أثر المعتقدات الشعبية على اللوحات الخطية في تركيا
خلال الفترة من القرن ١٢هـ/١٨م وحتى أوائل القرن ١٤هـ/٢٠م "في ضوء نماذج مختارة"

نوال جابر محمد

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد، كلية الآثار، جامعة عين شمس، مصر

nawal.gaber@arch.asu.edu.eg

ملخص: كان للمعتقدات الشعبية[١] مكانة مهمة في حياة الإنسان، حيث تقوم بوظيفة حماية الناس وتوجيههم في التمييز بين الخير والشر، والتخلص من الأعمال السيئة أو تجنبها، وتم إكسابها شرعية دينية، وأصبحت مكملة للعادات والتقاليد، وقد لعبت المعتقدات الشعبية دورًا مهمًّا في حياة الشعوب الإسلامية، وخاصة في الفترة العثمانية، وهي الفترة التي شهدت دمج المعتقدات الشعبية مع الدين، وأصبحت هي المحرك الرئيسي للفنون العثمانية المرتبطة بعامة الشعب، وخاصة فن الخط والذي أصبح يحظى باهتمام شعبي في الفترة العثمانية خاصة من القرن ١٢هـ/١٨م حتى أوائل القرن ١٤هـ/٢٠م.

وقد وصلت لنا أعداد هائلة من اللوحات الخطية التي تميزت بالإبداع الفني والبصري والتقدم التقني، وتستهدف هذه الدراسة تناول نماذج مختلفة للوحات الخطية وهي؛ لوحات سفينة الخلاص "أصحاب الكهف"، ولوحات سكة شريف، ولوحات الحلية النبوية؛ كنماذج للوحات الخطية المرتبطة بالمعتقدات الشعبية؛ وذلك لما لاقته هذه اللوحات من انتشار واسع بين عامة الشعب في الفترة الزمنية موضوع الدراسة، وتم دراسة هذه النماذج من خلال محورين: الأول؛ وصفي يتناول وصفًا تفصيليًا لهذه اللوحات، والثاني، تحليلي يتناول ماهية اللوحات وسبب ظهورها وانتشارها بين عامة الشعب، وتوضيح الأهمية الشعبية والتأملية والبصرية للوحات الخطية، ودراسة أثر المعتقدات الشعبية على لوحات سفينة "الخلاص" أصحاب الكهف، ولوحات التكية، ولوحات حلية شريف، وأهم الطرق الشائعة المستخدمة في تنفيذ اللوحات الخطية.

الكلمات الدالة: لوحة- أصحاب الكهف- سكة شريف- حلية شريف- الثقافة البصرية- زرندود.

[١] المعتقد يعبر عن الإيمان الناتج عن مصدر لا شعوري يُكره الإنسان على تصديق فكرة، أو رأي، أو تأويل، أو مذهب بدون تبصر أو رؤية، وهذه التصورات التي يكونها الإنسان اتجاه شيء ما، يكون مقرها في القلب، وأغلبها تكون مرتبطة بالأفكار عن العالم الغيبي، وتسيطر على النفس البشرية، وبعضها يتعارض مع النصوص الدينية، ويصل إلى حد التحريم، وتنتشر بين جميع طبقات المجتمع، حيث تشكلت منذ آلاف السنين، وتعد المعتقدات الشعبية هي التي تشكل طريقة حياة الإنسان. لوبون غوستاف: الآراء والمعتقدات، ترجمة عادل زعيتر (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤)، ١٧.

The Influence of popular beliefs on calligraphy Panels in Turkey During the period of the 12th AH/18 AD until the century 14 AH/20AD through Selected Models

Nawal Gaber Mohammed

Associated Professor of Islamic archaeology, faculty of Archaeology,

Ain Shams University, Egypt

nawal.gaber@arch.asu.edu.eg

Abstract: Popular beliefs guide human beings acts to distinguish between good and evil and this avoid bad deeds. they were given religious legitimacy and complement of customs and traditions.

Popular beliefs played an important role in the lives of Muslims, especially in the Ottoman period. A period that witnessed the merging of popular beliefs complying with religion, and it became the main engine of the Ottoman arts associated with the general public, especially the art of calligraphy, which became of popular interest during the Ottoman period, from the 12th century AH/18AD until the early 14th century AH/20AD.

A huge number of calligraphy panels distinguished by artistic and visual creativity and technical progress have been discovered. The present study aims to address different models of linear paintings, such as: Panels of the Ark of Salvation "the Ark of Ashab-ilKehf ", Panels of sikke-işerif Panels of hilyesşerif as examples of calligraphic Panels associated with popular beliefs; The paintings were widely spread among the general public in the period of time under study. First the descriptive part of the study provides a detailed description of these paintings and second, the analytical prt of the study that deals with the nature of the paintings and the reason for their appearance and spread among the public. The Study also illustrate the popular, contemplative and visual significance of calligraphy Panels. and axplains the impact of popular beliefs on these panels, Finally, it highlights the most common methods used in implementing linear paintings.

Keywords: Levha- Ashab i Kehf - sikke i şerif – hilyes şerif - calligraphy - Popular beliefs – Zerendud.

مقدمة:

استطاع الفنان المسلم أن يبدع في عمل لوحات خطية لاقت قبولًا عند المسلمين وشاع اقتنائها من قبل عامة الشعب، سواء من فئة المتعلمين أو غير المتعلمين، وتميَّزت بالإبداع الفني، وتنوع المضامين من آيات قرآنية أو أحاديث أو أقوال مأثورة، وكان أبرزها لوحات خطية تتبع قيمتها من التأمل البصري للنصوص المكتوبة كلوحات **حلية شريف**، ولوحات أخرى استخدم فيها الفنان الحروف العربية في تصوير موضوعات لها صفة مقدسة **كلوحات لسفينة مشكلة بأسماء أصحاب الكهف** أو لوحات خطية تُشكل بعض الأدوات التي استخدامها المتصوفة في التعبير عن رموزهم المقدسة كلوحات التكية "**سكة شريف**"، وكلها لوحات شاع استخدامها خلال الفترة موضوع الدراسة، ولاقت قبولًا شعبيًّا في المجتمعات المسلمة، وخاصة العثمانية. ومن المعروف أن هناك اعتقادًا سائدًا في الفترة العثمانية، وهو أن فن الخط العربي على الرغم من كونه فنًا تم إنشاؤه باستخدام أدوات مادية، إلا إنه في الأساس حرفة روحية لها طبيعة مقدسة، فاللغة العربية هي لغة الوحي، وبها دُون القرآن الكريم، وكان لهذا الاعتقاد تأثير في الاهتمام بالخط العربي، والعمل على تطويره، فوصل إلى أعلى مستوى من الإبداع وبأعلى جودة، عرفت عند العثمانيين بمصطلح حُسن الخط "hüsn-i calligraphy."

وتتناول هذه الدراسة نماذج من اللوحات الخطية التي ترجع إلى الفترة العثمانية والتي لها عمق بصري يفوق جمال الخط؛ فهي بالإضافة إلى كتابتها بأجود أنواع الخطوط، وتزينها بالتقنيات الفنية المعاصرة لها، فكانت لها رمزية روحانية ودينية بين عامة الشعب، فقد ساد اعتقاد أنها لوحة تصويرية منفذة بحروف الخط العربي؛ حيث يمكننا النظر إليها وتأملها وليس الغرض منها قراءتها، وعليه فقد أطلقت عليها الكثير من الدراسات مصطلح "اللوحات الخطية التصويرية"، كتعبير عن أهميتها البصرية قبل الأهمية الثقافية، بل والأكثر من ذلك أنها تدخل ضمن حيز الفن الشعبي؛ لأنها صُنعت في الأغلب لإرضاء متطلبات عامة الشعب، وهو ما تم استنتاجه؛ نتيجة لانتشار هذه اللوحات، والأعداد الكبيرة التي تعج بها المتاحف والمجموعات الخاصة ونزل الصوفية، هذا بالإضافة إلى الكتابات التي ترجع إلى الفترة موضوع الدراسة، والتي أشارت إلى تأثير المعتقدات الشعبية في نفوس المسلمين، والتي تؤمن بالأهمية الوقائية والتبرك بمثل هذه اللوحات، وقد تعدَّدت أنواع هذه اللوحات، ولكن سوف تقتصر الدراسة على أكثر هذه اللوحات انتشارًا وأهمية من حيث الشكل والمضمون، وهي لوحات الحلية النبوية، ولوحات سفينة الخلاص المشكلة بأسماء أصحاب الكهف، ولوحات سكة شريف، وهذه اللوحات على الرغم من أهميتها إلَّا إن الدراسات التي أشارت إليها تكاد تكون نادرة (فيما عدا لوحات الحلية النبوية[١])، فلم تفرد دراسة متخصصة تناقش هذه اللوحات، واقتصرت الإشارات على نشر اللوحة ضمن كتالوج كنموذج من إبداعات الخط العربي في الفترة العثمانية دون الدراسة الأكاديمية لهذه اللوحات ومن هذه الدراسات:

---

[١] سوف تتجنب الورقة البحثية الدراسة الوصفية للوحات الحلية النبوية "حلية شريف"، "شمائل نبوية"، فقط؛ ستناقش فكرة أثر المعتقد الشعبي على أسباب انتشار وذيوع لوحات الحلية النبوية، وذلك لوجود أكثر من دراسة حول لوحات الحلية النبوية ومنهم:

* محمد علي حامد بيومي، دراسة أثرية فنية للوحات الحلية النبوية في فن الخط العربي (مجموعة دار الكتب المصرية) مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، العدد١٢، (٢٠١١).

* إكرام حجاج محمود، الحلية النبوية الشريفة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية (FJHJ)، المجلد ٨٤، العدد٤، (يناير ٢٠١٧).

Fatih Özkaf, "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri." *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi* 23.46 (2021): 57-89.

وتعد هذه هي الدراسة الوحيدة التي تناولت لوحات التكية الخاصة بالطريقة النقشبندية، ولكنها لم تقدم أيّة دراسة لماهية هذه اللوحات، وعلام تدل، فقط تم عرض اللوحات، ووصف موجز، مع دراستها من وجهة النظر التاريخية، واعتمدت على كم كبير من اللوحات غير الموثقه، بالإضافة إلى عدم ذكر أماكن الحفظ؛ وبالتالي كان يصعب الرجوع إليها أو الثقة في آثريه اللوحات من عدمه.

وفي هذا الإطار، كان من أهم الصعوبات التي واجهت الدراسة أن هذه اللوحات كون طبيعتها تتفق مع المعتقدات الدينية الصوفية، وما آلت إليه هذه اللوحات بعد إعلان الجمهورية التركية وتجميعها وحفظها في المخازن، ولم تظهر إلَّا مؤخرًا، ممَّا أدى إلى عرضها في مواقع المزادات الأثرية وتجارة العاديات، وهذا أفقدها حقها في التوثيق، وهى نماذج على درجة كبيرة من التنوع والإبداع الفني، وبناءً عليه، فسوف تقتصر الدراسة فقط على النماذج المحفوظة في المتاحف والمجموعات الفنية المعترف بها، وسوف تقوم الدراسة على المنهج الوصفي والتحليلي في دراسات اللوحات الفنية.

أولًا: الدراسة الوصفية:

(لوحة ١/أ -١/ب- ١/ج)

موضوع اللوحة: سفينة الخلاص "غليون"[1] **التاريخ:** ١١٨٠هـ/١٧٦٦-١٧٦٧م

مكان الحفظ: متحف المتروبوليتان بنيويورك **الأسلوب الفني:** الكتابة بالحبر والتذهيب على الورق

الأبعاد: ٤٨.٣×٤٣.٢سم **الخطاط:** عبد القادر الحصاري

الوصف: تمثل اللوحة سفينة الخلاص، حيث شكل هيكل السفينة بواسطة أسماء أصحاب الكهف المكتوب باللغة العربية بالحبر الأسود وخطوط مذهبة بطريقة الزرندود، وهي أسماء الشبان السبع المعروفين بأصحاب الكهف(يمليخا، مكثلينا، مثلينيا، مرنوش، دبرنوش، شاذنوف، كفشططيوس و كلبهم قطمير)، وميزت الكتابات في مقدمة السفينة وسطحها وهيكلها ومؤخرتها بخطوط من اللون الذهبي و يزين مقدمة السفينة دائرة مذهبة تحتوى على طغراء السلطان مصطفى الثالث(1171-1187هـ/ ١٧٥٧-١٧٧٤م)، وأسفلها خرطوش كتابي بخط الثلث نصه "السلطان بن السلطان بن السلطان مصطفى خان بن السلطان أحمد خان"، يعلو مقدمة السفينة سارية علم تنتهي بشكل لوزي مشكلة بنص كتابي بخط الغبار[2] عبارة عن آية الكرسي تبدأ من أعلى لأسفل، حيث لم تتسع المساحة

[1] Maryam Ekhtiar, and others, *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. 1st ed. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011), no. 206

الغليون سفينة حربية من اختراع البرتغال، وهى سفينة ذات أربع صوار، وليس لها مجاديف، وتحوى ساحتين للقتال في المقدمة والمؤخرة، ويمتاز الغليون بنتوء المؤخرة البارز، ومع ذلك لا يستخدم في شق سفن العدو؛ لأن استدارة جسم السفينة عند المؤخرة يتساوى مع بروز المؤخرة، ويبلغ طول الغليون ثلاثة أمثال العرض، ويعتبر من السفن الشراعية ذات الأسلحة الثقيلة، وقد ساعد طول الغليون وقلة عمقه على سرعة حركته، ولذا، فقد أطلق عليه اسم (سفينة السباق)؛ سعاد ماهر، البحرية في مصر الإسلامية وآثارها الباقية (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت)، ٣٦٠.

[2] Walter Denny, "Art of the Ottoman Court." *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011), 296, cat.no.206

لاستكمال الآية، فكتبها بشكل مزدحم، وشكلت الأمواج في اللوحة بنص يحوى على أقوال مأثورة باللغة التركية بخط الغبار، وبأعلى اللوحة في الجزء الأيسر دائرة مذهبة بداخلها دائرة أخرى بها توقيع الخطاط والتاريخ بصيغة "كتبه الفقير عبد القادر الحصاري في الساا.... أناضولي سنة ١١٨٠" وبين الدائرتين كتابة مكررة للبسملة والشهادة المحمدية والصلاة على النبي بخط صغير. والسفينة مصورة بحجم كبير تتوسط سفينتين مشابهتين لها ولكن بحجم صغير باللون الأسود، ويؤطر اللوحة كتابات تركية بخط صغير يشبه الغباري باللون الأسود.

(لوحة ٢)

موضوع اللوحة: سفينة الخلاص "سفينة أصحاب الكهف"[١].

التاريخ: ١٣٢١هـ/١٩٠٣م. **مكان الحفظ:** مجموعة مالك أكسل – متحف مدينة بورصة".

الأسلوب الفني: لوحة بالطباعة الحجرية. **الخطاط:** محمد خلوصي[٢].

الوصف: تُمثِّل اللوحة سفينة مشكلة بواسطة أسماء أصحاب الكهف، فقد شُكل هيكل السفينة بواسطة الأسماء السبعة، واتخذت بعض نهايات الحروف كمجاديف للسفينة مثل حروف: و م س ر و ز، وشكلت أيضًا الحروف العربية أشرعة السفينة: الشراع الأيمن؛ شكلته حروف جملة دعائية "يا مالك الملك"، وشكلت الآية القرآنية" إنا فتحنا لك فتحنا مبينا" الشراع الأيسر، وتحمل السفينة علمين: أحداهما عليه الشهادة المحمدية، والآخر عبارة "ما شاء الله"، وكلها عبارات تتناسب مع الاعتقاد الشعبي لأسماء أصحاب الكهف، خاصة المستخدمة مع هذا النوع من اللوحات المرتبطة بالبحرية العثمانية، كما نشاهد توقيع الخطاط في أسفل يسار اللوحة.

(لوحة ٣)

موضوع اللوحة: سفينة العقيدة "الخلاص" **التاريخ:** ١٣٢٤هـ/ ١٩٠٦-١٩٠٧م

مكان الحفظ: مجموعة عمر بورطاشينا Koleksiyon Ömer Bortaçina **الأبعاد :** ٤١×٥٦ سم

الأسلوب الفني: الكتابة بالحبر على الورق

الوصف: وتمثل لوحة مستطيلة يزينها هذا الشكل من سفينة العقيدة التي شاع ظهورها في بدايات القرن العشرين[٣]، وطبعت منها نسخ عديدة باستخدام الطباعة الحجرية؛ حيث تحتوي السفينة على أركان الإيمان[٤]" لذلك يطلق عليها

---

[1] Kemalettin Koç, "Afşin Ashabü'l -Kehf'in Tarihsel Süreci, (Ana Kaynaklar Ve Arşiv Belgelerine Göre)", (Phd, NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ, TARİH ANABİLİM DALI, 2017), Resim 3.2.

[٢] الخطاط محمد خلوصي أفندي من أشهر الخطاطين في الدولة العثمانية ولد١٢٨٦هـ/١٨٦٩م، وتوفي سنة ١٣٥٨هـ/١٩٤٠م، وتخصص في خط التعليق والجلي تعليق، وله إنتاج كبير من اللوحات الخطية، وكان أحد معلمي الطباعة الحجرية عفيف بهنسي، معجم مصطلحات الخط والخطاطين، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٥)، ٤٦.

[3] Bedriye Yıldız, "Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansıması" (Master's thesis, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Konya, 2011), Resim-45.

