

دكتور إبراهيم جمعة

دراسة

# فن خطور الكتابات الكوفية

على الأعمدة في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي



مكتبة المطبع والنشر: دار الفكر العربي

١٩٦٩



0172661



دكتور ابراهيم جمعة

دراسة

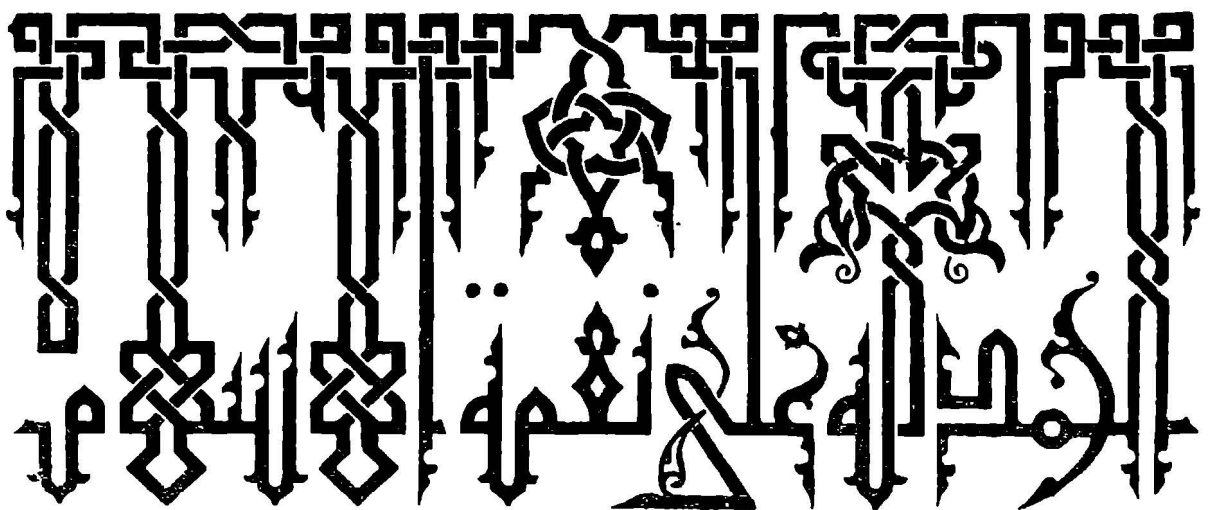
# فنظور الكتابان الكوفية

على الأعمار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

نشرتها دار الفكر العربي بالقاهرة

وعاوانت في نشرها جامعة بغداد









# بسم الله الرحمن الرحيم

## تعريف بالبحث

هذه دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، حفزت إليها الرغبة في تيسير قراءة النصوص التي يصادفها دارس الآثار الإسلامية على الباني والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التي ترى على الأحجار القبرية المكتشفة في مصر ، اختيرت — دون غيرها — لتكون المادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من المحسنات الزخرفية التي تتوارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف النباتية ، أو تضيع فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابي المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة علمية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه يمنحها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابه .

ومن بين آلاف النقوش التي عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين نقشاً ، أولها نقش أسوان المؤرخ ٣١ للهجرة ، وآخرها نقش فاطمي مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تتبعنا فيها هذه الظاهرة الكتابية ، ولسنا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التي ترى على المباني الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبجدياتها ووصفناها تركيباً وإفراداً ، وأثبتنا تلك الأبجديات في لوحات .

وتلك هي المحاولة الأولى من نوعها ، استمددنا وحياً من عميد الباحثين في هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربي « سام فلوري » السويسري الذي عالجها علاجاً الخاص ، وعنى في مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الزخرفية » في « آمد » شمالي العراق .

وكان قد نحنا نحو « فلوري » من بعده تلاميذ لم يقدر لهم أن يخوضوا في هذا الميدان بالقدر الذي يشفي الغلة ، منهم ليقي — پروفيسال الفرنسي الذي حلل بعض النقوش الكوفية الأندلسية في كتابه *Inscriptions Arabes d'Espagne* ، وحسن الهوارى المصرى الذي كان أميناً مساعداً للمتحف الإسلامى بالقاهرة وكتب في هذا الموضوع مقالين نشرهما في عدد أبريل ١٩٣٠ وعدد أبريل ١٩٣٢ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية J.R.A.S. <sup>(١)</sup> ، ومارسيه الفرنسي الذي تناول بعض الكتابات الكوفية في شمال أفريقية في كتابه *Manuel d'Art Musulman* .

(١) انظر ثبت الاختراعات و ثبت المراجع في موضعهما من هذا الكتاب .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجملت من الكتابات الكوفية إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية نرى ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من  
مة بغداد .

ج . ١

القاهرة { ١٣٨٧ هـ  
١٩٦٧ م

## في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

١ — مصادر مادية : وهى الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التى تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .

٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التى تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصحيح الأعشى للقلقشندي ، وأدب الكتاب للصولي ، والفهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحبى لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذرى ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والعجالات التى كتبت فى موضوع هذا الخط ونشرت فى المجلات العلمية والموسوعات ، وهى دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامى هى الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة فى هذا الموضوع .

## المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

١ — بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء ؛ وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة ومخازنه آلاف منها عثر عليها فى مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهى ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث فى تطور هذه الظاهرة الفنية .

٢ — نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هى منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهى شائعة ومعروفة فى كل أنحاء العالم الإسلامى ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرمية » .

٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية<sup>(١)</sup> ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

---

(١) عن مارسيل ، وكربزويل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليفى بروفنال وآخرين .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجعلت من الكتابات الكوفية فناً إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من جامعة بغداد .

ج. ١

القاهرة { ١٣٨٧ هـ  
١٩٦٧ م

## في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

- ١ — مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .
- ٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التي تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصبح الأعشى للقلقشندي ، وأدب الكتاب للصولي ، والفهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحب لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذري ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .
- ٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والمجالات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجلات العلمية والموسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة في هذا الموضوع .

## المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

- ١ — بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة ومخازنه آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .
- ٢ — نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهي شائعة ومعروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرمية » .
- ٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية<sup>(١)</sup> ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

---

(١) عن مارسيل ، وكريزويل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليثي بروثفالد وآخرين .

## ١ - النقوش الساهرية :

وقد اخترنا من بين هذه النقوش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإدراك التطور الذى أصاب الظاهرة الكتابية اليابسة في مصر في مدى القرون الخمسة الأولى للهجرة .

وهذه النقوش التى درست دراسة تحليلية هى النقوش التى ثبتها فيما يلى بتواريخها وأرقام تسجيلها بالمتحف الإسلامى :

نقش مؤرخ ٣١ هـ رقم ١٥٠٨/٢٠ - نقش مؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ - نقش مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ -  
نقش مؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ - نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ - نقش  
مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٤٢٨٨ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٣٩٠٤ - نقش مؤرخ  
٢٤٦ هـ رقم ٢٩٥٣ - نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ رقم ٧١٣٨ - نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ رقم ٨٨٣٥ - نقش مؤرخ ٢٥١ هـ  
رقم ٣٣٧٧ - نقش مؤرخ ٢٦٠ هـ رقم ٨٦١٦ - نقش رقم ٢٧٧ هـ رقم ٣٠١٥ - نقش مؤرخ ٢٩١ هـ ( من  
مجموعة يوسف أحمد ) - نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ رقم ١٢٢٨ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ (مجموعة يوسف أحمد) - نقش  
مؤرخ ٣٤١ هـ رقم ١٢٣٢ - نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ - نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ رقم ٨٨٥١ - نقش مؤرخ  
٣٨٢ هـ رقم ٩٢٠١ - نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ رقم ١٢٣٩ - نقش مؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ - نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ  
رقم ٥٢ - نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ رقم ١٢٥٠ - نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ رقم ٦٧١٨ - نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم  
٦٧١٦ - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ رقم ٩٨١٠ .

تلك هى النقوش التى تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبجديات التى تكون مجموعة اللوحات الملحقه بهذا البحث .

وهناك عشرات من النقوش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعانتنا على إدراك التطور فى هذه الظاهرة الكتابية ، وهى ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها فى المتحف الإسلامى أو مقرونة باسم المرجع الذى أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صوره فى المجموعات أو الكتب التى تحتويه .

وكانت طريقتنا فى الانتفاع بهذه النقوش أن نقلها بطريقة « الاستمباچ » المعروفة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة بالمداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور أبجدياتها .

## ٢ - النقوش الرسمية الساهية :

وهناك طائفة من النقوش الرسمية رأينا ألا نخلى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة فى المقارنة ، وإما لانفرادها بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية الدارجة ، وأشهر هذه النقوش :

( ١ ) نقوش الفيسفساء بقبة الصخرة بالقدس المؤرخة ٧٢ هـ ، اعتمدنا فى دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل فى كتابه Creswell, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20 وقد حملناها بقصد مقارنتها بالنقوش المصرى المؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحائطين الشرقي والشمالي بتربيع حفرة المقياس بالروضة ( القاهرة ) المؤرخة ٣٤٧ هـ من عصر المتوكل العباسي ، بقصد مقارنتها بنقوش الحائطين الغربي والجنوبي .

وكان اعتمادنا في دراسة هذه النقوش على ملاحظتها « في الطبيعة » وعلى صور مارسيل :

Marcel, *Description de l'Egypte, état moderne*, Vol. II, Paris 1823 — (Inscriptions Monnaies et Médailles), Pls. A and B, IV-V-VI-VII.

