الخط) المتعلقة بكتابة المصحف الشريف في المعرفة العربية الإسلامية، في سبيل معرفة الفني لـ(خط المصحف) بشكل أكثر دقة، وفي سبيل الإجابة على تلك التساؤلات الإشكالية التي كانت تبرز بشأنه، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- هل كان ثمة نوع ما من (أنواع الخط) خاصٌّ دون غيره منها بكتابة المصحف الشريف؟

- أم أن أي واحدٍ من هذه الأنواع الكثيرة جدًّا يمكن أن يكون هو (خط المصحف)؟

- وكيف يمكن أن نعده بعد ذلك واحدًا من (خطوط المصاحف)؟

---

(١) المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص٣٢٣.

ـ هل نأخذ بما يمكن أن نسميه التعريف المفهومي لـ(خط المصحف)، الذي يقبل في مضمونه: العديد من أنواع الخط التي كتبت بها وتكتب بها أحيانًا المصاحف؛ كخطوط: الثلث، والتعليق، وغيرهما من أنواع الخط التي كان استخدامها قليلًا ونادرًا في كتابة المصحف الشريف، أم نعتمد تعريفًا إجرائيًّا له، لا يقبل في مدلوله إلا تلك الأنواع الخطية التي استخدمت بشكل شبه دائم لمدة طويلة من الزمان وفي أماكن متعددة من العالم الإسلامي؛ إضافة إلى أنها تحقق الكفاية والوضوح والجمال من آداب كتابة القرآن الكريم وقراءته الصحيحة...؟

وقد تؤدي هذه التساؤلات الواضحة؛ معرفيًّا ومنهجيًّا؛ إلى تساؤلات مشابهة بشأن تصنيف (خطوط المصاحف) هذه، وبشأن الحدود الفنية التي يمكن أن يبلغها هذا التصنيف، سواء من حيث (الأصل والفرع) أو (النوع والأسلوب)، أو غير ذلك من مثل هذه الحدود، ولا سيما أن (خطوط المصاحف) حتتفاوت فيما بينها من حيث الشكل؛ شأنها في ذلك شأن بقية أنواع الخط التي هي ـ في الأصل ـ الحاضنة الفنية الأم لهذه الخطوط التي تميزت عن غيرها من أنواع الخط بغلبة استخدامها في نسخ المصاحف وكتابتها؛ على استخدامها في المجالات الكتابية الأخرى:

ـ فهل نكتفي بالعامل الوظيفي هذا فقط؟ أم نذهب إلى العوامل الفنية التي يمكن أن نصنف بها تلك الأنواع الخطية التي قامت عليها تقاليد فنية خاصة وأهداف وظيفية محددة في كتابة المصحف الشريف وآدابها وكيفياتها وطرائقها وقواعدها؛ إضافة إلى أساليبها التي اجتهد

العديد من أهل هذا الفن ـ على مستوى النظرية والتطبيق ـ في تحسينها وتجويدها في كتابة المصحف الشريف؛ لنطلق عليها باطمئنان: (خطوط المصاحف)؟

ـ بعبارة أخرى: هل هذه الطرائق والقواعد والأساليب يمكن أن تكون هي الحدود المعرفية لتصنيف (خطوط المصاحف) وتمييزها من بقية أنواع الخط التي نستقرؤها في متونها العلمية المختلفة؟ وعلى ذلك كله يمكن أن تقوم محاولات تحقيق وجودها الفني وحلِّ إشكالياتها المعرفية النوعية بين التعريف والتصنيف؟

أهمية الموضوع

تكمن أهمية مثل هذه الدراسة في القيمة المعرفية التي تأخذها هذه الأنواع الخطية من ارتباطها المباشر بالقرآن الكريم وتعلقها بكتابة المصحف الشريف؛ بوصفه الفضاء المعرفي الأول لكلٍّ من فن الخط Calligraphy العربي وعلم المخطوطات Codicology الإسلامية؛ إذ كان المصحف الشريف ـ ولا يزال ـ أول كتاب إسلامي مخطوط manuscript وأهم كتاب.

ويعتقد الباحث أن هناك حاجة ما عصرية إلى مثل هذه الدراسة تتصل بسببين رئيسين؛ الأول: علمي، والآخر: وظيفي.. فالسبب العلمي يتمثل في أن دراسة (خطوط المصاحف) هذه دراسة تاريخية ـ فنية هو المسعى المعرفي الذي تحاول هذه المقاربة البحثية المتواضعة أن تسير فيه على طريق حل بعض الإشكاليات المفهومية التي تلُفُّ بعضَ هذه الخطوط؛ ومعرفة الحدود التصنيفية لها في خارطة التنوع الفني والوظيفي لأنواع الخط العربي. أما السبب

الوظيفي لها فيتعلق بذوي الشأن الديني المختص بكتابة المصحف الشريف وتدقيقها؛ من العلماء والقراء والخطاطين وغيرهم من العاملين في الهيئات الإسلامية الرسمية لإجازة المصاحف ونشرها بين المسلمين؛ ولا سيما أن (نوع الخط) الذي يكتب به المصحف، يدخل في مواد هذه الإجازة، ويثبت في تقريرها الذي غالبًا ما يرفق في (خوارج النص) من المصحف الشريف[١].

الدراسات السابقة

تأتي هذه المقاربة البحثية المتواضعة كذلك في سياق المراجعة النقدية ـ على أصعدة: الرؤية والمنهج والمصطلح ـ لدراسات (خطوط المصاحف) التي ما تزال قليلة جدًّا؛ إلى المستوى الذي يمكن اعتبار مجالها المعرفي ما يزال بكرًا؛ يحتاج إلى مزيد من التقصي والبحث والإضافة والإغناء، أو على الأقل: تمهيد السبيل لمزيد من البحث العلمي في هذا المجال الحيوي الذي سارت فيه دراسات علمية سابقة يمكن أن نشير هنا إلى أبرزها تخصصًا وريادةً في هذا الموضوع ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ بما يأتي:

---

(١) نلاحظ في بعض تقارير الإجازة الرسمية لطباعة المصاحف ونشرها أخطاءً كبيرة في بيان (نوع الخط) المكتوب به هذا المصحف أو ذلك. على سبيل المثال لا الحصر: تقرير الأزهر، مجمع البحوث العلمية، ص٢٦، ٢٠٠٧م، بإجازة طباعة المصحف الشريف لدار ابن الهيثم، القاهرة، ٢٠٠٧م، يذكر أنه المصحف المكتوب بالخط الكوفي المصري، في حين أن نوع الخط واسمه العلمي هو: (خط النسخ).

(أ) أعد الباحث كريستيان إدلر Christian Adler (ت١٢٤٩هـ/ ١٨٣٤م) دليلًا لمخطوطات المصاحف في المكتبة الملكية الدانماركية، وصدر سنة(١١٩٣هـ/ ١٧٨٠م) بتصنيف (أنواع الخط) في هذه المصاحف المبكرة في إطار (الكوفي). ويرى بعض الباحثين أن الطريقة التي اقترحها إدلر للتصنيف كانت ذات قيمة محدودة، لكنها كانت محاولة رائدة أسهمت في تقرير منهج خاص لتعريف (خطوط المصاحف) وتصنيفها[١] عند الباحثين في المواد القرآنية. وربما ساعدت هذه المحاولة الباحثة نبيهة عبود nabia abbott منهجيًّا في استثمار النصوص العربية؛ في دراستها عن نشأة الكتابة العربية الشمالية وتطور استخدامها في كتابة المصاحف[٢].

(ب) دراسة فرانسوا ديروش Fransois Deroche التي اعتمدت (الباليوغرافية التطبيقية) منهجًا في استقصاء تطور شكل (الخط الكوفي) وتنوعه في مخطوطات المصاحف بشكل رئيس. ويمكن القول بأنها كانت من الدراسات الواسعة والحديثة، الواسعة والدقيقة - إلى حد ما - لتصنيف (أنواع الخط) في مخطوطات المصاحف العائدة إلى القرون الهجرية الثلاثة الأولى/التاسع الميلادي. وتدور هذه الأنواع عنده في فلك (الخط الكوفي) بوصفه أصلًا لتصنيف (خطوط المصاحف) التي درس أشكالها وأساليبها، وصنفها إلى فروع أولى وثانوية وربما ثالثية لهذا الخط، واقترح لها رموزًا

(١) المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص٣٢٣ - ٣٢٤.

(٢) ينظر: The Rise of the North Arabic Script and its Kur'anic Development.

خاصة، وأطلق عليها: (الخطوط العباسية المبكرة)[١].

(ج) وقد استفاد الباحث ديفيد جيمس David James من تصنيف ديروش هذا كثيرًا، في دراسته الواسعة لأنواع الخط في المخطوطات القرآنية المنسوخة منذ العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي بسقوط بغداد في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي[٢]. وتتناول هذه الدراسة ـ بتفصيل أكثر ـ ما تعده الفترة الكلاسيكية للخط الكوفي ـ بحسب تصنيف ديروش ـ من (العباسي الأول) إلى (الأسلوب الجديد). وتتناول أيضًا ما تسميه (الخط الموصول) في المخطوطات المكتوبة فيما بين القرنين الرابع ـ العاشر الهجري/العاشر ـ الثالث عشر الميلادي. وقد خصصت هذه الدراسة أيضًا واحدًا من فصولها لتطور الخط في (مصاحف المغرب)؛ باعتبار هذا الخط القرآني قد اتخذ منحى متباينًا عن تطوره في (مصاحف المشرق) الإسلامي.

(د) ولعل من الأهمية أن نذكر هنا القيمة التعريفية للقيم الجمالية والرمزية التي يطلقها المنهج النقدي لدراسات الشيخ أبي بكر سراج الدين (مارتن لنجز Martin Lings) حول القيم الجمالية والرمزية Symbolism poeties لفن (الخط القرآني)[٣]. وتهدف هذه

---

(١) ينظر: The ABBASID TRADITION: Qur'ans of the 8th to 10th Centuries AD. Francois Deroche, Nasser D. Khalili Collection of Islamic An, Vol. 1, 1992.

(٢) Manuscripts of the Holy Qur'an from the beginnig to the fall of Baghdad H656/AD1258, James, D. Touch Editions, UK.

(٣) ينظر: روائع فن الخط والتذهيب القرآني، الشيخ أبو بكر سراج الدين، جمعية المكنز الإسلامي، ٢٠٠٥م.

الدراسات إلى كشف المناسبة البصرية geometrical بين الجمال والاستعمال في (خطوط المصاحف) الأساسية: الكوفي، والمحقَّق، والنَّسخ.

(هـ) وتظل دراسة خطاط المصاحف؛ الدكتور محمد بن سعيد شريفي، الموسومة: (خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة منذ القرن الرابع إلى العاشر الهجري)[١] أكثر دراسات هذا الموضوع اتصالًا بالرؤية الفنية لكتابة المصحف الشريف، وأساسًا لتعريف (أنواع الخط)، فقد انطلقت هذه الدراسة من المفهوم الفني للخط calligraphically، في منهج استقرائي لمخطوطات المصاحف الآثارية archaelogical؛ يتعقب أنواع الخط العربي الفنية التي كتبت بها تلك المصاحف الشريفة بشكل رئيس. ويحاول دراستها دراسة وصفية عامة تكتفي بحصر الأنواع الخطية الآتية: خط المصاحف، خط النسخ،خط الثُّلث، خط المحقَّق، الخط الأندلسي، الخط المغربي... حصرًا تاريخيًّا دون أية محاولة للاقتراب من تعريف (خطوط المصاحف) هذه، وتصنيفها.

تمهيد: أنواع الخط (استقراء تاريخي)

ربما كانت كتب (أدب الكتاب)[٢] هي المصادر الأولى

---

(١) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢م.

(٢) أدب الكتاب: مجال من مجالات المعرفة العربية الإسلامية، يتناول الآداب والمبادئ والقواعد والتقاليد والرسوم المتعلقة بما كان يطلق عليه: (صنعة الكتابة) في دواوين الدولة الإسلامية. وكان الخط ركنًا أساسيًا من أركان هذه الوظيفة الإدارية والسياسية المرموقة؛ مكانة ودورًا =

والأساسية لمعرفة (أنواع الخط)؛ فقد عني أغلب هذه الكتب بذكر أسماء هذه الأنواع الخطية التي عرفت قبلها أو شاعت في زمانها. ولكن غالب (أنواع الخط) الواردة في هذه المصادر اللغوية والتاريخية لم تحظ بتعريف صريح وافٍ من الناحيتين العلمية والفنية، فكاد أغلبها يكون مجهولًا من حيث مخترعه؛ وسبب اختراعه، وزمن اختراعه، إضافة إلى عدم توافر وصفٍ متكامل صحيح له، ناهيك عن عدم توافر أشكال أو صور محددة لأغلب هذه الأنواع الخطية. ولكن لا مناص من الرجوع إلى هذه المصادر لبيان أسماء (أنواع الخط) ـ على أقل تقدير ـ وترتيبها في ضوء استقراءٍ تاريخي لورودها فيها:

قد يكون كتاب (الكتاب وصفة الدَّواة والقلم وتصريفها) لأبي القاسم عبد الله بن عبد العزيز البغدادي (ت بعد ٢٥٦هـ/ ٨٦٩م) هو أول مصار هذا الموضوع؛ إذ يذكر جملة من أنواع الخط العربي الأولى؛ هي[1]: الجليل، الثُّلثين، الثُّلث، الرئاسي، النِّصْف، خفيف النِّصْف، خفيف الثُّلث، المسلسل، غبار الحلبة، المؤامرات، القصص، الحوائجي، المحدب، المدْمَج، الطُّومار، السجلَّات، المَشْق، الجَزْم.

ويليه في السبق والأهمية: ما نقله البطليوسي (ت٥٢١هـ/ ١١٢٧م) عن ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ/ ٨٨٩م) من كتابه «آلات

= في الدولة.. وواحدًا من الشروط الضرورية الواجب توافرها في (الكاتب).

(١) الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، ص٤٧.

الكُتَّاب»، فقد ذكر كل تلك الأنواع؛ وأضاف إليها الأنواع الآتية: التواقيع، المنثور، المقترن، الأشعار[١].

ومن بعد ذلك تتوالى كتب «أدب الكتاب» على ذكر أنواع الخط القديمة والمحدَثة، فيذكر ابن دُرُستُويه (ت٣٤٧هـ/٩٥٨م) في «كتاب الكتاب» مثلًا: القديم والجديد في زمانه من تلك الأنواع التي يمكن ترتيبها على النحو الآتي[٢]: الجليل، الثلثين، الثلث، الثلث الثقيل، خفيف الثلث، غبار الحلبة، المؤامرات، الأجورة أو الأجوزة، المفتح، الأثلاث، اللؤلؤي.

ويذكر صاحب «الرسالة العذراء»[٣] أنواعًا أخرى جديدة لم يذكرها السابقون، هي: اللازورد، الشامي، الموسَّع، المولع، المنمنم، المسهم.

وتتكرر بعض هذه الأسماء السابقة عند (ابن وهب الكاتب، ت٣٣٥هـ/٩٤٦م) في كتابه: «البرهان في وجوه البيان»، لكن أسماء أنواع أخرى جديدة يضيفها هذا الكتاب المحرر المعروف إلى تلك القائمة لتشمل كلًّا من[٤]: ثقيل الطُّومار، مفتح الشامي، المنشور، المشور، صغير المشور، الرِّقاع، الحلبة، صغير الحلبة، صغير غُبار الحلبة.

وفي هذا السياق، يمضي كثير من هذه المصادر في تكرار

---

(١) الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ١/١٧٣.
(٢) كتاب الكُتَّاب، ص٧٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧.
(٣) الرسالة العذراء، ص٢٤ ـ ٢٥.
(٤) البرهان في وجوه البيان، ص٣٤٤ ـ ٣٤٥.

أسماء أنواع الخط هذه ذاتها، بعضها أو كلها، وفي إضافة ذكر أسماء أخرى من أنواع الخط، تبدو جديدة أو منسية لدى المصادر السابقة، فهذا (أبو جعفر النحاس، ت٣٣٨هـ/ ٩٤٩م)، على سبيل المثال لا الحصر، يكرِّر في كتابه «صناعة الكتاب»[١] ذكر عشرةٍ من أسماء أنواع الخط السابقة؛ هي: الجليل، الثلث، الثلثين، النصف، خفيف الثلث، المسلسل، غبار الحلبة، المؤامرات، الحوائجي.

ويظل النديم ـ الورَّاق والمفهرس المعروف لشتى (الأنواعيات) في المعرفة العربية والإسلامية ـ أوسع المعنيين مباشرة بهذا الموضوع عرضًا لأسماء (أنواع الخط) الأولى واشتقاقاتها، بعضها من بعض، حتى أحصى منها ما يقرب من أربعين نوعًا خطيًّا؛ مثل: المكي، المدني، البصري، الكوفي، المَشْق، التجاويد، السلواطي، المصنوع، المائل، الراصف، الأصفهاني، السجلي، القيراموز، المحقَّق، الديباج، السجلَّات الأوسط، السميعي أو السميع، الأشرية، الطُّومار الكبير، الخرفاج، الثقيل، الصغير الثقيل، الزنبور، العهود، أمثال النصف، الأجوبة، الخرفاج الثلثين، الخرفاج الخفيف، ثقيل النصف، المدوَّر الكبير، المدوَّر الصغير، خفيف الثلث الكبير، مفتح النصف. ويضيف النديم حدوث خط جديد في عهده كان «يسمى العراقي وهو المحقق الذي يسمَّى ورّاقيًّا»[٢].

وربما يدفع كون النديم ورّاقًا، إلى الاعتقاد بأن هذه الأسماء

---

(١) نصوص باقية من صناعة الكتاب، ص١٩٢.

(٢) الفهرست، ص٩ ـ ١١.

الكثيرة جدًّا لأنواع الخط هي من عنده، أو كانت قد أطلقت في نطاق محدود كنطاق الورّاقين الذين ربما كان لهم الدور الكبير والمميز في تسمية أغلب هذه الأنواع الخطية... فقد كان معاصره؛ الورّاق المعروف الآخر: أبو حيان التوحيدي (ت٤١٤هـ/ ١٠٢٢م) قد ذكر في هذا السياق أسماءً لم يسبقه إليها أحد، وهي[١]: الإسماعيلي، الأندلسي، العباسي، البغدادي، المشعب، الرَّيْحاني، المجرَّد المصري. وقد نُسب إليه من طريق (رسالة في الكتابة المنسوبة) ذكر أنواع خطية أخرى جديدة هي[٢]: التوقيعات، النسخ، الذهب، الحواشي، الرِّقاع، المتن، والمصاحف.

ولعل أنواع الخط الأخرى التي يمكن إضافتها في هذا السياق - وهي الأقرب تاريخيًّا إلى ما تقدم في هذا الاستقراء - هي (أنواع الخط) التي يسميها المعز بن باديس (ت٤٥٤هـ/ ١٠٦٢م) صغير النصف، الوشي المنمنم، «خط الجزم، وهو الكوفي»[٣]. وكذلك ما ذكره القاضي أحمد (ت١٠١٥هـ/ ١٦٠٦م) من أنواع: التعليق، النَّسْتعليق، الشكسته[٤]. وما أضافه الخطاطون العثمانيون أخيرًا إلى قائمة (أنواع الخط) العربي الطويلة من أنواع جديدة مثل: الدِّيواني، جَلِيِّ الدِّيواني، الإجازة، الرِّقْعة، السِّياقة، السُّنْبلي.

هذا كله إضافة إلى منظومة الخطوط الأندلسية والمغربية التي

---

(١) رسالة في علم الكتابة، للتوحيدي، ص٩، ٣٠.
(٢) رسالة في الكتابة المنسوبة، ص١٢٦.
(٣) عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، ص٧١.
(٤) أطلس الخط والخطوط، ص٤١٥.

ذكر منها ابن خلدون خطَّين هما: الإفريقي: التونسي، القيرواني، أو كما يذكر: «خط القيروان والمهدية»[١]... وصنف منها هوداس أنواع[٢]: المبسوط، المجَوْهَر، المسند أو الزِّمامي، المشرقي.

أنواع الخط في المصاحف

١ ـ خط المصحف.. إشكالية المفهوم:

يتجاذب (خطَّ المصحف) من حيث هو موضوعٌ ومصطلح ـ مفهومان رئيسان ـ يمكن رصدهما على النحو الآتي:

الأول: هو (المفهوم اللغوي) الذي نشأ وتطور واستقرَّ متعلقًا بـ(رسم المصحف) في حضانة (علم القراءات القرآنية). ويقوم (خط المصحف) فيه ـ قيامًا شرطيًّا وواجبًا ـ على تقاليد (رسم المصحف الإمام) وكيفياته اللغوية الثابتة صورتُها الخطية في (صورة المصحف). وعلى هذا المفهوم يقوم الحكم بعدم جواز المخالفة الهجائية لهذا الرسم كتابة وقراءة. ولذلك أجمع علماء الرسم واللغويون والقراء على أن (خط المصحف) «لا يقاس عليه»[٣] في اللغة والنحو، ولكن بعض أهل العلم المسلمين من المفسرين والقراء واللغويين والمؤرخين؛ كالباقلاني (ت٤٠٣هـ/ ١٠١٣م)، وابن كثير (ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٣م)، وابن خلدون (ت٨٠٨هـ/ ١٤٠٦م)، وغيرهم؛ كانوا يرون عدم الكفاية اللغوية لمرسوم الخط في (المصحف

(١) المقدمة، ص٣٣١.
(٢) محاولة في الخط العربي، ص٦٤.
(٣) كتاب الكُتَّاب، ص٧.

الإمام)؛ فذهبوا إلى جواز الأخذ بالاعتبارات اللغوية للإملاء في كتابة المصحف الشريف؛ لضمان كفاية (خط المصحف) في منع اللحن[١] الذي قد يَرِد على الألسن في قراءة القرآن الكريم.

الثاني: هو (المفهوم الفني) الذي يبدو أكثر تعلقًا بظاهرة التنوع في الخط العربي، فقد ذهب بعض فقهاء (صنعة الكتابة) و(علم الخط) البارزين في المعرفة العربية والإسلامية كطاش كبري زادة ـ مثلًا ـ إلى اعتبار (علم خط المصحف) و(علم آداب كتابة المصحف) من (العلوم الخطية) التي تعالج مع الجوانب اللغوية القرآنية لخط المصحف.. الجوانب الجمالية والفنية له من حيث تعلُّقها بـ«كيفية إملاء الحروف»، ومن حيث تعلقها بـ«كيفية الصناعة الخطية»[٢] التي تُعنى بطبيعة (الصورة الخطية) وتنوعاتها الفنية بحسب سُنَّة الاختلاف والتباين والتنوع الطبيعية في كتابات الناس وخطوطهم التي لا يتماثل خطان منها في الصورة إطلاقًا؛ باعتبار أن «الكتابة والخط من الصنائع البشرية»[٣].

ومن هنا يمضي المفهوم الفني لعبارة (خط المصحف) في الدلالة المشتركة على واحدٍ من المعنيين الآتيين:

(أ) صفة تصنيفية لبعض (أنواع الخط)، تنطبق على كل خط كُتب أو يُكتب به المصحف الشريف.

(ب) اسم لنوع خاص ومعين ـ بالشكل والصورة والاسم ـ من

---

(١) اللحن: هو مخالفة قواعد اللغة.

(٢) مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١/ ٨٥ ـ ٩٣.

(٣) المقدمة، ص٣٣١.

هذه الأنواع الخطية، أطلق عليه[١]: (قلم المصاحف) أو (خط المصاحف).

٢ ـ خطوط المصاحف.. أسئلة التعريف والتصنيف

ربما يبعث هذا الاشتراك الدلالي على إثارة تساؤلات إشكالية بشأن مبادئ تعريف (خط المصحف) وتصنيفه، منها على سبيل المثال لا الحصر:

ـ هل كان ثمة نوع ما من (أنواع الخط) خاصًّا ـ دون غيره منها ـ بكتابة المصحف الشريف؟

ـ أم أن أي واحد من هذا الأنواع الكثيرة جدًّا يمكن أن يكون هو (خط المصحف)؟

ـ وكيف يمكن أن نعده بعد ذلك واحدًا من (خطوط المصاحف)؟

ـ هل نأخذ بما يمكن أن نسميه التعريف المفهومي لـ(خط المصحف)، الذي يقبل في مضمونه: العديد من أنواع الخط التي كتبت بها وتكتب بها أحيانًا المصاحف؛ كخطوط: الثلث، والتعليق، وغيرهما من أنواع الخط التي كان استخدامها قليلًا ونادرًا في كتابة المصحف الشريف، أم نعتمد تعريفًا إجرائيًّا له، لا يقبل في مدلوله إلا تلك الأنواع الخطية التي استخدمت بشكل شبه دائم لمدة طويلة

---

(١) ينظر: رسالة في الكتابة المنسوبة، ص١٢٦؛ وكذلك: جامع محاسن كتابة الكتاب، ص٢٨. وهناك رسالة بعنوان خط المصاحف، للكرماني، برهان الدين أبي القاسم محمود بن حمزة بن نصر (ت٥٠٥هـ/ ١١١٠م).

من الزمان وفي أماكنَ متعددة من العالم الإسلامي، إضافة إلى أنها تحقق الكفاية والوضوح والجمال من آداب كتابة القرآن الكريم وقراءته الصحيحة؟

قد تؤدي هذه التساؤلات الواضحة معرفيًّا ومنهجيًّا إلى تساؤلات مشابهة بشأن تصنيف (خطوط المصاحف) هذه، وبخاصة فيما يتعلق بالحدود الفنية التي يمكن أن يبلغها هذا التصنيف، سواء من حيث (الأصل والفروع) أو (النوع والأسلوب)، أو غير ذلك من مثل هذه الحدود، لا سيما أن (خطوط المصاحف) تتفاوت فيما بينها من حيث الشكل؛ شأنها في ذلك شأن بقية (أنواع الخط) التي هي ـ في الأصل ـ الحاضنة الفنية الأم لهذه الخطوط التي تميزت عن غيرها من الأنواع الخطية بغلبة استخدامها في نسخ المصاحف وكتابتها، على استخدامها في المجالات الكتابية الأخرى:

ـ والتساؤل الكبير الذي يبرز في هذا السياق هو: هل نكتفي بالعامل الوظيفي وحده أساسًا معرفيًّا لتصنيف (خطوط المصاحف)؟ أم نذهب إلى العوامل الفنية من التقاليد الخاصة والغايات المحددة والشروط المطلوبة في الأنواع الخطية التي تستخدم في كتابة المصحف الشريف وآدابها وكيفياتها وطرائقها وقواعدها، إضافة إلى أساليبها التي اجتهد أهل هذا الفن ـ فيما بعد ـ في تحسينها وتجويدها على مستوى النظرية والتطبيق... لنطلق على هذه الأنواع الخطية باطمئنان (خطوط المصاحف)؟

ـ هل هذه الطرائق والقواعد والأساليب يمكن أن تكون هي

الحدود المعرفية لتصنيف (خطوط المصاحف) وتمييزها من بقية (أنواع الخط) التي استقرأناها في متونها العلمية المختلفة، لتقوم بذلك أيضًا محاولات تحقيق وجودها الفني، وحلِّ إشكالياتها المعرفية النوعية بين التعريف والتصنيف؟

خطوط المصاحف.. تعريف وتصنيف

١ ـ الجزم: خط (المصحف الإمام):

يقول أبو القاسم عبد الله بن عبد العزيز النحوي البغدادي الضَّرير: إن «الجزم هو خط المصاحف»[١] الأول. وربما انطلق في ذلك من حقيقة أن كتبة (المصحف الإمام) كانوا أقرب، من حيث المعرفة والأداء، إلى ذلك الخط الذي لم يكن عَربُ ما قبل الإسلام يعرفون غيره في تعاملاتهم الكتابية، وكانوا يطلقون عليه اسم (الجزم)؛ أي: القطع؛ لاقتطاعه من (خط المُسْنَد) الحِمْيري. ولذلك كان لا بد من أن يكتبوا الصحف القرآنية الأولى بهذا الخط، وهي الصحف التي صارت ـ فيما بعد ـ المصدر العلمي والفني الذي نسخت منه اللجنة الكتابية الأولى المؤلَّفة من الصحابي الجليل زيد بن ثابت ورفاقه الكُتَّاب الكرام ﷺ الصورة الخطية المبكِّرة للقرآن الكريم إلى (المصحَف الإمام) ونسخه الأولى التي وزَّعها الخليفة عثمان بن عفان ﷺ على المدن والأمصار الإسلامية.

وعلى الرغم من الادعاءات العديدة والمتكررة بنسبة بعض مخطوطات المصاحف التاريخية إلى كونها إحدى نسخ (المصحف

---

(١) الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، ص٥٦.

الإمام)؛ بل أحيانًا إلى كون بعضها هو مصحف الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه ذاته؛ سواء كان هذا المصحف نسخته الخاصة التي أبقاها هو لنفسه في المدينة المنورة؛ وكان يتلو فيها حتى يوم استشهاده، أو نسخة المصحف التي كتبها بخط يده.

يتفق الباحثون المحققون اليوم على أن نسخ هذا المصحف قد اختلفت نهائيًّا بسبب عوادي الزمن المختلفة. ولكن ذلك كلَّه لا يمنع من معرفة بعض المعلومات؛ ولو كانت قليلة جدًّا؛ عن الخط الذي كتب به (المصحف الإمام)؛ لا سيما أننا نستطيع أن نستقي مثل تلك المعلومات من خلال بعض الأخبار النادرة التي تناقلتها بعض المصادر التاريخية عن شهود عيان لمثل هذه المخطوطات المنسوبة إلى نسخ المصحف الإمام أو القريبة تاريخيًّا منها، أو من خلال آراء بعض الفقهاء الذين وضعوا آداب كتابة المصحف الشريف؛ إذ لا بد أن هؤلاء الفقهاء كانوا قد اطّلعوا على صورة (المصحف الإمام) الخطية، أو كانوا ـ في أقل تقدير ـ قد وقفوا على معلومات موثوقة بشأن شكل هذا الخط وخصائصه الفنية والوظيفية.

لقد وصف بعض الفقهاء والمفسرين والمؤرِّخين والرَّحالة والخطَّاطين وغيرهم (خط المصحف الإمام) في نسخه الأولى التي أرسلت إلى الأمصار، وأشهرها: (مصحف الشام) الذي كان أكثرها عناية ومشاهدة وفحصًا في تاريخ المصاحف؛ في مشرق العالم الإسلامي وفي مغربه[1]. وربما كان هذا الوصف تعريفًا أقرب ما يكون إلى الحقيقة العلمية والتاريخية التي يمكن الاحتكام إليها بشأن

(١) ينظر: أضواء على مصحف عثمان بن عفان رضي الله عنه ورحلته شرقًا وغربًا.

الخصائص الجمالية والفنية لخط (المصحف الإمام)، على الأقل... ويمكن أن نميز أبرز هذه الخصائص من خلال مصدرين رئيسين هما:

الأول: فقه كتابة المصحف الشريف وآدابها التي تقوم - باختصار - على تجليل الخط وتحقيقه؛ دون مَشقَّة، وتعليقه، وتصغيره[١].

الثاني: أقوال شهود العِيان الذين رأوا هذا المصحف وعاينوه؛ مثل: المؤرِّخ ابن كثير (ت٧٧٤هـ)، والقلقشندي (ت٨٢١هـ/ ١٣٤٨م)، والقَسْطَلّاني (ت٩٢٣هـ/ ١٤٧٩م)، وغيرهم الذين كادوا يجمعون على تعريف (المصحف الإمام)؛ من حيث صورته الخطية: «المصحف الكبير المكتوب بالخط الكوفي الأول»[٢] الذي هو في الأصل والصفة: «خط جليل مبسوط»[٣] الهيئة، وهو ما جعل بنية هذا المصحف ومظهره العام: «كتابًا عزيزًا جليلًا ضخمًا؛ بخط حسن بَيِّن قوي، بحبر محكم، في رَقٍّ أظنه من جلود الإبل»[٤].

أما اسم هذا الخط ومصطلحه فقد كان «الجزم: وهو الكوفي»[٥] الذي كانت صفات شكله الهندسية العامة تقوم على: البسط واليبوسة والتَّربيع أكثر من التقوير واللِّيونة والتدوير.

---

(١) ينظر: مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١/ ٣٣٨.
(٢) نقلًا عن: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٤٦.
(٣) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ٤٧.
(٤) فضائل القرآن، ص٤٩.
(٥) عمدة الكتاب وعدة أولي الألباب، ص٥٦.

ولعلنا نستطيع تخيل شكل هذا الخط وصورته الفنية على نحوٍ أقرب ما يكون صورةً إلى الصورة الخطية لتلك المصاحف التاريخية التي يزعم كثيرون نسبتها إلى (المصحف الإمام) أصلًا أو تقليدًا؛ كالمصحف المعروف الآن باسم (مصحف طشقند)[١]؛ على سبيل المثال لا الحصر.

٢ ـ (خطوط المصاحف) الأولى

وإذ كانت هذه الخصائص الجمالية والفنية لخط (المصحف الإمام) هي ـ في الحقيقة ـ خصائص الخط العربي (الشمالي)[٢] الأول الذي كان يسمى: (الجزم)... فإنها كانت أيضًا بمنزلة الأصل المعرفي لـ(خطوط المصاحف) الأولى التي يُرَجَّح كتابتها بها في غضون القرون الثلاث الهجرية الأولى/التاسع الميلادي على الأقل؛ أي: قبل أن يتحول الشكل الهندسي العام للخط من البسط واليبوسة والتربيع إلى التقوير واللِّيونة والتدوير؛ وإن تعددت أسماء (خطوط المصاحف).

ولعل التفسير العلمي والتاريخي المقبول لذلك، يتصل بظاهرة (التنوع) الطبيعية في هذا الخط العربي الأول الذي لم تخرج قواعده وفروعه عن أصلها المعرفي المتعلق أساسًا بخصائص خط الجزم... فجاء أغلب تسميات (خطوط المصاحف) الأولى من باب التعريف لا من باب التصنيف؛ على النحو الإشكالي التالي:

---

(١) ينظر: نسخة الخليفة عثمان من المصحف الشريف... لها قصة، ص٣٨.

(٢) ينظر: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٧٠.

(أ) **المكي والمدني**[١]: لقد كان النديم أول من أثار تنوع (خطوط المصاحف) الأئمة هذه بحسب أسماء هذه الأمصار الأولى؛ وهي: مكة المكرمة، والمدينة المنورة، والبصرة، والكوفة... فعَدَّ أنواع الخط الأربعة: المكي، والمدني، والبصري، والكوفي، أول أنواع الخط العربي التي كتبت بها هذه المصاحف[٢].

وقد سار بعض المؤرخين وراءه في ذلك، فذهب إلى «أن مصحف عثمان كان بالخط المكي، وأن مصحفي ابن مسعود وأبي موسى بن قيس كانا بالخط الكوفي»[٣]. ولكن مرسوم الخط القرآني لهذه المصاحف الأولى كلها كان على شكل واحد أو صورة واحدة أو متقاربة في الهيئة إلى حد كبير كما يرى بعض المختصّين[٤]. وكانت خطوط هذه المصاحف الأئمة كلها متماثلة، كما يروي بعض شهود العيان الذين اختبروها[٥]؛ فخط مصحف أهل المدينة مثلًا هو

---

(١) عرف في بعض الدراسات التاريخية الحديثة بـ(الخط الحجازي). ينظر: المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ص٣٢٩.

(٢) الفهرست، ص٩.

(٣) ينظر: الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ٢/ ٥٠.

(٤) الخط الكوفي، ليوسف أحمد، ص١٢.

(٥) قال أبو القاسم التَّجيبي السَّبْتي: «أما الشامي فهو باق بمقصورة جامع بني أمية بدمشق، وعاينته هناك سنة سبع وخمسين وستمائة، كما عاينت المكي بقبة التراب. قال: فلعله الكوفي أو البصري. قال الخطيب ابن مرزوق في كتابه المسند الصحيح الحسن: اختبرت الذي بالمدينة والذي نقل من الأندلس، فألفيت خطهما سواء. وما توهموه أنه خطه بيمينه فليس بصحيح، فلم يخط عثمان واحدًا منها، وإنما جمع عليها بعضًا من الصحابة، كما هو مكتوب على ظهر المدني، ونص ما على =

نفسه «خط مصحف أهل البصرة» كما يقول الطبري[١] (ت٣١٠هـ/ ٩٢٢م)، وهكذا بقية المصاحف: المكي، والمدني، والشامي الذي انتقل إلى الأندلس[٢].

ولعل ما يؤكد هذا التماثل في أشكال (خطوط المصاحف) الأولى هذه، هو الوصف الذي قدمه النديم نفسه لكل من (المكي والمدني) بوصفهما خطًّا واحدًا: «فأول الخطوط العربية: الخط المكي وبعده المدني ثم البصري ثم الكوفي. فأما المكي والمدني ففي ألِفاته تعويج إلى يَمْنة اليد وأعلى الأصابع؛ وفي شكله انضجاع يسير»[٣].

ب ـ **الجليل**: نبع هذا الاسم من آداب كتابة القرآن الكريم في التعبير عن الأسلوب الكتابي الذي يقوم على فخامة الشكل وسَعة الصورة وكبر الهيئة في الحروف الخطية، وهو ما يمكن تسميته بـ(تجليل الخط)[٤].

وكثيرًا ما وصف الفقهاء والمفسرون واللُّغويون والمؤرِّخون

= ظهره: هذا ما أجمع عليه جماعة من أصحاب رسول الله ﷺ، منهم: زيد بن ثابت، وعبد الله بن الزبير، وسعيد بن العاص، وذكر العدد الذي جمعه عثمان من الصحابة رضي الله عنهم على كتب المصحف». ينظر: تاريخ المكتبات الإسلامية، للكتاني، ص٧٢.

(١) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير ١٨/ ٤٨.

(٢) ينظر: الرحلة العجيبة لنسخة من مصحف الخليفة عثمان في أرجاء المغرب والأندلس، ص٦٢.

(٣) الفهرست، ص٩.

(٤) الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص٦١.

والرَّحالة به (خط المصحف الإمام) في بعض نسخه. وقد أخذه العديد من هؤلاء المشتغلين على تنوع الخطوط: اسمًا لنوع من أنواع الخط، كما هو الحال عند كل من أبي القاسم البغدادي، وابن دُرُسْتُويْه، وأبي جعفر النحاس، وغيرهم؛ بل إن النديم جعله رأس الخطوط العربية كلها وأصل تنوعها؛ فـ(الجليل) عنده «أبو الأقلام» الذي اشتقت منه «الأقلام الأصلية الموزونة».

وتتداخل هذه المعاني الثلاثة للفظة (الجليل) في الخط) بل يمكن القول بأنها تتكامل على تسلسل تاريخي وفني ووظيفي واضح ومؤثر في صنع تنوع العديد من الخطوط؛ إذ بدأ (تحليل الخط) مع بدايات كتابة المصاحف الأولى، فتذكر بعض المصادر أن الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (ت٩٦هـ/٧١٦م) كان أول من أمر بأن يُجَلَّل الخط في مكاتبة الخليفة؛ تقليدًا لتجليل الخط في المصاحف[١]. وصار ذلك سُنَّة من سَنَن الكُتَّاب في الدواوين، فيكتب الخط إلى الرؤساء مجردًا من النقاط والحركات؛ كما هو مجرد في المصاحف. ومن هنا نجد أغلب مصادر هذا الموضوع ينسب اختراع التجليل في الخط)؛ ومنه (خط الجليل) إلى الخطاطين الأمويين الرُّواد في الشام، مثل الخطاط خالد بن أبي الهياج كاتب الوليد يكتب به المصاحف[٢]، حتى عرف عن بعض هذه المصادر بأسماء: (الجليل الشامي)، و(الشامي)، و(مَفْتَح الشامي)، وربما غيرها.

(ج) الطُّومار: لقد حاول بعض الباحثين المعاصرين تعليل

---

(١) الوزراء والكُتَّاب، للجهشياري، ص٤٣.

(٢) الفهرست، ص٩.

تسمية (خط الجليل) بهذا الاسم بنسبته إلى (جبل الجليل) في فلسطين الشام. وهو رأيٌ لا نرى مسوغاته أقوى إقناعًا من تلك المسوِّغات الأسلوبية والوظيفية في الكتابة الواضحة المناسبة لجلال مكانة القرآن والخلافة، ولا سيما أن هذا الخط بالذات كان لا يكتب إلا في (الطوامير) وهي الرُّقوق الكبيرة جدًّا، حتى صار (الطُّومار) اسمًا آخر لخط الجليل[١] هذا، ركن إليه القلقشندي في تعريفه لـ«قلم الطُّومار: وهو قلم مبسوط كله، ليس فيه شيء مستدير، وكثيرًا ما كُتب به مصاحف المدينة القديمة»[٢].

ولا شك عندنا في أن المقصود بهذا الخط هو (الجليل) في تربيعه الذي ربما يمكن أن نرى صورته الأوفى في الكتابة الأموية على الجدار الداخلي لقبَّة الصخرة المشرفة؛ وليس (الطُّومار) المملوكي الذي رسم صورته القلقشندي في «صبح الأعشى» وفيه من التدوير الكثير، فخطُّ الجليل الشامي أو الطُّومار الشامي - إن صح الوصف - هو خط يابس مبسوط كله ليس فيه خفة واضحة ولا رطوبة ظاهرة ولا تدوير مميز.

وربما يصعب التمييز بين كل من (الجليل) و(الطُّومار) الشاميين، على أساس أن الجليل يكتب به على العمائر، ولا يكتب بالطُّومار عليها، بل يكتب به في الرُّقوق فقط؛ ذلك لأن «الجليل هو خط المصاحف»[٣] الأولى، وأن الطُّومار هو «خط العلامة» منذ

---

(١) قصة الكتابة العربية، ص٤٧.

(٢) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ٥٣.

(٣) الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، ص٥٦.

العهد الأموي؛ فقد كان الطُّومار واحدًا من الفروع الخطية الأولى لقلم الجليل؛ أو أصلًا لما دونه من الأقلام التي تكتب في الطَّوامير مثل: مختصر الطُّومار، والنصف، والثلثين أو السجلات، والثلث (الموزون)، وغيرها[١].

(د) الخط الكوفي: كانت الكوفة من أوائل الأمصار الإسلامية التي وصلت إليها نسخة من (المصحف الإمام)، وبدأت فيها ـ منذ وقت مبكر ـ حركة نسخ القرآن الكريم وكتابته. تذكر بعض مصادر الخط العربي أن خَطَّاطي الكوفة كانوا قد تعلَّموا «خط الجزم، وكتبوا به، وجوَّدوه، فأطلق عليه: الكوفي»[٢].

وكان النديم أول من ميَّز هذا (الكوفي) في جملة (خطوط المصاحف) الأولى والمبكِّرة التي هي: المكي، والمدني، والكوفي، والبصري، والمَشْق، والتجاويد، والسلواطي، والمصنوع والمائل (المنابذ)، والراصف، والأصفهاني، والسجلي، والقيراموز، والمحقق[٣].

إن العدد الأكبر من هذه الأنواع الخطية ـ إذا لم نقل كلها ـ ظل مجهولًا لدى الدارسين حتى اليوم. وقد قام بعض الباحثين المحدَثين[٤] بدراسات خاصة لمعرفتها وتوضيحها: شكلًا ووصفًا واسمًا، لكن أيًّا من هؤلاء الدارسين لم يتوصل إلى طبيعة (الخط

---

(١) الفهرست، ص١٧.

(٢) الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، ص٥٦.

(٣) الفهرست، ص٩.

(٤) ينظر: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص١٢٨ ـ ١٢٩.

الكوفي) وصورته التي كانت آنذاك؛ عندما كان نوعًا واحدًا ومميزًا من أنواع الخط؛ أي: قبل أن يقدم لنا أبو حيان التوحيدي ـ الورّاق المعاصر تاريخًا وعملًا واهتمامًا للنديم في القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي في بغداد، التي كانت آنذاك عاصمة الورّاقة الإسلامية بكل مجالاتها المعرفية ـ مفهومًا آخر لـ(الخط الكوفي)، مختلفًا بشكل كلي عن المفهوم الذي عرضه النديم في كونه نوعًا من أنواع الخط المختصة بكتابة المصحف الشريف. لقد كان هذا المفهوم الجديد مفهومًا عامًّا وشاملًا؛ يمكن اعتباره جنسًا من (أجناس الخط)[1]، وليس نوعًا؛ إذ يعرض التوحيدي بأن (الخط الكوفي) كان له (فروع وأنواع)؛ منها تلك الأنواع الخطية الأربعة: المكي، والمدني، والشامي، والعراقي، التي ذكرها النديم في قائمته لـ(خطوط المصاحف) الأولى، فيما قبل القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي.

وإذ نلاحظ من كلام هذين الورّاقَيْن المتعاصرَيْن أن (الكوفي) عند النديم نوع واحد من أنواع الخط الأولى التي نشأت في المدن أو الأمصار الإسلامية الأولى التي وصلتها نسخة من نسخ (المصحف الإمام) كمكة والمدينة والبصرة والكوفة... على حين أن (الكوفي) عند التوحيدي جنس (يتألف من عدة أنواع) من أجناس الخط، أو بعبارة أخرى: من (منظومة خطية) تتألف من (اثنَي عشر) نوعًا من أنواع الخط هي[2]: المكي، والمدني، والشامي،

(١) رسالة في الخط والقلم، لابن مقلة، ص١٢٩.

(٢) رسالة في علم الكتابة، ص٢٩ ـ ٣٠.

والعراقي، والإسماعيلي، والأندلسي، والعباسي، والبغدادي، والمشعَّب، والرَّيْحاني، والمجرّد، والمصري. إن الملاحظة الأهم التي يمكن أن نستقيها من كلام التوحيدي ـ المعروف برؤيته الجمالية النقدية لفن الخط وصنعة الكتابة ـ يمكن أن تتمثل في صيرورة مفهوم (الخط الكوفي) عبارة وصفية لعموم (الخط العربي المجوَّد) على وفق الآداب والقواعد والشروط الفنية التي عرفت في العراق في غضون القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي؛ على أقل تقدير، فأصبح (الكوفي) عنوانًا عامًّا لفصيلة أو منظومة خطية كبيرة في فروعها، متنوعة في أساليبها، متمايزة في خصائصها؛ ولكنها تجتمِع نمطًا واحدًا في (الصورة الخطية) العامة التي يغلب التربيع في بِنْيتها الفنية على التدوير، والسَّماكة في عرض الخط على الرقة، والفخامة في الحجم على الصغر.

ومن هنا يبدو (الخط الكوفي) مَفْصِلًا حيويًّا في موضوع (خطوط المصاحف)؛ إذ إن هذا الموضوع يبدو جميعه ـ أو أغلبه على الأقل ـ قد تأسس عليه أو تعلق به عند أكثر الدارسين لموضوع كتابة المصحف الشريف؛ قديمًا وحديثًا؛ فعلى الرغم من التقرير التاريخي لأبي القاسم البغدادي بأن الجزم هو خط المصحف الإمام، وأن الجليل هو خط المصاحف الأولى... بل على الرغم من أن كلًّا من أبي القاسم البغدادي نفسه وابن قتيبة الدِّينَوري (ت٢٧٦هـ) يذهبان إلى أن الكوفيين كتبوا بالجزم، وأهل الشام كتبوا المصاحف بخط الجليل؛ وهو أصل في الكوفي، يبدو أن (الخط الكوفي) كان هو العنوان المعرفي والجمالي لخط المصحف الإمام

وما نسخ عنه من المصاحف خلال القرون الثلاثة الهجرية الأولى/ التاسع الميلادي. ويبدو أن هذا التصور المعرفي قد شاع منذ القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

لقد أصبح الوصف (الكوفي) يعني حُسْن الخط وجماله اللائق؛ فنيًّا ووظيفيًّا؛ بكتابة المصحف الشريف على الآداب المطلوبة لرسم الخط فيه من تجليل الخط وتحقيقه وتحسينه وتجويده وتفخيمه وتقويته وتوضيحه وتبيينه بعدم تعليقه ولا قرمطته ولا تصغيره ولا طمس أي حرف من حروفه. وربما صار (خط المصاحف) بذلك (كوفيًّا) بالمفهوم الفني الذي عرضه التوحيدي، وربما صار هذا المفهوم محتوى عبارة (الخط الكوفي) التي ربما لم يجد كثير من المؤرخين وفقهاء الخط وحتى الباحثين المحدثين؛ بدًّا من إطلاقها في هذا السياق، فوصف (خط المصحف الإمام) لدى أغلب المؤرخين والمفسرين وفقهاء هذا الفن ـ كابن البصيص (ت٧١٦هـ/ ١٣٠٥م) والقسطلاني وغيرهما ـ بأنه: الخط الكوفي.

وعلى الرغم من أن هذه الحدود التاريخية والمعرفية والوظيفية لوجود الخط الكوفي الكامل ودوره الرئيس في كتابة المصحف الشريف، ظلت هي الفكرة العلمية السائدة حتى اليوم في أغلب الدراسات الباليوغرافية والكوديكولوجية والكاليغرافية المتعلقة بخطوط المصاحف، وعلى الرغم من استمرار وجوده الجزئي ودوره الثانوي في كتابة المصحف الشريف خلال القرون الرابع ـ السادس الهجري/ العاشر ـ الثاني عشر الميلادي، دخل الخط الكوفي في غيبوبة شبه دائمة عن كتابة المصحف الشريف منذ ذلك التاريخ حتى

اليوم، ولم يعد له شأن مصحفي يذكر[١].

٣ ـ خط ابن مقلة للمصحف الشريف

يقول التوحيدي: إن كل تلك الأنواع والفروع والطرق والأساليب الكوفية المبتكرة في المصاحف الأئمة أو المستنبطة منها في غضون القرون الثلاثة الهجرية الأولى، كانت «مروية عن الصحابة؛ حتى اتصلت بابن مقلة [الوزير أبي علي محمد ت٣٢٨هـ/ ٩٤٠م]»[٢]، الذي كان خطاطًا؛ شاهد النديم له مصحفًا مكتوبًا بخطه[٣]. وكان أخوه: أبو عبد الله الحسن بن مقلة (ت٣٣٨هـ/ ٩٤٩م) خطاطًا كذلك، هرب من بغداد إلى الموصل عندما كانت تحت حكم الحمدانيين (٢٧٨ ـ ٣٣٨هـ/ ٨٩١ ـ ٩٤٩م)، ودخل في خدمتهم «سنين عديدة، ينسخ لهم الكتب والمصاحف حتى اجتمع في خزائنهم من خطه ما لا يحصى»[٤]، ولكن المصادر لم تذكر له

---

(١) على الرغم من أن بعض الباحثين يبالغ في ذكر أعداد (أنواع الخط الكوفي) التي قد تصل عنده إلى ما يقارب ثمانين (٨٠) نوعًا، لم يوافق فقهاء هذا الفن وخبراؤه على ذلك، وأفادوا أن التحقيق العلمي الحديث لتصنيف أنواع الخط الكوفي فنيًّا ينحصر في كل من: (الكوفي البسيط) و(الوفي المروَّس) و(الكوفي المضفور) و(الكوفي المزخرف) و(الكوفي المربَّع). ولم يستخدم من هذه الأنواع في كتابة المصاحف سوى: ما أطلق مؤرخو الخط من: (الكوفي القديم) أو (الكوفي البسيط) أو (مَشْق المصاحف). ينظر: الخط الكوفي وحدود المصطلح الفني، ص٥٦ ـ ٦٦.

(٢) رسالة في علم الكتابة، ص٣٠.

(٣) الفهرست، ص٨.

(٤) معجم الأدباء ٧/ ١٩٣.

مصحفًا كتبه بخط يده، على الرغم من أن بعض هذه المصادر ينسب إليه ابتكار (خط النسخ).

أما ابن مقلة الوزير فقد كان خطاطًا أسهبت كتب التاريخ والتراجم والأدب في الإشادة بحسن خطه وبيانه وبراعته وإتقانه، إضافة إلى دوره في (هندسة الخط) وتقعيده بعامة، وفي اختراعه طريقة خاصة في كتابة المصحف الشريف؛ تفرد بها، وعرفت بـ(الدرج). وقد اختلفت هذه المصادر فيما بينها كثيرًا بشأن المصاحف التي كتبها الخطاط ابن مقلة الوزير؛ فبعضها يؤكد أنه كتب مصحفين اثنين لا أكثر[١]، وبعضها يذكر ـ على سبيل المبالغة ـ «نحو مئة مصحف بخطوط ابن مقلة»[٢]. لكن الثابت الذي يتفق عليه الباحثون في تاريخ هذا الفن هو أن خط ابن مقلة لم تعرف صورته ولا شكله إلى اليوم؛ لعدم اكتشاف أي من مخطوطاته الأكيدة النِّسبة كتابةً إليه.

فإن أكثر ما ذكر عن (طريقة ابن مقلة) في كتابة المصحف الشريف لا يوحي من خصائصها وأوصافها إلا محاولاته سلوكًا فنيًّا معينًا نحو التحول المعرفي الأساس لكتابة المصحف الشريف ممّا كان يسميه بعض مؤرخي الأدب العرب كالنويري (ت٧٣٣هـ/ ١٣٣٢م) مثلًا: (الصورة الكوفية والوضع الكوفي) إلى (ترطيب الكتابة وليونتها) المتحقِّقة في (الخط المنسوب)؛ ليصبح بذلك «أحسن من خطوط الكوفة»[٣] وأسهل وأسرع في كتابة المصحف الشريف.

---

(١) ينظر: ابن مقلة خطاطًا وأديبًا وإنسانًا، ص١٢٣.

(٢) ينظر: تحقيق النصوص ونشرها، لعبد السلام هارون، ص٢١.

(٣) قال ابن خليل السكوني في فهرسته: «شاهدت بجامع العديس بإشبيلية =

وبغض النظر عن حقيقة الدور الذي أداه ابن مقلة في الانقلاب الفني الأول لكتابة المصاحف، وبغض النظر عن حقيقة تقبُّل (طريقة ابن مقلة) في هذا المجال، فقد شهد بحر ما قبل القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، وخلاله، وبعده مخاضًا فنيًّا عسيرًا وطويلًا ـ نوعًا ما ـ خاضته (خطوط المصاحف) في سبيل التحول من يبوسة (الكوفي) وصلابته إلى ليونة الخط وخفته، على يد العديد من فقهاء الخط وبعض الخطاطين الذين مضى بعض المصادر التاريخية في نسبته الأولى إلى (ابن مقلة)، ومن ثم إلى (كُتاب المصاحف) الذين «تفنَّنوا فيها بحسب اجتهادهم»[1]، ليصنعوا ما يشبه (المرحلة الانتقالية) في خصائص (خطوط المصاحف) الجمالية والفنية الجامعة بين يبوسة (الخط الكوفي) العامة؛ وبين ليونة (خط النسخ) العامة.

ولكن هذا الخط المترشح من تلك العملية الاجتهادية والإبداعية في تلك الفترة الانتقالية لم يعد خطًا كوفيًا في شكله العام؛ ولم يصبح في هيئة خط النسخ التامة بعد.

وقد حاول بعض الباحثين المحدّثين تسمية هذا الشكل الانتقالي الجامع بين الصفتين التربيعية والتدويرية لخط المصاحف (الكوفية ـ المنسوبة) في كتابتها إلى القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي بـ(البديع)؛ كما حاول بعض دراسات (الخط الكوفي)

= ربعة مصحف ينحى به لنحو خطوط الكوفة إلا أنه أحسن خطًّا وأبينه وأبرعه وأتقنه، فقال الأستاذ أبو الحسن بن الطفيل بن عظيمة: هذا خط ابن مقلة». ينظر: تاريخ المكتبات الإسلامية، للكتاني، ص٦٤.

(١) رسالة في علم الكتابة، ص٣٠.

التاريخية تعريفه بـ(الكوفي المشرقي أو الإيراني) الشبيه ـ إلى حد كبير ـ بالخط (الكوفي القيرواني)[١].

وإذ يمكن عد هذا (البديع) ـ مهما تكن حقيقته التعريفية والتصنيفية ـ تمهيدًا للتحول بـ(خطوط المصاحف) من أشكالها اليابسة الموزونة (الكوفي) إلى الأشكال اللينة المنسوبة التي أطلق عليها مؤرخو الفن الإسلامي المحدثون ـ على العموم ـ مفهوم (النسخ).

ولعل الذي يبدو لنا من هذا التمهيد التاريخي والفني:

١ ـ أن هذا (البديع) لم يكن هو الخط الذي كتب به ابن مقلة الوزير أيًّا من مصحفَيْه، ولم يكن هو (خط النسخ) الذي ينسب البعض اختراعه إلى أخيه: أبي عبد الله الحسن بن مقلة؛ إذ كان كل منهما مشاركًا في إحداث تلك النُّقلة الأسلوبية لحركة الكتابة وتطور شكل الخط؛ التي عرَّفها بعض المؤرخين باسم (النَّسْخ)؛ ربما لارتباطها الأول بنَسْخ القرآن الكريم في المصاحف. ولعل ما يؤيد ذلك هو أن هذا (البديع)، وحتى (النَّسْخ) هذا، لم يردا بين (خطوط المصاحف) في المصادر التاريخية واللغوية والفنية المصنِّفة للخط العربي في حدود القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي.

٢ ـ ذلك لأن البديع هو صفة مفهومية conceptual adjective مشتركة ومتوسطة بين الصفتين التربيعية والتدويرية في الخط، أكثر من كونه نوعًا معينًا من الخط أقرب ما يكون إلى (خط النسخ)، أو هو أصله الأول، كما يذهب إلى ذلك البعض.

---

(١) ينظر: البديع في الخط العربي، ص٤.

٣ ـ ومما يدعم ذلك أن بعض المؤرخين المسلمين يلحق لفظ (البديع) هذا ـ من حيث هو صفة ـ بـ(الخط المنسوب) الذي كان هو الآخر قد ظهر في تلك الفترة صفةً هندسيةً لشكل الخط، مماثلة لفكرة (البديع) الجمالية في وصف (الصورة الخطية)، ومتجاوزة لها في التحول الفني والوظيفي بـ(خطوط المصاحف) من التقليد الكوفي القديم إلى تقاليد جديدة ومبتكرة، على صعيد كتابة المصحف الشريف بنوع من الخط تغلب عليه صفات: السهولة في الأداء، والليونة في الشكل، والمرونة في التقدير.

٤ ـ خطوط المصاحف المنسوبة

في هذه الفترة؛ دخل (علم النسب) أصلًا معرفيًّا لهندسة الخط الفاضلة، فأصبح (الخط المنسوب) فكرة معرفية ومفهومية متقدمة لتقنية الكتابة وشكل الخط الحَسَن. ولقد تداولت مصادر الخط العربي منذ القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي عبارتَي (الكتابة المنسوبة) و(الخط المنسوب)، بشكل واسع؛ للتعبير عن مفهوم معرفي عام لطبيعة الخط الفنية، التي قد تشمل أنواعًا خطية عدة تتنوع بتنوع تناسباتها الهندسية، ولم يكن هذا (الخط المنسوب) يعني نوعًا واحدًا معينًا من أنواع الخط، بل كان بمنزلة الاتجاه المعرفي المقابل أو الموازي، من حيث البنية والتقنية والأسلوب والخصائص الفنية، لما كان يعرف بـ(الخط الموزون) أو (الكوفي)، فدخلت (خطوط المصاحف) بذلك في مرحلة جديدة من سيرتها الفنية والوظيفية على مستويات المفهوم والتعريف والتصنيف: فعلى مستوى المفهوم، لم يعد وصف (الكوفي) هو الأنسب في إطلاقه على الخط الحسَن المجوَّد في مخطوطات المصاحف؛ إذ حل محله وصف

(المنسوب) منذ القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، على أقل تقدير. وعلى مستوى التعريف: تراجعت عمومية (خطوط المصاحف) السابقة من المعرفة الخطية المتعلقة بكتابة المصحف الشريف؛ لتتقدم بدلًا منها؛ وتحل محلها خصوصية (قلم المصاحف) أو (خط المصاحف)، الذي صار بعض مصادر هذا الفن يعرفه نوعًا من (أنواع الخط) المنسوبة.

قلم المصاحف.. إشكالية الواحد المتعدد

مفهوم (قلم المصاحف) هذا لا يزال شبه مبهم، على الرغم من أن الطِّيبي (ت بعد ٩٠٨هـ/ ١٥٠٢م) كان قد عرض ـ لأول مرة وبكل وضوح ـ اسمه وشكله وصورته وطريقته في كتابة المصحف الشريف. وقد يتمثل وجه الإيهام هذا في مراوحته في الفهم ـ لدى أغلب المعنيين ـ بين كونه من حيث الشكل نوعًا محددًا من أنواع الخط المنسوب، ومن حيث الوظيفة مختصًّا بكتابة المصحف الشريف، وبين كونه مفهومًا شبه عام يؤطِّر أنواع الخط المنسوب التي كتبت أو تكتب بها المصاحف بخاصة، بحيث أدى هذا الأمر إلى قيام ابن البواب (ت٤١٣هـ/ ١٠٢٢م) ـ مثلًا ـ بتمييز (قلم المصاحف) هذا، شكلًا وأسلوبًا ووظيفة، عن غيره من الأقلام أو الخطوط المنسوبة، وبخاصة (قلم المتن) الذي يبدو أنه كان مختصًّا بكتابة متون الكتب، وربما المصاحف أيضًا.

ويبدو أن هذا التمييز قد بدأ في غضون القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، بسبب ما كان حاصلًا من التشابه بين الخطوط المنسوبة في صورتها اللَّينة العامة وبين (خط المصاحف) و(خط

المتن) هذين مثلًا، أو تقاربهما على الأقل في الشكل وفي الوظيفة المتمثلة في استنساخ النُّصوص. ويبدو أن هذا التمييز قد نجح في جعل (قلم المصاحف) مفهومًا محددًا، لكن في إطار أنواع الخطوط المنسوبة التي كان فقهاء هذا الفن والعاملون فيه من النقاد والخطاطين يعدونها أحسن أنواع الخط العربي في البيان والوضوح، وأجملها في الشكل والصورة، وأفضلها في الطريقة الفنية التي اعتاد الخطاطون تَرسُّمَها في كتابة المصحف الشريف[١].

ويشير بعض المؤرخين إلى نجاح تمييز ابن البواب لخصوصية (قلم المصاحف) عن غيره من أنواع الخط المنسوب، على صعيد الوظيفة على الأقل؛ إذ يذهب بعضهم إلى أن كثيرًا من الخطاطين قد تَرسَّموا طريقة ابن البواب في (قلم المصاحف)، منهم على سبيل المثال لا الحصر: الخطاط علم الدين البغدادي[٢] (ت٥٩٩هـ/ ١٢٠٢م). لكن تعريف (قلم المصاحف) هذا على صعيد الشكل ظل يراوح مكانه التاريخي في دائرة الإشكالية المعرفية والمنهجية لعملية التمييز هذه؛ حيث تبرز الاستفهامات الآتية عن تعريف (قلم المصاحف) ونوعيته الخاصة في الشكل وحالاته الصورية:

ـ هل (قلم المصاحف) هو تعبير عن كل نوع من أنواع (الخط المنسوب) وأساليبه التي كتبت بها المصاحف؟ أي إنه ـ على العموم ـ ليس (الخط الكوفي) فقط؛ فأطلق عليه كثير من مؤرخي الفن الإسلامي ـ على العموم أيضًا ـ (خط النسخ)؟

---

(١) ينظر: العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، ص٣٠٧.

(٢) معجم الأدباء ٥/ ٢٠٤.

ـ هل (قلم المصاحف) هو ذلك النوع من الخط الذي كتب به ابن البواب مصحفه المؤرَّخ عام (٣٩١هـ/ ١٠٠٠م)؟

ـ لماذا يختلف دارسو خط هذا المصحف كثيرًا في تسميته، ولم يكتفوا بـ(قلم المصاحف) اسمًا لخط مصحف ابن البواب هذا ووصفًا له؟

ولعل الجواب على هذه الأسئلة الإشكالية ـ وربما غيرها ـ ينبع من مراجعة المحاولات الدراسية لخط مصحف ابن البواب هذا، المحفوظ في مكتبة Chester Beaty بمدينة دَبْلن في أيرلندا، بوصفه أول الأمثلة البارزة والمباشرة على العهد الفني الجديد لكتابة المصحف الشريف بـ(خط المصاحف) (المنسوب)، الذي رسَّخه هذا الخطاط الذي كان قد «كتب أربعةً وستين مصحفًا»[١]:

يعود الفضل في اكتشاف هذا المصحف إلى (دي. إس. رايس D.S.RICE) الذي أنجز بشأنه دراسة وافية نشرت لأول مرة عام (١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م). وقد ذهب هذا العالم إلى أن نوع الخط الذي كتب به مصحف ابن البواب الفريد هذا هو (خط النسخ)[٢]. وقد خضع هذا المصحف بالذات لكثير من الدراسات الكوديكولوجية والباليوغرافية والكاليغرافية التي تباينت في وصف نوع الخط المكتوب به هذا المصحف، بل وفي تسميته؛ فذهبت

(١) تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، ص٣٣.

(٢) The Unique Ibn al-Bawwab Manuscripts in the Chester Beaty Library, p33.

بعض هذه الدراسات إلى توكيد مذهب رايس من أنه مكتوب بخط (النَّسْخ)[١]، أو (النَّسْخ الكبير)[٢]، أو (النَّسْخ الفني)[٣].

ولكن دراسات أخرى منها ذهبت إلى أنه مكتوب بالخط (الرَّيْحاني)؛ وهو الرأي الذي أصبح غالبًا في وصف خط هذا المصحف بعد الوضوح التام لخصوصية خط النسخ وطريقته في كتابة المصحف الشريف.

ولكن الرأي الجدير بالإشادة في هذا السياق؛ وربما هو الأهم من الناحيتين المعرفية والمنهجية هو رأي الخطاط الباحث شريفي؛ إذ يرى أن هذا المصحف مكتوب بـ(قلم المصاحف). وقد تحرى شريفي تسمية خط مصحف ابن البواب هذا في ضوء طريقته التي بيَّنها الخطاط محمد بن حسن الطِّيبي في كتابه «جامع محاسن كتابة الكُتاب»، فقد قارن شريفي خط هذا المصحف باثنين من الأقلام المنسوبة إلى طريقة ابن البواب؛ وهما: (قلم النَّسْخ الفضاح) و(قلم المصاحف)، «وبمقارنة قلم المصاحف بخط ابن البواب تبين بوضوح مطابقة القلمين. في حين هناك فروق جلية تفصل خط النسخ الفضاح عن خط ابن البواب، وأهمها: طمس الحروف. إذن: يصح أن نطلق على خط مصحف ابن البواب (قلم المصاحف)»[٤].

---

(١) الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات ١/ ٦١.

(٢) بدائع الخط العربي، ص٤٤.

(٣) المصحف الشريف، لمحمد عبد العزيز مرزوق، ص٧٩.

(٤) ينظر: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، ص٣٣.

المحقّق: قلم المصاحف

من خلال متابعة طبيعة (قلم المصاحف) وتحرِّيها في مصادر هذا الموضوع الأساسية؛ وفي دراساته الحديثة والمعاصرة، لم نقف بيقين على حقيقة (قلم المصاحف): هل هو (خط النسخ) أم (خط الرَّيْحاني)[١] أم هو نوع مستقل ومميز من أنواع الخط اسمه: (قلم المصاحف)؟ لا سيما أن الفترات التاريخية اللاحقة لكتابة ابن البواب مصحفَه هذا تكشف عن بعد مفهومي آخر لـ(قلم المصاحف) هذا؛ يتمثل في ما يذكر في بعض المصادر من أن (المحقق: قلم المصاحف)، بعد أن أصبحت (طريقة ابن البواب) في كتابة المصحف الشريف تقليدًا ثقافيًّا وفنيًّا متبعًا عند كثير من الخطاطين اللاحقين الذين ربما كانوا قد جمعوا في طريقته الكتابية خطوط النسخ والرَّيْحاني والمصاحف والمحقَّق وغيرها من (أنواع الخط) الستة عشر التي ذكرها الطِّيبي، وخرجوا منها بخلاصة جديدة تقوم على اختيار (المحقق: قلم المصاحف):

ولعل أبرز هؤلاء الخطاطين هو الخطاط ياقوت المستعصمي (ت٦٩٨هـ/ ١٢٩٨م) الذي كان قد «حصَّل خطوطًا منسوبة لابن البواب وغيره كان يعرفها بخزانة الخلفاء، فجوَّد عليها، وعني بذلك عناية لا مَزيدَ عليها، وقَوِيت يدُه، ورَكِبت أسلوبًا غريبًا في غاية القوة، وصار إمامًا يُقتدى به»[٢] في:

١ ـ تأسيس (الأقلام الستة، وهي خطوط: الثلث والنَّسْخ

(١) خطوط المصاحف، ص٧٤.

(٢) ينظر: ياقوت المستعصمي، للمنجد، ص٢٣.

والمحقَّق والرَّيْحاني والتَّواقيع والرِّقاع)؛ التي مَيَّزوها بعضها عن بعض؛ بتعيين أشكالها الواضحة وتقعيد قواعدها الخاصة.

٢ ـ ابتكار طريقة جديدة في كتابة المصحف الشريف، عرفت عند بعض مؤرِّخي هذا الفن بـ(طريقة ياقوت)، وتقوم على جمع أكثر من خط واحد في صفحة المصحف الواحدة؛ مثل (خط المحقق) أو (خط الثلث) في سطرين أو في ثلاثة سطور في الصفحة الواحدة، تتمثل في السطر الأول أو في وسط الصفحة أو في السطر الأخير منها، في حين يتخلل هذه السطور سطور أخرى متعددة بخط النسخ أو الرَّيْحاني.

ويبدو أن نجم (المحقّق) كان قد صعد من هنا؛ حيث عُرف الخطاط ياقوت المستعصمي بكثرة كتابته المصاحف؛ حتى بالغ البعض في ذلك فذهب إلى أنه كان قد «كتب ألف مصحف ومصحف»[١]. لقد كتب هذا الخطاط مصاحفه الكثيرة هذه بطريقته التي عرف بها، وكتب أيضًا بطريقة مَن سبقه في الاستخدام المفرَد لنوع واحد فقط؛ كالنسخ أو الرَّيْحاني أو المحقق أو الثلث من (الأقلام الستة) في كتابة المصحف الشريف، ولا سيما أننا قد «نلاحظ مما كتبه ياقوت، أنه كتب بخط النسخ، والرَّيْحاني، والثُّلث، والرِّقاع، والمحقق: قلم المصاحف، وقلم الأشعار، والكوفي... وبلغ في هذه الأنواع درجة من الإتقان أعلى من ابن البواب»[٢].

---

(١) خط وخطاطان، ص٥١.

(٢) ياقوت المستعصمي، للمنجد، ص٣٢.

ولعل من أهم التطورات المعرفية التي يمكن أن نحصل عليها في أثناء هذه الفترات: التحول المفهومي لـ(قلم المصاحف) من كونه نوعًا من أنواع الخط؛ مختصًّا بكتابة المصحف الشريف.. إلى أشبه ما يكون بضابط معرفي لطبيعة (خطوط المصاحف) المنسوبة، يقوم على معنى (التحقيق) في مجال فن الخط، الذي هو: «إبانة الحروف كلها»[١]، وهو بذلك يمثل الجوهر المعرفي لما يعرف بـ(آداب كتابة المصحف الشريف)[٢] التي منها مثلًا: صحة الخط، وقوته، وفخامته، وجلالته، ووضوحه، وبيانه، وحسنه، وبهاؤه.

وربما ـ من هنا ـ وفي السياق المعرفي لكتابة المصحف الشريف: برز اسم (المحقق)، لأول الأمر، مصطلحًا فنيًّا يطلق على كل «ما صحت أشكال حروفه على اعتبارها مفردة» من (أنواع الخط)، لتمييزها عمّا يعرف بمصطلح (الدارج) الذي يطلق على الكتابات والخطوط التي لا تصح أشكالها الهندسية في (علم النسب) أو صورها الخطية في (علم اللغة)، بسبب تداخل حروفها أو طمسها أو تعليقها أو قَرْمَطتها أو غير ذلك مما لا يخالف آداب كتابة المصحف الشريف[٣].

من هنا يصبح (المحقق) المفهوم المعرفي العام لكل خط يناسب كتابة المصحف الشريف وآدابها، ويطلق بخاصة على ذلك (الخط المنسوب) هندسيًّا، بوصفه أصلًا فنيًّا لفروع من أنواع الخط

---

(١) رسالة في علم الكتابة، ص٣١.

(٢) مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١/ ٣٣٨.

(٣) ينظر: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص٦٥.

العربي المنسوبة التي تستخدم في كتابة المصحف الشريف. وتبدو من هذا المفهوم أهمية هذا الخط في كونه أساسًا للتحقيق في (هندسة الخط) وإحكامه من النواحي الشكلية والدلالية والوظيفية في كتابة المصحف الشريف، فقامت عليه (نظرية الدوائر الخطية) التي أطلقها شعبان الآثاري (ت٨٢٨هـ/ ١٤٢٤م) أو ما سماها بعض الباحثين: (دائرة الوحدة) في أصول الخط العربي وفروعه[١].

في ضوء هذه النظرية يكون (خط المحقق) أسًّا لبعض أنواع الخط (الأصول) كالثلث مثلًا، أو أصلًا بذاته لبعض أنواع الخط (الفروع) كالرَّيحاني مثلًا، كما في تصنيف (النويري) لأنواع الخط العربي، أو كما في تصنيف ابن البصيص.. فخط المحقق هو «أول قلم صنف» في أنواع (الخط المنسوب).

يذكر ابن البصيص في شرحه لقصيدة ابن البواب أن هذا الخط «ينقسم إلى أصلين: الأول: قلم المحقق، ومنه يستخرج قلم الرَّيْحاني والنَّسخ. والأصل الثاني: القلم الثُّلث: وهو أصل الكتابة المنسوبة، ومنه تفرَّعت الأقلام، وفرعه يستخرج منه وهو قلم التوقيعات؛ ومن التوقيعات يستخرج منه فرعه وهو قلم الرِّقاع»[٢].

إن هذه الفروع وغيرها غالبًا ما تكون مولَّدة أو مستخرجة أو تابعة لواحد من الأقلام الأصول الخطية، التي غالبًا ما يكون «لكل قلم منها: غليظ، ومتوسط، وخفيف، فقلم المحقق، [مثلًا] يتفرع عنه خفيفه، ويتفرع عنه أيضًا قلم الرَّيْحان. وقلم النَّسخ يتفرع عنه

(١) ينظر: العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، ص٣٢٧ ـ ٣٥٨.
(٢) شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة، ص٢٦٩.

قلم المتن: وهو غليظه. وقلم الحواشي: وهو خفيفه. وقلم المنثور: وهو الذي يفصل بين كل كلمة وكلمة ببياض. وقلم الرِّقاع يتفرع عنه قلم الغبار: وهو خفيفه، وينزل منه بمنزلة الحواشي من النُّسخ، ويتفرع عنه أيضًا قلم المقترن»[١].

وربما من هنا، برز (خط المحقق) جليًّا في درجات أو مستويات أو مقامات هندسية وموسيقية متنوعة فيما بين (جليل المحقَّق: الطُّومار ـ المملوكي) وبين (خفيف المحقق: الرَّيْحاني). وما بين هذين النوعين من أنواع الخط كان هناك (الثلث المحقق) الذي أصبح؛ فيما بين القرنين السابع والعاشر الهجريين/الثالث عشر والسادس عشر الميلاديين (خط المصاحف) الخزائنية والوقفية الكبيرة الحجم والباذخة الصناعة، التي اشتُهرت في مصر وبلاد الشام[٢].

ومن تلك القرابة الشكلية التي بين (المحقق) وكل من (الرَّيْحاني) ـ الذي هو في حقيقته «نسخ قريب من المحقق» ـ و(الثلث) الذي هو أشبه الخطوط شكلًا بالمحقق وأقربها وظيفة إليه وأوثقها صلة به إلى المستوى الذي كان يصعب التفريق بينهما، فيطلق الخطاطون العثمانيون على (المحقق): (الثُّلث المرسَل)[٣]... نقول: من تلك القرابة؛ انطلق (المحقق: قلم المصاحف) نحو مزيد من النوعية الخطية المفردة، والتخصص الأدق في كتابة المصاحف بأنواع الخط المنسوبة، وبالذات منها: الثُّلث، والنَّسخ.

---

(١) بلوغ الأرب في فنون الأدب، للنويري ٩/ ١٣٦ ـ ١٣٧.

(٢) ينظر: QUR'ANS OF THE MAMLUKS.

(٣) طبقات الخطاطين، ص٦٥.

الثلث أصل (خطوط المصاحف) المنسوبة

وقد علَّل بعض فقهاء هذا الفن «قلم الثلث بأن الملابسة به، والمداومة عليه، مما يقوي اليد ويعينها على بقية الأقلام، وعلل قسم المحقق بأنه من أحسن الخطوط وأصعبها على بقية الكتاب»[١].

قد يصعب على بعض الباحثين تقرير أن (خط الثلث) هو من (خطوط المصاحف) الأساسية والرئيسة؛ بسبب ما هو معروف من قلة استخدام هذا الخط في كتابة النص القرآني في المصحف الشريف، وغلبة استخدامه في كتابة عناوين السور وتعريفها فيه، مما قد يجعله ـ في أحسن أحواله المتعلقة بكتابة المصحف الشريف ـ واحدًا من (خطوط المصاحف) الثانوية الدور والأهمية. ولكن قراءة جادة وعميقة قادرة على التحقيق العلمي في نشأة (خط الثلث) وتطوره الفني والوظيفي قد تخلُص إلى أن هذا الخط هو رأس (خطوط المصاحف) الموزونة (الكوفية) والمنسوبة التي صارت أخيرًا هي الفن الكتابي الحامل للنص القرآني في صورة المصحف الشريف.

فعلى مستوى (خطوط المصاحف) الأولى، كان (خط الثلث) واحدًا من (الأقلام الأصلية الموزونة) الأربعة المشتقة من (قلم الجليل) على يد قُطْبة المحرِّر[٢] (ت٥٤هـ/ ٧٧٠م)، ومن ثم فهو

(١) لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ص٤٥ ـ ٤٦.
(٢) الفهرست، ص١٦.

أصلًا شكل من أشكال (الجليل) الذي هو «خط المصاحف الأولى».