[٤] لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ [البقرة:١٧٧]. وقوله تعالى: إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ [القمر:٤٩]

البعض سفينة الإيمان"، فكلمة (آمنت) وأسفلها حرفي (با) بهيئة قوس يشكل هيكل السفينة، وتنتهي بمقدمة السفينة الدائرية وبداخلها لفظ الجلالة "الله"، ثم في هيكل السفينة حروف الواو مكرر سبع مرات، ويشكل مجاديف السفينة وبين كل حرفين منهما كتب مستويان من الكتابة؛ المستوى الأول: نجد تكملة أركان الإيمان السبعة بالشكل التالي (و ملكتيه و كتبيه و رسله و اليوم الآخر والقدر خيره و شره من الله تعالى و البعث بعد الموت حق)، وفي المستوي الثاني نشاهد بنفس الطريقة أسماء الشبان السبع (يمليخا، مكتلينا، مسلينيا، مرنوش، دبرنوش، شاذنوف، كفشطيوس و كلبهم قطمير)، ويؤطر اللوحة بآية الكرسي موزعة على الجوانب الأربعة.

(لوحة ٤/أ-٤/ب)

موضوع اللوحة: سفينة الخلاص المشكلة بأسماء أصحاب الكهف[١] **التاريخ:** ١٣٣٨هـ/١٩٢٠م

مكان الحفظ: مجموعة سونا وإنان كيراش Suna ve Ġnan Kıraç Koleksiyonu

الأبعاد: ٦٣×٤١.٥سم **الأسلوب الفني:** أسلوب الزرندود **الخطاط:** محمد خلوصي

الوصف: تمثل اللوحة سفينة مرسومة باللون الذهبي، وهى تتشابه مع رسم السفينة في لوحة رقم (٢)، والتي بدورها من عمل الخطاط محمد خلوصي، ولكنها منفذة بأسلوب الطباعة الحجرية، واللوحة التي بصددها يظهر بها الثراء الزخرفي الذي تفتقده الطباعة الحجرية، فبخلاف استخدام اللون الذهبي في عمل هيكل السفينة والأشرعة، فنشاهد مقدمة السفينة باللون الأصفر والأخضر والبني الفاتح، وهي نفس الألوان التي لونت بها الزخارف النباتية التي تزين الإطار، وقد جاءت العبارات المكتوبة على أعلام السفينة على النحو التالي، العلم المعلق على الشراع الأيمن الآية القرآنية من صورة الصف "وبشر المؤمنين بنصر من الله وفتح قريب"، بينما العلم بالشراع الأيسر، الشهادة "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، هذا بخلاف أعلام صغيرة تحمل عبارة ما شاء الله، ونشاهد في أسفل اللوحة على اليمين واليسار تكوين زخرفي من شكل بيضاوي مشكل بواسطة أفرع نباتية بداخل الأيمن منها؛ كتابة بصيغة "سفينة نوح عليه السلام"، والأيسر؛ كتابة بصيغة "أصحاب الكهف"، هذا بالإضافة إلى وجود شريط مستطيل به نص يشير إلى الخطاط محمد خلوصي وتاريخ ١٣٣٨هـ/١٩٢٠م(لوحة رقم ٤ب)، وقد تشابهت كل اللوحات التي صورت سفينة مشكلة بواسطة أسماء أصحاب الكهف من حيث شكل السفينة وطريقة تشكيلها بالحروف وأيضًا بنفس ترتيب أسماء الشبان السبع، الذي لم يتغير في جميع اللوحات التي عثرت عليها سواء المحفوظة في المتاحف والمجموعات الخاصة، أو المعروضة في صفحات المزادات وتجار العاديات[٢].

(لوحة ٥)

موضوع اللوحة: سكة شريف[٣] **التاريخ:** ١٢٢٣هـ/ ١٨١٥م

الحفظ: متحف طوبقابي سراي **رقم الحفظ:** (TSMK-Arda90)

الخطاط: مصطفي الراقم أفندي [٤] **الأسلوب الفني:** أسلوب الزرندود

[1] Yıldız, "Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansımas", Resim-44

[2] Mustafa Gürbüz Beydiz, "Gemi Tasyirli "Ashab-I kehf" Kompozisyonl", *Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu 1-10* Ekim (2015): Resim 5.

[3] Berk Süleyman, Hat *San'atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, (İstanbul: İsmek Yayınları, 2006), 33

[٤] مصطفي راقم بن أحمد ولد سنة ١١٧١هـ /١٧٥٨م بمدينة قونية ثم انتقل إلى إسطنبول، وتخصص في خط الثلث وخط النسخ تعلم فن الخط على يد إسماعيل الزهدي ودرويش علي، وتوفي سنة ١٢٤١هـ/١٨٢٦م. Süleyman, *Hat San'atı Tarihçe, 23*

الوصف: تمثل اللوحة أحد نماذج لوحات التكية التي انتشرت خلال القرن ١٣هـ/١٩م، وتتكوَّن اللوحة من غطاء رأس الطائفة النقشبندية[١] المعروف في الدولة العثمانية باسم "سكة"، وتتكوَّن من قلنسوة بيضاوية مرتفعة لونها بيج فاتح "اللون الترابي" نسبة إلى لون تراب الأرض، ويلتف حولها دستار "عمامة" لونه أخضر، نقش على القلنسوة تكوين خطي بصيغة "**يا حضرت شاه محمد بهاء الدين نقشبند[٢] البخاري قدس سره**" بخط الثلث باللون الأسود، مكدسة على شكل تاج "سكة" موضوع على منضدة مستديرة لها ثلاث أرجل ملتوية، ونجد توقيع الخطاط مصطفى راقم أفندي على الدستار بخط الثلث بصيغة "**كتبه الفقير مصطفى الراقم المدرس المعروف بحافظ القران**" ويعلوها التاريخ سنة ١٢٢٣هـ/١٨١٥م، على الرغم من أن الكتابة مكدسة ومتراصة فوق بعضها كخط النستعليق، إلا إنها حرة نسبيًّا والحروف في خفة خط الثلث. وزين حول التكوين الخطي زخارف نباتية على الطراز الباروكي باللون المذهب، والأرضية لونها أزرق نيلي، وتتشابه مع هذه اللوحة لوحة أخرى (لوحة رقم٦) للخطاط مصطفى راقم أفندي أيضًا، ولكن الاختلاف في خلوها من الزخارف النباتية التي تحيط بالتكوين الخطي، وطريقة التوقيع اختلفت، فتخلو من الشريط الكتابي واكتفى بكتابة اسمه فقط "مصطفي الراقم".

(لوحة ٧)

موضوع اللوحة: سكة شريف **التاريخ:** القرن ١٣هـ/١٩م

مكان الحفظ: مكتبة المخطوطات الأثرية بمدينة قونية **رقم الحفظ:** 9385

الأبعاد ٥١×٧٣.٥ سم **الخطاط:** مصطفي عزت [٣] **الأسلوب الفني:** أسلوب الزرندود

---

[١] الطريقة النقشبندية إحدى الطرق الصوفية التي انتشرت في العصر العثماني والتي يعود نسبها إلى سيدنا أبى بكر الصديق، وتنتشر بصورة كبيرة في مناطق آسيا الوسطي والهند وتركيا، وعرفت بالمجددية والفاروقية، والخالدية. بديعة محمد عبد العال، النقشبندية نشأتها وتطورها لدي الترك (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠)، ٤.

[٢] الشيخ محمد بهاء الدين نقشبند مؤسس الطريقة النقشبندية، وقد اختلف المؤرخون حول تاريخ ميلاده، ولكن الأغلبية تتفق على تاريخ وفاته عام ٩٥٢هـ/١٥٤٥م، ولد في مدينة بخارى، وكان أبوه مدرسًا للشريعة، وجده كان صوفيًا فقيهًا في بلدة باليكه سير، اتخذ من صنعة تطريز الأطلس حرفة له حتى لا يعتمد على عطايا الملوك والأمراء، لذا، عرف باللقب الفارسي "نقش بندي" وتعني الرسام الذي يقوم بعمل الوشي والمنمنمات على الأقمشة؛ ولأن الفكر النقشبندي تأثر بالفلسفة نراهم يقولون إن بهاء الدين رسم من العلم الإلهي صورًا ونقوشًا خصبة للخلق الأبدي، لذلك عرف أتباعه بـ "النقشبندية"، كما يقولون أن النقشبندية يسعون دومًا إلى نقش محبة الله في قلوبهم بالذكر المتواصل، ويذهب البعض إلى أن بهاء الدين نقشبند لقب بهذا اللقب لانطباع صورة لفظ الله على ظاهر قلبه من كثرة ذكر الله، وقيل جاءت هذه التسمية لأن الرسول (ص) وضع كفه الشريف على قلب الشيخ محمد بهاء الدين، فصار نقشًا في القلب، بديعة محمد عبد العال، النقشبندية نشأتها وتطورها لدي الترك، ٣٧.

[٣] الخطاط مصطفى عزت (١٢١٦-١٢٩٣هـ/١٨٠٨-١٨٧٦م) هو مصطفى عزت بن مصطفى بستان النقشبندي، تولى نقابة الأشراف ورئاسة العلماء والخطاطين، وكان أديبًا وحسن الخط، وأحد أبرز شيوخ الطريقة النقشبندية؛ محمد أحمد درنيقة، الطريقة النقشبندية وأعلامها (لبنان: جروس برس، ١٩٨٧)، ١٦٦، ويرجع إليه الفضل في تعديل نسب وشكل الحروف، وفقًا لارتفاع المكان الذي ستوضع فيه الكتابة، وأسَّس مدرسة في هذا الأمر، فاستطاع هو وتلاميذه تحويل خطوط الجلي المذهبة إلى ألواح تعلق على جدران العمائر الخاصة بكبار رجال الدولة والأثرياء في الفترة الأخيرة من العصر العثماني.

Gülsüm Tuba Acar, "Türk hat sanatında zerendûd levhalar", (MS thesis, FSM Vakıf Üniversitesi, 2014), 22.

الوصف: تمثل اللوحة تكوين خطي مكدس "كلمات متراصة" بخط تعليق جلي[١] مكتوبة باستخدام قلم بقطر ١٠مم بحبر أسود على ورق ملون فاتح، نقش على قلنسوة غطاء رأس الطائفة النقشبندية "سكة" السابق وصفه ودستار لونه أزرف نيلي، موضوعة على منضدة مستديرة لها ست أرجل ملتوية، نص التكوين الخطي[٢] "**يا حضرت مولانا محمد ضياء الدين والحق خالدي وشيخ النقشبندي المجددي قدس سره الصمدي**[٣]" تم تزيين الزاويتين العلويتين اليمنى واليسرى من التكوين الفني بمجموعة من الزهور، وحددت اللوحة بخط مذهب والاطار الخارجي أزرق نيلي، وجاء توقيع الخطاط بصيغة "عزت" أسفل التكوين الخطي.

(لوحة ٨)

موضوع اللوحة: سكة شريف[٤]. **التاريخ:** ق١٣هـ/١٩م

مكان الحفظ: متحف جالاتا للمولوية Galata Mevlevîhanesi **رقم الحفظ:** GMM 501

الأبعاد: ٣٩.٥×٤٣.٥ **الخطاط:** غير معروف **الأسلوب الفني:** أسلوب القطع

الوصف: تمثل اللوحة أحد لوحات التكية، وهي عبارة عن غطاء رأس الطريقة المولوية "السكة"، وتتكون من قلنسوة مرتفعة تخلو من الكتابات، ودستار مرتفع لونه أخضر عليه كتابة باللون الأبيض على أرضية نباتية نصها "**يا حضرت مولانا**"، والسكة موضوعة على منضدة لها أربع أرجل ملتوية تنتهي من أعلى بشكل ورقة نباتية، وتستند على الأرض بأرجل على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الفصوص، كل ذلك على أرضية سوداء ويحيط بالتكوين الفني إطار مشُكل بواسطة زخارف نباتية، وقد نفذ هذا التكوين الفني بواسطة أسلوب القطع، وتم لصقه على الورقة السوداء اللون.

(لوحة ٩)

موضوع اللوحة: سكة شريف[٥]. **التاريخ:** ق١٣هـ/١٩م.

مكان الحفظ: متحف جالاتا للمولوية Galata Mevlevîhanesi **رقم الحفظ:** GMM 356

الأبعاد: ٢٧×٣٢ **الخطاط:** غير معروف **الأسلوب الفني:** أسلوب القطع

---

[١] خط التعليق من أنواع الخطوط الفارسية التي استخدامها الخطاطون العثمانيون، وأظهروا فيها براعة كبيرة، واستمروا يكتبون بخط التعليق والنستعليق وفقًا للقواعد الفارسية لهذا الخط حتى نهاية القرن ١٨م، ثم بدأ يظهر الطابع العثماني على هذا النوع من الخط على يد الخطاطين المتميزين أمثال مصطفى عزت ت.١٢٧٦هـ/ ١٨٤٩م الذي أسس خط جلي تعليق، وكتب به معظم كتابات العمائر التي شيدت في فترة حكم السلطان محمود.

Betül Sayın, "Osmanlı'dan Günümüze Hat Sanatında Müsennâ", (MS thesis. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020), 23.

[2] Nihat Kağnıcı, Konya bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde bulunan Celi Ta'lik hat levhalarının Hüsn-i Hat sanatı açısından değerlendirilmesi, (MS thesis, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, 2020), 84.

[٣] الشيخ خالد البغدادي مجدد الطريقة النقشبندية يعود نسبه إلى الإمام عثمان بن عفان نسبًا، وإلى الإمام على بن أبى طالب حسبًا. وُلد في قرية قره داغ من أعمال السليمانية عام ١١٩٢هـ / ١٧٧٨م وكان أبرز علماء عصره، وقد نشر الطريقة في بلاد الشام بعد أن كانت مقصورة على بلاد آسيا الوسطي. بديعة محمد عبد العال، النقشبندية نشأتها وتطورها لدي الترك، ٢٥.

[4] Safiye Morçay, "Türk Sanatinda Kati'", (Master's thesis, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakif Üniversitesi , İstanbul, 2014), 3.35.

[5] Morçay, "Türk Sanatinda Kati", 3.31

الوصف: تمثل اللوحة غطاء رأس مولوي موضوع على منضدة مستطيلة الشكل مزينة بأشكال هندسية من خطوط متقاطعة، والسكة المولوي منفذة كلها وكأنها قطعة واحدة، حيث نفذت النقوش الكتابية بخط الثلث على القلنسوة والدستار، ويتخلل الكتابات أفرع نباتية ينبثق منها وريدات وأوراق نباتية متعددة الفصوص، ونقش على القلنسوة عبارة "**يا حضرت مولانا**" بأسلوب الكتابة المعكوسة "المثني"[١]، ونقش على الدستار اسم مؤسس الطريقة "**جلال الدين رومي**"، والتكوين الفني للسكة منفذ بطريقة القطع بورق لونه أبيض، والإطار الخارجي المكون من أفرع نباتية مرسوم بالفرشاة باللون الذهبي، وتتشابه مع هذه اللوحة لوحة تكية أخرى محفوظة بنفس المتحف وتكاد تتطابق معها من حيث الشكل والكتابات والأسلوب الفني المنفذ به فيما عدا لون الورق المنفذ عليه التكوين الفني فأصبح القلنسوة بالكتابات المنفذة عليها باللون البنى الفاتح، والدستار بكتاباته باللون الاخضر القاتم والمنضدة باللون البيج الفاتح (لوحة رقم ١٠).

(لوحة ١١)

موضوع اللوحة: سكة شريف[٢]. **التاريخ:** ق١٣هـ/١٩م.

مكان الحفظ: مجموعة نيفيزر أكسوي Neveser Aksoy Koleksiyonu **الأبعاد:** ٤٣×٣٢.

الخطاط: غير معروف. **الأسلوب الفني:** أسلوب الزرندود.

الوصف: تمثل اللوحة غطاء رأس المولوية نقش عليها تكوين خطي منفذ بخط الثلث جلي بصيغة" **يا حضرت مولانا**" بأسلوب الكتابة المعكوسة، ويعلوها اسم مؤسس الطريقة بصيغة "**جلال الدين رومي**" الخط منفذ بطريقة الزرندود على أرضية نباتية، وقد وضعت السكة الشريف على منضدة "خوان" دائري الشكل يستند على الأرض بواسطة ثلاث أرجل مشكلة بورقة نباتية، ويحدد خطوطه الخارجية باللون المذهب بطريقة "الزرندود"، والتكوين الخطى بغطاء الرأس منفذ على ورق لونه أزرق فيروزي، ويحيط بالتكوين إطار من زخارف نباتية مذهبة.

(لوحة ١٢/أ-١٢/ب)

موضوع اللوحة: سكة شريف[٣]. **التاريخ:** ق١٣هـ/١٩م.

مكان الحفظ: متحف الخط التركي بإسطنبول Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi **رقم الحفظ:** TVHSM 253

الخطاط: عبد الله زهدي[٤] **الأبعاد:** 39x29 سم **الأسلوب الفني:** اسلوب القطع.

---

[١] المثني تعني جزأين أو شقين، مشتقة من الجذر العربي اثنين، ويقصد به نوعًا من أنواع الكتابات المعكوسة، وكأنها في مرآة، وتكون على أساس التوازن المتماثل، عادة ما تكون كتابات على الوجهين الأيمن والأيسر أو أفقيًا ورأسيًا أو مكدسة مكتوبة في طبقتين أو أكثر. Sayın, "Osmanlı'dan Günümüze Hat Sanatında Müsennâ", 24

[2] Bedriye Yıldız, "Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansıması" (Master's thesis, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011). Resim-46

[3] Morçay, "Türk Sanatinda Kati". 6.189

[٤] الخطاط عبد الله بك الزهدي بن عبد القادر أفندي النابلسي كاتب الحرمين الشريفين ت١٢٩٦هـ/ ١٨٧٩م، ويتصل نسبه بالصحابي الجليل تميم بن أوس الداري (ت٤٠هـ/٦٦٠-٦٦١م)، وقد هاجر مع والده للعمل في إسطنبول، وجاءت شهرته عندما أراد السلطان العثماني عبد المجيد الأول (١٢٥٥-١٢٧٧هـ/ ١٨٣٩-١٨٦١م) تعمير وتوسعة المسجد النبوي وأقام مسابقة لاختبار أمهر الخطَّاطين، وفاز فيها الخطاط عبد الله زهدي، كما استقدمه الخديوي إسماعيل إلى مصر وأطلق عليه لقب خطاط مصر الأول، وله أعمال موقعة في مصر منها كتابات سبيل أم عباس، وكتابة الآيات القرآنية على كسوة الكعبة المشرفة، كما كان يقوم بتدريس فن الخط في المدرسة الخديوية وتخرج على يده الكثير من كبار الخطاطين. سامي صالح عبد المالك، الخطاط عبد الله الزهدي النابلسي كاتب الحرمين الشريفين "دراسة تاريخية وثائقية-آثاريه فنية"، مؤتمر تجليات حركة التاريخ في مدينة نابلس، خزنة فلسطين التاريخية (١)، (٢٠١٢): ٣٤.