وصورقان برشم : Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Egypte)*, Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كرزويل : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford, 1940, Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام سيدى يحيى الشيبه بقرافة الإمام الشافعى مؤرخ ٢٦١ هـ نقلناه بطريقة « الاستامباچ » لمقارنته بالنقش التأسيسى للجامع الطولونى ونقوش المقياس .

(د) نقش اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى ٢٦٥ هـ لمقارنته بكتابات ابن طولون فى حفرة المقياس ، نقلناه عن : Berchem, Mat. C.I.A. (Egypte), Pl. XIII

(هـ) نقش على إزار خشبى دائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى مؤرخ ٢٦٥ هـ ، رسمنا بعضه باليد وسجلنا البعض الآخر بآلة التصوير ، واعتمدنا على الصور الفوتوغرافية فى استخلاص أبجديته ، وقارنا ما وصلنا إليه من النتائج بأبجدية مارسيل . Marcel, *Description*, V. XVIII.

(و) نقوش الجامع الأزهر ٣٦١ هـ ، درسناها من الطبيعة وسجلنا جزءاً من نقوش « المجاز » بآلة التصوير .

(ز) نقوش المقصورة بالجامع الحاكمى ، وقد نقلنا صورها عن فلورى :

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*, Basel 1912, Pl. IX.

(ح) نقش اللوح التأسيسى لمهارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ لمقارنته بالكتابات الدارجة ، نقلناه عن : Berchem, Mat. C.I.A., Egypte (Pl. XVIII) and Creswell, E.M.A. II, Pl. 93.

(ط) نقوش على الحائط الشمالى من سور القاهرة الذى أنشأه بدر الجمالى فى خلافة المستنصر ، مؤرخة ٤٨٠ هـ ، وصفناها من الطبيعة واستعرنا صورتها عن حسن عبد الوهاب .

(ى) نقش على واجهة الجامع الأقمر مؤرخ ٥١٩ هـ وصفناه من الطبيعة ، وسجلناه صورة بآلة التصوير .

(ك) جزء من نقوش العقود برواق القبلة بمسجد الصالح طلائع بن رزىق المؤرخة ٥٥٥ هـ ، وصفناه من الطبيعة والتقطنا له صوراً بآلة التصوير .

٣ — صور شكية أغنت عن أصولها المادية Reproductions ، نقلناها عن :

(1) Abbott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an, Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago, 1939).*

وقد انتقمنا بها فى استخلاص أبجدية للخط المائل من اللوحة VI ، وخط المشق من اللوحة 2. VI.



- (2) Berchem, M.V.. *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.
- *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).
- (3) Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture* I, Oxford 1932, Pls. 5-20.  
*Early Muslim Arch.* II, Oxford 1940. Pls. 80-81.
- (4) Flury, S., *Islamische Schrifthänder, (Amida-Diarbekr — XI Jahrhundert)*, Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.
- *Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschee*. Pl. II.
- *Survey of Persian Art* II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.
- (5) Grohmann A., *Corpus Papyrorum Rainere, Series Arabica*, Vindobonea. 1923.
- *Etude de Papyrologie I (Aperçu de Papyrologie Arabe)* Le Caire 1932, Pl. IX.
- (6) Lévi-Provençal, E., *Inscriptions Arabes d'Espagne*, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.
- (7) Marcel, *Description Etat Moderne*, Vol. II, Pls. A & B.
- (8) Moritz, B., *Arabic Palaeography* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).
- Sections I-III (Massahif).
- Section VI (Papyri).
- (9) *Musée Arabe* (Publ. du Musée Arabe), *Stèles Funéraires* T. I-IX.
- (10) Pope, (A.U.), *Survey of Persian Art*, Vol. II.

## المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التي تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها يمس الموضوع مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه — على أن معظم المصادر العربية القديمة يجعل الكتابة « توقيفاً » بمعنى أنها من عند الله ، والقليل منها يرى في الكتابة غير هذا الرأي ، وقد رأينا أن نعتد على هذا القليل لوفرة مادته وكثرة غنائه فيما نحن بصدده من بحث ، وفيما يلي ثبت بهذه المصادر :