من هنا كانت نشأة (خط الثلث) وبداية ظهوره المتواتر في أغلب المصادر؛ إذ لم نقل كل المصادر اللغوية والتاريخية، المبكرة والمتأخرة، لفن الخط العربي. وعلى الرغم من أن هذه المصادر لم تقف على الشكل المبكر والصورة الأولى (الكوفية في الغالب) لهذا الخط، سوى ما أخبر به البعض من أنه مشتق شكلًا من شكل الجليل بنسبة الثلث في وزن عرض الخط وسَماكته، ولم يتوصل أحد من الدارسين المحدَثين، على وجه اليقين، إلى حل هذه الإشكالية المتمثلة في مجهولية شكله المبكر عند نشأته واستعماله الوظيفي الأول الذي ربما كان في دواوين الدولة الأموية.

ولكن شكل هذا الخط وصورته بدأت بالظهور الواضح والتام على مستوى (خطوط المصاحف) المنسوبة منذ القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي؛ حيث كان كتاب الطِّيبي الجامع لستةَ عشرَ نوعًا من أنواع الخط على طريقة ابن البواب ـ أول مصادر المعرفة الخطية تقريرًا لحل إشكالية العلاقة اليقينية بين الاسم والصورة في (خط الثلث) ومستوياته القائمة على التنوع الفني والوظيفي، المتمثلة في (الثلث المعتاد) الذي ربما هو (خفيف الثلث) في بعض المصادر الأخرى السابقة لهذا الكتاب؛ كـ(الفهرست) و(رسالة في الكتابة المنسوبة)... و(جليل الثلث) الذي ربما يكون هو (الثلث الثقيل) في (الفهرست).

ومن هنا صار الباحثون يتعرفون أكثر على أغلب تلك الفروع الخطية العائدة في الأصل إلى (خط الثلث)، وبخاصة تلك الفروع الثلثية المسماة بالرِّقاع والتواقيع واللؤلؤي وخفيف الثلث ومحقَّقِه وربما غيرها من التي كانت من جملة (خطوط المصاحف) البارزة منذ القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي[١].

لقد ترافق خط الثلث مع خط المحقَّق مع خط النسخ في كتابة الصفحة الواحدة من المصحف الشريف؛ منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، ونلاحظ ذلك كثيرًا في المصاحف التي كتبها الخطاط ياقوت المستعصمي وتلامذتُه والخطاطون الذين تابعوا أسلوبه الفني. ولكن كل واحد من (خطوط المصاحف) الثلاثة هذه قد صار فيما بعد (خط المصاحف) المفضَّل في كتابة القرآن الكريم، على نحو متفاوت من حيث الاستخدام؛ إذ كان خط الثلث أقل هذه الخطوط استخدامًا، ويمكن وصفه بالنادر جدًّا إذا ما حاولنا تكشيف أعداد المصاحف المكتوبة بخط الثلث حتى اليوم. وكان ميل الخطاطين الفني إلى أنواع أخرى من (خطوط المصاحف) مثل: المحقَّق، والنسخ... واضحًا في القرون اللاحقة التي شهدت كتابة المصحف الشريف بخط المحقق، فيما بين القرنين السابع والعاشر الهجريين/الثالث عشر والسادس عشر الميلاديين، في مصر وبلاد الشام بخاصة، حيث كتبت بهذا الخط أكبر المصاحف حجمًا وأجملها فنًّا وأنْفَسُها صناعةً في تاريخ القرآن وفي تاريخ الخط على حد سواء.

---

(١) ينظر: خط الثلث والمخطوطات، ليوسف دلول، ص٤ ـ ١٣.

خط النسخ: خادم القرآن

كان (النَّسخ) من أعرق المصطلحات الفنية التي عرفت في مصادر الخط العربي، لتسمية وظيفة كتابية تارة، وأسلوب خطي تارة أخرى، ونوع معين من (أنواع الخط) تارة ثالثة[١]. وفي كل هذه المراحل كان مفهوم (النَّسْخ) مرتبطًا بما يعرف بـ(الخط اللين) الذي هو أحد جنسَي (الخط العربي) الشكليين الرئيسين، بل إن بعض مؤرخي هذا الفن[٢] يجعله الشكل الأول للخط العربي، والأقدم ظهورًا على الجنس الثاني المتمثل في (الخط اليابس).

ولكنَّ هؤلاء المؤرخين يؤشرون بداياته الفنية والوظيفية الأولى بعيدًا عن (خطوط المصاحف) الأولى؛ فيذهب زكي محمد حسن إلى أن (خط النسخ) كان شائعًا منذ القرن الأول الهجري/السابع الميلادي؛ غير أنه لم يستخدم آنذاك في الكتابة على الحجر أو النقود أو في المصاحف[٣]، ويؤكد محمد عبد العزيز مرزوق أن (كُتَّاب الوَحْي) الذين كانوا يكتبون لرسول الله ﷺ كانوا يكتبون ما يمليه عليهم من آيات القرآن الكريم بالخط اللين أول مرة، ثم يعيدون فيكتبونها من جديد «بالخط الجاف ذي الطبيعة الرسمية»[٤] في الكتابة آنذاك.

---

(١) الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص١٣٢.
(٢) ينظر مثلًا: قصة الكتابة، لإبراهيم جمعة، ص٥٣.
(٣) ينظر: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٤.
(٤) المصحف الشريف، ص١٠.

ولعل الظهور الفني الأول لهذا الخط كان في غضون القرن الثاني الهجري، الذي تبدو فيه بوادر أولى لظهور خط قائم مستقل يعتمد على الليونة في وضع أصول وقواعد شبه ثابتة لضبط رسم أشكال حروفه[١]؛ إذ كان الخطاط الأحول المحرّر (ت٢١٨هـ/ ٨٣٣م) أول من عُني بذلك؛ فجعل لكتابة الحروف اللينة قلمًا خاصًّا سماه: (قلم النسّاخ)[٢].

كان الخطاط أبو عبد الله الحسن بن مقلة (ت٣٣٨هـ/ ٩٤٩م) أول من تفرَّد في كتابة (النَّسْخ) في الكتب والمصاحف[٣]. وربما كان القرن الرابع ـ السابع الهجري/العاشر ـ الثالث عشر الميلادي المجال التاريخي لدخول (خط النسخ) في كتابة المصحف الشريف على نحو وظيفي متقدم، جعله يستقر في جملة (خطوط المصاحف).

وربما كان هذا هو (قلم النَّسخ الفِضَاح) الذي عرفنا شكله وصورته من عرض الطيبي له في جملة الأقلام المنسوبة إلى طريقة ابن البواب في هذه الفترة؛ إذ يبدو هذا الخط وثيق الصلة بـ(قلم المصاحف) الذي يبدو هو أيضًا أقرب ما يكون في شكله وصورته وأسلوب كتابته إلى بعض (الأقلام الستة)؛ وبخاصة: (المحقق) و(الرَّيْحاني) اللذين هما ـ عند أغلب فقهاء الخط ـ على شكل واحد وصورة واحدة، ولا يميز بينهما إلا دقة الحروف في الرَّيْحاني

---

(١) أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٣.
(٢) الفهرست، ص٨.
(٣) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٣/ ١٧.

وغِلَظُها في المحقق، ليكون الرَّيْحاني بذلك هو (خط النسخ) المحقَّق في الشكل الدقيق الرقيق؛ لا سيما أن (خط الرَّيْحاني) هو «نسخ قريب من المحقق»[١]... وهما في الحقيقة على تقارب كبير في ملامح الكتابة وخصائص الشكل من (قلم النسخ الفِضَاح) الذي بدأت كتابة المصحف الشريف به تظهر منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي[٢]؛ على أقل تقدير.

وفي هذا السياق يمكن أن نضع الخطاط ياقوت المستعصمي وبعض تلامذته في طليعة المميزين لصورة (خط النسخ) على وجه الخصوصية في جملة (الأقلام الستة)... وفي دخول هذا الخط المميز الشكل نسبيًّا إلى ميدان كتابة المصحف الشريف ـ مجتمعًا مع غيره أو منفردًا ـ فيما بين القرنين السابع ـ العاشر الهجريين/ الثالث عشر ـ السادس عشر الميلاديين. وربما أدى دخوله هذا إلى دراسة العلاقة الفنية والوظيفية بين خطَّيْ (المحقق) و(الرَّيْحاني) لاستخلاص أشكال حروف (خط النسخ) وصورها على وجه التميز والخصوصية والاستقلال في النوع؛ ليكون هذا الخط الجديد أنسب جمالًا وأفضل وظيفة في كتابة المصحف الشريف.

وقد أخذ الخطاطون العثمانيون (خط النسخ) هذا من كتابتهم المصاحف بطريقة ياقوت التي يمثل هذا الخط واحدًا من خطوطها الأساسية، واعتبروه «حسب الذوق الفني العثماني هو الخط الأنسب لنَسْخ القرآن الكريم وكتابته. وخلال أربعة قرون بدءًا من عند الشيخ

---

(١) رسالة في الكتابة المنسوبة»، ص١٢٦.

(٢) خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، ص١٢١.

حمد الله [الأماسي، ت٩٢٦هـ/ ١٥٢٠م]؛ ظل خط النسخ يتطور ليصبح أسهل قراءة»[١] وأوضح من غيره في التلاوة من المصحف.

وربما كان هذا الوضوح والبيان هو العامل الرئيس في تبنِّي الخطاطين العثمانيين خطَّ النسخ وحده، وإضافة معرفية نوعية وتقليدًا فنيًّا جديدًا في السيرة الجمالية والوظيفية لكتابة المصحف الشريف، فأطلقوا عليه: (النسخ السادة)[٢]، وعدّوه (خادم القرآن)[٣] الكريم و(خادم المصحف)[٤] الشريف.

لقد أصبح خط النسخ هو خط المصاحف بامتياز، وهو ما يزال كذلك، بسبب:

١ ـ خصائصه الجمالية التي غالبًا ما تتمثل في الليونة والحركة والحيوية والرشاقة والأناقة.

٢ ـ وخصائصه الوظيفية التي تتمثل في سهولة الأداء وسرعته، وفي سهولة القراءة ووضوحها.

٣ ـ وخصائصه التصميمية الأكثر طواعية للطباعة الحديثة بكل أنواعها واتجاهاتها.

٤ ـ وخصائصه الفنية التي تقبل التنوع الأسلوبي في أشكاله وصوره العامة.

وقد صار خط النسخ ذا أساليب كتابية وصور خطية متباينة نسبيًّا، ميزها المؤرخون بأسماء عدة، مثل: (النَّسْخ السادة)،

---

(١) Masterpieces of Ottoman Calligraphy, p32.

(٢) حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق، ص٩٦.

(٣) فن الخط، ص٣١.

(٤) دار الكتب المصرية بين الأمس واليوم وغدًا، ص٥٠.

و(النَّسْخ الغُباري/ الدقيق)، و(النسخ الجَليّ) الذي يمكن أن نلاحظه عند بعض الخطاطين العثمانيين في كتابة المصحف الشريف بخط النسخ المتأثر بأسلوب (الجَليّ)، كما هو الحال ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في كتابات الخطاط محمد نظيف (ت١٣٣١هـ/ ١٩١٣م) المتمثلة في استخدامه الشكل أو الأسلوب الجَليّ من النسخ[١]، ويبدو خط مصحف تلميذه حامد الآمدي (ت١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م) واضحًا في (النَّسْخ الجَليّ). وهناك أساليب وأشكال أخرى لخط النسخ في كتابة المصحف الشريف؛ منها على سبيل المثال لا الحصر: (النسخ البَهاري)[٢].

خطوط المصاحف المغربية

تباينت آراء الدارسين في تأثر كُتَّاب المصاحف في المغرب والأندلس بالخط الكوفي المشرقي وأساليبه المختلفة في كتابة مصاحفهم على الرَّق[٣]؛ إذ ظل استعمال (الخط اليابس) في المصاحف المغربية حتى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي[٤]. ويبدو أن هذا الخط كان معروفًا عند الورَّاقين المغاربة آنذاك باسم (الكوفي)؛ وأن أساليبه وأنواعه المختلفة كانت مصنَّفة؛ وكانت هي أيضًا معروفة بأسماء تصنيفية؛ إذ نقرأ في سجل قديم لمكتبة القيروان، مؤرَّخ سنة (٦٩٣هـ/ ١٢٩٤م) ما نصه: «ختمة قرآن في ستين

(١) فن الخط، ص٢٢٠.
(٢) ينظر: رحلة مع النقوش الكتابية الإسلامية في بلاد البنغال، ص٢١٣.
(٣) أحسن التقاسيم، ص٢٣٩.
(٤) خطوط المصاحف، ص٢٤٦.

جزءًا، كبيرة الحِرْم، بخط كوفي ريحاني، مسطّرة خمسة في الرِّق، كل جزء منها مذهَّب، وتسمية السور وعلامة الأحزاب والأعشار وبعضها مذهَّب الآخِر، ضبطها بالأحمر والأخضر واللازورد»[١].

ويقصد بهذا المصحف مصحف الحاضنة الذي كتبه وذهَّبه وجلَّده علي بن أحمد الورَّاق القيرواني سنة (٤١٠هـ/ ١٠٢٠م)؛ بخط تطلق عليه اليوم: (الكوفي القيرواني) القريب الشكل من خط (المصحف العُقْباني) الذي ربما كان من أوائل المصاحف المغربية وأقربها خطًّا ورسمًا؛ إلى (المصحف الإمام).

ومع محاولات تبسيط الخطاطين المغربة ليبوسة الخط الكوفي المشرقي، في ظل صيرورة «خطوط أفريقية كلها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها»[٢] بعد أن انتقلت إليها الخطوط الأندلسية (المدوَّرة)[٣]؛ والتامة الليونة، والناضجة الرطوبة، التي كانت المصاحف الأندلسية تُكتب بها فيما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين/ العاشر والثاني عشر الميلاديين[٤]. استقرت (أنواع الخط المغربي) منذ العصر المَرِيني الذي يبدأ مع بدايات القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي على التصنيف الفني والوظيفي الآتي[٥]:

---

(١) سجل قديم لمكتبة القيروان، لإبراهيم شبوح، ص٣٤٦.
(٢) المقدمة، ص٦٥٠.
(٣) أحسن التقاسيم، ص٢٣٩.
(٤) ينظر: خطوط المصاحف، ص٢٥٥ ـ ٢٥٦.
(٥) ينظر: تاريخ الوراقة المغربية، للمنوني، ص٤٧؛ وكذلك: الخط المغربي، لعمر آقا والمغراوي، ص٥٧ ـ ٦٤.

١ ـ الخط المبسوط: وهو خط المصاحف الأساس، المخطوطة منها والمطبوعة.

٢ ـ المُجَوْهر.

٣ ـ المُسْنَد أو الزِّمامي.

٤ ـ المَشْرِقي أو الثُّلث الْمَتَمَغْرِب (المغربي).

٥ ـ الكوفي (القيرواني) أو (المغربي): وهو من (خطوط المصاحف) المشهورة.

خط التعليق ونسخ المصاحف

عُرف (خط التعليق) بفروعه المعروفة بـ(النَّسْتعليق) و(الشَّكْسته)؛ منذ تشكُّل شخصيته الفنية واكتمال قواعده في غضون القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي وما بعده، على مستوى الوظيفة في كتابة الكتب الأدبية على التقاليد الشرقية، وفي كتابة الوثائق الدينية المتعلقة بالحقوق الشخصية والمواريث والوقف وما شابه ذلك من شؤون الدين والمجتمع، إضافة إلى تفنُّنهم بهذا الخط في كتابة اللوحات الفنية المختلفة[١].

ولم يُعرف هذا الخط على مستوى الوظيفة الكتابية للمصحف الشريف، ولذلك لا يمكن عده في جملة (خطوط المصاحف) الأساسية؛ إذ إن بعض الخطاطين كتبوا بخط التعليق هذا نصوص الوقفيات المصحفية المنسوخة عادة على إحدى صفحات البداية في

(١) ينظر: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص١٨٥.

المصحف أو الملحقة به، ولكنهم لم يكتبوا النص القرآني من أوله إلى آخره بخط التعليق إلا نادرًا جدًّا. ولم يصل هذا البحث المتواضع من ذلك إلا إلى مصحفين اثنين، هما: المصحف البديع في خطه وتذهيبه الذي أنجزه الخطاط شاه محمود النيسابوري (ت٩٧٩هـ/ ١٥٧٢م)[١]، وكذلك المصحف الذي كتبه الخطاط العثماني مصطفى عزت قاضي العسكر (ت١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦م) بخط (خردة تعليق)[٢].

خلاصة وخاتمة

انشغلت المعرفة العربية الإسلامية بتعريف (أنواع الخط) وتصنيفها انشغالًا منهجيًّا وعلميًّا واضحًا، أدى إلى تأصيل هذا الموضوع بالعديد من النظريات الهندسية والفنية والوظيفية التي صنفت (أنواع الخط) في اتجاهين رئيسَين:

- يتعلق الأول منهما بطبيعة الخط الصورية القائمة على التغير في علاقات (التناسب) الهندسية بين عناصر الشكل وأبعاده في هذا الخط أو ذلك، وإنتاج التنوع في الصورة الخطية على أساس (الأصول والفروع) في (أنواع الخط).

- ويتعلق الثاني بوظيفة الخط القائمة على حسن الأداء اللغوي والجمالي لها. وقد مالت المعرفة العربية الإسلامية إلى بناء التصنيف الوظيفي لـ(أنواع الخط) على أساس توزيعها إلى المجموعات الثلاث

---

(١) ينظر: شاه محمود النيسابوري خطاط ومذهب، ص١٠٧.

(٢) Masterpieces of Ottman Calligraphy, p145.

الآتية: (خطوط المصاحف) و(خطوط الورَّاقين) و(خطوط الكتاب).

وتعد (خطوط المصاحف) أبرز هذه الأنواع شكلًاوصورة، ووظيفة وأداءً؛ لارتباطها بكتابة المصحف الشريف، فحظيت هذه الخطوط بعناية نظرية وتطبيقية متزايدة في المعرفة العربية الإسلامية، حتى تميزت بخصوصيتها الفنية والوظيفية التي يمكن تأشيرها في حدود (أنواع الخط) الآتية: الجَزْم، الجليل، كوفي المصاحف، خط المصاحف، الرَّيْحاني، المحقِّق، الثلث، المبسوط، وغيرها.

ولعل من أهم النتائج التي قد تخرج بها هذه المقاربة المتواضعة من تعريف (خطوط المصاحف) وتصنيفها، هو أن عناية المسلمين بهذه الخطوط ربما جاءت لتلبية الكمال في (تحبير القرآن) بحسن الخط في كتابته إلى جانب حسن الصوت في قراءته وتلاوته.

أما أهم ما يمكن أن يصدر عنها من توصيات فيتمثل في دعوة المسلمين ـ مؤسسات وأفرادًا ـ إلى مراجعة الواقع المعرفي لصورة المصحف الخطية وتعلقاته الإشكالية بين (علم الرسم) و(علم القراءات) و(علم الجمال) في المعرفة العربية الإسلامية.

المصادر والمراجع

- **ابن البواب عبقري الخط العربي عبر العصور**، هلال ناجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م.
- **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، المقدسي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي البنا، ت٣٨٧هـ/ ٩٩٧م)، مطبعة بريل، ليدن، ط٢، ١٩٠٦م.
- **أدب الكتاب**، الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى، ت٣٣٦هـ/ ٧٤٧م)، تحقيق: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، د.ت)، طبعة مصورة، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤١هـ.
- **أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموري**، سهيلة ياسين الجبوري، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧م.
- **أضواء على مصحف عثمان بن عفان** ﷺ **ورحلته شرقًا وغربًا**، الدكتورة سحر السيد عبد العزيز سالم، مؤسسة شباب الإسكندرية، مصر، ١٩٩٨م.
- **أطلس الخط والخطوط**، حبيب الله فضائلي، ترجمة الدكتور محمد التونجي، دار طلاس للدراسات، دمشق، ١٩٩٣م.
- **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، لابن السيد البطليوسي (ت٥٢١هـ/ ١١٢٧م)، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م.
- **بدائع الخط العربي**، ناجي زين الدين المصرف، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، ١٩٧٢م.
- **البديع في الخط العربي**، الدكتور إدهام محمد حنش، حروف عربية، مجلة دبي، العدد الرابع، السنة الأولى، تموز، ٢٠٠١م.

- **البرهان في وجوه البيان**، ابن وهب الكاتب (أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم، ت٣٣٥هـ/ ٩٤٦م)، تحقيق: الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧م.
- **تاريخ الوراقة المغربية**، محمد المنوني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩١م.
- **تاريخ المكتبة الإسلامية ومن ألف في الكتب**، الشيخ عبد الحي الكتاني (ت١٣٨٢هـ/ ١٩٦٢م)، ضبط وتعليق: أحمد شوقي بنبين وعبد القادر سعود، المكتبة الحسنية، الرباط، ط٢، ٢٠٠٥م.
- **تحقيق النصوص ونشرها**، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.
- **تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال**، محمد بهجة الأثري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٨م.
- **تفسير القرآن العظيم**، ابن كثير (عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي، ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م)، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ١٩٩٩م.
- **التعريف بالمصطلح الشريف**، ابن فضل الله العمري (شهاب الدين أحمد بن يحيى، ت٧٤٩هـ/ ١٣٣٨م)، تحقيق: محمد حسين شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.
- **جامع محاسن كتابة الكتاب**، الطيبي (محمد بن حسن، ت٩٠٨هـ/ ١٥٠٢م)، نشر: الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٢م.
- **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، محمد مرتضى الزبيدي (ت١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م)، عني بإخراجه: محمد طلحة بلاب، دار المدني، جدة، ١٩٩٠م.
- **خط الثلث والمخطوطات**، يوسف ذنون، حروف عربية، مجلة دبي، العدد السادس عشر، ٢٠٠٥م.

- **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، الدكتور إدهام محمد حنش، دار النهج، حلب، ٢٠٠٦م.
- **الخط العربي في الوثائق العثمانية**، إدهام محمد حنش، دار المناهج، عمان، ١٩٩٧م.
- **الخط العربي وحدود المصطلح الفني**، الدكتور إدهام محمد حنش، روافد، سلسلة كتب، الكويت، ٢٠٠٨م.
- **الخط الكوفي**، يوسف أحمد، محاضرة في جمعية الشبان المسلمين، القاهرة، ١٩٣٣م.
- **الخط المغربي، تاريخ وواقع وآفاق**، عمر آفا ومحمد المغراوي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ٢٠٠٧م.
- **خط وخطاطان**، حبيب، قسطنطينية، ١٣٠٥هـ.
- **خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة**، الدكتور محمد بن سعيد شريفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٢م.
- **دار الكتب المصرية بين الأمس واليوم وغدًا**، الدكتور أيمن فؤاد سيد، جمعية المكنز الإسلامي، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- **دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي**، الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٩م.
- **راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية**، الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، ت٦٠٣هـ/ ١٢٠٦م)، نقله إلى العربية الدكتور إبراهيم أمين الشواربي والدكتور عبد المنعم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٠م.
- **الرحلة العجيبة لنسخة من مصحف الخليفة عثمان في أرجاء المغرب والأندلس**، محمود بوعياد، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٤م.
- **رحلة مع النقوش الكتابية الإسلامية في بلاد البنغال**، محمد يوسف صديق، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤م.
- **الرسالة العذراء**، ابن المدبر (إبراهيم، ٢٧٩هـ/ ٨٩٢م)، نشر الدكتور زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣١م.

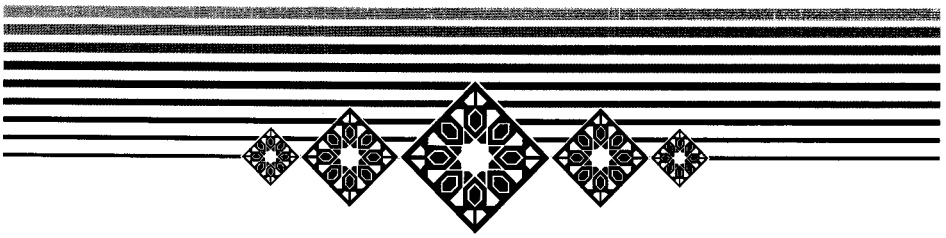
- **رسالة في الخط والقلم لابن مقلة، في:** ابن مقلة خطاطًا، وأديبًا وإنسانًا، هلال ناجي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
- **رسالة في علم الكتابة،** التوحيدي (أبو حيان، ت٤١٤هـ/ ١٠٢٣م)، تحقيق: الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١م.
- **رسالة في الكتابة المنسوبة،** مجهول، تحقيق: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥م، مج٧، ج١.
- **روائع فن الخط والتذهيب القرآني،** الشيخ أبو بكر سراج الدين، جمعية المكنز الإسلامي، ٢٠٠٥م.
- **سجل قديم لمكتبة جامع القيروان،** إبراهيم شبوح، مجلة معهد المخطوطات العربية، السنة الثانية، ١٩٥٧م.
- **شاه محمود النيسابوري خطاط ومذهب،** عيسى سلمان، سومر، مجلة بغداد، مج٣٣، ١٩٧٧م.
- **شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة، في موسوعة تراث الخط العربي،** تحقيق: هلال ناجي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ٢٠٠١م.
- **صبح الأعشى في صناعة الإنشا،** للقلقشندي (أحمد بن علي، ت٧٤٩هـ/ ١٣٤٨م)، تأليف محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.
- **طبقات الخطاطين، مسودة:** الخطاط هاشم محمد البغدادي، تحقيق: الدكتور إدهام محمد حنش، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ٢٠٠٨م.
- **عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب،** المعز بن باديس (ت٤٥٤هـ/ ١٠٦٢م)، تحقيق: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١٧، مايو، ١٩٧١م.
- **العناية الربانية في الطريقة الشعبانية،** محمد بن شعبان الآثاري (ت٧٦٥هـ/ ٨٢٨م)، في موسوعة تراث الخط العربي، تحقيق: هلال ناجي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ٢٠٠١م.
- **فضائل القرآن،** ابن كثير (عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي، ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م)، المنار، ١٣٤٨هـ.

- **فن الخط**، مصطفى أوغر درمان، ترجمة: صالح سعداوي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، إستانبول، ١٩٩٠م.
- **الفهرست**، ابن النديم (محمد بن إسحاق، ٣٨٥هـ/ ٩٩٥م)، تحقيق: رضا، تجدد، طهران، ١٩٧١م.
- **قصة الكتابة العربية**، إبراهيم جمعة، دار المعارف، مصر، ١٩٤٧م.
- **الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات**، الدكتور أيمن فؤاد سيد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧م.
- **كتاب الكُتَّاب**، ابن درستويه (عبد الله بن جعفر، ت٣٤٧هـ/ ٩٥٨م)، تحقيق: دكتور إبراهيم السامرائي والدكتور عبد الحسين الفتلي، دار الكتب الثقافية، الكويت، ١٩٧٧م.
- **كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها**، أبو القاسم عبد الله بن عبد العزيز البغدادي (ت بعد ٢٥٦هـ/ ٨٧٩م)، في موسوعة تراث الخط العربي، تحقيق: هلال ناجي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ٢٠٠١م.
- **لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف**، ابن محمد الكاتب (حسين بن ياسين، ق٨هـ/ ١٤م)، تحقيق: هيا محمد الدوسري، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، ١٩٩٢م.
- **محاولة في الخط المغربي**، هوداس، ترجمة عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية، مجلة تونس، العدد الثالث، ١٩٦٣م.
- **المدخل إلى الكتاب المخطوط بالحرف العربي**، فرانسوا ديروش، ترجمة: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ٢٠٠٥م.
- **المصحف الشريف**، الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
- **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، طاش كبري زادة (أحمد بن مصطفى، ت٩٦٨هـ/ ١٥٦٠م)، تحقيق: كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ت.
- **المقدمة**، ابن خلدون (عبد الرحمٰن بن محمد، ت٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م)، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٤م.

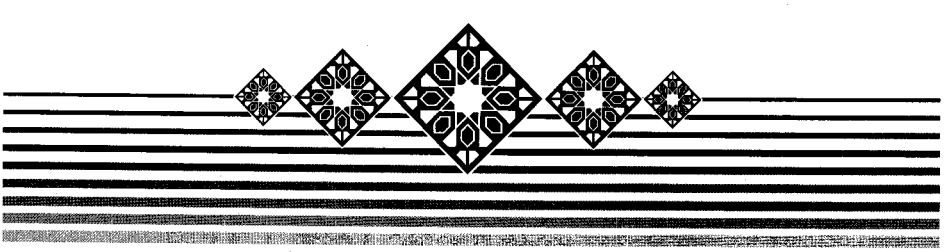
- **معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ/١٣٢٨م)، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م.
- **نسخة الخليفة عثمان من المصحف الشريف... لها قصة**، شمس الدين بابا خانوف، العربي، مجلة الكويت، العدد (٣٣٢)، سبتمبر، ١٩٨٥م.
- **نصوص باقية من صناعة الكتاب**، أبو جعفر النحاس (ت٣٣٨هـ/٩٤٩م)، تحقيق: أحمد نصيف الجنابي، المورد، مجلة بغداد، العدد (٤)، ١٩٧٣م.
- **نهاية الأرب في فنون الأدب**، النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت٧٣٣هـ/١٣٢٢م)، تحقيق: الدكتور علي بو ملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.
- **الوزراء والكُتَّاب**، الجهشياري (محمد بن عبدوس، ت٣٣١هـ/٩٢٤م)، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٣٨م.
- **ياقوت المستعصمي**، الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٥م.

* * *

- The Rise of the North Arabic Script and its Kur'an Development with afull Discription of the Kur'an Manuscripts in the Oriental Institute, Nabia abbott, Chicago, 1938.
- THE ABBASID TRADITION: Qur'ans of the 8th to 10th Centuries AD: Francois DEROCHE, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. I. 1992.
- Manuscripts of the Holy Qur'an from the beginning to the fall of Baghdad H656/AD1258, David James, Touch Editions, UK.
- Qur'ans of the Mamluks...: David James; Alexandria Press, London, 1988.
- The Unique Ibn al-Bawwab Manuscripts in the Chester Berly Library, D.S. RICE, Club du Livic.
- Mastericces of Ottoman Calligraphy: M.Ugar DERMAN; Dakip Sabanci Museum; Istanbul, 2004.



خوارج النص



إجازات السماع في المخطوطات القديمة[١]

للدكتور صلاح الدين المنجد

كثيرًا ما نصادف في صدور المخطوطات القديمة أو ذيولها إجازات تنص على أن الكتاب قد سمعه على مصنفه أو على شيخ ثقة عالم، واحد أو كثيرين. وقد تكثر هذه الإجازات أحيانًا فتبلغ العشرة والعشرين، يكون بعضها مردفًا ببعض، يفصل بين الواحدة ورديفتها خط فاصل، وقد تقل أحيانًا فلا تكون إلا إجازة واحدة.

هذه الإجازات تسمى «إجازات السماع» وكثيرًا ما تسمى «السماعات».

ومن المؤسف أن الكثرة من المشتغلين بالمخطوطات لم ينتبهوا إلى قيمة هذه السماعات، فهم يهملونها عند نشرهم الكتب إذا كانت مثبتة فيها، أو قد ينوهون بها ولا يثبتون نصها كاملًا، على أنها ذات شأن علمي كبير مختلف الوجوه عديد النواحي.

هذه السماعات هي، في الحقيقة، صورة من الصور التي عرفها العلماء القدامى عن الشهادات العلمية التي تمنح اليوم. والفرق بين السماعات والشهادات أن الأولى شهادات فردية تثبت عند سماع كتاب واحد، وأن الثانية تمنح لمجموع من الدروس يقرؤها الطالب،

---

(١) المجلد الأول، الجزء الثاني، ربيع الأول ١٣٧٥هـ/ نوفمبر ١٩٥٥م، ص٢٣٢ ـ ٢٥١.

بصرف النظر عن شروط منح السماعات أو الشهادات.

كان شدو العلم في القرون الأربعة الأولى يقوم على الرواية الشفهية، فكانوا ينصّون على أن فلانًا روى عن فلان أو أخذ عن فلان أو قرأ عليه أو تفقه به. ولا يلجؤون إلى إثبات ذلك كتابة، بإجازة يكتبها الشيخ نفسه أو يكتبها الطالب ويقرها الشيخ. ولم أر فيما طالعت من مخطوطات إجازة سماع من القرن الثالث أو الرابع، ولكني رأيت إجازة قراءة[١] من القرن الرابع[٢].

وظهرت المدارس في القرن الخامس الهجري، وجعل في المدارس مكتبات أوقفت عليها كتب كثيرة يقرؤها الطلاب. وكذلك أوقفت في المساجد كتب مختلفة يقرؤها الناس. ففي هذا القرن عمدوا إلى ظاهرة جديدة هي أن يثبتوا في ذيل الكتاب أو صدره أسماء الذين سمعوه على مصنفه أو على شيخ عالم آخر. وأن يحفظوا الكتاب في مكتبة المدرسة أو المسجد، وقد يقرأ الكتاب مرة ومرتين وثلاثًا، وفي كل مرة يسمعه أناس وطلبة، فيثبت أسماؤهم طبقات. وقد تبلغ الطبقات العشرين كما ذكرنا.

---

(١) انظر ص٧٩ من كتاب تحقيق النصوص، لعبد السلام هارون، ففيها صورة إجازة إقراء على ابن فارس تاريخها سنة (٣٧٢هـ). وقد ذكر المؤلف خطأ أنها سماع.

(٢) يجب تمييز إجازة السماع من إجازة الإقراء. فهذه ينص فيها على أن شيخًا قد أقرأ طالبًا كتابًا ما فقط، أو أن طالبًا قرأ على شيخ هذا الكتاب. أما في إجازة السماع فلا بد من سامعين غير القارئ. انظر: إجازة ابن المهندس لكتاب تهذيب الكمال، رقم (١)، وإجازة التبريزي، رقم (٢).

فإذا نسخ الطالب نسخة عن النسخة المحفوظة في المدرسة أو المسجد نقل أيضًا ما أثبت فيها من سماعات. (انظر السماع على كتاب أبي شامة رقم ٣).

كان ظهور إجازات السماع نتيجة ـ كما أعتقد ـ لتأسيس المدارس وكثرة الطلبة فيها، لتسجل ما سمعه كل طالب من الكتب، وليكون له الحق بعد ذلك في رواية الكتاب وإقرائه. ثم صار إثبات السماعات نهجًا تقليديًا يتبع لدى قراءة الكتب في المدارس أو المساجد أو الدور أو في مكان آخر كما سيأتي تفصيله. وكثرت هذه السماعات في القرن السادس والقرن السابع كثرة وافرة، وأكثر ما كانت توجد في كتب الحديث، نظرًا لإقبال الناس عليه منذ القرن السادس، بتأثير نور الدين الذي أسس أول مدرسة للحديث في الإسلام بدمشق. ويلي كتب الحديث في وفرة السماعات كتب التاريخ والتراجم، ثم كتب اللغة والأدب.

ونلاحظ أن هذه السماعات كانت تظهر وتنتقل مع ظهور مراكز العلم وانتقالها من مكان إلى آخر: وأقصر الكلام هنا على العراق والشام ومصر. ففي القرن الخامس نجد سماعات كثيرة في بغداد، في حين لا نجد منها شيئًا في دمشق، فقد كانت بغداد ما تزال مركز الخلافة والعلم وكانت دمشق تموت من ظلم الفاطميين. وفي القرن السادس تظهر السماعات في دمشق، بظهور السلاجقة ونور الدين، والمقادسة، وبتأسيس الصالحية والمدارس، ثم تزدهر في القرن السابع أي ازدهار، في حين تضعف في بغداد، وتبدأ بالظهور في القاهرة. وقد كانت دمشق أسبق إلى تأسيس المدارس من القاهرة؛ لذلك كان ظهور السماعات بدمشق أسبق من ظهورها في تلك.

كيف تكون هذه الإجازات، وما ضروبها وشروطها؟

إننا إذا استقرأنا السماعات نجد أنها على ثلاثة ضروب:

الضرب الأول: إقرار مصنف ما بخطه أن طالبًا سمع عليه كتابه.

الضرب الثاني: إقرار طالب بسماع كتاب على مصنفه.

الضرب الثالث: إخبار بالسماع على شيخ غير المصنف.

وأوسع هذه الضروب الضرب الثالث، وإجازة السماع في هذا الضرب أتم أشكال الإجازات، كما سنرى.

أما الشروط التي يجب أن يتضمنها نص إجازة السماع، فهي ذكر ما يلي:

١ ـ اسم المسمع سواء كان المصنف أو غيره، فإذا لم يكن المصنف ذكر المسمع سنده الذي أقرأ الكتاب به.

٢ ـ أسماء السامعين، من الرجال والنساء والصغار، وتحديد سني الصغار، وذكر أسماء الرقيق.

٣ ـ النص على ما سمعه الحاضرون وما فاتهم سماعه.

٤ ـ ذكر اسم القارئ.

٥ ـ ذكر النسخة التي قرئت فسمعها الحاضرون.

٦ ـ اسم مثبت السماع.

٧ ـ ورود لفظ «صح وثبت» بعد أسماء الحاضرين.

٨ ـ اسم المكان الذي سمع الكتاب فيه.

٩ ـ تاريخ السماع ومدته.

١٠ ـ إقرار المسمع بصحة ما تقدم ذكره بخطه.

وها نحن أولاء سنفصل ما أجملنا من هذه الشروط.

١ ـ اسم المسمع

أ ـ إذا كان المسمع هو مصنف الكتاب وكتب الإقرار بالسماع وردت العبارة على نحو ما يأتي:

«سمع هذا الجزء عليَّ... فلان وفلان» (أسماء السامعين).

وينهي السماع بقوله: «وكتب مصنفه فلان» (اسم المسمع).

• **(انظر سماع المزي رقم ٤ ـ وسماع الصفدي رقم ٥).**

ب ـ إذا كان المسمع مصنف الكتاب ولم يكتب السماع بخطه وردت العبارة على نحو ما يأتي:

سمع جميع كتاب (اسم الكتاب) على مؤلفه (اسم المؤلف).

ويذيل السماع عادة بخط المؤلف فيقول:

«هذا صحيح، وكتب فلان» (اسم المؤلف المسمع).

• **(انظر سماع ابن الجوزي رقم ٦).**

ج ـ إذا كان المسمع غير مصنف الكتاب وكتب السماع بخطه، فترد العبارة على نحو ما يأتي:

«سمع كتاب (اسم الكتاب) فقرأ على (اسم القارئ) بحق روايتي إياه (سند المقرئ) فسمعه بقراءته (أسماء السامعين)».

وينهي السماع بقوله: «وكتب فلان (اسم المسمع)» ».

• **(انظر سماع الكندي، رقم ٧).**

د ـ إذا كان المسمع غير مصنف الكتاب، ولم يكتب السماع بخطه، تكون عبارة الابتداء كالفقرة السابقة، وينهي السماع بخط المسمع بقوله: «هذا صحيح» أو «هذا صحيح على ما شرح ووصف» أو «السماع والإجازة صحيحان»[١] أو «سماع صحيح».

• **(انظر سماع ابن طبرزد، وسماع المقيّر رقم ٨ و٩).**

هـ ـ وقد يكون المسمع امرأة، وهنا ينص على اسمها. ونحن نجد كثيرًا من السماعات على نساء الحنابلة بدمشق، فقد كان للحنابلة الفضل في نشر الحديث أيام الأيوبيين. ونجد منهم علماء كبارًا وعالمات شهيرات. وكانت هذه العالمات يسمعن في رباطات الحنابلة أو في ديرهن بسفح قاسيون.

• **(انظر سماع على هدية رقم ١٠، والسماع على أم الفضل هاجر رقم ١١).**

و ـ ثم قد يكون المسمعون ثلاثة لا واحدًا؛ أي: أن ثلاثة علماء يجلسون معًا ويقرأ عليهم كتاب ما. ولدينا سماع مهم ورد في تاريخ مدينة دمشق للحافظ ابن عساكر. وفي آخر السماع أجاز الثلاثة معًا.

• **(انظر سماع على الشيوخ الأجلّة... رقم ١٢).**

٢ ـ أسماء السامعين

تسرد أسماء الذين سمعوا الكتاب فردًا فردًا، مع أسماء آبائهم، وجدهم الأول والأعلى أحيانًا، ويرافق الاسم صفة السامع

---

(١) انظر: اللوحة (٧) في «مسند ابن حبان»، تحقيق: الأستاذ أحمد شاكر.

فيقال: «الشيخ الصوفي الحكيم»، أو «الخطيب»، أو «القاضي»، أو «الفقيه الفاضل». وإذا كان أحد السامعين يعرف باسم نص عليه، فيقال: «فلان... المشهور بكذا، أو عرف بابن كذا»، ويقرن الاسم بنسبته فيقال: «الأربلي» أو «الموصلي» أو «المالقي الأندلسي» أو «المزي» أو «الفارقي». وقد تذكر صنعته فيقال: «الذهبي» أو «الصيرفي» أو «بواب المدرسة الفلانية».

- **(انظر السماع على المزي رقم ١٣).**

وتذكر أسماء الرجال والنساء معًا.

- **(انظر السماع على هدية رقم ١٠).**

وأسماء الأطفال والصغار إذا حضروا، وينصون على أسمائهم وسنيهم، ويبالغون في الدقة في ذكر السن، فيذكرون السَّنَة، والشهر من السَّنَة.

- **(انظر السماع على أم الفضل هاجر رقم ١١).**

(والسماع على هدية رقم ١٠).

ويصفون الصغير إذا كان يصغي أو يلعب.

وذكر أسماء الصغار في السماعات يفيد عند من أجاز رواية الصغير. وقد سمع كثير من العلماء وهم في سن صغيرة؛ كابن عساكر الذي سمع وهو في السادسة، والحميدي الذي سمع في الخامسة وغيرهما[1].

وكان يحضر السماع عدد من الرقيق؛ لأن الأمراء والعلماء

(١) انظر: مقدمة المجلدة الأولى من تاريخ ابن عساكر (تحقيقنا).

كانوا يصطحبون معهم فتيانهم إلى مجالس العلم. ويلاحظ في السماعات التي جرت في مدارس دمشق في العصر الأيوبي، كثرة من كان يحضرها من الرقيق، مما يدل على أن النهضة العلمية يومئذٍ شملت الطبقات كافة. وكثيرًا ما نجد اسم الفتيان، فيقولون: «حضر فلان وفتاه فلان».

• **(انظر السماع على أم الفضل هاجر رقم ١١، والسماع على الصفدي رقم ٥).**

وكان عدد السامعين يختلف في السماعات. فقد يكون سامعان، وقد يبلغون ثمانية في كل طبقة من الطبقات. وقد يغفل كاتب السماع أسماء بعضهم فيقول: «وجماعة كثيرون لا أعرف أسماءهم»[(١)].

٣ ـ النص على ما سمعه الحاضرون من الكُتّاب

وكانت أمانة العلم تدفعهم إلى النص على ما سمعه كل من الحاضرين فقد يتأخر أحدهم عن السماع فيفوته بعض الكتاب. فيقولون «سمعه مع فوت» أو «فاته شيء من آخره» (السماع على أم الفضل هاجر، رقم ١١) أو «سمع بعض هذه المجلدة» (السماع على الصفدي، رقم ٥) أو «سمع... إلا قدرًا يسيرًا» (السماع على الكندي) وقد يحددون مبدأ السماع فيقولون: «وسمع من قوله كذا... إلى آخر الكتاب» (السماع على الذهبي، رقم ١٤).

وكثيرًا ما نجد في هامش نسخة ما: «من هنا بدأ فلان» أي:

---

(١) انظر: مقدمة المجلدة الأولى من تاريخ ابن عساكر، ص٦٤٣.

بدأ سماعه. وفي السماع يقولون: «سمع من موضع اسمه إلى آخر الكتاب».

فإذا أعاد السامع سماع ما فاته أثبت في آخر السماع: «أعاد فلان ما فاته، وكمل له، وصح وثبت».

• **(انظر السماع على الحسين بن محمد الشافعي، رقم ١٥).**

ويجب التنويه أنه يبدأ بذكر اسم من سمع الكتاب كاملًا ثم اسم من فاته شيء، على الأغلب.

وقد يضعون في الهامش علامة ما تشير إلى بدء قراءة طالب ما. وينصون على ذلك في السماع.

• **(انظر سماع السخاوي، رقم ١٦).**

٤ ـ اسم القارئ

ولا بد من النص على اسم القارئ، ويختار عادة ممن عرف بحسن قراءته، وبعلمه، فيقولون «بقراءة فلان...» وقد يرد اسم القارئ في أول السماع قبل أسماء السامعين، وقد يرد بعد أسمائهم.

٥ ـ النسخة المقروءة

وفي بعض السماعات نجد ذكرًا للنسخة التي قرئت وسمعها الحاضرون، ففي سماع على الكندي لكتاب سيبويه جاء في السامعين: «... الشيخ الإمام أبي جعفر أحمد بن علي بن أبي بكر عتيق بن إسماعيل القرطبي صاحب هذه النسخة» (باريز ٥٠٦٨، ورقة ١٨١ب).

وقد تكون النسخة المقروءة هي نسخة المصنف نفسه أحيانًا.

وهناك أمر مهم يحدث لبعض المصنفين هو أن يؤلفوا كتابًا ثم يضيفون إليه فتأتي نسخة جديدة. ففي السماعات نجد أحيانًا نصًا على كون النسخة هي الجديدة. كما ورد في سماع مؤرخ سنة (٥٥٩) لتاريخ مدينة دمشق؛ إذ يذكر أن القراءة من النسخة الجديدة.

٦ ـ كاتب السماع

في آخر السماع يذكر اسم الكاتب، يرد اسمه فيمن سمع، ويردف به: وهذا خطه. وقد يسمى أحيانًا «مثبت السماع».

وكاتب السماع هو الذي يسمى «كاتب الطبقة» والجمع طباق. وكثيرًا ما نجد في التراجم أن فلانًا كتب الطباق، وهذا دليل على ثقته وضبطه وحسن خطه.

وقد بالغوا في التدقيق بمن يكتب السماعات؛ إذ يترتب الغش إذا زور؛ لذلك كانوا ينعتونه بالثقة أو بالتزوير. وقد كان الربعي ممن يزور السماعات، وهو مؤلف فضائل الشام ودمشق.

ويجب أن نشير إلى أنه ربما كان قارئ النسخة ومثبت السماع واحدًا. كما كان القاسم البرزالي في كثير من سماعاته.

٧ ـ ورود لفظ صح وثبت

ولا بد من ذكر لفظ «صح وثبت» بعد ذكر أسماء السامعين وقبل ذكر التاريخ. ومعنى ذلك أن الكاتب توثق من صحة الأسماء وما قرأه كل من السامعين.

٨ ـ مكان السماع

وينصون على المكان الذي سمع الكتاب فيه. وقد لا نجد اسم المكان في سماعات القرن الخامس، وما قبله ـ إن وجدت ـ، ولكن قلَّ أن تخلو منها في القرن السادس والقرن السابع. والغريب أنهم كانوا يسمعون ـ وخاصة الحديث ـ في كل مكان. وقد تتبعت السماعات الموجودة في الظاهرية بدمشق، فرأيت أصحابها يقرؤون في المدارس، والمساجد، والخانات، والدور، والأديار، والطرق، وسطوح المساجد، وعلى ظهور الحمير، وفي البساتين.

والنص على المكان يفيد في معرفة أسماء الأماكن وضبطها وتحديدها، وقد أفدت منها كثيرًا في معرفة الأماكن الأثرية بدمشق.

٩ ـ تاريخ السماع ومدته

ويُنهى السماع، قبل التحميد أو الصلاة على النبي، بذكر التاريخ. ويذكرون في التاريخ اليوم والشهر والسَّنَة.

ويذكرون مدة السماع فيقولون.. «في مدة آخرها كذا» أو عدد المجالس، «في مجلسين أو في تسعة مجالس» وقد يستعملون لفظ نوبة «في نوبتين» كما ورد في سماعات لتاريخ ابن عساكر.

١٠ ـ قيمة السماع وفائدته

لا شك أن للسماعات شأنًا كبيرًا، وشأنها يبدو في أمور كثيرة.

فهي أولًا أنموذج من أنموذجات التثبت العلمي الذي كان يتبعه العلماء.

وهي ثانيًا وثائق صحيحة تدل على ثقافات العلماء الماضين وما قرؤوه أو سمعوه من كتب.

وهي ثالثًا مصدر للتراجم الإسلامية. فهي تتضمن أسماء أعلام كثيرين لا نجد لهم ترجمة أو ذكرًا في كتب التراجم المعروفة، وقد يرد اسم علم واحد في سماعات عديدة فيمكن صنع ترجمة له بذكر ما سمع من كتب، وما لقي من شيوخ، وما عاصر من رفاق في طلب العلم، وما زار من بلدان. ولو أن باحثًا انصرف إلى هذا الأمر لاستخرج من السماعات أسماء آلاف من العلماء لم تعرفهم كتب التراجم.

وهي، رابعًا، وسيلة لمعرفة مراكز العلم في البلاد الإسلامية وحركة تنقل الأفراد من بلدان مختلفة نحوها. ففي سماع على الزكي البرزالي تاريخه سنة (٦٦٢هـ)، في مسجد دمشق، نجد بين السامعين: «الزناتي، والصقلي، والمرسي، والحجازي، والصنهاجي، والبعلبكي، والمعري، والبغدادي، والمقدسي، والبصراوي، والهمذاني، والكفركني»[1] فهؤلاء جميعًا وردوا في بلدان مختلفة لينهلوا العلم في دمشق إبان النهضة العلمية التي قامت فيها أيام الأيوبيين.

وشأن أخير للسماعات يبدو في دراسة المخطوطات القديمة. فالسماع المثبت على كتاب ما دليل على صحته، وقدمه، وتاريخه،

---

(١) انظر: جزء من الفوائد المنتقاة عن أبي العباس محمد بن يعقوب الأصم، مخطوط في ظاهرة دمشق، مجموع رقم (٢٨)، الرسالة الخامسة، ورقة (٥٦أ).

وضبطه؛ لذلك كان لا بد من نشر السماعات بنصها عند نشر الكتب الخطية.

ولعلنا نوفق إلى دراسة أنموذجات أخرى من الإجازات، نجدها في المخطوطات كإجازات القراءة، وإجازات المناولة، وإجازات العرض، وغير ذلك[١].

* * *

(١) لم نطلع على دراسات عن إجازات السماع على نمط دراستنا هذه، ويجب أن نذكر أن الأستاذ الكبير: هـ. ريتر درس بعض السماعات والإجازات في مقالة جيدة عنوانها:

H.Ritter, Autographs in Turkish Libraries, dans Oriens, VI, 1953, 63-90.

ودرس الأستاذ فايدا بعض السماعات المثبتة على كتاب الخراج ليحيى بن آدم، مخطوطة باريز.

G.Vajda, Quelques certificats de lecture dans les Manuscrits arabes de la B.N. de Paris, dans Arabica 1, 3, 1954, 337-342.

ودرس الأستاذ شترن دراسة جيدة سماعات وجدت على سقط الزند وشرح لزوم ما لا يلزم.

S.M. Stern, Some manuscripts of Abul-'la' al-Ma'arri, dans Oriens, VII, 1954, 322-347.

نماذج من السماعات

رقم (١)
(مخطوطة تهذيب الكمال للمزي ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ قرأت جميع هذا الجزء على مصنفه الشيخ الإمام العالم الحافظ الناقد الحجة جمال الدين أبي الحجاج.

٢ ـ يوسف بن الزكي عبد الرحمٰن المزي أبقاه الله. وعارضت نسختي، وصح في مجالس آخرها يوم الاثنين.

٣ ـ ثالث ذي الحجة سنة سبع عشرة وسبع ماية بدمشق بدرب البانياسي. وكتب محمد بن إبراهيم بن غنايم بن المهندس.

رقم (٢)
(مخطوطة سقط الزند للمعري ـ كمبردج)

قرأ على الشيخ الأديب أبو القاسم علي بن الحسين بن علي القنباي هذا الكتاب إلى آخر القصيدة التي أولها: «ما نحلت جارتنا». وسمع البقية بقراءة غيره قراءة تصحيح وتفهُّم.

وكتب يحيى بن علي الخطيب التبريزي سنة خمس وسبعين وأربع مئة حامدًا لله ومصليًا على رسوله محمد وآله[1].

---

(١) نقلنا هذه الإجازة من مقالة شترن الآنفة الذكر، ص٣٢٦.

رقم (٣)
(مخطوطة كتاب الروضتين ـ مكتبة ليدن)

١ ـ شاهدت على نسخة الأصل المنقول منها هذه النسخة، وهي جميعها بخط قاضي القضاة.

٢ ـ نجم الدين بن صصرى الشافعي رحمه الله ما صورته يقول: شاهدت على آخر الجزء الأول من.

٣ ـ الأصل المنقول منه هذه النسخة بخط المؤلف: آخر المجلدة الأولى من كتاب «الروضتين».

٤ ـ فرغ منها مصنفها نسخًا في حادي عشر شهر رمضان المبارك سنة إحدى وخمسين وستماية.

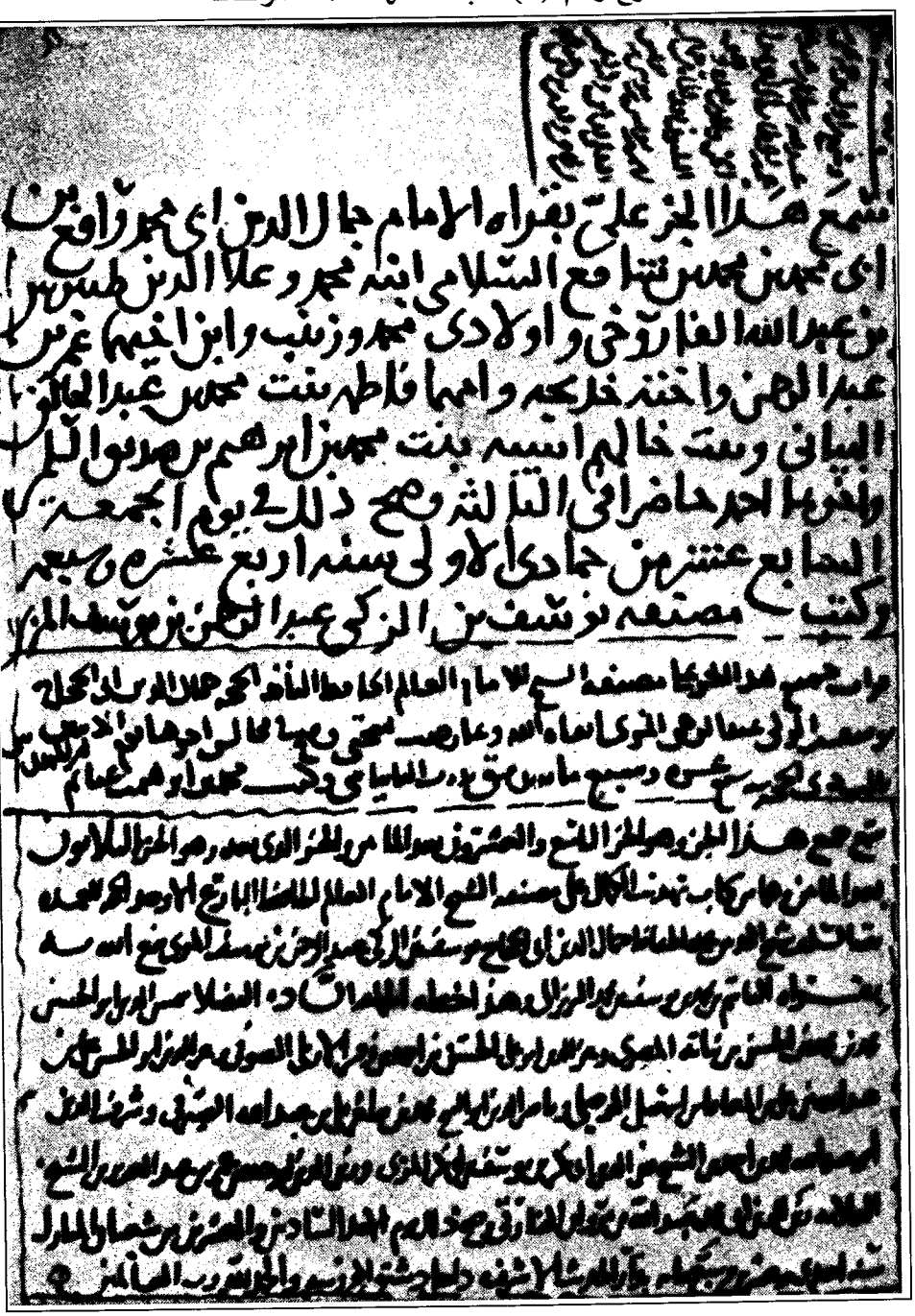
٥ ـ واشتملت هذه النسخة المبيضة على زيادات كثيرة فاتت النسخ المتقدمة على هذا التاريخ.

٦ ـ المنقولة من المسودة، وكل ما ينقل من هذه النسخة هو الأصل الذي يعتمد عليه ويركن إليه.

٧ ـ والله الموفق في جميع الأمور. وصلى الله على سيدنا محمد وآله وسلم.

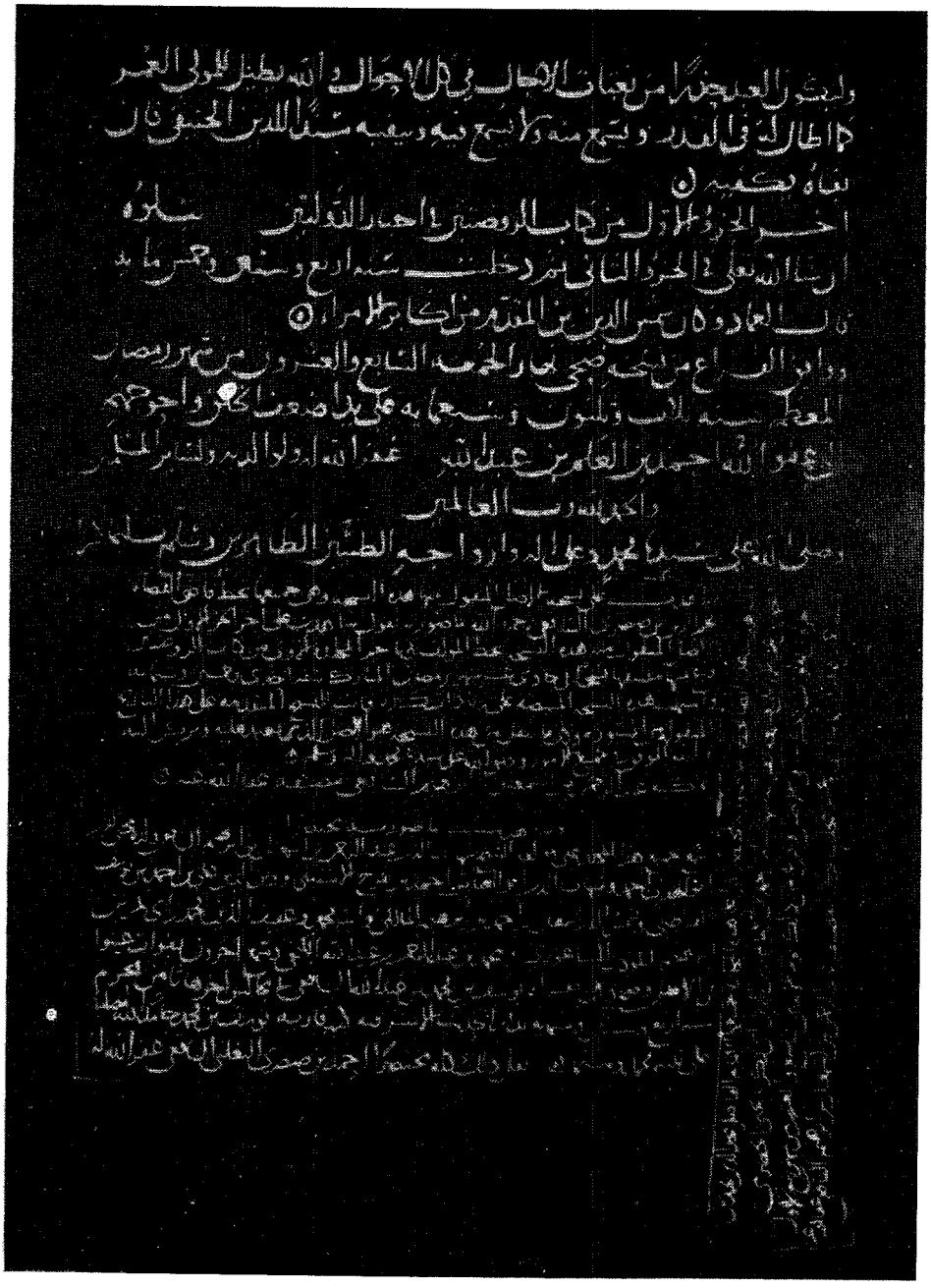
٨ ـ وكتبه عبد الرحمٰن بن إسماعيل بن إبراهيم الشافعي مصنفه عفا الله عنه.

اللوح رقم (١) مجلة معهد المخطوطات



سماع رقم (١)

فيه خطوط المزي وابن غنائم والبرزالي



سماع رقم (٣)
فيه خط ابن صصرى

رقم (٤)
(مخطوطة تهذيب الكمال للمزي ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ سمع هذا الجزء والجزءَين من بعده على، بقراءة الإمام جمال الدين.

٢ ـ أبي محمد رافع بن أبي محمد بن محمد بن شافع السلامي، ابنه محمد، وعلاء الدين.

٣ ـ أبو سعيد طيبرس بن عبد الله الفاروخي، وأولادي: محمد.

٤ ـ وزينب، وابن أخيهما عمر بن عبد الرحمٰن، وأخته خديجة، وبنت خالهم.

٥ ـ آسية بنت محمد بن إبراهيم بن صديق السلمي. وصح ذلك في يوم الخميس.

٦ ـ السادس عشر من جمادى الأولى سنة أربع عشر وسبعمئة.

٧ ـ وكتب مصنفه يوسف بن الزكي عبد الرحمٰن بن يوسف المزي.

رقم (٥)
(مخطوطة أعيان العصر للصفدي ـ الإسكوريال)

١ ـ قرأ على المولى الشيخ الإمام المحدث البليغ المفوه نور الدين أبو بكر أحمد بن محمد بن علي بن أبي الفتح.

٢ ـ المنذري الحنفي، عرف بابن المقصوص ما قبل هذه المجلدة من كتابي أعيان العصر وأعوان النصر.

٣ ـ أجمع، وهذه المجلدة بكمالها وهي الجزء السابع من التاريخ المذكور. وسمع جميع ذلك أولًا وآخرًا.

٤ ـ ولداي المحمدان أبو عبد الله وأبو بكر، وفتاي إسبنغا بن عبد الله التركي. وسمع هذه المجلدة.

٥ ـ شهاب الدين أحمد ابن الشيخ شمس الدين الشاعر الخياط الدمشقي الحنفي. وسمع بعض هذه المجلدة المولى.

٦ ـ الشيخ كمال الدين محمد ابن الشيخ الإمام العلَّامة شرف الدين الحسين بن سلام الشافعي، وذلك بالحائط.

٧ ـ الشمالي بالجامع المعمور بذكر الله تعالى الأموي بدمشق المحروسة في مدة كان آخرها أول شهر ربيع الآخر.

٨ ـ سنة ثمان وخمسين وسبعمئة. وقد أجزتهم أجمعين ما يجوز لي تسميعه وكتب.

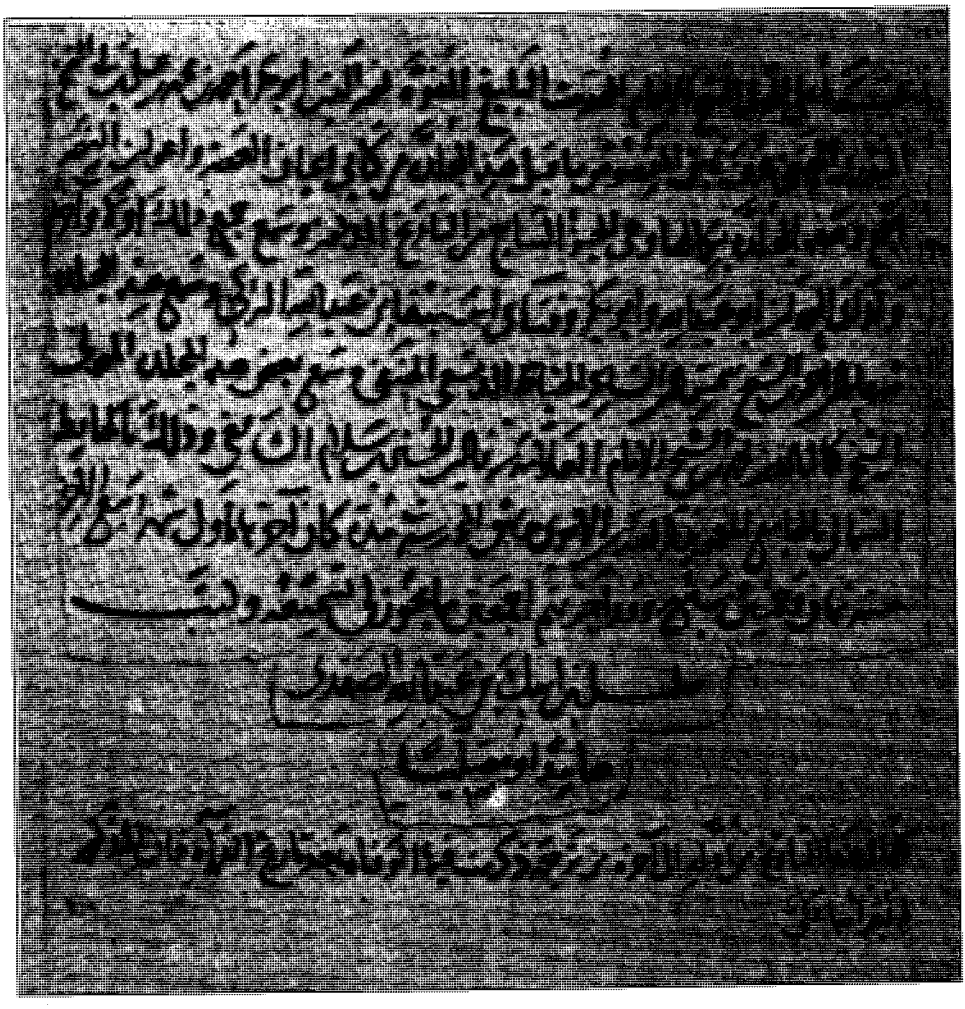
٩ ـ خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي.

١٠ ـ حامدًا ومصليًا.

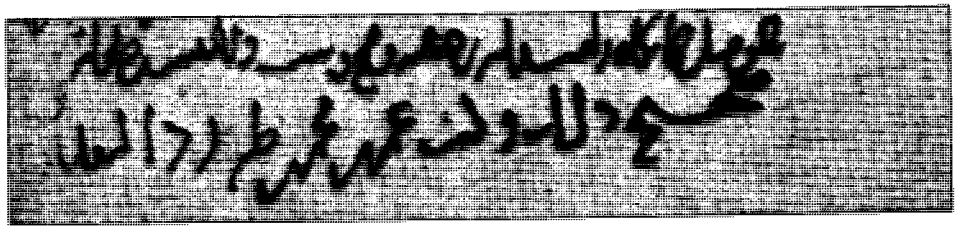
١١ ـ كلما في هذا التاريخ من أوله إلى آخره من ترجمة ذكرت فيها الوفاة بعد تاريخ القراءة فإن المذكور.

١٢ ـ لم يقرأها عليَّ.

اللوح رقم (٣) مجلة معهد المخطوطات

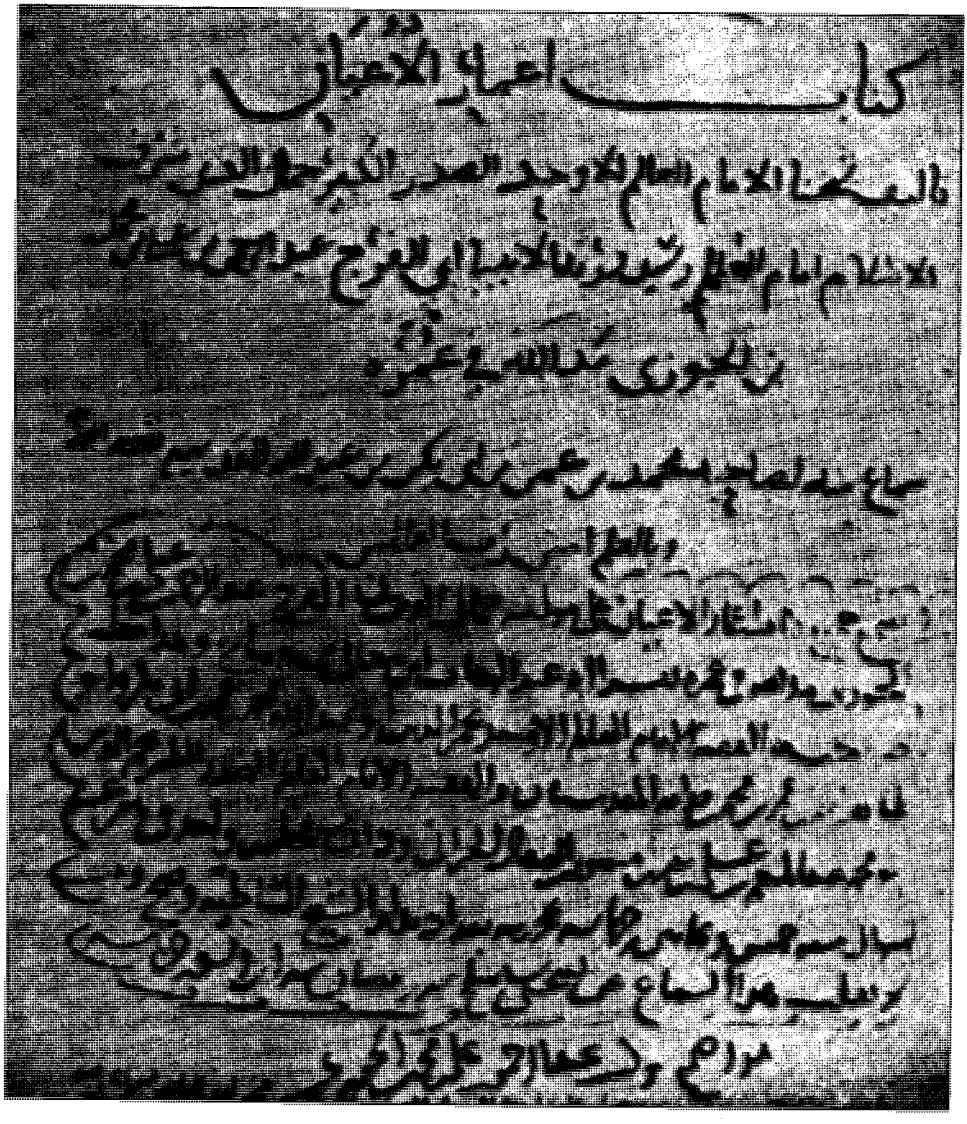


سماع رقم (٥) فيه خط الصلاح الصفدي

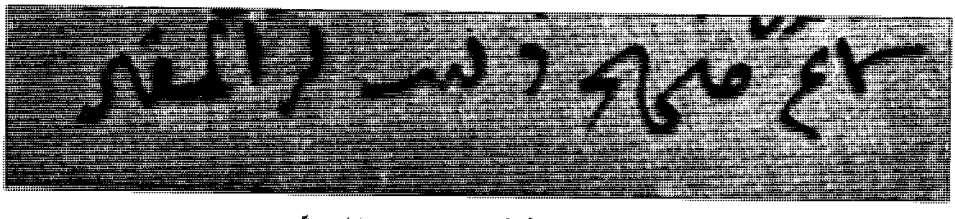


سماع رقم (٨) فيه خط ابن طبر زد

اللوح رقم (٤) مجلة معهد المخطوطات



سماع رقم (٦) فيه خط ابن الجوزي



سماع رقم (٩) بخط ابن المقيِّر

رقم (٦)
(مخطوطة أعمار الأعيان لابن الجوزي ـ السيد سامي الخانجي)

١ ـ سمع جميع كتاب أعمار الأعيان على مؤلفه جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمٰن بن علي بن محمد بن

٢ ـ الجوزي مد الله في عمره بقراءة عبد الوهاب ابن معالي بن وشاح، وهذا خطه.

٣ ـ صاحبه الفقيه الإمام العالم الأوحد نجم الدين أبو عبد الله محمد بن عمر بن أبي بكر، وأبو.

٤ ـ طاهر أحمد بن عمر بن محمد بن قدامة المقدسيان، والفقيه الإمام العالم الصدر الكبير نجم الدين.

٥ ـ أبو محمد عبد المنعم بن علي بن نصر بن منصور بن الصفار الحراني، وذلك في مجلس واحد في ثامن عشر.

٦ ـ شوال سنة خمس وثمانين وخمس مئة بمحروسة بغداد بدار الشيخ الشاطية وصح وثبت.

٧ ـ ونقلت هذا السماع عن نسختي في سلخ شهر رمضان سنة اثنتين وتسعين وخمسة مئة.

هذا صحيح. وكتب عبد الرحمٰن بن علي بن محمد بن الجوزي.

رقم (٧)
(مخطوطة كتاب سيبويه ـ المكتبة الوطنية بباريز)

بسم الله الرحمٰن الرحيم. سمع جميع كتاب سيبويه، فقرأ على الشيخ العفيف الفاضل أبو الحسن محمد وأخوه الولد النجيب أبو الحسين إسماعيل ابنا الشيخ الإمام العالم الورع أبي جعفر أحمد بن علي بن إسماعيل القرطبي، وفقهم الله لمرضاته وسمع والدهما معهما إلا قدرًا يسيرًا أجزته له. وهو مذكور في طبقة السماع في آخر الكتاب، وذلك بحق روايتي إياه عن شيخي الإمام الحبر أبي محمد عبد الله بن علي النحوي المقرئ بالإسناد المذكور في طبقة السماع متصلًا إلى سيبويه. وكنت سمعته عليه مرتين إحداهما قبل التاريخ المذكور. وكتب زيد بن الحسن بن زيد الكندي في سنة خمس وتسعين وخمس مئة والحمد لله كما هو أهله، وصلاته على أكرم خلقه المصطفى وسلامه.

رقم (٨)
(في سماع للجزء الحادي عشر في كتاب الزهد والرقائق لابن المبارك)
(مخطوطة دار الكتب)

صحيح ذلك، وكتب عمر بن محمد بن طبرزد البغدادي.

رقم (٩)
(في سماع لجزء فيه حديث الشيخ الجليل أبي طاهر محمد بن أحمد بن أبي الصقر الأنباري)
(مخطوطة بدار الكتب)

سماع صحيح، وكتب ابن المقير.

رقم (١٠)
(جزء حديث ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ سمع هذا الجزء على الشيخة الصالحة أم محمد هدية بنت علي بن عسكر البغدادي بسماعها من جعفر.

٢ ـ الهمداني بسنده، بقراءة الفقيه الفاضل صلاح الدين خليل بن بدر الدين كيكلدي بن العلائي.

٣ ـ محمد بن القاسم بن محمد بن يوسف بن البرزالي، وهذا خطه، وأخته فاطمة، وأمهما دنيا بنت حسن بن بلبان السلوقي[١].

٤ ـ وفتاهما ياقوت بن عبد الله، ولطيفة بنت الشيخ محمد بن عمران بن عامر الحراني المقري الضرير، وصح ذلك.

٥ ـ في يوم الثلاثاء السادس من شهر جمادى الآخرة سنة إحدى وسبع ماية والحمد لله رب العالمين.

رقم (١١)
(مخطوطة جزء البطاقة ـ دار الكتب المصرية)

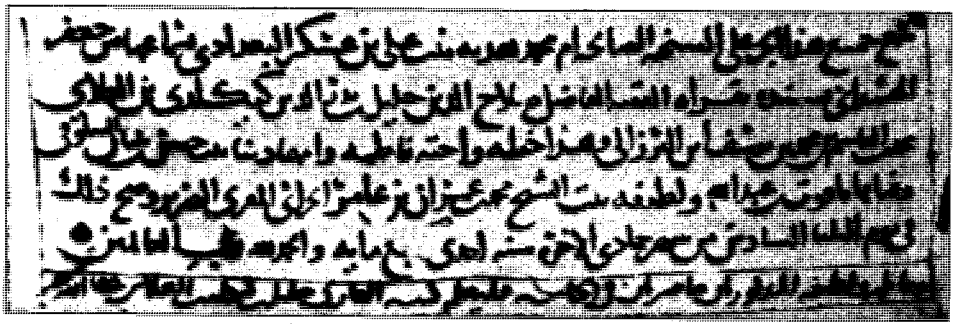
الحمد لله...

١ ـ سمع جزء البطاقة هذا على الشيخة أم الفضل هاجر ابنة الشيخ شرف الدين محمد بن محمد

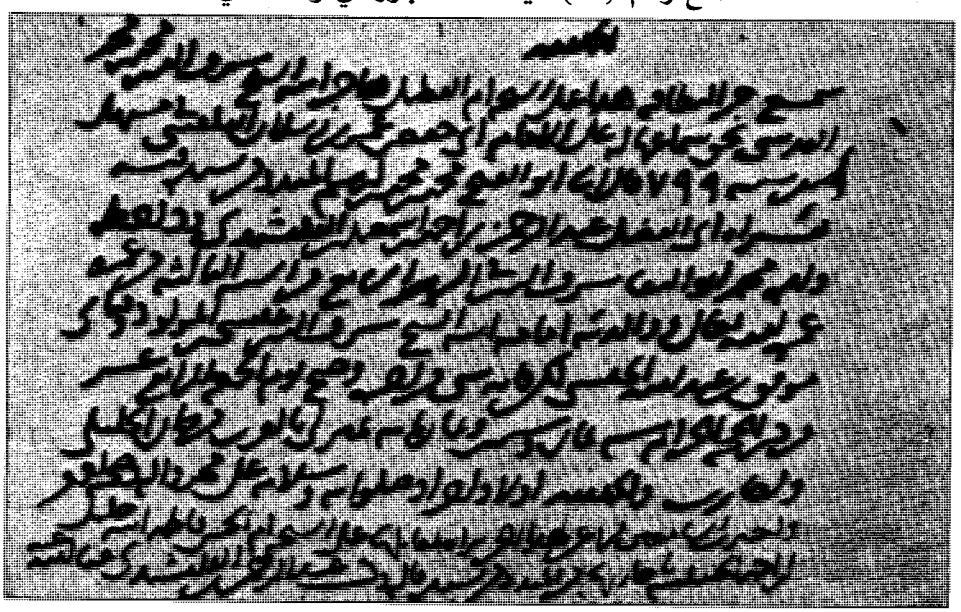
---

(١) وفاطمة ولطيفة المذكورتان حاضرتان في الخامسة فليعلم. كتبه القارئ خليل بن كيكلدي العلائي عفا الله عنه.