الوصف: تمثل اللوحة السكة المولوية منفذة بلون ذهبي، تخلو القلنسوة من الكتابات بينما الدستار نفذ عليه النص بالخط المثني بصيغة "**يا حضرت مولانا**" بخط التعليق على أرضية من زخارف نباتية، والسكة موضوعة على منضدة "خوان" سداسي الشكل لونه بيج فاتح وعليه زخارف هندسية، نقش عليه كتابات بخط النستعليق باللغة التركية يظهر من بينها توقيع عبد الله زهدي، ويلاحظ أن الأسلوب الفني المستخدم في التكوين الخطي هو أسلوب القطع، حيث نفذت زخارف السكة والخوان على ورق منفصل وفرغت الزخارف ثم لصقت على ورق لونه أسود، كما نفذ زخارف الإطار بنفس الطريقة ثم لونت باللون الذهبي.

(لوحة ١٣)

موضوع اللوحة: سكة شريف **التاريخ:** ١٢٧٣هـ/١٨٦٥م

مكان الحفظ: مجموعة ديمت جنكيز سيتيندوان بتركيا[1]. **الأبعاد:** ٥٣.٥× ٨١سم

الخطاط: عبد الله زهدي. **الأسلوب الفني:** اسلوب الزرندود

الوصف: سكة مولوية نقش عليها نص كتابي بصيغة **يا حضرت مولانا محمد جلال الدين رومي قدس سره**" والنص مكتوب بخط الثلث الجلي باللون الذهبي، بينما القلنسوة باللون البني، والدستار متعددة الطيات باللون الأخضر القاتم على أرضية سوداء اللون، والسكة موضوعة على خوان مستدير له أربع أرجل ملتوية محددة باللون الذهبي، وبين أحرف هذا النص توقيع الخطاط عبد الله زهدي، والذي كان من سماته الخطية أن يضيف الواو إلى الكلمات، ويقال أنه يضيفه كحرف تزييني زائد مع الواوات المشتركة بين الحروف لأجل ملئ فراغ بشكل مميز ولافت للنظر[2]، ولكن كتب الصوفية تشير إلى دلالات صوفية كثيرة لحرف الواو.

الدراسة التحليلية: وتحتوي على النقاط الآتية:

١. اللوحة "levha": ماهي؟ – وقت ظهورها – سبب ظهورها – أهميتها:
٢. الأهمية الشعبية والتأملية والبصرية للوحات الخطية.
٣. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات "سفينة الخلاص" أصحاب الكهف.
   أ- أصحاب الكهف في الثقافة الشعبية في الأناضول.
٤. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات التكية: تاج شريف: سكة شريف.
٥. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات حلية نبوية.
٦. الأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذ اللوحات.

١. اللوحة "levha": ماهى؟ – وقت ظهورها – سبب ظهورها – أهميتها:

اشتق مصطلح لوحة من الكلمة العربية لوح أي صفحية عريضة من صفائح خشب، وهو اللوح الذي يكتب فيه[3]، وهي عبارة عن لوحات ذات أسطح مستوية يصنع عليها الخط والإضاءة والمنمنمات على مواد مثل المعدن

[1] Hüsey in Gündü & Faruk Taşkale, Koleksiyon: Demet - Cengiz Çetindoğan, (Künye: Demsa, 2017),10.
[2] سامي صالح عبد المالك، الخطاط عبد الله الزهدي النابلسي كاتب الحرمين الشريفين، ١٢٥.

[3] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar /%D9%84%D9%88% D8%AD%D8% A9/?c=%D9%84 %D8%B3 %D8% A7 %D9%86%20%D8 %A7%D9% 84%D8%B9%D8% B1%D8%A8

والزجاج والخشب والورق، وتكون بشكل مسطح ورقيق الأسطح[١]. وكان أثر التطور التكنولوجي والتقني الذي بدأ ظهوره خلال القرن١٢هـ/١٨م على كثير من الحرف الفنية المعروفة؛ وذلك نتيجة لظهور الطباعة وإنشاء دار الطباعة في إسطنبول عام 1140هـ/ ١٧٢٧م[٢]، فحلت الكتب المطبوعة محل المخطوطات، وأثَّر ذلك بالسلب على أساتذة الخط في هذه الفترة، وتناقصت المخطوطات، وحلَّ محلها الكتب المطبوعة، وبدأ يتجه الفنانين إلى التفكير في طريقة يبدعون فيها بصبر ومهارة بدلًا من المخطوطات التي قلَّ الطلب عليها فيما عدا المصاحف الشريفة التي استمر الخطَّاطون يعملون بها، وكانت "**اللوحة**" هي الحل لإظهار إبداعهم الفني، وقد تم صنعها لتعلق على الحائط، وتُظهر البراعة الفنية للخطاط مع وجود معجبين بهذا الاتجاه الجديد ورعاة عملوا على تشجيعهم، وبدأ الخطاطون في ابتكار أفكار فنية جديدة تتناسب مع تعليقها على الجدران، وقد نالت اهتمام عامة الشعب، واتخذوها وسيلة لتزيين منازلهم وحمايتها من قوي الشر، ومن جهة أخرى أظهرت مدي الوعي الثقافي والفني عند عامة الشعب من المسلمين في ذلك الوقت، هذا بخلاف أن الفنانين لجئوا لمخاطبة الفئة غير المتعلمة بدمج **الثقافة البصرية** للوحاتهم، فاحتوت على رموز خطية توضح النص المكتوب، وبذلك، أصبحت اللوحة الخطية من الأهمية بحيث تعكس ثقافة وقيمة أصحاب المنزل، وقد ازداد استخدامها تدريجيًا في المجتمع، وبمرور الوقت، أصبحت الأعمال المصنوعة على طراز اللوحة في مقدمة الأعمال الفنية في الفترة العثمانية[٣]، وقد كانت هناك محاولات في بداية القرن ١٤هـ/٢٠م لإنتاج لوحات تعد للتعليق على الجدران منفذة بطريقة **الطباعة الحجرية** (لوحة٢) ولكنها كانت نادرة مقارنة باللوحات المنفذة بأيدي الخطاطين[٤].

وكانت البداية لظهور اللوحة كتكوين خطي في الفن العثماني في بداية القرن ١٢هـ/١٨م، وقمة الإبداع نشاهدها في لوحات القرن ١٣هـ/١٩م وبداية القرن١٤هـ/٢٠م، وقد اهتم الخطاط بتحديد نوعية ومقاس الخط الذي يتناسب مع لوحة معدة للتعليق في مكان ما والنظر عبرها، وهو ما أدى إلى ظهور أنماط جديدة من الخط[٥]، ويستخدم (مع بعض الاستثناءات) خط الثلث والثلث الجلي والتعليق الجلي بحجم يكفي للقراءة من مسافة مناسبة لكل من اليد والعين، ومعظمها كان يحتوى على آيات قرآنية وأحاديث نبوية تنقل رسائل موجزة ومختصرة، فقد زيَّن المسلمون أماكن معيشتهم بكلمات تدعو إلى طلب الحماية من الله مثل ياحافظ – ياهو، وبعض الحكم وعبارات النصح والإرشاد التي قالها الرسول(ص)[٦]، بالإضافة إلى اللوحات الأشهر المعروفة بشمائل شريف أو حلية شريف[٧].

وقد تم كتابة الآيات والأحاديث والحكم وتأطيرها بواسطة الخطاطين لتعليقها على الجدران الداخلية للعمائر من جدران القصور والمساجد والأضرحة ونزل الدراويش، وأصبحت تجمع بين أهمية النصوص المكتوبة والتكوين الفني

[1] Burcu Toğrul, and Hüseyin Elitok, "Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mahmud Celaleddin", *Mustafa Kütahi Ve Mehmed Şevki Efenilere Ait Sülüs-Celi Sülüs Hatli Levhalarin Tezyinati,* (Turkey: Final Proceedings, 2019), 24.

[2] Acar, "Türk hat sanatında zerendûd levhalar", 13.

[3] Toğrul, and Hüseyin Elitok, "Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mahmud Celaleddin", 24.

[4] Yıldız, "Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansıması", 23.

[5] Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection,* (Istanbul: Metropolitan Museum of Art, 1998), 30.

[6] Esra Alkan, "Tezhip sanatında Türkmen dönemi" (Master's thesis, FSM Vakıf Üniversitesi, 2014), 53.

[7] Mehmet Memiş, "Studies on The Love of The Prophet Muhammed in The Calligraphy of Turks", Art-Sanat 14*Art-Sanat,* 14 (2020): 241–272, 24.

لإبداعات الخطاطين، وبذلك، أصبحت اللوحة وسيلة لوصول فن الخط إلى المزيد من محبي الفن من عامة الشعب، وكانت أيضًا وسيلة لتصاميم وإبداعات جديدة للخطاطين، وفرصة لتطوير إبداعهم، خاصة في التكوينات الفنية المُعقدة التي صنعوها، فكان عليه اختيار النصوص المناسبة للتصميم من أجل خلق تكوين فني متماسكًا ومناسب للمساحة المختارة للتعليق، تمامًا كما هو الحال في الأعمال الخطية المنقوشة على جدران العمائر[١].

وقد عرفت في البداية اللوحات الخشبية الكبيرة الحجم، والتي كانت موجودة عادة في قاعات المنازل الكبيرة مثل القصور بجانب أحواض الماء، حيث يعيش الأثرياء وكبار رجال الدولة، وكان يتم تعليق هذه اللوحات على الجدران عند مستوى العين؛ بحيث يمكن رؤيتها بسهولة ووضوح[٢]، ومن أشهر الشخصيات التي اهتمت بتنفيذ أعماله الفنية الخطية على ألواح خشبية كان السلطان أحمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ/١٧٠٣-١٧٣٠م)، والذي استطاع بفضل لوحاته الخطية خلق مكانة بارزة له بين الخطاطين، وكان له إنتاج ضخم من اللوحات الخطية المتميزة وله ابداعات جعلته مبتكرًا في هذا المجال[٣]، وقد سبق ظهور اللوحات الخشبية قبل فترة السلطان أحمد الثالث، فهناك مجموعة صغيرة من اللوحات الخشبية من القرن ١١هـ/١٧م تحمل نقوش خطية تقدم دليلاً على بداية ظهور "اللوحة"، فعلى سبيل المثال، أشار السفير الفرنسي أنطوان غالان الذي زار إسطنبول في١١٨٣هـ/١٦٧٢-١٦٧٣م إلى لوحات خشبية فردية تحمل نصوص تركية تم تنفيذها في عهد السلطان أحمد الأول ١٠١٢-١١٢٦هـ/١٦٠٣-١٦١٦م، والسلطان عثمان الثاني ١٠٢٨-١٠٣٢هـ/١٦١٨-١٦٢٢م، والسلطان مراد الرابع ١٠٣٣-١٠٥٠هـ/١٦٢٣-١٦٤٠م، وكان يتم تصميمها لتتناسب مع العناصر المعمارية مثل بواطن العقود؛ لذلك اعتبرت عنصر معماري أكثر من أن تكون لوحات خطية[٤]، وبالتدريج، تم التخلي عن تقنية الألواح الخشبية بعد ظهور الورق المقوى"[٥].

٢. الأهمية الشعبية والتأملية والبصرية للوحات الخطية:

كان لشيوع استخدام الخط الإسلامي في المنازل إمًا كلوحة خطية مُعلقة على الحائط، أو لوحة خطية منقوشة على الجدار الخارجي، له قيمة رمزية في الحياة اليومية لعامة الشعب خاصة في أواخر العصر العثماني، فبالإضافة إلى مكانتها المقدسة لدى المسلمين، فكان يُعتقد أن للكلمة المكتوبة قوة إلهية[٦]، ترمز إلى أغراض طلب رحمة الله وحمايته، وبصفة عامة، اعتقد الكثيرون ببركة الخط التي يجب أن تحترم، وكان قد شاع اعتقاد أن من لا يحترم هذه البركة، فسوف يصيبه الفقر وما شابهه من المصائب، وسيغلق الله في وجهه أبواب الحكمة والفيض[٧]، وقد أصبحت اللوحة في أواخر الفترة العثمانية شكلًا من أشكال الفن الشعبي، خاصة، التي تعبر عن بعض رموز الطرق الصوفية التي لألقت اهتمام غالبية المسلمين خلال الفترة موضوع الدارسة، فهي في هذه الحالة تجمع المبادئ الفنية الإسلامية التقليدية؛ وذلك لتقديم رسالة أقلية دينية في شكل فن بصري[٨].

---

[1] Yapar Ünal Berrin, "A Composition Form IN Levha Works In Calligraphy Art: Tetâbuk", AKD *ENİZ S AN AT*, VOL 15, NO 27, (2021): 65.

[2] Nurettin Hinislioğlu, "İstanbul Süleymaniye Kütüphânesinde bulunan kıta-hat levhaları ve tezhipleri". (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017), 48.

[3] Philippe Bora Keskiner, "Sultan Ahmed III (r.1703□1730) as a calligrapher and patron of calligraphy", (PhD Thesis, SOAS, University of London, 2012), 105.

[4] Keskiner, Sultan Ahmed III (r.1703□1730) as a calligrapher, 109.

[5] Hinislioğlu, "İstanbul Süleymaniye Kütüphânesinde bulunan kıta-hat levhaları", 48.

[6] Mohamed Zakariya, *Music for the Eyes: An Introduction to Islamic and Ottoman Calligraphy*, (Los Angeles: County Museum of Art, 1998), 12.

[٧] أدهم محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية (الأردن: الطبعة الأولى، ١٩٩٨)، ١٠٠.

[8] Frances Trix, "Symmetry In The Service Of Islamic Mysticism: A Central Calligraphic Levha", *Symmetry: Culture and Sctence,* Vol. 7, No. 2, (1996): 194

ويظهر صدى تأثير الفن الشعبي العثماني على اللوحات الخطية في إتجاه الخطاط لإرضاء عامة الشعب من فئة المتعلمين وغير المتعلمين، وذلك بإبداعاتهم التي تحتوي على نص كامل أو تشير إلى حدث معين من خلال رسم الحدث بالحروف العربية. وغالبًا ما كان يرتبط التمثيل التصويري للخط العربي بالفنون العثمانية؛ وذلك بتأثير الطرق الصوفية، وأرجع البعض أن الاهتمام بفن الخط في الدوائر الصوفية، وخاصة الطريقة المولوية والبكتاشية على أنه "تجسيد للرياضيات الروحية"، كما أنهم اعتقدوا أن فن الخط التصويري بصفة خاصة ما هو إلَّا إنعكاس للحالة الروحية للفنان، ودليل على نقاء القلب، بشرط أن يصبح خطه أكثر تعقيدًا؛ لذلك أبدع الخطاط في التكوينات الخطية المعقدة[١]، ومن ثم، أصبح هناك تكامل بين الحروف والصور المستوحاة من قصص دينية مقدسة، على الرغم من أن العمل الخطي لا يجب أن ينتمي إلى فئة الفن المقدس، إلَّا إنه عادةً ما يكون له طابع ديني اعتمادًا على القصة المكتوبة (مثل الأحداث والقصص الشيعية في الطريقة البكتاشية)، حيث استخدم الخط في تصوير الكائنات الحية بمفهوم صوفي يتوافق مع الحدث المقدس المعروف لديهم؛ وذلك لأن دوافع الخطاط هنا ليست تقليد الطبيعة أو مضاهاة خلق الله، ولكنه يحاول فقط. فهم جوهر الطبيعة كموضوع، وقد قام الخطاط خلال هذه الأجواء وتحت تأثير الفن الشعبي المتمثل في اهتمامات عامة الشعب بتنفيذ الأعمال الخطية تحت تأثير الرمزية التي اعترف بها الفنانون في العالم المادي، وتمَّ إدخال ما يُسمى بالخط التصويري في الفنون الإسلامية[٢]، ويلاحظ أن معظم الفنانين المسلمين يعتبرون أن هذا النوع من التعبير الخطي، سواء المحتوى المرئي "النص" أو التصويري، لا يتعارض مع عقيدة إيمانهم، لذلك ربطوا الطابع الديني للفن بالطاقة الإبداعية، مستخدمين الخط ورموز المحتوى الفني، مع الاعتقاد الراسخ لديهم بأن الفن أداة مهمة لتأسيس العلاقة بين المصلين والله[٣].

ويلاحظ من خلال موضوع الدراسة أنه ثمة علاقة فنية قوية فريدة بين التصوف السائد بين المسلمين في الفترة العثمانية وبين الخط العربي، فهناك علاقة أساسية بين الكتابة الخطية والروحانية الصوفية، ويصبح الخط العربي باعتباره فنًّا إسلاميًّا وسيلة لتعميق وصقل الحياة الروحية القائمة على القرآن، وذلك من خلال الربط بين رمزية الحروف ونقاء الروح، ومن هنا نلاحظ انجذاب العديد من الخطاطين المسلمين إلى التعاليم الروحية للصوفية بل، وكانوا في الغالب من أتباع الطرق الصوفية. فقد اتخذ الصوفيون بدورهم الخط باعتباره أحد أكثر أشكال التعبير الفني ملاءمة لتوضيح تأملهم المبجل للقرآن، وبالتالي الانخراط في تمرينهم الروحي، فالخط لا يُزيِّن أماكن اجتماعات الدراويش كالخانقاة والتكايا والأضرحة فقط، لكنه يخدم أيضًا ممارسة طقوس التعبد الخاصة بهم، فالصور الخطية والرمزية ومحتوى الكلمات تستحضر قوى حيوية وتخلق جوًّا يؤدي إلى أشكال فردية أو جماعية من العبادة وذلك على حسب اعتقادهم[٤].