- ١ — البلاذري (أحمد بن يحيى) : فتوح البلدان — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣ :  
( فصل أمر الخط ، طريقة النقط )
- ٢ — ابن جبير ( أبو الحسين محمد بن أحمد ) : رحلة ابن جبير — مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٠٨  
( نسخة منقولة عن طبعة بريل بليدن )
- ٣ — الجهشياري ( ابن عبدوس ) : الوزراء والكتاب ، طبعة البابي الحلبي — القاهرة ١٩٣٨ .
- ٤ — ابن حجر العسقلاني ( شهاب الدين أحمد ) : الدرر الكامنة ج ٣ — طبعة حيدر آباد بالهند ١٣٥٠ هـ .
- — ابن خلدون ( أبو زيد عبد الرحمن ) : مقدمة ابن خلدون ( طبعة بالزنكوغراف ) — المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :  
( فصل الخط : السند الحميري خط التبابعة في اليمن ، الخط البغدادي ، تبعية جودة الخط للعمران ، شهرة مصر بتعليم الخط ) .
- ٦ — ابن خلكان ( أحمد بن محمد ) : وفيات الأعيان ٣ أجزاء — القاهرة . طبعة الوطن ١٩٠٦ :  
( ابن البواب — ابن مقلة — أبو الرداد )
- ٧ — ابن درستويه ( أبو عبد الله بن جعفر بن محمد ) : كتاب الكتاب — المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٧ .
- (١١) السيوطي ( جلال الدين ) : الاتقان في علوم القرآن ج ٣ — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :  
( باب رسوم الخط وآداب كتابته )
- (١٢) الصولي ( أبو بكر محمد بن يحيى ) : أدب الكتاب — المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :  
( الخط يوصف بالجودة ، خطوط المشق ، المقادير التي يكتب بها في القراطيس ) .
- ٨ — ابن عبد ربه ( شهاب الدين أحمد ) : العقد الفريد ، الجزء الثاني ، المطبعة الأزهرية — القاهرة ١٩٢٨ :  
( نضائح لمن يريد تجويد الخط )

(١٥) عبد الفتاح الصميدى وحسين يوسف موسى : الإفصاح في فقه اللغة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٣) المسكرى (ابن سعيد) : التصحيف والتحريف — مطبعة الظاهر ١٩٠٨ :

( وضع النحو خشية التصحيف ، وشيوع النقط )

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصحاح — المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ :

( باب القول عن الخط العربى ، ما يعط من الحروف وما لا يعط )

(١٤) القلقشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ،

المقالة الأولى من ص ١ — ٢١٨ .

(أنواع الخط من محرر محقق ومطلق مرسل — الخط الكوفى وتفصيله فى إيجاز إلى تقوير وبسط — ألقاب الأقلام وهندسة الحروف وإجادة تحريرها — فى صفة الخط الجيد — فى معرفة اعتبار صحة الحروف وهيئتها ونسبتها إلى الألف — كلام فى الاستعداد وتناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم — النسب الفاضلة فى الخطوط — قلم الطومار وقلم الثلث — كلام فى وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدبير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل ومجال وضعها على طريقة المتقدمين وطريقة التأخرين ) .

وأنه وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التى ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه بذكرنا لهذه القواعد والأصول استطعنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أعانتنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذى نعالجه وقياسه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطعنا باستخدام هذه المعايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحونا أحياناً نحو القلقشندي فى مصطلحه ، رأيناه يلجأ إلى جسم الإنسان فيشبه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وفقاً للباء ، وجبهة الجيم وصدرها ورأسها ، وقمادة العين .. إلخ ، فقمنا على مصطلحه ، وابتكرنا للخط اليابس أدباً ومصطلحاً .

١٠ — ابن النديم (محمد بن إسحق) : كتاب الفهرست — طبعة فلوجل . إيبرج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبى عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط المدنى ، وبعض كتاب المصاحف المشهورين ، وأنواع خطوط المصاحف ، ونخبة من المذهبيين والمجلىدين ، وقد استطعنا أن نحقق بعض الأنواع التى ذكرها صاحب الفهرست تحقيقاً فنياً ، وأن نستخلص لهذا البعض أبجديات مما أمكن العثور عليه من وثائقه .

وعن هذا المرجع استعرنا تسمية الخط اللين بخط التحرير .

## المصادر الفنية

### ١ — العربية :

نامى ( خليل يحيى ) : أصل الخط العربى ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة .  
ولفنسون ( إسرائيل ) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٢٩ .

### ٢ — الأفرنجية :

وهذه المصادر قيمان :

### (١) كتب ، وجوامع كتابات<sup>(١)</sup>

Abbott, N., Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago Press, 1939.

( يماج هذا المؤلف نشأة الخط العربى الشمالى ، ويؤيد نظرية اشتقاقه من الخط النبطى ، ويذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التى تقول إن الخط العربى اللين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعانتى مناقشته للآراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتفعت بها فى مقدمات هذا البحث ) .

Bel, Inscriptions Arabes de Fez, Paris 1919.

Berchem, M.V., Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum (Mem. de la Miss. Archéolog. Franç. au Caire, Tome XIX, 1ère partie, Egypte, Paris 1894).

Bourgoin, J., Précis de l'Art Arabe. Paris 1873.

Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture II, Oxford 1940.

——— The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf).

——— The Nileometer at Rodah Island.

Flury, S., Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

——— Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I. (1920), pp. 235/49, 318/28 & II (1921), pp. 54/62.

——— Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria (1930).

——— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., P. 1769).