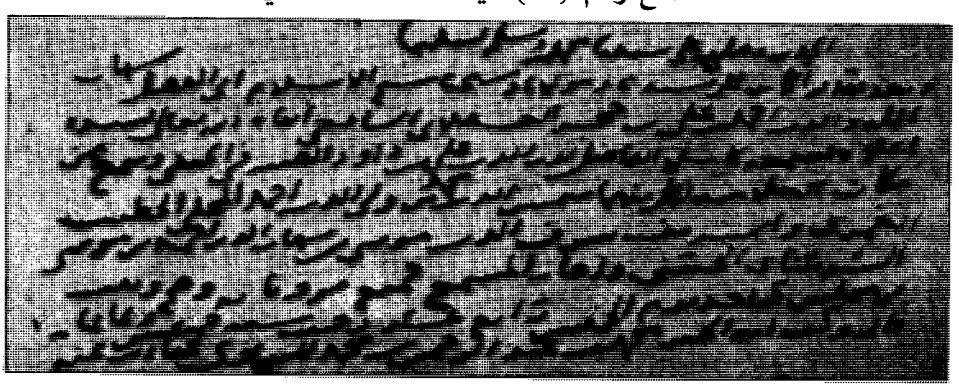
اللوح رقم (٥) مجلة معهد المخطوطات



سماع رقم (١٠) فيه خط البرزالي والعلائي



سماع رقم (١١) فيه خط القلقشندي



سماع رقم (١٦) فيه خط السخاوي

٢ ـ القدسي بحق سماعها له على الإمام أبي حفص عمر بن رسلان البلقيني، في مستهل

٣ ـ صفر سنة (٧٩٩) قال: أنبأ أبو الفتح محمد بن محمد بن إبراهيم الميدومي سنده فيه

٤ ـ بقراءة أبي الفضل عبد الرحمٰن أحمد بن إسماعيل بن القلقشندي وذا خطه

٥ ـ ولده محمد أبو البقاء شرف الدين في الشهر السابع من السنة الثالثة من عمره

٦ ـ عمره الله تعالى، ووالدته أمامة ابنة الشيخ شرف الدين عيسى المولود وفتاي

٧ ـ موفق بن عبد الله الحبشي لكن فاته شيء من آخره وصح يوم الجمعة الرابع عشر

٨ ـ من ذي الحجة الحرام سنة ثمان وستين وثمانمائة بمنزلي بالقرب من خان الخليلي

٩ ـ وأجازت. والحمد لله أولًا وآخرًا، وصلواته وسلامه على محمد وآله وصحبه أجمعين

١٠ ـ وأخبرت السامعين لها عن هذا الجزء قرأه على الشيخة أم الحسن فاطمة ابنة خليل

١١ ـ ابن أحمد الحنبلية بإجازتها من الميدومي بسنده قاله وكتب عبد الرحمٰن بن القلقشندي عفا الله عنه.

رقم (١٢)
(مخطوطة تاريخ دمشق لابن عساكر ـ مكتبة الأزهر)

١ ـ سمع الجزء الخامس من تاريخ دمشق للحافظ أبي القاسم بن عساكر، وهذه من غواشيه، على الشيخين.

٢ ـ الأمين العدل شهاب الدين أبي المحاسن سليمان بن الفضل بن سليمان بن البانياسي، ونور الدولة أبو الحسن.

٣ ـ علي بن عبد الكريم بن الكويس بن البيع، بسماعهما من المؤلف، وعلى الشريف الإمام نجم الدين أبي عبد الله.

٤ ـ محمد بن محمد البكري التيمي بحق إجازته منه، السادة الأئمة...

رقم (١٣)
(مخطوطة تهذيب الكمال للمزي ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ سمع هذا الجزء هو الجزء الخامس والعشرون بعد المائتين والجزء الذي بعده هو الجزء السادس والعشرون.

٢ ـ بعد المائتين من كتاب «تهذيب الكمال» على مصنفه الشيخ الإمام العالم الحافظ الزاهد الورع الحجة العمدة الناقد.

٣ ـ البارع شيخ المحدثين عمدة الحفاظ بقية السلف جمال الدين أبي الحجاج يوسف بن الزكي عبد الرحمٰن بن يوسف المزي نفع الله به.

٤ ـ بقراءة القاسم بن محمد بن يوسف البرزالي، وهذا خطه. الجماعة السادة الفضلاء شمس الدين أبو الحسن محمد بن محمد بن.

٥ ـ الحسن بن نباتة المصري، وعز الدين أبو علي الحسن بن أحمد بن زفر الإربلي الصوفي الطبيب، وناصر الدين أبو الفتح محمد بن طغريل بن عبد الله.

٦ ـ الصيرفي، وشرف الدين محمد بن أحمد ابن الشيخ زين الدين أبي بكر بن يوسف بن أبي بكر المزي، وتقي الدين عمر بن عبد العزيز ابن الشيخ

٧ ـ العلَّامة زين الدين عبد الله بن مروان الفارقي. وصح ذلك يوم الأحد التاسع عشر من شعبان سنة إحدى وعشرين وسبعماية.

٨ ـ بدار الحديث الأشرفية داخل دمشق المحروسة. والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

رقم (١٤)

(مخطوطة الكاشف للذهبي بخطه ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ قرأت كتاب «الكاشف» هذا من أوله إلى آخره على مؤلفه شيخنا الإمام العالم العامل الحافظ

٢ ـ البارع الناقد شيخ المحدثين بقية الجهابذة قدوة المؤرخين بركة الشام سيد أهل هذا الشأن شمس الدين

اللوح رقم (٦) مجلة معهد المخطوطات

سماع رقم (١٤)

فيه خط الذهبي وابن حبيب

٣ ـ أبي عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن الذهبي، فسح الله في مدته وأمتع ببقائه، فسمعه كاملًا أبو الخير صالح بن

٤ ـ عبد الله الصصروي بواب القيمرية أبوه، وسمع من قوله في الكنى أبو الحسن العسقلاني إلى آخر الكتاب

٥ ـ الفقيه الإمام العالم الفاضل بدر الدين محمد بن عبد الله الشبلي الحنفي. وصح وثبت في تسعة مجالس

٦ ـ آخرها يوم الخميس رابع عشري ذي الحجة سنة أربع وثلاثين وسبعماية بالمدرسة الصدرية بمدينة

٧ ـ دمشق حرسها الله تعالى. وأجاز لنا ما له روايته. قاله وكتبه الحسين بن عمر بن عمر بن حبيب سامحه الله.

رقم (١٥)

(مخطوطة الجزء الرابع من تاريخ مدينة دمشق ـ المكتبة الأزهرية)

١ ـ سمع جميع هذا الجزء بكامله على الشيخ الأجلّ الأصيل مسند الشام

٢ ـ أبي البركات الحسن بن محمد بن الحسن بن هبة الله الشافعي، أبقاه الله

٣ ـ بسماعه فيه والملحقات بإجازته من المصنف إن لم يكن سماعًا

٤ ـ ابناه أبو علي عبد اللطيف، وأبو سعيد عبد الله، ومحمود بن عبد

٥ ـ ابن جعوة الهمذاني الصوفي، ومحمد بن يوسف بن محمد ابن أبي بداس

٦ ـ البرزالي الإشبيلي، بقراءته، وهذا خطه. وسمع سليمان بن عبد الرحيم

٧ ـ ابن عبد الرحمٰن من موضوع اسمه إلى آخر الجزء. وصح ذلك وثبت

٨ ـ يوم الثلاثاء لثالث عشر من شهر رجب الفرد سنة ست عشرة وستمئة

٩ ـ بباب الناطفيين من جامع دمشق حرسها الله.

أعاد سليمان ما فاته وكمل له وصح ذلك وثبت.

رقم (١٦)
(مجموعة في الحديث ـ دار الكتب المصرية)

١ ـ الحمد لله، وصلى الله على سيدنا محمد وسلم تسليمًا.

٢ ـ وبعد فقد قرأ كاتبه على سيدنا ومولانا وشيخنا شيخ الإسلام أبي الفضل شهاب

٣ ـ الملة والدين أحمد بن علي بن حجر العسقلاني الشافعي أبقاه الله تعالى بسنده

٤ ـ أعلاه، فسمعه كاملًا الفاضل نور الدين علي بن داود الصيرفي الحنفي، وسمع من

٥ ـ مكان العلامة لكل منهما شمس الدين محمد بن ولي الدين أحمد المحلي الخطيب

٦ - الغمري، والشريف شرف الدين موسى بن شهاب الدين أحمد بن موسى

٧ - السرسنائي الحسين. وأجاز المسمع جميع مروياته. وصح وثبت

٨ - في مجلس واحد يوم الخميس رابع عشر رجب سنة خمسين وثمانمائة

٩ - قاله وكتبه أبو الحسن محمد بن عبد الرحمٰن بن محمد السخاوي عفا الله عنه.

إجازات السماع لفايدا
(نقد الكتب[1])

Les Certificats de Lecture et de transmission dans les Mss Arabes de la BN de Paris. Paris 1957 Par: C. Vajda

للدكتور صلاح الدين المنجد

ظهرت في السنوات الأخيرة عناية بدراسة السماعات والإجازات، المثبتة في المخطوطات القديمة، أو نشرها لفائدتها الكبيرة في دراسة تأريخ التدريس في الإسلام، أو معرفة أسماء كثير من الرجال والشيوخ، أو تحديد بعض الأماكن، أو معرفة بعض جوانب الحياة الاجتماعية الإسلامية، وغير ذلك.

وكنا تنبهنا إلى فوائد السماعات عندما نشرنا في طبعتنا لتاريخ مدينة دمشق لابن عساكر (المجلدة الأولى، دمشق ١٩٥١م) كل ما وجدناه من سماعات قديمة (من ص٦٢١ إلى ص٧٢٢). وقدمنا كل سماع يذكر اسم المسمع، وتاريخ السماع، ومكانه، واسم القارئ، والكاتب، وعدد السامعين، وعدد سطور السماع.

---

(١) المجلد الثالث، الجزء الأول، شوال ١٣٧٦هـ/ مايو ١٩٥٧م، ص١٦١.

وقد خص العالم السيد فايدا الإجازات بحديث ألقاه عام (١٩٥٤م) في المؤتمر الثالث والعشرين للمستشرقين[١]، وهو الآن يقدم عام (١٩٥٧م) دراسة جديدة عن إجازات الإقراء والسماع المثبتة في المخطوطات العربية بدار الكتب الوطنية بباريس.

وقد صادفها في (٧٢) مخطوطًا أثناء عمله الطويل في وضع دليل عام للمخطوطات العربية في ملك المكتبة[٢].

غالب هذه الإجازات مثبت في كتب الحديث. والحق أن كتب الحديث هي المصادر الأولى لدراسة هذه السماعات. وكلما كانت مكتبة من المكتبات غنية بهذه الكتب وجدت فيها سماعات بكثرة. ولعل دار الكتب الظاهرية بدمشق أغنى مكتبات العالم بكتب الحديث وأغناها بالسماعات المختلفة.

وقد أثبت السيد فايدا اسم المخطوط، ومؤلفه، والمسمع، والقارئ، والكاتب، ومكان السماع، وأسماء السامعين. وقد يشير في الهامش إلى أماكن ترجماتهم في كتب التراجم.

وأتبع ذلك بفهرس لأسماء الكتب والأماكن والأعلام.

إن عمل السيد فايدا أنموذج جيد لدراسة عناصر الإجازات القديمة ورجالها.

* * *

(١) انظر: Bulletin d'information de 1. IRHT, N°3, 1954, p.106.

(٢) Index Général des Mss Arabes Musulmans de la BN. Paris, 1953.

تطور حُرود المتن في المخطوطات الإسلامية[١]

لرمضان ششن[٢]
ترجمة: طه مصطفى أمين

للمخطوطات الإسلامية أهميةٌ كبيرة، ليس في محتواها فحسب، ولكن فيما دُوِّن على حواشي أوراقها من تقاييدَ تتضمَّن معلومات مهمَّة تتَّصل بالتاريخ الثقافي والحضاري، فقد تشير إلى اسم الناسخ وتاريخ النَّسخ والمكان الذي تم فيه النَّسخ. وقد تشير إلى هوية المُلاك المهتمِّين بجمع الكتب، أو اسم المكتبة التي حُفظ فيها المجلَّد، ورُبَّما تنصُّ على تصحيحات أُلحقت بالنُّسخة.

وتضفي إجازات السماع والمطالعة مزيدًا من المصداقية على النُّسخة في حالة كونها أجزاء حديثية أو مصنَّفاتٍ تاريخيةً، وقد يصل الأمر إلى وجود مقتطفات من قصائد أو حِكَم، أو مأثورات قيِّمة في بدايات المخطوطات أو نهاياتها.

---

(١) المجلد ٥٣، الجزء الأول، ربيع الآخر ١٤٣٠هـ/ مايو ٢٠٠٩م، ص١٤٣ ـ ١٨٤. نُشر هذا البحث بالفرنسية ضمن كتاب تحت عنوان: Scribes et manuscrits olu Moyen-orient، أشرف عليه فرانسوا ديروش، وفرنسيس ريتشارد، وصدر عن المكتبة الوطنية الفرنسية، عام ١٩٩٧م.

(٢) خبير مخطوطات تركي معروف.

وتتمتع حرود المتن بأهمية خاصة، فعن طريقها نستطيع أن نعرف متى نُسخ المخطوط، ومَن ناسخه، وهل نُسخةٌ ما بخطِّ المؤلِّف أم لا. ومن خلالها يمكننا متابعة تاريخ تطور الخطِّ، والحصول على معلومات تتَّصل بالنُّسَّاخ، ومَن منهم من العلماء.

وفي بعض الحالات يُشار إلى تاريخ البدء في تحرير النص، كما يمكن للناسخ أن يشير إلى النُّسخة الأصلية التي اعتمد عليها، وكذا بقية النُّسخ التي اعتُمد عليها في مقابلة النَّص. وكثيرًا ما نجد ذكرًا للمدارس والمكتبات، أو أولئك المهتمين بجمع الكتب، والذين نُسخت لهم النُّسخة، حتى الأحداث التاريخية المعاصرة لم تخلُ حرود المتن من ذكرها.

وفي معظم الأحيان توضع حرود المتن في نهاية المخطوط على الرغم من أنه في بعض الحالات توضع في صدر المخطوط. ولسوء الحظ فإن جميع المخطوطات لا تحتوي على حرود متن، سواء لأسباب عارضة كاختفاء الورقة الأخيرة مثلًا، أو لأن الناسخ لم يكترث بذلك.

وكان لاختيار التقويم الهجري ـ أساسًا للتقويم ـ منذ عام (١٦هـ)، وسرعة الوعي لدى المجتمع الإسلامي بأهميَّة التاريخ والتقويم، ثم الظهورالمبكِّر لمفهوم نظام الدولة، دور مهمٌّ في إدخال حرود المتن على النصوص.

١ ـ ومنذ عصر النبوَّة والمسلمون يشيرون إلى التاريخ محسوبًا بالتقويم الهجري في نهاية المعاهدات والرسائل، وبالإضافة إلى هذه الإشارات نجد في أغلب الأحيان ذكرًا للناسخ. واستخدمت هذه الطريقة قالبًا لحرود المتن. والأمثلة كثيرة:

جاء في ختام المعاهدة التي أبرمها خالد بن الوليد مع أهل الحِيرة[١]:

«كُتب في ربيع الأول من سنة اثنتي عشرة».

ونجد في نهاية المعاهدة المبرَمة مع أهل دمشق[٢]:

«شهد أبو عُبيدة بن الجرَّاح وشُرَحْبِيل ابن حَسَنة وقضاعي بن عامر، وكُتب سنة ثلاث عشرة».

وفي المعاهدة بين الخليفة عمر بن الخطاب وأهل بيت المقدس[٣]:

«شهد على ذلك خالد بن الوليد وعمرو بن العاص وعبد الرحمٰن بن عوف ومعاوية بن أبي سفيان، وكُتب سنة خمس عشرة».

وعلى نحو ما سبق نجد أيضًا في الاتفاق الذي تمَّ بين عبد الله بن أبي السَّرْح حاكم مصر وأهل النُّوبة[٤]:

«كتبه عمرو بن شُرَحْبِيل في رمضان سنة إحدى وثلاثين».

ونذكر أيضًا ـ على سبيل المثال ـ نصًّا مماثلًا في خاتمة

---

(١) انظر: تاريخ الطبري، طبعة ليد مدبريل، ١٨٧٩ ـ ١٨٩٧م، ص٢٠٤٤ ـ ٢٠٤٥؛ والوثائق السياسية، لمحمد حميد الله، طبعة بيروت، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م، ص٣١٦.

(٢) انظر: فتوح البلدان، للبلاذري، طبعة ليلان، ص١٢١؛ ومحمد حميد الله، المصدر السابق، ص٣٧٥.

(٣) الطبري، المصدر السابق، ص٢٤٠٥ ـ ٢٤٠٦؛ محمد حميد الله، المصدر السابق، ص٣٨٠.

(٤) الطبري، المصدر السابق، ص٢٥٩٣؛ وحميد الله، ص٣٩٤.

الاتفاق الذي جرى بين الخليفة علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان، لتنصيب حكَّام مكلَّفين بفضِّ النِّزاع الدائر بينهما[١]:

«وكُتب يوم الأربعاء لثلاثَ عشرةَ ليلة بقِيت من صفرَ سنةَ سبع وثلاثين».

هذا وتحتوي بعضُ الوثائق المكتوبة على البَرْدي منذ العصر الأمويِّ على تقاييدَ من هذا النوع تؤكِّد عَراقةَ هذا التطبيق.

٢ ـ أمَّا المخطوطات القرآنيَّة التي وصلت إلينا، والتي يُقال إنها مبكِّرة (قديمة)، فإنها موضِعُ شكٍّ كبير، ينسحب على حرود المتن فيها.

وعلى كلٍّ فإن هذه الحرود (المشكوك فيها) تشير إلى أن تلك النُّسخ نسخها الخليفة عثمان بن عفان أو علي بن أبي طالب، (مخطوطة إستانبول ١٤٧، ومخطوطة طوبقبوسراي أمانت هزنس ٢٠٨).

ولدينا مخطوطة محفوظة بإستانبول (٤٤ طويقبوسراي ـ أمانة خزينة) كُتبت بالخطِّ المدوَّر، فيها حرد المتن التالي:

«كمل المصحف بحمد الله تعالى وحُسن عونه، وذلك بمدينة القيروان مهَّدها الله تعالى، على يد عبده المعتصم بحبله خَديج بن معاوية بن سلمة الأنصاري للأمير عُقْبة بن نافع سنة سبع وأربعين».

وإذا ما صحَّ هذا الحرد، فإن النسخة التي نتكلم على حردها ـ وهي نسخة خزائنية مذهَّبة ـ تكون ضاربة في القِدَم.

---

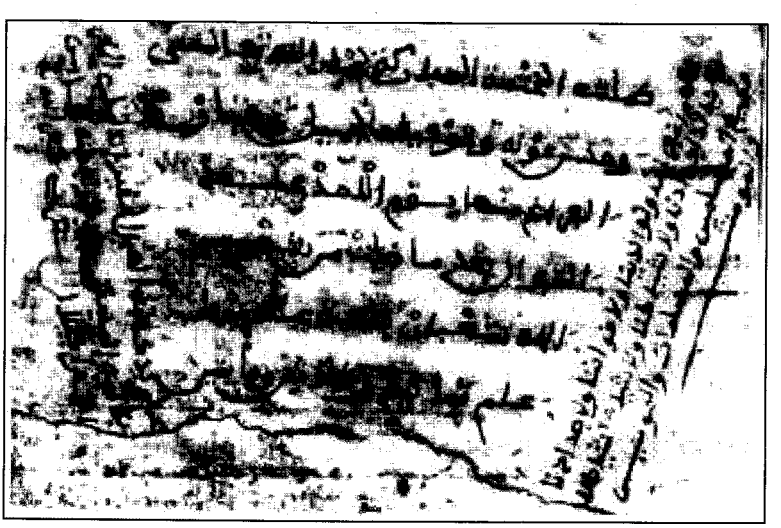
(١) الدينوري، الأخبار الطوال، عبد المنعم عامر، طبعة بفدا، ١٩٥٩م، ص١٩٦؛ وحميد الله، المصدر السابق، ص٣٩٩.

ونجد نظيرًا للمخطوطة السابقة مخطوطة أخرى لمصحف تجميع (Emanet Hazines)، دُوِّن عليها تاريخ أحدث، وهو يتوافق مع النسخة الأصل، ونَصُّ هذا الحرد:

«كتبه عُقْبة بن عامر في أواخر سنة اثنتين وخمسين».

٣ ـ وثمة حرد متن آخر لمخطوطة محفوظة بإستانبول (مكتبة الجامعة ٦٧٥٣ A)، يتوافق مع نسخة للقرآن بالخطِّ المغربي (شكل رقم ١). ويشير النص الكامل [لهذا الحرد] إلى تاريخ (٢٣٨هـ/ ٨٥٢م)؛ ويحدد كذلك الشهر، وتاريخ اليوم، وكذا اسم الناسخ:

(كملت الختمة المباركة بحمد الله تعالى وحُسن عونه وتوفيقه الجميل. وكان الفراغ منها يوم الأحد عند الزَّوال بعدما خلا من شهر الله شعبان ستة عشر يومًا عام ثمانية وثلاثين ومائتين، على يد كاتبه العبد الحقير الذليل المُقرِّ بذنبه المستحي بذكر نفسه محمد بن أفيلان المغربي، غفر الله له. اللَّهُمَّ اغفر لنا ولوالدينا ولإخواننا ولأجدادنا....



شكل رقم (١) حرد متن مخطوطة رقم (٦٧٥٣)، مكتبة الجامعة، إستانبول

٤ ـ ولا يعني ما سبق أنه ليست لدينا حرود متن ثابتة الصحة، ففي مكتبة ولي الدين أفندي نسخة مكتوبة على الرَّق لكتاب «المأثور فيما اتفق لفظه واختلف معناه» لأبي العَمَيْثل الأعرابي، رقمها (٣١٣٩)[١]، ربما تعدُّ الأكثر قِدمًا ضمن المخطوطات المحفوظة في إستانبول، بغض النظر عن المخطوطات القرآنية. ونَصَّ هذا الحرد على ما يلي:

«ثمّ الكتاب المأثور عن أبي العَمَيْثل الأعرابي الشاعر صاحب عبد الله بن طاهر. وكتب أبو الجهم وهو يشهد أن لا إلٰه إلا الله وأن محمدًا رسول الله عليه الصلاة والسلام، في شهر ربيع الآخِر من سنة ثمانين ومائتين».

وتحمل أقدمُ مخطوطة ورقية حَرْدَ مَتْن مؤرَّخ سنة (٢٥٢هـ/ ٨٦٦م)، وهي نسخة من كتاب «غريب الحديث»[٢] لأبي عبيد القاسم بن سلام الهروي، المتوفَّى (٢٤٤هـ/ ٨٣٨م)، وتحتفظ بها مكتبة جامعة ليدن برقم (٢٨٩).

٥ ـ أما في إستانبول فإن أقدم مخطوطة ورقية تحمل حرد متن هي نسخة كتاب «المدخل الكبير إلى علم أحكام النجوم» لأبي معشر البَلْخي، المتوفَّى (٢٧٢هـ/ ٨٨٦م)[٣]، وهي المخطوطة رقم (١٥٠٨)، مكتبة جار الله أفندي:

---

(١) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.I)، ص١٩٥؛ خصائص الخط الأربع، مخطوطات من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، فرنسوا ديروش مخطوطات القرون.

(٢) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان ١/ ١٠٧ (S.D) ١٦٦.

(٣) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.D) ٣٩٥.

«كتبه إسحاق بن محمد بن يعقوب بن إسحاق، وفرغ من كتابته في شهر صفر سنة سبع وعشرين وثلاثمائة».

وترجع سلسلة حرود المتن التالية إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

٦ ـ «المقتضب في النحو»[١] للمبرِّد، المتوفَّى (٢٨٥هـ/ ٨٩٩م)، مخطوطة رقم(١٥٠٧ ـ ١٥٠٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول (شكل رقم ٢).

«كتبه مُهَلْهِل بن أحمد ببغداد سنة سبع وأربعين وثلاثمائة، وهو يسأل الله العفو والعافية...».

شكل رقم (٢) حرد متن مخطوطة رقم (١٥٠٧)، مكتبة كوبريلي، إستانبول

٧ ـ «الجمهرة في اللغة»[٢] لابن دُرَيْد، المتوفَّى (٣٢١هـ/ ٩٤٣م)، مخطوطة رقم (١٥٤١)، مكتبة كوبريلي بإستانبول. «وكُتب سنة ثلاث وخمسين وثلاثمائة».

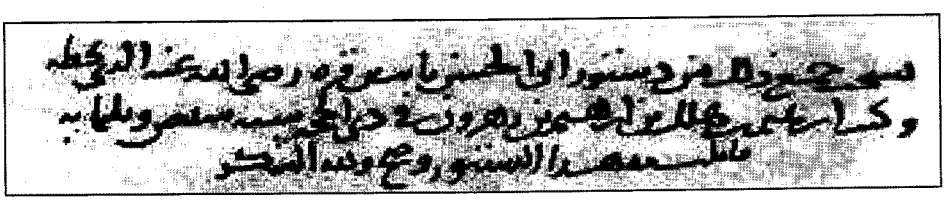
---

(١) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.D)؛ رمضان ششن، جواد أزكي، جميل أفكار، فهرس محفوظات مكتبة كوبريلي، إستانبول، ص١٧٣.

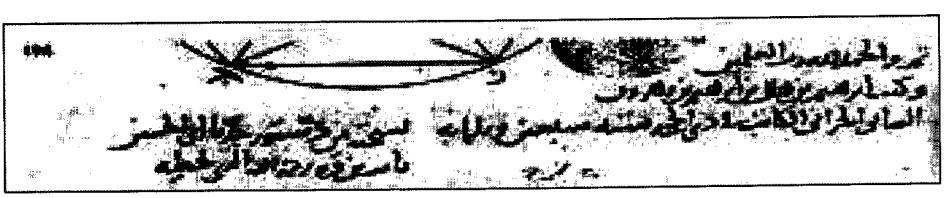
(٢) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.I)، ص١٩٣؛ فهرس محفوظات مكتبة كوبريلي، إستانبول ٢/١٨٨.

٨ ـ «معاني القرآن» للزَّجَّاج، المتوفَّى (٣١١هـ/ ٩٢٣م) المجلَّد الثاني[١]، مخطوطة رقم (٤٤)، مكتبة جار الله بإستانبول: «آخر كتاب القرآن (هكذا) عن الزَّجَّاج، وكتب عبد العزيز بن حيان بخطِّه في شهور سنة ثمان وثلاثمائة، من نسخة القاضي أبي سعيد الحسن بن عبد الله السِّيرافي».

٩ ـ «آلات السَّاعات التي تُسمى رخمات»[٢] (شكل رقم ٣، وشكل رقم ٤) لثابت بن قرَّة، المتوفَّى (٢٨٨هـ/ ٩٠١م)، مخطوطة رقم (٩٤٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول: «نَسْختُ جميع ذلك من دستور أبي الحسن ثابت بن قرَّة ﷺ الذي بخطِّه. وكتب إبراهيم بن هلال بن إبراهيم بن زَهْرون في ذي الحجة سنة سبعين وثلاثمائة، قابلت الدُّستور وصحَّ ولله الشكر».



شكل رقم (٣) حرد متن مخطوطة رقم (٩٤٨)، مكتبة كوبريلي، إستانبول



شكل رقم (٤) حرد متن آخر لمخطوطة سابقة

(١) تاريخ الأدب العربي، (S.I)، ص١٧٠، شكل رقم (٢).

(٢) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.I)، ص٣٨٥؛ فهرس محفوظات مكتبة كوبريلي، إستانبول، ص٤٨١ ـ ٤٨٢.

١٠ ـ «معاني القرآن» للزَّجَّاج، المتوفَّى (٣١١هـ/ ٩٢٣م)، المجلَّد الثاني[١]، مخطوطة رقم (٤٣)، مكتبة كوبريلي بإستانبول (شكل رقم ٥).

«ابتدأ أبو إسحاق إبراهيم بن السَّرِّي النَّحوي الزَّجَّاج في إملاء هذا الكتاب في صفر من سنة خمس وثمانين ومائتين، وأتمه في شهر ربيع الأول من سنة إحدى وثلاثمائة. وكُتب في دمشق في جمادى الأولى سنة خمس وتسعين وثلاثمائة، رحم الله مَن دعا لكاتبه».

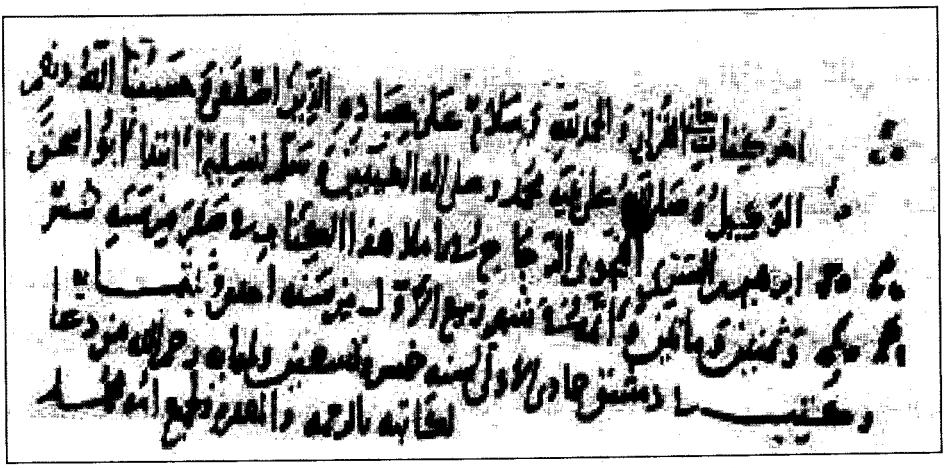
وتشير هذه الحرود جميعًا باستثناء حرد متن واحد إلى اسم الناسخ، وتاريخِ إتمام العمل محدَّدًا بالشهر، وربما تاريخ اليوم (مصادفة). وفي حالتين اثنتين ذَكَرَ الناسخ اسم المدينة التي أتم فيها عمله.

وأشارت ثلاثة حرود متن إلى النُّسخة الأصلية التي اعتُمد عليها. وفي الحرد الأخير نجد أن تاريخ تأليف الكتاب قد أُعيد ثانية فيما قام به إبراهيم بن هلال الصابي عندما نَسخَ حرد متن لناسخ قبله (شكل رقم ٣).

وفي القرون اللاحقة أُدخلت عناصر جديدة على حرود المتن، نلحظ ذلك في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، وقد جمعنا حرود المتن التالية التي تمثله:

---

(١) فهرس محفوظات مكتبة كوبريلي ١/ ٤٥ ـ ٤٦.



شكل رقم (٥) حرد متن مخطوطة رقم (٤٣)، مكتبة كوبريلي، إستانبول

١١ ـ «الحُجة في القراءات السبعة» لأبي علي الفارسي، المتوفَّى (٣٧٧هـ/ ٩٨٧م)، المجلَّد الأول[١]، مخطوطة رقم (٦)، مكتبة مراد ملا [منلا] بإستانبول.

«آخر الجزء الأول والحمد لله كثيرًا. بمصر في شوال سنة سبع، ويتلوه في الجزء الثاني...».

وتتيح لنا صفحة العنوان معرفة اسم الناسخ طاهر بن غَلْبون النحوي المصري.

١٢ ـ «الحُجَّة في القراءات السبعة»، المجلَّد الرابع، مخطوطة رقم (٩)، مكتبة مراد ملا بإستانبول.

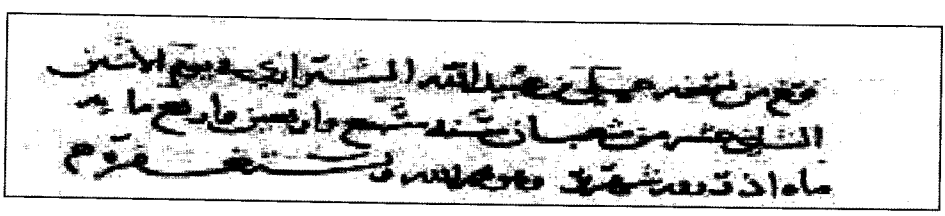
«تم الجزء الرابع وهو آخر كتاب الحُجَّة، والحمد لله رب العالمين، في المحرم يوم عاشوراء من سنة ثمان وعشرين وأربعمائة».

---

(١) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.I)، ص١٧٦.

١٣ ـ «إصلاح المنطق»[١] لابن السِّكِّيت، المتوفَّى (٢٤٣هـ/ ٨٥٧م)، مخطوطة رقم (١/ ١٢٥٩)، مكتبة كوبريلي بإستانبول (شكل رقم ٦):

«فرغ من نسخه علي بن عبيد الله الشِّيرازي، في يوم الاثنين الثاني عشر من شعبان سنة سبع وأربعين وأربعمائة ماه آذر روز شهرير... قوبل بالأصل وصُحِّح، ثم قوبل مرة أخرى بنسخة عراقية على ظهرها خطّ عبد السلام بن الحسين البصري بروايات عدة، وصحَّ. وكان في آخر الأصل بخطّ عبد السلام بن الحسين: قرأت هذه الكراسة وأصلحته... وذلك يوم السبت التاسع والعشرين من شهر ربيع الآخِر سنة خمس وثمانين وثلاثمائة».



شكل رقم (٦) حرد متن مخطوطة رقم (١٢٠٩/١)، مكتبة كوبريلي، إستانبول

١٤ ـ وتحت الرقم نفسه يوجد كتاب «النوادر» لابن مِسْحَل، نَسَخُه علي بن عبيد الله الشِّيرازي:

«وقع الفراغ منه يوم الاثنين الثالث عشر من شهر ربيع الأول سنة (٤٤٧هـ) تمزماه تيروز وزماه».

ومن بين هذه الحرود الأربعة نجد أن حرد المتن الموجود في

---

(١) تاريخ الأدب العربي، لبروكلمان (S.I)، ص١٨٠؛ وفهرس المخطوطات العربية بمكتبة كوبريلي ٢/ ١٢.

نهاية نسخة كتاب «الحُجَّة في القراءات السبعة» لأبي علي الفارسي - رقم (٩) بمكتبة مراد ملا بإستانبول - يشير إلى تاريخ اليوم والشهر والسنة، على حين أُضيف اسم الناسخ لاحقًا بيدٍ آخَرَ في صدر المجلَّد.

ونلحظ أن حرود المتن قد تطورت بشكل مقبول كما هو الحال في نهاية نسخة «إصلاح المنطق» لابن السِّكِّيت، فقد أشار الناسخ إلى اسمه وتاريخ اليوم والشهر والسنة طبقًا للتقويم الهجري، وما يقابله بالفارسي، وأشار أيضًا إلى النُّسخ المستخدَمة في مقابَلة النص، وكذلك مميزات إحداها، على أنَّ حرد المتن الذي اختُتم به الجزء الثاني من هذا المجلَّد مختصر جدًّا، وأكمل على صفحة العنوان بقيد مطالعة يشير إلى أن النُّسخة حررت على نسخة أخرى قرأها ابن خالوَيْه المتوفَّى (٩٨٠م)، وعبد الله بن بلبل تلميذ أبي العباس ثَعْلب المتوفَّى (٢٩١هـ/ ٩٠٤م).

وسنعرض بعض الأمثلة التي توضح بعض الاتجاهات المقيدة في حرود المتن في القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي:

١٥ - «تحرير هندسة أقليدس»[١] لأبي القاسم علي بن إسماعيل النيسابوري، مخطوطة (١/ ١٢٣٠)، مكتبة راشد أفندي بإستانبول.

«كتبه عبد الجليل بن عبد الجبار بن محمد بن أحمد، بتاريخ

(١) نوادر المخطوطات العربية في مكتبات تركيا، لرمضان ششن، بيروت، ١٩٧٥ - ١٩٨٢م، ١/ ٢٨١.

سلخ ربيع الأول سنة تسع وعشرين وخمسمائة. عارضتُ هذه النُّسخة بالنُّسخة التي انتُسخت منها، وهي نسخة الأصل بخطِّ المصنَّف، بحسب الطاقة والإمكان.

١٦ ـ «كتاب الدلائل»[١] لأبي الحسن بن سهل [بهلول]، المتوفَّى (٣٢٠هـ/ ٩٣٢م)، مخطوطة رقم (١/ ٥٧٢)، مكتبة حكيم أوغلي بإستانبول.

«ووقع الفراغ من كتابته في العشر الأوسط من جُمادى الأولى من سنة ستٍّ وخمسين لخزانة موفَّق الدولة... شرف الحكماء أبي علي الحسن بن عيسى النَّجْمي».

١٧ ـ «زاد المسير في علم التفسير»[٢] لابن الجوزي، المتوفَّى (٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م)، مخطوطة رقم (٤٣)، مكتب تيرة ونجيب باشا:

«فرغ من نسخه يوم الأحد رابع عشرين ربيع الأول سنة أحد (كذا) وسبعين وخمسمائة. كتبه والمجلَّد الذي بعده الفقير عبد العزيز بن دُلَف بن أبي طالب الجبار».

١٨ ـ «كتاب النَّجاة»[٣] لابن سينا، المتوفَّى (٤٢٨هـ/ ١٠٣٧م)، مخطوطة رقم (١٤١٠)، مكتبة مراد ملا بإستانبول.

«كتبها رضوان بن محمد بن علي الخراساني المعروف بابن الساعاتي في شهور سنة ثمانية وسبعين وخمسمائة. بلغت قراءة

---

(١) نوادر المخطوطات العربية في مكتبات تركيا، ص٤٣١.

(٢) رمضان ششن، المصدر السابق، ص٦٠.

(٣) رمضان ششن، المصدر السابق، ص١١٧.

وعِراضًا وتصحيحًا، وانتهت القراءة في جمادى الأولى سنة (٥٨٩هـ)، وعُورِض مرارًا، وصَحَّت بقدر الاجتهاد والطاقة... وبلغت عِراضًا بالنُّسخة المقروءة على المصنَّف... وخطه عليها بالإجازة».

١٩ ـ «كتاب البيان والتبيين»[١] للجاحظ، المتوفَّى (٢٥٥هـ/ ٨٦٩م)، مخطوط رقم (١٥٨٠)، مكتبة فيض الله أفندي بإستانبول.

«تم الكتاب وذلك عشيّ يوم الأربعاء الثامن والعشرين من ذي القعدة سنة سبع وثمانين وخمسمائة في آخر السِّفْر الذي نَسخت منه الثُّلثَ الثَّالث من هذا الكتاب: كتب هذا السِّفْر، وهو مشتمل على جميع كتاب «البيان والتبيين» من نسخة أبي جعفر البغدادي، وهي النُّسخة الكاملة، فتمَّ بعون الله وتأييده في غرَّة ربيع الآخِر من سنة سبع وأربعين وثلاثمائة».

«كتبه لنفسه بخطِّه محمد بن يوسف بن محمد بن يوسف بن محمد بن يوسف بن حجاج بن يوسف بن زهير اللَّخْمي».

٢٠ ـ «شرح مقدِّمة أبي جعفر العَبْدلي»[٢] لأبي جعفر الطُّوسي، المتوفَّى (٤٥٩هـ/ ١٠٦٧م)، مخطوطة رقم (١/١٣٣٨)، مكتبة عاطف أفندي بإستانبول.

«فرغ من نِساخة هذا الكتاب الفقير... سليمان بن مسعود بن علي بن سعيد بن عبد الله المؤمِّل [الهومل] في العشر الأخير من

---

(١) رمضان ششن، المصدر السابق، ص١١٥ ـ ١١٦.

(٢) رمضان ششن، نوادر المخطوطات العربية ١/ ٢٤٤.

شهر صفر من شهور سنة تسعين وخمسمائة... كمل قَصاصة ومعارضة على الأصل المنقول منه، يوم الاثنين لإحدى عشرة ليلة من شهر ربيع الآخر من شهور سنة تسعين وخمسمائة».

وهذه الحرود تحتوي على الإشارات الأساسية (مثل اسم الناسخ وتاريخ النُّسخة). ونجد في مخطوطة مكتبة فيض الله أفندي رقم (١٥٨٠) أن الناسخ قد سجَّل اسمه على صفحة العنوان. وفي ثلاثة منها ذكر مستكتبَ النُّسخة، وفي أربعة منها ذكر أن النص قد قُوبل على بعض النُّسَخ مع تحديد النُّسَخ التي استخدمت أصولًا، وكذلك تاريخ المقابلة.

ومن القرن التالي [السابع الهجري] نذكر التقييدات التالية:

٢١ ـ «مختصر نهاية الأمل في علم الجدَل»[١] لأبي المعمار (من رجال القرن السادس الهجري/الثاني عشرالميلادي)، مخطوطة رقم (٢٤٢١)، مكتبة عاطف أفندي بإستانبول.

«نسخ هذه النُّسخة من نسخة المصنِّف وهو كمال الدين بن المعمار... في شهر رمضان سنة خمس وستِّمائة، على يد ياقوت بن عبد الله غلام علي بن محمد بن حامد الصَّنْعاني الهمداني».

٢٢ ـ «شرح ديوان المتنبي»[٢] لابن جنِّي، المتوفَّى (٣٩٢هـ/ ١٠٠٢م)، مخطوطة رقم (٧٥٠٦)، مكتبة يوسف أغا بإستانبول.

«وافق الفراغ منه يوم الأربعاء رابع عشر جُمادى الأولى من

(١) رمضان ششن، المصدر السابق، ص١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢) رمضان ششن، المصدر السابق، ص٥٣.

سنة خمس عشرة وستّمائة، على يد الفقير... يوسف بن علي بن ياسين بن الحسن بن إبراهيم... من نسخة عليها خطّ ابن جنّي».

٢٣ ـ «كتاب القوافي»[١] لابن الأردخل، المتوفَّى (٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)، مخطوطة رقم (٢/ ١٥٥)، مكتبة أيوب حاجي بشير أغا بإستانبول.

«وافق الفراغ يوم الأحد سابع جُمادى الأولى من سنة اثنتين وثلاثين وستّمائة للهجرة... بعينتاب المحروسة... ونقلته من نسخة بخطّي قرأتها على مؤلّفه المذكور... وفي آخرها وافق فراغه يوم الخميس الرابع والعشرين من ذي القعدة سنة خمس وعشرين وستمائة بمَيَّافارِقِين».

٢٤ ـ «زُبْدة الأسرار»[٢] لأثير الدين الأبهري، المتوفَّى (٦٣٣هـ/ ١٢٦٥م)، مخطوطة رقم (١٦١٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«نقله من نسخة الأصل علي بن عمر بن علي القزويني لنفسه، في الخامس عشرين شوال سنة سبع وعشرين وستّمائة».

٢٥ ـ «كشف الحقائق في تحرير الدقائق»[٣] لأثير الدين الأبهري، مخطوطة رقم (١٤٣٦)، مكتبة جار الله أفندي بإستانبول (شكل رقم ٧).

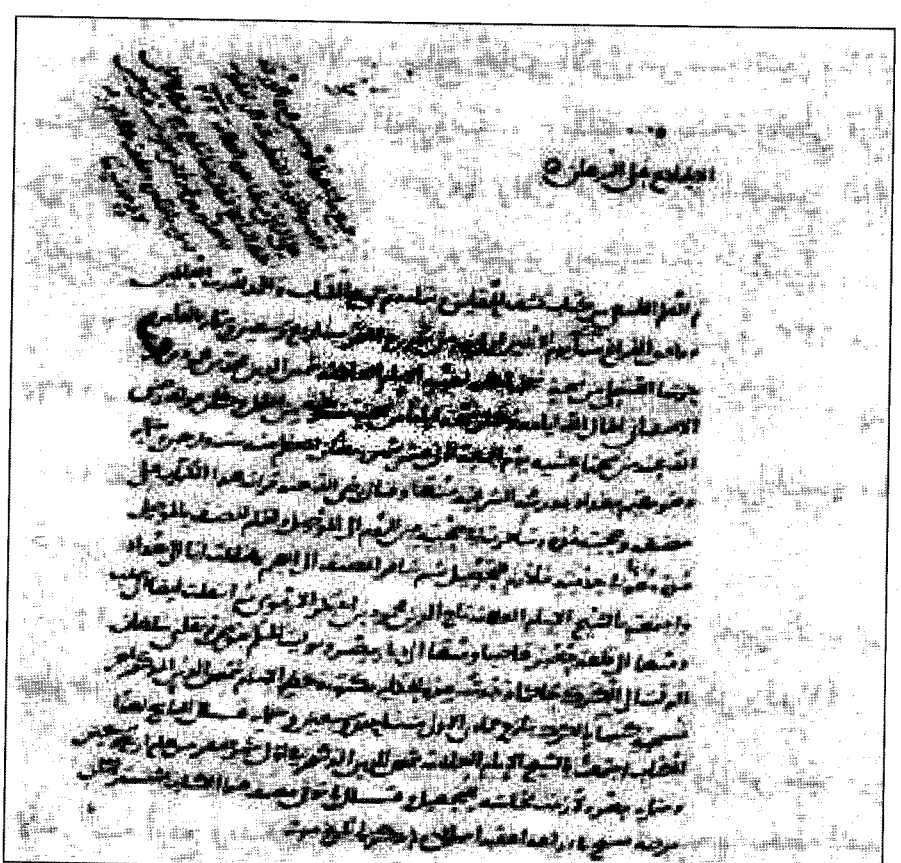
---

(١) رمضان ششن، المصدر السابق، ص٣٣.

(٢) رمضان ششن، المصدر السابق، ص٣٠٨؛ فهرس المخطوطات، مكتبة كوبريلي ٢/ ٣٧٠.

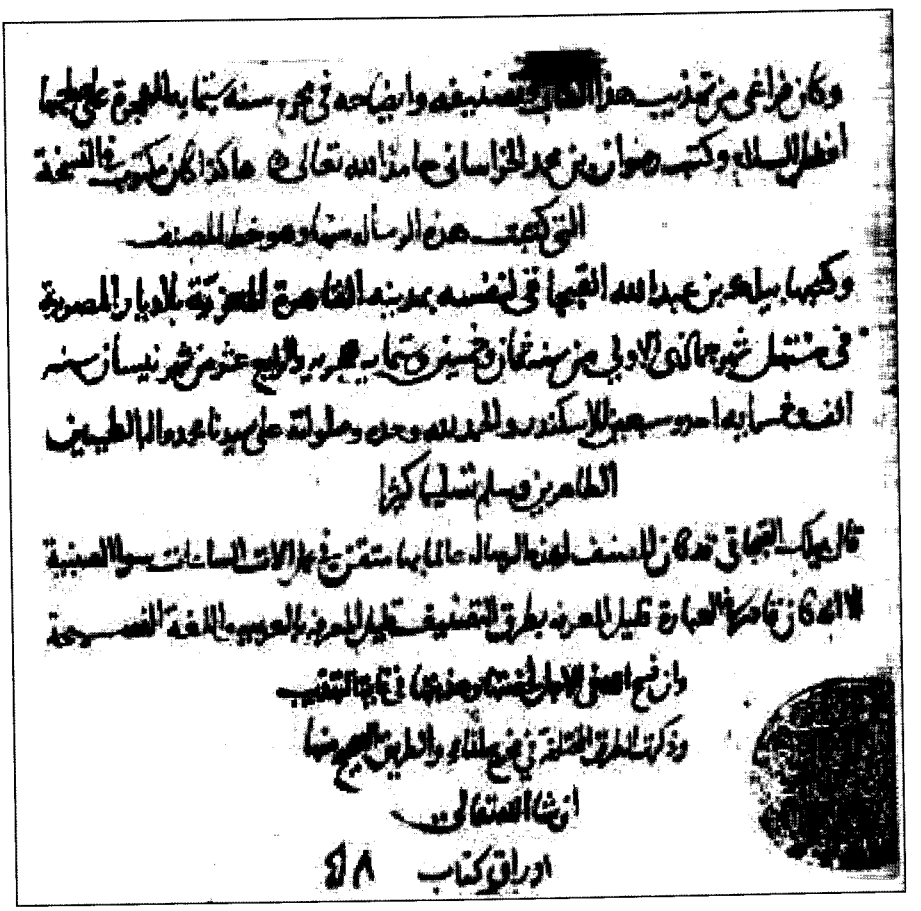
(٣) رمضان ششن، المصدر السابق، ص٣٠٩.

«تم جميع الكتاب، ووافق الفراغ منه يوم الاثنين الأول من شهر ربيع الآخِر سنة أربع وسبعين وستّمائة بالقاهرة من نسخة نسخها بخطِّه لنفسه... شمس الدين محمد بن محمود الأصفهاني... وكان نسخه أيامًا من نسخة منسوخة من الأصل. وكان فراغه... من نسخها عشية يوم الجمعة ثاني عشر رمضان المعظَّم سنة ستٍّ وأربعين وستمائة، وهو مقيم ببغدادٍ بالمدرسة الشرقية... قال: قرأت هذا الكتاب على مصنِّفه وصَحِبْتُه مدة، وسافرتُ في صُحْبته من الروم إلى الموصل...».



شكل رقم (٧) حرد متن مخطوطة رقم (١٤٣٦)، مكتبة جار الله أفندي سليمانية، إستانبول

٢٦ ـ «كتاب علم الساعات والعمل بها»[١] لرضوان بن محمد بن الساعاتي، المتوفَّى (٦٢٧هـ/ ١٢٣١م)، مخطوطة رقم (٩٤٩)، مكتبة كوبريلي بإستانبول (شكل رقم ٨):



شكل رقم (٨) حرد متن مخطوطة رقم (٩٤٩)، مكتبة كوبريلي، إستانبول

«وكان فراغي من تهذيب الكتاب وتصنيفه وإيضاحه في محرَّم سنة ستّمائة للهجرة... وكتب رضوان بن محمد الخراساني...

(١) تاريخ الأدب العربي (S.I)، ص٨٦٦؛ رمضان ششن، فهرس المخطوطات مكتبة كوبريلي ١/ ٤٨٢ ـ ٤٨٣.

هكذا كان مكتوبًا في النُّسخة التي كُتبت هذه الرسالة منها، وهو خطُّ المصنّف. وكتبها بيلك بن عبد الله القَبْجاقي لنفسه بمدينة القاهرة بالديار المصرية، في مستهل شهر جُمادى الأولى من سنة ثمان وخمسين وستّمائة هجرية والرابع عشر من شهر نيسان سنة ألف وخمسمائة وأحد وسبعين للإسكندر... قال بيلك بن عبد الله القبجاقي: قد كان المصنف لهذه الرسالة عالمًا بها متفنِّنًا في عمل الساعات إلا أنه كان ليس قادرًا في العبارة قليلَ المعرفة بطرق التصنيف، قليلَ المعرفة بالعربية».

٢٧ ـ «القانون الواضح في معالجات الجوارح»[١] لبغدي بن علي بن قَشْتَمُرَ التركي، المتوفَّى (٦٨٥هـ/١٢٨٦م)، مخطوطة رقم (٩٧٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم كتابة القانون الواضح في معالجة الجوارح. وكان ابتداؤه... من قدوة العلماء بغدي بن علي بن قَشْتَمُرَ... في إملاء هذا الكتاب في مدة شهر واحد وهو شوال من سنة ست وستين وستمائة من مستهلّه إلى سَلخُه، ابتدأت بكتابة البياض في غُرَّة ذي القعدة إلى منتصفه من هذه السنة. وكتب عبد الرزاق بن أحمد بن محمد بن أبي المعالي المعروف بابن الفَوَطِي البغدادي بمحروسة

(١) فهرس مخطوطات كوبريلي ١/ ٤٩٧ ـ ٤٩٨؛ رمضان ششن، جواد أزكي، جميل أفنكار، فهرس مخطوطات الطب الإسلامي، E، إحسان أوغلي، طبعة إستانبول.

IRCICA, 1984, n°121, C.IZGI, Turk hayvan blimicisi Kustemirogle Bogdu Bey ve av Kustarimun bakimi Konusundali Kitabi, Halk Kulturu v, 1985, p59-71.

مراغةً. قُرئ هذا الكتاب المبارك على مصنّفه الأمير الكبير فخر الدين بغدي بن السعيد شرف الدين علي بن السعيد جمال الدين قَشْتَمُرَ، سقي ضريحهما صوبُ المغفرة... وذلك في ثالث عشر صفر المبارك من سنة سبع وستّين وستّمائة... فبَلَغ صحّةً وقراءة».

٢٨ ـ «المجالس الأربعين»[١] لعبد الرحمٰن بن سعد الدين القزويني (القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي)، مخطوطة رقم (٤١٠ bis)، مكتبة جار الله بإستانبول.

«تم نقلًا من نسخة مؤلِّفه... أقضَى القضاة سعد الدين... القزويني الكَرَجي، على يد يوسف بن عمر بن أحمد بن محمد الأردبيلي، يوم الاثنين (١) من ذي القعدة سنة اثنتين وسبعين وستمائة، في دار الحصص أنكورية المحروسة في المدرسة السُّلطانية».

٢٩ ـ «نهاية الإدراك في دراية الأفلاك»[٢] لقطب الدين الشيرازي، المتوفَّى (٧١٠هـ/ ١٣١٠م)، مخطوطة رقم (٩٥٦)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«فرغ المصنف... من تأليفه ليلة النصف من شعبان سنة ثمانٍ وستمائة، [وفرغ] الكاتب... من كتابته لنفسه نقلًا من نسخة الأصل للمصنّف، ومن قراءته عليه في أوائل محرم سنة ثلاث وثمانين

---

(١) رمضان ششن، نوادر المخطوطات.... ٢/ ١٩١ ـ ١٩٢.

(٢) تاريخ الأدب العربي (S.I)، ص٢٩٦؛ فهرس مخطوطات كوبريلي ١/ ٤٨٦.

وستمائة بمدينة سِيواس في المدرسة الصَّاحبية الشَّمْسية. ووقع الفراغ من العرض والمقابلة مع المصنّف بنسخته وقراءته في عاشر شوال ثلاث وثمانين وستمائة».

٣٠ ـ «شرح فصول بقراط»[١] لابن النَّفيس، المتوفَّى (٦٨٧هـ/ ١٢٨٨م)، مخطوطة رقم (٩٦٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«نقل هذا الكتاب من نسخة نُقلت من خطّ مصنّفه... وكان الفراغ منه عشية نهار يوم السبت الثامن والعشرين من شهر ذي القعدة سنة سبع وتسعين وستمائة بمدينة القاهرة المحروسة. علَّقه لنفسه العبد يوحنا بن إبراهيم المسيحي».

وتتميز حرود المتن في تلك الفترة بكثرة التفصيلات؛ فبالإضافة إلى المعطَيات الأساسية [مثل اسم الناسخ وتاريخ النسخ]. نجد كثيرًا إشاراتٍ إلى النُّسخة الأصلية، وإلى مقابَلة النُّسَخ، ومَنْ كُتبت له النسخة، وكذلك مكان النَّسْخ. وفي نهاية الكثير من هذه المخطوطات نجد أيضًا قيودًا للمطالعة وإيضاحات عن المؤلف، فحَرْد متن المخطوطة رقم (١٤٣٦)، مكتبة جار الله بإستانبول، يشتمل على سيرة ذاتية للأبهري (شكل رقم ٧). وأما حرد متن نسخة كتاب «علم الساعات والعمل بها» (شكل رقم ٨)، التي نسخها بيلك بن عبد الله القَبْجاقي المتوفَّى (١٢٨٠هـ)، فإن الناسخ قد أرَّخ فيه للنسخة طبقًا للتقويم الهجري وكذا للتقويم الإسكندري، وكذلك

(١) تاريخ الأدب العربي (S.I)، ص٨٩٩؛ رمضان ششن، فهرس مخطوطات كوبريلي ١/ ٤٩٣؛ فهرس مخطوطات الطب الإسلامي، رقم (٣).

نجد في مخطوطة كوبريلي رقم (٩٧٨) (شكل رقم ٩) أن الناسخ قد كتب ملاحظات عن المؤلِّف وعن مراحل تحرير النَّص الأصلي.

شكل رقم (٩) حرد متن مخطوط رقم (٩٧٨)، مكتبة كوبريلي، إستانبول

وقد تضمنت بعضُ حُرود المتن في تلك الفترة ذكرَ النسخة الأصلية التي بخط المؤلف، أو النسخة التي نُقلت من نسخة المؤلف حسبما أورد النُّسَّاخ، إضافة إلى عدِّها إجازة قراءة أمام المؤلِّف. وغالبًا ما يتم تحديد مكان النَّسخ، وهذا بدوره يسمح بأن نثبت أن

كثيرًا من النُّسخ قد تم نسخها في مدارس. ويمكن القول بأن صياغة حرود المتن قد وصلت في نهاية هذا القرن (السابع الهجري) إلى أوج ازدهارها، وعليه فإن الفترة التالية لم تحمل أية تغيرات.

وفي فترة ما بعد (٧٠٠هـ/ ١٣٠٠م) نجد أن بعض حرود المتن ربما تكون قد تطوَّرت عنها في القرن الذي قبله (السابع)، وسوف نذكر فيما يلي نماذج لحرود المتن في هذه الفترة.

٣١ ـ «خلاصة الذهب المسبوك المختصر من سِير الملوك» لابن الساعاتي الأربلي[١]، المتوفَّى (٧١٧هـ/ ١٣١٧م)، مخطوطة رقم (١٠٧٨)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم الكتاب... على يد ولد مؤلِّفه إبراهيم ومؤلِّفه الصدر الصاحب... بدر الدين عبد الرحمٰن، يعرف بابن قنينو الأربلي... وتم نسخها في الليلة المسفِر صباحُها عن يوم السبت حادي عشر من رمضان المعظَّم سنة اثنتي عشرة وسبعمائة... كُتب برسم الخزانة العلية المولوية الملَكية الناصرية... عمر المولى السلطان الشهيد الملك المنصور».

٣٢ ـ «الكتاب في العربية»[٢] لسيبويه، المتوفَّى (١٨٠هـ/ ٧٩٦م)، مخطوطة رقم (١/ ١٥٠٠)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم نسخ كتاب سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قُنْبُر، في السبت سادس عشر المحرم من شهور سنة تسع وعشرين وسبعمائة

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ١/ ٥٤٩.

(٢) تاريخ الأدب العربي (S.I)، ص١٦٠؛ فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٦٨ ـ ١٦٩.

بحلب المحروسة من الشام، على يد العبد. . . أحمد بن إبراهيم بن داود الحنفي، شاهدت على الأصل ما صورته: فرغنا من هذا الكتاب يوم الأحد لعشر خلون من صفر سنة سبع وثلاثمائة بمكة، بخطِّ محمد بن أحمد علي القاشاني، وعليه إجازة الشيخ أبي علي الفارسي، وصورته: دارست أنا عليّ أحمد بن محمود المرزوقي هذا الكتاب من أوله بدروس، وكتب الحسن بن أحمد الفارسي بخطِّه في رجب سنة خمس وستِّين وثلاثمائة.

٣٣ ـ «تفسير القرآن»[١] لعزِّ الدين بن عبد السلام السلمي، المتوفَّى (٦٦٠هـ/ ١٢٦٢م)، مخطوط رقم (١٥)، مكتبة (Aksek Yegen Mehmed).

«كتبه مع ما عليه من الحواشي من خطِّ مصنِّفه علي بن أيوب بن منصور المقدسي في مدة آخرها في العشر الأواخر من شهر جُمادى الأولى عام (٧٣٤) ببيت المقدس وبدمشق».

٣٤ ـ «شرح القِسْطاس في المنطق»[٢]، مخطوطة رقم (٢٤٥٠)، مكتبة (Corum):

«اتفق الفراغ من تسويده على يد يعقوب بن حميد الرُّومي، وذلك بتاريخ يوم الثلاثاء من شهر ربيع الآخِر سنة ثمانين وسبعمائة. بدأت كتابته في مدينة أصفهان في المدرسة الرشيدية، من نسخة صدر الدِّين المشهور بصدر ترك، وأتممت في بلدة سلطانية، من

(١) رمضان ششن، المصدر السابق ٢/ ٢١٨.

(٢) رمضان ششن، المصدر السابق ٢/ ١٢٧.

نسخة مولانا نور الدِّين الشِّيرازي في الرِّواية المنسوبة إلى الشيخ عز الدين المشتهر ببابا حاجي السَّاوي».

٣٥ ـ «المرتجل في شرح الجمل للجرجاني»[١] لابن الخشَّاب، المتوفَّى (٥٦٧هـ/ ١١٧٢م)، مخطوطة رقم (١٤٨٥)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«بلغ من أول النُّسخة التي نسخت منها هذه النُّسخة العبد... الحسن بن علي بن أبي طالب... في يوم الاثنين لأربع ليال خلون من محرم من سنة عشر وستمائة... صورة خطِّ الشيخ... على أصل النُّسخة التي نقلت منها: قرأ عليَّ هذا التعليق مِن إملائه على شرح الجمل... قراءة ضبط وتصحيح وإصلاح الشيخ... أبو العباس أحمد بن هبة الله بن العلاء البغدادي... في مدة آخرها يوم الأحد سابع جمادى الآخِر سنة ثلاث وثمانين وسبعمائة وهي ملك الفقير... أبي الفداء إسماعيل بن... أبي البركات جعفر بن أبي الفداء إسماعيل... وهي خطّ أقلّ عَبيد الله... أبي الفرج حسن بن أبي سالم بن أبي الفرج».

٣٦ ـ «تحرير أصول الهندسة لإقليدس»[٢] للطُّوسي، المتوفَّى (٦٧٢هـ/ ١٢٧٤م)، مخطوطة رقم (٢٨٧ ـ ٢١٨) (٤/ ٩٢٧)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم تحريرًا لمطالعتي في المدرسة السُّلطانية في البلدة

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٦١ ـ ١٦٢.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٤٦١.

المحفوظة سمرقند لواليها السلطان أُلْغ بيك بن أمير شاه بن أمير تيمور كوركان... وقت الضَّحْوة الصُّغْرى يوم الخميس إلى ابتداء وقت المغرب من أول المقالة الحادية عشرة تحريرًا وتشكيلًا، على يد العبد... بخشايش ابن الشيخ بهاء الدين المَلَطي في غرَّة شهر... سنة اثنتين وأربعين وثمانمائة».

٣٧ ـ «شرح اللُّباب في النحو»[١] لمصنفك، المتوفَّى (٨٧٥هـ/ ١٤٧٠)، مخطوطة رقم (١٤٩٤)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«ولقد اتفق تلخيص هذا الشرح... ونقله من السَّواد إلى البياض بظاهر مدينة قونية، بوادي مرام... وتيسَّر إتمامه يوم الجمعة وهو الثامن والعشرون من شهر الله المبارك رمضان... سنة تسع وخمسين وثمانمائة بإستانبول، وقد كان إتمام تأليفه وتسويده بدار السلطنة هَراة في تاسع شعبان لسنة تسع وعشرين وثمانمائة، وأنا مؤلِّفه الفقير... علي بن مجد الدين بن محمد بن مسعود بن محمود الشاهرودي البِسْطامي».

٣٨ ـ «مناظرات مع علماء بُخارَى»[٢] لفخر الدين الرازي، المتوفَّى (٦٠٦هـ/ ١٢٠٩م)، مخطوطة رقم (١٣/ ١٦٠٢)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«وقع الفراغ من إتمامه في أواسط جمادى الآخر سنة ثمان وأربعين وتسعمائة... وقع نقله عن نسخة كُتبت في سلخ محرم

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٦٦.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٣١٥.

الحرام سنة إحدى وثلاثين وتسعمائة، وتلك النُّسخة قد نقلت عن نسخة كُتبت في ثلاث وثلاثين وستمائة، وكان كتابة هذه النُّسخة بعد وفاة الإمام فخر الدين الرازي المشهور بابن الخطيب الذي جاء في المائة الخامسة، وتوفي يوم عيد الفطر سنة ستٍّ وستّمائة، ودُفن بهراة المحروسة».

٣٩ ـ «الرسالة الفَتْحيَّة في الهيئة» لعلي القُوشَجِي، المتوفَّى (٨٧٩هـ/ ١٤٧٤م)، مخطوطة رقم (f-iv-v) (١/ ٢٧٣٣)، مكتبة أيا صوفيا بإستانبول.

«فرغ العبد المؤلف من تحريره في أواسط ربيع الأول سنة ثمان وسبعين وثمانمائة، كتب هذه الأسطر... الفقير الحقير علي بن محمد القوشجي، وهو مؤلِّف هذه النُّسخة وكاتبها يومَ ظَفَر السلطان الأعظم أبو الفتح سلطان محمد خان... في نواحي ترجان في مقام أوت بيلكي قرب قباسوري».

٤٠ ـ «رَيْحَانة الرُّوح» لتقيِّ الدين الرَّاصد، المتوفَّى (٩٩٣هـ/ ١٥٨٥م)، مخطوطة رقم (٢٠٣٣)، مكتبة أفندي بإستانبول.

«وانتهى ما قصدته إلى تحريره... وقال ذلك بلسانه، ورَقَّمه ببنائه، الفقير إلى رحمة الله ربه الغفور تقيُّ الدين محمد بن المعروف بن أحمد بن محمد بن أحمد بن يوسف ابن الأمير ناصر الدين منكوبرس ابن الأمير ناصح الدين خُمارْتكِين أسد العَرين وأمير المجاهدين... عام خمسة وسبعين وتسعمائة، ختمت بالخير، وذلك بقرية الفندق تابع قضاة نابلس، في (١٣) شهر ربيع الأول بعد السعي في تحريره وإقامة البرهان عليه خمسة أعوام كوامل...».

٤١ ـ «كتاب الاستيعاب»[١] لابن عبد البر، المتوفَّى (٤٦٣هـ/ ١٠٧١م)، مخطوطة رقم (٢٤٠)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«وقع الفراغ لناسخه على يد... يوسف بن محمد الدزفولي ساكن بغداد، في تاريخ غرَّة جمادى الآخِر سنة أربع وألف من نسخة بخطِّ عبد الواحد، وعبد الواحد نقل من نسخة بخطِّ محمد بن المبارك القَلَّاس كان انتسخه لنفسه، وكتب في آخره هذا الفصل ابن القَلَّاس: كنت كتبت هذ الديوان سنة أربع وسبعين، وقرأته بقرطبة أيضًا على الفقيه ابن أبي العافية هذا من يده إلى يدي، وقال لي: ناوَلَنِيه الفقيه الشيخ أبو عمر بن عبد البر مؤلّفه من يده إلى يدي، ووهبه إليَّ، وهو أصل العتيق، وأكثره بخطِّه».

٤٢ ـ «الطبقات السَّنية في تراجم الحنفية»[٢] للغَزِّي، المتوفَّى (١٠١٠هـ/ ١٦٠١م)، مخطوطة رقم (١١١٣)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«وكان الفراغ من تعليق هذه النُّسخة نقلًا من مسوَّدة المؤلِّف بخطِّه مع إثبات ما ألحقه على هامش نسخته والإعراض عما رجع عنه مع مزيد التأمُّل في يوم الاثنين المبارك سابع شهر رمضان... من شهور سنة ثلاثين وألف... على يد الفقير... علي ابن الشيخ أحمد ابن الشيخ علي الدملاصي بلدًا الشافعي مذهبًا».

---

(١) تاريخ الأدب العربي (S.I)، ص٦٢٨؛ فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ١٢٩/٢.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٦٥٨/٢.

٤٣ ـ «خزانة الأدب»[١] لعبد القادر البغدادي، المتوفَّى (١٠٩٣هـ/ ١٦٨٢م)، المجلَّد الثالث، مخطوط رقم (٣٠٥/ ٢)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«وكان ابتداء التأليف بمصر المحروسة في غرَّة شعبان من سنة ثلاث وسبعين وألف، وانتهاؤه في ليلة الثلاثاء الثاني والعشرين من جمادى الآخِرة من سنة تسع وسبعين، فتكون مدة التأليف ست سنين مع ما تخلَّل في انتهائها من العطلة بالرحلة، فإني لما وصلت إلى شرح الشاهد التاسع والستين بعد الستّمائة سافرت إلى قسطنطينية في الثامن عشر من ذي القعدة من سنة سبع وسبعين، ولم يتّفق لي أن أشرح شيئًا إلى أن دخلت مصر المحروسة في اليوم السابع من ربيع الأول من العام القابل، ثم شرعت في ربيع الآخر، وقد يسَّر الله التَّمام وحُسن الختام... قاله بفمه وزَبَرَه بقلمه مؤلِّفه... عبد القادر بن عمر البغدادي».

وتجدر الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى المعلومات العادية التي توجد في حرد المتن (مثل اسم الناسخ، وتاريخ النَّسخ، ومكان النَّسخ)، غالبًا ما يوجد وصف موجز لنسخة الأصل المستخدمة، فقد يرتئي الناسخ أن يشير إلى أنه قد قام بإعادة ترتيب النص والشروح أو التعليقات التي بالحواشي. وقد يشير إلى مقابلة النَّص وتصحيحه، ففي الجزء الثاني من مخطوطة مكتبة كوبريلي أشار الحرد إلى أن المؤلف

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٥٥؛ وعبد القادر بن عمر البغدادي:

N.Hoca min eserlermin Istanbul daki yaznalan, Sarkiyat Mecmans, IV, p125.

والناسخ تقابلا في أماكن مختلفة، وذكرا هذه الأماكن أيضًا.

وفي المخطوطة رقم (٢٠٣٣)، مكتبة أسعد أفندي بإستانبول، نجد في حرد المتن عناصر أخرى مهمَّة عن المدة التي استغرقها تصنيف الكتاب، أو عن حياة المؤلِّف. وعلى وجه الخصوص ذكر لنا هذا الحرد المدة الطويلة التي استغرقها تقيُّ الدين الرَّاصد في البحث لكي يحرِّر هذا الكتاب، وكذا نَسَبُ المؤلِّف الذي أفاد أنه من نسل ناصح الدين خُمارْتكِين؛ أحد أمراء صلاح الدين، المتوفَّى عام (٥٧١هـ/ ١١٧٥م)، وابنه ناصر الدين مكنوبرس. وبمزيد من الإطناب نذكر مثالًا آخر جاء في حرد متن المخطوطة رقم (١/ ٢٧٣٣) في مكتبة أيا صوفيا بإستانبول، يتضمَّن الإشارة إلى تاريخ معركة أوت بيلكي ومكانها.

والمخطوطات المذكورة في الأمثلة التي ذكرناها هي الآن مؤرَّخة طبقًا للتقويم الهجري، لكنها اشتملت أيضًا في بعض الأحيان على تأريخ طبقًا لتقاويمَ أخرى كالتقويم الميلادي، والإسكندري، والبُخْتنَصّري، والخَلْقي، واليَزْدَجِرْدي، والقِبْطي، وسنوات مرحلة الاثني عشر حيوانًا[1]. وعلى سبيل المثال يوجد في مخطوطة (٩٤٩)، مكتبة كوبريلي بإستانبول، تأريخ طبقًا للتقويم الإسكندري، ولكن يمكن أن نذكر أيضًا ما يأتي:

٤٤ ـ «التَّذْكرة الهَرَويَّة»[2] لأبي الحسن الهروي، المتوفَّى

---

(١) انظر: L.Bazin ملاحظات على الأسماء التركية لتقويم الاثني عشر حيوانًا في الاستخدام الفهرسي Mélanges Masse Teheran, 1963, p21-30.

(٢) تاريخ الأدب العربي (I)، ص٤٧٨، (S.I)، ص٨٧٩؛ رمضان ششن، المصدر السابق ٣/ ٥٤.

(٦١١هـ/ ١٢١٤م)، مخطوطة رقم (٥٠٠٩)، مكتبة يوسف أغا بإستانبول.

«وافق الفراغ من نسخها في الخامس عشر من كانون الثاني من سنة ألف وستّمائة وثمانين يونانية».

٤٥ ـ «كتاب ذو سيم في السناء»[١] مخطوطة رقم (١٥٧٤)، مكتبة متحف آركه أولوجي بإستانبول.

«وافق الفراغ من نَسْخِه اليوم المبارك الثامن عشر من جُمادى الآخرة سنة (٦٦٨) للهجرة، الموافق للتاسع عشر من شهر أمشير سنة أطقلاديانوس الملك».

٤٦ ـ «جوامع الإسكندرانيين»[٢]، مخطوطة رقم (١٧٥٩)، مكتبة مغنيسا:

«تم جوامع الإسكندرانيين لكتاب جالينوس في فرق الطب على الشرح والتلخيص، ترجمة حنين بن إسحاق، وكتب سلام بن صالح المعلم بشفر عام في يوم الخميس سادس عشرين نيسان سنة ست وألف وسبعمائة وثمانية وأربعين لآدم».

٤٧ ـ «جريدة الدرر وخريدة الفكر» لتقيِّ الدين الرَّاصد، مخطوطة رقم (f-22v59) (٢/ ١٩٧٦)، مكتبة أسعد أفندي:

«هذا آخر ما قصدته وعمدت إليه من قيد شرائد الفوائد عجلًا، راجيًا ممن يطالع هذه العجالة أن يسامح فيما زلَّ به قَدَمُ

---

(١) رمضان ششن، المصدر السابق ٢/ ٥٩.

(٢) A. Dietrich Medicialia, Gottingen, 1966, p.32-38.

التحرير... وأنا العبد الفقير تقيِّ الدين بن معروف، وذلك في شهر المبارك أول الأيام العشر من شهر عربي، يوافق ماضيه شهر أمشير القبطي عام ألف وثمانمائة وثلاثة وتسعين مما مضى من التاريخ الرومي».

٤٨ ـ «تحرير المَجَسْطِي» لنصير الدين الطوسي، المتوفَّى (٦٧٢هـ)، مخطوطة رقم (٧٢٧)، مكتبة سليم أغا بإستانبول.

«تاريخ تنميق الكتاب بالسَّنة الهجرية (١٠٧٦)، بالسَّنة الرُّومية (١٩٧٦)، بالسَّنة الجلالية (٥٨٧)، بالسَّنة اليزدجردية (١٠٣٤)».

هذا وقد أرَّخ المسعودي لإتمام كتابه بالعديد من التقاويم، هي: الهجري، والبُخْتنَصَّري، والإسكندري، والأردشيري، واليزدجردي[١]، وبالطريقة نفسها أشارت المخطوطة رقم (٧٢٧)، مكتبة سليمان أغا بإستانبول، إلى التقويم الهجري، والإسكندري، واليزدجردي، والجلالي. وفي النهاية نشير إلى التأريخ بالأبجدية والتأريخ بالرموز أو حساب الجُمَل اللَّذَيْن احتلَّا مكانة كبيرة في العصر العثماني.

٤٩ ـ «مختار الأغاني»[٢] لابن منظور، المتوفَّى (٧١١هـ/ ١٣١١م)، المجلَّد الثالث، مخطوطة رقم (١٣٨٣)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم الجزء الثالث من مختار الأغاني... فرغ من تعليقه جامِعُه

---

(١) المسعودي، كتاب التنبيه والإشراف De Goeje (ed)، ص٤٠١.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٠٤ ـ ١٠٥.

عبد الله محمد بن المكرَّم الأنصاري، في سنة (١) ط. دهعخ (٦٨٩)».

هذا وتحمل المخطوطات رقم (١٣٨٤) و(١٣٨٥) و(١٣٨٦) من مكتبة كوبريلي التواريخ: (٦٧٩، ٦٧٦، ٦٩٨) على الترتيب بالتقويم الأبجدي:

«ج د بعخ» = له وبغج «دبغج».

٥٠ ـ «مسألة واردة على السموأل وجوابه بسبب دخوله دين الإسلام»[1] للسموأل المغربي، المتوفَّى (٥٧٠هـ/ ١١٧٤م)، مخطوطة رقم (٣١٣ ـ f0305)، (٣١٤١)، مكتبة فاتح بإستانبول.

«كُتبت سنة خصف. نقله أحوج خلق الله إليه ابن الشريف الكِرْماني في بلدة موصل».

٥١ ـ «شرح الملخَّص في الهيئة» لقاضي زاده الرومي، المتوفَّى (٨٣٥هـ/ ١٤٣٢م)، مخطوطة رقم (٣٤٠٣)، مكتبة فاتح بإستانبول.

«قد تم هذا الكتاب في اليوم الثلاثاء الرابع والعشرين من شعبان سنة تسع وثلاثين وثمانمائة، على يد العبد علي نظام... مؤلِّفه موسى بن محمد بن محمود المعروف بقاضي زاده الرومي... لمؤلِّفه في بيان تأريخ التأليف: سئلت عن تاريخه قلت لهم: أرخوا (؟)».

٥٢ ـ «فاتح الفَتْحية» لغلام سنان، المتوفَّى (٩١٢هـ/ ١٥٠٦م)، مخطوطة رقم (٣/ ٥٣٩٦)، مكتبة فاتح بإستانبول.

---

(١) رمضان ششن، المصدر السابق ٢/ ٩٧.

«لما كان غرَضي من عرْضي أن أمدح السلطان حمدًا جعل التاريخ حل المحمدية لسلطاننا أبدًا (٨٩٠)».

ونشرع في تسجيل حرود للمتن باللُّغات الفارسية والتُّركية والأُرْدية كما تشهد لها الأمثلة التالية:

٥٣ ـ «نهج الفراديس»[١] لمحمود بن علي السرائي البلغاري الكرداري، مخطوطة رقم (٨٧٩)، مكتبة يني جميل بإستانبول.

«بو كتاب تمام بولدي تاريخ بتي يوز التمش بيردا شهر الله المبارك جمادى الأولى أي نينك التنج كونيندا أردي كيك كتابتي قوشلق وختيندا إتمام بولدي تقي بو كتاب نينك مصنفي مذكور يكشنبه كون دار البقاغة رحلت قيلدي . . . الكاتب العاصي الجامي الراجي إلى رحمة ربه اللطيف على يد عبد الضعيف. . . ملقَّب باسم محمد بن محمد خسرو الخوارزمي».