وممَّا سبق أستطيع القول إن هذا الاعتقاد الشعبي والصوفي أدى إلى خلق إبداعات فنية متعددة جعلت الفنون الإسلامية تزخر بكم هائل من التعبيرات الخطية التصويرية، تعددت أشكالها، واختلفت رمزيتها، وأصبحت تعلق في كافة أنواع العمائر الإسلامية، كلٌّ بما يتوافق مع وظيفة المبنى، وبما أن الفن الخطي الوحيد من شتى الفنون

[1] Meliha Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", *Journal of Transdisciplinary Studies, Faculty of Arts and Social Science*, Vol. 6, No. 2, (2013):150-151.
[2] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 153.
[3] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 158.
[4] Raid Al-Daghistani, "The Mysticism of Arabic Calligraphy: A Love Affair between the Reed Pen and Sufism", *Journal of Architecture Arts And Humanistic Scieces*, Volume 6, Issue 25,(January 2021), 527.

الإسلامية الذي لم يلاقِ محظورات تمنع رؤيته في شتى أنواع العمائر الإسلامية. وعليه، فقد انتقيتُ بعض اللوحات الخطية التي لاقت اهتمام شعبي وتتفق مع المعتقدات الشعبية في الفترة التاريخية موضوع الدراسة.

٣. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات "سفينة الخلاص – أصحاب الكهف"[١]:

كانت أسماء أصحاب الكهف[٢] أو الشبان السبع النيام محببة لدى المسلمين[٣] في منطقة الأناضول، وما حولها، وقد كثرت الأقاويل الشعبية حول تبرك الناس بهم وبأسمائهم، وهو ما نجده في التمائم والأحجبة والمرايا التي وصلتنا

---

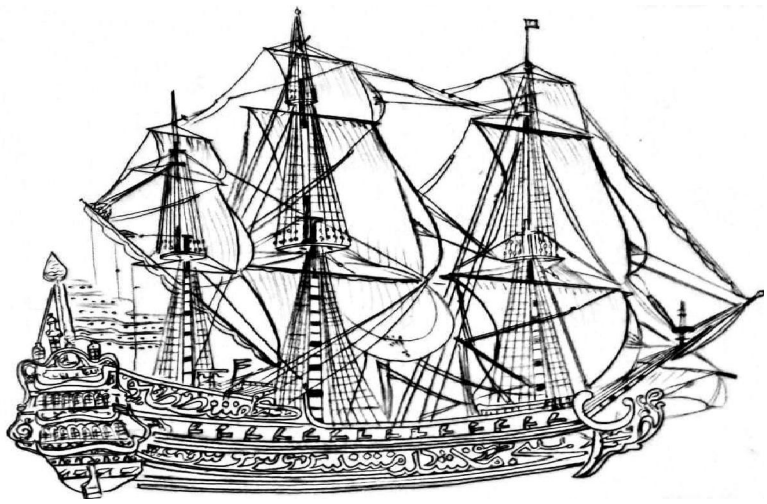
[١] اختلف الروايات منذ القدم عن أصحاب الكهف؛ فنجد الإشارات عنها تبدأ في الفترات المسيحية، فلا يوجد في كتاب العهد القديم أو في كتاب العهد الجديد خبرٌ عن أصحاب الكهف. فهذه قصة مسيحية متأخّرة جرى تداولها في العصر الذي صارت فيه المسيحية دينًا رسميًّا للإمبراطورية الرومانية، بعد تحوّل الإمبراطور قسطنطين (٣٠٦-٣٣٧م) إلى الدين المسيحي. وأوّل نصّ مدوّن لهذه القصّة هو نصّ سريانيّ يعود بتأريخه إلى أواخر القرن الخامس الميلادي. ويبدو أنه قد اعتمد على روايات شفهية متداولة أكثر قدمًا. مثل نص شعري للمؤرخ يعقوب السروجي ت ٥٢١م ونص نثري للمؤرخ زكريا الفصيح ت ٥٣٦م" وأغلب المراجع تعتمد على رواية مسيحية عن "النائمون السبعة في مدينة أفسس"، أي سبعة شبان مسيحيين نبلاء مضطهدين من قبل الإمبراطور الروماني الوثني ديسيوس (٢٤٩-٢٥١ م) يهربون من ظلمه واضطهاده، ويختبئون في كهف، وكان معهم كلبهم قطمير. يأمر ديسيوس بسد مدخل الكهف بجدار لمعاقبتهم بالموت. ويقال: إنه تم تسجيل قصتهم وأسمائهم على لوح ووضعها عند مدخل الكهف. ثم ينامون ويستيقظون بعد حوالي ١٨٠ عامًا، في عهد ثيودوسيوس الثاني (حكم ٤٠٨-٤٥٠م). ويرسلون أصغر شخص لديهم لشراء الطعام، وعندها تفاجأ برؤية الصلبان في المدينة والناس يصلون ليسوع، وعندما يذهب لشراء الطعام، يرى صاحب المحل العملات القديمة التي تظهر ديسيوس والتي انتهى التعامل بها، ويتم القبض على الشاب واستجوابه. بعد هروبهم من موت ديسيوس ومقدار نومهم، ولكي يتأكدوا من روايته يأخذهم الشاب إلى الكهف، ويتم اكتشاف اللوح ويموت الشبان السبعة وهم يسبحون لله. وهناك اختلافات كبيرة في القصة مشتقة من السريانية واليونانية واللاتينية وأسمائهم. أحد الأشكال المختلفة لأسمائهم اللاتينية قبل التعميد هو Achillides وDiomedes وDiogenes وProbatus وStephanus وSambatius و.Quiriacus بعد أن أصبحوا مسيحيين، أطلق عليهم اسم ماكسيميانوس، ومالخوس، ومارتينيانوس، وكونستانتينوس، وديونيسيوس، ويوهانس، وسرابيون، ويعرفون في المخطوطات الإسلامية باسم: **مكثلينا، يميلخا، مثلينا، مرنوش، دبرنوش، وشدنوش وكفسططيوش. وكلبهم قطمير.**

Necati Alkan, "Ashab al-Kahf Inscription at the Sabil al-Mahmudi in Jaffa", *Corpus Inscriptionum Arabicarum Palaestina ,ed.* Moshe Sharon *, Volume Six,* (Leiden & Boston: Brill, 2017), 75.

[٢] وكان منهم الطبري أورد في التأريخ وفي تفسيره ما اتفق عليه أغلب القوم في عصره، ويتّفق أكثر الروايات على القول بأنّ عددًا من الفتية نَبَذوا عبادةَ الأوثان، واعتنقوا التوحيدَ في مدينة (أَبْسُس أو أفسس) ثُمّ فَرّوا مِن تلك المدينة وأَوَوا إلى كهفٍ، وكان معهم كَلب عَجَزوا عن إبعاده، وناموا في هذا الكهف، ثُمّ جاء المَلِك الوَثَني داقيوس (ويُسمّى أيضًا داقينوس وداقيانوس) ومعه أَتباعُه للقبض عليهم، ولكن لم يستطع أيُّ واحدٍ منهم دُخولَ الكهفِ، فَبَنَوا عليهم بابَ الكهفِ؛ ليموت الفتية جُوعًا وعَطشًا، ونَسيَ الناسُ أمرَهم بعد ذلك. وفي يوم من الأيّام بَعَثَ أحدُ الرُّعاةِ برجاله وأَمَرَهم بفتحِ فَمِ الغار ليتّخذه حَظيرةً لغنمِهِ، ولمّا دخلوا لمَ يَروا أَوّل الأمر الفتيةَ الذين بَعثهم الله في الأَجل الذي ضَرَبه ليَقظَتِهم، وعندما استيقظوا كانوا لا يَزالون يَملؤُهم الفَزَعُ والرُّعبُ مِن الخَطر الذي نَجَوا منه، فَعَمدوا إلى الحِيطة وبعثوا بأَحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعامًا، ولم يَعرف بائعُ الطعام النقود التي دفعها إليه الفتى، فَسَاقَه إلى المَلِك وهناك تبيّن كلّ شيء: فقد نام الفتية ثلاثمِئة سَنة وتسعًا، وكانت الوثنيّة قد انقرضت خلال هذه المُدَّة وحلّ محلّها التوحيد، وفَرِح المَلِك بأصحاب الكهف فَرَحًا عظيمًا؛ لأنّ بَعْثَهُم أَيّدَ عقيدةً دينيّةً كان البعض يَشكّ في صحّتها، وهي أنّ الناس يُبعثون كما هم بالجَسَد والروح معًا. ولم يَكد الفتى يعود إلى الكهف ثانيةً حتى ضَرَب الله على آذانهم مرّةً أخرى، فجاء الناس وشَيَّدوا هناك على المَغارة مَسجِدًا تَبرُّكًا بهم. الطبري (الإمام أبى جعفر محمد بن جرير، ت٩٢٣هـ)، *تاريخ الأمم والملوك*، ج١، (ليدن: بريل، ١٨٧٩)، ٤٥٤-٤٥٧.

[٣] وقد وردت قصة أصحاب الكهف في القرآن الكريم في سورة الكهف، وهو ما ينفي قول كثير من الكتابات التي تقول إنها أسطورة، ولكن المؤرخين قد استعانوا بالروايات المسيحية عند تفسيرهم لقصة أصحاب الكهف في تفاصيل لم تذكر في القرآن الكريم كعدد الفتية وأسمائهم ومكان وقوع القصة.

وعليها أسماء الشبان السبع، كما وجدت تزين جدران بعض المساجد[١] والتكايا والأسبلة التي ترجع إلى العصر العثماني، وخاصة الأماكن الخاصة بالمتصوفين، فكانت تسجل أسماؤهم في شكل دائرة، ويتوسطهم اسم كلبهم المعروف بقطمير، كما وجدت الكثير من اللوحات الخطية مدون عليها أسماء أصحاب الكهف ولوحات سفينة مشكلة بواسطة أسماء أصحاب الكهف شكل(١)، (لوحة ١-٢-٣-٤)، هذا بخلاف أن صورة السفينة أيضًا تحمل معنى رمزيًا صوفيًا في المخطوطات المصوّرة والمصادر المكتوبة، فهي تُصوَّر العقيدة الإسلامية أحيانًا على أنها سفينة في بحر هائج بحسب مصادر صوفية، وأنها إذا كانت مكتوبة بأسماء الفتية السبع، فإنها لن تغرق (لوحة٣)، وقد أدت أهمية قصة أصحاب الكهف كقصة خلاصية إلى استخدام أسماء النائمين السبعة، وكلبهم على تعويذات مختلفة، لأغراض الحماية ولضمان وصول الرسائل بأمان، وطبقا للمعتقدات الشعبية خاصة في منطقة الأناضول، فإن كتابة أسمائهم على السفن يمنع الغرق، ومن ثم، أصبحت شائعة بشكل خاص في المناطق ذات المؤسسات البحرية والتجارية القوية مثل الإمبراطورية العثمانية[٢]، وجدير بالملاحظة، أن أسماء أصحاب الكهف كانت تكتب غالبًا على الجدران أو على الحلى والتمائم؛ وذلك تحت تأثير المعتقد الشعبي الأناضولي الشائع به التبرك بأسماء أصحاب الكهف، ولكن ليست في شكل تصويري معين كالسفينة، بل أن مجرد كتابة الأسماء، فإنها تحمل دلالات استدعاء القصة بأكملها، وبالتالي، تعطي نفس الاعتقاد الشعبي في الحماية الإلهية لمن كتب أو ذكر أسماء أصحاب الكهف[٣].



(شكل رقم ١) سفينة أصحاب الكهف تفصيل من لوحة (١) (من عمل الباحثة)

[١] وجدت أسماء أصحاب الكهف مرسومة على جدران مساجد قري غرب الأناضول بأسلوب الرسم بالقلم كاري مثل مسجد قرية بيلن أرتيتش. إبراهيم وجدي إبراهيم، "العناصر الزخرفية في مساجد القري العثمانية في غرب الأناضول منذ القرن ١٢هـ/١٨م وحتى بداية القرن ١٤هـ/٢٠م (دراسة أثرية فنية)"، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مج٦، العدد٣٠، (نوفمبر٢٠٢١): ٦٥٦. وقد ذكرت هذه الدراسة أن تسجيل أسماء أصحاب الكهف على جداران المساجد وعلى الحلى والتمائم يرجع إلى القدسية التي تمتعت بها سواء في الإسلام أو في المسيحية وأنها بديل عن كتابات الطلاسم والسحر التي كانت تُكتب من قبل.

[2] Francesca Leoni, Christiane Gruber, and P. Lory., *Power and protection: Islamic art and the supernatural*, (Ashmolean Museum, University of Oxford, 2016), 36.

[3] Gwendolyn Collaço, "With Sleep Comes a Fusion of Worlds: The Seven Sleepers of Ephesus Through Formation and Transformation." *Senior Capstone Project, Vassar College* (2011): 116-117.

ولكن يبقي التساؤل لماذا الحاجة إلى كتابة هذه الأسماء على شكل سفن؟ ولتوضيح ذلك، فقد وجدت من خلال البحث أن الاسم الشائع لهذه اللوحات هو "سفينة الخلاص" وهو الاسم الذي يطلق على سفينة سيدنا نوح عليه السلام، كما تشير دائما الكتابات التي تتناول قصة أصحاب الكهف بأنها قصة خلاصية، ودليل على رعاية الله سبحانه وتعالى لعباده المتقين، وهو نفس الأمر الذي توحي به قصة سفينة سيدنا نوح، ومن هنا، أعتقد أن سبب الربط من وجود سفينة "سفينة الخلاص" مشكلة بأسماء أصحاب الكهف "عباد الله المتقين"، هو التضرع إلى الله تعالى والرجاء بأن يكون مصير حاملي هذه اللوحات كمصير المتقيين في قصة سفينة نوح وقصة أصحاب الكهف، ومما يرجح هذا الاستنتاج وجود لوحة من اللوحات موضوع الدراسة كتب الخطاط فيها على اليمين سفينة نوح، وعلى اليسار أصحاب الكهف (لوحة رقم٤/أ)، وقد وجدت لوحات بها أسماء أصحاب الكهف على شكل سفن منذ القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي، حيث أُعتقد أن تشكيل السفن بواسطة أسماء أصحاب الكهف سوف يحمي السفن اثناء الحملات البحرية العثمانية، كما كان يُعتقد أن السفن الموكلة إلى أصحاب الكهف لن يتم تحطيمها في البحر[١]، ويتزامن ظهور هذه اللوحات مع كثرة الحملات البحرية العثمانية، ونلاحظ بالفعل تشابه السفن المشكلة بأسماء أصحاب الكهف مع السفن العثمانية خاصة المعروفة باسم جاليون.

وبصفة عامة، تعد قصة الشبان السبع النيام من أشهر روايات ما قبل الإسلام في المنطقة، فإن العظة الشعرية أو العظة الليتورجية "الدينية" المنسوبة إلى يعقوب السروجى كان لها أثر روحاني كبير في قلوب المسيحيين" اليعاقبة "في الاتحاد الغساساني في أرض السهوب السورية الأردنية، وكذلك في ضواحي نجران في جنوب شبه الجزيرة العربية، ومن هذه المراكز، كان من الممكن أن يتم تداولها بين المسيحيين الناطقين باللغة العربية في جميع أنحاء شبه الجزيرة العربية، حيث كانت تستخدم في أعمال السحر، وطلب الحماية الإلهية. وممَّا سبق، نستطيع القول: إن الاعتقاد في التبرك بأسماء أصحاب الكهف كان معروفًا في المنطقة العربية وقت نزول القرآن الكريم، واستمر كمعتقد شعبي متوارث بعد الفتح الإسلامي[٢].

وقد استمرت القصة تتمتع بشعبية كبيرة في كثير من بلدان العالم الإسلامي، واستخدم أسماء النائمين السبعة في النقوش والتمائم وعلى الورق، وذلك بهدف الحماية الإلهية، وجلب الحظ، وغالبًا ما كان يتم كتابة أسمائهم باللغة العربية على شكل سفينة[٣]. هذا بجانب الاعتقاد الشعبي بأنها كانت تحمي من الشر، وقد تبنتها الكثير من الطرق الصوفية، فحاولوا الحفاظ على جوهر القصة، وذلك على الرغم من وجوهها واستخداماتها المتغيرة، فكانت للقصة جوانب روحانية تشير إلى الولاء والإيمان والحماية الإلهية، فقد وجدت وهي تزين التكايا والأضرحة[٤]؛ وذلك اعتقادًا منهم بأنها إشارة على حماية الله للمؤمنين الذين اتبعوا طريق الهدي والرشاد، وكانت الفتية والقصة نفسها بمثابة وسيط لنعمة الله في الفكر الصوفي. ويتحدث الإمام الغزالي بشكل خاص عن هذا الاستخدام في سيرته الذاتية "المنقذ من الضلال" فيما

[1] Mustafa Gürbüz Beydiz, "Gemi Tasvirli Çeyiz Sandığı Kapakları", *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi*, 2.3, (2014): 615.

[2] Collaço, "With Sleep Comes a Fusion of Worlds: The Seven Sleepers of Ephesus",109.

[3] Sharon, "Ashab al-Kahf Inscription at the Sabil al-Mahmudi in Jaffa", 75.; Annabel T. Gallop, "Malay seal inscriptions: a study in Islamic epigraphy from Southeast Asia." (Ph.D. thesis, soas, University of London, 2002), 225.

[4] Tülün Değirmenci, "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli Province", *The Medieval History Journal*, 22, 2, (2019): 382.