Grohmann, A., Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo 1934.

أوراق البردى العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠) .

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932.

Huart, Ol. Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-Davil Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Epoque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشيء الكثير عن صفة الخط اليابس وتطوره في جزء من غرب العالم الإسلامي — في الأندلس ، وقد أفدنا منه كثيراً في المقارنة والاستنباط .

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

أعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفي في المغرب ، وذلك بفضل ما عني به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المعاصرة ، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف السعديين في مراکش ( القرن العاشر الهجرى ) .

Marcel, Description de l'Egypte, Etat Moderne. Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A., A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1805.

Moritz, Article 'Arabia' : Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الغنية بنماذج من كتابات الصحاف وكتابات البردى كانت عظمة القبة في إعانتنا على استخلاص كثير من الحقائق الفنية الهامة في هذا البحث ، وقد أثبتنا ذلك في موضعه .

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Rainer (Arch.) P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E.R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires. Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالمطبعة الأميرية ببولاق والبعض الآخر بمطبعة دار الكتب المصرية بين عامي ١٩٣٦ ، ١٩٤١ .

Wiet, G., (Collab. Combe & Sauvaget), Répertoire chronologique d'Epigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

## (ب) مجلات علمية وموسوعات

Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kulture des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd, and XV Bd.,).

Encyclopaedia of Islalm (Ed. Luzac, London, 1913).

Hespéris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.

Survey of Persian Art (A.U. Pope), Vol. II, Oxford 1937.

Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tmes I (1920), II (1921), XVII (1936).

## اختزالات

### ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raineri III, Série Arabica (Grohmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qorans (Nöldeke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schriftbänder Amida-Diarbekr (Flury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr. A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Bourgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Rainer.
Rép.	Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Musée Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

## ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيراني
Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	المجلد التاريخي للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جامع الكتابات العربية
Papyrus Erzherzog Rainer.	مجموعة الأشيدوق رينر البردية



# الفصل الأول

## الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى — صفة الخطوط  
العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية —  
تسمية الخطوط بأسماء أخرى: تسميتها بهيئتها ومقاديرها  
وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء مخترعها .



## الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

### استفاد الخط العربي وأسماءه الأولى :

أثبت التحصيل العلمي أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة عن بنى عمومهم من الأنباط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على نخوم المدينة في حوران ، والبتراء ، ومعان ، والذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ، ومدائن صالح ، والملا ، في شمال الحجاز . وضع ذلك تمام الوضوح مما عثر عليه المنقبون في تلك الجهات من النقوش النبطية القريبة الشبه بأقدم النقوش العربية المعروفة مجموعة أشكال<sup>(١)</sup>.

وانتفت بهذا التحصيل جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الخط العربي من نظرية « التوقيف » التي تجعل من الكتابة العربية شيئاً من عند الله<sup>(٢)</sup> ، إلى النظرية الجنوبية « الحميرية » التي تذهب إلى اعتبار الخط العربي اشتقاقاً من الخط للسند الحميري ، خط التبابعة في اليمن<sup>(٣)</sup> إلى النظرية الشمالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طى قاموا بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلموا الكتابة لأهل « الأنبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يدى « بشر بن عبد الملك الكندي » أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر : الدكتور يحيى نامى « أصل الخط العربي » ص ٧٠/٧١/٨٩/٩٠/٩١ .

— وانظر كذلك . الدكتور إسرائيل ولفسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣ » .

— ثم انظر الدكتورة نايبا أبوت « نشأة الخط العربي النماى » (R.N.A.S.) N. Abbott (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية ) ١٩٣٨ ص ٤/٥ .

— وانظر كذلك : حسن الموارى « أقدم أثر إسلامي معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية الملكية (J.R.A.S.) عدد أبريل ١٩٣٠ صفحة ٣٣٢ — واللوحة ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصحاح » في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهم ، ( باب القول على الخط العربي وأول من كتب به ) صفحة ٧ .

والقلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٧/٦ .

والدكتور يحيى نامى : « أصل الخط العربي » صفحة ١ .

(٣) انظر القلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

— وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

— وانظر كذلك : الدكتور يحيى نامى « أصل الخط العربي » صفحة ٤/٣ .