أيذ بيردي توفيق بوبرقج كلام اوروج ايي ايجر اما بولدي تمام
تاريخ يبتي يوز اون اوج ايردي يبيلي سلام عليكم سلام

٥٤ ـ «دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة»[٢] لعبد القاهر الجرجاني، مخطوطة رقم (١٤١٩)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

نوشت حامدي شاعر اندر إستانبول بأمر شاه كتاب دلائل الإعجاز
جومي نوشت شب وروز از خدا ميخاست مزيد دولت سلطان زبعد هيج نماز
تمام كرد بسلخ جمادى الأولى همي همت اين بادشاه بنده نواز

---

(١) انظر: Z.V. togan «Kharizm de yazilmus eski turkee eserler» m.II, 1926, p.320-332-333.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٣٠.

بختم نسخة زحق شاه رابتاريخش بودبعلم وبكسي كملال عمردراز (٨٦٧)

٥٥ ـ «النائلية في الأعمال الغيبية» لأحمد النائلي، المتوفَّى (١٢٤١هـ/١٨٢٨م)، مخطوطة رقم (٢/٨)، مكتبة كاندلي بإستانبول.

«قد كان الختام بعون ربنا ذي الجلال والإكرام على يد جامعه... أحمد النائلي بن مصطفى بن خليل بن عبد الكريم اقحصار كيوه وي ضحوة الأربعاء يوم (٤) من جمادى الأولى سنة غرامج (١٢٤٤) من هجرة من سنة الشريف سج (٦٣) في التبليغ والرسالة كج (٢٣)، في مكة المكرمة (١٣) في المدينة المنورة».

٥٦ ـ «درة التاج لغرَّة الديباج»[١] لقطب الدين الشِّيرازي، مخطوطة رقم (٨٦٧)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«استنسخه مؤلِّفه تحفة لعالي خزانة كتب الأمير الكبير العالم العادل المؤيّد المظهر بتيمر الملك ظهير السلطان... تمام شد كتاب درة التاج لغرَّة اليباج درروز جهاز شنبه نهم ماه ذي الحجة سال هفصد وبنج از هجرت نبوت بخطِّ مؤلِّفه».

٥٧ ـ «سفر تام إلى فرنسا»[٢] ليكرمي سكز محمد، المتوفَّى (١١٤٥هـ/١٧٣٢م)، الجزء الثاني، مخطوطة رقم (٤/٢٠٢)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«قد وقع الفراغ من تحرير هذا التقرير سنة خمسة وثلاثين ومائة

---

(١) تاريخ الأدب العربي (S.II)، ص٢١٢؛ فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ١/٤٢٥.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/٥١٢.

وألف بيك يوز اوتوزبش شهر جمادى الآخر في يوم (٢٩) سنة (١١٣٥)... الحمد لله على دين الإسلام. تحريرًا في شهر ربيع الأول سنة خمسة وثلاثين ومائة وألف، وعبد الفقير الحقير صاحب المجموعة اللطيف يكرمي سكز أفندي الجي فرانجه أزتأليف مزبور، تم التقريرات».

٥٨ ـ «حديقة الوزراء»[١] لعثمان زاد أحمد تائب، المتوفَّى (١١٣٦هـ/ ١٧٢٣م)، الجزء الثاني، مخطوطة رقم (٢٣٢)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«حديقة الوزراء مصر قاضيسي أولوب مصر ده وفات أيدن عثمان زاده مدرس وهبي أفندي يه وهبي أفندي دخي مكتوبجي عزت بكه اهدا وعزت بكدن النوب بيك يوز اوتوز يدي ربيع الآخرك يكرمي برنجي كوني تحريره مباشرت اولتوب جمادى الأولك اون اوجنجي كوني تكميل اولنمشدر».

وهكذا نلحظ أول ظهور لحرود المتن باللغة الفارسية في القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي على الرغم من أن هناك أعمالًا قد حررت باللُّغة نفسها منذ القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي.

وفيما يخصُّ اللُّغة التركية فإن النصوص قد كُتبت منذ القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، ثم كتبت حرود المتن بالتركية في القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، وفي بعض

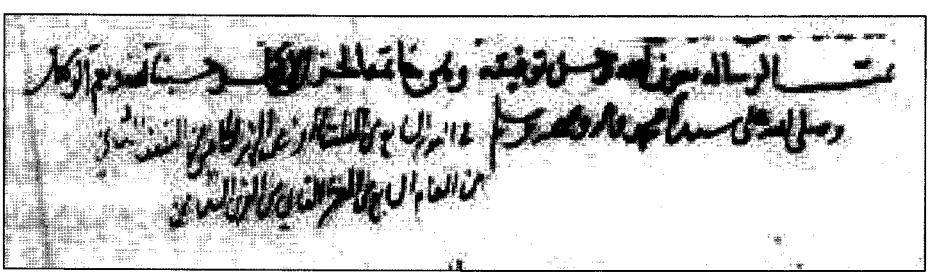
(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٥٢٤.

الأحيان نقابل صيغًا ملغزة لتأريخ حرود المتن مثل التي اخترعها أحمد بن كمال باشا (٩٤٠هـ/ ١٥٣٣م) لكننا وجدنا أمثلة سابقة على هذا التاريخ تعود إلى بداية القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي[١].

وها هي بعض الأمثلة للألغاز التي يصعب ترجمتها:

٥٩ ـ «رسائل إخوان الصفا»، مخطوطة رقم (١٠٦٢)، مكتبة RevanKoku بإستانبول (شكل رقم ١٠):

«تمت الرسالة في اليوم السابع من الثُّلث الأول من الشهر الخامس من النصف الثاني من العام السابع من العشر الثاني من القرن الثامن (٧ ذو القعدة ٧١٧هـ)».



شكل رقم (١٠) حرد متن مخطوطة رقم (١٠٦٢)، مكتبة طوبقبوسراي، إستانبول

٦٠ ـ «المقامات»[٢] للحريري، المتوفَّى (٥١٦هـ/ ١١٢٢م)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تم الكتاب في يوم الثلاثاء المبارك وهو العشر الرابع من الثلث الأول من السُّدس الثاني من النصف الأول من العشر التاسع

(١) انظر: E.Cosan, Islam ilmleri, dergisi, II, 1975، ص٥٥ ـ ٦٥.

(٢) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١١٤.

من العشر الخامس من العشر الأول من العشر الثاني من الهجرة، بقلم الحقير أحمد بن علي الصالحي».

٦١ ـ «اللُّمع في علم الحساب» لسبط المارديني، المتوفَّى (٩١٢هـ/١٥٠٦م)، مخطوطة (٤١ ـ F.24 ٧) (٢/٢٣٢٦)، مكتبة ولي الدين أفندي بإستانبول.

«قد وقع الفراغ من تحرير هذه الرسالة المسمَّاة باللُّمع، في يوم الثلاثاء هو العُشر الثاني من الثُّلث الأول من السُّدس السادس من النصف الثاني من العام الثاني من العُشر الثاني من العقد الأول من الألف الثاني... وأنا الفقير أحمد».

٦٢ ـ «مفتوح في الحساب» لإبراهيم كامل بن علي، مخطوطة رقم (٦٠٦)، مكتبة (أمانة خزينة) بإستانبول.

«تم هذا الكتاب بعناية الملك الوهَّاب في تاريخ:

تاري أولور جيقارسه إتمامنه كتابك سدس نصف عشري بردور أفتاب»

٦٣ ـ «تفسير آية الكرسي»[1] لمحمد أسعد أفندي، المتوفَّى (١١٤٣هـ/١٧٣٠م)، الجزء الثاني، مخطوطة رقم (٢/١٩)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«وقد كمل ما نمقته في هذه الكرَّاسة بالاعتماد... في ابتداء جمادى الأولى... كما احتوت الآحاد والعشرات والمئات المتجمِّعة من أجزاء أجزاء الأجزاء بعد مضيِّ الأسداس الأربعة من جزء من الأجزاء التي حوت كلَّها تلك الغايات، وهي غاية

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٤١٤.

سنين الهجرة المعدودة بالمئات العشرة المتقدِّمة على المائة التي عَقِبَها».

٦٤ ـ «شرح نظير القصيدة البديعة للأنفراوي»[١] لمجهول، الجزء الثاني، مخطوطة رقم (٢٨١)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«كملت هذه النُّسخة في اليوم العاشر من الثُّلث الثاني من الرُّبع الثالث من العُشر العاشر من السُّدس السادس من النصف الثاني من الهجرة».

٦٥ ـ «خلاصة المعاني»[٢] لحسن بن حسين، المتوفَّى في (القرن ١٢هـ/١٨م)، الجزء الثالث، مخطوطة رقم (f.16 v-202-v) (٢/ ٤٨٦)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«حتى بدأت هذه وأتممت وأنا الفقير مصطفى بن سنان البُسْنَوي الفوستانجوي الشهير بعَرب زاده، وقع الفراغ من ترقيمه في يوم الأربعاء بعد الفجر وهو العُشر الثاني من الثُّلث الأول في السُّدس الأول من النصف الثاني بعد ثلاث وستِّين وألف».

٦٦ ـ «مفتاح باب المواجهات»[٣] لكليبولي، المتوفَّى (١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م)، الجزء الثالث، مخطوطة رقم (f.33 v-53) (٣/ ٣٣١)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«تمت الرسالة اللَّطيفة للأستاذ المحقِّق... على يد أحقر طُلَّابه

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ٥٤٧.

(٢) المصدر السابق ٣/ ٢١٨.

(٣) المصدر السابق ٣/ ١٥٧.

أحمد المنسوب إلى كليبولي بين العشاءين ليلة يوم الاثنين الذي هو العُشر الثالث من الثُّلث من السُّدس السادس من النصف الثاني من العُشر الخامس من الثمن الثامن من القرن الثالث عشر من هجرة. . .».

٦٧ ـ «الإفادة في شرح أنبوب البلاغة»[١] لخضر ابن الحاج محمد الأماسي، مخطوطة رقم (f.1-59v) (١/ ١٤٢٢)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«قد وقع الشروع في تأليف إفاضة الأنبوب في أولى الأولى لأول الأول من ثانية الخميس الرابع من العشر الأول من الألف الثاني. . . والفراغ منه في الثُّلث الأول من أيام قولي يقيني عفا عنه الباقي».

وفي الورقة (٦٠ ـ ٧٢) من هذه المخطوطة «لأنبوب البلاغة» للمؤلف تمت هكذا.

«قد تمت هذه المقدمة في يد مؤلفها خضر بن محمد الأماسي. . . وقد وقع الشروع في تأليف هذه المقدمة في سابع العاشر من ثاني عشر عاشرة النصف الأخير من الخميس الثالث من العُشر الأول من الألف بعد الألف. . . قد اتّفق بدأت تأليف الأنبوب في سابعة عشر الشهر الأخير من أنبوب بلا ألف بألف، ونهايته في خامسة عاشوراء بألف».

ومن حُسن الحظ أن نجد تقييدًا على هامش إحدى النُّسَخ يشرح التقويم بالألغاز.

---

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٢/ ١٣٢.

٦٨ ـ «الترتيب الجميل في شرح التركيب الجليل للتفتازاني»[١] لدباغ زاده، المتوفَّى (١١١٤هـ/ ١٧٠٢م)، الجزء الثالث، مخطوطة رقم (٢/ ٦٠٧)، مكتبة كوبريلي بإستانبول.

«اتفق الشروع لترتيب جميل في شرح التركيب الجليل في السُّبع السادس من الرُّبع الثالث من السُّدس الرابع، ووافق تبييضه أيضًا في السُّبع الثالث من الرُّبع الثاني من السُّدس الخامس كلا سُدسين من الرُّبع الثاني من العُشر الخامس من العُشر العاشر بعد الألف».

«قوله في السُّبع السادس؛ يعني: يومَ الجمعة؛ لأنه واحد من السبعة أيام الأسبوع سادس من الأحد. من الرُّبع الثالث؛ يعني: الأسبوع الثالث من الشهر. من السُّدس الرابع؛ يعني: الشهر الرابع من النصف الأخير من السنة وهو شوال. ووافقه تبييضه أيضًا في السُّبع الثالث؛ يعني: يوم الثلاثاء. من الرُّبع الثاني؛ يعني: الأسبوع الثاني من الشهر. من السُّدس الخامس؛ يعني: الشهر الخامس من النصف الأخير من السنة وهو ذو القعدة. وكلا السُّدسين؛ يعني: شهر شوال وذو القعدة. من النصف الثاني؛ يعني: من السنة. كما عرفت العُشر الخامس؛ يعني: السنة الخامسة. من العُشر العاشر؛ يعني: العُشر العاشر بعد الألف.

فإن قلت: إنه في هذا التاريخ ما يكون تاريخًا لعشرة بعد الألف؛ لأنه عُشر العاشر بعد الألف يتمكَّن من الآحاد؛ إذ العُشر الخامس لا يؤخذ هذا من العُشر العاشر بعد العُشر العاشر من

(١) فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي ٣/ ٢٨٨.

الهجرة النبوية، فعلى هذا يكون إفراد الأول عشرات والثاني عشرات عشرات».

وهذا يشير إلى أن عمل المسوَّدة تمَّ في الجمعة في الأسبوع الثالث من شوال (١٠٩٥هـ)، تمت النُّسخة النهائية في يوم الأربعاء من الأسبوع الثاني من ذي القعدة للسنة نفسها.

وفي سيرة علاء الدين علي بن محمد الطرابلسي، المتوفَّى (١٠٣٢هـ/ ١٦٢٣م) ذكر المحبِّي حردًا للمتن كان قد حرَّره الطرابلسي لأحد أعماله وجاء فيه:

«وقد انتهى في التاريخ الموافق للخميس الخامس من السُّدس الرابع من الثُّلث الثالث من الرُّبع الثاني من العُشر العاشر من العُشر التاسع من العُشر العاشر من الهجرة النبوية».

ويعطي التفسير الآتي:

«انتهى في اليوم العشرين من جمادى الآخِر لسنة تسعين وتسعمائة؛ لأن المائة العاشرة عاشر أعشار الألف وتاسع أعشار المائة من الأحد والثمانين إلى التسعين، وعاشر العشرة هو سنة تسعين، والثُّلث الثالث من الرُّبع الثاني هو العُشر السادس من السنة وهو جمادى الآخرة، ورابع أسداسه من ستة عشر إلى عشرين، وخامس السُّدس هو العشرون»[1].

استخدم المسلمون التأريخ في وقت مبكر جدًّا في الحضارة الإسلامية، ويظهر هذا جليًّا في سرعة اختيار المسلمين لتقويم خاص

(١) خلاصة الأثر، للمحبي، ط. القاهرة، ١٢٨٤هـ، ٣/ ١٨٦ ـ ١٨٧.

طبقًا للأعوام الهجرية. وقديمًا ظهرت حرود المتن (اسم الناسخ والتاريخ) في المعاهدات والرسائل، ثم ما لبثت المخطوطات أن أخذت الطريقة نفسها. على أن من الضروري أن ننظر بحذر إلى حرود المتن الموجودة على المصاحف التي ترجع إلى القرنين الأول والثاني الهجريين. هذا وقد حُفظت لنا مخطوطات من القرن الثالث الهجري تشتمل على حرود متن أصلية. وابتداء من هذه الحقبة بدأت الشواهد التي وصلت إلينا تزداد شيئًا فشيئًا حتى اكتسبت ـ على وجه التحديد ـ بمرور الوقت كثرة التفاصيل فيما يخصُّ تاريخ النسخ ومكانه، وأحوال النُّسخة، وطبيعة التأليف ومراحله، وشيئًا عن المؤلف أحيانًا.

وأصبحت حرود المتن مصدرًا (مرجعًا) مهمًّا في التاريخ والأدب والعلوم، وبشكل أعم في الحضارة الإسلامية، وقد أدى إدخال المطبعة إلى العالم الإسلامي في بداية القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي إلى تقليل الإنتاج المخطوط، ومن ثَمَّ حرود المتن.

وقد حُررت حرود المتن في المراحل الأولى باللُّغة العربية، واستمر استخدامها حتى مع ظهور حرود المتن باللغة الفارسية منذ القرن السادس الهجري، وبالتركية ابتداءً من القرن الثامن الهجري. وتمثل هذه الوثائق مرجعًا فريدًا لكل أنواع الأدب، سواء في فترة من الفترات أو في الحقبة كلِّها.

وتحت حكم المغول والتيموريين حازت التصانيف الفلسفيَّة والرياضيَّة قصبَ السبق، على حين أولى الأيوبيُّون والمماليك مزايا خاصة للحديث والتاريخ.

وفي العصر العثماني حازت الأعمال الفقهية والتربوية المخصَّصة للتعليم في المدارس النصيبَ الأكبر والأهم في الإنتاج المخطوط لتلك الفترة.

وقد أَثْرَتْ حُرود المتن ـ بما تشتمل عليه من معلومات عن أسماء المؤسسات التعليمية (المدارس)، والمكتبات، وهواة الكتب التراثية، وجامعيها، وأيضًا عن أنشطة العلماء والخطاطين ـ مؤرِّخَ الحضارة الإسلاميَّة بمادَّة خصبة عن الحركة العلمية والثقافيَّة في الحضارة الإسلاميَّة.

هذا ويمكن لعالِم اللُّغة أن يُلَمْلِم بعض الإشارات المهمَّة عن المقابلة، وكذلك عن قيمة النُّسخ المستخدمة، التي تُعدُّ نقاطًا مهمَّة في التأريخ للنص، ونقده.

إن عنصر التأريخ، الذي يُعد أحد أهم عناصر حُرود المتن، يتطلَّب من القارئ معرفة جادَّة بمختلف التقاويم المستخدمة في الحضارة الإسلامية، وحساب الجُمَّل واحدٌ مِنها، وهو ـ بدوره ـ يتطلَّب خبرة خاصة.

* * *

التعقيبات في المخطوطات العربية قبل عام ١٤٥٠م[١]

ماري جنفيف
ترجمة: طه مصطفى أمين

تظهر التعقيبات في المخطوطات العربية في أغلب الأحوال على النحو التالي: تُكتب على ظهر كل ورقة؛ على بُعد مسافة أسفل السطر الأخير، أولُ كلمة في الصفحة الموالية، الأمرُ الذي يختلف من ناسخ إلى آخر. وقد تكرست هذه الطريقة في كتابة التعقيبات تدريجيًّا مقترنةً بنُظُمٍ أخرى لترتيب الأوراق.

وهذا البحث الذي يستند إلى مجموعة المخطوطات المؤرَّخة بالمكتبة الوطنية الفرنسية يقوم على:

ـ استقراء لمختلف طرق توزيع التعقيبات في الكراسات: في الورقة الأخيرة فقط، في وسط الكراسة وفي الورقة الأخيرة، أو على كل الأوراق باستثناء الورقة الوسطى.

---

(١) مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ٥٣، الجزء الثاني، ذو القعدة ١٤٣٠هـ ـ نوفمبر/ (تشرين أول) ٢٠٠٩م.
ونُشر هذا البحث ضمن كتاب نُساخ الشرق الأوسط ومخطوطاته، بإشراف فرانسوا ديروش وفرنسيس ريشارد، وصدر عن المكتبة الوطنية الفرنسية عام ١٩٩٧م.

- استقراء للأشكال المختلفة: الموضع بالنسبة إلى السطر الأخير للكتابة، درجة الميل... إلخ.

- مقاربة كرنولوجية (تسلسل زمني) لظهور الطرق المختلفة لكتابة التعقيبات، وتطوُّر هذه الطرق.

إن النتائج التي سنصل إليها ستكون مجرد مقاربات، بسبب قلة عدد المخطوطات التي أُجريت عليها الدراسة.

ولم تُدرس في إطار هذه الورقة الإنتماءات الجغرافية المختلفة للمخطوطات، وذلك لأن القليل من المخطوطات قد حُددت مواطنها، ومع ذلك فهناك مجموعتان من المخطوطات ظهر أنهما تضمنتا تعقيبات في وقت لاحق بعد المخطوطات الإسلامية شرق الأوسطية: المخطوطات العربية المسيحية، والمخطوطات المغربية.

تُعرف التعقيبة بأنها أول كلمة من صفحة مدونة أسفل سابقتها[١]. وغالبًا ما توضع في المخطوطات العربية على ظهر كل ورقة. وأول كلمة فقط في الورقة التالية، المكتوبة بشكل مائل، هي المُبعدة نسبيًّا عن السطر الأخير في الكتابة. لم يكن الأمر كذلك دائمًا، إنما جاء نتاجًا لتطور عبر الزمن.

إن دراسة الشكل الذي اتخذته التعقيبات، وكذلك توزيعها داخل الكراسات، يُتيح لنا أن نتصور تطورًا زمنيًّا. لكن على صعيد الجغرافيا، لا يبدو ذلك ممكنًا، بسبب قلة عدد المخطوطات التي

---

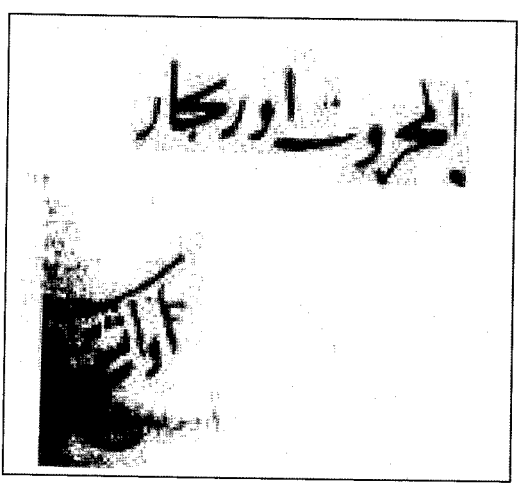
(١) D. Muzerelle, vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits. Paris, 1985.

أقمنا عليها الدراسة. ومع ذلك يمكننا تصنيف نوعين من المخطوطات، يعرض كل واحد منهما مسارًا للتطور، يختلف عن ذلك الذي شهدته المخطوطات الإسلامية في الشرق الأدنى، وهما: المخطوطات المغربية والمخطوطات العربية المسيحية.

أشكال التعقيبات

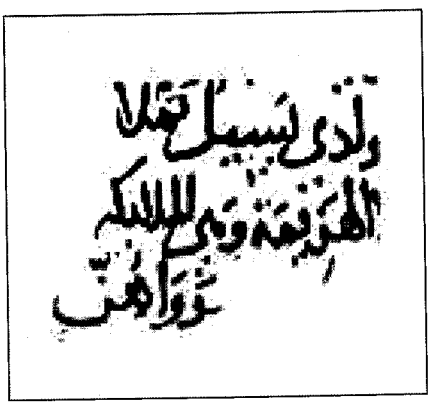
رُصدت أشكال التعقيبات من حيث بُعدها عن السطر الأخير، وميلها أو استواؤها الأفقي، وموضعها، والكلمات المعنية، وسماتها الخاصة.

أكثر التعقيبات شيوعًا هي القاصية عن السطر الأخير والمائلة. وهذا النمط موجود منذ أوائل التعقيبات المرصودة في مخطوطات القرن الثالث عشر، مثل المخطوطات: عربي ١٦٦٦، ٢٩١٣، ٢٩٣٧، ٢٨٦٣ (انظر الشكل رقم «١»).



الشكل رقم (١): «القانون» لابن سينا، مؤرخة سنة ٦١٩هـ/١٢٢٢م، Ms باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطة عربية ٣١٤١ ورقة 50v°

هنالك مخطوطتان أيضًا من القرن الثالث عشر (عربي ٧٩٢ و٣١٤١) تظهر فيهما تعقيبة أُفقية ومدمجة في حيز السطر الأخير، الذي يصعد قليلًا ليفتح لها المجال (انظر الشكل رقم «٢»).



الشكل رقم (٢): «شرح القصائد السبع» لعبد الرحمن بن إسماعيل بن المقدسي، مؤرخة سنة ٦٥٤هـ ـ ١٢٥٦م، Ms باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوطة عربية ٣١٤١ ورقة 101v°

وفي مخطوطة أخرى تعود إلى القرن نفسه (عربي ٨٣٦ مؤرَّخة سنة ١٢٥٣م) استعيدت آخر كلمة من ظهر الورقة لتكتب في بداية الورقة التالية، وذلك في بعض الأحيان فقط، على حين تخلو مجموعتنا من مخطوطات القرن التالي من هذه الظاهرة.

تمثل التعقيبات المُبعدة عن السطر الأخير والمائلة غالبية التعقيبات، بنسبة تصل إلى ٥٦٪. أما التعقيبات القريبة من السطر الأخير والمائلة فموجودة بنسبة لا يستهان بها تصل إلى ١٩٪، وبنسب أقل نجد كلًّا من التعقيبات المُبعدة عن السطر الأخير، والأُفقية، وتلك القريبة من السطر الأخير، والمائلة، وفي المخطوطة

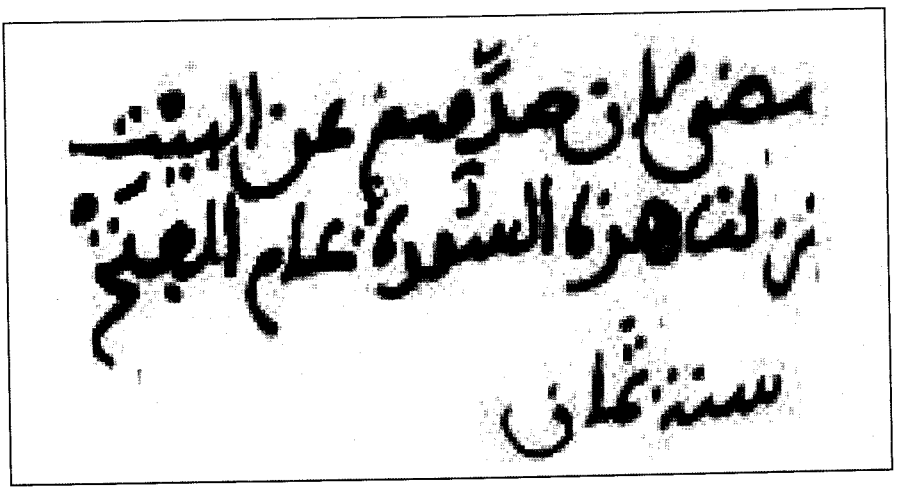
نفسها قد توجد تعقيبات قريبة من السطر الأخير، وأُفقية في الجزء الأول منها، وتعقيبات مُبعدة عن السطر الأخير، ومائلة في جزء ثانٍ (مخطوط عربي ٢٩٢٥).

أخذت التعقيبات المُبعدة عن السطر الأخير والمائلة في الازدياد شيئًا فشيئًا في القرن الخامس عشر، وإن كنا نجد بعض الحالات التي تندمج فيها التعقيبة في حيز السطر الأخير الذي يعلو قليلًا ليفسح لها المجال (مخطوط عربي ٢١٢٧، مؤرخ سنة ٨٢٠هـ/١٤١٧ ـ ١٤١٨م؛ مخطوط عربي ١٠١٠ الأوراق ٢٦٦ - ٢٩١، مؤرخ سنة ٨٢٢هـ/١٤١٩ ـ ١٤٢٠م). ودائمًا ما يكون اتجاه التعقيبة نازلًا، باستثناء ثلاث مخطوطات دوِّنت تعقيباتها في اتجاه صاعد (مخطوط عربي ٥٨٧٤، مؤرخ سنة ٧٨٣هـ/١٣٨١ - ١٣٨٢م؛ وأحيانًا مخطوط عربي ٤٤٢٢، مؤرخ سنة ٧٨٤هـ/١٣٨٢ ـ ١٣٨٣م؛ مخطوط عربي ٢٩٢٠، مؤرخ سنة ٧٨٥هـ/١٣٨٣ - ١٣٨٤م).

أما المخطوطات المغربية التي يرجع تاريخها إلى ما قبل سنة ١٤٥٠م، فلا نجد في أي منها تعقيبات مائلة أو بعيدة جدًّا عن السطر الأخير[١]. والتعقيبات النادرة الموجودة أفقية وقريبة من السطر الأخير (انظر الشكر رقم «٣»). وفي اثنتين من مخطوطات القرن الرابع عشر تُستعاد آخر كلمة من كل ورقة في الورقة التي تليها.

---

(١) مخطوط عربي ٢٢٩١، مؤرخ سنة ١٣٥٦م، من ١ إلى ٤٧ فقط. مخطوط عربي ٧١٣٠، مؤرخ سنة ١٤٤٩م.



شكل رقم (٣): «اللآلئ الفريدة في شرح القصيدة» لمحمد بن حسن المقري الفاسي، نُسخت سنة ٨٥٣هـ/١٤٤٨م، Ms باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوط عربي ٧١٣٠ ورقة 39v°

وقد أتاحت لنا مشاهدةٌ غيرُ شاملة لما في رصيدنا من مخطوطات يرجع تاريخها إلى ما بعد سنة ١٤٥٠م، التحقُّق من وجود تعقيبات مُبعدة عن السطر الأخير، ومائلة في مخطوطات أواخر القرن الخامس عشر، والقرن السادس عشر.

وقلَّما كان موضع التعقيبات أسفل آخر كلمات السطر الأخير عُرضةً للتغيير. ففي حالتين ظهرت التعقيبات منحرفة بشدة نحو اليمين (مخطوط عربي ٤٤٥١؛ مخطوط عربي ١٨٢٣). ويحدث ذلك أحيانًا عندما يتعلق الأمر بإلحاق إضافات أيضًا. وفي العديد من المخطوطات العربية المسيحية غالبًا ما تحتل علامة الترتيب الموضع المعنّي في نهاية الكراسات. وغالبًا ما تختص التعقيبة بكلمة واحدة، وأحيانًا يضاف إليها حرف جر، إلَّا أن بعض مخطوطات القرن الخامس عشر تحتوي على أمثلة

لتعقيبات تتضمن جزءًا من جملة[١]. وفي المخطوطة عربي ١٢٤٧ التي نُسخت سنة ١٣٧٣م في بغداد، نجد أن التعقيبة وكذلك آخر كلمات السطر الذي يسبقها، قد استعيدت في الورقة التالية. وفي المقابل لم تؤخذ التعقيبة بكاملها في المخطوطة عربي ٢٠٤٩ التي تم نسخها في ١٤٤٢هـ ـ ١٤٤٣م. ونادرًا ما أفضى هذا الوصف إلى معالجة خاصة، وإن وجدت تعقيبات بلون مخالف (مخطوط عربي ٢٩١٣ من القرن الثالث عشر)، وأخرى متبوعة بفاصلة مقلوبة مدونة بحبر أحمر (مخطوط عربي ٦٥٠٥، مؤرخ سنة ١٤٣٥هـ ـ ١٤٣٦م).

توزُع التعقيبات داخل الكراسات

يعرض الجدول رقم (١) تواتر ظهور التعقيبات، ونمط توزيعها داخل الكراسات في حقب، مدة كل واحدة منها خمسون سنة. أما القرنان الخامس عشر والسادس عشر فمقسّمان إلى أرباع القرن؛ لمواكبة التفوق العددي لمخطوطات الشرق الأدنى الإسلامية بالمقارنة مع غيرها.

---

(١) مخطوط عربي ٤٩٤٤ مؤرخ سنة ١٤٠٨ ـ ١٤٠٩م، مخطوط عربي ٦٥٦٥، مؤرخ سنة ١٤٢٢ ـ ١٤٢٣، مخطوط عربي ٦٥١٢ مؤرخ سنة ١٤٢٦م، مخطوط عربي ١٨١٧ مؤرخ سنة ١٤٢٧ ـ ١٤٢٨م، مخطوط عربي ٦٢٤، مؤرخ سنة ١٤٣٢ ـ ١٤٣٣م، مخطوط عربي ٨٣٧ مؤرخ سنة سنة ١٤٣٣ ـ ١٤٣٤م، مصر، مخطوط عربي ١٣٣٠ مؤرخ سنة ١٤٣٥ ـ ١٤٣٦م، مخطوط عربي ٤٥٩٨ مؤرخ سنة ١٤٣٥ ـ ١٤٣٦م.

جدول رقم (١): تواتر ظهور التعقيبات في المخطوطات العربية المؤرخة بالمكتبة الوطنية الفرنسية

حقبة	نوع المخطوطات	١١٥٠-١١٩٩	١٢٠٠-١٢٤٩	١٢٥٠-١٢٩٩	١٣٠٠-١٣٤٩	١٣٥٠-١٣٩٩	١٤٠٠-١٤٤٩
غياب التعقيبات	مغربية	٤	٤	٣	٨	(٢)[1]	٢
	مسيحية	٠	١٠	٧	١٦	٩	٢
	مخطوطات إسلامية من الشرف الأدنى (م ا ش)	٣٩	٤٩	٤٧	(١٦-١٨) ٣٤	(١٣-٨) ٢١	(٣-٩) ١٢
	الإجمالي	٤٣	٦٣	٥٧	٥٨	٣٢	١٦
الورقة الأخيرة	(م ا ش)	-	١	٣	٨ (٥-٣)	٨ (٦-٢)	-
الورقة ١ والأخيرة	(م ا ش)	-	-	-	١ (٠-١)	-	-
الورقة ٥ والأخيرة	(م ا ش)	-	-	١	-	-	-
الأوراق من ١، ٤	(م ا ش)	-	-	-	-	-	١ (٠-١)
من ١، ٤، ١٠	(م ا ش)	-	-	-	٢ (١-١)	٥ (١-٤)	٣ (٢-١)
من ١، ٥ و١٠ أو ١، ٤، ٨	(م ا ش)	-	-	-	٨ (٢-٦)	٨ (٥[2]-٣)	٧ (٣[3]-٤)
من ١، ١٠	(م ا ش)	-	-	-	-	١ (٠-١)	-
كل الأوراق عدا الأخيرة	(م ا ش)	-	-	-	-	٢ (٠-٢)	-
كل الأورق عدا الوسط	(م ا ش)	-	-	-	١ (٠-١)	٢ (١-١)	٢ (٢[4]-٠)
كل الأوراق	مغربية	-	-	-	-	١[5]	١
	مسيحية	-	١	-	٢	١	-
	(م ا ش)	-	٢[6]	٥	٣١ (١٨٠-١٣[7])	٤٢ (١٩-٣٣)	٧٠ (٣٢-٣٨)
	الإجمالي	-	٣	٥	٣٣	٤٤	٧١
غير منتظمة	سامرية يهودية قديمة	-	-	-	-	-	١
	(م ا ش)	-	-	-	٢ (١-٢[8])	١ (٠-١)	١ (٠-١)
	الإجمالي	-	-	-	٢	١	٣
الإجمالي	مغربية	٤	٤	٣	٨	٣	٢
	مسيحية	-	١١	٧	١٨	١٠	٢
	سامرية يهودية قديمة	-	-	-	-	-	١
	(م ا ش)	٢٩	٥٢	٥٦	٨٩ (٤١-٤٨)	٩٠ (٤٨-٤٢)	٩٧ (٤٤-٥٣)
	الإجمالي	٤٣	٦٧	٦٦	١١٥	١٠٣	١٠٣

(١) آخر كلمة من الظهر مثبتة في الورقة التالية.

(٢) في جزء من المخطوطة فقط، والأخرى تحتوي على تعقيبات في كل الأوراق.

(٣) هذه المخطوطة تتضمن كراسات تظهر التعقيبات فيها في الأوراق من الخامسة إلى العاشرة.

(٤) المخطوطة تتضمن كراسات، حيث نجد تعقيبات على كل الأوراق.

(٥) فقط بالنسبة لمجموعة من سبعة أوراق: مخطوطة رقم ٢٢٩١، أوراق ٤١ - ٤٧.

(٦) ليس من المؤكد أن تكون كل التعقيبات أصلية (مخطوطة رقم ٢٤٩٩).

(٧) أحيانًا تسقط التعقيبات، ومع ذلك فإن عددها لا يسوّغ اعتبارها غير منتظمة.

(٨) على الأقل تحمل آخر ورقة تعقيبية.

يلحظ المرء بعض حالات التوزيع غير المنتظم، بَيْد أن الحالة الأكثر شيوعًا هي ـ في الواقع ـ غياب التعقيبات، والمخطوطات المتضمنة لتعقيبات في كل الأوراق هي أيضًا عديدة: عددها الكلي مائة وست وخمسون مخطوطة، وتتوسط هاتين الحالتين أنساق وسيطة يمكن جمعها في مجموعتين:

المجموعة الأولى: يتميز النسق بوضع التعقيبة في الورقة الأخيرة للكراسة، وهو ما نجده عشرين مرة. ويمكن أن يلحق بهذا النسق نسقان آخران أكثر نُدرة، يتعلقان بأول ورقة وآخر ورقة، أو الورقة الخامسة والأخيرة. وما يبدو مهمًّا في هذه الحالة هو الإشارة إلى ترتيب الكراسات.

المجموعة الثانية: الأنساق التي تشغل التعقيبات فيها نصف الكراسة. وهنا يشار أيضًا إلى ترتيب الأوراق داخل الكراسة من خلال التعقيبة. والحالة الأكثر تواترًا من تلك التي تشمل التعقيبات فيها النصفَ الأول من الكراسة وآخر ورقة؛ أي: ١ إلى ٥ و١٠ في الكراسات الخماسية، ومن ١ إلى ٤ و٨ في الكراسات الرباعية، وهناك أيضًا من ١ إلى ٤ و١٠ بنسبة لا يُستهان بها. وفي حالة فريدة تظهر تعقيبات في الأوراق من ١ إلى ٤ وحدها في مخطوطة مكونة من كراسات خماسية. ونجد أيضًا حالة تضمنت الأوراق من ٥ إلى ١٠ تعقيبات.

وحتى التعقيبات التي أضافها قراءٌ، أو مُلَّاك إلى النسخة لاحقًا، موزَّعة طبقًا لتلك الأنساق. والغالب هو التعقيبات التي أضيفت إلى كل الأوراق، إلَّا أننا نجد أيضًا تعقيبات مضافة إلى آخر ورقة (مخطوط عربي ١٦٩٤، مؤرخ سنة ١٢٠٣م)، أو في النصف الأول من الكراسات (مخطوط عربي ٢٩٩١، مؤرخ سنة ١٢٩٥م).

ولا يبدو أن نُساخ المخطوطات العربية المسيحية في الحقبة موضوع الدراسة، قد استخدموا هذه الأنساق الوسيطة، فنحن لا نلحظ في تلك المجموعة من المخطوطات، سوى غياب التعقيبات لمدة زمنية أطول مما هو الحال عليه في مخطوطات الشرق الأدنى الإسلامية، أو التعقيبة لكل الأوراق. أما في ما يخص المخطوطات المغربية، فينبغي زيادة المدى الزمني للدراسة حتى يتسنَّى لنا رصد تعقيبات في نهاية الكراسة: مخطوط عربي ١٠٧٧ مؤرخ سنة ١٤٥٦م نُسخ في إسبانيا؛ مخطوط عربي ٦٤٦ مؤرخ سنة ١٤٧٣م؛ مخطوط عربي ١٠٥١ مؤرخ سنة ١٤٧٧م.

التطور الزمني

تتيح لنا الملاحظات المتعلقة بأشكال التعقيبات التحقُّقَ من أن شكل التعقيبة المائلة، هو الذي صارت له الغلبة على غيره في المشرق، مع أن هذا الشكل كان موجودًا منذ البداية ولم يحدث تحوير في الأشكال في المشرق، إنما حدث تفوُّق تدريجي لشكل على بقية الأشكال. أما المغرب فقد حافظ لوقت أطول على تقاليده الخاصة. ويبدو أن توزيع التعقيبات داخل الكراسات قد ساد على المنوال نفسه.

بدأ ظهور التعقيبات في المخطوطات المغربية في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، مع بقائها نادرة. ولكن ربما كان وَضْعُ آخرِ كلمة من ورقة في الورقة التي تليها أمرًا شائعًا نسبيًّا[١].

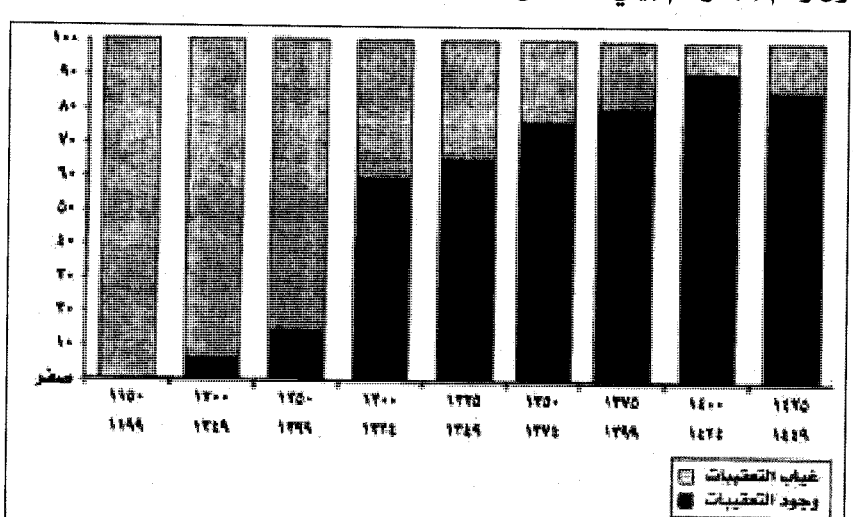
(١) مخطوط عربي ٦٢١، مؤرخ سنة ١٣٩٨م؛ مخطوط عربي ٤٧٦٠، مؤرخ سنة ١٣٦٨م في فاس.

وقد أظهرت زيادة الإطار الزمني للدراسة لحقب لاحقة أن التعقيبة المُبعدة عن السطر الأخير والمائلة الماثلة في كل الأوراق، تبدو ظاهرة عامة في القرن السادس عشر، مع بقاء التعقيبة الأفقية[١].

ظهرت التعقيبات في المخطوطات العربية المسيحية منذ النصف الأول من القرن الثالث عشر، لكنها بقيت نادرة بالمقارنة مع مخطوطات الشرق الأدنى الإسلامية: بنسبة ١ إلى ١٨ في القرن الثالث عشر، ونسبة ٣ إلى ٢٨ في القرن الرابع عشر.

استمرت أعداد المخطوطات التي تضمنت تعقيبات في الشرق الأدنى في الازدياد، فالجدول رقم (٢) يظهر أنها كانت نادرة في القرن الثالث عشر، ثم صارت هي الغالبة منذ الربع الأول من القرن الرابع عشر. أما الانخفاض الطفيف المُلاحظ في الرُّبع الثالث من القرن الخامس عشر فليس - بالضرورة - ذا مغزى.

جدول رقم (٢): رسم بياني للحصص الخاصة بالمخطوطات ذات التعقيبات أو الخالية منها



(١) لا سيما في الجزء الثاني من مخطوط عربي ١٠٦١، مؤرخ سنة ١٥٩١م.

تنوعت أنساق توزيع التعقيبات داخل الكراسات. ونجد عرضًا لتوزيعها الزمني في الجدول رقم (٣).

جدول رقم (٣): توزيع الكراسات داخل الكراسات

١٥٠-١٩٩ ١٢٠٠-١٣٤٩ ١٢٥٠-١٣٩٩ ١٢٠٠-١٣٤٩ ١٢٥٠-١٣٩٩ ١٤٠٠-١٤٤٩

المجموعة الأولى تعقيبات في الأوراق الأخيرة	-	١	٤	٥-٤	٥-٢	-
المجموعة الثانية تعقيبات نصف الكراسات	-	-	-	٧-٣	٨-٧	٦-٥
تعقيبات غير منتظمة	-	-	-	٣-١	٠-١	٠-١
تعقيبات في كل الأوراق	-	٢	٥	١٤-١٨	٢٢-٢٤	٣٥-٣٨
إجمالي المخطوطات ذات التعقيبات	-	٢	٩	٢٥-٣٢	٢٥-٤٠	٤١-٤٤

والتعقيبة على كل الأوراق هو أحد أنساق التوزيع داخل الكراسات، الذي ظهر منذ البداية ثم صار مهيمنًا في ما بعد. أما الأنساق المختصَّة ـ حصرًا ـ بآخر ورقة في الكراسة، فقد اختفت لصالح النسق الذي صار سائدًا.

وقد تلحق التعقيبة ـ بوصفها وسيلة لوسم ترتيب الأوراق ـ بوسائل أخرى؛ ففي المخطوطات المغربية تلحظ شيوع العلامات في وسط الكراسات، التي ربما تكون قد وضعها النُّساخ. ولا نلاحظ أنها مدونة بحبر مخالف للحبر الذي كُتبت به النسخة، بخلاف ما هو شائع في مخطوطات الشرق الأدنى. ونجد أيضًا ترقيم الأوراق أكثر شيوعًا، سواء بأرقام الغُبار أو بالأرقام الرُّومية. ومن بين ست وعشرين مخطوطة يرجع تاريخها إلى ما قبل سنة ١٤٥٠م، نجد أن

هناك خمسًا فقط تخلو من أي نظام لوسم ترتيب الأوراق، على حين توجد أربع عشرة مخطوطة بها علامات في وسط الكراسات، وربَّما كان وجود نسق آخر للترقيم في المخطوطات العربية المسيحية سببًا في جعل التعقيبة أمرًا زائدًا عن الحاجة، وذلك هو ترقيم الكراسات في بدايتها وفي نهايتها بالأحرف ـ الأرقام السريانية، والأرقام القبطية[١]، أو بالحروف بالكامل، بالأحرف العربية (انظر الشكل رقم «٤»). هذا النمط من الترقيم يخص إحدى عشرة مخطوطة عربية مسيحية دُرست من جملة ثمان وأربعين مخطوطة. أما في المخطوطات الأخرى فإن ترقيم الأوراق بالأرقام القبطية هو الأكثر شيوعًا.

شكل رقم (٤) مواعظ كنسية ومقالات في اللاهوت، مخطوطة نُسخت سنة ١٣٣٩م، Ms. باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، مخطوط عربي ٦٨، ورقة 202-^{0}201v

(١) مخطوط عربي ١٧٨.

أما مخطوطات الشرق الأدنى التي دوِّنت في الأوساط الإسلامية في النصف الأول من القرن الثالث عشر، فمنها سبعٌ بها تعقيبات، وأربع عشرة بها علامات في وسط الكراسات، وثلاث وعشرون بها توقيعات، ورقم الكراسة معيَّن في الوجه الأول للكراسة في الزاوية العليا الخارجية. ولا تحتوي المخطوطات التي تتضمن علامات في وسط الكراسات، على تعقيبات على الإطلاق. ومن بين المخطوطات السبع ذات التعقيبات ثلاث منها تحمل توقيعات أيضًا[١]. وفي النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ثماني مخطوطات بها تعقيبات، وتسع وعشرون مخطوطة بها أرقام كراسات، واثنتا عشرة مخطوطة بها علامات في وسط الكراسات.

وتنظيم هذه الأنساق هو بالضبط ما شاهدناه في السابق: المخطوطات ذات العلامات في وسط الكراسات لا تتضمن تعقيبات. وهناك ثلاث مخطوطات تحمل أيضًا توقيعات[٢] من بين ثماني مخطوطات ذات تعقيبات.

وقد تراجعت بشدة أعداد المخطوطات التي تتضمن علامات في وسط الكراسات في القرن الرابع عشر: ست حالات في النصف الأول من هذا القرن، وخمس حالات في النصف الثاني منه.

---

(١) مخطوط عربي ٢٩١٣؛ مخطوط عربي ٢٤٩٩؛ مخطوط عربي ٣٣٠٥.

(٢) مخطوط عربي ٢٩٥٠؛ مخطوط عربي ٢٨٥٣؛ مخطوط عربي ٢١٧٢.

وأحيانًا توجد العلامات مع التعقيبات.

كما انخفض عدد التوقيعات؛ فبعد أن كانت ثمان وأربعين مخطوطة تحمل توقيعًا، مقارنة بثلاث وخمسين مخطوطة بها تعقيبات في النصف الأول من هذا القرن، انخفضت النسبة إلى خمس وعشرين، مقابل سبعين في النصف الثاني منه. ولم نعثر في القرن الخامس عشر سوى على مخطوطتين تحملان علامات في وسط الكراسات[1]، وستٍّ وثلاثين مخطوطة تحمل توقيعات، مقابل خمس وثمانين تتضمن تعقيبات.

لقد صار ترقيم الكراسات باستخدام الأرقام أكثر تواترًا، ومن ثم فلم يعد من السهل معرفة ما إذا كان ذلك من عمل النُّساخ أم لا.

* * *

ونوجز التطور الزمني للتعقيبات بالقول إنه يظهر لنا أن تعايشًا بين الأنساق المختلفة قد أخذ يتطور نحو التنميط. والنسق الذي تحققت له الغلبة شيئًا فشيئًا كان موجودًا منذ البداية.

وحتى يتسنى لنا تقديم فرضيَّات حول التوزيع الجغرافي لأنساق وَضْع التعقيبات، وحول منشأ النموذج الذي فاق غيره من النماذج،

(١) مخطوط عربي ٢٠٤٩: هذه المخطوطة المشرقية لها تجليد مغربي. والعلامات في وسط الكراسات تشابه تلك التي في المخطوطات المغربية (٥ رومي)، وربما كانوا قد نُسخوا في المغرب وقت التجليد.

لا بد من دراسة مجموعة أكثر اتساعًا تحتوي على العديد من المخطوطات ذات المواطن المعروفة.

هذه المقاربة الأولى تسمح ـ على أية حال ـ بعقد مقارنة مع مخطوطات مجموعات أخرى؛ ففي العالم الإسلامي يبدو أن التطور كان يمضي بالتوازي مع المخطوطات الفارسية؛ فقد بدأت التعقيبات في الظهور في القرن الرابع عشر، ثم انتشرت في القرن السادس عشر[١].

ويبدو أن التعقيبات قد ظهرت في المخطوطات العبرية في المشرق أيضًا في القرن الثالث عشر، ثم تأخر انتشارها حتى القرن الخامس عشر.

ومع ذلك فقد عُثر على أمثلة ترجع إلى ما قبل ذلك بكثير، إلى القرنين العاشر والحادي عشر[٢].

ولا يبدو أن ثمة علاقة بين التعقيبات في المخطوطات العربية، ونظيرتها اللاتينية التي تظهر على نحو مختلف: رأسية أو أُفقية، في نهاية الكراسات. وكان من الممكن أن يحملنا وجود التعقيبات في المخطوطات القوطية الغربية ـ التي كشف عنها ج. ڤيزن[٣] ـ على الاعتقاد بوجود أصل أندلسي للتعقيبات في المخطوطات العربية.

---

(1) F.Richard, F. Déroche, «Du Parchemin au papier: remarques sur quelques manusents du Proche-Orient», Table, rond de codicologie comparée: La composition du codex: Cahiers, Signatures, reliures. Paris, Ecole normale superieure, 5-6 décembre dans 1990.

(2) M. Beit Arie, Hebrew Codicologiy, Paris, CNRS, 1976.

(3) J. Vezin, «Observations sur L'emploi des réclames dans les manuscrits. Latins», Bibliothèque de L'École des chartes, CXXV, 1967, p.5-33.

إلَّا أن الظهور المتأخر لهذه السمة في المخطوطات المغربية استبعد هذا الافتراض، وأكد أُطروحة غياب الصلات بين المخطوطات القوطية الغربية، والمخطوطات العربية التي تأسست على معايير كوديكولوجية مختلفة[1].

* * *

ما شرعنا فيه في هذه الورقة من تصنيف للتعقيبات، وتقديم نبذة مجملة لتطورها الزمني، لا يجيب على كل التساؤلات التي ما زال العديد منها مُعلقًا، مثل:

ـ كيف كان الظهور المبكِّر للتعقيبات في المخطوطات العربية؟ إذ إن العينة التي أُخضعت للدراسة لا تتيح سوى معرفة تقريبية لتواتر التعقيبات في مخطوطات الشرق الأدنى الإسلامية، نظرًا لكون العينة لا تمثل سوى جزء ضئيل من المجموع. أما بالنسبة للمخطوطات الأخرى فالعينة لا تكفي لأي استدلال.

ـ كيف تأتَّى لنموذج ما أن ينتشر؟ ولماذا؟

لمعرفة ذلك لا بد من دراسة مخطوطات عيِّنت مواطنها.

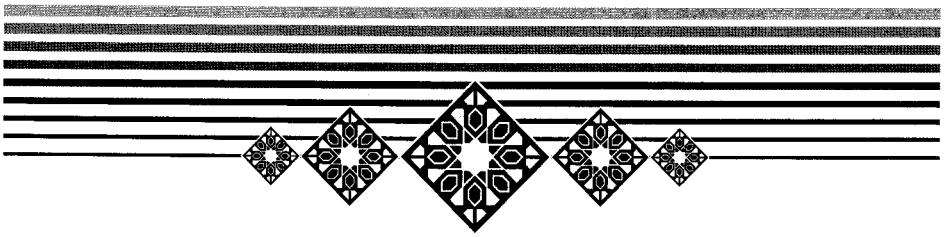
---

(1) A. Keller, «Codicologia comparative de los manucritos medievales espafioles, latinos, arabes y hebreos». Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso international de estudios Mozàrabes. Tolèdo, Instituto de estudios visigotico-mozarabes. 1989 (Serie Historica 5), II, p207-218.

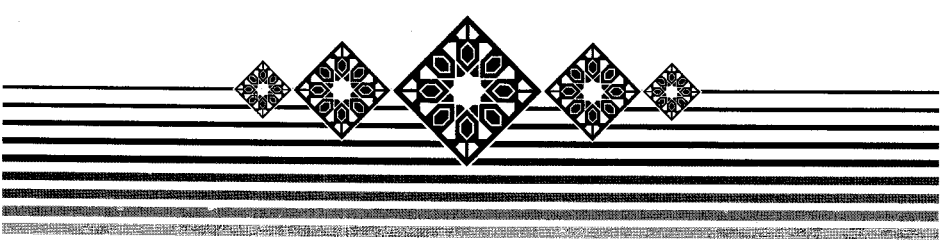
- هل بقيت النماذج الأخرى التي لم تَسُدْ؟

وللتعرف - هنا أيضًا - على ظواهر نادرة نسبيًّا، لا بد من دراسة عدد كبير من المخطوطات.

* * *



فنون المخطوط



من التصوير المملوكي
نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان[١]

بقلم: الدكتور جمال محرز

يعد التصوير المملوكي أحد الأنماط التي عرفتها المدرسة العربية في التصوير الإسلامي، وهي أقدم المدارس الإسلامية جميعًا؛ إذ شمل نشاطها ساحة العالم العربي من العراق إلى المغرب، بل تعدّى ذلك إلى إيران.

وبالرغم من خضوع مراكز هذه المدرسة إلى أسلوب فنّي عام يكاد يكون متشابهًا فيما بينها جميعًا، فإنّ لكل مركز من هذه المراكز الفنية سواء أكان بالعراق أم بالشام أم بمصر والمغرب والأندلس صفات خاصة به، ترجع إلى عوامل ومؤثرات محليَّة كما قد ترجع إلى عوامل التطور.

ومما يلاحظ أن إنتاج مراكز هذه المدرسة العربية كان جدّ متشابه لدرجة يصعب معها أحيانًا نسبة مخطوطة بعينها إلى مركز بالذات، ولذلك غلب على إنتاجها اسم المدرسة السلجوقية أو البغدادية أو مدرسة العراق. أما المراكز الأخرى فكان حظها من نسبة المخطوطات إليها قليلًا بل نادرًا، وسيظلّ الأمر كذلك إلى أن

(١) المجلد السابع، الجزء الثاني جمادى الأولى ١٣٨١هـ/نوفمبر ١٩٦١م، ص٧٥ ـ ٨٠.

يتوافر لنا عدد كافٍ من المخطوطات، وبصفة خاصة ما يرجع منها إلى ما قبل القرن الرابع عشر الميلادي، يتيح لنا عقد المقارنات واستخلاص النتائج التي تسمح لنا بالاعتماد عليها في نسبة المخطوطات إلى المراكز التي أنتجتها.

والواقع أن هذا الغموض خاص بإنتاج المراكز الفنية في العراق والشام ومصر، أما ما عدا ذلك فهناك صفات ومميزات تساعد على نسبة المخطوطات إلى مراكزها. فبالنسبة للمغرب والأندلس، نجد الخط المغربي مثلًا، وهذا وحده كاف للتفرقة، كما تظهر أحيانًا بعض الظواهر المعمارية التي هي من خصائص العمارة المغربية الأندلسية.

ولا تزال صعوبة نسبة المخطوطات المصوَّرة إلى مراكز العراق أو الشام أو مصر قائمة فيما يتعلّق بإنتاجها في القرون السابقة للنصف الثاني من القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر الميلادي، أما بعد ذلك فقد ظهرت مميِّزات وتطوّرات سهَّلت هذا الأمر.

ذلك أنه في عام (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) سقطت بغداد عاصمة الخلافة العباسية في أيدي المغول، ومنذ ذلك التاريخ ضُمَّ العراق إلى إمبراطورية المغول، وتبعت أساليبه الفنية أسلوب المدرسة الإيرانية، وغدت مراكزه التصويرية من مراكز المدرسة المغولية، وبذلك فَقَدَ صلته بماضيه وبتقاليد المدرسة العربية.

وكان من الممكن أن يكون هذا المصير هو نفس مصير المراكز الفنية العربية الأخرى، لولا انتصار القوات الشامية والمملوكية على المغول في موقعة «عين جالوت» عام (١٢٦٠) ميلادية، ذلك

الانتصار الذي أنقذ بقية أجزاء العالم العربي من الدمار والخراب الذي أصاب العراق وحفظ له تراثه وتقاليده.

وهكذا برز التصوير المملوكي واحتلَّ مكانه في المدرسة العربية وأخذت صفاته ومميّزاته تتضح. وقد وصل إلينا منه عدد لا بأس به من الصور، وغالبيتها ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي، بل قلّما نجد منها شيئًا يرجع إلى القرن الثالث عشر، ولذلك كانت تلك النسخة المخطوطة من كتاب دعوة الأطباء المحفوظة بمكتبة أمبروزيانا بميلان ذات شأن هام في تاريخ التصوير المملوكي؛ لأنها ترجع إلى أوائل العصر المملوكي فتاريخها هو (٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م) على ما جاء في خاتمتها: «وكان الفراغ من نسخه في العشر الأخير من جمادى الأولى (٦٧٢هـ)، كتبه محمد بن قيصر الإسكندري غفر الله له ولوالديه ولجميع المسلمين والحمد لله رب العالمين».

ومؤلف هذا الكتاب هو ابن بطلان، الطبيب البغدادي أبو الحسن المختار بن الحسن بن بطلان، وكان معاصرًا للطبيب المصري علي بن رضوان وتبودلت بينهما المراسلات الطريفة وحدثت مشاحنات، ولم يكن يؤلف أحد منهما كتابًا إلا ويرد عليه الآخر يسفه رأيه فيه.

وقد زار ابن بطلان مصر في عهد الخليفة الفاطمي المستنصر بالله، وكان ذلك في مستهل جمادى الآخرة (٤٤١هـ/ ١٠٤٩م) وأقام بها مدة ثلاث سنوات ثم سافر منها إلى القسطنطينية.

وقد ألّف ابن بطلان كتابه المسمى «دعوة الأطباء» للأمير نصر الدين أبي نصر أحمد بن مروان الملقب بالقادر بالله صاحب ميافارقين وديار بكر.

وسار ابن بطلان في كتابه هذا «على مذهب كليلة ودمنة من أمثال الحكماء وكلام البلغاء ونوادر الفلاسفة؛ ليجد العالم فيها ما يوافق طريقه وينقاد المتعلم بسهلها إلى تسهيل غرضه ويقرب عليه تناوله ويظهر للقارئ فضل الأطباء المهرة، وعجز الممخرقين بهذه الصناعة». ووصفه بأنه «كتاب يشتمل على مزج يبسم عن جد، وباطل ينطق عن حق، وخير القول ما أغنى جده وألهى هزله».

ومنذ أن أحضر الدكتور صلاح الدين المنجد هذه النسخة المصوّرة عن مكتبة أمبروزيانا بميلان، أُضيف كتاب دعوة الأطباء إلى تلك المؤلفات التي أوضح المصوّرون المسلمون نصوصها بالصُّور والرسوم.

وتشتمل هذه المخطوطة على إحدى عشرة صورة توضح قصص الكتاب وحوادثه، فتارة نرى مرضى مع أطبائهم، وأخرى ولائم مقامة، وثالثة حفلات طرب إلى غير ذلك من المناظر التي تضمّها صور المخطوطة.

ومما يلاحظ أن بعض الصور تمثل مناظر داخل عمائر (شكل ١) ويبلغ عددها ثمانية، أما الثلاثة الباقية فهي لمناظر في العراء، (شكل ٢).

وتدلنا الصور على أن المصوِّر لم يكن على قدر كبير من الموهبة الفنية وقوة التمثيل؛ فعمائره محدودة الأنواع ولا نجد إلا تصميمين اثنين مستخدمين في هذه الصور. أولهما عبارة عن حجرة سقفها محمول على عقدين نصف دائرين متقابلين رُسِمَا بالفرجار، فكأنّنا أمام كردانين يحملان سقف حجرة. وفي بعض الصور يعلو

سقف الحجرة قبة (شكل ٣) وقد زيّنت بنيقة العقود بورقة نباتية على شكل قلب، ويوجد عن يمينها وشمالها أنصاف أوراق نباتية من نفس النوع كما نجدها أيضًا تزيّن القبة.

أما التصميم الثاني فيخالف كل المخالفة التصميم السابق إلا أنه نادر. وهو يمثل أماكن حفظ قوارير الأدوية، وقد تدلى من سقف هذا المكان مشكاة. (شكل ٤).

وقد اتُّبع في رسم العمائر أسلوب الشفافية، فنجد ما بداخل الحجرة واضحًا ويتم ذلك بعدم رسم الجدار الأمامي فيما عدا واحدة منها (شكل ٥)، ولا نجد ما يدل على أرضية الحجرات سوى خط مستقيم، هو في الواقع الحد الأسفل للصورة، وقد يوضع عليه أحيانًا بعض الحشايا التي يجلس فوقها الأشخاص (شكل ٦)، أو نراهم واقفين أعلى الخط (شكل ٧). ونتج عن عدم رسم ما يدل على أرضية للحجرة أن ظهرت الأشياء الموضوعة عليها كأنها معلّقة في الهواء مثل الموائد والأواني التي وضعت فوقها المأكولات (شكل ٨) أو الفاكهة أو المشروبات (شكل ٩).

وسحن الأشخاص في الصور، من ذلك النوع الذي شاع في المدرسة المملوكية، وأعني به ذلك النوع المستدير الواضح به التأثير المغولي في رسم العين ضيقة ومائلة وفي طريقة رسم الشارب. أما ما عدا ذلك فعربي فترى اللحى والعمائم التي تتدلى أطراف مناديلها خلف الظهر والهالات المستديرة. وقد زُخرفت الملابس بعناصر زخرفية هي أصلًا تلك الخطوط التي تدل على طيَّات الملابس، ولكنها تطورت واكتسبت صفة زخرفية خاصة وطابعًا مميزًا وأصبحت من أهم ملامح التصوير المملوكي.

ولا نجد تنوّعًا كبيرًا في رسوم مجموعات الأشخاص فكثيرًا ما يتكرر تكوينهم من صورة إلى أخرى. وتلك دلالة أخرى على ضعف المستوى الفني لمصوِّر هذه المخطوطة وعلى جموده، والأشخاص إما يتحدثون أو يأكلون أو يستمعون إلى عزف أحدهم على آلة موسيقية تشبه العود. ومن جلس منهم في العراء فقد جلس على حشايا أيضًا وضعت فوق خط يمثل الأرض (شكل ١٠).

ونحب أن نذكر هنا كلمة مختصرة عن الهالات المستديرة التي نشاهدها خلف رؤوس الأشخاص، فالمعروف أن المسلمين أخذوا هذه الهالة عن المسيحيين، ولكنها فقدت ما كان لها من معنًى للتقديس عندهم، وأصبحت مجرد عنصر زخرفي. ولم تقتصر على الأشخاص بل نراها خلف رؤوس الطيور أيضًا، وقد يكون ذلك بعض مظاهر التأثير المسيحي إذ نشاهدها حول رأس الحمام الذي يرمز إلى أرواح الشهداء وهي صاعدة إلى السماء، ونجدها أيضًا حول رأس الشيطان. ولذلك نقول إنها فقدت معنى التقديس، ونضيف إلى ذلك أن الهالة المستديرة لم تؤخذ عن المسيحيين فقط بل أخذت عن المانويين أيضًا؛ إذ نجد بعض هالات لها صفات الهالة المستديرة عند هذه الطائفة.

إن الناظر إلى هذه الصور يعتقد أنها من المدرسة السلجوقية، فهي في صفاتها العامة تكاد لا تختلف عن الصور التي تنسب إلى هذه المدرسة. فالصور مرسومة على الورق مباشرة ولا أرضية لها وأحيانًا لا نجد إطارًا يفصلها عن المتن، وأشخاصها ملثمون ويغطون رؤوسهم بالعمائم وملابسهم مزيّنة، وزخارف المباني من النوع الذي كان سائدًا في القرن الثالث عشر الميلادي.

أما الفاحص المدقق؛ فيرى فيها ما لا يراه غيره من غير الدارسين المتخصصين؛ إذ يرى فيها صفات وملامح لا يجدها في الصور غير المملوكية. من هذه: تلك الطيات التي تخضع لأسلوب معيّن وقاعدة في رسمها، وكذلك رسم العين والشارب على الطابع المغولي، وهو الأمر الذي لم يظهر إلا بعد سقوط بغداد في أيدي المغول. حقًّا إن بعض رسوم أشخاص سابقين لذلك تظهر عيونهم وشواربهم على النمط المغولي، ولكن تلك حالات شاذة. أما وأن هذا الأمر قاعدة؛ فإنه لم يوجد إلا بعد سقوط بغداد.

وكان هذه الطيَّات الخاصة والسحن ذات العين المغولية من مميِّزات التصوير المملوكي، وكنا لا نجدها إلا من صور المخطوطات التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي ولكننا وجدناها هنا في مخطوطة ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي أي من أوائل العصر المملوكي، ولذلك قلت إن صور هذه المخطوطة ذات شأن في دراسة التصوير المملوكي وتطوّره.

* * *

صورة تمثل مناقشة في بعض شؤون الطب

الطبيب يجيب سيدة

صورة تمثيل مريضًا يطرق الباب على الطبيب وهو جالس مع بعض أصدقائه

صورة تمثل الطبيب مع أحد زواره

الطبيب يعود مريضة وهي وراء النافذة

صورة تمثل حديثًا في بعض شؤون الطب

صورة تمثل منظر طرب

صورة تمثل وليمة، وإناء الفاكهة يظهر كأنه معلق في الفضاء

صورة وليمة، تظهر فيها أواني الفاكهة والمشروبات كأنها معلقة في الهواء

صورة تمثل مجلس غناء

جمالية المخطوط القرآني وتقاليدها الفنية[١]

د. إدهام محمد حنش[٢]

تنوعتِ الأوعية التاريخية للمعلومات بين مختلف الوثائق والآثار والتُّحف والمصنوعات المتباينة في المواد والخامات والنقوش، التي أدت إلى تنوع العلوم الوثائقية Diplomatic التي تخصصت بدراسة هذه الأوعية بين علم الكتاب المخطوط Codicology وعلم الآثار Archacology وعلم النقوش Epigraphy، وغيرها منَ العلوم الأدق تخصصًا بدراسة مظاهرها الكتابية Paleography، أو بفهرستها وتصنيفها Bibliography، أو بحفظها وتسويقها الثقافي في المعارض والمتاحف Museumlogy. على سبيل المثال لا الحصر من مثل هذه العلوم العريضة والضَّيقة التخصُّص التي تناسَل بعضها من بعض في سياق العناية العلمية الأولى بالأوعية المادية التاريخية للمعرفة الإنسانية.

وتمثل المخطوطات Manuscripts أبرز هذه الأوعية التاريخية وأهمها منَ الناحيتين الصناعية والمعرفية؛ حيث يمكن تشبيه أوعية المخطوطات بعملة واحدة ذات وجهين: وجهها الأول: يتمثل في المواد والخامات، ويمكن أن نطلق عليه (الحامل). ووجهها الآخر:

---

(١) المجلد ٥٥، الجزء الأول، جمادى الأولى ١٤٣٢هـ/مايو ٢٠١١م، ص١٩٩ ـ ٢٢٦.

(٢) كلية العمارة والفنون الإسلامية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

يتمثل في النصوص والأشكال والصور، ويمكن أن نطلق عليه (المحمول). ولعل أوضح ما يميز هذه الأوعية المعرفية التاريخية على مستوى الخصوصية في المفهوم هو ارتباطها المطلق بالخط Script، على نحو لا يماثلها فيه أيٌّ من أوعية المعلومات الأخرى؛ إذ إن مفهوم المخطوط يتقلب عادةً بين المعنى اللغوي العام الذي يعود إلى الخط وآثاره الكتابية المتمثلة في اللوحات والقِطَع والمرقَّعات وغيرها من أعمال الخطاطين الفنية[١]، وبين المعنى الاصطلاحي الخاص بصناعة الكتاب المخطوط. وإذ يكاد العرف المعرفي الحديث والمعاصر يتجه بهذا المفهوم تمامًا نحو المصطلح العلمي الخاص بالكتاب المخطوط، ومفارقة ذلك المعنى اللغوي العام الذي يدور على اعتبار كل ما كتب باليد مخطوطًا، فالمخطوط هو المكتوب الخطي الذي يصنعه الكاتب والناسخ والخطاط، ولا يدخل في تكوين هذا المفهوم أي شيء آخر سوى الخط بوصفه الحامل والمحمول معًا في هذا المفهوم، أو الصورة والجوهر معًا في هذا الموضوع، أو الشكل والمضمون معًا في هذا العمل الكتابي الخطي المحض.

وعلى هذا المعنى المشترك بين اللغة والمعرفة، يمكن أن يتأسس المفهوم العامُّ للمخطوط. ويتمثل هذا المفهوم أصلًا فيما يسميه فقهاء الكتابة والخط وكذلك المشتغلون بوراقة الكتب منَ العلماء المسلمين: (الصورة الخطية)[٢].

---

(١) ينظر: الخط العربي في الوثائق العثمانية، لإدهام محمد حنش، ص١٤٥ - ١٥٣.

(٢) رسالة في علم الكتابة، للتوحيدي ص٣٦.

إشكالية البحث وموضوعه

على الرغم من صعوبة الفصل بين حوامل المخطوط ومحمولاته، عُنيت أغلب الدراسات الكوديكولوجية بصناعة المخطوط المادية المتعلقة بالرُّقوق والجلود والأوراق والأمِدَّة والأحبار والأصباغ وغير ذلك منَ المواد والخامات، أكثر من عنايتها بصناعة هذا المخطوط الفنية المتعلقة بصورته Image الكلية التي تقوم على التَّصاميم والكتابات والزخارف والعلامات والألوان، وغير ذلك منَ الرسوم الصانعة لما يمكن أن نسميه: (صورة المخطوط).

ولعل تعليل ذلك راجع في الأساس إلى أن الصورة تنتمي من حيث التصنيف المعرفي Epistemologically، إلى ذلك الحقل المتعلق بعلم الجمال وفلسفة الفن Aesthetics، فالصورة يمكن أن تكون هذه فيها فكرة أو معنًى جماليًّا، وآلة للبيان أو أداةً للتعبير الفني، وموضوعًا من موضوعات الفلسفة النقدية القادرة على تأسيس العلاقة العضوية القوية بين صناعتَي المخطوط المادية والفنية. وهاتان الصناعتان يمكن أن تشتركا في بناء المادة المعرفية لما يمكن أن نسميه (علم جمال المخطوط)، الذي نقصد به: الدراسة النقدية الفنية لصورة المخطوط وهندسته الصناعية التي يشترك في إدارتها وفي إنتاجها كلٌّ منَ الحوامل المادية والمحمولات البصرية التي تشكل معًا وعاء المخطوط وصورته.

وقد اختارت هذه المقاربة البحثية المتواضعة (المخطوط القرآني) مجالًا لافتراضاتها النظرية في أن جمالية هذا المخطوط تقوم ـ بشكل ثانوي ـ على الحوامل المادية الداخلة في صناعة المصحف الشريف، وبشكل رئيس: على محمولاتها البصرية المكوِّنة لصورته

المتمثلة في مخطوطات المصحف الشريف بوصفها نوعًا خاصًّا وفذًّا من مجموعات المخطوطات العربية والإسلامية التي يصعب حصرها وتعدادها وتصنيفها وفهرستها، بل وحتى دراستها على نحو تفصيلي دقيق وشامل، بسبب كثرتها المتنامية عبر الثقافات الفنية الإسلامية المتعددة في الأسلوب وفي المكان وفي الزمان لكتابة المصحف الشريف منذ القرون الهجرية الأولى لانتشار الإسلام في العالم حتى هذا القرن الخامس عشر الهجري/ الواحد والعشرين الميلادي.

أهمية الموضوع وحدوده المعرفية

تبدو أهمية هذا الموضوع في قيمة ما يفتحه من مجال معرفي مناسب للعناية العلمية والمنهجية والمفهومية بصناعة المخطوط القرآني الفنية، التي يمكن أن تكون أساسًا معرفيًّا لما يمكن أن نطلق عليه (الكوديكولوجيا الجمالية الإسلامية)، الجامعة لكل من علم المخطوطات الإسلامية وعلم الجمال الإسلامي في العلم والعمل على الصناعة الفنية الخاصة بالمخطوط القرآني وصورته الكتابية المتمثلة في المصحف الشريف. ويمكن القول إن هذا المجال المعرفي يقوم ـ من حيث النظرية ـ على ما يمكن أن نسميه (فقه الحسن الواجب لكتابة المصحف الشريف)، ويقوم ـ من حيث التطبيق ـ على (حسن الصورة الخطية وجمالها)، بوصف هذه الصورة هي العصب المعرفي لصورة المصحف الشريف الكلية: التصميمية، والوعائية، والفنية.

ولعل هذا الوسع النظري والتطبيقي يتيح لهذا المجال المعرفي إمكانية تجاوز العناية الأساسية لعلم المخطوطات بمادتها وصورتها الاستعمالية، إلى عناية معرفية إضافية، تتمثل في جمالية المخطوط

القرآني وصناعته الفنية التي كانت ـ إلى حدٍّ ما ـ موضوعًا شبه ضائع في ثنايا الموضوعات الكوديكولوجية، ولكنه لم يكن مسكوتًا عنه في أدبيات المعرفة العربية الإسلامية ومصادرها المتعلقة بصنعة الكتابة وأدب الكتاب التي يمكن أن نقرأ فيها ـ على الأقل ـ الملامح النظرية الأولى لصناعة الكتاب الإسلامي الفنية هذه في سياق ما تعرض له بعض هذه الأدبيات والمصادر (حسن الخط) أو (جودته).

إن حسن الخط وجودته هما البؤرة الدلالية لجمالية المخطوط القرآني، التي ينبغي أن تقوم على آداب وكيفيات وتقاليد فنية خاصة بكتابة النص القرآني ورسمه في صورة المصحف الشريف وصناعتها المعروفة لدى فقهاء هذا المجال المعرفي منَ المسلمين بكونها تلك «الصناعة الكاملة الفاضلة الشاملة»[1] لكل ما يتعلق بهندسة هذا المخطوط وصناعته من نظريات التصنيع والتفنين الفلسفية والتِّقْنية والأسلوبية الفاعلة في تشكيل بنية هذه الصورة الفنية وخصائصها الجمالية.

وقد يمكن القول ـ من هنا ـ: إن المخطوطات القرآنية أو مخطوطات المصحف الشريف، هي المجال المعرفي الأكثر حيوية وبيانًا لصيرورة الصورة الخطية وأثرها الفني في إنشاء صورة المخطوط وصناعته العلمية والجمالية، التي اعتاد العلماء المسلمون تسميتها (كتابة المصحف الشريف)؛ حيث تبدو هذه الكتابة موضوعًا متعدد الوجوه العلمية في انتمائه إلى أكثر من مجال أو حقل من مجالات المعرفة العربية الإسلامية أو حقولها؛ حيث تتباين هذه المجالات والحقول المعرفية، من حيث الرؤية والمنهج والغاية، في تناولاتها

(١) صناعة الكتاب، لأبي جعفر النحاس، ص٢٧٢.

العلمية لهذا الموضوع المركزي الواحد الذي تعددت فيه الدراسات وتنوعت بين الاتجاهات المعرفية لعلوم اللغة والتاريخ والآثار والفن الإسلامي، وغير ذلك منَ المجالات التي حاولت أن تستوعب نصيبها المعرفي الوافر منه، وأن تستنفد سبيلها المنهجي الواسع في البحث العلمي الإسلامي القائم على الاستقراء الميداني العريض للمصاحف المكتوبة في صور وأشكال وأساليب متنوعة من حيث (نوع الخط) ودوره الحيوي في (الإخراج الفني) لما يعرف بـ(صورة المصحف).

الدراسات السابقة ومنهج البحث

تباينت العناية العلمية بالمخطوطات بعامة، ومخطوطات المصحف الشريف بخاصة بين الدراسات: الببليوغرافية[١]، والكوديكولوجية[٢]، والجمالية التي كانت قليلة جدًّا، إذا لم نقل إنها كانت شحيحة ونادرة على الإطلاق؛ إذ إننا لا نستطيع القول بوجود دراسات جمالية عديدة للمخطوطات القرآنية، سوى دراسات الشيخ أبي بكر سراج الدين Martin Lings، (ت١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م)، التي كان آخرها وأشملها كتابه: «روائع فن الخط والتذهيب القرآني»[٣]، الذي تناول فيه القيم الجمالية والرمزية Symbolic لصورة المخطوط القرآني الفاضلة في الإشباع البصَري للعين، والأداء الوظيفي للمعنى،

(١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الذخائر الشرقية، لكوركيس عواد، ٧ مجلدات.

(٢) ينظر: المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، لفرانسوا ديروش.

(٣) القاهرة، THESAURS ISLAMIC FOUNDATION، ٢٠٠٥م.

والأثر الطيب لراحة النفس واطمئنانها الرُّوحي؛ حيث تتكامل صورة المصحف الشريف الفنية على الصفات الجلالية والجمالية المناسبة لجلال القرآن الكريم وجماله، فمن هذه الصفات الجلالية: عظم الخط وتكبيره وتجليله الجلال الذي يتناسب وجلال القرآن الكريم، وذلك لأن أحد الأهداف العظيمة لفن الخط القرآني هو توفير سرٍّ إلهي مقدَّس مرئي. ويمكن أن نجد مثل هذه الصفات في أشكال (الخط الكوفي) وصوره التي كتب بها المصحف الشريف.