يتعلق باكتشافه الشخصي للصوفية، ويشير إلى الحاجة إلى رجال مثل أصحاب الكهف وغيرهم من الصوفيين المتحمسين كوسطاء لله، ويضيف ".... لأنهم أعمدة الأرض وبركاتهم تنزل الرحمة الإلهية على سكان الأرض، وبسببهم تنال المطر، وبفضلهم تنال الرزق"، كما شبه الصوفيين بأصحاب الكهف وأن لهم دورًا بارزًا في كسب نعمة الله للبشر أو "سكان الأرض عامة". هذه الفكرة جعلت قصة النيام السبعة تنال إعجاب الحكام، لا سيما في أهم الضروريات الأساسية للبلاد من المطر والقوت، كوسيلة لاكتساب هذه "الرحمة الإلهية"، وأصبح أسماء أصحاب الكهف إضافة ضرورية للأعمال الفنية تحت رعاية البلاط الملكي لطلب بركة الله[1].

كما لاقت اهتمامًا أيضًا من أصحاب المذهب الشيعي الصفوي، فصورت القصة في كثير من المخطوطات الصفوية. واستنادًا إلى ما سبق، وتماشيًا مع الاعتقاد الشعبي لهذه القصة من تأثيرها السحري كتعويذة نفذت على القطع الفنية المختلفة كالمرايا، حيث يمكن للأشخاص تطبيقها بسهولة لأغراض الحماية الإلهية، كمعظم تمائم السحر في العالم الإسلامي ذا طبيعة وقائية، يطلبون رعاية الله من القوى والعين الشريرة؛ لذلك فإن أسماء أصحاب الكهف وقصة الحماية الإلهية لهم تعد خير مثال لهذا الاعتقاد.

٣.١ أصحاب الكهف في الثقافة الشعبية في الأناضول:

من المحتمل أن تكون الرواية نتاج تاريخ مُعقد متعدد الثقافات، ويرجع جاذبيتها بين المسلمين إلى ظهورها في سورة من القرآن الكريم، ومع ذلك، فإن المعتاد في القرآن الكريم لا يذكر أسماء أبطال القصة، حيث يروي فقط الخطوط العريضة للقصة. لكن كما سنرى، فإن المعتقدات التي نشأت حول أصحاب الكهف في الثقافة الشعبية الأناضولية قد تشكلت من خلال تلاوة أسمائهم، أو من خلال كتابة أسمائهم على مجموعة متنوعة من الأدوات المستخدمة، وبطبيعة الحال، فقد غذت أنظمة المعتقدات الشعبية الأناضولية قصص النائمين السبعة بأحداث ربما تكون خيالية، كما روتها النصوص الأدبية، والتي تقدم مجموعة أحداث لم يتم ذكرها في القرآن، وعلاوة على ذلك، كان الإيمان الراسخ بقوة أسماء أصحاب الكهف قد ولّد الاعتقاد بأن أي مساحة بها أسماؤهم ستكون في مأمن من كل المصائب، ومن المؤكد أن الاعتقادات المتوارثة بفعاليتها كانت منتشرًا بين مخيلة الشعب في جميع أنحاء الأناضول من قبل ظهور الإسلام، وأن هذا الاعتقاد ليس له علاقة بالدين[2].

ومن المعتقدات الشعبية الراسخة في أذهان المسلمين العثمانيين خاصة في بلاد الأناضول خلال القرن١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م؛ بالإضافة إلى ما تم ذكره، أنه إذا وضعت الورقة التي كتبت عليها أسماؤهم على نار مشتعلة يمكن أن تنطفئ النار. كما ورد أنه إذا وُضعت الورقة التي كُتبت عليها أسماء الصحابة بجانب الأطفال، فلن يبكون، وإذا مرضوا شُفوا، وأنه إذا كتب شخص ما هذه الأسماء على قطع من القماش ولفها حول ذراعيه (يمليخا ومثلينيا ومكثلينا، ثم مرنوش ودبرنوش وشاذنوف وكفشططيوس وقطمير)، فإنه سيحقق كل شيء، وإذا وُضِعت الورقة التي كُتبت عليها أسماء أصحاب الكهف على المرأة التي ولدت، فلن تعاني من آلام المخاض، وسوف تلد بسهولة، وسيكون أطفالها بصحة جيدة، وإذا وضعت بجانب شخص لا يستطيع النوم أو علقت في حجرات النوم، فسوف ينام. وإذا أذابت الورقة في الماء وشرب المرضى ماءها، فيشفون من أمراضهم. وإذا تم وضعها في المنزل، فلن يكون هناك حريق أو سرقة في المنزل. وسيجد أفراد الأسرة السلام والرفاهية في المنزل. وإذا تم الاحتفاظ بالورق

[1] Collaço, "With Sleep Comes a Fusion of Worlds: The Seven Sleepers", 116-117.

[2] Değirmenci, "'Popular' Imagery in the Late Ottoman Periphery", 383-385.

على المركبات التي تسافر في البر والبحر، فستكون هذه المركبات آمنة، فهم يعتقدون أن أسماء أصحاب الكهف هي الحامي الروحي للبحرية التركية. وتأتي كتابة أسماء هؤلاء الشباب على شكل سفن نابعة من هذا الاعتقاد، وينتشر بين الأوساط الشعبية أن ذكر اسم أصحاب الكهف في صلاة النمل، وتعليقها في المتاجر وأماكن العمل سوف يجلب العديد من العملاء[١].

ويبقي التساؤل هنا أن أغلب الإشارات التي وصلتنا عن استخدام أسماء أصحاب الكهف في الأغراض الوقائية سواء مسجلة على جداران المباني أو على تحف فنية أو لوحات خطية عثمانية ترجع إلى القرنين ١٢-١٣هـ/١٨-١٩م، وأن وجودها قبل ذلك الوقت كانت قليلة، فيما عدا تصوير القصة في مخطوطات دينية صفوية أو عثمانية، كأحدي قصص القرآن، وهو ما جعلني أبحث عن مصادر تتحدث عن التراث الشعبي العثماني خلال هذه الفترة.

فقد انتشر خلال هذه الفترة التاريخية موضوع الدراسة في كافة أنحاء العالم الإسلامي ظاهرة شعبية، وهي ظهور نُسخ أدبية شعرية ونثرية صغيرة الحجم لرواية أو أسطورة متداولة بين عامة الشعب، يستخدم في سردها أسلوب الراوي لتسلية عامة الشعب من غير المتعلمين (تلاوة نصوص "شعبية" مكتوبة بلغة يسهل الوصول إليها تحظى بشعبية كبيرة تقرأ بصوت عالٍ من قبل الأشخاص المتعلمين)، وبالبحث في التراث الشعبي الأناضولي وجدت بالفعل ذيوع وانتشار هذه الظاهرة خلال القرن ١٢هـ/١٨م، ووجدت أحد النصوص المثنوية التي تحمل اسم "**هذا قصة أصحاب الكهف**" تنسب إلى شاعر مجهول يعرف باسم مستعار، وهو "عهدي"، محفوظ في جامعة إسطنبول، مكتبة كلية الآداب،.ND 2495-286، عليه توقيع الخطاط أحمد بن إسماعيل إزمير وتاريخ النسخ ١١٥٢هـ/١٧٣٩م النص من ١٧ ورقة ومكتوب بخط النسخ. تحتوي كل صفحة عادة على ١١ سطرًا. تاريخ نسخ من ٣٥٢ مقطعًا، الراوي في هذا النص هو شخص اسمه ابن عباس كما في العديد من النصوص الأخرى لأصحاب الكهف[٢]. وبالتالي، أستطيع القول أن عادة تسجيل أسماء أصحاب الكهف أصبحت شائعة في القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي؛ بسبب ذيوع وانتشار تلاوة القصة الموجودة في هذه الفترة والاستماع إليها، فظهرت أجواء ثقافية محددة، سمحت للناس بالرجوع مرة أخري للاعتقاد بأسماء النيام السبع "أصحاب الكهف" كنوعًا آخر من التعويذات، خاصة، وأن هناك بعض النسخ كانت تنتهي القصة بالتأكيد على المستمعين أن نقش أسماء هؤلاء الشبان على لوحات أو أحجار بعد أن استيقظوا من نومهم الذي دام قرونًا والذي يوجد حتى الآن عند مدخل الكهف، كان هو السبب بأنهم حصلوا على العمر الطويل والخلود، وهو ما اعتقده الناس بالتبرك بأسماء أصحاب الكهف.

٤. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات التكية: تاج شريف: سكة شريف :sikke-i şerif

عندما بدأت اللوحات المعلقة بالانتشار تدريجيًا، خاصة خلال القرنين ١٢-١٣هـ/١٨-١٩م، وأعطي الخطَّاطون لها أهمية كبيرة وعملوا على تطويرها واستخدام تقنيات فنية متطورة في تنفيذها، كانت من أكثر اللوحات الخطية

[1] Ahmet Eyicil, "AFŞİN ASHAB-I KEHF", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayi*.14, yil (2005): 274.

[٢] للمزيد عن هذا المثنوي :انظر الدراسة التي قامت بها Hanife Koncu

Hanife Koncu, "Bir Ashâb-ı Kehf Kıssası: Hâzâ Kıssa-i Ashâbü'l-Kehf, The Story of Seven Sleepers: Hâzâ Kıssa-i Ashâbü'l-Kehf*", Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 10.10, (2013): 275.

التصويرية شيوعًا هي اللوحات الخاصة بالطرق الصوفية، والتي نفذها الخطاطون لتكون رمز لكل طريقة، فقد احتوت على كتابات تشير إلى أسماء شيوخ الصوفية، ومن ثم، بدأ تعليق لوحات التكية التي قدمت أفضل الأمثلة على الخط المعلق في داخل المحافل التابعة للطوائف الصوفية، وكانت مختلفة عن اللوحات المعلقة في المساجد والتي احتوت على الآيات القرآنية أو بعض الأحاديث النبوية، حيث كان اسم المؤسس للطائفة التي تم إلحاق النزل بها مكتوبًا على معظم اللوحات المعلقة في أكبر غرفة في التكية، أي في المكان الذي تسمى فيه الطائفة. ويفترض أن لوحات "سكة شريف" اعتبرت بديلًا عن تصوير مؤسس الطريقة كما كان من قبل- خاصة وأن هذه التصاوير من وحي خيال الفنان ومكروهة دينيًا عند المتصوفة، فوجدوا اللوحات الخطية تتناسب من الناحية البصرية والروحية مع معتقدات المتصوفة، وأصبحت من جهة المنظور التصويري والروحي لهم وكأنها تصويرة شخصية ترمز لمؤسس الطريقة، ومن ثم، بدأ استخدام لوحات "يا حضرة مولانا" تنتشر في الإمبراطورية العثمانية، وتعلق على جدران التكايا ومنازل المريدين كرمز لانتمائهم لهذه الطريقة الصوفية[١].

ويحتوي هذا النوع من اللوحات عادة كما شاهدنا على رسم أغطية رؤوس بأشكال متنوعة موضوعة على منضدة "خوان" مرتفعة(لوحات ٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣)، يزينها تكوين خطي متداخل لعبارة نصها ثابت في كل اللوحات "**يا حضرت مولانا**" يليها اسم شيخ الطريقة ودعاء له في الغالب دعاء ثابت نصه "**قدس سره**"[٢]، وهذه اللوحات تم إعدادها في الغالب في مساكن الدراويش؛ معظمها أعدها بشكل خاص أعضاء الطريقة الصوفية، وكانت في أغلب الأحيان تخلو من تاريخ العمل وتوقيع الفنان، كما يلاحظ أن أعداد كبيرة من هذه اللوحات هي من أعمال الخطاطين المدربين في نزل الطريقة[٣]، والتي تميَّزت بأنها ذات قيمة فنية عالية[٤]، ولكون الكثير من الخطاطين كانوا ينتمون لبعض هذه الطرق الصوفية، فقد قاموا بكتابة أسماء الكثير من مشايخ الطرق بتصاميم وإبداعات خطية متنوعة، وقد تجلى هذا الفن من خلال انعكاس محبة مشايخ هذه الطرق على طريقة كتابة الخطاطين لأسمائهم بأجمل التصاميم، وقد وصلنا بعض الأعمال من عمل أشهر الخطاطين في العصر العثماني كحافظ عثمان، حيث عملت الطرق الصوفية على تعليم أعضائها أنواع مختلفة من الفنون والحرف في نزل الدراويش؛ وبهذه الطريقة، استطاعوا أن يكسبوا رزقهم دون الاعتماد على أحد، كما يؤمن المتصوفون ان احتراف فن الخط يعمل على نقاء الروح، وقد اهتمت الطريقة المولوية والنقشبندية بصفة خاصة بتعليم أعضائها فن الخط[٥].

---

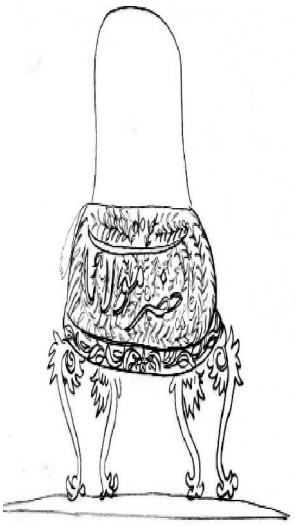
[1] Fatih Özkafa, "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri", *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi* 23.46, (2021): 61-62.

[2] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 159

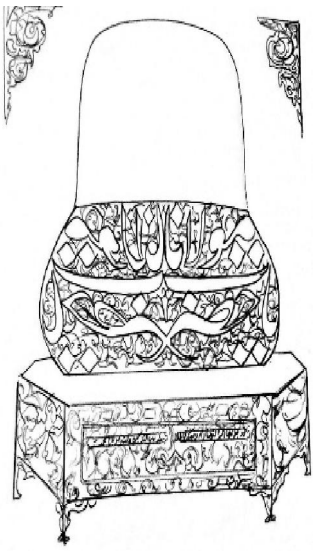
[٣] كثير من الخطاطين العثمانيين انتسبوا إلى بعض الفرق الصوفية، وعاشوا وعملوا في كنف ورعاية تكاياها، كما كان أغلب شيوخ التكايا أو العاملين فيها خطاطين، خاصة وأن مكانة الخطاط عند المتصوفة أنه من أهل الحضرة ومن أهل الله وخاصته الواجب إكرامهم وتقديرهم لأنهم من حملة القرآن الكريم، محمد أدهم حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، ١٠١.

[4] Alkan, "Tezhip sanatında Türkmen dönemi", 53.

[5] Özkafa, "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri", 198.



شكل(٢) سكة المولوية من لوحة(٨)
من عمل الباحثة



شكل (٣) سكة مولوية من
لوحة(١٢) من عمل الباحثة

شكل(٤) سكة نقشبندية من لوحة (٥)
من عمل الباحثة

ويلاحظ، أن هذا النوع من اللوحات اختص به الفن العثماني، حيث جمع بين الحياة الصوفية والفن، وقد تعددت أشكال لوحات تكية، وأن كان أهمها لوحات تاج شريف "السكة"، والتي تغيرت وظيفتها من أحد مكملات الزي الصوفي إلى رمز للتكية، حيث تحتوي على اسم مؤسس الطريقة، وفي بعض الطرق الصوفية، وجدت أيضًا أسماء أهم شيوخها (شكل ٢-٣-٤)، وكانت تُعلَّق على جدران التكايا في مكان مميز، أو في أهم مواضع التكية والأضرحة ومساكن الدرويش، كما اهتم مريدو الطريقة باقتناء هذه اللوحات في منازلهم تبركًا باسم شيخ الطريقة الصوفية، حيث يعد جزءًا من التبجيل والتقديس لهؤلاء الأولياء أكثر من كونه لوحة زخرفية؛ إذ على حسب اعتقادهم تشع هذه الأسماء بالبركة التي تعم الضريح وزواره[١]، وهي بالنسبة لهم بمثابة رمز لمولانا أو شيخ الطريقة، وبالتالي، يظهرون احترامهم كما لو كانوا في حضوره، وهي عبارة عن لوحات تقدم أفضل الأمثلة على الخط العربي، ومن الطرق الصوفية التي وصلنا من إنتاجها عدد كبير من لوحات تكية هي الطريقة المولوية والنقشبندية والتي تميزت بتكوين فني جمالي استخدمت في تنفيذها الأساليب الفنية المتطورة التي عرفت خلال الفترة موضوع الدراسة[٢]، وكانت أسماء شيوخ الطائفة وشكل التاج يرمزان إلى الطريقة الصوفية، ويعبران عن انتماء من يعلقها إلى هذه الطريقة الصوفية[٣].

---

[١] كتابة اسم مؤسس الطريقة كان يتم نقشه أيضًا على عوارض خشبية بارزة فوق الأضرحة أو في التكايا. م . بهاء تانمان، مقامات لتقديس الأولياء، ترجمة م. أي بينار، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير رايموند ليفشيز، ترجمة عبلة عودة، مراجعة أحمد خريس، (أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث "كلمة"، ٢٠١١)، ١٨٧.

[2] Fidan Tonza, "Doğu mistisizmi ve Anadolu tasavvufu'nun araştırılması ve seramik uygulamaları", (PhD Thesis, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2012), 63

[3] *Özkafa,* "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri", 198.

وبالإضافة إلى رمزية هذه اللوحات كرمز للطريقة، فقد ساد اعتقاد أن من يقعون تحتها (يقصد أسفل اللوحات المعلقة) سوف تنالهم الحماية والتبرك، وربما كان هذا هو سبب تعليقها على جدران نزل الدراويش وعلى جدران العديد من المنازل والقصور وحتى المساجد[١]، ووفقًا لبعض التفسيرات الصوفية، كل الخليقة تقع تحت قبعة أو تاج الله، وفي معتقدات الصوفية الدراويش فقط هم من يمكنهم حمل تاجه، وهم من يمكنهم أن يؤسسوا فروع الروحانية التي تتبع من نبيه محمد (ص) صاحب التاج[٢] ... ولذلك تشير هذه اللوحات إلى ارتباط الدرويش الروحاني بالتاج[٣]، فطبقا لمعتقداتهم، فقد آمن الدرويش بوحدانية الله فجعل السكة تاج رأسه[٤].