(٤) انظر البلاذرى « فتوح البلدان » طبعة المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ ص ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠ ، فصل « أمر الخط » وهؤلاء الثلاثة الطائيون هم « مرمر بن مرة » و « أسلم بن سدره » و « عامر بن جذرة » وهى نظرية مسرفة في نسبة تعليم الخط إلى بشر بن عبد الملك الكندي ، وهو شخصية لا تأخذ نفسها بمهمة شاقة كهمة نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مضر والشام ، تجعل النظرية من شخصيته المترفة جائلاً يعلم الكتابة ومثله يرتحل عادة بقصد الترفيه عن النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تنتقل كما تنتقل تيارات الثقافة الأخرى من مكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تتميز فيها أشخاص الناقلين ، وإن كنا نستطيع أن =

على أن هذا الخط الذي انتهى إلى العرب من ديار النبط تشير إليه المراجع العربية بأسماء عدة ، فيذكر منه الخط الأنباري والخط الحيري والخط المدني والخط المكي ، وكلها خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقوها من خط الأنباط ، ثم الخط البصري والخط الكوفي اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

### صفة هذه الخطوط المبكرة :

ومما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست ( المتوفى ٣٨٥ هـ ) إلا اليسير من خصائص الخطين المكي والمدني ، وهو يمالجها على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط المكي وبعده المدني ( خط المدينة ) ، ثم البصري ثم الكوفي — فأما المكي والمدني ففي ألفائه تعويج إلى عنة اليد وأعلى الأصابع ، وفي شكله انضجاع يسير — ومن ذلك نفهم أنه لم تكن ثمة فروق خصائصية واضحة بين الخط المكي والخط المدني . ويذكر ابن النديم من أنواع المدني المدور والمثلث والتَّم (١) وقد تكون صفة كل من المدور والمثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التَّم جمعاً بين النوعين (٢) .

وتحتوي موسوعة الفن الإيراني التي أصدرتها جامعة أكسفورد (٣) صورة بسملة يقال إنها بالخط المكي أو المدني أصلها من مخطوط مفقود الآن لكتاب الفهرست محفوظة ضمن مجموعتي تشترينيتي Chester Beatty فيها تظهر هامات



بسملة من مجموعة « تشترينيتي » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكي »

== نحدد على وجه التقريب الزمن الذي يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلاً عن أن الشك يعتور هذه الأسماء ، إنني صيغت على هذا النحو من السجع ليحسن وقعها في الأسماع .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استنساخه على كل حال ، هو أن الحيرة والأنبار كانتا قبل ظهور الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط النبط قد رحل إلى الحجاز رحلة طويلة نوعاً ، بطريق « زبد » وحوض الفرات الأوسط فدومة الجندل فالمدينة ومكة — كما رحل رحلته القصيرة بطريق البتراء ومعان وتبوك ومدائن صالح والملا ، يؤيد ذلك عثور النقبين على نقش عربي نبطي في « زبد » بين قنسرين والفرات مؤرخ ٥١٢ م — R.N.A.S. pp. 2/3/4 . ويذكر في هذا المجال إسم مكي معروف هو سفيان بن أمية ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشر أو نقله في أسفاره من إقليم الحيرة إلى الحجاز ، وليس بعيد أن يكون قد تعلمه عن الأنباط لأنه كان يرحل إلى ديار النبط قبل الإسلام يتاجر مع أهلها وكانت بالمدينة في ذلك الوقت سوق نبطية لا يبعد أن يكون العرب قد أفادوا منها هذه الظاهرة الثقافية إلى جانب ما أفادوا من المنفعة المادية ( انظر أبوت R.N.A.S. ص ٢ - ٥ ) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ ، انظر أبوت : نشأة الخط العربي الشمالي : R.N.A.S. ص ١٨ .

(٣) A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710 .

الأصابع مزلفة من اليسار ( على نحو ما هو مألوف في أصابع الخطين الديوانى والزيجانى ) ، وأذنان ألفتها معطوفة إلى اليمين وشاكلتها مستديرة<sup>(١)</sup> ( لوحة ١٣٩ رقم ١ ) ، وقد تكون هذه البسمة مفتعلة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذاك ، إلا أن هيئتها العامة تبعث على كثير من الشك في قدمها فهى إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسمة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامى الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، وعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع في الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسمة التى تحتويها مجموعة « تشترىبى » تنسب حقاً إلى الخط الدنى أو المسكى ، لكان في ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هى ليونة الخط العربى قبل عصر الكوفة ، ولكان فيه أيضاً بطلان للنظرية القائلة بأن خط التحرير الخفيف متولد عن الخط الكوفى اليابس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الوثيقة من دلالة على أن خط مكة كان ليناً كخط المدينة سواء بسواء<sup>(٢)</sup> — وما بالناس الأدلة على ليونة هذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة لاطمة بليونة الخط الدنى ، وتدلنا على صفته التى كان عليها ، تلك هى البردية المؤرخة ٢٢ هـ التى تعرف ببردية « إهناسية » ( P.E.R.F., No. 558 ) وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل لمعرو بن العاص على إهناسية من قرى مصر .

أما الخط البصرى فلم نعتزله على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفته ، وأغلب الظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً قارب ما بينهما من العهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف في درجة الإجابة نتج من التنافس العلمى الذى عرف عن المراقين ( الكوفة والبصرة ) ، ذلك التنافس الذى اشتد بين المدينتين ، والذى لابد أن يكون قد اتخذ مظهراً فنياً إلى جانب مظهره العلمى ، فشغل الخط تجويداً كما شغل علوم الفقه والنحو ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذاك نستطيع أن نعرف منها مدى ما أصابت إحداها من تفوق على الأخرى في هذا المضمار .