أما الصفات الجمالية فمنها: الإبانة والوضوح اللذان يبرزان الجانب الإنساني للموضوع بشكل أكبر، من خلال معيارية بعض خطوط المصاحف التي منها على سبيل المثال: (المحقَّق) الذي يلقب بخط المصاحف، أو (خط النسخ) الذي يلقب بخادم القرآن؛ إذ تستند هذه المعيارية على القيم الجمالية والرمزية التي تتيحها (الهندسة الفاضلة) في كتابة المصحف الشريف، وتحقُّقها لدى الخطاطين العاملين فيه، من حيث سهولة استجابة يد الخطاط الطبيعية لقوانينها وقِيَمها وحاجاتها الفنية، وإشباع الحاجة الطبيعية لبصر قارئ القرآن في تهذيب التلاوة وتنغيمها، ومن حيث التطهُّر والتهذيب والرِّقة في السلوك المعرفي والأداء الخطِّي لكتابة المصحف الشريف؛ إذ إن بَرَكة الأداء متحقِّقة بإذن الله تعالى وفضله في جعل «نقاء الكتابة من نقاء النَّفْس»[1] عند خطَّاطي المصاحف، حيث ينعكس ذلك كله على سلوكهم الفني المتبنِّي لتقاليد التربية الروحية الإسلامية في التأدُّب العالي مع كتاب الله في حسن الأداء الخطي لصورة المصحف الشريف.

---

(١) روائع فن الخط والتذهيب القرآني، ص٤٧.

ولعل القيمة المعرفية الكبيرة لمثل هذه الدراسة الخاصة بالمخطوط القرآني تتمثل في رؤيتها الفنية للموضوع، وفي منهجها النقدي Criticism اللذين يمكن لهما أن يكونا ـ إلى حدٍّ ما ـ مادة علمية أساسًا لأغلب دراسات المصحف الشريف الجمالية التي يمكن تصنيفها منَ الناحية المعرفية، بكل سهولة ووضوح، في خانة (النقد الفني) التي تُعْنَى بشكل رئيس ومحدد بجمالية الصورة البصرية أكثر من أي نوع آخر من أنواع الصور الأخرى التي يقدمها الإبداع الإسلامي بكل مجالاته المعرفية: الفكرية والأدبية والفنية وغيرها.

إن هذا النقد الفني هو السبيل المعرفي والمنهجي لدراسة صورة المصحف الشريف والعناية الفلسفية بها أكثر من عنايته بأي موضوع آخر؛ كالقراءة أو الرسم أو البلاغة، أو غير ذلك من موضوعات المعرفة القرآنية المتعلِّقة بالمصحف الشريف. وفي هذا السياق يمكن تصنيف الاتجاهات الرؤيوية والمنهجية لأغلب هذه الدراسات داخل دائرة النقد الفني المعرفية، بشكل أوَّلي وعامّ، إلى اتجاهَين رئيسَين هما:

الاتجاه الأول: يُعنى بدراسة صورة المصحف وتصميمه، بوصفه الفضاء المعرفي الأساس لعلم صناعة الكتاب المخطوط الإسلامي، الذي يعدُّ المصحف الشريف فيه أول كتاب إسلامي. وغالبًا ما تكون هذه الدراسة شاملة لكل ما يتألف منه هذا الكتاب المخطوط وما يحتويه ماديًّا منَ الفنون والصناعات والمواد والأدوات والجهود والنظرات الهندسية والتصميمية والفنية المؤسِّسة لجمالية الفن الإسلامي بعامة، وفن الكتاب الإسلامي بخاصة؛ إذ غالبًا ما تركِّز مثل هذه الدراسة على تلك الفنون الإسلامية الداخلة في صناعة

المصحف الشريف، كفن الخط وفن الزخرفة، وفن التذهيب وفن التجليد، وهي الفنون التي يمكن أن نسميها أيضًا: (فنون المصحف الشريف)، سواء كانت هذه الدراسة شاملة لكل هذه الفنون، أو كانت تُعْنَى بواحدٍ من هذه الفنون كفن الخط أو فن التذهيب، أو غيرهما من كلِّ جوانبه التاريخية والعلمية.

الاتجاه الثاني: يُعنى بدراسة المعاني والدلالات والرموز التي يمكن أن تمثِّلها هذه الفنون والأشكال والألوان المستخدَمة في كتابة المصحف الشريف وصناعته، في ضوء التفسير الموضوعي لمفهوم (الحُسْن) الواسع في القرآن الكريم، واتجاهاته المتعددة في المعرفة الإسلامية، بوصف هذا المفهوم واتجاهاته الدلالية والوظيفية المتعددة ـ ومنها (حسن الخط) على سبيل المثال لا الحصر ـ هما الأساس المعرفي لكل النظريات الجمالية الإسلامية، العامة والخاصة، المكوِّنة ـ في النهاية ـ لما يمكن أن نسميه: علم الجمال الإسلامي أو الجمالية الإسلامية التي تقوم في الأساس على ما يمكن أن نسميه: (الجمالية القرآنية) أساسًا ومنطلقًا لكل المعرفة الجمالية الإسلامية.

الجمالية القرآنية

لعل التفكُّر في الجمالية القرآنية يكشف عن كون هذا الموضوع ينبوعًا رمزيًّا فيَّاضًا منَ المعاني والدلالات والألفاظ والأصوات والأشكال والصور والظواهر والأشياء القائمة على (الوحدة) المعرفية في حقيقتها (الفضلية) على ما سواها، بوصفها أسمى الصور الرمزية وأرقاها تجريدًا في التعبير الفني عن جلال الله وعظمته ﷻ، الذي هو الأصل والمصدر (القدسي) لكل جمال في المخلوقات والكائنات

والمصنوعات وما في طبيعتها... وعلى (التنوع) الفني في طبيعتها الهندسية ذات التجليات والمظاهر والمستويات الوجودية والمعرفية والمفهومية في الوعي الإنساني.

وربما أدى هذا التفكُّر في الطبيعة الموضوعية للفكرة الجمالية القرآنية وتجلِّياتها في المعرفة الإنسانية، إلى إدراكها وتمثُّلها وفهمها ودراستها وأدائها في إطار مبحث جديد منَ المباحث المعرفية الأساسية لعلوم القرآن الكريم، حيث يمكن تحديد الآفاق المعرفية العامة للجمالية القرآنية في حدود ثلاثةٍ منَ هذه العلوم، هي:

أولًا: علم التفسير: الذي يُعْنَى بـ(البيان القرآني) من حيث معناه الحقَّاني في الحكمة الإلٰهية ومقاصدها التشريعية، وما يتعلق بهذا المعنى منَ المباني والنُّصوص والخطابات والقراءات التأويلية التي قد تتيحها مناهج التفسير المختلفة في توكيد الوحدة الموضوعية أساسًا لبلاغة النص القرآني وجمالية مؤدَّاه في المعنى الحقَّاني.

ثانيًا: علم الترتيل: الذي يُعْنَى بـ(تحبير القرآن) الكريم قراءة فنية في تنزُّلاته اللفظية من حيث صحة النطق وحسن الأداء وجمال النغَمة، في ضوء ما نزل به القرآن الكريم منَ الأحرف والقراءات المتعددة بوصفها المادة الجمالية لهذا العلم الصوتي بوصفه ـ في الحقيقة ـ عبارة عن نَضَد وتأليف وتنسيق وانتظام في إرسال الكلمة منَ الفَمِ بسهولة واستقامة.

ثالثًا: علم خط المصحف الشريف وآداب كتابته: التي تُعْنَى بكيفيات (الرسم القرآني) خطًّا على مبدأ تعظيم كتاب الله تعالى بتحسين (صورة المصحف) منه، بأسباب وعوامل تقنية ضرورية،

منها: تجليل الخط، وإبانته على أحسن صورة من فخامته وانفراجه وعدم تصغيره أو قَرْمَطته، وغير ذلك منَ الآداب والكيفيات التي تؤسِّس لجمالية (المخطوط القرآني).

المخطوط القرآني بين الرسم والصورة

يعدُّ علم المصحف الشريف واحدًا من علوم القرآن الكريم[١]، وهو يُعْنَى بكل ما يتعلق بتوثيق الوقائع التاريخية والأدبية والفنية لجمع نصوص القرآن الكريم من أوعية الحفظ: الشَّفاهية والكتابية التي كان بعض الصحابة الكرام ﷺ قد تقلَّدوها مباشرة منَ الرسول الأكرم محمد ﷺ، وصولًا إلى كتابة هذه النصوص القرآنية متنًا واحدًا على ترتيب خاص للسور والآيات في سطور معدودات على صفحات في كتاب مسطور في رَقٍّ منشور[٢]، سماه المسلمون: (المصحف).

لقد كانت كتابة القرآن الكريم المبكِّرة في (الصُّحف) ونَسْخه منها إلى (المصحف الإمام)، هي الأساس المعرفي الأول لصناعة هذا الكتاب المخطوط الإسلامي الأول. ويمكن القول إن هذه الصناعة كانت هي العمل العلمي الإسلامي الأول لبناء هذا العلم، الذي يمكن عَدُّه أول العلوم القرآنية ـ منَ الناحية التاريخية على الأقل ـ وربما منَ الناحية المعرفية أيضًا؛ إذ كان هذا العمل الرائد

---

(١) ينظر: موسوعة علوم القرآن، لعبد القادر منصور، ص٩٣ ـ ١٠٩.

(٢) ﴿وَكُلَّ إِنسَٰنٍ أَلْزَمْنَٰهُ طَٰٓئِرَهُۥ فِى عُنُقِهِۦ ۖ وَنُخْرِجُ لَهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ كِتَٰبًا يَلْقَىٰهُ مَنشُورًا﴾ [الإسراء: ١٣].

مهادًا معرفيًّا لنشوء بعض علوم القرآن الكريم الأخرى التي منها، على سبيل المثال لا الحصر: (رسم المصحف) الذي يُعْنَى بهجاء القرآن وكيفيَّاته اللغوية المتعلِّقة بقراءة القرآن الكريم أكثر من تعلُّقه بكتابته، فصار موضوعه ـ معرفيًّا ـ ركنًا من أركان (علم القراءات القرآنية)[١].

وعلى الرغم منَ الهيمنة المعرفية الشديدة لهذا العلم على توجيه كتابة القرآن الكريم الخطية نحو ضرورة اتباع الرسم العثماني وصورته اللغوية التي وضعها كَتَبةُ الوحي القرآني الأوائل وخطَّاطوه الرُّواد منَ الصحابة الكرام ﷺ ظلت صورة المصحف هي المدار المعرفي لكل ما يتعلق بهذا العلم منَ الآداب والتقاليد، والمواد والأدوات، والتقنيات والأساليب، إضافة إلى الصور والأشكال والعلامات والرموز، وغير ذلك منَ المقومات التي تمثل في المفهوم الكوديكولوجي: وعاء المخطوط القرآني، وفي المفهوم الفني: صورته؛ بوصفها المادة المعرفية لجماليته الخاصة.

وعلى الرغم من أن المفهوم العام لصورة المصحف هذه يكاد ينصرف عند بعض علماء القراءات القرآنية إلى الكيفيات اللغوية (الكتابية ـ القرائية) لصور (الكلمات) الخطية في المتن القرآني؛ كالحذف والزيادة والهمز والبدل والوصل والفصل[٢] ـ يمكن القول أيضًا: إن هذه الصورة تُمثِّل عند علماء المخطوطات المفتاح المعرفي الأساس لصناعة مخطوطه الكتابي الرائد في المعرفة العربية الإسلامية، مثلما تُمثِّل عند مؤرِّخي الفن الإسلامي ونُقَّاده الجماليين ـ المجال

(١) مفتاح السعادة ومصباح السيادة، لطاش كبري زاده ١/ ١٣٣.
(٢) ينظر: الإتقان في علوم القرآن، للسيوطي ٣/ ١٤٣ ـ ١٥٦.

المعرفي الأول والأرحب لنشوء فنون هذا الكتاب الإسلامي وتطورها في هذه المعرفة، لا سيما أن الشرط الديني والعلمي الأول والأساس الذي قرره جمهور الفقهاء والمفسرين والعلماء المسلمين لكتابة المصحف الشريف وصناعته العامة، يقوم على (الحسن والجمال) مَبْدَأً دينيًّا، وسلوكًا قِيَميًّا، لتعظيم كتاب الله العزيز: القرآن الكريم.

الصناعة الفاضلة الكاملة الشاملة

كان (المصحف الإمام) هو الفضاء المعرفي الأول لصناعة الكتاب الإسلامي المخطوط؛ إذ كان هو الوعاء الماديَّ الحامل للنص القرآني الكريم في صورة الكتاب. وعلى الرغم من شحِّ المعلومات التاريخية المفصَّلة عن مواد صناعة مخطوطة المصحف الإمام الأولى وأدواتها وتقنياتها، ـ بشكل عام ـ كادت أغلب الرِّوايات التاريخية التي وصفت المادة الكتابية الأساس للمصحف الإمام تؤكد كتابتها بالحبر على الرَّق ـ بفتح الراء ـ وهو الصحيفة البيضاء المصنوعة منَ الجلد الرقيق[1]. ولعل من أوثق هذه الرِّوايات التاريخية وأوضحها في هذا المجال على الإطلاق رواية ابن كثير (ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م) التي يقول فيها: «أما المصاحف العثمانية الأئمة، فأشهرها اليوم الذي في الشام بجامع دمشق. وقد رأيته كتابًا عزيزًا جليلًا ضخمًا، بخطٍّ حسَن بيِّن قوي، بحبر مُحْكَم، في رَقٍّ أظنه من جلود الإبل»[2]. وثمة روايات أخرى تفيد بأن المصاحف

(١) لسان العرب، لابن منظور ٥/ ٢٨٨.

(٢) فضائل القرآن، لابن كثير ١/ ٤٩.

الأولى كانت قد كتبت أيضًا في جلود الظِّباء[١]. وكانت رقوق الكوفة أجود من غيرها لكتابة المصاحف لأنها كانت «تُدْبَغ بالتمر، وفيها لين»[٢].

وربما كانتِ الكتابة بالحبر في الرُّقوق هي الأسلوب المفضل لدى (كُتَّاب المصاحف) الأوائل، الذين ربما كانوا قد أجمعوا على كتابة القرآن الكريم في الرَّق لطول بقائه، أو لأنه الموجود الأفضل عندهم حينئذ. وربما صار هذا الأسلوب ـ فيما بعد ـ هو التقليد الفاضل عند أغلب كُتَّاب المصاحف في مشرق العالم الإسلامي ومغربه حتى القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي؛ حيث بقي الناس في المشرق على ذلك، إلى أن كثُر الورق في عهد الخليفة العباسي هارون الرشيد (خلافته بين سنتي ١٧٠هـ/٧٨٦م ـ ١٩٣هـ/ ٨٠٩م)، وانتشر عمله بين الناس[٣]. وفي المغرب كانت «كل مصاحفهم ودفاترهم مكتوبة في رقوق» حتى هذا القرن الذي عرف فيه الكتاب المغاربة (البردي) الذي كانوا يجلبونه من جزيرة صِقِلِّية[٤].

لقد شهد القرن الرابع الهجري حركة عزوف الوراقين والكُتَّاب والخطاطين عنِ الكتابة في الرُّقوق حيث توافرت لهم مواد الكتابة الأفضل؛ كالورق والقرطاس والبردي، وغير ذلك مما يسهل الكتابة عليه بالحبر الذي أصبح يتنوَّع مع معرفة هذه المواد الكتابية في صناعته

---

(١) الكتابة والخط في الحضارة الإسلامية، ليحيى الجبوري، ص٢٥٦.
(٢) الفهرست، ص٣٢.
(٣) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، للقلقشندي ٢/ ٤٨٧.
(٤) ينظر: أحسن التقاسيم، للمقدسي، ص٢٣٩.

وفي وظيفته المناسبة للكتابة فيما بين الرَّق وفيما بين غيره من الورق والقرطاس وغيرهما، فقد ذكر القلقشندي مثلًا أن الحبر صنفان: صنف يناسب الكاغد، وصنف يناسب الرَّق، ويسميه حبر الرأس[١]. ومع ذلك ظل كل منَ الحبر والمداد مفهومين بمعنى واحد من حيث الصناعة والوظيفة في كتابة المصاحف في الورق بخاصة، حيث صار لهذه الكتابة الخاصة حبرها الخاص الذي يعرف بـ(حبر المصاحف)[٢]، وورقها الخاص الذي يعرف بـ(كاغَد المصاحف)[٣].

وكان لصناعة المصحف الشريف تقنياتها الفنية العديدة؛ كالتصميم والتسطير والكتابة والزخرفة والتذهيب والتجليد.

ففي تصميم صورة المصحف الشريف الخارجية العامة: ابتدع المسلمون شكلًا جديدًا ومتميزًا لكتابهم الكريم في صفحات مبسوطة تُجمع عادة بين دَفَّتين لتكوين وعاء معرفي مختلف تمامًا، من حيث الشكل والتصميم، عن أوعية الكتب السماوية وأشكالها وأسمائها المعروفة آنذاك في البيئة الدينية والثقافية للجزيرة العربية[٤]. لقد كتب

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/٤٧٦.

(٢) يذكر غير واحد من المؤرخين المسلمين لصناعة الحبر وكيميائيه، أن الحبر الذي كانت تكتب به المصاحف هو حبر خاص، غالبًا ما كان يصنع من مواد نباتية طاهرة كالعفص المهروس في الماء العذب المصفَّى والمخلوط بقليل من الزاج والصمغ. ينظر: المخترع في فنون من الصنع، لابن رسول، ص٧٣. وربما يضيف إليه البعض: ماء زمزم للبركة.

(٣) معجم الأدباء، لياقوت الحموي ٥/٤٤٦ ـ ٤٤٨.

(٤) مثل (أسفار التوراة) التي كان وعاؤها الكتابي عبارة عن لفافات Rolls مصنوعة من الرق في شكل صحف منفردة تجمع إلى بعضها بطرق =

الصحابة الكرام (رضوان الله تعالى عليهم) آيات القرآن الكريم التي كانت تتنزَّل تباعًا في صحف مفردة مصنوعة من مواد مختلفة، غالبًا ما كانت تصنع منَ المواد الطبيعية المتاحة لأولئك الكُتَّاب آنذاك كعظام أكتاف الإبل، وصفائح الحجارة البيضاء الرقيقة المعروفة باللِّخاف، وجَريد النخل الذي يسمى: العُسُب، والرِّقاع المصنوعة منَ القماش أو الجلد المدبوغ: الأَدَم، وربما غير ذلك[١]. لكن فكرة جمع القرآن الكريم في كتاب واحد جامع كانت هي الأصل المعرفي لابتكار الشكل التصميمي لصورة المصحف الشريف، الذي يبدو لأول مرة على العموم مربعًا، مائلًا في شكله قليلًا إلى المستطيل المنشور في هيئة أفقية، قبل أن يتحول هذا الشكل إلى هيئة المستطيل المنتصب أو الواقف بأبعاد متناسبة على النسبة الفاصلة فيما بين الطول والعرض[٢].

وربما كان لهذا التصميم علاقة فنية ووظيفية قوية بمسطرة المصحف الشريف وصورتها القائمة ـ في الغالب ـ على عددٍ مفرد منَ الأسطر المكتوبة، حيث يتراوح عدد هذه الأسطر في الصفحة الواحدة منَ المصحف الشريف بين ثلاثة وخمسة أسطر في المصاحف الرَّقية المبكِّرة المكتوبة بالخط الكوفي، وبين خمسةَ عشَرَ وسبعةَ عشَرَ سطرًا في المصاحف الورقية المكتوبة بخط النَّسْخ.

= مختلفة، دون غلاف واحد جامع بين دفتين أو جلدتين.

(١) ينظر: الكتابة والخط في الحضارة الإسلامية، ص٢٥٩.

(٢) اتخذ المصحف الشريف في مظهره الخارجي أشكالًا ثلاثة: شكل قريب من المربع، وشكل يزيد العرض فيه على الارتفاع، وشكل يزيد الارتفاع فيه على العرض. ينظر: المصحف الشريف، لمحمد عبد العزيز مرزوق، ص٦١.

وتنطلق تقنية التسطير هذه من تصور هندسي فاضل لتوزيع السطور وترتيبها في صورة المصحف الشريف، التي غالبًا ما تتشكَّل من وحي فكرة التصميم الهندسية وتوجيهها وتطبيقاتها بوساطة التقنيات الأخرى: الكتابية والزخرفية والتذهيبية والتجليدية وغيرها.

فقه الحسن الواجب لكتابة المصحف الشريف

يشترط الفقهاء مبدأ تعظيم كتاب الله تعالى شرطًا واجبًا في أي مجال من مجالات التعامل مع القرآن الكريم، ووضعوا الآداب المطلوبة لذلك في نظريات أخلاقية وجمالية مستمدَّة منَ الشرع الإسلامي الحنيف لترقية الذوق وضبط السلوك في التعامل مع القرآن الكريم بعامة، وفي كتابته في المصحف الشريف بخاصة. وربما كانت هذه الشروط والآداب والنظريات هي المادة المعرفية لعلم المصحف الشريف بعامة، ولما يمكن أن نسمِّيه بخاصة: فقه الحسْن الواجب لكتابة المصحف الشريف، فقد جمع البيهقي (ت٤٥٨هـ/ ١٠٦٥م) ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ تلك الشروط والآداب والنظريات وقدمها فقهًا مقاصِدِيًّا ينطلق من هذا المبدأ الإسلامي الأساس للالتزام بالآداب الأخلاقية والتقاليد الجمالية لكتابة المصحف الشريف؛ إذ تتلخَّص هذه الآداب الشرعية في وجوب اتباع الرسم العثماني في إنشاء الصورة الخطية بما يضمن «حفظ المصاحف الكريمة عن مخالفة المصحف الإمام» في حين تتلخص تقاليد كتابة المصحف الشريف في «أن يفخَّم، فيكتب مفرجًا بأحسن خط، ولا يصغَّر، ولا تُقَرْمَط حروفه»[1]، لكي تَبِين إبانةً تامة.

(١) مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١/ ٥٢٩.

ويمكن القول إن صناعة المصحف الشريف الفنية قامت في إطار هذا الفقه المقاصدي الخاص بجمالية المخطوط القرآني، من خلال مراعاة الأسس الآتية لبناء صورة المصحف الشريف العامة:

١ ـ (نوع الخط) الأحسن في كتابة المصحف الشريف.

٢ ـ (أسلوب الكتابة) الأبسط والأوضح والأوفى أداءً في التوصيل لخط المصحف الشريف.

٣ ـ (تصميم الكتاب) الأفضل جمالًا في شكل المصحف وهيئته العامة.

٤ ـ (تزيين المصحف) بالأشكال والألوان باستخدام الفنون المصاحبة لفن الخط؛ كالزَّخرفة والتذهيب مثلًا.

٥ ـ (مواد الكتابة وأدواتها) المقبولة والمستحسَنة في خط صفحات المصحف الشريف وتجليدها.

فن الخط وجمالية المخطوط القرآني

شبَّه البلاغيون العرب الخط، بوصفه «صورة الكتابة»[١]، بالكائنات الحية الناطقة، فوصفوه بأنه «صورة ذات روح»[٢]. وربما لم يكن هؤلاء البلاغيون يقصدون بهذه الروح سوى (البيان) الذي هو اسم جامع لكل المعاني والدلالات والعلامات والحالات وغيرها من أنواع التعبير[٣]؛ إذ يقولون: إن «الخط صورة روحها

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، ص١٩.
(٢) أدب الكتاب، للصولي، ص٦.
(٣) ينظر: البيان والتبيين، للجاحظ ١/ ٧٥.

البيان». وذهبوا إلى أن المعادلة البلاغية لبيانية الصورة الخطية على أن «أحسَن الخط أبْيَنُه، وأبْيَن الخط أحسنُه»[١].

ويتمثل هذا الأمر المعنوي فيما تسميه المعرفة العربية الإسلامية: نَقْشًا؛ إذ يرى بعض أهل اللغة العرب أن «خير الخط ما قُرئ، والباقي نَقْش»[٢]. ولا شك أن نقش الخط إنما هو تجويده وتحسينه، وتزيينه وتفنينه، وغير ذلك من تقنيات التصنيع والإبداع التي تُخرِجُ هذا الخط «عن نمط الوراقين، وتصنُّع المحرِّرين، ويخيَّل إليك أنه متحرك وهو ساكن»[٣].

ولعل هذا هو جوهر ما يقصده هؤلاء البلاغيون من تفسيرهم لحسن النظم في الصورة الشعرية Poetics بحُسن نظم الصورة الخطية، لا سيما أن المنظوم ـ أيًّا كان نوعه ومجاله ـ ينبغي أن يكون بعضه مع بعض على حسْن «الصِّياغة والتحبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير»، بوصفه نظريةً عامة لكل التقاليد الفنية الفاعلة في صناعة جمالية المنظوم، أيًّا كان نوعه المعرفي بين الفنون السمعية كالشعر، أو بين الفنون البصرية كالخط، وذلك لأن بنية هذا المنظوم تتقوَّم بالحروف اللفظية أو الخطية، فتكون الصورة الشعرية ـ مثلًا ـ عبارة عن أصوات تجري منَ السمع مجرى الألوان منَ البصَر[٤] في الصورة

(١) أدب الكُتَّاب، ص٥٤.
(٢) كتاب الكُتَّاب، لابن درستويه، ص٣٥.
(٣) أدب الكُتَّاب، ص٣٦.
(٤) ينظر: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، لنبيل رشاد نوفل، ص٢٤ ـ ٢٥.

الخطية التي تتمثل تقاليدها الفنية في: حسن الشكل، وجمال الأسلوب، وجودة التعبير، وقوة الأداء.

ولا شك أن لهذا كله دورًا مهمًّا وأساسيًّا في أن تكون هذه الصورة الخطية هي الجوهر المعرفي لصناعة المخطوط؛ حيث يصدر المخطوط عن الخط بوصفه أصلًا ومصدرًا وفاعلًا في تكوين بنيته اللغوية والصناعية، وفي إنشاء صورته الكتابية الخاصة Codex عبر علاقة عضوية حميمة تقوم بين الخط والمخطوط في اللغة وفي الصناعة وفي المعرفة.

ففي ناحية اللغة: يأخذ المخطوط اسمه، في اللغتين العربية والإنكليزية ـ على أقل تقدير ـ منَ الخط.

وفي الصناعة: يعد الخط هو العصب البنيوي الأساس الذي يتقوم به المخطوط بوصفه كتابًا Book.

أما في ناحية المعرفة: فإن الخط يكاد يمثل الأصل الذي تتعلق به كل حوامل هذا الكتاب المخطوط ومحمولاته النَّصِّية والدلالية.

إن هذه العلاقة العضوية الحميمة بين الخط والمخطوط تقوم منَ الناحيتين المعرفية والمنهجية على كون الخط النواة المحورية لصناعة المخطوط ومتطلَّباتها المعرفية المتعلقة بالعديد من المجالات الأخرى: الهندسية، والإبداعية، والجمالية، وغيرها منَ المجالات العلمية والتقنية والفنية التي تُعْنَى بصَيْرورة الصورة الخطية أساسًا معرفيًّا وبنيويًّا لصورة المخطوط الكلية؛ حيث يمكن القول: إن صناعة المخطوط تقوم في حقيقتها على العمل الفني الواحد والمشترك ماديًّا ومعنويًّا في بناء وعاء المخطوط المادي، وفي إنشاء صورته الفنية.

المقومات الجمالية لخط المصحف الشريف

من هنا يمكن أن ندخل إلى ما يمكن أن تقوم عليه بنية المخطوط القرآني من مقومات الحسن والجمال وشروطهما اللازمة لتحقيق الصورة الصحيحة والفاضلة للمصحف الشريف. ولعل من أبرز هذه المقومات[١]:

١ ـ **حسن الشكل**: ونَعْني به تصحيح أشكال الحروف وتحسين صورها، في سلسلة مترابطة منَ التقنيات الهندسية والفنية التي تبدأ بتحديد ماهية الشكل الأول أو البسيط، المؤلَف منَ الخطوط الهندسية Lines، مفردة أو مركبة، والمقادير أو الأقدار المناسبة منَ الطول والعرض ومنَ الكِبَر والصِّغَر، ومنَ الهيئات الواجبة له منَ الانتصاب والتسطيح والانكباب وغير ذلك، ثم بعد ذلك تسوية صورة الحرف بصدر القلم وقَطَّته التي توازن دقَّة أجزائه وغِلَظها على نحو متساوٍ، دون خلل واضح في ذلك، ليصبح شكل الحرف وصورته سهل الرسم والكتابة بقلم الخطاط. ويطلق على تقنيات حسن أشكال الحروف وصورها الخطية هذه ـ ألفاظ[٢]: التَّوْفِية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال.

٢ ـ **حسن الوضع**: من خلال العناية التِّقْنية بإنشاء البنية المعمارية لمرسوم الخط، اعتمادًا على ما تلقاه من حسن أشكال الحروف وصورها؛ إذ يقوم حسن الوضع على ترتيب الحروف

---

(١) مرسوم الخط العربي.. المفهوم والنظرية في النقد الفني، لإدهام محمد حنش، ص٥.

(٢) ينظر: رسالة في الخط والقلم، لابن مقلة، ص١١٩.

الخطية في أحسن نظام عند كتابة السطر المتسلسل بوضوح تامٍّ. ويتم حسن الوضع عبر تقنيات وقواعد هندسية ولغوية وفنية تستند إلى (علم المناسبة) المكانية فيما بين هذه الحروف من حيث المجاورة أو اتصال بعضها ببعض، من خلال العناية بمواقع المَدَّات المستحسَنة بين هذه الحروف المتصلة، وصولًا إلى تحقيق صورة الكلمة الخطية، وإضافتها إلى غيرها منَ الكلمات، حتى يصير السطر كاملًا في مرسومه الخطي. ويطلق على تقنيات حسن الوضع هذه ـ ألفاظ[١]: الترصيف، والتأليف، والتنصيل، والتسطير.

٣ ـ **حسن الضبط**: يعرف لفظ الضبط بكونه مصطلحًا قرائيًّا يتصل بمرسوم الخط القرآني، من جهة ما يعرف بـ(رموز القراء) و(حركات التشكيل) و(علامات الإعجام) التي دأب الخطاطون على معالجتها فنيًّا ولغويًّا، بوصفها من (لواحق الخط)[٢]، في كتابة المصحف الشريف، وظيفتها الأساسية: الزِّينة والتَّحْلية، إضافة إلى ضبط القراءة نحويًّا وصوتيًّا.

٤ ـ **حسن التقليد**: يقصد بالتقليد هنا: التصوُّر الفاضل لجمالية المخطوط القرآني في ضوء المعرفة الفنية الإسلامية. وغالبًا ما يقوم هذا التقليد على: (طريقة/ طرائق) معينة عامة في الرؤية والمنهج والسلوك، أو (قاعدة/ قواعد) محدَّدة وخاصة، لتصميم مرسوم الخط وتوزيعه في صفحة المصحف، أو (أسلوب/ أساليب) واضحة ومميزة

(١) ينظر: رسالة في الخط والقلم، ص١٢٠.

(٢) ينظر: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، لإدهام محمد حنش، ص٦٠.

في اختيار (نوع أو أنواع) الخط العربي في كتابة المصحف الشريف.

التقاليد الفنية لخط المصحف الشريف

يوجِّه الخليفة الراشد علي بن أبي طالب ﷺ (ت٤٠هـ) أحدَ كُتَّاب المصاحف في زمانه: «أَجْلِلْ قَلَمَك»، ففعل الرجل، فقال له الخليفة: «هكذا نوره، كما نوَّره الله»[١]. وهكذا يبدو الواجب في كتابة القرآن الكريم أن يكون مرسوم الخط في صورة المصحف كبير الحجم، مبسوط الهيئة، ممتلئ الشكل، ثقيل الوزن، مُشْبَع القَسَمات، واسع الأطراف، مكتنِز القوة، مشرق الوجه، واضح اللون، صحيح الرسم، سهل القراءة، يملأ صفحة المصحف بقلَّةٍ منَ الحروف تستحوذ على مساحتها استقرارًا وهيبةً وجلالًا يتناسب مع جلال القرآن الكريم وعظمته التي تستوجب تعظيم صورته الخطية بتحسين كتابته وتبيين أشكالها وإيضاح صورها من خلال تكبير الخط فيها، دون مَشْقِه، وتعليقه، وتصغيره.. ومن خلال تنوير الخط وإشراقه وفك غوامضه ومنع الالتباس عنه لتحقيق قراءته الصحيحة، وذلك بالاستعانة بحركات الشكل والإعراب ونقاط الإعجام التي يعدّها البعض «نورًا له»[٢] في التعظيم والتجليل والتكبير والتوضيح،

---

(١) العقد الفريد، لابن عبد ربِّه ٤/١٩٦.

(٢) اختلف الفقهاء قديمًا في نقط المصحف وشكله؛ فذهب بعضهم إلى تجريده منها، وذهب آخرون إلى استحبابها فيه. وقد سارت كتابة المصحف الشريف، على العموم، على ضبط المصحف بالنقط والشكل والرموز الملحقة التي تساعد في وضوح المكتوب القرآني وسهولة قراءته وصحتها. ينظر: الإتقان في علوم القرآن ٣/١٦٠ ـ ١٦٢.

وغير ذلك من واجبات كتابة القرآن الكريم وأركانها الفنية التي تهدف إلى تحقيق مرسوم الخط وتمكينه منَ التعبير عن بيان النص وسهولة القراءة ووضوحهما التامِّ في هذا المرسوم.

ويوضح التوحيدي مفهوم (تحقيق الخط) وتطبيقاته العملية، من خلال الشروط والقواعد الفنية التي جمعها في إطار ما سماه «معاني تحقيق الخط»، التي عبَّر عنها بمصطلحات: «الخط المجرَّد بالتحقيق، والمجمل بالتحويق، والمزيَّن بالتخريق، والمسنَّن بالتشقيق، والمُجاد بالتدقيق، والمميَّز بالتفريق، فهذه أصوله وقواعده المنتظمة لفنونه وفروعه»[١].

ونجد بعض فقهاء الصحابة الكرام قد اشترط (الخط الجليل المحقَّق) لكتابة المصحف الشريف، وكرهوا كتابته بـ(الخط الدارج) السريع الأداء، والمختزل الشكل، الذي كان يسمى (المَشْق)[٢].

وقد أدت هذه التقاليد الفنية في كتابة المصحف الشريف إلى (التنوُّق)[٣] في تصوير الخطِّ وتحسينه وتزيينه وتجميله وتلوينه وتذهيبه، منذ بواكير الوراقة المصْحَفية في العهد الأموي (٤٠ ـ ١٣٢هـ/ ٦٦٠ ـ ٧٤٩م)، حيث باشر ذلك ـ لأول مرة ـ الخطاط

---

(١) رسالة في علم الكتابة، ص٣١.

(٢) ينظر: المشق في الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، ص١٧٦ ـ ١٨٠.

(٣) التنَوُّق: هو التأنق، والاسم منه: النَّيقة. ويدل أصل اللفظ على السمو والارتفاع في المكان، فيطلق على قمة الجبل مثلًا: النَّيق. ويدل أيضًا على استحسان العمل والإعجاب به لما فيه من الحذاقة والمبالغة في التحسين والتجويد والتلوين. ينظر: لسان العرب ١٤/ ٣٣٤.

الأموي خالد بن أبي الهياج كاتب الوليد بن عبد الملك (خلافته بين سنتي ٨٦ ـ ٨٩هـ/ ٧٠٥ ـ ٧٠٨م)، الذي كان «أولَ مَن كتب المصاحف في الصدر الأول، ويوصف بحسن الخط»، فكتب للخليفة عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه (ت١٠١هـ) «مصحفًا تنَوَّق فيه، فأقبل عمر يقلِّبه ويستحسنه، واستكثر ثمنه فرَدَّه عليه»[١]. وربما فتح استحسان عمر لهذا التنَوُّق في كتابة المصحف الشريف الباب لاستحسان كتابته بالذهب، على رأي بعض فقهاء المسلمين وعلمائهم؛ كالإمام أبي حامد الغزالي[٢] (ت٥٠٥هـ/ ١١١١م) وغيره.

وقد بلغت كتابة المصحف الشريف بالذهب أوج ازدهارها في ظل رعاية بعض الدول الإسلامية: الإيلخانية (٦٥٣ ـ ٧٥٦هـ/ ١٢٥٦ ـ ١٣٥٥م) والمملوكية (٦٤٨ ـ ٩٧٩هـ/ ١٢٥٠ ـ ١٥٧١م) مثلًا، ودعمها المادي المقصود لإنجاز مصاحف فذة في فخامتها وفي تذهيبها خلال القرون منَ السابع إلى العاشر الهجري/ الثالث عشر إلى السادس عشر الميلادي[٣].

وكثيرًا ما رافق هذا التنَوُّقَ في كتابة المصحف الشريف وتنميقها، التفننُ في طرائق هذه الكتابة وأساليبها الفنية التي تقوم على استخدام نوع واحد فقط أو على استخدام نوعين أو أكثر من أنواع الخط العربي في سطور الصفحة الواحدة من المصحف.

---

(١) الفهرست، ص١٤ ـ ١٥.

(٢) الموسوعة الفقهية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ص٣٨، تحلية المصحف.

(٣) ينظر: QURANS OF THE MAMLUKS, David James.

وقد اشتُهرت من هذه الطرائق ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ طريقتا ابن البواب (ت٤١٣هـ/ ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت٦٩٨هـ/ ١٢٩٨م) في كتابة المصحف الشريف، فطريقة ابن البواب تقوم على استخدام نوع واحد كالمحقَّق أو الرَّيْحان أو الرِّقاع أو غيرها في سطور الصفحة الواحدة منَ المصحف[١]، في حين تقوم طريقة ياقوت في كتابة صفحة المصحف على استخدام نوعين أو أكثر من أنواع الخط[٢].

وقد نشأت عن هذه الطرائق والأساليب الفنية قواعد لترتيب الكلمات وتوزيعها في صفحة أو صفحات المصحف. ويتمثل أغلب هذه القواعد في التزام كتابة واحدة لما يتكرر من كلمات القرآن أو لما يتشابه من آياته أو الأجزاء، أو غير ذلك في مواضع محدَّدة ـ كالبدايات والنهايات ـ منَ الصفحة الواحدة أو صفحات المصحف الواحد. ويتوقف عدد هذه القواعد ـ عادة ـ على رؤية الخطاط ومنهجه في ذلك، ولكن الخطاطين يفضِّلون ألّا يتجاوز عددها في كتابة المصحف الواحد تسعًا وعشرين قاعدة؛ أي: لا بد من أن يكون عددها أقل من عدد أجزاء القرآن الكريم الثلاثين[٣]. وقد عرف هذا التقليد الفني عند الخطاطين العثمانيين (٦٦٩ ـ ١٣٤١هـ/ ١٢٩٩ ـ ١٩٢٢م) الممتهنين كتابةَ المصحف بطريقة تساعد على حفظ

---

(١) ينظر: ابن البواب عبقري الخط العربي عبر العصور، لهلال ناجي، ص١٨.

(٢) ينظر: فن الخط، لمصطفى أوغور درمان، ص٤٥.

(٣) ينظر: Twenty-Nine Rules, Witkam, p.342 .

القرآن الكريم، فظهرت بذلك: (مصاحف الحفاظ)[١].

ولكن التقليد الفني الأبرز لكتابة المصحف الشريف هو تميُّز أنواع الخط التي تكتب بها المصاحف عن غيرها من أنواع الخط الأخرى، وتعدُّد هذه الأنواع الخطية الخاصة التي عرفت بـ«خطوط المصاحف»[٢]، تمييزًا لها عن «خطوط الكتاب، وخطوط الوراقين»[٣].

خاتمة

يتميز المخطوط القرآني عن غيره منَ المخطوطات العربية والإسلامية بجماليته الناتجة من صناعته الفنية الخاصة التي تقوم بدورها على ما سميناه «فقه الحسن الواجب لكتابة المصحف الشريف». ينطلق هذا الفقه من مبدأ تعظيم القرآن الكريم، ويشترط لصناعة المخطوط القرآني: الطهارة في المواد والخامات المكوِّنة لوعائه، والجمال والبيان والقوة في الصورة الخطية التي هي العصب المعرفي لصورة المصحف الشريف.

وإذا كان هذا الفقه الجمالي وتطبيقاته الفنية هما المَقول المعرفي لهذه المقارَبة البحثية المتواضعة من خلال تقديم بعض

---

(١) ينظر: كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، لإدهام محمد حنش، ص٩٩ ـ ١٤٠.

(٢) ينظر: خطوط المصاحف.. إشكاليات التعريف وحدود التصنيف، لإدهام محمد حنش، ص٩٧ ـ ١٥٢.

(٣) كتاب الكُتَّاب، ص١١٤.

الإشارات العِلْمَجمالية المتصلة بكوديكولوجية المخطوط القرآني. . . فإن أبرز نتائج هذا البحث وتوصياته قد تتمثل ـ بشكل عام ـ في إطار مسألتين رئيستين هما:

١ ـ ضرورة العناية العلمية المتميزة بجمالية المخطوط القرآني وتقاليدها الفنية في صورة المصحف الشريف مجالًا معرفيًّا آخر من مجالات المعرفة القرآنية (علوم القرآن)، ومن مجالات المعرفة العلمية الخاصة بالمخطوطات، كعلم تحقيق النصوص Textelogy، وعلم صناعة المخطوط، وعلم فهرسة المخطوطات وغيرها.

٢ ـ يقوم هذا المجال الجديد على نسق pattern معرفي خاص منَ الفنون الإسلامية الأساسية في صناعة المخطوط القرآني، يختلف نوعًا ما عن النَّسَق المنظَّم لما يعرف في تصنيف الفنون الإسلامية بـ(فنون الكتاب) التي هي: فن الخط Calligraphy، وفن الزخرفة Ornamentation، وفن التصوير Painting (المُنَمْنَمات Miniatures)، وفن التذهيب Illumination، وفن التجليد Bookbinding. . إذ تتميز جمالية المخطوط القرآني بقيامها المعرفي على نسق منتظم، ممَّا يمكن أن نطلق عليه مثلًا (فنون المصحف الشريف)، وهي فنون: الخط، والزخرفة، والتذهيب، والتجليد، دون فن التصوير.

* * *

المصادر والمراجع

* **ابن البواب عبقري الخط العربي عبر العصور**، هلال ناجي، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٨م.
* **الإتقان في علوم القرآن**، الحافظ جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٧م.
* **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي البَناء المقدسي (ت٣٨٧هـ/ ٩٩٧م)، ط٢، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٠٦م.
* **أدب الكتاب**، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت٣٣٥هـ/ ٩٤٦م)، : محمد بهجة الأثري، بغداد، المكتبة العربية، ١٣٤١هـ.
* **البيان والتبيين**، عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ/ ٨٦٨م)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٧، مصر، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.
* **الخط العربي في الوثائق العثمانية**، د. إدهام محمد حنش، الأردن، عمان، دار المناهج، ١٩٩٨م.
* **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، د. إدهام محمد حنش، سوريا، حلب، دار النهج، ٢٠٠٧م.
* **خطوط المصاحف.. إشكاليات التعريف وحدود التصنيف**، د. إدهام محمد حنش، القاهرة، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد (٥٤)، الجزء الثاني، ٢٠١٠م.
* **الذخائر الشرقية**، كوركيس عواد، جمع وتعليق: جليل العطية، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٩م.
* **رسالة في الخط والقلم**، أبو علي محمد بن مقلة (ت٣٤٨هـ/ ٩٣٩م) في: ابن مقلة خطاطًا وأديبًا وإنسانًا، تصنيف وتحقيق: هلال ناجي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١م.

* **رسالة في علم الكتابة**، أبو حيان التوحيدي (ت٤١٤هـ/ ١٠٢٣م)، تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني، دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١م.

* **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، أحمد بن علي القلشندي (ت٨٢١هـ/ ١٤١٨م)، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م.

* **صناعة الكُتَّاب**، أبو جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، تحقيق: بدر أحمد ضيف، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٩٠م.

* **العقد الفريد**، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين وإبراهيم الإبياري وعبد السلام هارون، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م.

* **العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي**، د. نبيل رشاد نوفل، مصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٩٣م.

* **فضائل القرآن**، عماد الدين إسماعيل بن عمر بن كثير (ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م)، بيروت، دار المنار، ١٣٤٨هـ.

* **فن الخط**، مصطفى أوغور درمان، ترجمة: صالح سعداوي صالح، إستانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ١٩٩٠م.

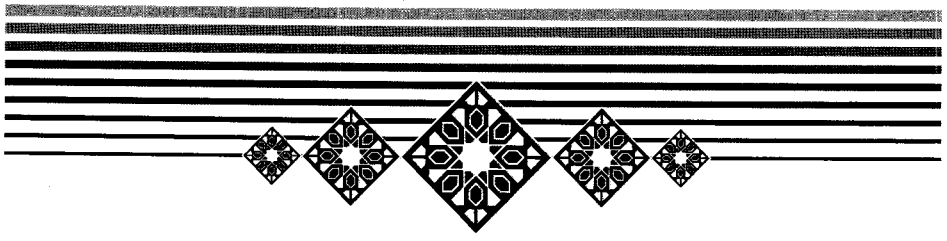
* **الفهرست**، محمد بن أبي يعقوب إسحاق بن النديم (ت٣٨٥هـ/ ٩٩٥م)، تحقيق: د. يوسف علي الطويل، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.

* **كتاب الكُتَّاب**، عبد الله بن جعفر بن درستويه (ت٣٤٧هـ/ ٩٥٨م)، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي ود. عبد الحسين الفتلي، الكويت، دار الكتب الثقافية، ١٩٧٧م.

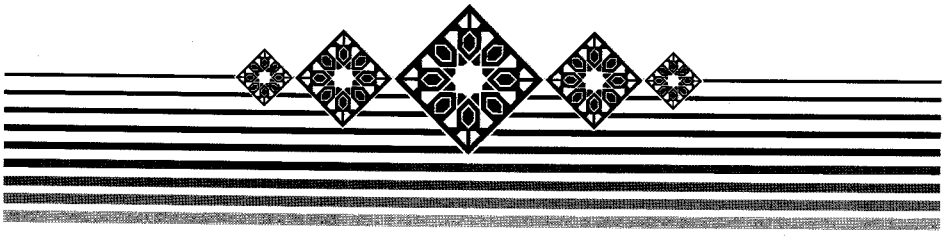
* **كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين**، د. إدهام محمد حنش، المدينة المنورة، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، العدد السابع، السنة الرابعة، ١٤٣٠هـ/ ٢٠١١م.

* **الكتابة والخط في الحضارة الإسلامية**، يحيى وهيب الجبوري، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م.

* **لسان العرب**، ابن منظور (ت٦٣٠هـ/ ٧١١م)، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٩م.
* **المخترع في فنون من الصنع**، الملك المظفر يوسف بن عمر بن رسول (ت٦٩٤هـ/ ١٢٩٤م)، تحقيق: د. محمد عيسى صالحية، الكويت، مؤسسة الشراع العربي، ١٩٩٨م.
* **المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي**، فرانسوا ديروش، ترجمة: د. أيمن فؤاد سيد، لندن، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ٢٠٠٥م.
* **مرسوم الخط العربي... المفهوم والنظرية في النقد الفني**، د. إدهام محمد حنش، دبي، مجلة حروف عربية، العدد الخامس والعشرون، السنة الثامنة، ٢٠١٠م.
* **المصحف الشريف ـ دراسة تاريخية وفنية**، د. محمد عبد العزيز مرزوق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
* **معجم الأدباء**، ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ/ ١٢٢٥م)، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٣م.
* **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، أحمد بن مصطفى طاش كبري زاده (٩٦٨هـ/ ١٥٠٦م)، تحقيق: كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، القاهرة، دار الكتب الحديثة، د.ت.
* **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م.
* **الموسوعة الفقهية**، الكويت، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
* **موسوعة علوم القرآن**، الدكتور عبد القادر منصور، سوريا، حلب، دار القلم العربي، ٢٠٠٢م.
* London. Alexandria Press, 1988 QUR'ANS OF THE MAMLUKS, David James.
* Twenty-Nine Rules for Qur'an Copying. Jan Just Witkam: Amsterdam, TUBA, 26/11/2002.



نصوص



رسالة في الكتابة المنسوبة[١]

للدكتور خليل محمود عساكر

هذه رسالة صغيرة كنت نقلتها عن نسخة خطية محفوظة تحت رقم (٧) بمكتبة برلين أثناء مقامي بهذه المدينة في أوائل الحرب الماضية. وقد أعجبت بالرسالة على صغرها كل الإعجاب؛ إذ هي تعالج مسألة الكتابة المنسوبة أو الخط المنسوب من زاوية فنية على نحو قلما وجدت له نظيرًا فيما قرأت من كتب في موضوع الخط حتى الآن.

والرسالة غير منسوبة إلى مؤلف، والناسخ الذي نسخها لم يذكره واكتفى بالدعاء له بعد أن كتب العنوان حيث قال: «رحم الله تعالى مؤلفها».

وكما لم يذكر للرسالة مؤلف، لم يذكر لها كذلك اسم ناسخ ولا تاريخ نسخ، وإن كان يتضح من خطها أنها نسخت في زمن متأخر يرجح أنه أوائل القرن العاشر الهجري.

ويبدو بوضوح لمن ينظر في هذه الرسالة أن مؤلفها المجهول كان أستاذًا من أساتذة الكتابة، يسأل عن مشكلها، ويستفتى فيما دق على الناس بل على الخاصة فهمه، فيجيب إجابة عالم حجة ثبت.

---

(١) المجلد الأول، الجزء الأول، رمضان ١٣٧٤هـ/مايو ١٩٥٥م، ص١٢١ - ١٢٧.

أما عن العصر الذي عاش فيه المؤلف فقد يمكن القول بأنه عاصر أبا الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب.

ويدلنا على ذلك أن المؤلف يذكر في رسالته طائفة من أئمة الخط كابني مقلة وابن البواب وأستاذه ابن أسد. وأحدث هؤلاء عهدًا هو ابن البواب الذي توفي عام (٤١٣هـ) أو (٤١٤هـ).

ففي أول الرسالة نقرأ سؤال السائل: ولم قصر المتقدمون عن الأستاذ ابن البواب وسلم له المتأخرون من الكتاب؟

وفي الإجابة عن هذا السؤال نجد المؤلف يقول: وأما الشيخ ابن البواب فوجد الناس قد اجتهدوا قبله في إصلاح الكوفي وأقبلوا على ترطيب الكتابة للسر الخفي...

وكانت أسباب إتقان هذه الصناعة قد كملها الله له بأسرها، وأراده لهذه الرتبة فشد لها أسره وأطلعه على سرها فرأى ابني مقلة قد أتقنا قلمي التوقيعات والنسخ، لكن لم يرسخا ـ رحمهما الله ـ في إتقانهما ذلك الرسخ، فكمل معناهما وتممه.

ووجد شيخه ابن أسد يكتب الشعر بنسخ قريب من المحقق فأحكمه.

إنه ليبدو من هذا النص أن ابن البواب كان موضع حفاوة وإعجاب من رجال هذه الصناعة وأن الناس قد عرفوا له قدره وفضله وأقروا له بذلك في عصره.

وفي قول مؤلف الرسالة عن ابني مقلة: «لكن لم يرسخا ـ رحمهما الله ـ في إتقانهما ذلك الرسخ» إشارة ضمنية إلى أن ابن البواب لم يكن قد توفي حين كتب المؤلف رسالته.

وإذا صحت معاصرة مؤلف الرسالة لابن البواب ـ وصحتها أمر محتمل كل الاحتمال ـ، وإذا كان أبو حيان التوحيدي قد عاش حتى شهد ميلاد القرن الخامس الهجري؛ فهل لنا أن نتقدم بفرض قد تكشف الأيام عن صحته، وهو أن المؤلف ربما كان أبا حيان التوحيدي نفسه؟ أن بين أسلوب صاحبنا وأسلوب أبي حيان شبهًا ظاهرًا[1].

وهاكم الرسالة:

(١) عن الخط المنسوب نفسه يستحسن الرجوع إلى معجم الأدباء ١/ ٢١؛ رسائل إخوان الصفا ١/ ١٦٣ ـ ١٦٥، طبعة القاهرة، ١٩٢٨م؛ صبح الأعشى ٣/ ٤٥.

رسالة في الكتابة المنسوبة

رحم الله تعالى مؤلفها

بسم الله الرحمن الرحيم

سألتني ـ أيدك الله ـ عن الكتابة المنسوبة، أسميت منسوبة لتناسبها، أم (لأنها) نسبت إلى واضعها؟

وما سبب إعجاب الناس كافة بها، وميلهم إليها، خصوصًا أهل الذكاء من سادتهم، والألباء من صدورهم وقادتهم، حتى من كان منهم أميًّا؟

ولم أختص هذا بالكتاب العربي، حتى أعجبت صورته رائيه ولو كان أعجميًا؟

ولم قصر المتقدمون عن الأستاذ ابن البواب، وسلم له المتأخرون من الكتاب؟

وسألت عن معنى قول القائل: خير الخط ما قرئ والباقي نقش!

فقد فهمت سؤالك، وهأنذا مجيبك بما لا تأباه العقول السليمة، ولا تنكره الأذهان المستقيمة، مختصرًا لك من اللفظ، ومستظهرًا لك[1] على ظهور المعاني بأبلغ اللطف.

---

(١) في الأصل: ومستطهرًا لك من اللفظ.

فاعلم أن الكاتب إذا بلغ في تعلم هذه الصناعة غاية قدرته، وقفت يده عند حد عرف من ذلك الحد خطه، من معانٍ تخصه عند أهل التمييز وذوي النقد والتحريز[١]، كما تعرف وجوه الناس وأن تشابهت أعضاؤها، وتشاكلت أجزاؤها، بمعان تخص كل وجه منها، تعرفها القلوب، وتشهدها العيون. وقد تقصر عن هذه الفواصل العبارة، وتعجز عن تبينها الإشارة.

والكتاب، وإن نهلوا من شرعة واحدة، وسلكوا في[٢] سبيل قاصدة فلا بد لكل منهم أن تميل به نفسه، ويسرقه طبعه، إلى معان تخص خطه، وتميزه عن غيره ممن يكتب على طريقته، ولو اجتهد في محاكاة خطه. هذا إذا صدق النقد والتمييز، وخلص الكاتب من التكلف والتبديل؛ لأن أمزجة الناس لم تتماثل[٣] بالتطبيق، ولم تتعادل بالتحقيق. فالخط ينسب إلى كاتبه المجيد. وأما من لم يبلغ بالتجويد حدًا فخطه ينقص ويزيد، وعلى هذا الفتيا عند مالك، فما كتب به من يعرف خطه حكم عليه بذلك.

وأما سبب إعجاب الناس بها، فاعلم أن الأصل في الخط هو أن يحفظ صورة الكلام، فينقله الخلف عن السلف، ويفهم منه الغائب ما يفهمه الشاهد، فينسخ به العلم، وتدون به الحكم، وتبلغ به الرسائل، وتقرر به العهود، ويحرر به الحساب، ويترجم به عن الضمير، فيتم به تدبير الملك، وتحفظ به الكتب المنزلة على الرسل،

---

(١) التحريز: المبالغة في الحفظ.

(٢) يقال: سلك المكان وسلك فيه. القاموس.

(٣) في الأصل: «تتاثل».

فهذه هي الحاجة الأولى كانت للكتاب[١]، والمقصد المتقدم منه.

فلما تم لنا هذا المراد منه، لم تقنع النفس من صورة حروفه، وأوضاع كلمة، بدون صحة نسبته الوضعية، كما تناسبت أعضاء الحيوان، وتوازنت أجزاء النبات؛ لأن النفس عاشقة في الجمال، مجبولة على حب الحسن، وهو التناسب الطبيعي مرئيًا كان أو مسموعًا.

ألا ترى أنها لم تقنع من الكلام بفهم معناه دون أن رغبت إلى مسجوعه وطربت إلى موزون مسموعه، فشرفت الخطب، وعلت قمة الشعر، وعلت قيمة البديع، ثم لم ترض من الصوت بمفهومه، حتى طلبت تناسبه فحررت الألحان، وعدلت الأصوات بالأوزان، وحفظت الضروب بأدوار الأزمان، فسمى ذلك بالموسيقار، فخوطر[٢] فيه بالأديان، ودان له ذو الأخطار؟

فحسن الكتابة جمال مطلوب للنفس، وصحة نسبتها صورة معشوقة للقلب، وهو أمر معنوي زائد على مفهوم الخط. فخير الكتاب ـ من جهة طلب إدراك معنى لفظه ـ ما قرئ، فلم تشتبه حروفه، ولم تشكل كلماته، لكن خيره ـ من جهة نزهة الطرف، وإطراب النفس، وتفريح القلب، وتفريج الهم، وشحذ مدية الذهن، وصقل مرآة الفكر ـ هو ما ناسب كل حرف مجاوره، وما بعد مجاوره، وما قبله في كلمته، واعتدلت مقاديره، وأبهجت رطوبته، واستنارت حواشيه وأطرافه، وبهر العيون صفاؤه وقوته، ونطق

(١) في الأصل: للكتاب، بتشديد التاء، والكتاب والكتابة بمعنى.
(٢) في الأصل: «فحوطر».

بالإعجاز تفصيله وجملته، فثنى إليه أعنة الحدق، وأهدى إلى النفوس رؤيته مبهج الفرج، وأصدر عن الصدور بتأمله وارد الحزن.

فهذا معنى قول القائل الذي هجن النطق، ما بعد عن الصدق؛ لأن هذا وإن كان من جنس النقش، فإنه كنقش الطبيعة، وتعديل حسن الخليقة، إذ صدر عن قوة العقل، وصحة الأفكار، ولم يحرر على تخييل؛ ولم يخط مستقيمه بمسطرة، ولا مستديره ببركار. فلذلك لا يوجد في كل عصر إلا الكاتب بعد الكاتب، وذلك لإعجاز هذه الصناعة بدقة المذاهب.

فالخط المنسوب كالجوهر محبوب الشيمة، محفوظ القيمة، معدود من الأعلاق النفسية، والذخائر الكريمة.

وأما كونه يعجب القارئ والأمي، ويزدهي العربي والأعجمي[1]، فلما ذكرت من أن إعجابه لا يتوقف على أن يقرأ، لكنه معنى تدركه النفس بالنظر فيدري.

وأما الشيخ ابن البواب فوجد الناس قد اجتهدوا قبله في إصلاح الكوفي، وأقبلوا على ترطيب الكتابة للسر الخفي: وهو حب النفس للرطوبة، لأنها مادة الحياة، وهي لدونة الخط وزيه[2]، وألا يرى من خارج زواياه. وكانت أسباب إتقان هذه الصناعة قد كمّلها الله له بأسرها، وأراده لهذه الرتبة فشد لها أسره وأطلعه على سرها، فرأى

---

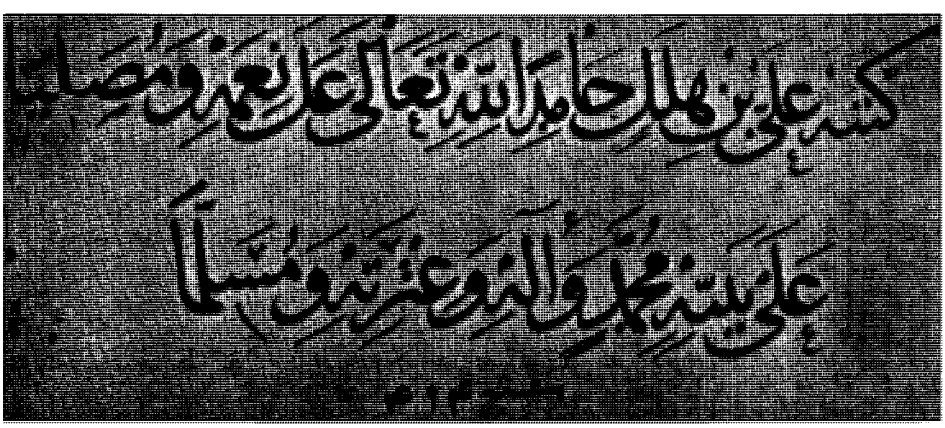
(١) يؤيد القول بإعجاب الأعجمي بالخط المنسوب ما ذكره أبو حيان التوحيدي في رسالته في علم الكتابة وهو قوله: «سمعت ابن المشرف البغدادي يقول: رأيت خط أحمد بن أبي خالد كاتب المأمون، وكان ملك الروم يخرجه في يوم عيده في جملة زينته ويعرضه على العيون».

(٢) كذا في الأصل، ولعلها: «وريه».

ابني مقلة قد أتقنا قلمي التوقيعات والنسخ، لكن لم يرسخا ـ رحمهما الله ـ في إتقانهما ذلك الرسخ، فكمل معناهما وتممه. ووجد شيخه ابن أسد[١] يكتب الشعر بنسخ قريب من المحقق فأحكمه، وحرر قلم الذهب وأتقنه ووشى برد الحواشي وزينه. ثم برع في الثلث وخفيفه، وأبدع في الرقاع والريحان وتلطيفه، وميز قلم المتن والمصاحف، وكتب بالكوفي فأنسى القرن السالف.

وأما ما رأيت من مؤوجه[٢] وتسبيعه، وتلعبه بغير ما ذكرت وتنويعه فغاية لم يدركها أحد بعده، ومن جد في نقل جيد خطه عرف حده.

اللوح رقم ٣ ـ مجلة معهد المخطوطات



أنموذج من خط ابن البواب سنة ٤١٤

---

(١) هو محمد بن أسد، أحد اثنين أخذ عنهما ابن البواب، أما الآخر فهو: محمد بن السماني. صبح الأعشى ٣/ ٤٥.

(٢) في الأصل: «مووجه». والمؤوج: المور والاضطراب. جاء في القاموس مادة: (موج): ماجت الداغصة مؤوجًا مارت بين الجلد والعظم. والداغصة: العظم المدور المتحرك في رأس الركبة.

نعم، كان الكاتب بعده يجيد القلم والقلمين، ومن قال إنه بلغ غاية الكل فقد بلغ المين. فإنه الواضع الذي حرر كلا وشبهه، وعرف سره وكنهه. فغاية المتشبه أن يقارب، إلا أن يدعى مكابر محارب.

وأما اختصاص هذه المزية بالكتاب العربي، فلأنه أرطب خطوط الأمم وأوسعها، وأكثرها صنوفًا وأجمعها.

فهذه لمحة تدلك على ما سألت عنه من هذا الباب، ويغنيك مختصرها عن الإكثار والإسهاب، وهذا أمر مشاهد، لا يحتاج إلى شاهد والسلام.

الحمد الله رب العالمين كثيرًا، وصلى الله على سيدنا محمد وعترته الطاهرين وسلم تسليمًا، وحسبنا الله ونعم الوكيل.

عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب المنسوب للمعز بن باديس[١]

تحقيق
د. عبد الستار الحلوجي
وعلي عبد المحسن زكي

مقدمة

تاريخ الكتاب العربي المخطوط يكتنفه غير قليل من الغموض والإبهام. وكلما توغلنا في الزمن البعيد غامت من حولنا آفاق المعرفة وتاهت عنا طرق الهداية وضللنا في متاهات من الظنون والأوهام. ومن حين إلى حين نلمح أضواء خافتة باهتة فنسير على هداها مرحلة قصيرة من مراحل الطريق لا نلبث أن نضل بعدها من جديد حتى يطالعنا شعاع آخر من النور نسير على هداه لبضع خطوات متقطعة دون أن نجد خيطًا متصلًا من الضوء يقودنا على الطريق الطويل الذي امتد مع مسار الزمن ما يقرب من أربعة عشر قرنًا هي عمر الكتاب العربي المخطوط.

والشيء الغريب حقًا أن الكتاب العربي من حيث مادته ومحتواه قد لقي عناية كبيرة من الباحثين والدارسين شملته في جميع مراحل تاريخه وتطوره منذ النشأة الأولى للتدوين حتى هذا العصر الذي نعيش فيه.

أما من حيث بناؤه وتكوينه وصناعته فإن أحدًا لم يلتفت إليه

---

(١) المجلد السابع عشر، الجزء الأول، ربيع الآخر ١٣٩١هـ/مايو ١٩٧١م، ص٤٣ - ١٧٢.

ولم يُعْنَ به على اعتبار أن قيمة الكتب وأهميتها تكمن فيما يدون في بطونها من علوم الدنيا والدين. أما كيف تُدَوَّن هذه العلوم وكيف تحفظ تلك المدونات بطريقة تكفل لها البقاء لأطول فترة ممكنة من الزمن، فذلك ما لم يحظ من الباحثين بعناية أو اهتمام.

وإذا كانت الأمة العربية قد قدمت للإنسانية تراثًا حضاريًّا ضخمًا في عصورها الوسطى متمثلًا فيما أنتجته هذه الأمة بكل ما أودعه الله فيها من قدرة على الخلق والابتكار، وفيما حفظته من علوم الأولين من يونان ورومان وسريان ثم وَعَتْه واستوعبته وقدمته للبشرية زادًا نافعًا وميراثًا غاليًا يعتزّ به كل إنسان على ظهر الأرض، فإن هذه الأمة قد أسهمت أيضًا في مجال كان دائمًا بعيدًا عن الضوء على الرغم من أنه كان أساسيًا للنهوض بهذا العبء والقيام بهذا الدور الكبير في تاريخ الحضارة، ونعني به صناعة الكتاب. فالكتاب هو الوعاء الذي تختزن فيه المعرفة بشتى صورها وأشكالها. ولو لم يكن العرب قد نهضوا بهذه الصناعة وتفوقوا فيها، ما استطاعوا أن يسجلوا لنا أفكارهم وأفكار من سبقهم، وأن يضمنوا لها البقاء مئات السنين. وصدق كارلايل حين وصف عصر الكتابة بأنه عصر المعجزات، فبالكتابة وحدها استطاع الإنسان أن يخلِّد فكره وجهوده على هذه الأرض، وأن يمضي على طريق التطور معتمدًا في ذلك على ما سبقه من جهودٍ يضيف إليها ويبني على أساسها صرح حضارته وتقدمه.

ومع أن المصريين القدماء قد سجلوا أفكارهم وحضارتهم، وكذلك فعل اليونان والرومان وغيرهم من أمم العالم القديم، فإنّ الحضارة الحديثة لا تضرب جذورها إلى تلك الأعماق السحيقة، وإنما تقف عند العصور الوسطى بكل ما وصل إليها من تراث الأمم القديمة.

وهنا تكمن قيمة الدور الكبير الذي أدته صناعة الكتاب العربي المخطوط؛ لأن هذا الكتاب كان ـ دون غيره ـ الوعاء الذي احتفظ بنتاج الفكر العربي الوسيط والفكر الإغريقي القديم مترجمًا إلى لغة العرب. ومن أجل هذا كانت حركة الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية في القرن الثالث عشر هي الإرهاص الحقيقي والأكيد ببزوغ عصر النهضة الأوروبية الحديثة. ولم يكتفِ الأوروبيون بالنقل من لغة العرب إلى لغتهم، وإنما وجدوا أمامهم ألوانًا من الفن العربي في صناعة الكتاب وزخرفته وتجليده وتذهيبه بهرتهم فنقلوها إلى بلادهم، ومضوا يترسمون خطاها وينسجون على منوالها، فكان فن التذهيب «أول الفنون التي تعلمها الإيطاليون قبل كل شيء من أساتذتهم المسلمين» كما يقول سفندال[١]. وظهرت مسحة شرقية غالبة على الكتب المجلدة في مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر «حينما كانت مدينة البندقية آخذة في أساليب الفن الإسلامي تتشبع بها وتشعّها في الخارج» كما يقول.اهـ. كريستي[٢]. «ولم ينقل أولئك المجلدون الشرقيون إلى زملائهم الإيطاليين بعض الخصائص الفنية فحسب، بل عرفوهم فوق ذلك خاصة أشكالًا زخرفية جديدة» كما يقول سفندال[٣]. و«تعتبر تجليدات ألدو[٤]

---

(١) تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر، ترجمة محمد صلاح الدين حلمي، نشر المؤسسة القومية للنشر والتوزيع، ١٩٥٨م، ص١٣٣.

(٢) تراث الإسلام، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م، ٢/٨٨.

(٣) تاريخ الكتاب، ص١٣٣.

(٤) ألدو مانوتسي Aldo Manucè الذي أسس حوالي سنة ١٤٩٤م، مطبعة =

المصنوعة غالبًا من جلد الماعز من أوائل التجليدات التي تبين ـ في فن التجليد ـ آثارًا واضحة للنفوذ الإسلامي»[١].

وهنا نتساءل: كيف استوت صناعة الكتاب العربي في هذه الصورة الناضجة المكتملة؟ وما مراحل التطور التي مرت بها تلك الصناعة؟

ونترك عجلة الزمن تمضي مسرعة في سيرها، ونحاول أن نغوص في أعماق الماضي البعيد لنرى ملامح تلك الصناعة وخطواتها على طريق التطور فتفجؤنا حقيقتان جديرتان بالانتباه: **أولاهما**: نُدرة ما بقي لنا من آثار القرون الأولى في تاريخ المخطوط العربي. فلقد بقي لنا كثير من المادة العلمية التي خلفتها تلك القرون في مخطوطات متأخرة، وقلما نجد مخطوطًا كُتب وجُلِّد في القرنين الأولين للهجرة أو حتى في القرنين الثالث والرابع.

والحقيقة الثانية: هي ندرة ما بقي لنا من كتابات قديمة عن صناعة الكتاب العربي المخطوط في مراحل تاريخه الأولى. فنحن نجد إشارات مبعثرة هنا وهناك عن الكتابة وأدواتها، والخط وأنواعه، وبعض التجليدات الأنيقة في كتابات الجاحظ (المتوفى سنة ٢٥٥هـ) والثعالبي (المتوفى سنة ٤٢٩هـ) والخطيب البغدادي (المتوفى سنة ٤٦٣هـ) والمقريزي (المتوفى سنة ٨٤٥هـ) وغيرهم. وكتب ابن مقلة (المتوفى سنة ٣٢٦هـ) رسالة قصيرة في علم الخط والقلم في

= ودارًا للنشر في البندقية، وكان يطبع الكتب القديمة طبعات عملية رخيصة.

(١) تاريخ الكتاب، ص١٣٧.

أقل من عشر صفحات[١]. ومن بعده كتب ابن البواب (المتوفى سنة ٤٢٣هـ) قصيدة في آلات الكتابة والخط تناول فيها الأقلام وبَرْيَها والأحبار وصناعتها[٢]. وفي أواخر القرن الثامن وأوائل التاسع كتب عبد الرحمٰن الصايغ كتابًا في صناعة الكتابة والقلم وما يتعلق بهما سماه «تحفة أولى الألباب»[٣]، وفصَّل القلقشندي (المتوفى سنة ٨٢١هـ) القول في أدوات الكتابة فتحدث عن الأقلام وبريها، وعن المداد وصناعته، وعن الدويّ وصفاتها[٤]. ولا شك أنه اعتمد فيما كتب على سابقيه.

ومن أقدم الكتب التي تناولت هذا الموضوع هذا الكتاب الذي الذي نقدمه الآن، والذي تنسبه بعض المصادر مثل «تاريخ الأدب العربي» لبروكلمان إلى المعزّ بن باديس (٣٩٨ ـ ٤٥٤هـ) وتتجاهله بعض المصادر الأخرى مثل «كشف الظنون» و«هدية العارفين» و«إيضاح المكنون» فلا نجد له في ثلاثتها ذكرًا. ونأتي إلى نُسخ الكتاب المخطوطة فنجد بعضها ينسبه للمعزّ صراحة وبعضها ينسبه لابنه الأمير تميم وبعضها يذكر أنه أُلِّف للمعزّ. فمن بين النسخ التسع التي رجعنا إليها نجد نسختين تنصان على أنه للمعز بن باديس وهما نسخة دار الكتب رقم (٦٠٣) مخطوطات الزكية ونسخة رامبور (بالهند) المصورة بمعهد المخطوطات بجامعة الدول العربية. في

(١) الرسالة ضمن مجموعة في دار الكتب برقم (١٩٠) مجاميع.
(٢) رقم (١١٩) مجاميع مجموعة بدار الكتب، وتقع في سبع ورقات.
(٣) موجود منه نسخة بدار الكتب برقم (١٤) صناعة.
(٤) صبح الأعشى، ج٢.

حين تنص النسخة رقم (٣٤٥) مخطوطات الزكية والنسخة رقم (٦) صناعة تيمور المنقولة عنها على أن الكتاب من تأليف الأمير تميم بن المعز بن باديس. أما النسخ رقم (٣٨) صناعة تيمور، و(١٨٥) مجاميع، و(٥٤) مصورات الزكية فتذكر أنه أُلِّف للمعزّ وليس من تأليفه. وتبقى نسختان هما (٧١٣) مجاميع طلعت و(١٥٩) علوم صناعية بدار الكتب لم تنسبا الكتاب إلى مؤلفه. وسواء ألَّفه المعزّ أو ابنه أو أُلِّف لأحدهما، فالشيء الذي لا شك فيه أن الكتاب أُلِّف في النصف الأول من القرن الخامس الهجري، وأنه من أقدم ما كتب في هذا الموضوع.

من المعز بن باديس؟

هو المعز بن باديس بن المنصور بن بُلُكِّين الحميدي الصنهاجي. من ملوك الدولة الصنهاجية بإفريقية الشمالية وما والاها من بلاد المغرب. ولد بالمنصورية ويقال لها صَبْرَة (من أعمال إفريقية) يوم الخميس لخمسٍ مضين من جمادى الأولى سنة ثمان وتسعين وثلاثمئة. وبويع بالإمارة بعد وفاة أبيه يوم السبت لثلاث مضين من ذي الحجة سنة ست وأربعمئة. وأقره الحاكم الفاطمي (صاحب مصر والمغرب) ولقبَّه بشرف الدولة بعد ذلك بعام. وكان على حدِّ تعبير ابن خلدون «أضخم ملك عرف للبربر بإفريقية وأترفه وأبذخه»[١]. ومع ذلك فقد كان «رقيق القلب خاشعًا متجنبًا لسفك الدماء إلا في حدّ، حليمًا يتجاوز عن الذنوب العظام، حسن الصحبة

(١) تاريخ ابن خلدون، طبعة بولاق ٦/١٥٨.

مع عبيده وأصحابه، مكرمًا لأهل العلم كثير العطاء لهم»[١]. ومن أجل هذا مدحه الشعراء وانتجعه الأدباء، وكانت حضرته محطّ بني الآمال كما يقول ابن خلكان[٢].

وكان مذهب أبي حنيفة رضي الله عنه هو المذهب الغالب بإفريقية، فحمل المعزّ جميع أهل المغرب على الأخذ بمذهب الإمام مالك بن أنس رضي الله عنه، وحسم مادة الخلاف بين المذاهب. واستمر الحال من ذلك الوقت إلى الآن.

وكان المعزّ منحرفًا عن مذاهب الرافضة ومنتحلًا للسُّنَّة، فأعلن مذهبه لأول ولايته، ولعن الرافضة وتعقبهم بالقتل، فاستاء لذلك خلفاء الشيعة بالقاهرة، وأظلم الجوّ بينه وبينهم، فخلع طاعة المستنصر الفاطمي وأحرق بنوده ومحا اسمه من الطُّرر والسكة، وقطع الدعاء له في الخطبة سنة ٤٤٠هـ ودعا للإمام العباسي القائم بأمر الله خليفة بغداد. فكتب إليه المستنصر يتهدده، فلما لم يعبأ بالتهديد وجّه إليه أعراب بني هلال وبني سليم من قبائل الحجاز وأباح لهم الغارة على المغرب، فاحتلوا القيروان وتقهقر المعز إلى المهدية واستمر بها إلى أن توفي[٣] رابع شعبان سنة أربع وخمسين وأربعمئة[٤] من ضعف الكبد، فرثاه أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني بمقطوعة يقول فيها:

---

(١) الكامل، طبعة المطبعة الأزهرية سنة ١٣٠١هـ، ٦/١٠.

(٢) وفيات الأعيان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ٣٢١/٤.

(٣) في وفيات الأعيان ٣٢٢/٤ أنه توفي بالقيروان وليس بالمهدية.

(٤) ذكر ابن الأثير أنه توفي في سنة (٤٥٣هـ). انظر: الكامل ٦/١٠.

لكل حيّ وإن طال المدى هلك ... لا عزّ مملكة يبقى ولا ملك
ولّى المعز على أعقابه فرمى ... أو كاد ينهدُّ من أركانه الفلك
مضى فقيدًا وأبقى في خزائنه ... هام الملوك وما أدراك ما ملكوا
ما كان إلا حسامًا سلَّه قدرٌ ... على الذين بغوا في الأرض وانهمكوا
كأنه لم يَخُض للموت بحر وغى ... خضر البحار إذا قيست به برك
ولم يَجُد بقناطير مقنطرة ... قد أرعيت باسمه إبريزها السكك
روح المعزّ وروح الشمس قد قبضا ... فانظر بأي ضياءٍ يصعد الفلك

ومن ابنه تميم؟

أما تميم بن المعز فقد ولد هو أيضًا بالمنصورية يوم الاثنين ثالث عشر رجب[١] سنة اثنتين وعشرين وأربعمئة، وفوض إليه أبوه ولاية المهدية في صفر سنة خمس وأربعين وأربعمئة. ولم يزل بها إلى أن خلف أباه في الملك بعد وفاته سنة (٤٥٤هـ)، «وسلك طريقه في حسن السيرة ومحبة أهل العلم» كما يقول ابن الأثير[٢]، واستعاد مدائن سوسة وصفاقس وتونس بعد أن كان الهلاليون وغيرهم من الثائرين قد غلبوا أباه عليها واضطروه إلى أن يلجأ إلى المهدية. بيد أن مجد هذا الأمير الشجاع الذي استردّ بلاده لم يدم طويلًا، فقد هاجمه الفرنجة سنة (٤٨٠هـ) واستولوا على المهدية، فصالحهم على مال أخذوه. ثم هاجمه الإيطاليون في سفن حربية فهزمهم وقتل كثيرًا منهم. واعتلت أموره في أواخر أيامه فكان يتنقل بين المهدية وقابس

(١) في الكامل ٦/١٠ أنه ولد في منتصف رجب.
(٢) الكامل ٦/١٠.

وجربة وصفاقس إلى أن توفي بالمهدية ليلة السبت منتصف رجب سنة إحدى وخمسمئة[١].