هناك العديد من الأعمال الخطية المتعلقة بالنقشبندية، المولوية، القادرية، الرفاعية، البكتاشية، إلخ. حيث قام الخطاط بتنفيذ هذه اللوحات بحب، فخرجت أسماؤهم بتكوين فني فريد من نوعه، أما بالنسبة للنقشبندي، فقد تم تصميم أسماء العديد من المشايخ في سلسلة النقشبندية المقدسة، ولا سيما مؤسس الطريقة بهاء الدين النقشبندي، ومن بين الخطوط التي استخدمت في عمل هذه اللوحات كان خط الثلث الجلي [٥] والتعليق الجلي. وكان بعضها مكتوبًا بالحبر، والبعض الآخر مكتوب بتقنية الزرندود .zerendûd[٦].

ولكن يبقي التساؤل لماذا اختار الفنَّانون غطاء الرأس لهذا النوع من اللوحات؟ في مستهل توضيح هذا التساؤل علينا معرفة إن فكرة التاج أو السكة تحظى باحترام خاص في الأوساط الصوفية، هي رمز الروحانية، والمعلم الروحي، والقائد والشيخ، وهو الشخص الذي اكتسب المعرفة والحكمة[٧]، وهو مؤشر على المكانة والمهنة والتسلسل الهرمي الروحي للطريقة، وبصفة عامة، يحظى غطاء الرأس لدى المسلمين أهمية كبري لكل من الرجال والنساء، وتاج شريف أو السكة من أهم الرموز الروحية عند الطرق الصوفية[٨]، فكان الدرويش يقُبل أطراف قبعته قبل وضعها أو عند خلعها دلالة على احترامه وتقديسه لها، ولتوضيح مكانة السكة في الطرق الصوفية، فنجد على سبيل المثال

---

[1] Begiç H. N., "Mevlevilik'te Bir Sembol: Keçe Başlıklar "Sikke, Arakiye, Külah", *Türkoloji* 97 (2019): 135-137

[٢] من الألقاب التي يطلقها المتصوفة العثمانيون على الرسول(ع)، وتحمل كثيرًا من المؤلفات الصوفية لقب: صاحب التاج والمعراج، السراج في معراج صاحب التاج، وطريق المعراج إلى حضرة صاحب التاج.

[3] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 159-160.

[4]Melhlika Orakçioğlu, "Mevlevi tarikat kültüründe kıyafetler ve sembolik anlamları", (Master's thesis, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022), 56-57.

[٥] الجلي أسلوب من أساليب الكتابة عند الخطاطين، طوره العثمانيون في الكتابة بخط الثلث على العمائر بالدرجة الأولى، فصار هذا الخط ينقسم إلى الثلث العادي والثلث الجلي، والفرق بينهما يكون في عرض القلم وسماكة الخط من (٢-٢.٥) ملم في الثلث العادي، وما فوق ذلك إلى (3.5) سم في الثلث الجلي. إدهام محمد حنش، "كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين"، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، العدد السابع، السنة الرابعة، (٢٠١٤): ١١٤.

[6] Özkafa, "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri", 196.

[7] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 159

[8] Peter Dans Laqueur, "Dervish Gravestones." In *The Dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, ed. Raymond Lifchez (California: Universty of California Press,1992), 284.

أن السكة المولوية[١]، أو القبعة العالية كان يرتديها كل أعضاء الطريقة بغض النظر عن رتبتهم ومكانتهم، ولكن ما يميزهم عن بعضهم كانت طريقة لف العمامة، وخاصة طرفها، بالإضافة إلى لون العمامة، فاللون الأبيض هو الأساسي للجميع، والأخضر فهو لمن يحملون لقب سيد، واللون القرمزي الداكن مخصص للشيخ أو الشلبي، أما القطب، فيرتدي قبعة خاصة به وحده ملفوفة بعمامة الصوفية وتسمي سري إستفا وهي ترمز إلى وصوله إلى الحقيقة المطلقة[٢]، وكانت سكة مولوي بنية اللون فهي بالمعنى الصوفي تشير إلى "لقد أتينا من الأرض وفي النهاية سنذهب إلى الأرض". ومن المعروف أن الدرويش يحتفظ بها طوال حياته وتوضع على رأسه بعد وفاته من خلال فتح الكفن قليلاً أثناء الدفن، ويعتبرها أنها شاهد قبر لأرواحهم، وبالفعل كان يضع على شاهد القبر نحت لغطاء الرأس المميز للطبقة التي كان ينتمي لها المتوفي[٣]، ونفس الأمر نجده في الطريقة النقشبندية معظم اللوحات التي نُقِشت عليها أسماء شاه نقشبند أو غيره من شيوخ النقشبنديين هي في شكل تاج شريف نقشبندي، وهو عبارة عن عمامة دائرية كبيرة الحجم متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة دائرية مرتفعة، ولكن ليست بارتفاع القلنسوة المولوية[٤]،

---

[١] وتظهر أهمية سكة شريف في نفوس مرتديها أن من ارتدى هذه السكة لا يمكنه السفر بدونها لبقية حياته، ولا يستطيع خلعها لدرجة أنه حتى عند حلاقة الشعر، كان يحلق بدون خلع السكة، فقد؛ يعمل على تحريكها في اتجاهات مختلفة إلى اليمين واليسار والأمام والخلف حتى إتمام حلق شعره. وفي الحمام، بمجرد غسل الرأس، يتم ارتداؤه على الفور. هذا تعبير عن الحساسية التي يخلقها الحب والاحترام والتفاني للمعاني العميقة والدقيقة التي ترمز إليها. وحقيقة أنها كانت توضع على رأس المتوفى في القبر نتيجة هذا الفهم، "سكة" هو أيضًا اسم النقود المعدنية التي سكتها الدولة. يتم التحقق من صحتها وجدارتها وضمانها من خلال الختم الرسمي. إذا طبقنا هذا المعنى على السكة كغطاء الرأس التي يرتديها الصوفيون، فإن الشخص الذي يلبس السكة يعني شخصًا ذا قيمة. وكما أن نقل العملات المعدنية يخضع لسلطة الدولة واحتكارها، فإن ارتداء السكة يخضع لتقدير وتصرف الطريقة وأعلى مسؤول به. وكلما زادت جريمة إنتاج العملات المعدنية دون علم الدولة، زادت الجرأة على ارتداء السكة دون إذن من الطريقة. العقوبة لكليهما كانت كبيرة.

- Rıza Duru, *Mevlevîname: çeviri metinler ve resimlerle batılı seyahatnamelerinde Mevlevîlik,* (Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2012), 26

من أغطية الرؤوس المولوية أيضًا العراكية والكلاه، وهي مخروطية الشكل مصنوع من الصوف الأبيض، يرتديه الأطفال والنساء والدرويش المولويون، وكانت السكة مصنوعة من صوف الضأن أو الأغنام بطريقة خاصة في لون شعر الإبل كطبقة مزدوجة، مقلوبة حسب حجم رأس من يرتديها، وتتطلب إتقان صنعها. والجزء العلوي منها مصنوع من لباد مطروق، أرق قليلاً من الجزء الذي يثبت على الرأس، ويعرف بأنه مخروط متداخل من طابقين ويُطلق على غطاء رأس النساء المولوية اسم .arakbir

Begiç, Mevlevilik'te Bir Sembol: Keçe Başlıklar "Sikke, Arakiye, Külah",135-137

[٢] نورهان أتاسي، ثياب الدراويش وطقوسهم في الطريقة المولوية، ترجمة م.أ. كويجلى بينار، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير: رايموند ليفشيز، ترجمة: عبلة عودة، مراجعة: أحمد خريس (أبوظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث "كلمة")، ٢٠١١)، ٣٢٣.

[٣] بسبب هذا المعنى والقيمة، هناك احتفالات مقدسة تسمى هذا الحفل "Sikke Tekbirlime" ويقام يومي الإثنين والجمعة، وهما من الأيام السعيدة في العالم الإسلامي. وفي هذا الحفل يتشرف الدراويش بارتداء السكة بإكمال خدمته المرهقة لمدة ألف يوم. يقدره ويثني عليه. في هذا الاحتفال المهم، ومن يصل إلى ارتداء هذه العمامة والتي ترمز إلى أنه وصل إلى مستوي متقدم من المعرفة والحكمة، وتحظي على مكانة مقدسة في نفوسهم، ومن مظاهر تقديسه لها لا يرتديها وهو بداخل المساحات غير النظيفة مثل المراحيض. ومن مظاهر العقاب المتبعة داخل هذه الطرق هي سحب تاج أو سكة الدرويش الذي ارتكب خطأ لا يغتفر:

− Mehlika Orakçioğlu, *Mevlevi tarikat kültüründe kıyafetler ve sembolik*, 57

[4] Özkafa, "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri", 61-62.

ولم يكن الجميع يتمتعون بامتياز ارتداء التاج أو السكة، فقط أولئك الذين يمتلكون المعرفة المقدسة ونقاء الروح، يستحقون ارتداءها وبصفة خاصة في الاحتفالات الدينية الخاصة بهم[١]، وتختلف أشكال أغطية الرؤوس من طائفة صوفية لأخرى، حيث كانت مرتبطة بمؤسس الطريقة الذين سميت الطريقة بأسمائهم كما سبق الذكر. وكانوا يرتدون عادة رموزًا معينة في غطاء الرأس الخاص بهم، غالبًا ما تُعتبر الرموز الموجودة على العمامات أو التيجان رموزًا مقدسة غير معروفة لعامة الناس[٢].

وممَّا سبق تظهر أهمية سكة شريف وأسباب اختيار غطاء الرأس ليكون رمزا للطريقة وفقًا للمعتقدات الشعبية في نفوس أعضاء الطرق الصوفية حول سكة شريف أو تاج شريف.

وجدير بالذكر، إن لوحات التكية كانت خير وسيلة لطرق صوفية شيعية انتشرت وسط الأتراك خلال الفترة العثمانية للتعبير عن معتقدهم، وكانت تحتوي على رموز مسجلة بالخط العربي بها دلالات صوفية تميل إلى التشيع تشير إلى الطريقة البكتاشية[٣]، على سبيل المثال لوحات تحتوي على رموز تشير إلى سيدنا محمد (ص) وحفيديه الحسن والحسين والإمام علي بن أبى طالب، وإن كانت أغلب الرموز تشير إلى الإمام علي، وهذه الرموز المنفذة بالخط العربي تعطينا تصور بصري بما تحتويه اللوحة، وأصبحت كغيرها من لوحات التكية رمز للطريقة الصوفية، ومن لوحات التكية التي ترمز للطريقة البكتاشية لوحة مؤرخة بعام ١٢١٥هـ/١٨٠٠م مقاساتها ٢٨ ×٤٣.٥سم محفوظ بمتحف الأشمولين-جامعة أكسفورد (EA2015.12) عليها توقيع الخطاط مصطفى الأدرني (لوحة رقم ١٤)، ويظهر باللوحة على اليمين غطاء رأس يزينه بالكامل نص بخط الثلث بصيغة: "انا مدينة العلم وعلى بابها" وهو حديث منسوب إلى الرسول (ص) يفسره الاعتقاد الشيعي بأنه إشارة لتنصيب الرسول لابن عمه وصهره خليفة للمسلمين، وعلى اليسار جمل يحمل كفن كتب عليه "موتو قبل أن تموتوا" ويظهر على ظهر الجمل أيضًا سيف ذو الفقار، ووفقًا للرواية الشيعية "حلم الإمام علي حلم يُنبئ بوفاته. وفيها كان هناك شخصية محجبة يقود جمل محملاً بجثته إلى آخر مكان لدفنه. عندما استيقظ وشارك الرؤية مع ولديه حسن وحسين، وأمرهما بعدم الاستفسار عن هوية الرجل عندما يحين الوقت، وما يهمنا من هذه اللوحة هو اتجاه الخطاط إلى استخدم الخط كأحد الفنون البصرية لتوضيح هذه القصة الغامضة المنتشرة بين المجتمعات الصوفية الشيعية، فليس المهم لغة الكتابة سواء كانت- العربية والفارسية أو العثمانية – ولكن الرمز الذي عبَّر عنه باستخدام الخط والذي يُفسَّر كفن بصري، يوضح لعامة الشعب المتعلمين وغير المتعلمين ما تشير إليه اللوحة دون قراءتها كرمز للطريقة البكاتشية[٤]، كما تظهر بعض الحيوانات المشكلة بالحروف العربية في لوحات التكية كرمزية لشيوخ الطرق الصوفية كالأسد "رمز الإمام علي بن أبى طالب" وسيف ذو الفقار، وكلها رموز للطريقة البكاتشية، وهو ما يتوافق ما المعتقد الصوفي

[1] Nurhan Atasoy, 1992, "Dervish Dress and Ritual." *Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey,* Ed.Raymond Lifchez, (California: University of California Press,1992), 266.

[2] Teparić, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany", 159-160.

[٣] أحمد الشوكي، "الصور الخطية الآدمية في الفن الإسلامي: دراسة إثنوأركيولوجية"، *مجلة كلية الآثار بقنا-جامعة جنوب الوادي، المجلد ١١، العدد١*، (٢٠١٩): ٤٧.

[4] Leoni, Gruber, and Lory, *Power and protection*, 28.

للحروف بأن الحرف وسيلة إشارة أكثر مما هو وسيلة عبارة وهو ما يتفق مع طبيعة اللوحات ودورها بين عامة الشعب بأنها تشاهد أكثر ممَّا تقرأ وتشير أكثر ممَّا تعبر[١].

٥. أثر المعتقدات الشعبية على لوحات حلية شريف "شمائل نبوية":

وتماشيا مع تم ذكره في الأسطر السابقة من الأهمية البصرية والتأملية والاهتمام الشعبي لبعض اللوحات الخطية، فكان من الضروري الإشارة إلى لوحات "حلية شريف– شمائل نبوية"[٢]، والتي تعد من أكثر اللوحات المرتبطة بالمعتقدات الشعبية، وهى بخلاف أهميتها كأحد الإبداعات الفنية العثمانية، إلَّا إنها كانت تؤدى دورًا مؤثرًا في الثقافة الشعبية العثمانية، فقد كانت من أكثر اللوحات المعلقة في المساجد والمنازل، وتكاد تكون كانت معلقة في كل بيت مسلم في الفترة العثمانية، وقد تشكَّلت نتيجة الحب والاحترام للرسول عليه الصلاة والسلام، فكان من المعتاد أن يُطلب من الخطاط نقشها، وكانت ذات شكل وزخرفة فريدة من نوعها أبدعها الخطَّاطون العثمانيون، وقد انفردت بها فنون الدولة العثمانية دون غيرها من بلدان الدول الإسلامية الأخرى[٣]، والحلية تتضمن أوصاف الرسول (ص) التي ذكرت في كتب الحديث، وقد اعتبرت بديلا للتصوير التشخيصي للرسول المحرم في الإسلام السني، وتعبيًرا رمزيًا عن شخصية الرسول علية الصلاة والسلام، وقد ظهرت بعض المعتقدات الشعبية حول الحلية، بسبب المعنى المقدس والروحي الذي تحمله هذه اللوحات، والذي يتشابه مع تفسير رؤية الرسول في الأحلام، فكان وجودها في المنازل يشير إلى البركات والنعم التي سوف ينالها أصحاب هذه المنازل في الدنيا والآخرة، وأن المنازل التي بها الحلية سوف تنعم بالسعادة والمحبة، وفي المعتقد الشعبي العثماني أيضًا يُنظر إلى الحلية على أنها تمتلك قوة وقائية ضد الكوارث والمصائب، فمجرد وجودها معلقة على الجدران سوف يحمي المنزل من أي مصيبة[٤]. وبالمثل، عندما يحمل المرء حلية على جسده كتميمة، يبقى آمنًا ضد أي سوء حظ أو كارثة، ويذكر أحد المؤرخين العثمانيين "Koçu" في كتابه: "كتائب الإطفاء في إسطنبول" Istanbul Tulumbacılar، أن الحلية النبوية كانت موضوعة في المنازل، لأنه يُعتقد أن وجودها في المنزل تمنع الحرائق[٥].

وتاريخيًا، كانت بداية ظهور هذه اللوحات يعتمد أيضًا على التراث الشعبي، وذلك بعد القصيدة الشعرية عن أوصاف الرسول (ص) للشاعر محمد حقاني، حيث اعتمد الخطاط حافظ عثمان مخترع الحلية النبوية على حلية حقاني في إبداعاته لأول حلية نبوية مؤرخة بعام ١١٠٩هـ/١٦٩٧–١٦٩٨م، ومحفوظة بمتحف قصر طوبقا بيسراي بإسطنبول تحت رقم G.Y.1430، وقد اتفق كثير من الباحثين حول أن سبب اختراع الحلية النبوية هو

---

[١] أحمد الشوكي، الصور الخطية الآدمية في الفن الإسلامي: دراسة إثنوأركيولوجية، ٤٩.

[٢] عن تكوين الحلية والكتابات التي تحملها انظر: محمد على حامد بيومي، دراسة أثرية فنية للوحات الحلية النبوية في فن الخط العربي (مجموعة دار الكتب المصرية) مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، العدد١٢، (٢٠١١). وهي دراسة عن مجموعة من الحليات محفوظة في دار الكتب المصرية، وقد تناولت الدراسة شرحًا وافيًا لكتابات هذه المجموعة، وتحليل مضمونها، ولكن لم تتطرق للناحية الاجتماعية والشعبية لوجود الحلية النبوية وهو ما نلقى عليه بعض الضوء في إشارتنا للوحات الحلية النبوية.

[3] Keskiner, *Sultan Ahmed III (r.1703□1730) as a calligrapher*, 243

[4] Gülnihal Küpeli, "Nots on The Formation of Hilya Design: Calligraphy-Illumination Interaction and Numeral Symbolism", KAÜSBED, Ek Sayı 2, (2019): 156.