### تسمية الخطوط بأسماء إقليمية :

ونرجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت من أن العرب الذين كانوا يجهلون الكتابة قبل الإسلام ، تلقوها مع السلع المجلوبة فسموها بأسماء الجهات التى وردت منها . ولا غرو ، فقد عرف الخط العربى قبل عصر النبوة بالخط « النبطى » لأنه أتى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التى كان القرشيون يمارسونها مع الأنباط ، كما عرف « بالبحرى » و « الأنبارى » لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وباتهاء الخط إلى المدينة ومكة عرف باسميهما فيما عرف من الأسماء ؛ ولما انتقل مركز النشاط السياسى إلى العراق في خلافتى عمر وعلى انتقلت معه الخطوط المعروفة ( المدنية والمسكية ) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

(١) للأصابع والأذنان والشاكلة : انظر « كشاف المصطلحات » في الأصلسمى « أدب هذا الخط وهجسته » .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II, p. 1710.

التي جاءت منها ، ثم لم تلبث أن عرفت جميعاً في العراق باسم الخط الحجازي ؛ وفي الكوفة عنى القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومططت عراقاته<sup>(١)</sup> واستقامت وتميز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق لذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفي » ، ومن الكوفة انتشر هذا النوع اليابس في أرجاء العالم الإسلامي : تكتب به المصاحف اللطاف وتحلى به المباني وتدمج به النقود ، في حين ظل الخط الحجازي اللين في خدمة الدواوين لرونته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة في أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة في حركة التدوين والتراسل وخطت به المخطوطات .

ولا شك في أن الخط العربي قد نال في الكوفة قسطاً كبيراً من التجويد وتنوعت فيها على الزمن أشكاله وتعددت صورته وغدت له مسعة زخرفية خاصة به ، وطغت شهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التي استخدمت في الكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده بإسمها حتى لكأنما لم تنتج الكوفة خطاً غيره !

شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي مبروراً باسم الخط الكوفي ، ولا يتصور العقل أن الكوفة اقتضت على هذا الصنف وقنعت به ، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن لتستغنى عن خط « مرسل » تدون به المراسلات ، وهي البلد الذي لا تقتأ تصدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاتها وهيئات لخط يابس أن يؤدي مهمة التراسل ، وهي المهمة التي تحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاوعة ، فلا بد ، والحال كذلك ، أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذي عرف بإسمها خطوطاً أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالها التي كانت عليها ، تأدت بهما الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة المريقة .

### نسيبها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تمددت الأقلام في العصر العباسي ، واختص كل قلم بنوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بمقاديرها كالثلاث والنصف والثلاثين ، كما نسبت إلى الأغراض التي كانت تؤديها « كالتوقيع » ، أو أضيفت إلى مخترعها « كالرياسي »<sup>(٢)</sup> أو عرفت بهيأتها كالمسلسل الذي ليس في حروفه شيء ينفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية والمكية والبصرية — وإن بقي اسم الكوفي متداولاً لاعتباره في هذا العصر « أصل الأقلام المخترعة »<sup>(٣)</sup> ، ولاستخدامه

(١) العرافة : انظر « الترميز » في ثبت المصطلحات .

(٢) لسة إلى مخترعه الفضل بن سهل وزير المأمون العباسي وكان مخترعاً لنوع من الخط سمي بالرياسي .

— انظر الفلقشندي : صبح الأعشى ج ٣ ، أنواع الأقلام المروقة حتى عصر الفلقشندي .

(٣) يروي الفلقشندي عن صاحب الأبحاث الجميلة في شرح العقيلة قوله :

والخط العربي هو المعروف الآن بالكوفي ومنه استنبطت الأقلام التي هي الآن . وقد ذكر ابن الحسين في كتابه في قلم الثلث أن الخط الكوفي فيه عدة أقلام مرجعها إلى أصلين هما « التقوير والبسط » ، فالقور هو المعبر عنه باللين... والبسوط هو المعبر عنه باليابس ، الفلقشندي : صبح الأعشى مجلد ٣ ص ١١ — وتلك نظرية مخطئة لأن الأقلام المخترعة ليست اشتقاقاً من خط الكوفة بقدر ما هي اشتقاق من المخطوط اللينة التي نشأت بداءة في الحجاز ، يؤيد ذلك ما يقوله الفلقشندي في موضع آخر « وأنا نجد بخط الأولين من الكتب فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة » .

في كتابة المصاحف<sup>(١)</sup>، ولم تعد تسمى الخطوط بأسماء المدن إلا في القليل النادر<sup>(٢)</sup> .