وكان تميم «حسن السيرة محمود الآثار محبًا للعلماء معظِّمًا لأرباب الفضل حتى قصدته الشعراء من الآفاق على بُعد الدار كابن السراج الصوري وأنظاره... وكان يجيز الجوائز السنية ويعطي العطاء الجزيل»[٢]. وللحسن بن رشيق فيه مدائح كثيرة منها قوله:

أصحّ وأعلى ما سمعناه في الندى ... من الخبر المأثور منذ قديم
أحاديث ترويها السيول عن الحيا ... عن البحر، عن كفّ الأمير تميم

ومن مؤلف الكتاب؟

هل هو المعز؟ أم ابنه تميم؟ أم شخص آخر غيرهما؟

ولكي نجيب على هذا السؤال فإنه لا بد من أن نستحضر الحقائق التالية:

أولًا: أنه على الرغم من طول مدة ولاية المعز ومن بعده تميم، إذْ امتدت فترة ملك الأول ثمانية وأربعين عامًا حتى إنه لم تَطُل مدة أحد من أهل بيته في الولاية كمدته، وامتد ملك ابنه من بعده ما يقرب من سبعة وأربعين عامًا. نقول إنه على الرغم من طول المدتين فإنّ كلًّا من الأميرين قد قضى شطرًا من فترة حكمه في الحرب. المعز يحارب قبائل زناتة وينتصر عليها، ويقاوم السيطرة الفاطمية والمذهب الشيعي، ثم يحارب أعراب بني هلال وبني سليم

(١) في النجوم الزاهرة ٥/ ١٩٨ أنه توفي سنة (٥٠٢هـ).
(٢) وفيات الأعيان ١/ ٢٧١، ٢٧٢.

وينسحب أمامهم إلى المهدية. وتميم من بعده يسترد الأرض السليبة في أول أيام حكمه، ثم يتعرض بعد ذلك لغارات الفرنجة.

وتلك حقيقة تجعلنا نرجح أن أيًّا منهما لم يكن يفرغ للتأليف، وخاصة في موضوعٍ كصناعة المداد وأنواع اللِّيَق وطرائق التجليد.

ثانيًا: أن كلا منهما كان محبًا للعلم والعلماء. ومن أجل هذا رحل إليهما الكثير من علماء عصرهما، ومدحهما الكثير من شعراء ذلك الزمان. وهذه الحقيقة تقوِّي عندنا الظن بأن أحد هؤلاء العلماء ألَّف الكتاب للمعزِّ أو لابنه تميم، إما بناء على طلب الأمير؛ أي إن الأمير طلب أن يؤلَّف له في هذا الموضوع، وإما أن أحد العلماء ألَّف الكتاب وأهداه للأمير كنوع من الوفاء له والتشريف لكتابه.

ثالثًا: أن كلا منهما كان شاعرًا. فقد ذكر ابن خلكان أن المعزّ كان «له شعر قليل»[(١)]، وذكر ابن الأثير أنه «كان له شعر حسن»[(٢)]، وذكر له صاحب «هدية العارفين»[(٣)] و«إيضاح المكنون»[(٤)] منظومة سينية عنوانها «النفحات القدسية في تراجم مشائخ الصوفية».

أما تميم فكان شاعرًا مجيدًا، وخلَّف ديوان شعر كبيرًا[(٥)].

وذلك لا يجعلنا نذهب إلى القول بأن الكتاب من تأليف

---

(١) وفيات الأعيان ٤/ ٣٢١.
(٢) الكامل ١٠/ ٦.
(٣) ٢/ ٤٦٥.
(٤) ٢/ ٦٦٦.
(٥) انظر: النجوم الزاهرة ٥/ ١٩٨؛ والأعلام ٢/ ٧٢؛ ومعجم المؤلفين ٣/ ٩٣.

أحدهما لسبب بسيط وهو أن الشعر لا يحتاج إلى تحصيل. أما التأليف في مثل هذه الموضوعات فإنه يتطلب جمع المادة العلمية قبل تدوينها. وذلك أقرب إلى طبيعة العلماء والمتخصصين منه إلى طبيعة الأمراء والملوك.

وانطلاقًا من هذه الحقائق الثلاث نرجح أن الكتاب ليس من تأليف المعز بن باديس ولا من تأليف ابنه الأمير تميم، وإنما هو أُلف لأحدهما. ولعله أُلِّف في الفترة ما بين سنة (٤٤٥هـ) التي ولّى فيها تميم أمر المهدية وسنة (٤٥٤هـ) التي توفي فيها والده المعز. فهذه الفترة هي التي يمكن أن يحدث فيها خلط واضطراب في نسبة الكتاب للأمير الوالد أو للأمير الابن وخاصة بعد ما تمضي السنون حاملة في طياتها حقائق وأسرارًا لم تسجل في وقتها تسجيلًا واضحًا ودقيقًا.

وهذا الترجيح يدعمه أن مخطوط الكتاب رقم (٣٨) صناعة تيمور بدار الكتب تنص على أن الكتاب من تأليف «أهل الفوايد والعقود الفرايد» وأن المخطوطتين رقم (١٨٥) مجاميع و(٥٤) زكية تنصان على أنه أُلِّف للمعز. في حين المخطوطتان رقم (١٥٩) علوم صناعية و(٧١٣) مجاميع طلعت لا تذكران للكتاب مؤلفًا.

وإذن فالكتاب أُلِّف للأمير ولم يؤلفه الأمير نفسه. ولعل تسميته «عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب» تتأخر في الزمن عن العصر الذي أُلِّف فيه الكتاب. فالمخطوطة رقم (٦٠٣) زكية تنص بعد الديباجة على أن «هذه رسالة لطيفة اللغة للأمير الأجلّ باب العز بن باديس صاحب المهدية. وسميته بكتاب عمدة الكُتّاب وعدة ذوي الألباب».

وفي ذلك ما يدل على أن التسمية من صنع كاتب تلك النسخة أو النسخة الأصلية المنقولة عنها وليست من صنع مؤلف الكتاب ومن يدري؟ فلعل كلمة «اللغة» هنا قد قرئت على أنها «ألفه» فنسب الكتاب إلى المعز.

ما النُّسخ التي رجعنا إليها في تحقيق الكتاب؟

أما مخطوطات الكتاب التي رجعنا إليها فهي تسع، منها واحدة من رامبور بالهند، وهي مؤرخة ومنصوص في آخرها على الناسخ الذي نسخها، والثمانية الأُخر من مقتنيات دار الكتب بالقاهرة، وهي لا تذكر أسماء ناسخيها ولا تواريخ نسخها.

فأما **نسخة رامبور** فعنوانها «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب ـ تأليف الأمير الأجلّ المعز بن باديس صاحب المهدية عفى الله عنه آمين». وهي نسخة كاملة، مخطوطة بخط نسخ، تمت كتابتها في (١٢) ذي القعدة سنة (١١٨٨م) على يد أحمد بن مصطفى المناستري المدني. وبآخرها مقابلة مؤرخة بسنة (١١٨٨م) أيضًا.

وتقع هذه النسخة في (٢٢) لوحة كل لوحة بها صفحتان ومسطرتها (٢٣) سطرًا. وعلى صفحة العنوان تمليك باسم «السيد صافي بن المرحوم عبد الرحمٰن الجفري سنة (١٢٨٥م)».

وأما نُسَخ دار الكتب فهي

١ ـ رقم (٣٤٥) زكية:

وهي بعنوان «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب». ويلي هذا العنوان: «فيه صفة الخط والأقلام والمداد والليق والحبر

والأصباغ وآلة التجليد ـ تأليف الأمير الأجلّ التميمي بن المعز بن باديس صاحب المهدية غفر الله تعالى له وللمسلمين».

وهذه النسخة تامة، وتقع في (٦٧) صفحة مسطرتها (٢١) سطرًا.

وهي مخطوطة بخط نسخ قديم مضبوط في بعض المواضع، ومجدول بالمداد الأحمر.

وعلى صفحة العنوان تمليك باسم «السيد محمد أبو الأنوار السادات» سنة (١١٩٣م). وبآخرها فوائد من صفحة (٦٩) إلى صفحة (٨٣).

٢ ـ رقم (٦) صناعة تيمور

وهي إما منسوخة عن النسخة السابقة رقم (٣٤٥) زكية، أو أنها منسوخة عن الأصل الذي نقلت عنه نسخة المكتبة الزكية سالفة الذكر. فالنسختان متطابقتان في النص والفوائد الملحقة به، وتختم هذه النسخة التيمورية بعبارة «تقابل على أصله».

وتقع في (٦٠) صفحة مسطرتها (١٣) سطرًا. وهي مكتوبة بقلم معتاد، ويليها نقول من صفحة (٦١) إلى صفحة (٧٣).

٣ ـ رقم (٣٨) صناعة تيمور

وعلى صفحة العنوان «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب ـ تأليف أهل الفوايد والعقول الفرايد رحمهم الله». وفي الهامش الأيمن للصفحة الأولى من النص نجد عبارة تقول:

«وهو عدة أبواب مما ألف للأمير الأجل باب العز بن باديس المهدية صح».

وهذه النسخة كاملة، وتقع في (٤٠) صفحة مسطرتها (٢٣) سطرًا. وهي بخط نسخ قديم واضح.

٤ - رقم (١٨٥) مجاميع

وعلى صفحة العنوان «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب - مما ألف للأمير الأجل المعز بن باديس صاحب المهدية رحمه الله تعالى».

وهو ضمن مجموعة، من ورقة (٥٦) إلى ورقة (٨٥) ومسطرته (٢٣) سطرًا. مخطوطة بخط نسخ، والورقات الأربع الأولى منه مجدولة بالمداد الأحمر وبها خرم بعد الورقة (٨٤) في أثناء الباب الثاني عشر الخاص بالتجليد.

٥ - رقم (١٥٩) علوم صناعية

وعنوانها «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي العقول والآداب والألباب، في عمل الليق وصنعة الأدهان وما يتعلق بالكتاب من الأسباب بما لا بد منه [و] لا غنى عنه للكتاب».

ولم يُنَصّ في هذه النسخة على اسم المؤلف. وبالإضافة إلى ذلك فإنها تنقص الأبواب الثلاثة الأخيرة من الكتاب، والأبواب التسعة المذكورة فيها تصرف شديد في النص. وتقع النسخة في (٣٦) ورقة، مسطرتها (١١) سطرًا. وهي مكتوبة بخط نسخ واضح.

٦ - رقم ٧١٣ مجاميع طلعت

وهذه النسخة لا تحمل صفحة عنوان وإنما يرد عنوان الكتاب في سياق النص بعد الديباجة، فيذكر أنه «كتاب الليق المسمى عمدة الكتاب وعدة ذوي العقول والألباب». أما المؤلف فلم يرد له ذكر قط.

وتلك النسخة مبتورة لأنها تشتمل فقط على البابين الأول والثاني وعلى جزء من الباب الثالث.

وهي ضمن مجموعة من ورقة (٨٧) إلى ورقة (٩٤) ومسطرتها (١٧) سطرًا. مخطوطة بخط نسخ جميل.

٧ ـ رقم ٦٠٣ زكية

وهذه النسخة أيضًا تشتمل فقط على جزء يسير من الكتاب مخطوط بخط حديث جدًا على ورق حديث وبخط نسخ جميل. وهي لا تحمل عنوانًا للكتاب وإنما تنص في أولها بعد الديباجة على أنها «رسالة لطيفة اللغة للأمير الأجل باب العز بن باديس صاحب المهدية».

وعلى خلاف النسخ الأخرى كلها فإن هذه النسخة لا تذكر في المقدمة أبواب الكتاب وموضوع كل منها وإنما تبدأ بالباب الأول مباشرة. وعلى خلاف النسخ الأخرى كلها أيضًا نجد أن هذا الباب الأول ليس هو الباب الأول في بقية النسخ وإنما هو الباب الثاني، وأن الباب الثاني في هذه النسخة هو الباب الثالث في جميع النسخ الأخرى. وتقتصر تلك النسخة على هذين البابين. ولعل ذلك ما يفسر لنا أنها أهملت ذكر أبواب الكتاب في المقدمة حتى لا يتضح مدى قصورها.

وتقع هذه النسخة في (١٤) صفحة. ومسطرتها (١١) سطرًا.

٨ ـ رقم (٥٤) مصورات الزكية

وهذه النسخة تشتمل فقط على الباب الأخير من الكتاب مصورًا، ولكنه لا يحمل أي إشارة إلى الأصل الذي صُوِّر عنه.

وبأول النسخة صفحة عنوان عليها «كتاب عمدة الكتاب وعدة ذوي العقول والألباب، مما أُلِّف للأمير الأجلّ المعزّ بن باديس صاحب المهدية». وأسفل العنوان منظومة في الحبر من ثمانية أبيات.

وتقع تلك النسخة في (٢٣) لوحة كل لوحة بها صفحة واحدة مسطرتها (١٥) سطرًا ـ وهي مخطوطة بخط نسخ.

ومن هذا العرض السريع لنُسَخ الكتاب المخطوطة نتبين أن واحدة منها وهي النسخة رقم (٦) صناعة تيمور يمكن استبعادها والاستغناء عنها بالأصل المنقولة عنه وهو رقم (٣٤٥) زكية. ويبقى بعد ذلك ثمان نسخ، أربع منها لا تصلح على الإطلاق ولا يمكن الاعتماد عليها لأنها أجزاء مبتورة من الكتاب. فالنسخة رقم (٧١٣) مجاميع طلعت عبارة عن البابين الأولين وجزء من الباب الثالث. والنسخة رقم (٦٠٣) زكية لا تضم غير البابين الثاني والثالث من الكتاب، والنسخة رقم (٥٤) زكية تقتصر على الباب الأخير من الكتاب ليس غير. أما النسخة رقم (١٥٩) صناعة فمع أنها تشتمل على تسعة أبواب من الكتاب إلا أن كاتبها تصرف في النص تصرفًا شديدًا بحيث لا يمكن الاعتماد عليها بحال من الأحوال.

ويبقى لدينا بعد ذلك أربع نسخ هي نسخة المكتبة التيمورية رقم (٣٨) صناعة، ونسخة المكتبة الزكية رقم (٣٤٥)، ونسخة رامبور، وأخيرًا نسخة دار الكتب رقم (١٨٥) مجاميع. وعيب النسخة الأخيرة أنها تنقص بضع ورقات من أثناء الباب الأخير. ومن أجل هذا اعتمدنا النسخ الثلاث الأولى للمقابلة، واستبقينا النسخة الرابعة للمراجعة عند الضرورة.

وبدراسة النسخ الثلاث التي اعتمدناها صحّ لدينا أن نسخة الزكية رقم (٣٤٥) هي أقدم النسخ وأدقها وأقربها إلى الصواب، فجعلناها أصلًا وأثبتنا الخلافات بينها وبين النسختين الأخريين في الحاشية جاعلين الحرف (ت) رمزًا لنسخة التيمورية، والحرف (ر) رمزًا لنسخة رامبور. وسوف يتبين القارئ من هذه الخلافات صدق ما نذهب إليه من أن نسخة الزكية هي الأصح والأدق.

وثمة ملاحظات لا بد من تسجيلها هنا. فأما **الملاحظة الأولى** فهي أن الأخطاء الإملائية والنحوية في جميع النسخ كثيرة لدرجة تلفت النظر. وقد صوبناها في المتن دون أن نشير إلى ذلك في مواضعه لأننا حين نصوِّب كلمة لا نضيف جديدًا يستحق أن يذكر، وإنما نضعها كما ينبغي لها أن توضع.

والملاحظة الثانية: هي أنه حدث في النص اضطراب وتكرار في بعض النسخ نبهنا عليه في مواضعه، فقد تكرر ذكر جزء من الباب الثاني الخاص بصناعة المداد في الباب السابع الخاص بالكتابة بالذهب والفضة وما يقوم مقامهما. حدث ذلك في نسخة رامبور ونسخة التيمورية رقم (٣٨) صناعة. أما في نسخة الزكية رقم (٣٤٥) وهي النسخة التي اعتمدناها في المتن فلم يحدث تكرار وإنما حدث أن نقل هذا الجزء من موضعه في الباب الثاني إلى غير موضعه في الباب السابع. وقد صوبنا الخطأ وأعدناه إلى موضعه.

كذلك وردت الفقرة الخاصة بأنواع الخطوط في النسخة الأصلية والنسخة (ر) في آخر الباب الحادي عشر الخاص بعمل الكاغد وتوشية الأقلام ونقشها، في حين وردت في النسخة (ت) في

أثناء الباب الأول قبل «صفة سكين البري» مباشرة. قد أوردناها في مكانها الطبيعي من الباب الأول ونبهنا على ذلك في موضعه.

والملاحظة الثالثة: هي أن نهاية الكتاب غير طبيعية. فحتى النسخ الثلاث الكاملة التي قابلناها والتي تنتهي بالعبارات التقليدية التي تفيد تمام الكتاب، حتى هذه النسخ نجد النص فيها مبتورًا في نهايته. وعندما تعرض المؤلف للحديث عن البيكار وآلات النقش في أثناء الباب الأخير وعد بأنه سيعود إلى الحديث عنها مرة أخرى. وقد شرع في ذلك في آخر الكتاب عندما بدأ حديثه عن صفة الرسم في الجلود، ولكن هذا الحديث لم يتم. وقد نستنتج من ذلك أن الأصل الذي أخذت عنه كل النسخ التي وصلت إلينا كان هو أيضًا مبتورًا من نهايته. ولعل الورقة الأخيرة من هذا الأصل العتيق قد فقدت. ونقول الورقة الأخيرة لأننا نرجح أن النص لا ينقص غير بضعة سطور ربما لا تتجاوز صفحة كاملة. فالباب الأخير الخاص بصناعة التجليد هو أكبر أبواب الكتاب حجمًا، ويكاد هذا الباب أن يكون كاملًا لولا تلك الوقفة المفاجئة التي ينتهي بها النص.

وبعد هذه الملاحظات الثلاث يبقى للكتاب قيمته العلمية والتاريخية. ولعل في نشره اليوم ما يلقي بعض الضوء على صناعة الكتاب العربي في عصره من أزهى عصور الحضارة العربية، ولعله يغري الباحثين بدراسة تاريخ هذا الكتاب وتطوره على مرّ العصور.

المحققان

عُمدة الكُتَّاب وعدة ذوي الألباب

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين، وهو المعين

الحمد لله المنعم المفضال، الكبير المتعال. وصلاته وسلامه على محمد خير آل. وبعد:

فإني جمعت في هذا الكتاب المسمى «عمدة الكُتَّاب وعدة ذوي الألباب» ما لا غنى للكاتب عنه من الصنائع، وما يتعلق بالكتابة من الغرائب والبدائع مما جربته [وانتخبته][(١)] واستملحته مما لا يسع الكاتب تركه وإهماله، وتكمل الكتابة بتعلمه وإتقانه.

وقسَّمته على اثني عشر بابًا، كل باب يشتمل على فنون[(٢)] عجيبة وأمور غريبة، ليسهل على من طلب فنًّا من الفنون نظره في بابه من غير تعب [ولا إحساس نصب][(٣)]. والله ولي التوفيق، وهو حسبي ونعم الوكيل[(٤)].

الباب الأول: في فضل القلم والخط وانتخاب الأقلام الجيدة

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) في (ت): «نكتة».

(٣) زيادة في (ت).

(٤) هذه الديباجة ناقصة من النسخة الأصلية وموجودة بالنسخة (ر).

واختيارها واختلاف بريها على أجناس الخطوط، وصفة الدواة واختيار آلاتها من السكاكين وغيرها[١].

الباب الثاني: في عمل أجناس المداد.

الباب الثالث: في عمل أجناس الأحبار السود[٢].

الباب الرابع: في عمل أجناس الأحبار الملونة[٣].

الباب الخامس: في عمل الليق[٤].

الباب السادس: في تلوين الأصباغ وخلطها[٥].

الباب السابع: في الكتابة بالذهب والفضة وما يقوم مقامهما[٦].

الباب الثامن: في وضع الأسرار في الكتب[٧].

---

(١) في (ت) و(ر): في فضل القلم والخط وانتخاب الأقلام واختلافها واختلاف بريها على اختلاف الخطوط، والدواة وما يصلح لها من الآلات وما يليق بها في سائر الأوقات.

(٢) في (ر)، (ت): في عمل الأحبار السود والأجناس المركبات.

(٣) في (ر)، (ت): في عمل الأحبار الملونة والليق المركبة.

(٤) في (ر)، (ت): في عمل الليق العجيبة على ألوان شتى غريبة. والليقة قطعة من الحرير الخشن أو الصوف أو القطن توضع في الدواة لإصلاح المداد، وتسميها العرب: الكُرسف، تسمية لها باسم القطن الذي تتخذ منه في بعض الأحوال. والأولى أن تكون من الحرير الخشن؛ لأن انتفاشها في المحبرة وعدم تلبدها أعون على الكتابة. انظر: صبح الأعشى ٢/٤٥٨، ٤٥٩.

(٥) في (ر)، (ت) زيادة: واستخلاص بعضها من بعض.

(٦) في (ر)، (ت): في الكتابة بليق الذهب والفضة وحلهم وما يقوم مقامهم من غيرهم.

(٧) في (ر)، (ت) زيادة: وما في ذلك من العجب.

الباب التاسع: في عمل ما تمحى به الكتابة من الدفاتر والرقوق[١].

الباب العاشر: في علم الغراء من الحلزون[٢]، وحل غراء السمك، وإلصاق الذهب والفضة، وصفة مَصَاقله وصقله، وأقلام الشعر والريش وجميع آلات الذهب والفضة[٣].

الباب الحادي عشر: في عمل الكاغد، وتوشية الأقلام ونقشها، وسقي الكاغد وتعتيقه[٤].

الباب الثاني عشر: في صفة التجليد والجلد[٥] وجميع آلاته حتى يستغنى عن المجلدين [وآلاتهم][٦].

---

(١) في (ر): ما تمحى به الرقوق والدفاتر، وما يزيل الطبوع من الثياب والدساتر. والرقوق جمع رق وهو ما يرقق من الجلد ليكتب فيه.

(٢) الحلزون: دويبة تكون في الرمث، وهو مرعى الإبل من الحمض، وشجر يشبه الغضى.

(٣) في (ر)، (ت): في عمل الأغرية وحلها وإلصاق الذهب والفضة، وصفة الصاقل وأقلام الشعر وآلات هذه الصنعة على ممر الدهور.

(٤) في (ر): في عمل الكاغد والأوراق وسقيها وتعتيقها وتوشية الأقلام ونفشها. والكاغد لفظ صيني معناه الورق، وقد دخل اللغة العربية في أوائل العصر العباسي عن طريق الصينيين الذين كانوا يعرفون صناعة الورق وأسرهم العرب في أطلح سنة (١٣٣هـ) فتعلموا منهم تلك الصناعة وأقاموا لها أول مصنع في بغداد، أقامه الفضل بن يحيى البرمكي وزير الرشيد.

(٥) ينقص من (ر): الجلد.

(٦) زيادة في (ت).

الباب الأول

في فضل القلم والخط

قال الله تبارك وتعالى: ﴿نٓ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ۝١﴾ [القلم: ١]، وقال تعالى: ﴿ٱقْرَأْ وَرَبُّكَ ٱلْأَكْرَمُ ۝٣ ٱلَّذِى عَلَّمَ بِٱلْقَلَمِ ۝٤﴾ [العلق: ٣، ٤][1]، وقال رسول الله ﷺ: «**إن أول ما خلق الله ﷻ القلم، فقال له اجْرِ، فجرى بما هو كائن**[2] **إلى يوم القيامة**». وقال ابن عباس في قول الله تعالى: ﴿...ٱجْعَلْنِى عَلَىٰ خَزَآئِنِ ٱلْأَرْضِ ۖ إِنِّى حَفِيظٌ عَلِيمٌ ۝٥٥﴾ [يوسف: ٥٥]؛ أي: كاتب حاسب. ومن جلالة القلم أنه لم يكتب الله ﷻ قط كتابًا إلا به. وعن ابن عباس رضي الله تعالى عنهما في تفسير قوله تعالى: ﴿أَوْ أَثَٰرَةٍ مِّنْ عِلْمٍ﴾ [الأحقاف: ٤][3] قال: الخط الحسن.

وجاء في التفسير قوله تعالى: ﴿إِذْ يُلْقُونَ أَقْلَٰمَهُمْ﴾

---

(١) في (ر)، (ت): «أضاف قوله تعالى: ﴿عَلَّمَ ٱلْإِنسَٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥﴾ [العلق: ٣ ـ ٥]».

(٢) في (ت): «أخبر بما هو كائن». انظر: صبح الأعشى ٢/ ٤٤٤ وما بعدها.

(٣) وتمامها: ﴿قُلْ أَرَءَيْتُم مَّا تَدْعُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَرُونِى مَاذَا خَلَقُوا۟ مِنَ ٱلْأَرْضِ أَمْ لَهُمْ شِرْكٌ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ ۖ ٱئْتُونِى بِكِتَٰبٍ مِّن قَبْلِ هَٰذَآ أَوْ أَثَٰرَةٍ مِّنْ عِلْمٍ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ۝٤﴾.

[آل عمران: ٤٤][1] أنها كانت عيدانًا مكتوبًا على رؤوسها أسماؤهم[2]. وقال بعض المفسرين في تفسير قوله تعالى: ﴿يَزِيدُ فِي ٱلْخَلْقِ مَا يَشَآءُ﴾ [فاطر: ١]، هو الخط الحسن.

وعن النبي ﷺ أنه قال: الخط الحسن يزيد الحق[3] وضوحًا و[قال بعض البلغاء][4]: ببكاء الأقلام تبتسم الكتب، والقلم صائغ الكلام، يفرغ ما تجمعه القلوب، ويصوغ ما يسبكه اللبُّ، وما أثمرته الأقلام لم تطمع في دروسه الأيام. بل القلم شجرة ثمرها الألفاظ، والفكر لؤلؤة [ثمرتها][5] الحكمة.

صفة انتخاب الأقلام الجيدة واختيارها واختلاف بريها على أجناس الخطوط، وصفة الدواة واختيار آلاتها:

اعلم أن الأقلام الجليلة خمسة وهي قلم الطومار[6] وقلم

---

(١) وتمامها: ﴿ذَٰلِكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ ۚ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يُلْقُونَ أَقْلَٰمَهُمْ أَيُّهُمْ يَكْفُلُ مَرْيَمَ وَمَا كُنتَ لَدَيْهِمْ إِذْ يَخْتَصِمُونَ ﴿٤٤﴾﴾. والأقلام هي: القداح، وهي ما يضرب به المثل في الاستقامة. ولذلك قيل: إن القلم سمي بهذا الاسم لاستقامته، كما سميت القداح أقلامًا.

(٢) في (ر): «أنها كانت عُمُدًا مكتوبًا عليها أسماؤهم.

(٣) في (ر): «في الخلق».

(٤) زيادة في (ت). راجع: صبح الأعشى ٢/٤٤٦ ـ ٤٤٨.

(٥) زيادة في (ر).

(٦) الطومار: في اللغة: هو الفرخ الكامل من الورق. وقد استعمل اللفظ للدلالة على أجلِّ الأقلام جميعها وهو القلم الذي يكتب به في الصحف ذوات الأحجام الكبيرة. وقلم الطومار: هو أقدم الأقلام جميعًا، فقد وجد منذ أوائل العصر الأموي.

الرياس[١] وقلم الثلثين وقلم النصف وقلم الثلث[٢] وهو أخفها،

(١) في (ر): «الدسَّاس». والقلم الرياسي: قلم أدق من الثلث اخترعه يوسف السِّجزي قبل نهاية القرن الثالث الهجري وأطلق عليه: «قلم التوقيع». وقد أعجب به ذو الرياستين الفضل بن سهل - وزير المأمون - وسماه القلم الرياسي وأمر ألا تحرر الكتب السلطانية إلا به وحده. انظر: صبح الأعشى ٣/ ١٦.

(٢) الثلث والثلثان: نسبة إلى قلم الطومار وهو أجلّ الأقلام. وهناك خلاف حول سبب التسمية، فالبعض على أن قلم الطومار مبسوط كله ليس فيه استدارة، وأن الثلث هو ما تأخذ حروفه من الاستقامة بقدر الثلث، والثلثين هو ما كانت نسبة الاستقامة في حروفه تصل إلى الثلثين. وذهب بعض الكُتَّاب إلى أن النسبة إلى قلم الطومار ليست في استقامة خطوطه وإنما في سمكها، فقلم الطومار عرضه (٢٤) شعرة من شعر البِرْذَوْن (أي: الدابة)، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه؛ أي: ثماني شعرات، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه وهو ست عشرة شعرة. وقلم النصف اثنتا عشرة شعرة. انظر: صبح الأعشى ٣/ ٥٢.

ويمكن أن نجمع بين الرأيين فنقول: إن الطومار هو الذي تستقيم حروفه ويكتب بقلم عرضه (٢٤) شعرة من شعر البرذون، وإن الثلثين هو ما أخذت حروفه من استقامة الطومار وسمكه بمقدار الثلثين، والثلث هو ما أخذت حروفه منها بمقدار الثلث فقط.

وقد اشتقت أقلام الثلث والثلثين والنصف من القلم الجليل. اشتق الأولين إبراهيم السجزي قبل نهاية القرن الثالث الهجري. ومن بعده أتى الأحول فاشتق من الجليل عدة أقلام جديدة أحدها يقع بين الثلث والثلثين سماه النصف، وآخر أخف من الثلث سماه خفيف الثلث، وثالث تتصل الحروف فيه بحيث لا ينفصل منها شيء سماه المسلسل، وقلمًا سماه: غبار الحلية، وقلمًا سماه: خط المؤامرات، وقلمًا سماه: خط القصص، وقلمًا مقصوعًا سماه: الحوائجي. انظر: صبح الأعشى ٣/ ١٦.

وهي في ثقل الخطوط على مقدار ترتيبها، ويقدم بعضها على بعض. الثلثان دون الطومار في الثِّقل إلا أنه مولّد منه، والرياسي أقل من قلم النصف بسدس. ومعنى ذلك هو أن الزمان الذي يكتب فيه صاحب الطومار رسالة محدودة، يكتبها صاحب قلم الثلثين في ثلثيه، ويكتبها صاحب النصف في نصفه، ويكتبها صاحب الثلث في ثلثه، وأما الرياسي فزمانه طويل. وأشرف الخط هذه الأقلام الخمسة، وغيرها واقع دونها مثل خفيف الثلثين وصغير النصف والوشى المنمنم وغبار الحلبة وخط المؤامرات وخط السجلات وخط الحرم وهو الكوفي. والله تعالى أعلم[١].

وأفضل الأقلام المعتدل الحالات [في الدقة والغلظ والتبطين والطول والقصر][٢] وما أُخذ من جانبيه بقَدَر، وجعل موضع القطة أعرض قليلًا من وسطه، ورأسه في مقدار إصبع الإبهام، وشقاه[٣] متشاكلين في الدقة والرقة، وشقه يكون متوسطًا إلى ثلثي رأس القلم [لأنه إن جاوز ذلك سود يد الكاتب وأبطل عمله. وإذا طال رأس القلم][٤] فهو أخف وأضعف، وإذا قصر فهو أغلظ وأقوى.

---

(١) وردت هذه الفقرة في النسخة الأصلية والنسخة (ر) في آخر الباب الحادي عشر الخاص بعمل الكاغد وتوشية الأقلام ونقشها.
ووردت في النسخة (ت) في هذا الباب قبل «صفة سكين البري» مباشرة. والمكان الطبيعي لها هو هذا الذي وضعناه فيه.

(٢) زيادة في (ت).

(٣) في (ر): «وسننه» وهو تحريف.

(٤) زيادة في (ر)، (ت).

والمحمود[١] في الطويل منها ما كان له شحم ولم يكن محرَّفًا لئلا يجتمع عليه القط الغليظ من جهة النبطين والتحريف.

والأقلام إذا كانت مستوية[٢] [القط][٣] جاء الخط خفيفًا غير مليح، وإذا كانت محرفة جاء الخط ضعيفًا ضاويًا. فأحسنها وأجودها المتوسط بين الطول والقصر والدقة والغلظ والتحريف والاستواء. والمحرف والمبطّن أشبه بخط[٤] الورق والدفاتر، فأما غيرهما فلا يحتمل ذلك.

والجيد من الأنابيب ما كان معتدلًا في طوله وجسمه وصلابته. والمختار منها ما احمرَّ جوفه وكثر شحمه. وحق هذا القلم إذا كان على هذه الصفة أن يبرى من رأسه وهو الموضع الغليظ[٥] من الأنبوب. وإذا كان ضدّ ذلك فهو ضعيف[٦]. فيجب أن يبرى من أسفله لأنه أقوى من رأسه وهو الموضع الدقيق من الأنبوب.

واعلم أنه لا يتهيأ لصاحب المحرف إدارة يده[٧] كإدارة

---

(١) في (ر): «وأجود».

(٢) في (ت): «مدورة».

(٣) زيادة في (ر). وأصل القط: القطع، ومعناه هنا: قطع سن القلم عند بَرْيه.

(٤) في (ر): «لخط».

(٥) في (ت): «الدقيق». وهو أصوب. راجع: صبح الأعشى ٢/ ٤٥٧.

(٦) أي: إذا كان الأنبوب قليل الشحم فإنه يصبح ضعيفًا لو بُري من رأسه وهو الموضع الدقيق منه.

(٧) في (ر): «لا يتهيأ لصاحب المحرف إذا كان قلمه في يده. والمحرف هنا هو القلم الذي به تحريف في قطته، والمستوى هو ما تساوي سناه».

صاحب المستوى فيجب أن تكون القطة مستوية، لها قربة[١] من الشق الأيمن تخالها محرفة. ويجب أن يكون شق القلم في وسط سنه، ويكون إلى مقدار عقدة الخنصر في رأسه.

والقلم الذي يكتب به الرياسي ـ خاصة وهو أغلظ الأقلام ـ يكون بريه بتقليل الشحم في رأسه؛ لأنه إذا كان الشحم من أوله إلى آخره على استواء[٢] لم يجر القلم ولم يكن لخطه حُسن وفسد، وإذا كان رأسه أكثر شحمًا لم يكتب. فينبغي أن يعمل[٣] بحسب ذلك إن شاء الله تعالى.

وخط المستوى من الأقلام أقوى وأصغر وأبقى، وهو بمذهب الكُتّاب أشكل وأحسن، وخط المحرف من الأقلام أضعف من غيره وأحلى، وهو بخط الورق[٤] أشبه. والمتوسط بينهما يجمع ما فيهما.

وما في رأسه طول من الأقلام فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصر منها كان على ضد ذلك. وإذا طال سنّ القلم كان خطه أخف وأضعف، وإذا قصر كان خطه أقوى وأصقل.

فأما الذي يُختار ويُقدَّم فالمتوسط في [الأمورو][٥] الحالات

---

(١) في الأصل: «قرنه»، وهو تحريف.
(٢) في (ر): «على السواء».
(٣) في (ر): «يكتب».
(٤) كذا في جميع النسخ، ولعلها تحريف لكلمة الوراق أو الوراقين، وهو محترفو نسخ الكتب في العصور الأولى.
(٥) زيادة في (ر).

الثلاث: المعتدل بين الطول والقصر، والنحافة [والغلظ][١] والتحريف والاستواء[٢]. وأحمد[٣] الأقلام بعد هذا كله ما أرهف من جانبي وسطه حتى تكون القطة أعرض قليلًا مما قبله[٤]، وطول سنه في مقدار الإبهام[٥]. وأفسدها ما زاد على ذلك أو قصر عنه.

ويضع الرجل السكين على [رأس][٦] الأنبوب مستويًا، وتكون يده لا يمينًا ولا شمالًا ولا معوجَّة ولا منقلبة[٧] لكي لا تعمد قليلًا إلى الانحراف باليد اليمنى التي تقبض على السكين لكي تقطع، ويمرّ السكين على الانبساط لا قائمة الحرف فينثلم[٨] القلم وتتشعّب نواحيه، ويضعها[٩] متوسطة لتسلم حافتا القلم، ثم ينحت قليلًا قليلًا على مهل كنحت الخلال.

وليكن شحم القلم متوسطًا، لا ثخينًا ولا رقيقًا، فإنه أوطأ للقلم[١٠]. فإنه إن كان شحمه كثيرًا كان القلم بطيئًا، وإن كان رقيقًا كان جاريًا ضعيفًا.

---

(١) سقطت من النَّسخ. وهي ضرورية لاستقامة النص.
(٢) في الأصل: «التدوير». والصواب ما أثبتناه عن (ر)، (ت).
(٣) في (ت): «وأجمل».
(٤) في (ر): «مما بعده»، وهو غير صحيح.
(٥) في (ر): «مقدار عقد الإبهام».
(٦) زيادة في (ت).
(٧) أي: بحيث لا تميل يده يمينًا ولا شمالًا، ولا تكون معوجة ولا منقلبة.
(٨) انثلم وتثلم: كسر حرفه فانكسر.
(٩) في (ر): «ولكن في وضعها على الصحة».
(١٠) أي: أوفق له.

قال بعضهم وقد أطنب في التفسير والتعليم: إذا ابتدأت بقطع القلم فليكن قطعك بإزاء نبات الأنبوب[١] فإنه قلَّ ما يفسد برى القلم على ذلك. وإذا أردت نحت القلم فلا تبتدئ بالحرفين ولا بالوسط ولا بالشحم، فإنك إذا أمَلْتَ السكين إلى تحت جانب طال عليك استواؤه في التعديل واحتجت إلى تعطيله.

وليكن ابتداؤك بوسط الحرفين لكي تأمن التواءه ويصير أسفله حذاه. وليكن السن الأيمن أملأ من السن الأيسر، وذلك حق الكتابة فإن كان الأيسر أملأ من الأيمن رشش وأفسد الكتابة. ويجب أن تتثبت في وقت شق القلم، ولا تعجل فتزلّ عن الصواب؛ لأن جودة القلم تكون بتعديل شقه على ما هو موصوف، به وكذلك قطه[٢].

وحق السن الأيمن الامتلاء، والسن الأيسر دون ذلك. فإذا عملت على ما وصفت لك فاقطط قطًا متوسطًا لا بالطويل ولا بالقصير، ويكون إلى الطول أميل، وذلك اختيار جميع الكتاب. فإذا كان ذلك فهو حق البري.

وليكن قطك إذا قططت إلى الاستواء على عادة جودة البري، وتقط على نحو ما وصفنا، ويكون تام الطول ليقبض عليه متمكنًا منه ويفضل أعلاه على اليد. فاعلم ذلك.

وينبغي أن تبادر بقط قلمك ما دام سنُّه ملتزقًا قبل انفتاحه، فإنه أجود من قطه[٣] وهو مفتوح، لأنك إن قططته وقد انفتح قليلًا لم

---

(١) وهو موضع العقدة في القلم الغاب.

(٢) في (ر)، (ت): «قطعه».

(٣) في الأصل: «أجود لخطه». والصواب ما ذكرناه نقلًا عن (ر)، (ت).

تأمن من تشعثه وفساده، وإن تفاحش[١] انفتاحه وقططته بعد ذلك فلا بد من فساده. وبهذا يعرض الفساد لأقلام العامة ممن لا علم له ببري القلم لأنهم لا يشعرون به. وربما قطه بعد أن يكتب به، وتلك حال من لا يبالي بهندسة الخط وإقامة صناعته.

صفة سكين البري:

فأما السكين فينبغي أن تكون من حديد[٢] أجود ما يكون وأحدُّه وأعتقه، ويكون وسطها أدق من صدرها، لأنها إن كانت على ما وصفت لك تمكن باري القلم من بريه ونحته بدقة وسط السكين وتخصير[٣] وسطها، وإن كانت على غير ذلك جاء بري القلم منفتح الوسط. ويحتاج بعد ذلك إلى سكين أخرى للقط غير سكين البري والنحت فإنه أجود للقط.

صفة سكين القط:

وتكون هذه السكين أحدّ ما تقدر عليه [من الفولاذ][٤] وأجود سقيًا. وأجود ما يكون سقي بالزيت فإن السكين لا تكاد تنثلم.

صفة المقط[٥]

وينبغي أن يكون المقط من خشب صلب جدًا، ولا يكون مربع

---

(١) أي: تعاظم.
(٢) في (ت): «الفولا»، وهي تحريف الفولاذ.
(٣) أي: تدقيق.
(٤) زيادة في (ت).
(٥) اسم آلة، وهو قرص من الخشب يُقَطُّ عليه القلم.

الجوانب ولا مسدسًا، بل يكون مدَّورًا أملس، فإن القط يكون عليه أجود؛ لأن المربع ربما لم تقع السكين على كمية تربيعه فتحتاج إلى قط ثان، ويخشى عند ذلك الفساد عليه. والمسدَّس ربما وقعت السكين على حرف التسديس فلا يجئ القط جيدًا. والمقط المدور أوطأ للقط وأمكن[١].

صفة الدواة [وما يصلح لها من الآلات][٢]

فأما الدواة فينبغي أن تكون من أحسن الخشب وأغلاه ثمنًا [كالأبنوس والصندل][٣].

وتكون مقدار عظم الذراع أو أقل قليلًا، وتكون واسعة البطن مما تسع خمسة أقلام للكُتَّاب، وللملوك سبعة أقلام تفاؤلًا لهم بملك السبعة أقاليم. وتكون الدواة[٤] موضع الليقة مدورة غير

---

(١) لمزيد من التفصيل انظر: صبح الأعشى ٢/٤٦٨.

(٢) زيادة في (ت).

(٣) زيادة في (ت).

(٤) المقصود المحبرة وليس الدواة. والمحبرة: هي الوعاء الذي يوضع فيه الحبر والليقة. وقد فرَّق القلقشندي بين الدواة والمحبرة فجعل الأولى أعم من الثانية، وجعل المحبرة بمحتوياتها الثلاثة (الجُونة: وهي الظرف الذي فيه الليقة والحبر، والليقة، والمداد) آلة من الآلات التي تشمل عليها الدواة هي:

١ ـ المزبر: وهو القلم.

٢ ـ المِقْلمة: وهي المكان التي توضع فيه الأقلام.

٣ ـ المُدْية.

٤ ـ المِقَط. =

مربعة. والعلة في ذلك أن المربع يجتمع المداد في زواياه القائمة عند ملتقى أضلاع تربيعه فلا يقع عليه تحريك فيركد هناك ويطول مكثه فيفسد ويصير له ريح منتنة، ويتغير لونه فيتغير بذلك ما قرّ[1] منه وما يليه من المداد المستمد في لونه ورائحته.

= ٥ ـ المحبرة.

٦ ـ الملْوَاق: وهو ما تلاق به الدواة؛ أي: تحرك به اللبقة.

٧ ـ المِرْمَلة، واسمها القديم: المِتربة، جعلًا لها آلة للتراب إذ كان هو الذي يترب به الكتب.

٨ ـ المِنْشاة، وتشمل الظرف واللصاق.

٩ ـ المِنْفَذ: وهي آلة تشبه المخْرَز تتخذ لخرم الورق.

١٠ ـ المِلْزمة: وهي آلة تتخذ من النحاس ونحوه، ذات دفتين تلتقيان على رأس الدرج حال الكتابة لتمنع الدرج من الرجوع على الكاتب، ويحبس بمحبس على الدفتين.

١١ ـ الفرشة: وهي آلة تتخذ من خرق كتان أو من صوف ونحوه تفرش تحت الأقلام.

١٢ ـ الممسحة: وتسمى الدفتر أيضًا، وهي من خرق متراكبة يمسح القلم بباطنها عند الفراغ من الكتابة لئلا يجف عليه الحبر فيفسد.

١٣ ـ المسقاة: وتتخذ لصب الماء في المحبرة.

١٤ ـ المسطرة.

١٥ ـ المصقلة: وهي التي يصقل بها الذهب بعد الكتابة.

١٦ ـ المُهرق: وهو القرطاس الذي يكتب فيه.

١٧ ـ المسنّ: وهو آلة تتخذ لإحداد السكين. انظر: صبح الأعشى ٢/ ٤٤٤ ـ ٤٨٣.

(١) أي: ما ركد.

الباب الثاني

في عمل المداد [وأصنافه][١]

صفة مداد صيني يشبه الحبر[٢]

تأخذ من المداد الفارسي[٣] الجيد ما شئت فتسحقه بلبن حليب ثلاثة أيام، كلما جفّ سقيته اللبن وسحقته. ثم صيِّره صحائف[٤] فإنه يجيء مثل السَّبج[٥].

صفة مداد مثله يشبه الحبر

يؤخذ اللّازِوَرْد[٦] ودخان النِّفْط وصمغ السقمونيا[٧] وصمغ عربي[٨]

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) المداد: هو كل شيء يمدُّ به ويسمى النِّقْس أيضًا، أما الحبر فالأصل فيه السواد. انظر: صبح الأعشى ٢/ ٤٧١ ـ ٤٧٢.

(٣) في (ت): «الفاسِي»، وهو تحريف.

(٤) أي: رقائق.

(٥) هو: الخرز الأسود.

(٦) حجر صلب أزرق اللون.

(٧) نبات مملوء بالعصارة الصمغية ويعرف أيضًا بالمحمودة.

(٨) كان الصمغ يستخدم في منع الذرات الملونة المعلقة بالسائل من الترسيب ولإكساب المداد نوعًا من الكثافة.

ودخان عقد الصنوبر[١] من كل واحد جزء، فيعجن بماء الصمغ ويستعمل إن شاء الله تعالى.

صفة مداد هندي

تأخذ سمن البقرة ودهنًا من الأدهان مثل السمن ومثل دهن البان[٢] والخيري[٣] والبنفسج والنفط؛ أيَّ دهنٍ كان، وتضعه في إناء وتضع[٤] عليه إناءً آخر وتوقد تحت الإناء الذي فيه الدهن أو السمن أو أيّ دهن أردت حتى يصير الدهن أو السمن كله دخانًا قد صُعِّد[٥] في سماء الإناء الأعلى، فتجمعه وتعمل بهذا الدخان كما عملت بالمداد الأول. وهذا السواد يصلح خضابًا لسواد الشعر إن شاء الله تعالى.

صفة مداد هندي آخر

يؤخذ جوز الأرز[٦] أو ثمر الصنوبر اليابس أو هما جميعًا ويجعل في جرة جديدة، ويبيَّت في الفرن حتى يصير فحمًا، ويخرج من الغد وينعَّم سحقه أيامًا في صَلَاية[٧] ويسقى بماء الآس[٨] المطبوخ وشيء من الزاج[٩] المعمول على الصفة المذكورة. فإذا استحكم سحقه بماء

---

(١) أي: الدخان الناتج من إحراق حب ثمرة شجرة الصنوبر.

(٢) شجر يطول في استواء، وهو كثير الدهن.

(٣) نبات دهني له زهر مختلف الألوان.

(٤) في (ر): «وتكب».

(٥) أي: تبخر.

(٦) الأرز: صنف من الحبوب، ويطلق على الشربين وعلى ذكر الصنوبر.

(٧) الصلاية: مَدَقّ الطيب، وهو كل حجر عريض يدق عليه.

(٨) الآس: شجر طيب الرائحة وماؤه يتخذ كمادة مُلوِّنة يجعل سواد الحبر مائلًا إلى الخضرة.

(٩) وهو المعروف علميًا بكبريتات النحاس، ويعرف عند العامة بالتوتيا.

الآس يجفف ويسحق بماء الصمغ لكل رطل من الفحم المسحوق أوقيتان من ماء الصمغ، وإن زيد قليلًا لم يضرّه. وإذا اشتد في صلاية نزع منها وعجن وترك في الظل يجيء حسنًا إن شاء الله تعالى.

صفة مداد كوفي

خذ قشر الرمان وأحرقه وخذ رماده فاعجنه بلبن حليب وشيء من صمغ مبلول، ثم اجعله أقراصًا وجففه في الظل فإنه أجود ما يكون من المداد إن شاء الله تعالى.

صفة مداد كوفي غيره

خذ عفصًا[١] روميًا فأحرقه حتى يصير فحمة، ثم اسحقه بماء الصمغ القَوْظ[٢] واجعله أقراصًا وجفِّفه في الظل يأتيك جيدًا إن شاء الله تعالى.

صفة مداد كوفي آخر

خذ ما شئت من نَوَى التمر، ثم اجعله في قُلَّة وطيِّن فمها، وألقها في أَتون[٣] حامي يومًا وليلة حتى يحترق، ثم أخرجه فإذا برد فتحت القلة وأخرجت النوى وقد صار مثل الرماد، فتسحقه سحقًا جيدًا، وتنخله بخرقة صفيقة[٤]، ثم تأخذ صمغًا فتعجنه به في كل يوم مرتين

---

(١) العفص: حمل شجرة البلوط، تحمل سنة بلوطًا وسنة عفصًا. وهو مادة سوداء غنية بحامض التنيك إذا نقعت في الخل سودت الشعر.

(٢) الساخن.

(٣) في (ر): «تنور». والأتون والتنور: الموقد.

(٤) أي: سميكة.

وتجعله أيضًا أقراصًا وتجفِّفه في الظل [يأتي غاية][١] إن شاء الله تعالى.

صفة مداد فارسي[٢]

خذ نوى التمر الذي قد نضج في النخل فاجعله في جرَّة على قدر ما تريد منه، وطيِّن الجرة بطين الحكمة[٣] وقد صيرت على فمها خرقة قبل الطين. فإذا طينتها دعها حتى تجف قليلًا. ثم إن شئت أوقدت عليها الحطب الجزل[٤] من غدوة إلى الليل، وإن شئت أدخلها فرن الحدادين. فإذا أخرجتها من النار اتركها حتى تبرد [وأخرج ما بها فإنه][٥] يخرج أسود كالفحم [واسحقه في صلاية وأسقط ماء الصمغ العربي حتى يتفكك][٦] ثم اجعله أقراصًا على قدر ما تريد إن شاء الله تعالى.

صفة مداد عراقي[٧]

تؤخذ الشقائق[٨] فتحشى في القوارير الدقاق وتدفن في

---

(١) زيادة في (ر).
(٢) في (ت): «كوفي».
(٣) يُعمل طين الحكمة بأن يؤخذ جزء من طين حر، وثلث جزء من دقاق التبن، فيدق الطين وينقع في الماء حتى يلين، ويخلط بالدقاق جزء شعر وعشر جزء خطمي وعشر جزء أشنان، ويصب عليه ماء ويترك يومًا وليلة حتى يتخمر ثم يطين به.
(٤) العظيم اليابس.
(٥) إضافة لازمة لاستقامة النص.
(٦) زيادة في (ر).
(٧) في (ر): «عربي».
(٨) أي: شقائق النعمان، وهي شديدة الحمرة.

سرجين[١] الدواب حتى تذوب وتصير ماءً وتنحل، ثم تعمد إلى القراطيس فتحرقها وتجمع ما احترق منها بذلك الماء وترفعه إلى أن يجف في الظل، ثم يؤخذ منه وزن درهم، ومن ماء الصمغ العربي وزن درهم ومن العفص المسحوق وزن نصف درهم، فيسحق الجميع ببياض البيض، ويبندق[٢] ويجفف كما ذكرنا آنفًا، وتحشى به الدواة عند الحاجة إليه مع ماء السلق وهو أجود ماء لها.

صفة مداد أهوازي[٣]

يُبدأ فيبنى قبة كبيرة لا ثقب فيها ولا كُوّة[٤]، ويُبنى وسطها دكان مربع[٥] ويجعل على الدكان سندروس[٦] وشعير، ثم تُشعل فيه النار، ثم يُسدّ باب القبة ويترك حتى يحترق كله، ثم يُبرَّد ويُفتح الباب ويجمع الدخان بمناخل، ثم تؤخذ الجلود التي تسقط من أصحاب الرقوق والرقوق التي تُكتب فيه المصاحف[٧] فتوضع في قدر ويصب عليها الماء وتوضع على النار، فإذا انحلت وصارت

---

(١) السرجين: الزبل، فارسي معرب، وقد يقال له: سرقين، وهو يتخذ كوقود يعطى درجة حرارة عالية.

(٢) أي: يعمل على شكل كرات صغيرة.

(٣) نسبة إلى الأهواز، بين البصرة وفارس.

(٤) أي: خرق.

(٥) في (ر): «مرتفع».

(٦) صمغ أصفر رخو.

(٧) في الأصل: «ويجمع الدخان بمناخل الجلود الذي تسقط من أصحاب الرقوق، والرقوق التي يكتب فيها المصاحف؛ يعني: منخل قاروط». والصواب ما ذكرناه نقلًا عن (ر).

مثل[١] الغراء فاعجنه[٢] بذلك الغراء، واجعله أقراصًا وجففه واستعمله.

صفة مداد صيني[٣]

تأخذ من دخان الحمص المنخول عشرة أواق، ومن الباقلاء[٤] المسحوقة ثلاثة أواق وتخلطهما جميعًا بالسحق، وتصب عليهما من ماء السلق وزن خمسة دراهم وخمسة دراهم ملحًا ووزن ثلاثة[٥] دراهم قلقنتا[٦]. تسحق الجميع سحقًا جيدًا، وتتركه حتى يجف ويصير ذرورًا، ثم تسحق له وزن ثلاثين درهمًا صمغًا عربيًا وثلاثة دراهم كثيراء[٧] فيبلًّا بالماء وتعجن به الذي سحقت، وتجعل منه أقراصًا تجفف في الظل، وتضيف عليه إذا احتجت إليه بعد السحق ماء الصمغ[٨] يأتي غاية.

---

(١) من هنا إلى «صفة مداد يصنع للملوك خاصة» موجود بالنسخة الأصلية تحت الباب السابع الخاص بالكتابة بالذهب والفضة ومايقوم مقامهما. أما في النسختين (ر)، (ت) فقد ذكر مرتين: مرة هنا ومرة في الباب السابع. وقد أوردناه هنا في موضعه من هذا الباب وحذفناه من الباب السابع لعدم اتصاله بموضوعه.

(٢) أي: اعجن الدخان الناتج من حرق السندروس والشعير.

(٣) في (ت): «مصري».

(٤) حبوب تشبه الفول.

(٥) في (ر): «خمسة».

(٦) القلقنت والقلقند: صنف من الزاج، منه الأخضر ومنه الذهبي، وأجوده ما كان بلون اللازورد وكان رزينًا كثيفًا نقيًا صافيًا.

(٧) نبات به نسبة كبيرة من الصمغ.

(٨) في (ر): «العفص».

صفة مداد يشبه مداد دخان الحمص

تؤخذ ظهور القراطيس فتقرَّب على النار وتُكب عليها جفنة لئلا تذهب قوّتها فيذهب سوادها، ثم يؤخذ هذا المحروق فيسحق، ويؤخذ ورق السلق من غير أضلاعه فيستخرج ماؤه ويجعل فيه من الصمغ والملح قدر الحاجة، ثم يغلى على النار حتى ينحلّ، وتُنزع رغوته شيئًا فشيئًا ويُرمى بها، ويجعل في طست وينخل عليه الرماد، ثم يعجن بالراحة أبدًا ويدلَّك على رماد حار. تديم ذلك صدر النهار ثم ترفعه وتستعمله، فإنه يجيء جيدًا.

صفة مداد [مصري عجيب][(١)]

تسرج فتيلة من زيت الفجل، وتأخذ فخارة مثل قدرة جديدة [فتكبها على الفتيلة][(٢)] وترفعها عن الأرض مقدار ما يدخل الهواء، وتأخذ ما تعلق فيها من الدخان فتعمله كعمل دخان الحمص.

صفة مداد من دخان الحمص

يؤخذ دخان الحمص وينخل بمنخل شعر، ويؤخذ قدر راحتين منه وخمسة دراهم مدادًا كوفيًا يسحق سحقًا ناعمًا، ثم يصيَّر مع الدخان في طست أو صينية[(٣)]. ويُنقع صمغ عربي يومًا وليلة، ثم يُدَقّ السلق ويؤخذ ماؤه ويصفى. ويؤخذ من ماء الصمغ جزآن[(٤)]

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) زيادة في (ت).

(٣) في (ر): «صلاية».

(٤) في (ر): «جزء».

ومن ماء السلق جزآن، فتُصَبّ على الدخان شيئًا فشيئًا وتجمعه بيدك. فإذا اجتمع تسوِّيه على بلاطة وتتركه في الظل حتى يجف، وتمسح على وجهه بشيء من ماء السلق[١] ثم ترفعه. فإن كان المداد كوفيًا كما وصفت لك أولًا فَدُقَّه واغمره بالماء كما وصفت لك، واتركه يومًا وليلة حتى يرسب، ثم خذ الماء عنه وصب عليه ماءً جديدًا. افعل به ذلك ثلاثة أيام حتى يخرج الماء صافيًا، ويبقى التفل أسفل ويستعمل مع الدخان وغيره.

صفة مداد من دخان الحمص

تأخذ الدخان وتنخله في طست، وتدق ملحًا وصمغًا عربيًا وزن درهمين لأوقيتين. تدق الصمغ العربي وتستخرج ماءه، ثم لا تزال به حتى يصير مثل الطين. ثم ترفعه بعد أن تجففه وتستعمله.

صفة مداد من القراطيس

يؤخذ المداد الفارسي الخفيف الذي إذا كسرته لم تر فيه طينًا ولا ترابًا، فينقع في ماءٍ يومًا وليلة، ثم تصب ذلك الماء وتجففه، وينقع له صمغ عربي وزن درهم، وخمسة دراهم[٢] مدادًا يسحق ويعجن بماء الصمغ ويخلط بقراطيس محرَّقه منخولة وتحشى به الدواة حتى يجف، ويوضع فيها صوفة ويكتب به فيجيء مدادًا صافيًا براقًا حسنًا أوله وآخره إن شاء الله تعالى.

---

(١) في (ر): «من الصمغ».

(٢) في (ر): «وخمسة عشر درهمًا».

صفة مداد الكاغد

يؤخذ مداد فارسي جيد وصمغ عربي، من كل واحد جزء، ويدقان ويعجنان بماء العفص المصفّى، وذلك أن تأخذ عشر عفصاتٍ كبارًا فترضّها[١] وتصب عليها نصف رطل ماء. فإذا أردت أن تكتب به مددته بماء العفص، وكلما جفّ المداد اسقه بماء وزاج فإنه لا يمحى ولا يترك الكاغد. فإذا أردت أن لا يقع عليه الذباب فزِدْ عليه جزءًا من شحم الحنظل[٢].

صفة مداد كلخ[٣]

خذ كلخًا عربيًا فأحرقه إحراقًا جيدًا، ثم اسحقه سحقًا ناعمًا في صلاية أو بلاطة بالماء، واجعل فيه صمغ القرظ[٤] واصنعه أقراصًا. [وجففه في الظل وأذبه بماء الصمغ واكتب به][٥] فإنه يجيء حسنًا.

صفة مداد كوفي

خذ خرقًا فاحرقها واجعل عليها إجانة[٦] بعد ما تحرق، ثم اتركها يومًا وليلة حتى يبرد ما فيها، ودقه واعجنه بلبن ثم هيئه أقراصًا وجففه في الظل، واجعل عليه عند عجنك إياه صمغًا عربيًا مبلولًا فإنه يجيء مدادًا جيدًا.

---

(١) أي: تدقها.

(٢) نبات له ثمر شديد المرارة.

(٣) في (ت): «كوفي». والكلخ: صمغ نبات يعرف بالأشُق ويقال: الأشج.

(٤) القرظ: شجر السنط الذي يدبغ بورقه الأدم، وقرظي نسبة إلى بلاد القرظ وهي اليمن منابته.

(٥) زيادة في (ت).

(٦) إناء تغسل فيه الثياب.

صفة مداد عراقي[١]

تأخذ من المداد الكوفي ثلاثة أجزاء، ومن اللازورد جزء ومن اللَّلك[٢] جزء، وتمزج الجميع في قارورة وتجعل فيها ليقة وتكتب به.

صفة مداد آخر [زجاجي][٣]

خذ شيئًا من الزجاج واسحقه ناعمًا واسقه الماء حتى يصير مثل العجين ثم اغسله حتى يذهب سواده ويخلص الزجاج، فاجعله في قارورة واسعة الفم، واجعل فيه شيئًا من صمغ عربي وخلّ خمر، وعلِّقه في الشمس سبعة أيام في الصيف أشد ما يكون الحر، وحرّكه كل يوم، وكلما جف اسقه خل الخمر. فإذا أردت أن تكتب به فحرِّك الزجاج واستمد بقلم نحاس واحفظ الإناء من الغبار.

صفة مداد آخر

تأخذ من المداد جزءًا، ومن الإسفيداج[٤] جزءين وتمزجهما وتكتب به فإنه غاية.

صفة مداد رصاصي

تأخذ الإسفيداج الرصاصي وتعجنه بخلّ نظيف، وتجعله في قدر مطيّنة بطين الحكمة، واجعلها في أتون الزجاج الأعلى ثلاثة أيام، ثم

---

(١) في (ر): «قرافي».
(٢) نبات له صمغ أحمر.
(٣) زيادة في (ر).
(٤) وهو رماد الرصاص.

أخرج ما فيها واسحقه وصبّ عليه خلًا وشيئًا من الصمغ واكتب به.

صفة مداد آخر

تأخذ أي دخان أردت فيسحق سحقًا ناعمًا ثم يغربل بغربال صفيق ثم تأخذ ورق السلق فتعصر ماءه وتعجنه به عجنًا جيدًا حتى يصير مثل العجين اللين، وتجعل في كل أوقيتين من المداد خمسة دراهم[١] من الصمغ العربي، وتجعل عليه شيئًا من صمغ القرظ، وتنضح عليه شيئًا من الخل، ويترك حتى يخمر. ثم تدهن بلاطة بماء الكافور، ويبسط عليها حتى ينشف، ثم يعمل طوابع على قدر المراد فإنه يكون عجيبًا إن شاء الله تعالى.

صفة مداد القراطيس

تأخذ مدادًا فارسيًا وصمغًا عربيًا من كل واحد جزءًا، وقراطيس محرقة نصف جزء، فيدق ذلك وينخل ويعجن ببياض البيض ويتخذ منه بنادق، ويجفف ويجعل في الدواة ويكتب به فإنه مداد فائق السواد.

صفة مداد آخر

تأخذ جريد النخل اليابس فتقطعه مقدار إصبع إصبع[٢] ثم تجعله في قدر مكسورة وتدخلها في تنور أو فرن، وتخرجها من الغد وتسحق ما بها وتعجنه بماء صمغ وتكتب به.

---

(١) في (ر): «أواق».

(٢) في (ر): «وتأخذ مقداره صمغ».

صفة أخرى

يؤخذ مداد فارسي جيد وصمغ عربي وعفص من كل واحد جزء وقراطيس محرقة نصف جزء، فيدق ذلك وينخل ويعجن ببياض البيض ويتخذ منه بنادق، ويجفف ويجعل في الدواة ويكتب به، فإنه مداد فائق إن شاء الله تعالى.

صفة مداد يصنع للملوك خاصة

يؤخذ من دخان المَيْعَة[1] المصعَّد ودخان السندروس ودخان اللادن مجتمعة أو متفرقة، ويكون لدخانها سواد عظيم. ويعمل أيضًا من دخان الزفت ودخان الكبريت مداد.

وإن أردت ألَّا تعفن الليقة التي في الدواة ولا يكون لها رائحة رديئة، خذ المداد فاجعله في إناء نظيف، ثم صب عليه ماءً صافيًا قدر ما يغمره، ثم صَفِّه من مائه، ثم بدِّل له الماء ثلاثة أيام، ثم صَفِّه في الهاون وصب عليه ماء السلق ولبنًا حليبًا وشيئًا من ملح الطعام وصمغًا عربيًا، ثم اضربه في الهاون حتى يصير مثل الغراء، ثم ارفعه لوقت الحاجة إليه. فإذا أردت أن تكتب به تحلّ منه شيئًا بماء وتكتب به إن شاء الله تعالى.

* * *

(١) هو صمغ شجرة السفرجل، أو شجرة كالتفاح لها ثمرة بيضاء أكبر من الجوز تؤكل، ولب نواها دسم يعصر منه الميعة السائلة، وقشر الشجرة الميعة اليابسة.

الباب الثالث

في عمل الأحبار السُّود

صفة حبر أسود براق

تأخذ من العفص جزءًا ومن القرظ جزءًا، وتصب عليه من الماء على الجزء ستة، ثم تطبخه حتى يذهب منه السُّدس، ثم تصِّفيه وتبرِّده، وتعمد إلى ماء الزاج الجيد المنقوع من يومين فتجعل منه مقدار السُّدس الذي نقص من العفص، ومن الصمغ العربي مثل سدس العفص، ويخلط الجميع ثم يغلى بنار ليِّنة حتى يذهب منه الثلث، ثم يبرَّد ويكتب به.

صفة حبر آخر [شمسي][(١)]

يؤخذ أوقية عفص فترضّ، وأوقية صمغ عربي فيخلطان ويصب عليهما من الماء مقدار كليهما ثمان مرات، وتُجعل في قنِّينة في الشمس ثلاثة أيام ثم تصفى[(٢)] بعد ذلك ويطرح فيها وزن أربعة دراهم زاجًا روميًا أو أوقية عراقيًا[(٣)] إن لم يوجد الرومي. فإذا كان

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) في (ر): «يغلى».

(٣) أي: زاجًا عراقيًا.

في الصيف ترك في الشمس أربعة أيام، وإن كان في الشتاء فاثني عشر يومًا. ويكتب به إن شاء الله تعالى.

صفة حبر آخر براق[١]

تأخذ من العفص جزءين فترضه وتصب عليه من الماء على الواحد ستة أجزاء، ومن العذبة[٢] جزءين وتصب عليها للواحد ستة أجزاء أُخر[٣]. فينقعا[٤] يومًا وليلة، ثم تجمعهما في قدر جديدة وتطبخه حتى يذهب ربعه أو ثلثه، ثم تنزله عن النار وتصفِّيه وتأخذ له أوقيتين قلقنت الذهب فتنعم سحقه وتخله وتذره عليه وترده إلى النار حتى يغلي، ثم تنزله عن النار وتصفِّيه وتأخذ له أوقيتين من صمغ عربي مسحوق فتذره عليه وهو حار حتى يذوب فيه تذويبًا حسنًا، ثم تصيره في قارورة زجاج وتستعمله إن شاء الله تعالى.

صفة حبر [تكتب به من][٥] ساعته

يؤخذ عفص البُطْم - يعني الأخضر الصغار - وزاج رومي، وصمغ عربي، من كل واحد مثقال[٦]. يُدق الجميع [وينخل][٧]

---

(١) في (ت): «بصاص».

(٢) وهي الطحلب، وقيل: هي شجرة تموّت الجعران.

(٣) أي: من الماء.

(٤) أي: ينقع العفص في الماء وحده، وتنقع العذبة في إناء وحدها.

(٥) زيادة في (ت).

(٦) في (ر): «مثقالين».

(٧) زيادة في (ت).

ويجعل في قارورة واسعة الفم، ويصب عليه أوقيتان ماءً مالحًا، ويضرب ضربًا جيدًا، ويكتب به من ساعته في الكاغد والرقوق. وهذه الصفة عراقية.

صفة حبر أسود [شديد السواد][١]

يؤخذ من العفص ثلاث أواق، ومن الزاج أوقية، ومن الصمغ أوقية ونصف. فيهشّم العفص ثم يلقى على كل جزء منه ثمانية أجزاء من الماء، ثم ينقع فيه يومًا وليلة، وإن كان أكثر فهو أحسن. ثم يغلى على نار لينة حتى يبقى ثلثاه[٢] فإذا انهرى العفص فقد أنضج. ثم ينقع الصمغ في ماء يغمره قبل طبيخ العفص حتى يصير كالعسل. فإذا طُبخ العفص فيلقى عليه الصمغ ويترك يسيرًا حتى إذا ذاب جميعه فيه حُطَّ وجُعلَ عليه الزاج بعد أن ينعِّم سحقه، فإن كفاه وإلا فزد عليه [زاجًا وصفِّه واكتب به][٣]. ولا يُلقى الصمغ إلا منقوعًا.

صفة حبر يابس

يسحق العفص[٤] الأخضر سحقًا ناعمًا حتى يصير مثل الكحل، ويؤخذ منه جزء، ومن الصمغ العربي جزء يحل بالماء، ومن الزاج نصف جزء. يجمع الجميع ببياض البيض حتى يصير مثل

---

(١) زيادة في (ت).
(٢) في (ت): «حتى يذهب ثلثه».
(٣) زيادة في (ت).
(٤) وردت في الأصل: «الصمغ»، والصواب ما ورد في (ر).

العجين، ويعمل بنادق، ويُصَيَّر في إناء وينشفَّ ويستوثق عليه[١] من الرياح والغبار فإنه يبقى دهرًا طويلًا. فإذا احتيج إليه جُعل في إناء وقُطِّر عليه من الماء قدر الحاجة حتى ينحّل ويُكتب به.

صفة حبر العامة

خذ عفصًا أخضر فَرُضَّه أرباعًا وأثلاثًا، وصيِّره في قمقم ضيق الرأس، ثم صب عليه من الماء على الواحد خمسة[٢]، وضعه على نار لينة، واصبر عليه حتى يذهب منه النصف، ثم صفِّه. واعمل على كل رطل من ماء العفص خمسة أساتير[٣] صمغًا عربيًا مسحوقًا، ونصف أوقية زاجًا أخضر واكتب به.

صفة حبر الهليلج[٤]

تأخذ الهليلج الأصفر فَتَرضّه مع نواه وتصيِّره في قارورة رقيقة بعد أن تكيِّله، ثم تصب عليه من الماء على الواحد ثلثيه وتدعه في الشمس الحارة أربعة أيام، ثم تصفيه وتضع فيه صمغًا عربيًا نقيًا وتعيده إلى الشمس وتتركه حتى ينحل، ثم تطرح عليه من ماء الزاج الأصفر قليلًا وشيئًا من الزاج الأخضر المسحوق، وتحركه تحريكًا جيدًا وتكتب به.

---

(١) أي: «يُتَحفَّظ عليه بإحكام».

(٢) أي: «خمسة أمثاله».

(٣) جمع إسْتار وهو أربعة مثاقيل ونصف.

(٤) الهليلج والإهليلج: تمر منه أصفر ومنه أسود.

صفة حبر [من غير][١] شمس ولا نار

تأخذ عشرة دراهم صمغًا عربيًا، وستة دراهم عفصًا أخضر غير مثقَّب، وأربعة دراهم زاجًا قبرصيًا بصَّاصًا[٢] جيدًا، فيُدقّ كل واحد من هذه الأخلاط على حدة وينخل بحريرة صفيفة[٣] ويوزن بعد النخل لئلا ينقص، ويصب عليه وزن مئة درهم ماءً صافيًا، ويذاب بالإصبع حتى ينحل الصمغ ويُكتب به من ساعته إن شاء الله تعالى.

صفة حبر غريب

تأخذ أربعة أرطال ماءً صافيًا فتصيره في قدر، وتأخذ أربعة أواقٍ صمغًا عربيًا ومثلها عفصًا ومثلها عذبة، فتدق كل واحد على حدته ثم تطرح العفص والعذبة في الماء وتطبخه حتى يذهب نصفه ومعك عود تقلب[٤] به. فإذا صار على النصف ألقيت فيه الصمغ وأخذت أوقية ونصف لكًّا فألقيته فيه مسحوقًا، فإذا غلى غليتين أو ثلاثًا أنزلته وتركته حتى يسكن. فإذا صَفَا وركد فخُذ صفوه فهو الحبر الجيد. فإن لم يكتب واحترق فدقّ عفصة وانقعها في الماء ثلاثة أيام وخُذ صفوها وأضفه إليه. والله أعلم.

صفة حبر يابس للسفر

خذ العفص الأخضر الجيد فاسحقه سحقًا ناعمًا مثل الكحل،

---

(١) إضافة لازمة لاستقامة المعنى.
(٢) أي: براقًا لامعًا.
(٣) في (ر): «بخرقة خفيفة».
(٤) في (ر): «تعس».

واسحق أيضًا مثله من الصمغ العربي. ثم خذ مثل نصفه زاجًا أخضر فأنعم سحقه أيضًا، ثم اجمع الجميع ببياض بيضة أو بيضتين حتى يصير مثل العجين. ثم اتخذه بنادق وصيِّره في إناء مسدود الرأس لا يدخله ريح ولا غبار فإنه يقيم دهرًا طويلًا.

صفة حبر آخر يابس ذرور[١]

تأخذ عفصًا وصمغًا عربيًا وزاجًا وقاقيًا[٢] أجزاء سواء. يسحق الجميع بماء الخرنوب[٣] الرطب حتى يجف، ثم يرفع ويذاب منه عند الحاجة بماء الصمغ ويُكتب به.

صفة حبر يعمل بماء الآس وحده:

خذ حبّ الآس العتيق ونَقِّه[٤] واعمل على كل رطل منه ثلاثة أرطال من ماء العفص وأربع أواقٍ من عصارة ورق الآس، ثم ضعه في شمس حارة سبعة[٥] أيام، ثم امرسه[٦] وصفِّه واطرح على كل رطل من ذلك الماء نصف رطل صمغًا عربيًا، ودعه يومًا وليلة حتى يذوب، ثم ألْقِ عليه زاجًا أخضر قبرصيًا يكفيه ـ وإن أنت عملته

---

(١) أي: ذرات صغار.

(٢) القاقيا والأقاقيا: هو رُبَّ القرظ. والقرظ: ثمرة الشوكة المصرية المعروفة بالسنط، ومنها تعتصر القاقيا.

(٣) في (ر): «الخروب».

(٤) في (ر): «فينقع».

(٥) في (ر): «تسعة».

(٦) في (ر): «اهرسه». والهرس: هو الدق العنيف، أما المرس فهو النقع في الماء.

بزاج مصري أجزاك ـ ثم صفه واكتب به إن شاء الله تعالى.

صفة حبر يعمل بماء التوت الشامي

تأخذ الماء الذي يسيل من التوت الشامي فتلقي فيه صمغًا عربيًا مسحوقًا وقليل ماء عفص أخضر، ولا تكثر من ماء العفص فتحرقه. وعلِّقه في الظل وألق فيه كل يوم وزن درهم صمغًا ـ تفعل به ذلك خمس مرات في خمسة أيام[١] ـ على نصف رطل من ذلك الماء، وتكتب به إن شاء الله تعالى.

صفة حبر المصاحف

خذ عفصًا فرُضَّه قليلًا على أمثال الحمّص[٢]، ثم كيله وصيره في طنجير[٣]، وصب عليه من الماء على الواحد ثلاثة أجزاء[٤]، ثم أوقد تحته حتى يرجع إلى جزءين[٥] وبرِّده وصَفِّه وألق فيه من الزاج الأخضر ما يكفيه ومن الصمغ العربي لكل جزء من الماء جزءًا ونصف صمغًا عربيًا، ثم اكتب به. وبعضهم يطبخه حتى يرجع الماء إلى الثلثين أو الثلث إلى ما تراه.

صفة حبر لأصحاب المصاحف

يؤخذ من العفص الأخضر المرضوض جزء فيُصبّ عليه خمسة

---

(١) في (ر): «تفعل به ذلك سبعة أيام».
(٢) أي: تهشمه حتى يصير في حجم الحمص.
(٣) أي: إناء، وهي لفظة فارسية معربة.
(٤) أي: أن يكون الماء ثلاثة أضعاف العفص. وفي (ر): «للواحد عشرة».
(٥) في (ر): «إلى واحد».

أجزاء من الماء، ويطبخ حتى يصير جزءًا ونصف أو جزءًا واحدًا، ثم يصفَّى ويصيَّر في قارورة من الزجاج ثم يؤخذ الزاج فيصيَّر في إناء ويصب عليه مثله من الماء[١] ويصير في الشمس ثلاثة أيام أو أربعة. ثم يؤخذ من ماء العفص جزء ومن الزاج جزء فيخلطان، وتكون قد أخذت صمغًا عربيًا قبل ذلك فتصبّ عليه ماءً وتتركه في الشمس يومًا أو أكثر حتى يذوب، ثم تأخذ منه جزءين فيخلطان بالماءين[٢] ثم تحركه جيدًا وتكتب به. فإذا أردته شديد السواد فألق فيه نصف أوقية حلفاء[٣] محروقة مسحوقة ودعه ساعة واكتب به.

صفة حبر أسود يابس

يؤخذ أوقية من العفص فيدق حتى يصير كالغبار، ومثله صمغ عربي، ومثله زاج. يجمع الجميع ببياض البيض حتى يصير مثل العجين، ويعمل بنادق ويحترز عليه[٤] من الغبار. فإنه للسفر جيد.

صفة حبر آخر يؤخذ من ماء التوت الشامي

يؤخذ التوت النضيج الأسود فيستخرج من مائه قدر رطل، ويجعل معه عشرة دراهم صمغًا عربيًا مسحوقًا منخولًا، ويضاف إليه

---

(١) في (ر): «فيصر في إناء بعد أن يرضَّ، ويصب على الجزء منه جزآن ماء».

(٢) أي: ماء العفص وماء الزاج.

(٣) نبت أطرافه محددة كأنها سعف النخل والخوص، ينبت في مغايض المياه.

(٤) في (ر): «ويحفظ».

قليل زاج، ويجعل في قارورة تترك في الشمس أربعين يومًا، ثم يستعمل بعد ذلك.

صفة حبر من برادة الحديد

يغلى العفص مع البرادة حتى يذهب ثلث الماء ويبقى الثلثان، ثم يصفى في إناء ويُصيَّر في الشمس يومًا، ويلقى عليه على كل رطل ماء وزن درهم زاجًا ويوضع عليه من الصمغ ما يكفيه يجيء عجيبًا إن شاء الله. فإن أردته خمريًا فرُضّ العفص وانقعه[١] مع البرادة وألق على كل رطل بالمكيال خمسة أرطال ماء، ثم اغله غليانًا جيدًا واتركه، فإذا برد صفِّه واجعل على كل رطل من الماء أربعة دراهم زاجًا واكتب به.

صفة حبر جيد أيضًا

يؤخذ العفص فيرضّ أرباعًا وأصغر، ويصيب عليه من الماء ما يغمره، ويوضع في الشمس يومين، ويعصر، ويغلى على النار، ويجعل فيه من الزاج والصمغ الكفاية إن شاء الله تعالى.

صفة حبر المصاحف

يؤخذ العفص فيهرس على قدر الحمص وأصغر من ذلك، ويجعل في قدر، ويصب عليه بالمكيال عشرة أمثاله ماءً عذبًا، وتوقد عليه النار حتى يرجع[٢] إلى النصف أو الثلث فهو أجود. ويُلقى عليه

---

(١) في (ر): «وألقه».

(٢) أي: «يصير».

من الزاج ما يكفيه، ومن الصمغ العربي قدر الحاجة، ويُكتب به.

صفة حبر آخر

تأخذ من العفص جزءًا واحدًا ومن الصمغ جزءين ومن الزاج جزءًا واحدًا. يدق الجميع ويغمر بالماء ويخمَّر ليلة، ثم يزاد عليه الماء من الغد حتى يصير إلى المقدار الذي يُحتاج إليه ويُكتب به.