[5] Berna Yalaz, "Islamic calligraphy in residential architecture in İstanbul and Anatolian territories in the late Ottoman period: A cultural agent." *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*, İstanbul: Şehir Üniversitesi (2017): 28

بعض الأحاديث غير الصحيحة بآراء كثير من المفسرين والدارسين، والتي أوردها محمد حقاني[١] في قصيدته ومنها: حديث ثنا أَبُو مَرْوَانَ الْعُثْمَانِيُّ ثنا نَافِعُ بْنُ صَيْفِيٍّ عَنْ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنِ عُقْبَةَ بْنِ عَامِرٍ عَنْ أَبِيهِ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ:"لا يَدْخُلُ النَّارَ مُسْلِمٌ رَآنِي وَلا رَأَى مَنْ رَآنِي وَلا رَأَى مَنْ رَأَى مَنْ رَآنِي."[٢]، وهذا المثنوي يفضله العثمانيون، ويتم قراءته في الاحتفالات الدينية كالمولد الشريف.

وعلى هذا الأساس، فان الخطاط حافظ قام بإنشاء لوحات الحلية الخاصة به في المقام الأول كلوحات تأملية، فكل من يري "الحلية النبوية" وليس "من يقرأ الحلية" يُعرف أنها تشير إلى أوصاف الرسول(ص)، وعلى هذا اعتمدوا أن الحلية ما هي إلا صورة لشمائل أو صفات الرسول، وليست لوحة نصية كما تظهر[٣]، وما يُدلِّل على هذا الاعتقاد ما كتبه الخطاط حافظ نفسه في نهاية الحلية (المحفوظة في متحف طوبقابي سراي مؤرخة بعام ١١٠٩هـ/١٦٩٧-١٦٩٨م) "**كتبه الفقير عثمان المعروف بحافظ القران- غفر الله له ولوالديه ولمن نظر فيه آمين يارب العالمين سنة تسع ومائة والف**"[٤] (لوحة رقم ١٥أ/ب) وبالمثل نسخة من حلية نبوية – حافظ عثمان 1103/1691-1692م محفوظة في مجموعة شستير بيتي nr. T 559.4. (لوحة رقم ١٦).

وممَّا سبق ذكره تعد لوحات حلية شريف نموذج مهمًا من اللوحات الخطية التي نالت تقدير وإعجاب المسلمين الأتراك من عالية القوم وعامة الشعب، وجاءت أيضا نتاج لتأثير المعتقدات الشعبية حول الاعتقاد برؤية الرسول عليه الصلاة والسلام والتبرك به.

الأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذ اللوحات:

من خلال اللوحات موضوع الدراسة شاهدنا كيف أبدعَ الخطاطين في عمل اللوحات الخطية في الفترة العثمانية، ومهارتهم في عمل تكوينات خطية بكلمات مكدسة أو متراصة فوق بعضها، ومتداخلة ومع ذلك يسهل قراءتها، وهي طريقة أطلق عليها العثمانيين مصطلح "الأكوام المعقدة" إستيف girift istif، وهى طريقة تحتاج خطاطًا ملمًا بقواعد المنظور وتطبيقها على حروف الخط العربي، وقد تناسب مع هذه المهارة استخدام خطوط تتناسب مع المرونة التي تحتاجها هذه الطريقة، وكانت خطي الجلى ثلث والجلى تعليق[٥]، خاصة وأن الشائع في هذه الفترة التاريخية كما سبق القول أن الخطَّاط كان لا يقصد قراءة وفهم النصوص المشكلة بهذه الطريقة، بل هو المقصود منها الإشارة البصرية، وأن تصبح الكتابات صورًا أكثر ما تكون نصًا[٦]، ومن الطرق التي استخدمها الخطاط في تنفيذ لوحاته الخطية:

طريقة القطع Kati':

وهو فن زخرفة المخطوطات واللوحات المصنوع من تفريغ الزخارف على الورق أو الجلود، وتشتق من كلمة قطع العربية والتي تعني "قص"، وقد استخدمت في البداية في تزين أغلفة المخطوطات الجلدية وتفريغ الورق في

[1] Irvin Cemil Schick, "The Iconicity of Islamic calligraphy in Turkey", RES 53/54 SPRING/AUTUMN, (2008), 214

[٢] وعن هذه الأحاديث انظر: أبو بكر بن أبى عاصم ت ٢٨٧هـ، كتاب السنة (ومعه ظلال الجنة في تخريج السنة)، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، ج٢، (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠)، ٢٩.

[3] Schick, "The Iconicityo f Islamic calligraphy in Turkey", 215

[4] Irvin Cemil Schick, The Content of Form Islamic Calligraphy between Text and Representation, Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE) (Washington: Harvard University, 2016), Fig. 9.8., 191

[5] Acar, "Türk hat sanatında zerendûd levhalar", 20.

[6] Sayın, "*Osmanlı'dan Günümüze Hat Sanatında Müsennâ*", 23.

آسيا الوسطى، وأصبحت فرعًا منفصلًا من الفن بين فنون زخرفة الكتب منذ القرن ٩هـ/١٥م، ويرجع معرفته إلى الفنان عبد الله قطع الهروى الذي نشأ في هرات، وقد شهد أسلوب القطع اهتمام الفنانين به وتطويره في الفترة التيمورية والصفوية، ثم انتقل إلى العثمانيين ولاقى انتشارًا كبيرًا وبصفة خاصة في عمل اللوحات الخطية خلال الفترة موضوع الدراسة، وتقوم الطريقة بتنفيذ الزخارف على الجلد أو الورق المقوي وعادة ما توضع بطانة من الحرير كخلفية لها، ثم تفرغ أو تقطع وتظهر وكأنها قطعة من الدانتيلا، ثم تلصق على ورقة مقوي بلون مختلف، وكانت هذه الطريقة من الطرق المحببة لدي الخطاطين الذين يعملون في نزل الدراويش وخاصة الطريقة المولوية (لوحات ٨-٩-١٠-١٢).

تمت تسمية طريقة القطع وفقًا لنوع الخط المكتوب والذي جاء مناسب لهذا النوع من اللوحات المعلقة. فكان يُطلق على ثلث قطع sülüs kit'a على اللوحات المكتوبة بخط الثلث وخط ثلث نسخ قطع sülüsnesih kit'a، حيث يتم استخدام نصي الثلث والنسخ معًا، ونستعليق قطع nesta'lîk kit'a نظرًا لأن قياساتهم مؤكدة، فإن خطوط الثلث والنسخ والنستعليق، وهي مناسبة لهذه القياسات[1].

لوحات زرندود: "Zerendûd" (لوحات١-٤-٥-١١-١٣) مصطلح Zer-endûd فارسي الأصل يتكون من الكلمتين "zer" زر التي تعني "الذهب" و"endûden" التي تُعني "القيادة"، بشكل عام، كلمة Zerendûd في القواميس تعني المطلي بالذهب والمذهب والماء الذهبي والمكتوب بالذهب، هذه التقنية استخدمت بشكل كبير في تزيين المخطوطات والمنمنمات منذ فترات بعيدة، وقد انتشر التذهيب في عمل اللوحات الخطية، كما يذكر أن مصطلح "زرندود" Zerendûd يستخدم في الكتابات عن طريق تحويل أوراق الذهب المسحوق إلى حبر صفري وتنظيفه بالفرشاة والكتابة به على ورق أبيض أو ملون، ويذكر كثير من الباحثين أن هناك طريقتين مختلفتين فيما يتعلق بالمعنى الاصطلاحي لمصطلح.zerendûd، الرأي الأول؛ هو أن مصطلح زرندود يستخدم بشكل عام للإشارة إلى الكتابات المكتوبة بالذهب، فأصبحت تطلق على اللوحات بصيغة لوحة زرندود (levha zerendûd)، والرأي الثاني؛ القائل بأن مصطلح زرندود يطلق على طريقة يتم بها تطبيق الذهب بواسطة الفرشاة على الكتابات[2]، وبذلك نستطيع القول إن استخدام التذهيب في هذه اللوحات ذات المغزى الديني والروحاني، استطاع أن يخلق تأثيرًا بصريًا بمظهرها الجميل وأشكالها، بصرف النظر عن معرفة الشخص بالقراءة والكتابة.

الخاتمة وأهم نتائج البحث:

- كشفت الدراسة أن الفترة من القرن ١٢هـ/١٨م إلى بدايات القرن ١٤هـ/ ٢٠م تعد فترة ازدهار اللوحات الخطية فقد زاد الطلب عليها من قبل عامة الشعب، وكانت نتيجة لظهور الطباعة، فوجد الخطَّاطون ضالتهم في اللوحات الخطية التي أصبحت تعلق على الجدران في المساجد وقصور الأثرياء ومنازل عامة الشعب.
- أوضحت الدراسة مدي أهمية فن اللوحات المعلقة في الحياة الثقافية والاجتماعية والروحية لعامة الشعب في الفترة العثمانية.
- بيَّنت الدراسة أهمية الخط لدي المسلمين في العصر العثماني ومدى احترامهم للحرف المكتوب، وعلاقة ذلك بمعتقداتهم الشعبية، ممَّا أثَّر على الخطاطين فعملوا على إرضاء عامة الشعب من فئة المتعلمين وغير

[1] Filiz Çağman, *"Katı" mad*, (İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi, 2005), 25-33.

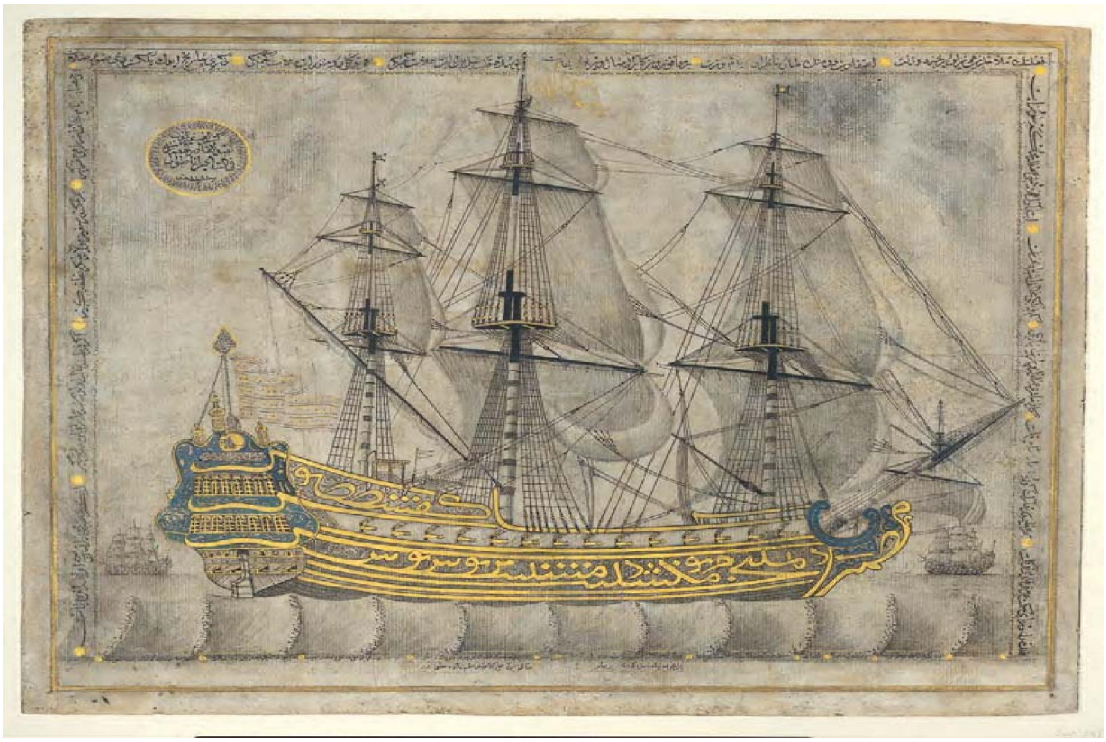
[2] Hüseyin Kâzım Kadri, *Türk Lügatı: Türk Dillerinin İştikaki ve Edebi Lugatları, Maârif Vekâleti*, (İstanbul: Maarif Vekâleti ,1927), 901; Hinislioğlu, "İstanbul Süleymaniye Kütüphânesi'nde Bulunan Kit", 48

المتعلمين؛ وذلك بكتابات تشير إلى نص كامل أو تشير إلى حدث معين من خلال تصوير القصة أو الحدث المقدس بالحروف العربية.

- أثبتت الدراسة أن الاعتقاد الشعبي أدَّى إلى خلق إبداعات فنية متعددة جعلت الفنون الإسلامية تزخر بكم هائل من التعبيرات الخطية التصويرية، تعدَّدت أشكالها واختلفت رمزيتها، وأصبحت تُعلَّق في كافة أنواع العمائر الإسلامية كلٌّ بما يتوافق مع وظيفة المبنى، خاصة وأن الفن الخطي الوحيد من شتى الفنون الإسلامية الذي لم يلاقِ محظورات تمنع رويته في شتى أنواع العمائر الإسلامية.
- أوضحت الدراسة تأثير المعتقدات الشعبية الأناضولية في الفترة العثمانية على فن اللوحات الخطية، والتي كانت سببًا في ظهور لوحات "سفينة الخلاص" وانتشارها في الفنون العثمانية.
- كشفت الدراسة أن لوحات "سفينة الخلاص" وهو نفس الاسم الذي يطلق على سفينة سيدنا نوح عليه السلام، كما تشير دائما الكتابات التي تتناول قصة أصحاب الكهف بأنها قصة خلاصية من الظلم والعذاب ودليل على رعاية الله سبحانه وتعالى لعباده المتقين وذلك حسب المعتقدات الشعبية حول قصة أصحاب الكهف.
- بيَّنت الدراسة أن لوحات سكة شريف بديل عن تصوير مؤسس الطريقة، خاصة وأن هذه التصاوير من وحي خيال الفنان ومكروهة دينيا عند المتصوفة، فوجدوا اللوحات الخطية تتناسب من الناحية البصرية والروحية مع معتقدات المتصوفة، وأصبحت في المعتقد الشعبي العثماني وكأنها تصويرة شخصية ترمز لمؤسس الطريقة.
- وضحت الدارسة انفراد فن الخط العثماني بلوحات حلية شريف ولوحات تكية ولوحات سفينة الخلاص عن غيرها من فنون العالم الإسلامي وعلاقتها بالمعتقدات الشعبية، كما بيَّنت الأساليب الفنية المستخدمة في عمل اللوحات الخطية موضوع الدراسة.

توصي الدراسة بالبحث والتقصي عن اللوحات المحفوظة في المخازن والمجموعة الخاصة في تركيا، فهي تحمل ملامح التطور الفني والاهتمام الشعبي المنعكس على الفنون العثمانية خاصة في عصورها المتأخرة والتي حاول الجمهوريين القضاء على كل ما يقع تحت أيديهم يظهر علاقة بالدين الإسلامي.

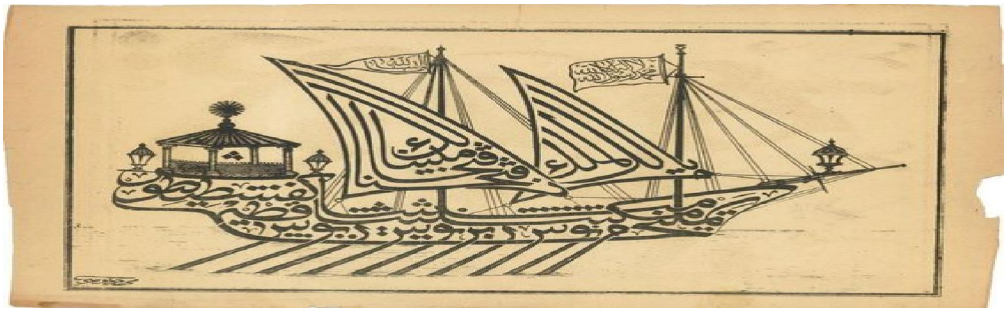
اللوحات



(لوحة ١/أ) سفينة الخلاص جاليون مؤرخة بعام ١١٨٠هـ/١٧٦٦-١٧٦٧م – محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك نقلا عن:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454611

(لوحة١/ب) تفصيل لمقدمة السفينة

(لوحة١/جـ) تفصيل لمقدمة السفينة



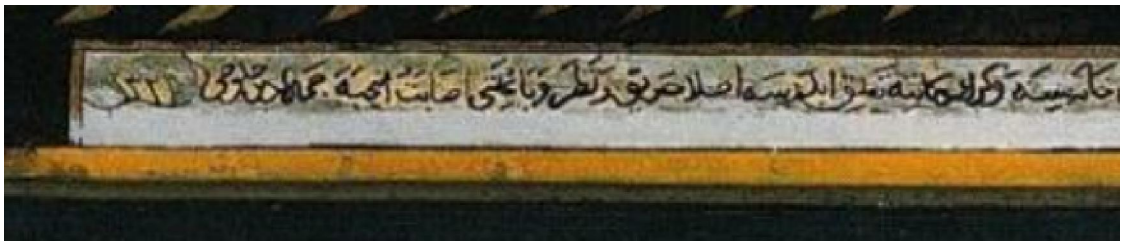
(لوحة ٢): " سفينة الخلاص" مؤرخة بعام ١٣٢١هـ/١٩٠٣م محفوظة في مجموعة مالك أكسل – متحف مدينة بورصة الخطاط محمد خلوصي. نقلا عن:.Kemalettin, AFŞİN ASHABÜ'L-KEHF' , Resim 3.2

(لوحة ٣): سفينة الايمان ١٣٢٤هـ/ ١٩٠٦-١٩٠٧م محفوظة في مجموعة عمر بورطاشينا، نقلا عن:

Yıldız, Bedriye. Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim Resim-45

(لوحة ٤/أ) سفينة الخلاص –١٣٣٨هـ/ ١٩٢٠م محفوظة مجموعة سونا وإنان كير، نقلا عن:

Yıldız, Bedriye. Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansımas , Resim-44



(لوحة ٤/ب) تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة ٥) سكة شريف مؤرخة بعام ١٢٢٣هـ/ ١٨١٥م محفوظة بمتحف طوبقابي سراي، رقم الحفظ :(TSMK-Arda90) نقلا عن:

Süleyman Berk, Hat San'ati Tarihçe , Resim 33.

(لوحة ٦) سكة شريف ترجع إلى النصف الأول من القرن١٣هـ/١٩م- محفوظة في مجموعة خاصة. نقلا عن:

Fatih ÖZKAFA, NAKŞBENDÎ, fig4

(لوحة ٧) سكة شريف محفوظة في مكتبة المخطوطات الآثرية بمدينة قونية رقم الحفظ ٩٣٨٥-ق١٣هـ/١٩م، نقلا عن:

Kağnıcı, Nihat. *Konya bölge Yazma* , Katalog No : 20

(لوحة ٨) سكة شريف محفوظة في متحف جالاتا للمولوية مقاس ٤٣.٥×٣٩.٥ رقم الحفظ ٥٠١ -ق١٣هـ/١٩م.

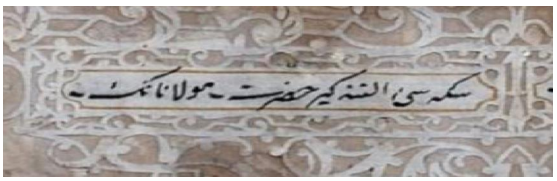
Safiye Morçay,"Türk Sanatinda Kati" F. 3.35

(لوحة ٩) سكة شريف ق١٣هـ/١٩م محفوظة بمتحف جالاتا للمولوية
رقم الحفظ GMM 356 الابعاد ٣٢×٢٧
Safiye Morçay, "Türk Sanatinda Kati", F3.31

(لوحة ١٠) سكة شريف – ق١٣هـ/١٩م محفوظ بمتحف جالاتا للمولوية GMM 356 – الابعاد ٤٥×٥٧.٥
Safiye Morçay,"Türk Sanatinda Kati", F. 3.33

(لوحة ١١) سكة شريف - ق١٣هـ/١٩م محفوظ بمجموعة نيفيزر أكسوي الابعاد ٤٣×٣٢. نقلا عن:
Bedriye, Türk inanç sisteminin çağd, Resim-46

(لوحة ١٢/أ) سكة شريف ق١٣هـ/١٩م محفوظ بمتحف الخط التركي بإسطنبول – الابعاد ٢٩×٣٩، نقلا عن:
SAFİYE, TÜRK SANATINDA KATI', F. 6.189



(لوحة١٢/ب) تفصيل من اللوحة السابقة

(لوحة١٣) سكة شريف مؤرخ بعام ١٢٧٣هـ/١٨٦٥م – مجموعة ديمت جنكيز سيتيندوان بتركيا – الابعاد ٥٣.٥× ٨١سم نقلا عن:
Hüseyin & Faruk, Koleksiyon: Demet , 10

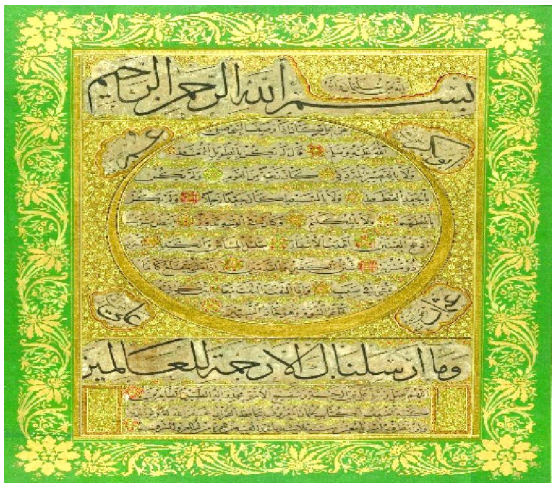
(لوحة١٤) لوحة تكية – ترمز للطريقة البكتاشية مؤرخة بعام ١٢١٥هـ/١٨٠٠م مقاساتها ٢٨ ×٤٣.٥سم محفوظ بمتحف الأشموليين–جامعة أكسفورد

collections.ashmolean.org/object/791599

(لوحة١٥/أ) حلية شريف–متحف طوبقابي سراي – مؤرخة بعام١١٠٩هـ/١٦٩٧–١٦٩٨م، نقلا عن:

Rvinc Emil, the content of islamic calligraphy,fig.9.8

(لوحة١٥/ب) تفصيل من اللوحة السابقة



(لوحة١٦) حلية شريف– حافظ عثمان 1692–1103/1691م محفوظة في مجموعة شستر بيتي nr. T 559.4 نقلا عن:

https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_559_4/1/LOG_0000/

قائمة المراجع والمصادر

أولا- المصادر والمراجع العربية:

ابراهيم وجدي ابراهيم، "العناصر الزخرفية في مساجد القري العثمانية في غرب الاناضول منذ القرن ١٢هـ/١٨م وحتى بداية القرن ١٤هـ/٢٠م (دراسة أثرية فنية)"، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مج٦، العدد٣٠، (نوفمبر ٢٠٢١): ٦٤٨-٦٨٦.

ebrāhīm ūğdī ebrāhīm, "ālʿanāṣr al-zoẖrfīẗ fī masāğed al-qorī al-ʿoṯmānīẗ fī ġarb al-ānāḍūl monḏ al-qarn 12h./18m ūḥti bedāīẗ al-qarn 14h./20m (drāsẗ aṯrīẗ fnīẗ)", mağleẗ al-ʿomārẗ wālfnūn wālʿlūm al-insānīẗ , mğ6, al-ʿadd30, (nūfmbr2021) :684-686.

أبى بكر بن أبى عاصم ت ٢٨٧هـ ، كتاب السنة (ومعه ظلال الجنة في تخريج السنة)، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، ج٢، بيروت ، المكتب الإسلامي، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠.

abi bakr ebn abi ʿāṣm t 287h. , ketāb al-sonẗ (ū maʿh ẓelāl al-ğanaẗ fī tẖrīğ al-sonẗ), taḥqīq muḥamad nāṣer al-dīn al-ʾalbānī, ğ2,) baīrūt , al-maktb al-islāmī, 1400h./ 1980

أحمد الشوكي، "الصور الخطية الآدمية في الفن الإسلامي: دراسة إثنوأركيولوجية"، مجلة كلية الآثار بقنا-جامعة جنوب الوادي، المجلد ١١، العدد ١(٢٠١٩):٣٥-٥٤.

aḥmad al-šūkī, "ālṣūr al-ẖaṭīẗ al-ʾādamīẗ fī al-fan al-islāmī: drāsaẗ iṯnūʾarكīūlūğīẗ", mağleẗ kolīẗ al-ʾāṯār bqnā-ğāmeʿẗ ğnūb al-wādī, 11.1,2019,47.

إدهام محمد حنش، "كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين"، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، العدد السابع، السنة الرابعة، (٢٠١٤): ٩٩-١٤٠.

idhām muḥamad ḥanš, "ketābeẗ al-moṣḥaf al-šarīf ʿand al-ẖaṭāṭīn al-ʿoṯmānyin", mağlẗ al-boḥūṯ wāldrāsāt al-qrʾānīẗ, al-ʿdd al-sābʿ , al-sanẗ al-rābʿẗ, (2014): 99-140.

أدهم محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، الأردن: الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

adham muḥamad ḥanš, al-ẖaṭ al-ʿarbī fī al-ūṯāʾiq al-ʿoṯmānīẗ, al-ārdon: al-ṭabʿẗ al-āūli,1998

بديعة محمد عبد العال، النقشبندية نشأتها وتطورها لدي الترك، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠١٠.

badīʿẗ muḥamad ʿabd al-ʿāl, al-naqšbandīẗ nšʾathā ūtṭūrhā ladī al-turk, ālqāhrẗ: al-dār al-ṯqāfīẗ llnašr, 2010.

بهاء تانمان، مقامات لتقديس الأولياء، ترجمة م.أي بينار، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير رايموند ليفشيز، ترجمة عبلة عودة، مراجعة أحمد خريس، أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١.

bahāʾ tānmān , moqāmāt letaqdīs al-ʾaūlīāʾ, tarğamẗ m.ʾaī bīnār ,takāīā al-drāwyš al-ṣūfīẗ wālfnūn wālʿmārẗ fī turkīā al-ʿoṯmānīẗ, taḥrīr rāīmūnd līfšīz , tarğamẗ ʿablẗ ʿoūdẗ , morāğʿẗ aḥmad ẖrīs,) ābūẓabī :haīʾiẗ abūẓbī llṯqāfẗ wāltorāṯ (kalmẗ), 2011.

سامي صالح عبد المالك، "الخطاط عبد الله الزهدي النابلسي كاتب الحرمين الشريفين، دراسة تاريخية وثائقية آثاريه فنية"، مؤتمر تجليات حركة التاريخ في مدينة نابلس، خزنة فلسطين التاريخية (١)، ٢٠١٢.

sāmī ṣāleḥ ʿabd al-mālek," al-ẖṭāṭ ʿabd al-lh al-zohdī al-nābolsī kāteb al-ḥrmīn al-šrīfīn "drāsẗ tārīẖīẗ ūṯāʾiqīẗ-ʾāṯārīh fnīẗ"" , muʾtmr tağlīāt ḥarkeẗ al-tārīẖ fī madīnẗ nābles, ẖaznẗ flsṭīn al-tārīẖīẗ (1), 2012.

الطبري (للأمام أبى جعفر محمد بن جرير، ت ٩٢٣هـ)، تاريخ الأمم والملوك، ج١، ليدن مطبعة: بريل، ١٨٧٩.
al-ṭabri (llʾamām abi ğaʿfr muḥamad bn ğarīr, t 923h.), tārīẖ al-āmm wālmlūk, ğ1, laīden mṭbʿt: brīll, 1879.

عفيف بهنسي، معجم مصطلحات الخط والخطاطين، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٥.
ʿafīf bahnasī, moʿğm moṣṭalaḥāt al-ẖṭ wālẖṭāṭīn, bīrūt: maktabeẗ lebnān,1995.

لوبون غوستاف: الآراء والمعتقدات، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤.
lūbūn ġūstāf :ālʾārāʾ w ālmoʿtqdāt ,tarğameẗ ʿādel zʿītr, al-qāherẗ: muʾassẗ hndāwy llitaʿlīm wāl ẖqāfẗ, 2014.

محمد أحمد درنيقة، الطريقة النقشبندية واعلامها، لبنان: جروس برس، ١٩٨٧.
muḥamad aḥmad darnīqẗ, al-ṭarīqẗ al-naqšbndīẗ wāʿalāmhā) lebnān: ğrūs brs, 1987.

محمد على حامد بيومي، دراسة أثرية فنية للوحات الحلية النبوية في فن الخط العربي، مجموعة دار الكتب المصرية، مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، العدد١٢، (٢٠١١): ١٢٥-٢٠٠.
muḥamad ʿali ḥāmed baīūmī, derāseẗ aẖrīẗ fanīẗ llūḥāt al-ḥelīẗ al-nabwyẗ fī fan al-ẖṭ al-aʿrbī(mağmūʿẗ dār al-kutub al-maṣrīẗ) mağalẗ al-āṭḥād alʿām llʾaẖryin alʿrb, al-ʿadd12, (2011): 125-200.

نورهان أتاسي، ثياب الدراويش وطقوسهم في الطريقة المولوية، ترجمة م.أ. كويجلى بينار، تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، تحرير رايموند ليفشيز، ترجمة عبلة عودة، مراجعة أحمد خريس، أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١.

nūrhān atāsī, ẖīāb al-drāwyš ūṭqūsohom fī al-ṭrīqẗ al-mūlwyẗ, tarğmẗ m.ʾa. kwyğli bīnār , takāīā al-drāwyš al-ṣūfīẗ wālfnūn wālʿemārẗ fī torkīā alʿoẖmānīẗ, taḥrīr rāīmūnd līfšīz, tarğamẗ ʿablẗ ʿūdẗ , morāğʿẗ aḥmad ẖrīs,) ābūẓabī :hīʾit abūẓbī llẖtaqāfẗ wāltorāẖ (kalmẗ), 2011.

ثانيًا- المراجع الأجنبية:

- Eyicil, Ahmet, "AFŞİN ASHAB-I KEHF", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayi*.14, yil (2005): 269-287.
Gallop, Annabel T., "Malay seal inscriptions: a study in Islamic epigraphy from Southeast Asia." , Ph.D. thesis, soas, University of London, 2002.
- Yıldız, Bedriye ,"Türk inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatına yansıması" , Master's thesis, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011.
-Begiç, H. N.," Mevlevilik'te Bir Sembol: Keçe Başlıklar "Sikke, Arakiye, Külah", *Türkoloji* 97 (2019): 129-143.
-Berrin,Yapar Ünal, "A COMPOSITION FORM IN LEVHA WORKS IN CALLIGRAPHY ART: TETÂBUK", *AKD ENİZ S AN AT*, VOL 15, NO 27, (2021): 63-81.
- Sayın, Betül ,"Osmanlı'dan Günümüze Hat Sanatında Müsennâ", Master's thesis. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2020.
-Beydiz, Mustafa Gürbüz. "Gemi Tasvirli Çeyiz Sandığı Kapakları." *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi* ,2.3 , (2014):11-22.
- Toğrul, Burcu and Elitok, Hüseyin, "Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Mahmud Celaleddin", *MUSTAFA KÜTAHİ VE MEHMED ŞEVKİ EFENDİLERE AİT SÜLÜS-CELİ SÜLS HATLI LEVHALARIN TEZYİNATI.*, Turkey: FINAL PROCEEDINGS, 2019.

- Collaço, Gwendolyn. "With Sleep Comes a Fusion of Worlds: The Seven Sleepers of Ephesus Through Formation and Transformation." *Senior Capstone Project, Vassar College* (2011): 109-137.
- Derman, Uğur, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection,* Istanbul: Metropolitan Museum of Art, 1998.
-Ekhtiar, Maryam, and others, *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. 1st ed. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- Alkan, Esra, "Tezhip sanatında Türkmen dönemi" , Master's thesis. FSM Vakıf Üniversitesi, 2014.
-Trix, Frances, "Symmetry In The Service Of Islamic Mysticism: A Central Calligraphic Levha", *Symmetry: Culture and Sctence,* Vol. 7, No. 2,(1996): 193-208.
- Acar, Gülsüm Tuba, "Türk hat sanatında zerendûd levhalar*",* Master's thesis, FSM Vakıf Üniversitesi, 2014.
- Koncu,Hanife," Bir Ashâb-ı Kehf Kıssası: Hâzâ Kıssa-i Ashâbü'l-Kehf, The Story of Seven Sleepers: Hâzâ Kıssa-i Ashâbü'l-Kehf*", Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 10.10, (2013): 275-318.
- Keskiner, Philippe Bora, "Sultan Ahmed III (r.1703-1730) as a calligrapher and patron of calligraphy", PhD Thesis. SOAS, University of London, 2012.
- Koç, Kemalettin**,** "Afşin Ashabü'l -Kehf'in Tarihsel Süreci, (Ana Kaynaklar Ve Arşiv Belgelerine Göre)", Phd, NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ, TARİH ANABİLİM DALI, 2017.
-Laqueur, Dans-Peter, "Dervish Gravestones." In Raymond Lifchez, (Ed.) *The Dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, California: Universty of California Press,1992.
- Leoni, Francesca, Christiane Gruber, and P. Lory., *Power and protection: Islamic art and the supernatural*, Ashmolean Museum, University of Oxford, 2016.
- Teparić, Meliha, "Figural Representation in the Arabic Calligraphy Epiphany"*, Journal of Transdisciplinary Studies, Faculty of Arts and Social Science*, Vol. 6, No. 2, (2013): 145-161.
- Zakariya, Mohamed, *Music for the Eyes: An Introduction to Islamic and Ottoman Calligraphy*, Los Angeles County Museum of Art, 1998.
- Necati Alkan, "Ashab al-Kahf Inscription at the Sabil al-Mahmudi in Jaffa", *Corpus Inscriptionum Arabicarum Palaestina ,ed.* Moshe Sharon *,Volume Six,* Leiden & Boston: Brill, 2017.
- Kağnıcı, Nihat, Konya bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde bulunan Celi Ta'lik hat levhalarının Hüsn-i Hat sanatı açısından değerlendirilmesi, Master's thesis, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, 2020.
- Hinislioğlu, Nurettin, "İstanbul Süleymaniye Kütüphânesinde bulunan kıta-hat levhaları ve tezhipleri", Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
-Özkafa, Fatih. "Nakşbendi Meşayıhı İsimlerinden Teşekkül Eden Hat Eserleri" *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi* 23.46 (2021): 57-89
- Al-Daghistani, Raid, "The Mysticism of Arabic Calligraphy: A Love Affair between the Reed Pen and Sufism", *Journal of Architecture Arts And Humanistic Scieces*, Volume 6, Issue 25,(January 2021): 524-529.
- Duru, Rıza, *Mevlevîname: çeviri metinler ve resimlerle batılı seyahatnamelerinde Mevlevîlik,* Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2012.

- Schick, Irvin Cemil, "The iconicityo f Islamic calligraphy in Turkey", RES 53/54 SPRING/AUTUMN, (2008): 211-224.
- Schick, Irvin Cemil , "The Content of Form Islamic Calligraphy between Text and Representation", Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE) , (2016): 173-194.
- Morçay, Safiye, "Türk Sanatinda Kati'", Master's thesis, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakif Üniversitesi, İstanbul, 2014.
- Süleyman, Berk, *Hat San'atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, İstanbul: İsmek Yayınları, 2006.
-Tonza, Fidan, "*Doğu mistisizmi ve Anadolu tasavvufu'nun araştırılması ve seramik uygulamaları"*, PhD Thesis. DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü. 2012.
- Değirmenci, Tülün, "'Popular' Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli Province", *The Medieval History Journal*, *22, 2,* (2019): 367-401.
- Yalaz, Berna, "Islamic calligraphy in residential architecture in İstanbul and Anatolian territories in the late Ottoman period: A cultural agent", Master's thesis, *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi*, İstanbul: Şehir Üniversitesi, 2017.