صفة حبر آخر

خذ العفص الصغير الذي لا ثقب فيه قدر ثلاث أواق، وانقعه في ماء قدر أربعة أيام، وارفعه على النار، وألق عليه قلقنتًا أخضر جيدًا ودعه ساعة بعد وَقْد شديد، وألق عليه صمغًا عربيًا صافيًا مدقوقًا، ودعه ليلة فإذا أصبحت صفِّه واجعله في زجاجة واكتب به فإنه جيد السواد.

صفة حبر آخر

خذ عفصًا وقشر رمان فرُضّهما جميعًا وانقعهما بقسط من الماء ثلاثة أيام ثم صب عليه قلقنتًا قليلًا وأنت تحركه حتى تراه قد اسودّ اسودادًا شديدًا. فإن لم تقدر على القلقنت فألق عِوَضه زاجًا فارسيًا، ثم ألق فيه صمغًا عربيًا وأنزله عن النار فإنه جيد إن شاء الله تعالى.

صفة حبر تكتب به في الدفاتر

تأخذ ثلاثين عفصة مرضوضة فتصب عليها ثلاثة أرطال من الماء وتطبخ بنار لينة حتى يذهب الثلث، ثم صفه واطرح فيه من

الزاج خمسة دراهم ومن الصمغ العربي تسعة دراهم، ودعه في الشمس يومًا، فإن لم يكن له سواد فزده زاجًا فإنه جيد.

صفة حبر آخر أيضًا

تأخذ من العفص ثلاث أواق ومن الزاج أوقية ومن الصمغ العربي أوقية ونصف، فتهشم العفص وتلقي عليه مثل كَيْله ثماني مرات ماءً عذبًا وتنقعه فيه يومًا وليلة، وإن كان أكثر فهو أحسن. ثم تجعله على نار لينة حتى ينقص الثلث، وعلامة طيبه أنك تمرس العفص تجده منهريًا. ثم ينقع الصمغ في شيء من ذلك الماء قبل طبخه حتى يصير كالعسل، ثم ألق الصمغ على ماء قدر الذي على النار واجعل فيه من الزاج كَفْوَه وأنزله عن النار وصفِّه واكتب به إن شاء الله تعالى.

* * *

الباب الرابع

في عمل الأحبار الملونة

عمل الحبر الأحمر والأصفر والأخضر

تأخذ من قشر الرمان الحامض عشرين مثقالًا، وإن كان رطبًا كان أجود، وإلا فيابس، ومن قشر الجوز الأخضر مثله، ومن العفص الأخضر عشرين[١] عفصة، ومن الإثمد[٢] الأصفهاني عشرين مثقالًا، ومن عصارة الآس مثل ذلك، وتجعله في الشمس أربعين يومًا ثم تصفيِّه وتجعله في ثلاث قوارير، وتلقي في قارورة منها زُنْجفرًا[٣] مسحوقًا وتحرِّكه بقلم، فهذا حبر أحمر.

ثم تأخذ زنجارًا[٤] مسحوقًا فتلقيه في قارورة أخرى وتحركها، فهذا حبر أخضر.

ثم تأخذ زرنيخًا أصفر فتسحقه وتلقيه في قارورة أخرى وتحركها فهذا حبر أصفر.

---

(١) في (ر): «مثله».

(٢) الكحل.

(٣) الزنجفر: هو سلفيد الزئبق.

(٤) مادة خضراء تستنبط من النحاس (صدأ النحاس).

وكلما غلظ ما في هذه القوارير مددتها بالماء.

صفة حبر للرقوق خاصة يجيء كأنه الذهب

خذ زرنيخًا أحمر خالصًا لا يخالطه شيء فاسحقه سحقًا ناعمًا، ثم خذ زعفرانًا[١] جيدًا خالصًا لا يكون فيه زيت ولا دهن، ثم صُرّ الزعفران في خرقة واجعلها في ماء نقي حتى تنبلّ الصرة، ثم اعصرها على الزرنيخ واجعل فيه ماء الصمغ واكتب به فإنه يجيء مثل الذهب الأحمر الخالص.

صفة حبر لأصحاب السيّوف

يؤخذ من العفص جزء واحد فيرضّ ويصبّ عليه ثلاثة أجزاء[٢] ماء ويوقد عليه حتى يرجع إلى جزء واحد. ثم تأخذ زاجًا أخضر فتصب عليه جزءين من ماء وتحركه وتتركه في الفيء[٣] ثلاثة أيام. ويؤخذ إهليلج أصفر فيرضّ مع نواه إلا أن النوى لا يُكسر، وتصب على الجزء منه ثلاثة أجزاء من الماء وتوقد عليه حتى يصير إلى جزء واحد فإنه جيد مليح إن شاء الله تعالى[٤].

---

(١) نبات أصفر الزهر له أصل كالبصل.

(٢) في (ر): «أرطال».

(٣) الظلّ.

(٤) هذه الفقرة تصف عمل ثلاثة ألوان من الحبر. فالعفص يعمل منه الحبر الأحمر، والزاج الأخضر يعمل منه الحبر الأخضر، والإهليلج الأصفر يعمل منه الحبر الأصفر.

صفة حبر أحمر

تأخذ العفص فترضّه وتُلقي ما في داخله من الحُمْرَة والسواد، وتترك قشره البرّاني ينتقع في الماء بعد غسله غسلًا جيدًا وتعمله في إناء وتحركه، فإذا صارت له رغوة صفيَّته وتركته على حاله حتى ينشف، ويدق دقًا جيدًا حتى يصير مثل الغبار. فاضربه بذلك الماء ودعه ساعة وخذ صمغًا واجعله فيه واكتب به.

صفة حبر تكتب به من يومه

يؤخذ من العفص الأخضر البلخي المصمت[١] أوقية فتدُق دقًا ناعمًا وتُنخل بخرقة حرير صفيقة، ومن الزاج القبرصي الجيد مما يوجد فيه عيون الذهب أوقية فتدق وتنخل أيضًا. ويؤخذ من الصمغ العربي الأبيض الجيد الشديد البصيص[٢] أوقيتان فتدقّان وتنخلان أيضًا. ثم يصب على الصمغ مقدار رطل ماء ويمرس بالأيدي حتى يذوب، ثم يطرح فيه العفص والزاج ويحرك حتى يختلط الجميع وتنظر إلى حمرته إن كانت تضرب إلى الطاووسية[٣] فهو جيد فتديفه[٤] بالماء بقدر احتماله، وتصيره في قارورة زجاج وتكتب به من ساعته.

صفة حبر أحمر ياقوتي

يؤخذ الزعفران فيغسل ثم يسحق حتى يصير مثل المرهم، ثم

---

(١) الذي لا جوف له.

(٢) في (ر): «البياض»، والبصيص: البريق واللمعان.

(٣) في (ر): «فإن أشبه لون الطاووس».

(٤) أي: تخلطه.

يضرب بماء العفص الأبيض المرضوض [النقي من السواد الذي في باطنه][١] وتدعه ساعة ثم تضربه بماء الصمغ العربي المحلول وتحركه تحريكًا شديدًا وتستعمله.

صفة حبر أحمر

خذ العفص الأخضر فرضّه أنصافًا أو أثلاثًا، واجعل لكل مكيال من العفص تسعة من الماء[٢]، وصيره في الشمس الحارة سبعة أيام أو خمسة، ثم صفِّ الماء عن العفص بخرقة رقيقة، ثم خذ صمغًا عربيًا لكل عشر عفصات عشرة دراهم من الصمغ أو خمسة تدق دقًا ناعمًا، ويؤخذ وزن سبعة دراهم زاجًا جيِّدًا. فيصب الصمغ العربي قبل الزاج، فإذا ذاب الصمغ فيصب عليه الزاج وتحركه بيدك ويكون معك قلم، فإذا صار لونه على القلم أبيض فلا تزده شيئًا فإنك إن زدته زاجًا احترق.

صفة حبر طاووسي

يؤخذ إهليلج أصفر فينقع بنواه[٣] ويطبخ، ثم يؤخذ الزاج الرومي الخالص فيطبخ بشيء من ماء الإهليلج بوزن أوقية من الزاج ونصف أوقية من صمغ عربي[٤] ويكتب به يجيء حسنًا إن شاء الله تعالى.

---

(١) زيادة في (ت).
(٢) في (ر): «ويجعل لكل مكيال عفص كوز ماء».
(٣) في (ت): «نواره».
(٤) في (ت): «بنصف أوقية صمغ، والزاج كذلك».

صفة حبر أزرق طاووسي للرق

يؤخذ نُوَّار[١] كزبرة الفَحْص[٢] فيطبخ حتى يصير كالمرهم، ثم يلقى عليه وزن خمسة دراهم صمغًا ودرهم لَكًّا، ويكتب به.

صفة حبر وردي

يؤخذ وزن أوقية سيلقون فيسحق على بلاطة، ويلقى عليه وزن درهم بورقًا[٣] ودرهمين صمغًا عربيًا، ويدلك حتى ينعم ويكتب به إن شاء الله تعالى.

صفة حبر فستقي

يؤخذ الزنجفر[٤] الرماني فيُغلى ثم يسحق مثل المرهم ويضرب بماء الصمغ المحلول[٥]، ويؤخذ ماء اللّك الأحمر المحلول فيضرب به ويحرك تحريكًا شديدًا ويستعمل.

صفة حبر خمري

يؤخذ عفص فيرضّ، ويلقى عليه خمسة أمثاله ماءً ويغلى، ثم

---

(١) النُّوَّار: الزهر الأبيض.

(٢) مواضع بالمغرب مثل فحص طليطلة وإشبيلية.

(٣) هو النطرون، ومنه مائي وجبلي وأرمني ومصري.

(٤) في (ر): «الزنجار».

(٥) في (ر): «ويضرب بماء العفص المرضوض ويترك ساعة ثم يضرب بماء الصمغ المحلول».

يحطّ، فإذا برد صُفِّيَ، ثم يُطرح[١] على كل رطل خمسة دراهم زرنيخًا ويستعمل.

صفة حبر من شقائق النعمان

خذ ورق شقائق النعمان إذا احمّر فدقّه دقًا جيدًا، ثم أضف إليه خلّ خمر وألقه على النار، وألقِ عليه شيئًا من صمغ، واكتب به.

صفة حبر آخر يقال له البرسان:

تأخذ وردًا فتنزع أقماعه وتضع عليه خل خمر غمره[٢]، وتغليه على النار حتى يخرج لونه، وتنزله وتلقي عليه من ماء الآس وزن درهم، ومن الصمغ العربي مثله، ثم يُغلى ثانية حتى يقل الماء ويغلظ ويُكتب به.

صفة حبر ياقوتي

تأخذ الزنجفر الرُّمَّاني الجيد فتسحقه حتى يصير مرهمًا، وتضربه بماء العفص الأبيض المرضوض، وتتركه ساعة وتجعل فيه الصمغ العربي المحلول وتكتب به [فإنه جيد][٣].

---

(١) في (ر): «ثم يطبخ ويلقى...».
(٢) أي: ما يغمره.
(٣) زيادة في (ر).

صفة الحبر الريحاني[١]

يؤخذ الخيري[٢] الأحمر فيُجعل فيه ربع رطل ماءً، ويلقى في الهاون ويدق حتى يمتزج بعضه ببعض، ثم يصفى في إناء ويلقى في زجاجة ويوضع عليه اللكّ فإنه جيد صافي.

صفة حبر آخر جيد

يؤخذ ثلاثة دراهم نيلًا[٣] فيسحق على [صلاية أو][٤] بلاطة بالماء الحار حتى يصير مرهمًا، ثم يلقى عليه وزن درهم زنجارًا[٥]، ثم يدلك حتى يخضر[٦] لونه ويحسن ويكتب به.

صفة حبر آخر

يؤخذ وُشَّق[٧] وزن ثلاثة دراهم وينقع يومًا وليلة بماء البَقَّم[٨]، فإذا كان من الغد فاعجنه بإصبعك في الإناء الذي هو فيه، ثم صَفِّه

---

(١) في (ر): «صفة حبر زنجاري».

(٢) في (ر): «الزاج». والخيري: نبات معروف له زهر مختلف الألوان.

(٣) نبات العِظْلَمْ وهو نبات ذو ساق صلب وشُعَب دقاق وورق صغار. ومن العظلم يتخذ النيلج بأن يغسل ورقه بالماء الحار فيجلو ما عليه من الزرقة ويترك الماء فيرسب النيلج أسفله.

(٤) زيادة في (ر).

(٥) في (ر): «زرنيخًا».

(٦) في (ر): «يحسن».

(٧) الوشق والأشق: صمغ نبات كالقثَّاء شكلًا.

(٨) خشبٌ شجرهُ عظام وورقه كورق اللوز وساقه أحمر يصبغ به.

وألق عليه ثلاثة دراهم زعفرانًا يصير لونه أشد لونًا من الذهب وأحسن صفرة.

صفة حبر الدراهم

يؤخذ جزء من عسل النحل وجزء من الطلق[١] وجزء من القلقنت. يُسحق القلقنت والطلق والعسل ويجعل في قرعة وإنبيق ويُصعّد[٢]، ثم يؤخذ ما صُعِّد منه في إناء ويوضع في الشمس عشرين يومًا، ويسحق له كل يوم وزن درهم صمغًا عربيًا ويجعل فيه، ويحرك تحريكًا شديدًا حتى يذوب الصمغ ويكتب به يجيء حسنًا.

صفة أخرى

يؤخذ من القلقنت جزء ومن الزاج الأخضر جزء ويدق الجميع ومعه شيء من صمغ، ويذاب في ماء العفص المغلي ويستعمل.

صفة حبر السُّمَّاق[٣]

خذ من السماق نصف رطل وصبّ عليه ثلاثة أرطال ماءً صافيًا وضعه في الشمس يومين حتى تخرج حمرة السماق، وامرسه وصفِّه بخرقة رقيقة، وارفعه في الشمس خمسة أيام، وضع على كل رطل

---

(١) حجر برَّاق يتشظى إذا دُقَّ صفائح وشظايا يتخذ منها مضاوئ للحمامات بدلًا من الزجاج.

(٢) المقصود بهذه العبارة ما يعرف حاليًا بعملية التقطير.

(٣) شجر يقارب الرمان وينبت في الصخور، له ورق طويل شديد الحمرة وثمر شديد الحموضة.

خمس أواق صمغًا عربيًا في كل يوم أوقية، واتركه حتى يذوب الصمغ، وألق عليه من الزاج مقدار الحاجة، وتفقده لئلا يحترق من كثرة الزاج واستعمله.

صفة حبر تكتب به فيجيء في الأسود أبيض وفي الأبيض أسود، وهو عجيب ظريف

تأخذ من القِلى[١] الجيد وزن أربعة دراهم فتصب عليه وزن نصف رطل من الماء وتحركه وتتركه فيه سبعة أيام، وكلما نقص الماء زدت عليه مقدار ما ذهب منه وتحركه، فإذا مضت الأيام صفيت الماء على وزن ثمانية[٢] دراهم من الكحل المسحوق، ووزن ثلاثة دراهم مرقشيتا[٣] ووزن درهم مُرْدَا سَنْج[٤] يدق في الهاون يومًا واحدًا، ويضاف إليه زاج وزن أربعة دراهم ووزن درهمين إسفيداج الرصاص. يسحق الجميع ناعمًا، ويصبّ عليه ثلاث أواقٍ ماءً ويترك خمسة أيام، ثم يغلى ماء القلى والكحل أوقية أوقية، والعفص المرضوض وزن خمسة دراهم تغلى حتى يذهب الثلث ويبقى الثلثان. ثم تصفّيه وتخلطهما، فإن كان مع العفص برادة الحديد فهو جيد[٥].

---

(١) كربونات البوتاسيوم.

(٢) في (ر): «ثلاثة».

(٣) أحجار منها ذهبية ونحاسية وحديدية، وكل صنف يشبه الجوهر الذي نسب إليه في لونه، وكلها يخالطها كبريت، وهي تقدح النار مع الحديد النقي.

(٤) كلمة فارسية معناها الحجر المحرق.

(٥) في (ر): «فإن كان مع العفص زيادة فهو خير».

ثم يخلط الماء بالحوائج المقدم ذكرها ومعها شيء من الصمغ العربي ونشاستج[١] ويكتب به في السواد يجيء أبيض وفي البياض يجيء أسود.

صفة حبر يكتب به مثل الذهب

يؤخذ من الإسفيداج ستة مثاقيل ويلقى عليه أربعة مثاقيل قلقنتًا يابسًا، ثم يجعل في قارورة مطينة، ويطرح في أتون الزجاج الأعلى يومًا وليلة ثم يُخرج ويصب عليه ماء الصمغ ويكتب به ويصقل يخرج ذهبًا جيدًا.

صفة حبر آخر ذهبي مثله

تأخذ مرارة تيس[٢] فتكتب بها في قرطاس جديد بقلم جيد[٣] فإنه يصير مثل الذهب.

صفة حبر مُوَرّد

تأخذ من اسفيداج الرصاص جزءين ومن الإسرنج[٤] جزءًا فتعجنهما بخل[٥] وتجعلهما في قدر جديدة مطينة بطين وشعر،

---

(١) كلمة فارسية نقلت إلى العربية مخففةً إلى النشا الذي يعمل من الحنطة والذرة.

(٢) التيس: هو الذكر من الظباء والماعز والوُعول.

(٣) في (ت): «حديد».

(٤) ما شُدَّد عليه الحريق من الآنكي، معرب سرنج وهو صبغ أحمر مصنوع من حريق الآنك (الرصاص الأسود) والقلي.

(٥) في (ر): «نجل خمر».

وتجعل القدر في أتون الزجاج الأعلى ثلاثة أيام، ثم تخرجه وتسحق ما به وتصب عليه ماء عفص أبيض، وتطرح فيه شيئًا من صمغ عربي وتكتب به.

صفة حبر الذهب

يؤخذ ورق شقائق النعمان الشديد الحمرة، ويغلى حتى يخرج لونه في الماء على ما تريد، ثم ينزل ويصفى ويضاف عليه من ماء الآس مقدار ربع الماء ووزن درهمين صمغًا عربيًا ويكتب به.

صفة حبر أخضر

تأخذ عفصًا أبيض فترضه رضًا خفيفًا، وتصب عليه من الماء ما يغمره وتدعه حتى يأخذ قوة العفص ثم تصفيه، ثم تأخذ من الزنجار الأخضر الصافي ما أردت فتسحقه ناعمًا، ثم تصب عليه قليل خل خمر وتعجنه وتصيره على آجرة[١] حتى تذهب نداوته ثم تسحقه وتجوِّد سحقه فإنه ملاك العمل[٢]. ثم تصب عليه ماء العفص وتضربه ضربًا جيدًا، ثم تدعه وتصير فيه صمغًا عربيًا مسحوقًا بقدر ما تريد ثم تحركه وتكتب به.

صفة حبر أبيض

تأخذ عفصًا فترضه رضًا خفيفًا، وتصب عليه من الماء ما يغمره وتتركه ساعة واحدة بمقدار ما يصير من فوقه شيء يسير من

---

(١) الآجر: هو الطين المحروق، وهو لفظ فارسي معرب.

(٢) في (ر): «وجوّد سحقه مثال الكحل».

الماء، ثم تجعل نشاستجا أبيض مسحوقًا منخولًا مع ذلك الماء حتى يصيرا شيئًا واحدًا، ثم تتركه حتى يصفو، فإذا صفا أخذت ما ارتفع منه وتركت التفل. ثم تأخذ صمغًا عربيًا فتسحقه وتحله بالماء الذي أخذت من النشاستج، فإذا انحل فاضربه بذلك التفل الذي أخذت وحركه أيضًا ودعه ما أردت. فإذا أردت العمل به فحركه واكتب به.

صفة حبر أحمر حسن

تأخذ من ماء العفص مثل الذي أخذت في الحبر الأبيض وتعزله، ثم تأخذ الزنجفر الرماني فتغسله، وغسله أن تصب عليه الماء وهو في إناء وتحركه فإذا ارتفعت له رغوة أخذتها حتى لا يبقى فيه شيء. ثم تصيره على آجره حتى تنشف نداوته ثم تسحقه حتى يصير مثل المرهم، ثم تضربه بماء العفص الذي عزلت وتدعه ساعة، ثم تأخذ صمغًا عربيًا وتحله بالماء وتلقيه عليه وتضربه ضربًا جيدًا وتكتب به إن شاء الله تعالى.

الباب الخامس[١]

في عمل اللِّيق [الملونة][٢]

صفة ليقة حمراء

خذ من أشنان القصارين[٣] ما أحببت فأنعم سحقه وألق عليه من الزنجفر الرماني المسحوق ما يكفيه في رأي العين، ثم صيره في إناء نظيف وصب عليه من ماء البقم الطري غير مستعملٍ ما يغمره، واعمل فيه ليقة واكتب به.

صفة ليقة خمرية حسنة

خذ من السيلقون جزءًا ومن النيل الهندي[٤] جزءًا، ودق كل واحد منهما على حدة دقًّا جيدًا، ثم صيره في إناء نظيف وصب عليه من ماء الصمغ واكتب به.

---

(١) في هذا الباب تقديم وتأخير في (ت).

(٢) زيادة في (ت).

(٣) نبات لا ورق له، وله أغصان دقاق فيها ما يشبه العقد وهي رخصة كثيرة المياه، ويستعمل في غسل الثياب، ويحل به اللك حتى يمكن الكتابة به.

(٤) في (ر): «الزرنيخ الأصفر».

صفة ليقة خلوقية

تأخذ جزء سيلقون وجزء زرنيخ أصفر. تدق كل واحد على حدته ثم تجمع بينهما بالسحق الشديد[١] وتذيبهما بماء الصمغ وتكتب به.

صفة ليقة جلنارية[٢]

خذ من العفص الأخضر ما أحببت ورضه مع مثله خلًّا حاذقًا، ثم دعه يسكن ثم صفِّه جيدًا واخلط معه شيئًا من الزعفران المغلي مع صمغ عربي مسحوق ثم استعمله.

صفة ليقة فستقية

تأخذ وزن عشرة دراهم عروق الصباغين[٣] فتصب عليه من الماء ما يغمره [وتجعله][٤] في طنجير صغير وتطبخه حتى إذا جعلت فيه ريشة انصبغت أنزلته ثم صفيت ذلك الماء عنه. ثم تأخذ وزن درهم زعفران شعر وتجعله في الماء صحيحًا كما هو شعر، ثم يغلى حتى يصبغ الريشة ويصير إلى غاية، ثم يصفى ويؤخذ من ماء الآس أو ماء قشور الرمان ـ أيهما كان ـ بقدر احتماله فيصيَّر فيه. ولا تكثر

---

(١) في (ر): «بماء السلق».

(٢) الجلنار: زهر الرمان، فارسي معرب، وهو أصناف كثيرة منه أبيض ومورَّد وأحمر.

(٣) في (ت): «زعفران». وعروق الصباغين: حنطة برية، والكبير منها يقال له: كُركم.

(٤) زيادة في (ر).

منه فإنه يسوده، وليكن على قدر ما يحتمل، ثم يطرح فيه قدر درهمين صمغًا مدقوقًا منخولًا ويكتب به.

صفة ليقة صفراء شديدة الصفرة

تأخذ من الزرنيخ الأصفر الصفائح جزءًا ومن الزعفران جزءًا وتسحق كل واحد على حدته ثم يخلطان بالسحق مع مثلهما صمغًا عربيًا، وتصيره[1] في إناء نظيف ثم تصب عليه من ماء الصمغ ما يغمره وتكتب به.

صفة ليقة زرقاء حسنة

خذ درهمين من عروق الصباغين ـ وهو عيدان يكون عند الصباغين ـ فاجعله في طنجير واطبخه كما وصفنا حتى يصبغ الريشة، ثم أنزله عن النار وصفِّه وألق فيه من ماء النيل على قدر ما يكفيه وما تريد من لونه. ثم اضربه بماء العفص واجعل فيه صمغًا عربيًا مسحوقًا، ثم استعمله فيما أردت.

صفة ليقة صفراء مشمشية

تأخذ زرنيخًا أصفر ثلاثة أجزاء وزعفرانًا جزءًا وصمغًا جزءين يدق الجميع ويبل بالماء الفاتر حتى ينحل، ويخلط مع صفرة بيضة، ويصير في ليقة صوف أبيض. وتكتب به إن شاء الله تعالى.

---

(١) أي: هذا الخليط.

صفة ليقة خضراء مثل الزمرد[١]

تأخذ الزنجار[٢] وتسحقه مع مثله صمغًا عربيًا أبيض بماء العفص، ثم تصب عليه قليل خل خمر ثم تستعمله.

صفة ليقة خضراء

تأخذ من الزنجار ثلاثة أجزاء ومن الصمغ جزءين فتسحقهما سحقًا جيدًا بدرهم من خل العنب ثم تكتب به.

صفة ليقة مشمشية

خذ من الزرنيخ الأصفر ما أحببت فاسحقه بماء العفص وماء الصمغ حتى ينعم سحقه، ثم جففه وخذ منه جزءًا ومثل سدسه نيلًا عراقيًا واسحقهما بماء الكراث أو بماء الجرجير أو الكُزبرة واستعمله.

صفة ليقة بيضاء رصاصية

خذ من الإسفيداج ما شئت فاسحقه بماء العفص المنتقع ساعة واحدة سحقًا ناعمًا، ثم جففه وأدفه[٣] بماء الصمغ على حسب ما ترى، ثم اكتب به.

---

(١) حجر أخضر شديد الخضرة.

(٢) أكسيد النحاس.

(٣) أي: اخلطه.

صفة ليقة لازوردية

خذ من اللازورد[١] البلخي الجيد ما شئت، وصب عليه من الماء ما يغمره، ثم حركه وبَيِّته فيه ليلة حتى يصفو ثم صفِّه وصب عليه من ماء العفص المنقوع فيه الصمغ واكتب به.

صفة ليقة صفراء ذهبية

تأخذ جزءين عسلًا وجزءًا من الطلق[٢] وجزء قلقنت قبرصي جيد. يسحق الجميع بالعسل، ويجعل في قرعة وأنبيق، ويرفع على النار حتى يصعَّد، ثم يؤخذ ما صعد منه فيجعل في إناء وتضعه في الشمس عشرين يومًا وفي كل يوم يُسحق له وزن درهم صمغًا عربيًا ويُلقى فيه ويحرك تحريكًا شديدًا حتى يذوب الصمغ. ثم ترفعه بعد ذلك وتكتب به ما شئت يخرج بلون الذهب.

صفة ليقة أخرى ذهبية

تأخذ جزء زاج أصفر ومثل ربعه[٣] نوشادر. يدق الزاج دقًا جريشًا[٤] ويدق النوشادر معه، ويخلطان ويصيران في مثانة ثور، ويربط رأسها وتعلق في تنور قليل الحرارة ليلة، فإذا أصبحت فأخرجها فإنك تجد كل ما فيها صار لينًا ثخينًا له قوام. فاكتب به

---

(١) اللازورد: معدن لونه كالسماء.

(٢) حجر برَّاق يتحلل إذا دق إلى طاقات صغار دقاق.

(٣) في (ر): «ومثل ذلك».

(٤) في (ر): «جزئيًا». وجرش الشيء لم يُنعم دقه فهو جريش.

على الثياب[١] والرقوق وما شئت.

صفة ليقة فضية أو ذهبية

تأخذ من الطلق الجيد رطلًا فتسحقه وتجعله في إناء لم يصبه دسم، وتضع عليه وزن عشرة دراهم توتيا[٢] وتصب عليه من الخل الصافي الحاذق ما يغمره بإصبع، وتضعه في الشمس الحارة خمسة عشر يومًا، ثم ترفعه من الشمس وتجعله في كيس صفيق جعلت فيه حصًى صغارًا، ثم تدلكه على الراحة دلكًا شديدًا ويؤخذ له ماء الباقلاء[٣] المسلوق الحار فيعصر فيه الكيس، ثم يؤخذ ما خرج منه فيصيَّر فيه زعفران[٤] مسحوق وصمغ عربي مسحوق ثم يكتب به فإنه يجيء لون الذهب. وإن أردته فضيًا فاستعمله بغير الزعفران وبالصمغ وحده فإنه يجيء فضيًا.

صفة ليقة خلوقية أو ذهبية

خذ من الطلق ما شئت فاغسله واقرضه بالمقراض حتى يكون أصغر من الخردل[٥] وصيره في خرقه صفيقة، وحكه حتى يصير

---

(١) في (ر): «القباب».

(٢) حجر يكتحل به. والتوتيا المعدنية تسمى: الزنك، وهي ثلاثة أجناس فمنها البيضاء، ومنها التي تميل إلى الخضرة، ومنها الصفراء المشربة بحمرة، وأجودها البيضاء.

(٣) الفول.

(٤) زهر أصفر فاقع اللون.

(٥) حب شجر، يضرب به المثل في الصغر، قال تعالى: ﴿يَٰبُنَيَّ إِنَّهَآ إِن تَكُ =

ناعمًا وغربله بخرقة أخرى صفيقة، ثم خذ منه جزءًا ومن الزرنيخ الأحمر الذي قد أنعمت سحقه جزءًا، فاجمع بينهما بالسحق الناعم ثم اعجنهما بماء الصمغ العربي الذي قد نصفه بعد هذا ثم جففه على [خرقة وحبِّبه على][1] أيّ قدر شئت وارفعه. فإذا أردت أن تكتب به خذ منه حبةً واحدة أو ما أردت فأذبها في صدفة بماء الصمغ واكتب به، إلا إذا أردتها[2] مذهبة فاجعل عوض الزرنيخ الأحمر أصفر يكون لونها أصفر مثل الذهب.

صفة ماء الصمغ الذي تمزج به هذه الألوان وغيرها

تأخذ من الصمغ العربي المنقى رطلًا فترضّه وتصب عليه ماءً صافيًا ثم تغليه على النار اللينة حتى ينحل ويصير كالعسل، فإذا برد قليلًا فاستعمله.

صفة ليقة ذهبية من الشقائق

تأخذ شقائق النعمان فتقطع ما كان في ورقه من السواد وترميه، وتعزل الأحمر فتجمعه وتجعله في قدر، وتصب عليه من الماء ما يغمره وتضعه على النار وتغليه حتى يخرج لونه في الماء على ما تريد ثم تنزله وتصفيه وتطرح عليه من الآس وزن درهمين وصمغًا عربيًا مقدار ربع الماء ثم تكتب به.

= ﴿مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ فَتَكُن فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَاوَاتِ أَوْ فِي الْأَرْضِ يَأْتِ بِهَا اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴿١٦﴾﴾ [لقمان: ١٦].

(١) زيادة في (ر)، ومعنى حبِّبه: اجعله على شكل كرات صغيرة.

(٢) أي: الليقة.

صفة ليقة وردية

يؤخذ من إسفيداج الرصاص جزء ومن الإسرنج جزء، فيسحقان بخل خمر ويصيران في قدر مطينة بطين الحكمة ويجعل في أتون الزجاج الأعلى ثلاثة أيام، ثم تخرجه وتسحق ما به وتصب عليه قليلًا من ماء العفص وتطرح عليه شيئًا من صمغ وتكتب به.

صفة ليقة بنفسجية

تأخذ عشرة دراهم عروق الصباغين فتصب عليها من الماء ما يغمرها في طنجير صغير وتطبخها حتى تنهري وتنزلها وتصفى ذلك الماء عنها. وتأخذ وزن عشرة دراهم زعفران شعر وتجعله في الماء وهو صحيح كما هو، ثم تغليه[١] حتى يصبغ الريش ويصير إلى غاية، ثم يصفى وتأخذ من ماء الآس أو ماء قشور الرمان أيهما كان بقدر احتماله، ولا تكثر منه فيسوِّده، وليكن على قدَر. ثم تطرح فيه قدر درهمين[٢] صمغًا عربيًا منخولًا وتكتب به.

صفة ليقة أخرى

تأخذ زاجًا أصفر جزءًا، وقلقنتا قبرصيًا خمسة أجزاء. يسحق ذلك بماء العفص المصفى ويصير في قارورة ويطين رأسها وتدفن في نار الزبل أربعة أيام ثم يجمع بعد ذلك ما فيها ويحل بماء الصمغ وبماء الوشق ويكتب به.

---

(١) في (ر): «تعمله»، وهو تحريف.

(٢) في (ر): «وزن درهم».

صفة ليقة بيضاء مليحة

خذ من إسفيداج الرصاص جزءين، ومثله طلقًا، ومن الصمغ وزن درهمين ونصف، ومثله كثيراء. تسحق الجميع وتجعل فيه غراء السمك وتكتب به.

صفة ليقة سوداء

يؤخذ من الجوز الرطب قبل أن يعقد ثلاثة أجزاء ومن الزاج جزء واحد ويدق الجميع مع شيء من صمغ عربي ويذاب بماء العفص المغلي ويستعمل.

صفة ليقة ذهبية

تأخذ من القلقنت جزءًا، ومن الطلق جزءًا، ومن العسل ثلاثة أجزاء، فتجعلها في قارورة وتطين رأسها بطين الحكمة وتدفنها في نار زبل سبعة أيام، ثم تخرجها وتصبها في قرعة، ويصعَّد معها صمغ عربي ويكتب به.

صفة ليقة أخرى جيدة

خذ ذهبًا وأبرده واجعله في إناء نظيف وصب عليه من الخل ما يغمره، فإذا انحل فصفِّ عنه الخل قليلًا قليلًا، ثم خذ غراء سمك واجعله معه واكتب به، واغمس القلم بماء الشب.

صفة ليقة أخرى

خذ اسفيداج الرصاص فاحمه مرارًا وأفرغه في ماء عذب

واسبك الإبريز[١] وأفرغه فيه فإنك تجده مسترخيًا. فاسحقه على بلاطة واخلطه بماء الصمغ واكتب به.

صفة ليقة أخرى حمراء جيدة

تأخذ من الطين الأحمر الجيد الذي يقال له العرق الأحمر درهمًا، ودانقًا[٢] صمغًا عربيًا ودانقًا كثيراء. يسحق الجميع ويمد بماء اللّك[٣] المطبوخ المصفى ثم تعمل به ما شئت.

صفة ليقة زنجارية[٤]

يؤخذ الزنجار[٥] الجيد العتيق فيسحق على بلاطة بالخل الجيد البريء من الزيت سحقًا ناعمًا ثم يجعل فيه الصمغ المسحوق بقدر الحاجة ويرفع في ليقة نقية في إناء زجاجي. ومتى جف واحتيج إلى ترطيبه فبالخل، ولا يقرب لشيء من الماء فيفسد.

صفة ليقة لازوردية

يؤخذ اللازورد العتيق فيسحق بالماء على بلاطة، ثم يجمع في إناء مطلي أو زجاجي، ويصب عليه الماء العذب، ثم يترك ساعة أو ساعتين حتى يقرّ اللازورد في أسفل الإناء، ثم يصفى الماء عنه

---

(١) أي: أذب الذهب الخالص.
(٢) الدانق: سدس الدرهم.
(٣) اللك: صبغ أحمر تصبغ به الجلود.
(٤) في (ر): «ريحانية».
(٥) في (ر): «الريحان».

ويصب عليه من الماء العذب ملء الإناء ويحرك به ويترك ساعة حتى يقرّ، ثم يصفى عنه ذلك الماء. تفعل ذلك ثلاث مرات حتى لا يبقى من الماء إلا اليسير ويعمل به[١] الصمغ على حسب ما تقدم من الصفة في غيره، أو بغراء السمك المطبوخ.

صفة ليقة خضراء

يؤخذ الزرنيخ الأصفر الذهبي فيسحق بالماء على بلاطة سحقًا ناعمًا، ثم يؤخذ نيل جيد[٢] فيلقى على الزرنيخ ويسحق به سحقًا جيدًا، ثم يجعل في ليقة ويكتب به.

(١) أي: ويخلط به.

(٢) في (ت): «هندي».

الباب السادس

في خلط الأصباغ والألوان وتوليدها

اعلم أن الألوان إنما هي أبيض وأسود وأحمر وأخضر وأصفر ولون السماء. فالأبيض هو الباروق[١]، والأسود هو المداد، ولون السماء هو اللازورد ويعمل بنيل وزنجار مركب. ويعمل الأحمر بزنجفر وأسرنج[٢]، و[يعمل][٣] الأصفر الفاقع من الزرنيخ الأصفر، والذي إلى الحمرة من زرنيخ أحمر.

والأصباغ لا يختلط بعضها ببعض إلا مسحوقة مبلولة فإنه أجود. والإسفيداج هو الباروق[٤]، وبه تكثر الأصباغ وتنتقل من لون إلى لون، وهو وحده للبياض لا غير. والزرنيخ واللازورد لا يمزجان بشيء، وليس فيهما غير لونهما.

ويكون من اللازورد سماوي، وهو أن تأخذ من اللازورد جزءًا ومن الباروق جزءًا فتمزجهما بالسحق جميعًا. ولون آخر دونه: تأخذ

---

(١) وهو الإسفيداج.

(٢) في (ر)، (ت): «وأترجّ»، وهو نبات حامض. أما الأسرنج فهو السيلقون.

(٣) زيادة في (ت).

(٤) في (ت): «والبورق وهو الإسفيداج».

من اللازورد جزءًا ومن الباروق جزءًا فتسحقهما جميعًا ثم تدخل عليه الباروق قليلًا قليلًا فيتحول من لون إلى لون وتتخذ منه ما شئت.

ومن النيل لون آخر يكون غميقًا[١]: تأخذ من النيل اليابس الجيد جزءًا ومن الباروق جزءًا فتخلطهما وتسحقهما جميعًا سحقًا جيدًا، ثم تزيد عليه من الإسفيداج جزءًا فإنه يتغير كلما يزاد عليه حتى يبلغ إلى ما تريد من الألوان.

ألوان الزنجار

لون من الزنجار يقال له الفيروزجي[٢] المشبع:

تأخذ من الزنجار الجيد ما شئت فتسحقه وحده بخل الكرم سحقًا جيدًا حتى لا يكون له ملمس، ولا يخلط معه شيء آخر.

لون آخر دونه

تأخذ من الزنجار جزءين ومن الباروق [جزءًا][٣] فتجمعهما وتسحقهما جميعًا، ثم تزيد من الباروق شيئًا بعد شيء حتى يصير إلى اللون الذي يقال له القرشي وهو إلى البياض.

ويكون منه مثل الخزف المشبع وهو أن تأخذ من الزنجار ثلاثة أجزاء ومن اللازورد جزءًا فتخلطهما ثم تسحقهما جميعًا ويستعمل.

---

(١) أي: داكنًا.

(٢) كذا في الأصل، والصواب: الفيروزي، كما وردت في (ت).

(٣) زيادة في (ر).

اللون الأخضر

تأخذ من الزرنيخ الأصفر عشرة أجزاء ومن النيل الجيد جزءين فتخلطهما جميعًا وتسحقهما سحقًا جيدًا فإنه يصير أخضر مشبعًا. وكلما أردت أن تزيده إشراقًا زد عليه من الزرنيخ قليلًا قليلًا حتى يصير إلى الخضرة المشرقة. وتكون منه ألوان كثيرة.

ألوان الأحمر[١]

لون مثل الدم:

تأخذ الزنجفر الرماني الجيد فتسحقه بالماء، ثم يترك حتى يقرّ ويصفى البياض الذي يطلع عليه، ثم يزاد عليه الماء، ثم يصب من عليه [بعد الغد][٢] بعد أن يقرّ حتى يبقى[٣] الماء صافيًا. فهذا لون الدم.

وقد يسحق الزنجفر بالماء والملح فإنه يطلع عليه سواد ويقرّ، فيصب من عليه الماء الأسود ثم يُعاد عليه ماء آخر [ويسحق][٤] و[يترك حتى][٥] يقرّ ويصب ماؤه. تفعل به هذا حتى يصفو الماء، ويذاق الزنجفر فإن لم يوجد فيه طعم الملح فقد بلغ فيستعمل.

ويكون منه **لون مورد:**

تأخذ من الباروق ثلاثة أجزاء ومن الزنجفر جزءًا واحدًا

---

(١) في (ر)، (ت): «ألوان الحمرة».
(٢) زيادة في (ر).
(٣) أي: يصبح.
(٤) زيادة في (ر).
(٥) إضافة لازمة لاستقامة النص.

فتمزجهما بالسحق جميعًا، وكلما زدت جزءًا من الباروق ازداد بياضًا حتى يعود إلى أصله.

لون آخر نارتجي

تأخذ السيلقون الجيد فتسحقه سحقًا ناعمًا بالماء [وتضيف إليه الصمغ][١] بعد أن ينخل بخرقة حرير صفيقة[٢]، ويرفع لوقت الحاجة وتكتب به.

لون آخر ياقوتي

خذ من اللَّك عشرة أواق ورُضّه بعد أن تنقيه من عيدانه، وخذ من الأشنان[٣] وزن درهمين، ومن الباروق وزن درهمين فدقّها دقًا جيدًا وصب عليها غمرها من الماء واجعلها على النار مع اللك حتى تخرج حمرة اللك كلها فأنزلها عن النار وصفِّها ثم ردها إلى النار واغلها حتى يذهب النصف من ماء اللك فأنزله واكتب به.

وإن أردت أن يبقى[٤] منحلًا فاجعل فيه قطعة سكر طبرزد[٥]. وإن أردته جافًا فاجعله في الظل متحفظًا عليه من الغبار. فإذا نشف فارفعه واستعمله لما أردت.

وقد يؤخذ اللك وينقى من عيدانه ويسحق مثل الحمص ويغسل

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) في (ر): «خفيفة».

(٣) غاسول يحلّ به اللك.

(٤) أي: اللك.

(٥) لفظ فارسي معرب. وأصله تبرذاي، ومعناه: صلب ليس برخو ولا لين.

بماء ويجعل في راووق[١] صفيق ويعلق ويغلى له الماء غليانًا جيدًا ويصب عليه في الراووق فإنه يسيل صبغه من الراووق أحمر. فيؤخذ ما قطر ويغلى حتى ينقص ثلثاه ويذاب معه شيء من صمغ محلول ويكتب به فيجيء غاية إن شاء الله تعالى.

لون آخر ياقوتي مشرق جدًا

يؤخذ من العُصفر ثلاثة أرطال فيُترك[٢] يومًا في الشمس ثم يدق ويغربل بغربال أوسع من غربال الدقيق ودون غربال [القمح][٣] ثم يعلق في خرقة راووق واسعة على كرسي من كراسي الصباغين، ويصب عليه وهو معلق قريب من ستين رطلًا ماءً، وتدعه يقطر في إجانة[٤] إلى أن لا يبقى فيه شيء من الماء، وتصب عليه ذلك الماء الذي غسلته به، وتأخذ العصفر بخرقته فتدق له وزن عشرة دراهم شب الصباغين الأسود وتذرّه عليه في دفعات وأنت تدلكه دلكًا جيدًا حتى تراه قد صبغ كفيك بحمرته، ثم تعلقه ثانية وتصب عليه من الماء الصافي عشرين رطلًا وتدعه يقطر حتى لا يبقى فيه شيء من الماء، فما قطر فهو جوهر العُصفر المحتاج إليه، يخلط بقدر رطل خل خمر وشيء من ماء الصمغ ويستعمل في يومه يخرج لونه عجيبًا، ولا يمزج به غيره. ويلوح به على الذهب والفضة والقصدير فيجيء غاية، ويكتب به في الكاغد والرق فيجيء عجيب الحمرة.

---

(١) أي: مصفاة.

(٢) في (ر): «فيسحق».

(٣) زيادة في (ر).

(٤) إناء تغسل فيه الثياب.

لون دم الغزال

يؤخذ عفص فينقى وينقع ثم يطبخ ويجعل عليه وزن ربع درهم مدادًا كوفيًا ونصف درهم شبًّا ونصف درهم[١] صمغًا عربيًّا ويكتب به.

لون آخر مشمشي:

يؤخذ الزرنيخ الأصفر المريَّش فيسحق على الصلاية سحقًا جيدًا ثم يستعمل. وإن أردته خلوقيًا يُسحق الزرنيخ الأحمر وحده أو يزاد على الأصفر شيء من السيلقون يسير، ثم يرفع ويكتب به لكل ما يراد منه.

لون آخر

يؤخذ النيل الخفيف المطوَّس[٢] الجيد فيسحق بالماء ثم يصَّول تصويلًا[٣] جيدًا حتى يصفو وتبقى الأجزاء اللطيفة فإنها تشاكل الأرز، ويجفف. فإذا احتيج إليه يذاب بماء الصمغ ويستعمل.

لون آخر فستقي

تأخذ من الزرنيخ الأصفر المسحوق مقدار الحاجة، وتأخذ شيئًا يسيرًا من النيل الذي عملت، وتعجنهما بماء الصمغ، وتزيد من النيل بحسب المراد فمنه يكون التدريج إليه[٤].

---

(١) في (ر): «درهم».

(٢) أي: الحسن.

(٣) التصويل: إخراجك الشيء من الماء.

(٤) أي: إلى اللون الفستقي. ومعنى ذلك: أنه كلما زاد النيل اقترب لون المداد من الفستقي.

لون آخر أسمر

تأخذ من الباروق المسحوق قدر الحاجة، وتزيد عليه المغرة الحمراء[١] وتعمله على الصفة الأولى يجيء حسنًا.

لون آخر مثل اليُسر[٢]

تأخذ ثلاث أواقٍ بَقْمًا وأوقية شب يماني فتدقها جميعًا دقًّا ناعمًا وتصب عليها من الماء غمرها، وتغليها حتى يخرج صبغ البقم، ثم تُصفَّى وتُخلط مع ماء اللّك الأحمر ووزن ثلاثة دراهم صمغًا مسحوقًا ثم يكتب به في الوقت يجيء عجيبًا.

لون آخر فستقي مليح

خذ من الزرنيخ الأصفر المسحوق ما شئت فاخلطه بماء الصمغ وماء العفص ثم اسحق الجميع وجفِّفه، ثم خذ منه جزءًا ومثل سدسه نيلًا جيدًا، واسحقهما بماء الجرجير أو ماء الكزبرة الخضراء بعد أن تصفى المياه، واستعمله فيما أردت.

لون آخر أبيض رخامي

يؤخذ الباروق الأبيض النقي الذي ليس فيه زرقة، فيُسحق على صلاية صوَّان[٣] سحقًا ناعمًا، ثم ينخل بخرقة حرير، ويعاد إلى السحق وينقط عليه الماء، ويجفف وينخل، ثم يرفع ويخلط معه ماء الصمغ ويعجن عجنًا قويًا ويستعمل للكتابة أو لما تريد.

---

(١) طين أحمر يُصبغ به.

(٢) اليسر: شجر له حب شديد السواد طيب الرائحة. والمقصود هنا: لون أسود.

(٣) نوع من الصخور.

لون آخر من ألوان الوَحْش

تأخذ من المغرة جزءًا، ومن الإسفيداج مثله، وشيئًا يسيرًا من زرنيخ أصفر. فهذا وحشي طروى. فإن أردت لون السباع فزِدْ عليه شيئًا يسيرًا من اللازورد يخرج كما وصفنا. وإن أردته لون الباز[١] تأخذ من الباروق مقدار الحاجة وتجعل عليه شيئًا يسيرًا من الزرنيخ الأصفر ومثل ربع الزرنيخ من السواد، ويزاد منه بقدر المراد يجيء حسنًا.

لو آخر خَلْنجي[٢] صيني

تأخذ النشادر وتسحقه سحقًا ناعمًا، ثم تعجنه بماء الصمغ وتستخرجه يجيء حسنًا خلنجيًا ويصلح للمصاحف.

لون آخر جُلَّنَارى[٣]

خذ من عَكَر[٤] العصفر المُرَبَّب[٥] ما أحببت فاخلطه مع مثله خلًا حاذقًا ثم دعه يسكن وصفِّه تصفية جيدة، واخلط معه ماء شعر الزعفران مغليًا مع صمغ عربي مسحوق، ثم استعمله فيما أحببت.

لون آخر بنفسجي

خذ ماء العُصفر المذاب وزِدْ عليه قليل نيل حتى يرضيك بلونه

---

(١) طائر من الطيور الجارحة.

(٢) نسبة إلى الخلنج وهو شجر بين الصفرة والحمرة، ويكون بأطراف الهند والصين. واللفظ فارسي معرب وأصل معناه: المتنوع الألوان.

(٣) الجلنار: لفظ فارسي معرب، وهو زهر الرمان.

(٤) العسكر في اللغة: هو كل ما خَشنَ من شراب أو صبغ.

(٥) أي: المطيب.

ويصير بنفسجيًا، ثم اخلطه بماء الصمغ. وإن كان كثير الحمرة فزْده قليل نيل واكتب به.

لون آخر لازَوَرْدِي

تأخذ الكُرْكُم فتسحقه وتغليه بماء الصمغ حتى يخرج صبغه في الماء، وتلقي عليه نيلًا منخولًا وشيئًا من السيلقون، ثم تُبَيِّته فيه ليلة وتصفِّيه في الغد وتحمله على النار ومعه مثل خُمْسه صمغًا عربيًا، ومثل عُشره غراء سمك، ويغلى حتى يذوب ويحمر ويكتب به فإنه يجيء لازورديًا حسنًا.

لون آخر أصفر

يؤخذ زرنيخ رهباني فيسحق على بلاطة نظيفة سحقًا جيدًا بالماء العذب ويلقى عليه شيء من زعفران وصمغ عربي، ويسحق به ويرفع في ليقة.

لون آخر

يؤخذ الزرنيخ الأحمر المشرق الحمرة فيسحق بالماء سحقًا جيدًا. فإن شئت حللت فيه زعفرانًا وإن شئت تركته بلونه. ثم ترفعه في ليقة إلى إناء زجاجي وتكتب به بعد أن تضيف إليه صمغًا. وإن أردت أن تزيد مع الزعفران زنجفرًا فافعل.

لون آخر أخضر

يؤخذ الزرنيخ الأصفر الرهباني فهو أجود، فيسحق بالماء على بلاطة سحقًا ناعمًا، ويؤخذ نيل فيُلقى على الزرنيخ ويسحق به. فإن أردته فستقيًا فلا تكثر من النيل، وإن أردته مرسينيًا أو زنجاريًا فتجرِّبه بزيادة النيل وتصفيه، ثم تجعله في الليقة وتكتب به فإنه يجيء حسنًا.

لون آخر بنفسجي[١]

تأخذ الباروق وتسحقه بالماء سحقًا جيدًا، ثم تلقي عليه من اللَك المحلول شيئًا يسيرًا وتسحقه به يأتي بنفسجيًا. وإن أردته ورديًا زدت فيه لكًا، إن أردته خمريًا زدت فيه نيلًا بماء صمغ، ويرفع في ليقة.

لون آخر أزرق

يؤخذ الباروق فيسحق سحقًا ناعمًا ويلقى عليه من النيل شيء يسير ويسحق ويستعمل. فإن أردته كحليًا أغمق من ذلك فزِدْ فيه نيلًا وصمغًا عربيًا وارفعه. ويمكن أن يخرج ألوانًا كثيرة بكثرة النيل وقلته.

لون آخر زنجاري[٢]

تأخذ ثلاثة دراهم نيلًا فتسحقها على بلاطة حتى يصير مرهمًا، ثم تلقي عليه وزن درهم زنجارًا وتسحقه حتى يرضيك لونه، ثم تكتب به إن شاء الله تعالى.

* * *

(١) في الأصل: «شحمي»، وهو تحريف. والصواب ما ذكرناه نقلًا عن (ر)، (ت).

(٢) نسبة إلى الزنجار وهو صدأ النحاس، ولونه أخضر.

الباب السابع

في
الكتابة بالذهب والفضة والنحاس والقصدير
وما يقوم مقامها

باب حل الذهب

تأخذ ذهبًا خالصًا فتضربه صفيحة رقيقة، ثم تقرضه صغارًا[١]، ثم تصب عليه بورقًا[٢] وتدلكه، ثم تدخله النار وتنفخ عليه حتى يذوب، ثم تلقيه على بلاطة وتدلكه بحجر حتى يصير مثل الزبد، ثم تجمعه وتعصره حتى يخرج منه البورق[٣] ويبقى الذهب، ثم ترده إلى البلاطة وتدلكه أيضًا بماء شب الصوف والملح الأندراني[٤] وملح الطعام وزاج رومي. فإذا أرضاك لونه [أضف إليه الصمغ][٥] ثم اكتب به كما تكتب بالمداد، وهو جيد معمول به.

---

(١) أي: تقصُّه قطعًا صغيرة.

(٢) في (ت): «زئبقًا».

(٣) في (ر) والأصل: «الراووق»، وفي (ت): «الزئبق». والصواب ما ذكرناه.

(٤) ملح معدني متحجر صافي اللون كثيف متساوي الأجزاء.

(٥) زيادة في (ت).

صفة كتابة ذهبية

تأخذ ورق الذهب فتجعله في صلاية وتصب عليه خل خمر جيد، وتسحقه ثلاثة أيام، ثم تغسله غسلًا رفيقًا بالماء وتكتب به. وإن شئت جعلت مكان الخل ماء الكثيراء، فتسحق الكثيراء وتصب عليها الماء وتبلّها يومًا وليلة حتى تراها مثل العسل، ثم تغسل الذهب مسحوقًا وتطرح عليه تلك الكثيراء قدر ما يجري وتكتب به.

صفة كتابة أخرى ذهبية

خذ الذهب فابرده بمبرد رقيق، وصب البرادة في قدح زجاجي، وصب عليه مرارة ثور أسود واتركه فيها واحدًا وعشرين يومًا في موضع لا يصيبه فيه شمس ولا غبار ولا ريح فإنه ينحل. فإذا أردت أن تكتب به فانقع الشب الأحمر في ماء عذب يومًا إلى الليل، ثم خذ القلم واجعله في ماء الشب وأدخله في الذهب ومُدّ منه[١] واكتب به يجيء جيدًا إن شاء الله تعالى.

وللكتابة أيضًا أبرده ناعمًا، ثم اجعل عليه مثله زئبقًا واسحقه به على بلاطة ثلاثة أيام، ثم اعصره في خرقة خفيفة[٢] حتى يخرج جميع ما فيه من الزئبق وطيِّر[٣] ما بقي عليه منه[٤] بسخونة النار، ثم ضع عليه صمغًا عربيًا قدر الحاجة واكتب به.

---

(١) أي: اجعله مدادًا للكتابة.

(٢) في (ت): «رفيعة».

(٣) أي: بخر.

(٤) أي: من الزئبق.

صفة كتابة أخرى ذهبية

خذ كبريتًا أصفر وشبًّا أبيض وشمعًا[١] بالسوية[٢] فأذبهم[٣] وأفرغهم ثم اسحق الجميع بزرنيخ أصفر جزءًا وزعفران نصف جزء وصمغ ثلاثة أجزاء وطلق محلوب حتى يتم سحقه جيدًا واكتب به.

صفة كتابة أخرى

تأخذ كبريتًا أصفر وشبًا أبيض أجزاء سواء تسحقها جميعًا حتى تختلط، ثم تجمعها في قدر وتغليها غلوتين وتنزلها حتى تبرد وتخثر[٤] فتعملها مثل الفلوس وتجففها في الظل، ثم تسحقها وتحلّها بحل خمر عتيق وتكتب بها على ما شئت فإنها تكون كلون الذهب لا شك فيه.

صفة كتابة أخرى

يُسحل[٥] الذهب على المسنّ بماء الزاج والنوشادر، ثم يسحق بعد ذلك بالنوشادر في صلاية سحقًا بليغًا، ثم يغسل من النوشادر والزاج حتى ينقى، ويطرح عليه من الصمغ بقدر الكفاية ثم يكتب به ويصقل.

باب الكتابة بالفضة

رقِّقها صفائح أرق ما تقدر عليه، وقطِّعها صغارًا، واجعلها في

---

(١) في (ت): «وصمغًا عربيًا».
(٢) أي: مقادير متساوية.
(٣) أي: اصهرهم.
(٤) أي: تغلظ.
(٥) أي: يُنحت.

مغرفة حديدية على نار فحم حتى تحمى، وأَلْقِ عليها وزنها زئبقًا واسحقهما[١] بعروة[٢] جَرَّة خزف، وادلكها بها دلكًا شديدًا حتى يخرج سوادها كله، [وصب عليها ماءً حتى][٣] يخرج الماء صافيًا كما صببته، واجعلها في خرقة صفيقة واجعل عليها صمغًا عربيًا واكتب بها.

صفة أخرى

اسحق برادة الفضة بخل خمر مصعَّد ثلاثة أيام، ثم جفِّفها واسحقها أيضًا بالخمر المصعد حتى تصير كالطحينة[٤]، واغسلها من الخل حتى تذهب حموضتها، وألق عليها صمغًا واكتب بها.

صفة أخرى

خذ رصاصًا قلعيًّا أربعة أجزاء، واطرح عليه مثله زئبقًا، فإذا خلطه فاسحقه على بلاطة حتى يصير مثل الكحل واغسله[٥] بالماء والملح برفق حتى يخرج سواده ووسخه، ثم اجعل عليه كثيراء وصمغًا واكتب به على ما شئت بريشة واصقله بوَدَعة.

صفة أخرى تشبه الفضة

تأخذ الجير الذي لم يصبه الماء فتسحقه وتلقي عليه الغراء المذوب رقيقًا وتعجنه به وتستعمله إن شاء الله تعالى.

---

(١) الفضة والزئبق.

(٢) في (ت): «أذن». والعروة من الجرَّة هي المقبض.

(٣) إضافة لازمة لاستقامة المعنى.

(٤) في (ر): «كالطين».

(٥) في (ر): «واغليه».

صفة الكتابة بالنحاس

خذ برادة النحاس فصبّ عليها ماء السماق[١] المنتقع واتركها ثلاثة أيام ثم جففها وألق عليها ماء الزيتون واسحقها حتى تصير هباءً، ثم اغسلها بالماء حتى يصفو، وألق عليها صمغًا واكتب بها.

صفة كتابة أخرى

خذ برادة نحاس وألقها في بَرْنِيَّة[٢] خضراء، وصب عليها نفطًا أبيض وصمغًا عربيًا، وضعها في الشمس أربعة أيام، واسحقها في صلاية بماء الشب سحقًا بليغًا، ثم اغسل البرادة وألق عليها ماء الصمغ واكتب بها.

وكذلك الكتابة بالنحاس [الأحمر و][٣] الأصفر على هذا الترتيب.

* * *

(١) شجر ينبت في الصخور، له ورق طويل أحمر اللون يجفف ويستعمله الدباغون لقبض الجلود.

(٢) أي: جرَّة.

(٣) زيادة في (ر).

الباب الثامن

في
وضع الأسرار في الكتب

يؤخذ الزاج الأبيض فيكتب به ثم يمسح عليه ماء العفص، أو يُكتب بماء العفص ويمسح عليه بشيء من الزاج، أو يذرّ الزاج أيضًا مسحوقًا ناعمًا فتظهر الكتابة.

صفة الكتابة بالنوشادر:

خذ نوشادرًا فانقعه في الماء ولا تكثر ماءه، ودعه حتى ينحل. فإذا انحلّ وصار ماءً كله فاكتب به إن شئت في قرطاس أو في كاغد أو في رق، ودعه حتى يجف ثم بخرِّه بلبان فإنه إذا أصابه الدخان ظهرت تلك الكتابة.

صفة الكتابة باللبن:

خذ لبنًا حليبًا فاكتب به في قرطاس وابعث به إلى من أحببت فيذرّ عليه رماد القراطيس فتظهر الكتابة، وذلك بأن تُحرق القراطيس ويُذَرَّ عليه رمادها.

صفة نوع آخر منه:

يؤخذ نصف مثقال نوشادر ويذاب على هيئة ما يكتب به،

ثم يلقى عليه وزن درهم خَوْلَانًا وهو الحضض[١]، ثم يترك عشرين يومًا لا يرى الشمس ثم يغلى غليانًا بالغًا، ثم يخلط بوزن درهمين[٢] زئبقًا ويترك أربعين يومًا ثم يلقى فيه وزن عشرة دراهم لبنًا حامضًا ويكتب به فإنه لا يُقرأ إلا بالليل وفي الظلام.

صفة نوع آخر

يؤخذ من لبن الماعز الماصر وهو الحامض وزن درهمين، ووزن درهمين[٣] من لبن الحُمر الوحشية، فيُلقى الجميع في وزن خمسة دراهم رُبّ[٤] عنب ويبقى فيه عشرة أيام، ثم يحلّ بخمسة عشر[٥] درهمًا من لبن ناقة أدمى، وهي التي يضرب بياضها إلى حُمرة، ثم يكتب به كتاب فلا يقرأ إلا في ضوء السراج. وإذا شرب منه مَنْ به اليرقان[٦] وزن نصف درهم برئ، وكذلك من به حُمَّى كبد.

---

(١) الحضض: عصارة الخولان، وهو شجر مشوَّك له أغصان عليها ورق شبيه بورق شجر البقس، وله ثمر شبيه بالفلفل مر المذاق.

(٢) في (ر): «درهم».

(٣) في (ر)، (ت): «درهم».

(٤) الرُّب: ما يطبخ من التمر وسواه، أو ما يخثر من عصير الثمار. وفي (ت): «دِبس»، وهو عسل العنب.

(٥) في (ر)، (ت): «بخمسة وعشرين».

(٦) التهاب الكبد.

نوع آخر منه

تؤخذ [قلوب][١] نوى الإجاص[٢] فتسحق وتغربل ويؤخذ منها وزن درهمين[٣]، ومن الباروق وزن درهم، ومن العفص الرومي وزن درهمين[٤]. يخلط ذلك كله ويترك شهرًا في الظل ثم عشرة أيام في الشمس، ثم يلقى عليه وزن خمسة[٥] دراهم من لبن النساء ويكتب به في كتاب فلا يقرأ حتى يذرّ عليه سحيق الحُوّاري[٦].

نوع آخر

يؤخذ [نصف درهم][٧] صمغًا عربيًا، ووزن درهم ونصف لبن بقر، ووزن درهم كثيراء، تُخلط وتغلى غليانًا غير بالغ[٨]، ثم تترك أربعين يومًا ثم يُجعل عليها وزن ثلاثة دراهم ماء، ويكتب بها كتاب فلا يُقرأ حتى يذر عليه الرماد.

* * *

(١) زيادة في (ر).
(٢) المشمش.
(٣) في (ر)، (ت): «درهم».
(٤) في (ر)، (ت): «درهم».
(٥) في (ت): «عشرة».
(٦) الدقيق الأبيض.
(٧) زيادة في (ر)، (ت).
(٨) أي: غير شديد. وفي (ر)، (ت): «ويغلي غليًا جيدًا».

الباب التاسع

في
عمل ما تمحى به الكتابة من الدفاتر والرقوق

يؤخذ الشب اليماني الأصفر والمُقْل[١] وشب العصفر والكبريت الأبيض[٢] من كل واحد جزء يدق دقًا ناعمًا ويسقى خل خمر ثم يسحق حتى يصير مثل الشحم ثم يعمل مثل البلوطة وتحك به ما شئت تراه أبيض إن شاء الله تعالى.

نوع آخر للمحو من الكتب

تأخذ شبًا أبيض ومُقْلًا أزرق وكبريتًا أصفر من كل واحد جزءًا وتسحقه بخل خمر وتعمله مثل البلوطة وتحك به الحبر يخرج من الدفاتر.

صفة أخرى لقلع الحبر من الرقوق

تأخذ ماء الغاسول[٣] وتخلطه بمثله خَلًّا ويصعَّد ويكتب به على الأحرف فإنه يقلع الحبر من الدفاتر والرقوق. وكذلك ماء

---

(١) صمغ شجر، منه هندي وعربي وصقلي.
(٢) كذا في الأصل، وفي (ت): «الأصفر وهو الأصح».
(٣) الغاسول: نوع من الحشائش يوجد بالصحراء الشرقية.

العُنْصل[١] المصعَّد وماء الصابون يفعلان مثل ذلك.

صفة أخرى

يبّل الرق بالماء ويذرّ عليه كلس[٢] غير مطفى، ويُعرك فتنقطع الكتابة التي فيه. وإن بقيت فيه بقية فينقع في نخالة قمح وملح وماء يومين أو ثلاثة فإنه ينقى وينظف.

نوع آخر يقشر الحبر من الدفاتر والرقوق ويقلع آثاره

خذ قليميًا بيضاء[٣] واسحقها بحمض الأُترجّ[٤] ثم امسح بها ما شئت يخرج.

صفة أخرى لإزالة الحبر من الرقوق والدفاتر

تأخذ لبنًا حليبًا وتغمر فيه صوفة وتدلك بها الكتابة مع شيء يسير من ملح العجين فإنها تزول ولا يبقى لها أثر.

نوع آخر يمحو من الكاغد

تأخذ شمعًا ولبنًا جزءين سواء، تخلطهما بالنار ثم تسحقهما بيدك وتلقط بهما الحروف لقطًا فإنه يمحو الكتابة][٥].

---

(١) البصل البري، ويعرف ببصل الغار.

(٢) أي: جير.

(٣) في (ت): «فضية». والقليميا: ثفل يعلو المعادن عند صهرها، وألوانه تختلف بحسب نقاوته.

(٤) ثمر من جنس الليمون.

(٥) زيادة في (ر)، (ت).

صفة محو آخر من الكاغد

تأخذ باروقًا وصمغًا عربيًا وكبريتًا أبيضًا من كل واحد جزءًا. تدق الجميع وتسحقه سحقًا جيدًا وتجعله بنادق وتجفِّفه في الظل. فإذا احتجت إليه صببت عليه شيئًا من ماء ثم طليته على الكتابة بطرف القلم ثم كتبت من فوقه ما شئت.

صفة محو آخر من الكاغد والرقوق وهو جليل

تؤخذ برنية خضراء مطلية الداخل فيُطرح فيها رطل ملِح سنجي[1] أو أندراني أيهما كان، ويركب عليها إنبيق بعد أن يقطر على الملح وزن درهمين ماء لا غير حتى ينقطع تقطيره، فيؤخذ ما قطر منه ويُتَحَّفظ عليه من الهواء ألا يدخله فيذهب بقوته، ثم يُنَحَّى ما بقي من الملح الذي لم يقطر من القرعة ويرد. ثم يحطّ في القرعة نصف رطل ملحًا آخر طريًّا، ويُصب عليه الماء القاطر أولًا من المستقطر الملح ويقطر حتى ينقطع تقطيره فيعزل الماء بعد الاحتفاظ عليه من الهواء أيضًا وترمي بقية الملح من القرعة. ويعاد رطل ملح آخر جديد، ويصب عليه الماء القاطر أيضًا ويقطر. افعل ذلك سبع مرات فإنه يخرج من السابعة في النهاية من البياض. تمدّ من هذا الماء بالقلم وتكتب به على الحروف المكتوبة في الكاغد فإنها تنقلع في الوقت والساعة حتى لا يبين أثرها البتة. وهو يقلع جميع أصباغ الثياب والدبوغ إن شاء الله تعالى.

* * *

(١) الملح السنجي هو ملح العجين.

الباب العاشر

في
عمل الغراء من الحلزون وحل غراء السمك وإلصاق الذهب والفضة، وصفة مصاقله وصقله وأقلام الشعر والريش وجميع آلات الذهب والفضة التي لا يعمل إلا بها ثم لا يبرح أبدًا

يؤخذ غراء السمك الصافي الأبيض الذي يتفتت فينقع في الماء العذب ليلة، ثم يؤخذ من الغد ويصفى من عليه الماء ويعجن باليد حتى يبيض ويصير مثل الشمع، ويجعل في إناء من نحاس ويرفع على نار لينة حتى يذوب، ثم يصفى بخرقة ويستعمل.

صفة عمل غراء الحلزون وهو الذي لا يبرح أبدًا

خذ الحلزون الصحراوي فاجمع منه خمسة أحفان في مهراس[1] حديد ودقه دقًا جيدًا واجعله في قدر رصاص يومًا إلى الليل على النار وأنت ترش عليه الماء قليلًا قليلًا لئلا يحترق، كما يزاد عليه الدهن، حتى إذا استحكم نضجه وخثر تحطه وترده. فهذا

(١) الهراس: الهاون، والجمع مهاريس.

هو الغراء الذي لا يكتب الذهب في الورق إلا به، وهو الغراء الجيد للتصاوير[١] فإنه لا يُقلع أبدًا ويبقى صحيحًا مدى الدهر.

صفة حُقَّة[٢] لحل الغراء

استعمل حقة [من نحاس][٣] مدوَّرة الأسفل غليظة ولها يد مدَّورة لحل الغراء.

صفة حل الغراء وإلصاق الذهب

تأخذ غراء السمك الأبيض المشرق السريع التفتيت فتقطعه أصغر ما تقدر عليه وتنقعه في الماء العذب يومًا حتى يبتلّ. فإذا ابتل تجمعه وتعركه عركًا ناعمًا حتى يلين، وتجعله في إناء وتصب عليه ماء عذبًا وترفعه على نار لينة حتى يذوب، فإذا ذاب فاجعل معه شيئًا من زعفران مسحوق بمقدار ما يغير لونه، ثم صفِّه بخرقة رقيقة نظيفة واكتب به إذا كان الزمان فيه حرارة. وإذا كان باردًا فيكون بحضرتك نار فإنه سريع الجمود[٤]، فإذا جمد رفعته على النار حتى يذوب. فإذا كتبت به ما أحببت أخذت الذهب الإبريز الأحمر المضروب ورقًا رقيقًا وطبعته على ذلك الغراء من يومه، ولا تؤخره أكثر من ذلك. وإن عارض الذهب في اللصاق بالغراء فأسخن الذهب على النار وانفض عليه الشب لئلا يغير عليك البياض، فإذا طبعته فاتركه

---

(١) كذا في الأصل، ولعلها: القصدير.
(٢) الحقة في الأصل: «وعاء من الخشب».
(٣) زيادة في (ر).
(٤) أي: التجمد.

يومين واصقله بحجر الحُماحم[١] ثم كَحِّله[٢]. ويستعان على صقله بنداوة الإصبع الوسطى.

ذكر مصاقل الذهب وألواح الصقال

تتخذ لهذه الصناعة ثلاثة مصاقيل من حجر الحماحم الأزرق المطوَّس المريَّش يكون أحدهما مستطيل[٣] الشكل معتدل الوجه وتكون وجوهه في رأس التريش لأن أجنابه لا يُعمل بها، ويكون الثالث[٤] صغيرًا[٥] صنوبري الشكل معتدل الوجه، ويكون لصقال الخطوط الدقاق وما شاكلها من العمل الدقيق. ويخرط لها نصاب بمقدار القبضة، فما كان للذهب الكثير جُعِل الحجر في وسط النصاب وأُنزل في اللّك وعُملت له جلبة وثيقة إما فضة أو نحاس لئلا يضطرب مع قوة العمل. ويكون للذهب القليل نُصُب قائمة والحجر في الرأس منها ويعمل مثل الأول. فإن عدم الحماحم فالجزع[٦] مقامه.

صفة لوح الصقل

ويكون لوح صقل الذهب مربعًا في ثخانة[٧] الإصبع. ويعمل

---

(١) نوع من الحجارة الصلبة الملونة.
(٢) التكحيل هنا: هو الدقة في رسم الحروف.
(٣) في (ر): «مربع».
(٤) يبدو أنه سقط من هذا الموضع وصف النوع الثاني من المصاقل.
(٥) في (ر): «أصفر».
(٦) الجزع: خرز فيه سواد وبياض، واحدته جزعة.
(٧) أي: في غلظ.

من الصفصاف أو الجوز لنعومتهما تحت العمل. فإن عدما فلوح من الخشب من أي شيء كان ويكون بينه وبين ما يصقل عليه واسطة من سلوخ جلود الشميطون[١]. والله أعلم.

صفة سكين للصق[٢] ورق الذهب

تتخذ سكينًا هندية يكون طولها مع نصابها[٣] من شبر إلى ثلثي شبر، ويكون حدها بارزًا أعرض من نصابها لقطع ورق الذهب وغيره، والحد الثاني معقوفًا[٤] وسطه أبرز من طرفيه، يصلح لتثبيت الأصباغ بعد حصولها على الورق وجفافها.

صفة سفنجة لرفع ورق الذهب للصاق

يؤخذ من الإسفنج البحري قطعة فتُدَوَّر بالمقص وتُجعل في رأس قصبة بطول الإصبع ويحذف رأسها الآخر إن شاء الله تعالى.

صفة الأقلام الريشية[٥] للرسم وغيره.

يؤخذ من أجنحة النسور ما غلظ من الريش، ويُتخيَّر منها الموضع الصفيق الصلب فيجرَّد ثم يبرى بالمقص لأن السكين لا

---

(١) كذا في الأصل. والشميط: هو الذئب فيه سواد وبياض.

(٢) في (ر)، (ت): «لقطع».

(٣) أي: طول حد السكين ومقبضها معًا.

(٤) في (ت): «ملفوفًا». والمعقوف: المعطوف، والمقصود أن يكون الحد محدبًا.

(٥) أي: التي تتخذ من الريش.

تستقيم فيه، ويُجعل جلفته قصيرة[١]، ويزال الشحم منه ليرقّ ويصلح للرسم[٢] والتسطير. ويكون المقص الذي يبرى به قلم الريش قصير الرأس قاطعًا رقيق الحدّ.

صفة عمل قلم الشعر

يؤخذ شعر ابن عُرْس[٣] فتؤلف رؤوسه الدقاق كلها إلى جهة واحدة، ثم يُخرط عود من عود هندي أو صندل أو عاج أو أبنوس ويكون رقيقًا ليخفَّ على اليد، ويجعل له في رأسه موضع للشدّ، ويلف الشعر عليه دائرًا برأسه بعد أن يُدهن رأسه بغراء السمك ليمسك الشعر ـ وأدق أقلامها[٤] ما كان على أربع شعرات. ويُعمل ما هو أدق من ذلك لكن هذا أقوى ـ ويشدّ بخيط من حرير. ثم يؤخذ الدهن الصيني المعمول بالسندروس، ويسحق الزبدي[٥] سحقًا ناعمًا ويذرّ على الدهن، ثم يدهن به على الخيط الحريري المشدود به الشعر، ويجعل حتى يجف ويصير مثل الرخام صلابةً وجمالًا. فإذا غسل [بالماء][٦] لا يتغير ولا ينحل.

---

(١) في (ت)، (ر): «حلقته صغيرة». والجلفة من القلم: ما بين مبراه إلى سنه.

(٢) في (ر): «للترقيم».

(٣) دويبة تشبه الفأرة بعض الشبه. والجمع: بنات عرس للمذكر والمؤنث.

(٤) أي: أقلام الشعر.

(٥) أي: البورق الزبدي، وهو حجر صلب.

(٦) زيادة في (ت).

ويعمل منها[١] الغليظ والرقيق. ويجب أن يستعمل لكل صبغ قلمان: غليظ ودقيق، وللسواد خمسة منها أربع دقائق وواحد بين الدقة والغلظ.

وإن عدم هذا الشعر يستعمل بدله شعر آذان البقر ويُشَدّ مثل شده. وكل شعر يشبهه في الصلابة ودقة الرأس والقصر يقوم مقامه وينوب منابه.

ومن عجائب هذه الصناعة إذا عدم الذهب أن يعمل ما يقوم مقامه في التذهيب، فيؤخذ رطل عصفر[٢] فينشف في الشمس ثم يدق دقًا ناعمًا ويسحق في مهراس ويجعل في خرقة شبه الراووق ويعلق ويصب عليه الماء العذب إلى أن يقطر ماؤه صافيًا غير متغير، ثم يجعل في مئزر صوف وتعطف أطرافه عليه ويعصر من أطراف المئزر إلى أن لا يبقى فيه من مائه شيء، فإنه إن بقي من مائه شيء أفسده. ثم يمدّ على نطع[٣] ويخلط بوزن أربعة دراهم شب الصباغين، ويمرس بين الأيدي إلى أن تحمرّ الأيدي احمرارًا شديدًا، ثم يعاد إلى الخرقة ويعتمد عليه باليد حتى تجتمع أجزاؤه. ثم ينقط عليه من الماء العذب قليلًا قليلًا وتجمع جوانبه إلى أن يقطر فاضله ويكون مقدار المأخوذ منه نصف قفيز أو أقل منه. فإذا أُخذ الماء صب عليه من ماء الرمان الحامض مقدار أوقية أو خل خمر حاذق ويصعَّد ويُصَفَّى عنه الماء كلما قعد إلى أن يبقى جوهره،

---

(١) أي: من أقلام الشعر.

(٢) في الأصل: «عفص». والصواب ما أوردناه نقلًا عن (ر)، (ت).

(٣) لوح خشبي.

فيلقى عليه إذا صار في قوام العسل من ماء الصمغ العربي الأحمر مقدار ثلث أوقية[١] ثم يمدّ على بلاطة فإذا جف رفع إلى وقت الحاجة، فإذا أريد استعماله حُلَّ بالماء وشيء من الخل يسير، ويكتب به يجيء مليحًا.

وإذا أردته للتلويح على الفضة والقصدير فيجيء مثل الذهب يؤخذ النصف قفيز القاطر من الراووق من العصفر ويجعل في قدر نحاس، ويحمل على النار حتى يبقى الثلث، وتجربه على ظفرك فإن كان له قوام كالعسل وصار لونه ذهبيًا تفقده وقت طبخه لئلا تزيد عليه النار فتغيره، فإن سرك في طبخه فارفعه في زبدية زجاج. فإذا احتيج إلى العمل به لصق من الفضة أو من القصدير ومسح عليه فإنه يجيء مثل الذهب. والله أعلم.

(١) في (ر): «ثلاث أواق».

الباب الحادي عشر

في
عمل الكاغد وتوشية[١] الأقلام ونقشها وسقي الكاغد وتعتيقه

صفة عمل الكاغد الطلحي[٢]

تأخذ القنَّب[٣] الجيد الأبيض فتنقِّيه من قصبه وتبّله[٤] وتسِّرحه بمشط حتى يلين، ثم تأخذ الجير فتنقعه فيه ليلة إلى الصباح، ثم تعركه باليد وتبسطه في الشمس نهارك كله حتى يجف، ثم تعيده الليلة المقبلة في ماء جير غير الماء الأول وتتركه حتى الصباح، ثم تعركه كعركك الأول ليلة وتبسطه في الشمس. تفعل به ذلك ثلاثة أيام أو خمسة أو سبعة. وإن بدَّلت ماء الجير كل يوم مرتين كان أجود. فإذا تناهى بياضه قطعِّه بالمقراض قطعًا صغارًا ثم انقعه سبعة أيام في ماء عذب وبدِّل له الماء كل يوم. فإذا ذهب منه

---

(١) التوشية: النقش والزخرفة.

(٢) نسبة إلى طلحة بن طاهر حاكم خراسان (٢٠٧ ـ ٢١٣هـ).

(٣) الكتان.

(٤) في الأصل: «وتبنه». والأقرب إلى الصواب ما ذكرناه نقلًا عن (ر)؛ لأن القنب لا تِبْنَ له.

الجير دققته في الهاون دقًا ناعمًا وهو نديّ فإذا لان ولم يبق فيه شيء من العُقَد أخذت له ماءً آخر في إناء نظيف فحلله حتى يصير مثل الحرير. ثم تعمد إلى قوالب على قدر ما تريد وتكون معمولة مثل السَّلِّ من السَّمار[١] ومفتوحة الحيطان، تعمد إليها فتنصب تحتها قصرية فارغة وتضرب ذلك القنب بيدك ضربًا شديدًا حتى يختلط ثم تغرفه بيدك وتطرحه في القالب وتعدله بيدك لئلا يكون ثخينًا في موضع رقيقًا في موضع آخر. فإذا استوى وصُفِّي ماؤه أقمته منصوبًا بقالبه، فإذا أتيت على ما تريد منه نفضته على لوح ثم أخذته بيدك وألصقته على حائط. ثم عدِّله بيدك واتركه حتى يجف ويسقط، ثم خُذ له الدقيق الناعم النقي والنشا نصفين، فيُمرس له الدقيق والنشا في الماء البارد حتى لا يبقى فيه ثخن، ثم يغلى بماء حتى يفور. فإذا فار صفَّيته وحركته حتى يسكن ويرق. ثم تعمد إلى تلك الورقة فتطليها بيدك ثم تلقيها على قصبة. فإذا جفَّت الورقة طليتها من الوجه الآخر ورددتها على لوح ورششت عليها الماء رشًّا رقيقًا. فإذا طليت جميع الورق تجمعه وترزِّمه[٢] وتصقله كما تصقل الثوب وتكتب فيه.

صفة سقي الكاغد

اغسل أرزًا شديد البياض وأطبخه برنية أو طنجير مطلي ـ ولا يكون في البرنية أو الطنجير دسم ـ ثم صفِّ ماء الأرز بمنخل أو

(١) قشّ الحصر.

(٢) أي: تجمعه وتشده. ولعلها: وترززه، من رزَّز الورق صقله.

خرقة نظيفة ثم ابسطه على ثوب نظيف حتى يجف. ومن الناس مَنْ يطبخ النخالة ويأخذ ماءها ويسقى به. ومنهم من ينقع الكثيراء ويسقيها نشا، وذلك بعد أن يغليها ويسقيها للورق كما وصفت.

صفة تعتيق الكاغد على ما جرَّبته

يؤخذ طنجير نحاس يصّب فيه عشرة أرطال ماءً عذبًا، ويحمل على النار ويطرح فيه نشا جيد نقي، ويغلى حتى ينقص من الماء مقدار إصبعين وأزيد[١] ثم يجعل فيه يسير من الزعفران بقدر ما يحتاج إليه من شدة تلوينه أو صفائه ويصب في طست واسع، ويُغمس فيه الورق غمسًا خفيفًا برفق لئلا ينقطع، ثم ينشر على خيط قُثَّب دقيق[٢] في الظل. وإياك أن تصيبه الشمس فيفسد. ويُتعهد في كل ساعة بالتقليب لئلا يلتصق، فإذا جف صقل على التخت بمصاقل الزجاج.

صفة أخرى منه

يؤخذ التِّبْن القديم فينقع في الماء ثلاثة أيام وأكثر من ذلك، ثم يغلى حتى يذهب منه ثلث[٣] الماء ويطرح فيه النشا على العيار المذكور في الصفة الأولى ويُعمل فيه العمل الأول سواء يجيء عتيقًا.

---

(١) في (ر): «مقدار أربعين أوقية».

(٢) في (ت): «على حائط دقيق».

(٣) في (ر): «نصف».

توشية الأقلام ونقشها

صفة كتابة بيضاء على جسد أسود

تأخذ قصبة من القصب البحري النابت في المروج أو القصب البعل[١] أو المسقي من وقت إلى وقت، النابت في السايبة[٢] أو الدالية[٣]، فتقطعها مقدار عظم الذراع بعد أن تكون الأنبوبة تامة ملساء صافية لا عقد في وسطها، فتغسلها غسلًا نظيفًا وقد كنت نقعت قبل ذلك شب الصوف في الماء، فإذا انصبغ دهنت القلم من ذلك الماء دهنًا عامًا. ويكون رقيقًا لا يتبين في جسد القلم. ثم يجفف القلم في الشمس. واحذر أن تجرش[٤] القلم أو تجرده قبل ذلك [من قشره][٥] فإن الصبغ الأسود يعلق بالقلم سريعًا ويكون سواد ذلك ساطعًا وقّادًا وبياضه برّاقًا لامعًا وإن جرشته وأزلت قشره الثاني أتعبك ولم يعلق السواد به ولم يكن على هيئة ما وصفناه آنفًا.

فإذا جفّ ما على القلم من ماء الشب تأخذ الزنجفر الجيد فتسحقه على بلاطة سحقًا جيدًا ناعمًا وتنضجه بعد المبالغة في سحقه بخلّ خمر حتى يكون شبيهًا بالحبر، ثم تكتب به في ذلك القلم بحكم الصنعة ما أحببت، وتصبغ فيه ما أردت من التزاويق. ولا

---

(١) الذي لا يسقى.
(٢) الأرض المهملة.
(٣) الأرض التي تسقى بدلو.
(٤) أي: تقشر.
(٥) زيادة في (ت).

تجعل كتابتك عريضة ولا متكاثفة، وتكون في مقدار شبر[١] من وسط القلم. ثم تعمد إلى فخارتين طولهما قدر طول القلم وأزيد قليلًا فتقذف بهما في النار وتنفخ عليهما نفخًا شديدًا وقد قصدت قبل ذلك إلى كبريت فارسي فهشمته وضربته جريشًا، ثم تخرج فخارة[٢] من النار بالماسك والكلبتين[٣] فتضعها بين يديك وتلقي عليها في موضع واحد منها يسيرًا من الكبريت المحكم الصنعة، وتحطه طريفًا رفيقًا على مثال القلم، ثم تمسك طرف القلم بيدك وتعلِّقه على ذلك الدخان وتدنو منه إذا لم يكن للكبريت وهج، وإن كان له ذلك فارفع القلم إلى العلوِّ قليلًا بمقدار لا يصل إليه الوهج. فإذا سكن ذلك الوهج وخمد ذلك اللهب فأَدْنِ القلم من الدخان وتتبع الدخان الأخضر بالقلم فإن ذلك ملاك أمرك.

فإذا أبصرت ذلك الكبريت لم يحترق على الفخارة ولم يطلع منه شيء من الدخان أخضر، ورأيته ذاب كهيئة القطران فقد بردت الفخارة فأعدها إلى النار فاقذفها فيها وأخرج الفخارة الأخرى التي كانت على النار فألْق عليها الكبريت وأعد القلم إلى الدخان. تفعل به ذلك حتى إذا اسودّ القلم ووقع بقلبك أنه انصبغ صبغًا، وإلا فعُدْ إلى النار والكبريت في الفخارة إلى الحمى[٤] وتتبع مواضع البياض

---

(١) في (ر)، (ت): «نصف شبر».

(٢) في الأصل: «الفخارتين»، والذي يستقيم مع سياق النص أن تخرج فخارة واحدة من النار وتترك الثانية فيها وقتًا أطول.

(٣) آلة من حديد يمسك بها الحداد الحديد المحمى.

(٤) المقصود أن تعيد الفخارة وفيها الكبريت إلى النار لتسخينها.

والصفرة من القلم ولا تعجل. فإذا بلغت الغاية ووقفت على النهاية فدعه قليلًا واقذف به في الماء[١] ودعه يمكث حينًا. فإذا انحلت عنه الكتابة الحمراء فاغسله غسلًا جيدًا وادلكه بخرقة شعر، ثم أخرجه وامسحه وانظره. فإن بقي منه مواضع لم تنصبغ بالسواد فأَعِدْ الكتابة بالأحمر على مواضع البياض، وعلِّقه على الدخان وابتدئ العمل كما وصفت لك أولًا فإنه يخرج حسنًا إن شاء الله تعالى. فإن خرج على الاستواء والكمال فقد اعتدلت لك الصنعة. والله أقوى معين وهو أهدى دليل.

واعتمد على ما أمرتك من إحراق الكبريت على الفخارة ولا تحرقه على النار فإنك إذا ألقيته على النار كان له وهج أو لم يكن له دخان إلا يسير ويذهب شعاعًا فلا ينتفع به.

صفة كتابة سوداء في جسد أبيض

تقصد إلى أَلَاوية[٢] فتأخذ منها جزءين، وتأخذ من الزرقون[٣] جزءًا فتسحقه سحقًا ناعمًا على بلاطة، ثم تعمد إلى عجين بُرّ[٤] فتنخله نخلًا جيدًا ثم تخرجه من الغربال، ثم تعلق عليه الزرقون والأو[ية] مقدار ما يعجن به ويكون كهيئة الصابون، فتخمره نصف يوم ثم تطلي به القلم وتجفِّفه في الشمس، فإذا جف ذلك الطلاء

(١) في (ر): «إناء». وفي الأصل: «النار»، وهو تحريف.
(٢) عود هندي أو عود البخور.
(٣) هو السليقون، وهو الأسرنج عند أهل الأندلس.
(٤) حنطة.

كتبت فيه بالحديد ما شئت ونقشت ما أردت. ثم تعلقه على دخان الكبريت كما وصفت لك أولًا فإذا بلغ المراد ووقفت على الانتهاء قذفت به في الماء وغسلته غسلًا جيدًا. فإذا بقي فيه شيء لم يسود على ما أردت فادهنه بذلك الطلاء المحكم الصنعة على مكان البياض من القلم واترك مكان السواد، ثم أعده إلى الدخان. تفعل به مثل ذلك حتى يرضيك وتبلغ منه أملك إن شاء الله تعالى.

صفة أخرى من نقش الأقلام

تؤخذ المغرة فتسحق سحقًا ناعمًا [مع قليل أسرتج][1] ويكتب بها على الأقلام وتجفَّف، ثم تدَّخن بالكبريت في قدحين من طين تدخينًا جيدًا، ثم تمحى الكتابة عن الأقلام يخرج ما تحت الكتابة أسود والثاني أبيض.

❋ ❋ ❋

(١) زيادة في (ت).

الباب الثاني عشر

في صناعة التجليد وعمل جميع آلاتها حتى يستغنى عن المجلدين

آلات التجليد

البلاطة والمسن والشفرة والمقص والكازن والإبر والسيف والمعصرة والملازم والمساطر والبياكير.

فأما البلاطة فينبغي أن تكون من الرخام الأبيض أو الأسود الجيد أو غيره وتكون صحيحة الوجه تمرّ عليها مسطرة واحدة ليصلح عليها البشر والتجليد.

ثم المسن[١] ينبغي أن يكون معتدل الوجه صحيحًا ولا ينبغي أن يكون لينًا فتحفره الحديدة ولا صلبًا فيضّر بالحديد. ومن الصناع من يأخذ المسن فيعيد تعديله ويصلحه ويسويه على ما يريده فيدفعه إلى الروّاس فيبيته في التنور ليلة ليشرب الدهن فهو أجود له وأحسن.

والشفرة[٢] ينبغي أن تكون حديدًا جيدًا غير لينة ولا صلبة، ويكون مقدارها في الثقل والخفة على قدر يد الصانع.

---

(١) آلة تتخذ لإحداد السكين.

(٢) السكين العظيم وما عُرض من الحديد وحُدد، وتُجمع على شفار.

والكازن يعمل في اللزاق.

والمقص يكون معتدلًا جيد الحديد ليقطع الجلد وغيره.

والإبر صنفان فمنها ما يصلح للخرم، ومنها ما يصلح للحبك. فأما ألق للخرم فتكون تامة دقيقة البدن، والتي للحبك فتكون دونها في الطول والدقة.

والسيف يجب أن يكون طوله شبرين[1] إلى ما دون ذلك، ويكون جيد العرض نقي البدن جيد السقي ويكون نصابه مِلْء الكف. وبلغني أن قومًا من أهل هذه الصناعة لم يعملوا سيفًا قط ولا يحسنون الصناعة ولا العمل به وذلك لأن لهم شفرة طويلة الحد يقطعون بها على ما ألفوه واعتادوه.

وأما المعصرة فهي نوعان: المعصرة ذات الحبل وهي التي يستعملها أهل العراق وأهل مصر وأهل خراسان. ومعصرة المغازل التي يسميها المجلدون والنجارون «لحم سليمان»، ويسميها الروم «الكحلبون» وأهل العراق كلهم يستعملونها.

فأما المعصرة ذات الحبل فينبغي أن يكون طولها على قدر الجزء الذي يُشَدّ فيها، وأن تكون أطول من الكتاب ويكون الكتاب في وسط المعصرة وذلك أخف على الصانع وأسلم له عند المسح، وتكون جيدة العرض صحيحة القوام، وذلك أنك إذا أردت إطباقها على ورقة أطبقت وأمسكت، ويكون الحبل الذي لها من الشعر الحي. وعلامة الشعر الحي إذا كان مغزولًا أن يكون تامًا أسود مليح

---

(١) في (ت): «شبر».

السواد ولا يكون له رائحة غير طيبة وليس له بقاء في العمل[١] [مثل شعر الدباغين الذي يعملون به الجير][٢]. فيجب أن يعمل لهذه المعصرة حبل من الشعر الجيد الذي ذكرناه، ويكون رقيقًا أرق من القنب وطوله ما يلف على المعصرة من كل جانب أربع طاقات، وإن زاد على هذا العدد كان أقل تعبًا على الصانع لأنه كلما زاد طاقة قل شده بيده فافهم. وإذا كان الحبل طاقتين من كل جانب احتجت أن تفتل المروان فيه دفعات كثيرة وإن كان أربع طاقات كان فتلك فيه أقل من ثماني مرات. والمروان طوله بطول الإصبع، ويكون رقيقًا لينًا سلسًا.

وينبغي لهذه المعصرة أن تكون مهلوبة[٣] الجانبين إلى ناحية العين في الموضع الذي يقع فيه المروان، وذلك أجود للمسح فإذا كان جانب المعصرة مهلوبًا يقع السيف على طرف المعصرة ولا يأخذ من جسمها شيئًا.

والمسطرة أجود ما تكون من الأبنوس ومن البَقْس[٤]. فأما التي للرسم والتحبير والتكحيل فلا بأس أن تكون من هذين الجنسين. وأما مسطرة الشغل فينبغي أن تكون من خشب الصفصاف. وذلك أن الأبنوس عرقه لين تحرقه النار وتؤثر فيه.

ومسطرة الرسم يجب أن تكون طويلة بعيدة الجسم لا ثخينة ولا

---

(١) أي: لا تتخلف عنه بقايا بعد استعماله.

(٢) زيادة في (ر).

(٣) أي: مائلة.

(٤) شجر خشبة صلب تعمل منه الملاعق ونحوها.

رقيقة. ومسطرة التحبير تكون رقيقة جدًا لأنها تمشي تحت الإصبعين. وأما مسطرة التكحيل فينبغي أن تكون مثل ذلك في الرقة والخفة. وأما مسطرة الريح فهي التي يُصنع بها الجلد والتصنيع إخراج الريح والتشنُّج[١] والعوج من الجلد وإقامته على الاستواء، فيجب أن تكون ثخينة جدًا، ويكون طولها شبرًا، وتكون من الخشب السنديان[٢] الجيد، وتكون مربعة دقيقة الحروف حتى إذا مرت على الجلد عدلته.

والنصاب يعمل من السنديان ويعمل من البقس ويعمل من العاج، وأجودها السنديان وذلك أن العاج والبقس إذ دق به على المعصرة تبسطت حوافه وتكسرت.

ثم البيكار إن كان حديدًا فيجب أن يكون خفيف البدن رقيق الساقين لتدق خطوطه، [وإن كان خشبًا فيجب أن يكون مثل ذلك][٣]. ويكون صحيح المسمار [وتمتحن صحته أن يفتح قليلًا ثم يغلق فإن هو انطبق ولم يتغير فهو صحيح. ويجب أن يستعمل في رأسه الواحد قرص[٤] لشد القلم][٥]. والبيكار لاستخراج[٦]

---

(١) تشنج الجلد؛ أي: تقبض وتقلص من حر أو برد.

(٢) أي: البلوط. والسنديان لفظ فارسي معرب.

(٣) زيادة في (ر).

(٤) في (ت): «قراط».

(٥) ورد ذكر البيكار مرة أخرى في الباب العاشر الخاص بعمل الغراء وإلصاق الذهب والفضة وأقلام الشعر والريش وذلك بعد «صفة عمل قلم الشعر» مباشرة. وقد نقلناه إلى موضعه الطبيعي في هذا الباب الخاص بصناعة التجليد.

(٦) أي: لعمل.

الشموس وهي الدوائر المنقوشة التي تقع في وسط الكتاب، وسنذكر صفته وصفة العمل به في موضعه[١].

ثم الحديد الذي للنقش [وهو الختم][٢]، ثم اللوزة، والصدر ويسمى صدر الباز والخالدي، والنقطة المدورة والصقال، فهذا يسمى دست، ثم الصقال الدقيق والمنقاش. والمناقيش مختلفة فمنها شيء بعد شيء، ثم نقط النقش وذلك أن يكون منها ما سنذكره في موضعه إن شاء الله تعالى.

هذه جملة الآلات على تمامها وبالله التوفيق.

والذي يحتاج إليه ملتمس هذه الصناعة سرعة الفهم وجودة النظر وحدته وخفة اليد وترك السرعة والتثبت والتأني وحسن الجلوس وملاحة الاستمالة وحسن الخلق.

وأول ما تبدأ به من هذه الصناعة أن تضع الجزء بحذاك على البلاطة، تضعه على شمالك ثم تشيل أول كراسة فتجعلها في يدك اليسرى وتفتحها بإصبع يدك اليمنى، ثم تضعها على البلاطة مفتوحة، ثم تمر عليها بالنصاب وهو وسطها بموضع يقع فيه خرم الخيط، ثم تطبقها وترفع[٣] عليها ورق البطاين وهي ورقتان، فورقة تكون في الجلد وأخرى تكون باقية على الكراريس لتصون الكتاب من الأذى والوسخ. ثم تفعل ذلك بسائر الكراريس حتى تأتي على آخرها. فإذا فرغت من ذلك فتلت خيطًا للخرم ويكون على طاقات على قدر رقة

---

(١) وذلك في نهاية الكتاب، وهي مبتورة كما نوَّهنا على ذلك في المقدمة.

(٢) زيادة في (ت).

(٣) في (ت): «وتقطع».

الخيط وغلظه. والأجود أن يكون الخيط رقيقًا جيد الفتل لأنه إذا كان غليظًا أفسد الجزء، ولأنه يدور في كل كراسة فيصير له جرْم فإذا غلظ وشددت الكتاب وقعت المعصرة على طرف الخيط ويبقى الكتاب مسيبًا لا يقع عليه شد، ومثاله إذا أخذت خيطًا ولفيته على إصبعك إلى آخره، فكذلك ثخانته في الكتاب في داخله.

والحبك[١] أنواع فمنه في موضعين، وغيره يعمل بإبرتين وثلاثة، ورأيت للروم شيئًا منه. فإذا خرمت الجزء فشده بخيط، ثم دق الموضع المخروم بالنصاب الذي قد تقدمت صفته[٢]، ثم ضعه بين ركبتيك وخذ فردة المعصرة فضعها على ركبتك الشمال، ثم خذ الفردة الأخرى وضعها على ركبتك اليمنى والكتاب في وسط بين ركبتيك، ثم خذ طرف الخيط فضعه في يدك اليسرى وأدرعه[٣] في المعصرة حتى تفرغ، ثم اعقد طرفيه ثم أنزله من بين ركبتيك وهو في المعصرة وضعه على البلاطة ـ أعني أسفل الكتاب ـ ثم دق أطراف الورق بالنصاب حتى يعتدل كله وتصير أطرافه ووسطه شيئًا واحدًا، ثم تشيله على ركبتيك ثم تأخذ العودين اللذين يسميان الموازين فتشدهما شدًا خفيفًا لا بالكثير، وذلك أن الشّد كثيرًا يقلب أسفل الكتاب ويفسده، ثم تذيب الأشراس[٤] بأن تأخذ قِدرًا صغيرة فتصب

---

(١) في الأصل: «الخرم»، والصواب ما ذكرناه نقلًا عن (ر).

(٢) في (ر): «تثقبه».

(٣) أي: «أدخله».

(٤) نبات أصفر يميل إلى الحمرة، يجفف ويطحن ويوضع في ماء يغمره ويضرب باليد ويلصق به في الحين، وليس في جنس الأغرية النباتية أفضل منه لسرعة جفافه.

فيها الماء قليلًا وتذر فيها شيئًا من الأشراس وتضربه وتحرك الأشراس بإصبعك الوسطى من يدك اليمنى ويكون سلسًا لا يكون شديدًا إن كان صيفًا، وإن كان شتاء فينبغي أن يكون له شدة وذلك لسرعة جفافه. ثم تأخذ ورقة ورقة فتطويها وتقطعها في الوسط ويكون كل نصف منها على وسع أسفل الجزء وأزيد منه بإصبعين، ثم تأخذ الأشراس بإصبعك الوسطى وباقي أصابعك مغلقة فتلطخ بها أسفل الجزء لطخًا رقيقًا على الكتاب بحيث لا يقع شيء منها، ثم تطبق ورقةً من الورق ويكون فاضلها إلى الجانب الواحد، ثم تلطخ فوقها، ثم تضع الأخرى فوقها مخالفة ـ وإنما قولي مخالفةً ليقع فاضلها من الجانب الآخر ـ ثم تضع عليها ورقة وتمسكها بيسارك وتصقل عليها لأنك إذا وضعت النصاب على الورق المبلول قلعه وأفسده، وهذا من سرائر هذا العمل. فإذا فعلت ذلك تركته في الهواء، وإن شئت في الشمس، وإن كان ثَمَّ عجلة فدعه بقرب نار لينة ولا تعلقه حتى يجف جفافًا مستويًا وإلا انقلب عليك فاحذر ذلك.

ويجب أن تكون قد أخذت قَدْر[١] الكتاب قبل إنزالك له في المعصرة فتضع القدْر حذاك على البلاطة وتلطخه بأشراس كما وصفت لك ثم تطبق عليه ورقة أخرى وتترك فوقه ورقة، وتمسح الورقة ثم تعدلها بالنصاب ثم تطبق أخرى على قدر ما يصلح. أما العراقيون فإنهم يلزقون الكتاب بورقة منه بلا هذه البطائن وتسمي التقاوى[٢]. ورأى قوم آخرون عملها وذلك أنها تصون الكتاب وأن

(١) أي: ورقة من ورق البطائن بحجم الكتاب.

(٢) من التقوية.

مثلَها كمثل الثوب والتخت[١].

فإذا جف الجزء وجفت التقاوى، فأخرج الجزء من المعصرة برفق، ودعه على البلاطة واعطف الورقتين الفاضلتين عليه، ثم اعمد إلى التقاوى فاصقلها صقلًا جيدًا، ثم ضع المسطرة على حافتها، ثم خط خطًا. وقُصَّه بالمقص وألصقها على الجزء بأن تشيل الورقة التي لزقتها أسفله وتضع التقوية على الكتاب فيجيء طرفها مع الذي قصصته[٢] أسفل الجزء، ثم تلصقها. فإذا لصقتها من الجانبين أخذت ورقة طويلة قليلة العرض ويكون عرضها إصبعين فتلصقها عليه من الجانب الآخر ليمنعه أن ينفتح. فإذا بلغ إلى هذا الحد فصَّلت[٣] عليه الجلد.

والجلد يحتاج أن يُنَقَّى، فإن كان يمانيًا أو مما يجلب من عمل الطائف[٤] ومثل هذه الديار فَيُنْتَقَى منه ما كان صافيًا مليح اللون

---

(١) خزانة الثياب.

(٢) في (ت): «فضل منها».

(٣) في (ر): «فاصلب»، وفي (ت): «فصلب».

(٤) اشتهرت اليمن والطائف بصناعة الجلود ودباغتها وتصديرها إلى مختلف البلاد العربية، فالجاحظ المتوفى سنة (٢٥٥هـ) يحدثنا في كتابه التبصر بالتجارة ص٢٧، أن الأدم كان يجلب من اليمن في عصره وقبل عصره. ويحدثنا المقدسي (المتوفى في أواخر القرن الرابع الهجري) في كتابه أحسن التقاسيم، ص٩٧: أن اليمن معدن العصائب والعقيق والأدم والرقيق. ومن بين المدن اليمنية اشتهرت زبيد وصعدة بدباغة الجلود منذ العصر الجاهلي. انظر: أحسن التقاسيم، ص٩٧، ٩٨؛ وصفة جزيرة العرب، للهمداني، ص١١٣. أما الطائف فيصفها الهمداني بأنها بلد الدباغ، يدبغ بها الأُهْب (أي: الجلود) الطائفية المعروكة. صفة جزيرة العرب، ص١٢٠.

جيد الدباغ. ومعرفة جودة دباغته أن تعركه بيدك فإن رأيته لينًا فهو جيد، وإن خالف ذلك فليس بجيد وهذا الأديم ينبغي أن يغسل في الحمام، وذلك أن الماء الحار يفتحه ويلينه وليكن ماءً مالحًا والعلة فيه أنهم يدبغون بالماء المالح فإذا وقع عليه الماء الحلو أفضحه وأفسده، وإذا غُسل[١] بالماء الحار أخرجه وحسَّنه. واغسله بعد ذلك بالماء الحلو. وأما الأديم دباغ مصر بالقرظ اليماني والعفص فإنه يغسل بالماء الحلو لأنه يدبغ به فإن كان الجلد يعمل منقوشًا فتلقاه سلسًا خفيف الوزن وهو أن يكون دون المن[٢] جيد الدباغ، وإن كان ساذجًا كان وزنه منًّا ويكون محبب الوجه. فإذا كان على هذه الصفة فاغسله في موضع نظيف واحذر أن يصيبه شيء يسوده مثل حديد أو مسمار فيسودَّ موضعه.

والأديم العفصي[٣] إذا غسلته تحك ظهره بشقفة[٤] حكًا ليزول ما عليه من العفص والقرظ، ويعصر عصرًا جيدًا ويجعل وجهه إلى الداخل ثم يفتح حتى ينشف، ثم تقطع كوارعه وتفصِّله على قدر ما تريد بأن تبسطه على البلاطة وتمسحه بالمسطرة التي ذكرنا، فإذا انصقل فابشره. وأجود البشر للجلد أن يكون قد قارب الجفاف، وذلك أن الشفرة لا تقطع منه مثل ما تقطع إذا كان جافًّا. فإذا بشرته فتوقَّى أن يكون تحت الجلد شيء فينقطع موضعه.

---

(١) في (ر): «غلى عليه».

(٢) كيل أو ميزان، وهو شرعًا (١٨٠) مثقالًا، وعرفًا (٢٨٠) مثقالًا.

(٣) أي: المدبوغ بالعفص والقرظ.

(٤) كسر الخزف.

فإذا فرغت من بشره أعده للغسل، فاغسله حتى يخرج ماؤه صافيًا نقيًا، فإذا رأيته يتقطع الماء على وجهه فاعلم أنه زائد الدهن، وهو الذي لا يخرج له جوهر في العمل. فإذا أردت إزالة الدهن منه فخذ عفصًا مطحونًا فألق على كل طاق منه أوقيتين، وهو أن تبسط القطعة بين يديك وتنشر العفص على جميعها وهي مبلولة، وتردّ بعضها على بعض، وترده إلى قصرية يكون فيها ماء يغمر ما وضعته فيها وزيادة، وتثقله بشيء حتى لا يذهب[١]، وتبيته فيه ليلةً أو يومًا[٢] إلى العشاء، ثم تخرجه من الماء وتعركه عركًا جيدًا، فإذا قدرت على شيء من نخالة فهو أبلغ. وإن كان أديمًا ناقص الدباغ أسود اللون حسن الملمس فافعل به كما فعلت بالدهني فهو جيد له.

ومن شأن العفص في الجلد إن كان رخوًا صلبه، وإن كان صلبًا أرخاه، وإن كان دَهِنًا أزال دهنه، إن كان غير دهني ألحقه بالدهنية فافهم ذلك ثم اصنعه.

صفة صبغ الجلد والورق أحمر

والأصباغ أصناف: فمنها أن تأخذ أوقية بقم أجود ما تقدر عليه، وهو[٣] صنفان: فصنف منه يسمى الصفيري وصنف يسمى الأميري، فتأخذ منه أوقية مدقوقة فتنقعها في ماء ليلةً أو يومًا[٤]، ثم

(١) المقصود: حتى لا يطفو.
(٢) في (ر) و(ت): «يوم وليلة».
(٣) أي: البقم.
(٤) في (ت): «يوم وليلة».

تدعها في قدر من نحاس مجلوّ نظيف، ثم تصب عليها عشرة أرطال ماء، وترمي فيها وزن درهم قليًا طريًا جيدًا مدقوقًا ثم تغليه بنار جيدة حتى ينقص الماء ويبقى على النصف منه. وعلامة إدراكه أنك تنزل فيه عودًا وتقطره على [ظفر][١] إبهامك فإن وقف ولم يقطر فقد أدرك فأنزله [وصفِّه][٢] واتركه حتى يبرد واصبغ به.

والصبغ به إن كان ورقًا فتغمسه فيه برفق وتنشره في الظل، وإن كان جلدًا فتجعل البقم في عصّارة أو إناء قد ألف ماء البقم وتشرَّبه، وتأخذ مسواكًا [في رأسه شعر مربوط][٣] فتنزل رأسه في ماء البقم، أو تلف لبدة على رأس عود وتغمسها في البقم وتمر به على سائر الجلد. تفعل به ذلك مرتين أو ثلاثًا، ثم تعصره، ثم تبسطه وتعيد عليه الصبغ، ثم تأخذ صوفة فتنزلها في الشب. ويجب أن تبلّ الشب قبل أن تصبغ بساعة ـ والشب أصناف فالجيد منه المروَّق الذي تذوقه بلسانك فإن كان حامضًا فهو جيد، وإن كان مالحًا فلا خير فيه ـ ثم تنقعه فيما شئت فإن كان حادًا زدته قليل ماء حتى يعتدل، ثم تنزل فيه صوفةً أو سواكًا آخر أو ما شئت، ثم تمر به على البقم، تعركه[٤] عركًا جيدًا، ثم تتركه وتنشفه وتسقيه ثم تبسطه وتعيد عليه حتى يبلغ الحد الذي تريد من حمرته. ثم تبسطه

---

(١) زيادة في (ت).

(٢) زيادة في (ت).

(٣) زيادة في (ت).

(٤) أي: تعرك الجلد الذي صبغته بالبقم أولًا ثم مررت عليه بماء الشب بعد ذلك.

على البلاطة وتمرّ عليه بمسطرة الريح وبالعَقَب[١] إن كان عندك أو بخرقة خشنة من صوف أو من مسح[٢] أو غيره، وتعلقه حتى يجف.

وإن أردت صبغه أسود فلا تنشره[٣] واصبغه وهو مبلول.

وصفة عمل الصباغ الأسود

أن تأخذ برنية ملطوخة من الداخل والخارج إلطاخًا جيدًا، وتأخذ رؤوس المسامير النقية من الصدأ فترميها في البرنية وتملأها خلًا [حاذقًا][٤] وتتركه يومين أو ثلاثة حتى يأخذ [قواه][٥] ويستوي ـ وإن طرحت قشر الرمان فهو أجود ـ فإذا رأيته قد استوى فخذ عودًا ولفّ عليه صوفة أو قطعة لباد وشدها عليه، ثم اغمسها فيه واصبغ به. وإياك أن يصيب يدك فيسوِّدها. فإن أصاب يدك فاغمسها في ماء ليمون فإنه يخرج. وكذلك البقم يخرجه ماء الليمون. وتعيد عليه دفعة ثانية، ثم تعركه، ثم تغسله لوقته ولا تؤخره إلا احترق وتلف. فإذا غسلته فابشره وأعده للغسل واصبغه على ما رسمت. فإن أردت أن يحسن سواده وضعته في ماءِ إهليلج أصفر، وإلا فقشر الرمان تنقعه في ماء حتى يخرج لونه وهو مبلولٌ وتتركه حتى يجف.

فإن أردت أن تصبغه **أصفر** وهو لونان فمنه نارنجي ومنه

---

(١) العصب الذي تعمل منه الأوتار.

(٢) نسيج من الشعر.

(٣) في (ر): «تبشره»، والصواب ما ذكرناه، ويؤيد ذلك قوله بعد ذلك مباشرة: واصبغه وهو مبلول.

(٤) زيادة في (ت).

(٥) زيادة في (ر).

أصفر، فأما النارنجي فإنك تخلط العكر مع الزعفران وتصبغ به الجلد، وهو إما أن يكون الجلد مبلولًا كله أو يابسًا كله لئلا ينتقع. وإن أردت أن تصبغ بعكر وحده فهو يجيء مخالفًا لهذه الألوان، وإن كان بزعفران وحده فهو أصفر. وتسقى هذه الألوان كلها بماء الإهليلج الأصفر وذلك بأن تسقيه وتمرّ بالسواك[١] الشعر عليه إن كان منقوشًا، وإن كان ساذجًا بحتًا فبالليف فاعرفه.

والليف نوعان: فنوع منه دقيق صافي اللون رقيق الشعر، وصنف منه أنطاكي غليظ الشعر أسمر اللون.

فإن كان **أخضر** فتصبغه بالحراق، والحراق زهرة خضراء ـ تؤخذ فيُعرك بها [الجلد، أو][٢] هَدَب[٣] الأرز، ثم يعلق على أقفاص قد ترك تحتها بول عتيق. فإذا أردت أن تصبغ به فخذ سكرجة[٤] وصّب فيها ماءً على قدر ما تريد وخذ الهدب وانقعه فيه يخرج ماؤه أزرق[٥] حسنًا، فانظره بإصبعك فإن كان رقيقًا زدته حراقًا، وإن كان ثخينًا زدته ماء وصبغت به كما تصبغ الأصفر يأتي عجيبًا.

صفة صبغ العكر

فأما العكر فإن أصل عمله أن تأخذ العصفر وتجففه وتدقه في

---

(١) في (ت): «بمسواك».
(٢) زيادة في (ت).
(٣) الهدب من النبات: الأوراق الرفيعة.
(٤) فارسي معرب، وهو الصحفة التي يوضع فيها الأكل.
(٥) صحتها: أخضر.

الهاون وتغربله بغربال شعر ثم تدعه في قصرية، ثم تصب عليه ماء وتنزل يدك فيه وتحركه تحريكًا جيدًا، ثم تنصب منديل صوف على حامل خشب فتسكب العصفر فيه حتى يسيل ماؤه في قلبه وتدخل يدك فيه بعد أن تصب عليه ماءً وتمرسه مرسًا جيدًا، وتصب عليه ماء ثانيًا وتخرج ذلك الماء من تحته فتلقيه ثم تصب عليه ماءً وتمرسه بيدك حتى ينزل ماؤه صافيًا، ثم اقلع المنديل وشدّه شدًا وثيقًا واتركه على بلاطة، وضع فوقه بلاطة أو حجرًا ثقيلًا حتى يسيل جميع ما فيه من الماء ويبقى ناشفًا، فحل[1] المنديل ثم خذ العصفر فافتحه بيدك جميعًا. افعل به كله كذلك حتى لا يبقى منه شيء إلا وقد تفتح. فإذا صار على هذه الصفة فخذ من القلى الطورى وزن ثلاثة عشر درهم تكون مدقوقة مُعَدَّة عندك، فألق منها على العصفر وزن خمسة دراهمًا واخلطه بيدك جميعًا حتى يختلط فيه كله، ثم افعل بخمسة دراهم أخرى ما فعلت بالخمسة الأولى، ثم مُجَّه[2] جميعًا حتى يخرج صبغه في يدك. فإذا رأيت يدك قد احمَّرت منه فاعلم أنه قد أخذ حده من القلى وإلا فزده حتى تخرج حمرته في يدك، وأعده إلى الحامل وشدّ عليه واسكب عليه ما يغمره ماءً واترك تحته قصرية يسيل ماؤه فيها، ثم انقل الماء الذي يسيل إلى شيء آخر. وكلما نقص الماء من فوقه زدته ماءً حتى يُخرج ماءً صافيًا فاقلعه.

فإن أردت أن تعمل بخلّ خمر فألق عليه أوقيتين خل خمر جيد وحرِّكه بعود، ورُشّ عليه بيدك أو بفمك ماءً وغطِّه ليلة حتى

---

(١) في (ر): «فخذ».

(٢) أي: أعصره.

يجلس[١]، فإذا كان من الغد فصفِّ الماء الذي عليه واستعمله.

وإن أردته بماء الرمان فخذ من حب الرمان أربع أواقٍ فانقعه في مقدار رطلين ماء واتركه ساعة وامرسه وصفِّه وألقه عليه[٢] وحرِّكه كما فعلت بالخل.

وإن كان له عندك مقام[٣] ـ أعني العكر ـ فكل يوم تصفى الماء الذي عليه وتصب عليه غيره فإنه يحفظه.

نرجع إلى:

صفة الرسم

إذا جف الجلد احتجت أن تمسح الكتاب بالسيف ويسمى المسح؛ ذلك أن تدع الكتاب بين يديك، ومن الصناع من يعمل ما أصف: وهو أن تأخذ مسطرة فتضعها على طرف الكتاب[٤] وتحك وسطه بخفة، ثم تقلب المسطرة إلى الجانب الآخر فتفعل به كذلك فيصير في وسط الكتاب صليب، فتضع رجل البيكار في نقش الصليب[٥]، ثم تفتح رجله الأخرى إلى ركن الكتاب[٦].

---

(١) أي: يرسب في القاع.

(٢) أي: على خليط القلي والعصفر.

(٣) أي: إن أردت أن يبقى الصبغ عندك لفترة من الزمن.

(٤) المقصود هنا وضع المسطرة بحيث يكون أحد طرفيها في الركن الأيمن العلوي من الجلدة، والطرف الآخر في الركن الأيسر السفلي منها.

(٥) أي: في نقطة التقاطع بوسط الجلدة.

(٦) إلى هنا ينتهي النص في جميع مخطوطات الكتاب التي رجعنا إليها فيما عدا نسخة المكتبة الزكية رقم (٣٤٥) ونسخة مكتبة رامبور. وواضح =

فهذه صفة التجليد وَحدُّه. ولم أترك من آلات التجليد شيئًا إلا وقد شرحته وذكرته وبالله التوفيق [وحسبنا الله ونعم الوكيل ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم وصلَّى الله على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين][1].

❋ ❋ ❋

= أن الحديث عن زخرفة جلود الكتب مبتور في جميع النسخ.

(١) زيادة في (ر).

كشاف «عمدة الكتّاب»

حرف الألف

الآس: ٧١٣
الأبنوس: ٧٦٠
الأترج: ٧٤٢
الإثمد: ٧٠٠
الأديم: ٧٦٦
الأسرنج: ٧٠٩
الإسفنج: ٧٤٧
الإسفيداج: ٦٨٦
الأشراس: ٧٦٣
أشنان القصارين: ٦٨٠
الألاوية: ٧٥٦
الإهليلج: ٧٠١

حرف الباء

الباروق: ٧٢٣
الباقلاء: ٦٨٢
البقس: ٧٦٠
البقم: ٧٠٦
البلوط: ٧٤١
البنفسج: ٧٣٢
البورق: ٧٣٣
البيكار (ج: بياكير): ٧٥٨

حرف التاء

التوت الشامي: ٦٩٥

حرف الجيم

الجرجير: ٧١٥
الجزع: ٧٤٦
الجلنار: ٧١٣
الجوز: ٧٢٠
الجير: ٧٥١

حرف الحاء

الحبك: ٧٦٣
الحراق: ٧٧٠
الحضض: ٧٤٠
الحلزون: ٦٦٥
الحماحم: ٧٤٦
الحمص: ٦٩٥
الحنظلك: ٦٨٥
الحواريك: ٧٤٠

حرف الخاء

الخردل: ٧١٧
الخروب: ٦٩٤
خط الثلث: ٦٦٨
خط الثلثين: ٦٦٨

خط الحرم (الكوني): ٦٦٩
خط خفيف الثلثين: ٦٦٩
الخط الرياسي: ٦٦٩
خط السجلات: ٦٦٩
خط صغير النصف: ٦٦٩
خط غبار الحلية: ٦٦٨
خط المؤامرات: ٦٦٨
خط الوشي المنمنم: ٦٦٨
الخل: ٧٠٩
خل الخمر: ٧١٥
خل العنب: ٧١٥
الخيري: ٦٧٨

حرف الدال

الدالية: ٧٥٤
دخان الحمص: ٦٨٣
الدست: ٧٦٢
دهن البان: ٦٧٨

حرف الراء

رب العنب: ٧٣٩
الرصاص: ٧٣٦
الرقوق: ٦٦٥
الرمان: ٧١٣

حرف الزاي

الزاج: ٧٠١
الزاج الأبيض: ٧٣٨
الزاج الأخضر: ٧٠١
الزاج الأصفر: ٦٩٢
الزاج الرومي: ٧٣٣
الزاج العراقي: ٦٨٩
الزاج الفارسي: ٦٩٨
الزاج القبرصي: ٧٠٢
الزرقون: ٧٥٦
الزرنيخ: ٧٠٠
الزرنيخ الأحمر: ٧٠١
الزرنيخ الأصفر: ٧٠٠
الزرنيخ الرهباني: ٧٣١
الزعفران: ٧٠١
الزمرد: ٧١٥
الزنجار: ٧٠٠
الزنجفر: ٧٠٠
الزنجفر الرماني: ٧٠٤
الزئبق: ٧٣٤
زيت الفجل: ٦٨٣

حرف السين

السبج: ٦٧٧
السرجين: ٦٨١
السقمونيا: ٦٧٧
سكر الطبرزد: ٧٢٦
السلق: ٦٨٤
السمار: ٧٥٢
السماق: ٧٠٧

سمن البقر: ٦٧٨
السندروس: ٦٨١
السنديان: ٧٦١
السيلقون: ٧٢٦

حرف الشين

الشب: ٧٢٠
الشب الأبيض: ٧٣٥
شب الصباغين: ٧٢٧
شب العصفر: ٧٤١
الشب اليماني: ٧٤١
الشعير: ٦٨١
الشفرة: ٧٥٨
شقائق النعمان: ٧٠٥
الشمع: ٧٣٥
الشموس: ٦٨٩
الشميطون: ٧٤٧

حرف الصاد

الصفصاف: ٧٤٧
الصمغ: ٦٧٧
الصمغ العربي: ٦٧٧
صمغ القرظ: ٦٨٥
الصندل: ٧٤٨
الصنوبر: ٦٧٨

حرف الطاء

الطلق: ٧٠٧
الطومار: ٦٦٧
طين الحكمة: ٦٨٠

حرف العين

العاج: ٧٦١
العذبة: ٦٩٠
عروق الصباغين: ٧٣٦
العسل: ٧٠٧
عسل النحل: ٧٠٧
العصفر: ٧٢٧
العفص: ٦٧٩
العفص الأبيض: ٧٠٣
العفص الأخضر: ٧٠٢
عفص البطم: ٩٦٠
العفص الرومي: ٧٤٠
العقب: ٧٦٩
العكر: ٧٣٠
العنصل: ٧٤٢
العود الهندي: ٧٤٨

حرف الغين

الغاسول: ٧٤١
الغراء: ٧٢٠
غراء السمك: ٧٢٠

حرف القاف

القاقيا: ٦٩٤
القراطيس: ٦٨٤
القرظ: ٦٨٥
القصب البحري: ٧٥٤
القصب البعلي: ٧٥٤

القفيز: ٧٥٠
القلقنت: ٦٨٢
قلم النصف: ٦٦٨
القلى: ٧٠٨
القليميا البيضاء: ٧٤٢
القنب: ٧٥١

حرف الكاف

الكازن: ٧٥٨
الكاغد: ٦٨٥
الكبريت: ٧٣٥
الكبريت الأصفر: ٧٣٥
الكثيراء: ٦٨٢
الكحل: ٧٠٠
الكحلبون: ٧٥٩
الكراث: ٧١٥
الكركم: ٧٣١
الكزبرة: ٧٠٤
كزبرة الفحص: ٧٠٤
الكلس: ٧٤٢

حرف اللام

اللازورد: ٧٣١
اللبان: ٧٣٨
لحم سليمان: ٧٥٩
اللك: ٧٣٢

حرف الميم

المداد الأهوازي: ٦٨١
المداد الرصاصي: ٦٨٦
المداد الزجاجي: ٦٨٨
المدار الصيني: ٦٨٢
المداد الفارسي: ٦٨٠
مداد القراطيس: ٦٨٧
المداد الكوفي: ٦٨٥
المداد الهندي: ٦٧٨
المردا سنج: ٧٠٨
المرقشيتا: ٧٠٨
المسح: ٧٦٩
المسطرة (ج: مساطر): ٧٥٨
المسن: ٧٥٨
المعصرة: ٧٥٨
المقص: ٧٤٧
المقط: ٦٧٤
المقل: ٧٤١
الملح الأندراني: ٧٣٣
الملح السنجي: ٧٣٣
ملح الطعام: ٧٣٣
المن: ٧٦٦
المنقاش: ٧٦٢
المهراس: ٧٤٤
الميعة: ٦٨٨

حرف النون

النحاس: ٧٣٧
النشا: ٧٥٣

النشاستج: ٧٠٩
النقط: ٦٧٨
النوشادر: ٧١٦
النيل: ٧٠٦
النيل العراقي: ٧١٥
النيل الهندي: ٧١٢

حرف الهاء

الهليلج = الإهليلج: ٦٩٢

حرف الواو

الوشق: ٧٠٦

المراجع

١ ـ **الألفاظ الفارسية المعربة**: تأليف آدي شير، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٩٩٨م.

٢ ـ **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون**: لإسماعيل البغدادي، إستانبول، وكالة المعارف التركية، ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧م.

٣ ـ **البيان المغرب في أخبار ملوك الأندلس والمغرب**: لابن عذارى، نشر ليفي بروفنسال، باريس، بولس جتر، ١٩٣٠م.

٤ ـ **تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر**: تأليف: سفندال وترجمة محمد صلاح الدين حلمي، القاهرة، المؤسسة القومية، للنشر والتوزيع، ١٩٥٨م.

٥ ـ **تحفة أولى الألباب**: تأليف: عبد الرحمٰن بن الصايغ، مخطوط رقم ١٤، صناعة بدار الكتب بالقاهرة.

٦ ـ **تدبير السفير في صناعة التسفير**: تأليف عبد الرحمٰن بن أبي حميدة، مخطوط رقم ٣١٩، صناعة بدار الكتب بالقاهرة.

٧ ـ **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية**: لابن البيطار، القاهرة، مطبعة بولاق، ١٢٩١هـ.

٨ ـ **الخلاصة النقية في أمراء إفريقية**: تأليف: أبي عبد الله محمد الباجي المسعودي، تونس، المطبعة التونسية ١٢٨٣هـ.

٩ ـ **رحلة التيجاني**: تأليف: عبد الله بن محمد بن أحمد التيجاني، تونس، كتابة الدولة للمعارف، ١٩٥٨م.

١٠ ـ **رسالة في علم الخط والقلم**: لابن مقلة، مخطوط رقم ١٩٠، مجاميع بدار الكتب بالقاهرة.

١١ ـ **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**: للقلقشندي، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٠٣ ـ ١٩٣٨م.

١٢ ـ **قصيدة في آلات الكتابة والخط**: لابن البواب، مخطوط رقم ١١٩، مجاميع، م بدار الكتب بالقاهرة.

١٣ ـ **الكامل في التاريخ**: لابن الأثير، القاهرة، مطبعة بولاق، ١٢٩٠هـ.

١٤ ـ **معجم أسماء النبات**: تأليف: أحمد عيسى، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٣٤٩هـ.

١٥ ـ **المعرَّب**: للجواليقي، تحقيق: أحمد شاكر، القاهرة، دار الكتب، ١٣٦١هـ.

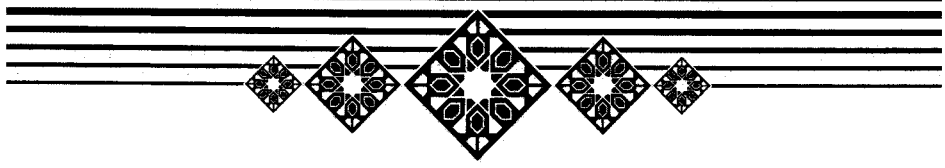
١٦ ـ **الموسوعة التيمورية**: تأليف: أحمد تيمور، القاهرة، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، ١٩٦١م.

١٧ ـ **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**: لابن تغري بردي، القاهرة، دار الكتب، ١٩٢٩م.

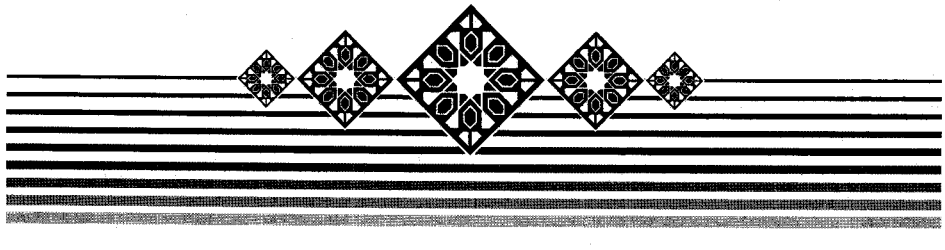
١٨ ـ **هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين**: لإسماعيل البغدادي، إستانبول، وكالة المعارف، ١٩٥١، ١٩٥٥م.

١٩ ـ **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**: لابن خلكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩م.

٢٠ ـ **Brockelman, Carl** Geschichte der Arabischen litteratur. Leiden, brill 1898 - 1949.



عروض



تقاليد المَخْطوطات العربية[١]

La tradition manuscrite en écriture arabe

د. أيمن فؤاد سيد[٢]

تحظى الكِتابَةُ بمكانة هامَّة في الحَضَارَة الإسلامية، وكان الحرف العربي أداةً للعَديد من اللُّغاتِ الإسلامية التي من أشهرها: الفارِسيَّة، والتُّرْكية العُثْمانية، حتى غير المسلمين استخدموا العربية، وكتبوا بها مخطوطاتهم، ونخصُّ منهم المسيحيين.

من أجل ذلك خَصَّصَت مجلة REMMM: Revue des mondes musulmans et de le Mediterranée[٣] عددًا خاصًّا، هو العدد رقم ٩٩ ـ ١٠٠ لسنة ٢٠٠٢م للحديث عن كوديكولوجيا المخطوط العربي الإسلامي تحت إشراف الأستاذة Genevieve Humbert.

والكوديكولوجيا Godicologie هو العلم المعنيّ بدراسة المظاهر المادية للكتاب المخطوط، سواء كانت خوامِل (الوَرَق ـ

---

(١) المجلد ٤٧ الجزء الثاني، رمضان ١٤٢٤هـ/نوفمبر ٢٠٠٣م، ص١٦٧ ـ ١٧٥.

(٢) خبير مخطوطات، وباحث في تاريخ اليمن ومصر الفاطمية.

(٣) الناشر Édisuol، باريس، ٢٠٠٢م.

البَرْدي - الرَّقّ) أو مواد كتابة من حِبْرٍ ومِدادٍ، أو تجليدًا، أو ملازم (كراسات) أو تَزويقًا... إلخ.

كان الاهتمام الأوَّل لدارسي المخطوطات منذ القرن السابع عشر هو البَحْث عن النَّصِّ تمهيدًا لنَشْره، وكانت قيمةُ المخطوط تعود إلى أهمية النَّصّ الذي يحمله، ومن ثَمّ نما عِلْمُ الخُطُوط القديمة Paleogrephie في القرن التاسع عشر دون أن يتطوَّر عِلْم دراسة المخطوط في حَدِّ ذاته؛ وكان يجب الانتظار إلى منتصف القرن العشرين لنَشْهَد مِيْلادَ «عِلْم المخطوطات» La Codicologie. والمُصْطَلَحُ نفسه ذو أهمِيَّة خاصَّة فهو يتكوَّن من الكلمة اليونانية Logos التي تعني: علم، والكلمة اللاتينية Codex التي تعني الكتاب المكوَّن من صَفَحات والذي حَلَّ مَحَلَّ اللَّفائِف التي كانت معروفة في الحضارات القديمة. كان ظُهورُ هذا المُصطَلح نحو سنة (١٩٥٠م)، وكان يعني في أوَّل الأمر دراسة مجموعات المخطوطات والمكتبات، ولكن أصبح يعني الآن دراسة الشَّكْل المادي للكتاب أو دِراسَة الكتاب المخطوط باعْتِبارِه أثَرًا.

كوديكولوجيا المخطوط العربي

وبدأت كوديكولوجيا المخطوط العربي متأخرة عن كوديكولوجيا المخطوطات اليُونانية واللَّاتينية، ونستطيعُ أن نَعُدَّ عام (١٩٨٦م) هو عامُ الميلاد الرَّسْمِي لعِلْم المَخْطوطات المكتوبة بالحَرْف العَرَبي. فقد عُقِدَ في هذا العام أوَّلُ مُؤْتَمَرٍ عن

مَخْطوطات الشَّرْق الأَوْسَط في إستانبول نَظَّمَه الباحِثُ الفرنسي المعروف Francois Deroche، وكان اختِيارُ إستانبول لعَقْدِ هذا المؤتمر ذا دَلالَة مهمَّة، فإستانبول هي المركز الأوَّل للمخطوطات العربية والفارسية والتركية في العالم. وفي العام نفسه أصْدَرَ الباحثُ الهولندي Jan Just witam في ليدن المجلَّد الأوَّل من مجلة Manusaipts of the Middle East. وتتابع عَقْدُ المؤتمرات عن عِلْم المَخْطوطات الشَّرْقية في الرِّباط ١٩٩٢م، وفي لَنْدن ١٩٩٣، وفي باريس ١٩٩٤م، وفي بُولُونيا ٢٠٠٠ و٢٠٠٢، ونُظِّمَت العَديدُ من مَعارِض الكتاب المخطوط، وعلى الأخَصّ في فرنسا.

وبدأ كذلك الاهتمام بالتأليف في موضوع عِلْم المَخْطوط العربي. وعلى الرغم من مُشاركة بعض الباحثين الغرَب في التاليف في هذا الموضوع، فإنَّ هذه النَّوْعِيَّة من الدِّراسات لا تزال حتى الآن حِكْرًا على الباحثين الغَرْبيِّين الذين يأتي في مُقَدِّمتهم الباحث الفرنسي Francois الذي أشْرَف على تنظيم خمسة مؤتمرات دولية في علم المخطوطات، ظهرت منها أعمال مؤتمرين: الأوّل صَدَر عام (١٩٨٩م) بعنوان:

Les manuscrits du mayen Orient Essais de Codicologie et de Paleographie. Actes du colloque d'istanbul (26 - 29 mai 1986), Paris 1989.

والثاني صَدَر عام (١٩٩٧م) بعنوان:

Scribes et manuscrits du moyen - Orient, Paris 1997.

كما أصْدَر بالتعاون مع عَدَدٍ من الباحثين الفرنسيين دليلًا هامًّا حول علم المخطوطات العربي عنوانه:

Ma nuel de codicologie des manuscrits en ecriture arabe, paris 2000.

ونَشَرَ الباحث التشيكي المقيم الآن في كندا آدم كجك Adam Gacek مَسْرَدًا بالألْفاظ الفنية لعلم المخطوطات عنوانه:

The Arabic Manuscripts tradition. A Glossary of Technical Terms and Bibliography, Leiden - Brill 2001.

أمّا الباحثان العربيان اللذان أسْهَمَا في دراسة هذا الموضوع، فهما: الباحث المغربي أحمد شوقي بنبين بكتابه: دراسات في علم المخطوطات والبحث البيليوجرافي، الرباط (١٩٩٣م)، وإشرافه كذلك على تنسيق ندوة علمية حوله صدرت تحت عنوان «المخطوط العربي وعلم المخطوطات»، الرباط (١٩٩٤م)، وكاتب هذه السطور بكتابه: الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، الذي صدر في القاهرة عام (١٩٩٧م).

التراث العربي المخطوط

وحتى نُعْطي فكرةً عما يمثله حَجْمُ التُّراث العربي المخطوط بالنسبة للتُّراث الإنْسَاني، نَذْكُر أنَّه يُوجَد في العالم نحو خمسين ألف مخطوط يوناني، ونصف مليون مخطوط لاتيني، أمَّا المَخْطوطات المكتوبة بالحَرْفِ العربي فإنَّها تبلغ نحو ستة أو سبعة أضعاف هذا الرقم. ويرجع سَبَبُ ذلك إلى المكانة الكبيرة التي

احْتَلَّتها الكتابةُ في الثَّقافة الإسلامية، وكذلك الانْتِشار الواسِع لها في الزَّمان والمكان، ليس فقط للغة العربية بل للُّغات التي اعتمدت الحرف العربي. وقد تمكَّن Geoffrey Roper في كتابه World surve of Islam Manuscripts الذي تُرْجِم بعنوان: «المخطوطات الإسلامية في العالم» من حَصْر ١٢٩ لغة تستخدم الأبجدية العربية، تمتدُّ مكانِيًّا من المحيط الأطلنطي غَرْبًا إلى بَحْر الصِّين شَرْقًا، ومن زِنْجبار جَنُوبًا إلى شواطئ نهر القُولْجا شمالًا. ولا تُغَطّي المخطوطات المكتوبة بالحَرْفِ العربي العالم الإسلامي فقط، بل كذلك غير المسلمين المقيمين في أرْضِ الإسلام، والدَّليلُ الواضح على ذلك هو حَجْمُ المخطوطات المسيحية المكتوبة بالحرف العربي.

وقد أُنْتِج هذا التراث المَخْطوط على امتداد أكثر من ألف عام، بل إنَّه ظَلّ يُنْتَج في بعض المجتمعات حتى وَقتٍ قريب، ويمثِّل المخطوط في تُراث هذه المنطقة شكلًا أكثر شُيُوعًا وأُلْفة للكتاب. وعلى ذلك فإنَّ دراسة هذه المخطوطات لا يعنى بها فقط دارس الفترة الوَسيطة، بل أيضًا دارسو الفترة الحديثة ورُبَّما المعاصِرة؛ وبذلك فإنَّه يوجد هنا فارِقٌ هامٌّ بينها وبين دراسة مخطوطات العالم الغربي الذي عَرَفَ الطباعة منذ أواخر القرن الخامس عشر الميلادي.

تاريخ المجموعات الخطية

ويأتي العَدَدُ الخاص الذي أصْدَرته مجلة REMMM عن «تقاليد المخطوط في الكتابة العربية» وأشْرَفت على تنسيقه

Genevieve Humbert التي اكتشفت خلال دراساتها أكثر من ثمانين نسخة من «الكتاب» لسيبويه، وهي تُعدّ واحدةً من كبار المُتخصِّصِين في عِلْم المخطوطات العربية.

يأتي هذا العدد ليضيف إسهامًا مُهمًّا في هذا المجال. اشتمل على مُقَدِّمة كتبتها الأستاذة G.H، وثلاثة أقسام: القسم الأول عنوانه «تاريخ المجموعات»، وتضمن ثلاثة بحوث: أولها: آني برتين Annie Berthien عنوانه: قوائم وفهارس، تاريخ طويل: نموذج المخطوطات الشرقية بالمكتبة الوطنية الفرنسية. استهلت الباحثة كلامها بالإشارة إلى بِدايَة جَمْع المخطوطات الشرقية في فرنسا والتي تعود إلى بداية القرن السابع عشر، وسَبَقها - بالطَّبع - البَحْث عن المخطوطات اليونانية واللاتينية، ثم اتَّسَعَت لتشمل بقيَّة العالم.

وقد بدأ جَمْعُ هذه المخطوطات منذ أيَّام الوزير Colbert الذي أَرسَلَ مَنْشورًا إلى جميع قَناصِل فرنسا في الشَّرْق يطلب إليهم إرسال الكتب الشرقية. وأوْضَحت كيف اكْتُشِفَ تدريجيًّا غنى الآداب الشرقية بفَضْل الترجمة الفرنسية التي قدَّمها كلٌّ من أنْطوان جالون Antoine Galland وفرنسوا بيتي دي لاكروا Francois Petits de la Croix لكتاب «كَشْف الظُّنُون» لحاجي خَليفَة، وشرحت كيفية تحديد سياسة شرائية عندما اكْتُشِفَ أنَّ الشَّرق يشتمل على مجموعات ضخمة من المخطوطات. وفي مرحلة أخرى من بحثها توقفت عند كيفية تناول هذه المجموعات بالدراسة والفهرسة، والصِّعاب التي واجهت القائمين عليها،

وتكوين جيل من المتخصِّصين والمترجمين والمفهرسين للعناية بها.

أما البحث الثاني فكان مشتركًا لليلى جازيتش Leila Gazic ورميزة أسماجيك Ramiza Smajic وقد تناولتا فيه الوَضْع الرَّاهِن لمخطوطات سراييفو، وأشارتَا إلى أنَّ تأسيس مكتبة الغازي خُسْرُو بك ـ أكبر مكتبات المدينة والوحيدة التي حوفظ عليها ـ يَرْجع إلى عام (١٥٣٧م). وتشتمل مجموعةُ هذه المكتبة على آلاف المخطوطات التي تَضُمّ على الأخَصّ نُصُوصًا تاريخية وفِقْهية، وكذلك سِجِلَّات المحاكم الشَّرْعية التي ترجع إلى العَصْر العُثْماني. وللأسف فقد فَقَدَت مكتبةُ مَعْهد الدِّراسات الشَّرقية في سراييفو ـ وتأتي في المرتبة الثانية في الأهمية ـ جميع مخطوطاتها البالغ عددها ٥٢٦٣ مخطوطًا، ويرجع أقدمها إلى القرن الخامس الهجري. وأوَرَدَت الباحثتان معلومات في غاية الدِّقَّة حول فهرسة هذه المجموعات التي أُنْقِذَت بفَضْل دَعْم مُؤسَّسَة الفُرْقان للتراث الإسلامي بلندن.

واهتم جيرار تروبو Gerard Troupeau البحث الثالث بعرض طريقة خاصَّة لحِفْظ الكُتُب، هي نِظام الوَقْف، فدَرَس الوَقْفيات التي وَجَدَها على خمسة عشر مخطوطًا عربيًّا مسيحيًّا محفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية، وبحث الإشارات المختلفة التي اشتملت عليها هذه الوَقْفيات، وعَدَّها ذات أهمية كبيرة للتاريخ والجغرافيا الكنسية.

الورق والنساخة

واشْتَملَ القِسْمُ الثاني (عُنْوانه «عِلْم مَخْطوطات وخُطُوط المخطوطات العربية والفارسية») على ستة أبحاث، الثلاثة الأول اهتمت بدراسة «الوَرَق»، فقد دَرَست Genevieve Humbert مختلف أنْواع الوَرَق الذي يمكن أن نصادفه في المخطوطات العربية، وتَطَوُّر صناعته في العالم العربي ثم غَزْو الوَرَق الإيطالي لحَوْض البحر المتوسط وردّ فِعْل الحِرَفيين صُنّاع الكِتَاب العربي على هذا الغَزْو، كما توقفت عند نوعية الوَرَق المستخدم في ديوان الإنْشاء المملوكي في القرن التاسع الهجري، الذي يختلف عن نوعية الوَرَق المستخدم في كتابة الكتُب.

وفي البحث الثاني كَشَفَ آدَم جاسك Adam Gacek عن طريقةٍ لصِناعَة الوَرَق مَصْدَرُها اليمن في القرن السابع الهجري، وترجع أهميَّة هذه الطَّريقة إلى أننا لا نَمْلك في هذا الموضوع حتى الآن سوى الطريقة التي أوردها كِتابُ «عُمْدَة الكُتَّاب» المنسوب لابن باديس، والذي أُلِّف في إفْريقية في القرن الخامس الهجري. وعلى العكس من الطريقة التي أوْرَدَها كِتابُ «عُمْدَة الكُتَّاب» فإنَّ الطريقة التي نَشَرَها وترجمها آدم كجك من كتاب «المُخْتَرَع في فُنُونٍ من الصُّنَع» للملك المُظَفَّر الرَّسُولي تعكس بفضل وَفْرَة تفاصيلها ودقتها نَمطًا مُجَرَّبًا، فهي تصف صِناعَة الكاغِد المعروف بـ«البَلَدي» والتي تختلف عن الطريقة التي قدَّمها كِتابُ «عُمْدَة الكُتَّاب» في مواضِع كثيرة، وعلى الأخَص طبيعة

المادَّة الأساسية «شَجَر المُدَخ فيبس» وهو من العائلة التي استخدمها من قبل الصِّينيون.

أمَّا فرنسيس رشار Francis Richard فقدَّم أيضًا عَرضًا لبعض الطُّرُق التي وجَدَها في مخطوطٍ فارسي يعتزِم نَشْره وترجمته، لكن الوقفة هذه المرَّة عند طريقة تلوين الورق. والنَّصّ الذي اكتشفه F.R لا يوجد في صُلْب المخطوط، ولكنها فائدَةٌ سَجَّلَها قارئ مجهول على هامش النسخة. وبذلك فنحن هنا أمام أُنمُوذَج لمعلوماتٍ غير منتظرة تحفظها لنا المخطوطات.

وتُدخلنا البُحُوث الثلاثة الباقية في هذا القسم إلى مَكان عَمَل النُّسَّاخ أنفسهم. ماري جنفيف جيدون Marie Genevieve guesdon درست «ترقيم الكراسات والأوراق في المخطوطات العربية المؤرَّخَة حتى سنة (١٤٥٠م)، طريقة تنظيم الكراسات والأوراق في المخطوطات العربية المكتوبة في هذه الفترة؛ وأكدت أن هذا الترقيم غير مُوَجَّه إلى القارئ، ولكنه وسيلة لجأ إليها الناسخ لتفادي أي خطأ في الترتيب يمكن أن يحدث في المراحل المختلفة لصناعة الكتاب. ولاحظت كيفية التَّرْقيم الموجودة في هَوامِش الكرَّاسات والأوْراق عن طريق حروفٍ وأرقام بالعربية والقِبْطية والسُّرْيانية واليُونانية ـ ممَّا يجعلنا نتصوَّر النِّطاق الذي انتشر فيه الكتاب العربي ويزوِّدنا بمُؤشّرات تاريخية ثمينة.

وقد جمعت آني ڤرني نوري Annie vernay-Nauri في بحثها «هوامش وحواشي وزَخْرَفَة في مجموعة من المخطوطات العربية من

العَصْر العُثْماني» مجموعة من المخطوطات العربية ذات الخواصّ المشتركة، من بين المخطوطات العربية بالمكتبة الوطنية الفرنسية، كُتبت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي ذات أصول عثمانية، ومُلئت بحواشٍ بخَطّ دقيق تُمَثِّل أشكالًا رمْزية أو كُتلًا هندسية، يمكن قراءتها مُتَّصلة في بعض الأحيان على هامشي صفحتي الكتاب. وما قامت به الأستاذة نورمي محاولة مهمة في البحث في مجال علم المخطوطات، وتقوم على ملاحظة أهم الظَّواهر التي تُميز مجموعة مخطوطاتها.

أمَّا الباحث الرائد في مجال علم المخطوطات فرانسوا دي روش Francois Deroche فقد وَجَّه اهتمامه من خلال دراسة عددٍ كبير من حُرُود مَتْن Colophon المخطوطات، سواء العربية أو الفارسية أو التركية، إلى التساؤل حول مهنة الكاتب التي يُعَبِّر بها عن نفسه (كاتِب، نسَّاخ، خَطَّاط وأيضًا وَرَّاق وأحْيانًا مُذَهِّب أو نَقَّاش أو مُجَلِّد) والمكان الذي أتم فيه عمله (مكتبة ـ ملكية أو عامَّة ـ دُكان وَرَّاق أو في منزله الخاصّ)، يقول دي روش: «نريد أن نعرف تأثير مكانة الكاتب الهاوي وظروف عمله على أسْلوب كتابته، ونعرف كيفية التَّمْييز بين الناسخ الهاوي والناسخ المحترف، والفرق بين الكتابة المعتنى بها والكتابة الحرفية وكتابة الخطاطين. فممارسة أعمال النَّسْخ من إيران إلى الأندلس مُتَنوِّعة، وأحيانًا غير مُتَوَقَّعة (مثل حالة الأُسَر التي يقوم فيها نساء يجهلون القراءة والكتابة بنسخ كتب كاملة في شيراز في القرن السادس عشر؟).

تاريخ النصوص

نُسِّقت البحوث الثلاثة الأخيرة تحت عنوان: «المخطوطات والنُّصُوص والتاريخ الثقافي». دَرَس هنري هيجونار روش Henri Hugonnard-Roche نصًا محفوظًا في مخطوط بالمكتبة الوطنية الفرنسية هو نتاج عمل أربعة قرون حول الترجمات القديمة السُّرْيانية ثم العربية لـ«مَنْطق أرسْطو» والمخطوط كُتِب في القرن الرابع الهجري نقلًا عن خَطِّ ابن سوار (٣٣١ ـ ٤٠٨هـ) أحَد كبار الفلاسفة المعروفين في وقته في علم المَنْطِق. وبفضل مفهوم ابن سوار للتحقيق اخْتار أن يُفاضِل في نَسْخِه بين عَدَدٍ من الترجمات التي أثبت فروقها عن طريق هوامش وحَواشٍ إضافية وأحْيانًا شروح علمية تُوَضِّح سَبَب اخْتيار القراة المقترح. وبفضل هذا النوع من النَّسْخ العلمي نستطيع اليوم إعادة بناء تاريخ نَصٍّ مُعَيَّن ومعرفة تطور المُفْردات الفنية لعلم من العلوم.

كما دَرَس جاك جراند هنري Jacpues Grand d'henry تاريخ النصّ العربي للخطاب رقم ٤٠ لجريجوار النازيانزي.

ثم خُتِم المجلد بدراسة كونستانت هامس Constant Hamés التي تناول فيها خصائص المخطوطات العربية الإفريقية.

وهكذا فإن مجموعة هذه البحوث، على الرغم من تنوعها وغِناها، لا تُقَدِّم لنا سوى لَمْحَةٍ في مجال مُهِمٍّ حول المخطوطات المكتوبة بالحرف العربي، ولكننا نلاحظ أن القسم الأكبر من هذه المقالات خُصص للمخطوطات العربية فقط، وتركَّز على

المخطوطات التي كتبت في الفترة الإسلامية المبكرة والوسيطة، مع بعض الاستثناءات القليلة.

إن البحث في علم المخطوطات أو الكوديكولوجيا ما زال في حاجة إلى النَّشْر الواسع والتَّعْريف به، وإلى تضافر جُهُود أمناء الأقسام الشرقية في مكتبات المخطوطات المختلفة لدراسة مختلف الظواهر المادية للمخطوط العربي والمخطوطات المكتوبة بالحرف العربي.

تم الكتاب

والحمد لله رب العالمين

المحتوى

تصدير ٥

دراسات تنظيرية

المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات، د. مصطفى الطوبي ١١

تاريخ المخطوط العربي

الكتاب العربي المخطوط، نشأته وتطوره، آخر القرن الرابع الهجري، د. عبد الستار الحلوجي ٦٣

تاريخ المصحف الشريف بالمغرب، محمد المنوني ٩٧

صناعة المخطوط

التعريف بالمخطوطات: البردي والرق والكاغد، في أفريقية التونيسية، حسن حسني عبد الوهاب ١٦١

الورق: صيانته والحفاظ عليه، د. ظمياء محمد عباس ١٧٧

صناعة الورق في العالم الإسلامي، هيلين لوفداي ـ مراد تدغوت (مترجم) ١٩١

الحبر والمداد في كتب الصناعات الشاملة، لطف الله قاري ٢١٧

الحبر والمداد في التراث العربي، د. عابد سليمان المشوخي ٢٥١

النساخة

«الجزء» في المخطوطات العربية، أمبير، جونفيف ـ د. أحمد شوقي بنبين (مترجم) ٣١٩

التسطير وإخراج الصفحة في مخطوطات الغرب الإسلامي (ق٨هـ/ ١٤م)، مليكة بختي ـ مراد تدغوت (مترجم) ٣٣٧

كثافة النص في المخطوط العربي وإمكانية حساب النقص في نُسخ النص الواحد، فال. ف. بوليسين ـ مراد تدغوت (مترجم) ٣٦٥
Proportions remarquables dans des manuscripts maghrébins du Moyen-Age au XIXe, ماري جونفيف ٤٠١

الخطوط

خطوط المصاحف إشكاليات التعريف وحدود التصنيف، د. إدهام حنش ٤١٧

خوارج النص

إجازات السماع في المخطوطات القديمة، د. صلاح الدين المنجد ٤٨٥
إجازات السماع لفايدا (نقد الكتب)، د. صلاح الدين المنجد ٥١٧
تطور حرود المتن في المخطوطات الإسلامية، د. رمضان ششن ٥١٩
التعقيبات في المخطوطات العربية قبل عام ١٤٥٠م، ماري جنيفيف، طه مصطفى أمين (مترجم) ٥٦٣

فنون المخطوط

من التصوير المملوكي: نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان، د. جمال محرز ٥٨٣
جمالية المخطوط القرآني، د. إدهام حنش ٦٠١

نصوص

رسالة في الكتابة المنسوبة، د. خليل محمود عساكر ٦٣٥
عمدة الكتاب، د. عبد الستار الحلوجي، علي عبد المحسن زكي ٦٤٥

عروض

تقاليد المخطوطات العربية، د. أيمن فؤاد سيد ٧٨٣

قائمة إصدارات

الوعي الإسلامي

- القدس في القلب والذاكرة.
- حقوق الإنسان في الإسلام.
- النقد الذاتي.. رؤية نقدية إسلامية لواقع الصحوة الإسلامية.
- الحوار مع الآخر.. المنطلقات والضوابط.
- المجموعة القصصية الأولى للأطفال.
- المرأة المعاصرة بين الواقع والطموح.
- الحج.. ولادة جديدة.
- الفنون الإسلامية.. تنوُّع حضاري فريد.
- لا إنكار في مسائل الاجتهاد.
- المجموعة الشعرية الأولى للأطفال.
- التجديد في التفسير.. نظرة في المفهوم والضوابط.
- مقالات الشيخ محمد الغزالي في مجلة الوعي الإسلامي.
- مقالات الشيخ عبد العزيز بن باز في مجلة الوعي الإسلامي.
- رياض الأفهام في شرح عمدة الأحكام.
- موسوعة الأعمال الكاملة للإمام الخضر حسين.
- علماء وأعلام كتبوا في الوعي الإسلامي.
- براعم الإيمان.. نموذج رائد لصحافة الأطفال الإسلامية.
- الاختلاف الأصولي في الترجيح بكثرة الأدلة والرواة وأثره.
- الإعلام بمن زار الكويت من العلماء والأعلام.
- الحوالة.
- التحقيق في مسائل أصول الفقه التي اختلف النقل فيها عن الإمام مالك بن أنس.
- الأصول الاجتهادية التي يبنى عليها المذهب المالكي.
- الاجتهاد بالرأي في عصر الخلافة الراشدة.
- التوفيق والسداد في مسألة التصويب والتخطئة في الاجتهاد.
- فقه المريض في الصيام.

- القسمة.
- أصول الفقه عند الصحابة ـ معالم في المنهج.
- السنن المتنوعة الواردة في موضع واحد في أحاديث العبادات.
- لطائف الأدب في استهلال الخطب.
- نظرات في أصول البيوع الممنوعة.
- الإعلاء الإسلامي للعقل البشري (دراسة في الفلسفات والتيارات الإلحادية المعاصرة).
- ديوان شعراء مجلة الوعي الإسلامي.
- ديوان خطب ابن نباتة.
- الإظهار في مقام الإضمار.
- مسألة تكرار النزول في القرآن الكريم.
- الحافظ أبو الحجاج يوسف المزي، وجهوده في كتابه «تهذيب الكمال».
- في رحاب آل البيت النبوي.
- الصعقة الغضبيّة في الردّ على منكري العربية.
- منهاج الطالب في المقارنة بين المذاهب.
- معجم القواعد والضوابط الفقهية.
- كيف تغدو فصيحاً.
- موائد الحيس في فوائد امرئ القيس.
- اتحاف البريّة فيما جدّ من المسائل الفقهية.
- تبصرة القاصد على منظومة القواعد.
- حقوق المطلقة في الشريعة الإسلامية.
- اللغة العربية الفصحى، نظرات في قوانين تطورها، وبلى المهجور من ألفاظها.
- المذهب عند الحنفية ـ المالكية ـ الشافعية ـ الحنابلة.
- منظومات في أصول الفقه.
- أجواء رمضانية.
- المنهج التعليلي بالقواعد الفقهية عند الشافعية.
- نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده.
- دراسات وأبحاث علمية نشرت في مجلة الوعي الإسلامي.

- ابن رجب الحنبلي وأثره في الفقه.
- التقصّي لما في الموطأ من حديث النبيّ.
- المجموعة القصصية الثانية للأطفال.
- كرّاسة لوّن لبراعم الإيمان.
- موسوعة رمضان.
- جهد المقِلّ.
- العذاق الحواني على نظم رسالة القيرواني.
- قواعد الإملاء.
- العربية والتراث.
- النسمات النّدية من الشمائل المحمّدية.
- اهتمامات تربويّة.
- أثر الاحتساب في مكافحة الإرهاب.
- القرائن وأثرها في علم الحديث.
- جهود علماء الحديث في توثيق النصوص وضبطها.
- سيرة حميدة ومنهج مبارك (الدكتور محمد سليمان الأشقر).
- أبحاث مؤتمر الصحافة الإسلامية الأول.
- نظام الوقف والاستدلال عليه.
- من أمالي العلّامة أبي فهر محمود محمد شاكر على كتاب الأصمعيات للأصمعي.
- من أمالي العلّامة أبي فهر محمود محمد شاكر على كتاب الكامل للمبرد.
- الترجيح بين الأقيسة المتعارضة.
- التلفيق وموقف الأصوليين منه.
- التربية بين الدين وعلم النفس.
- مختصر السيرة النبوية.
- معجم الخطاب القرآني في الدعاء.
- المسائل الطبية المعاصرة في باب الطهارة.
- المسائل الفقهية المستجدة في النكاح.
- مقالات ودراسات إسلامية، أدبية، فكرية.
- دليل قواعد الإملاء ومهاراتها.
- علم المخطوط العربي (بحوث ودراسات).