أما خط الكوفة فتسكت المراجع العربية عن وصفه سكوتاً تاماً ، وأن تكن ذكرته في مناسبات مختلفة — ذكره ابن النديم في الفهرست مقروناً بأسماء مشاهير حذائه عند كلامه عن خطوط المصاحف<sup>(٣)</sup> ، وذكره القلقشندي على أنه أصل الألفام العربية وفصله إلى تقوير وبسط .

---

(١) « واختصت المصاحف بهذه الخطوط (القديمة) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادي » فيقول في المقدمة « والخط البغدادي معروف الرسم لهذا العهد ( المقدمة فصل الخط ) ص ٤٢٠ .

ثم عرف الخط بأسماء الأقطار عيّن له ، فكان منه العراقي والمصريّ والفارسيّ والأندلسيّ لأنه اكتسب في كل من تلك البلاد خصائص محلية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .





## الفصل الثاني

### الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثرها بإنشاء بغداد —  
الأحداث التي مرت بها فيما بين القرنين الثالث والتمان  
الهجريين — الخط المعروف بالكوفي — للكوفة ثلاث  
خطوط : خط التحرير ، والخط التذكاري ، وخط المصاحف —  
الخط اليابس التذكاري وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم  
الكوفي ، ويكونان فصلاً جديداً من فصول الفن الإسلامي .



## الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

### تخطيط الكوفة وازدهارها :

أنشأ العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة اللخمين ، أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب بين عامي ١٧ و ١٩ للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأنبار تفقدان مكان لهما من أهمية .

خططت المدينة باديء ذي بدء تخطيطاً قليلاً ، وكانت أول أمرها معسكراً من الخيام ، ثم تحولت بمرور الزمن إلى متجمع دائم شيدت مبانيه باللبن ، ولم تلبث أن نمت واتسعت رقعتها ، وكان ذلك مقترناً باتساع الفتوح العربية ناحية الشرق . وكانت غالبية سكانها من الجند الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من الفرس .

اختلف فيها العرب ، ولا سيما عرب الجنوب بعناصر فارسية ، وامتاز جمهورها بمواهبه الخاصة وتفوقه في مضمار العلوم الإسلامية قبل أن ينقضى على إنشائها نصف القرن ، كما امتاز بكثرة القلب وعدم استقرار الرأي<sup>(١)</sup> .

وظلت للمدينة مكانتها العمرانية والسياسية والعلمية حتى سلبها « دمشق » سلطانها السياسي مع زوال خلافة « علي » ، ونافستها البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها « الهاشمية » و « الأنبار » .

### تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد :

وبتأسيس « بغداد » فقدت الكوفة كل ما كان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكانتها العملية المعروفة حتى القرن الخامس الهجري .

وتدهورت الكوفة بتدهور الخلافة في القرن الرابع الهجري ، واكتسبت في عهد بني بويه الشيعة شيئاً كثيراً من التبعيل لأن اسمها ظل مقترفاً في أذهان الشيعة بذكرى الإمام والأحداث الجسيمة التي شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين العلويين والأمويين . وقاست الكوفة من هول ثورات « الزنج » في القرن الثالث الهجري ما قاست البصرة والأنبار وغيرها من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بني مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التتار واجتياحهم مدن العراق في القرن الرابع الهجري ، وعند زيارة ابن جبير للكوفة في القرن الخامس الهجري كانت أسوارها قد تهدمت وغدا « القامر منها أكثر من العامر » ولم يكن من المدينة في حالة جيدة نوعاً سوى مسجد الجامع<sup>(٢)</sup> ، وعند زيارة ابن بطوطة لها في النصف الأول من القرن الثامن الهجري كانت قبائل بني خفاجة قد أجهزت على ما بقي من عمراتها .

ونحن نستطيع أن نلمس في تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة مما يمكن أن نجعله فيما يلي :

١ - أن الكوفة قامت على مقربة من الأنبار والحيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافي الوارثة الطبيعية لهذين البلدين بما عرف عن الأنبار من عناية بتعليم الخط في الجاهلية وعن الحيرة من مكانة سياسية كعاصمة للخميين .

(١) Encycl of Islam II, Article "Al-Kufa", p. 1105.

(٢) ابن جبير ص ١٨٩ .

٢ — أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول الهجري مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، نافس البصرة وساجلها طويلاً وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكانت العصية بين عرب البصرة من الأزد وربيعة ، وعرب الكوفة من تميم وقيس ، قد اتخذت في الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلي ، فانتقلت إلى نوع من التفاخر بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين في النحو والفقه ومذاهب الدين والجدال والأدب ونحو ذلك<sup>(١)</sup> .

٣ — أن العواصف السياسية التي مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن الخامس الهجريين لا بد أن تكون قد عصفت بترائها العلمي والفني فأضاعت كتبها وعفت على آثارها .

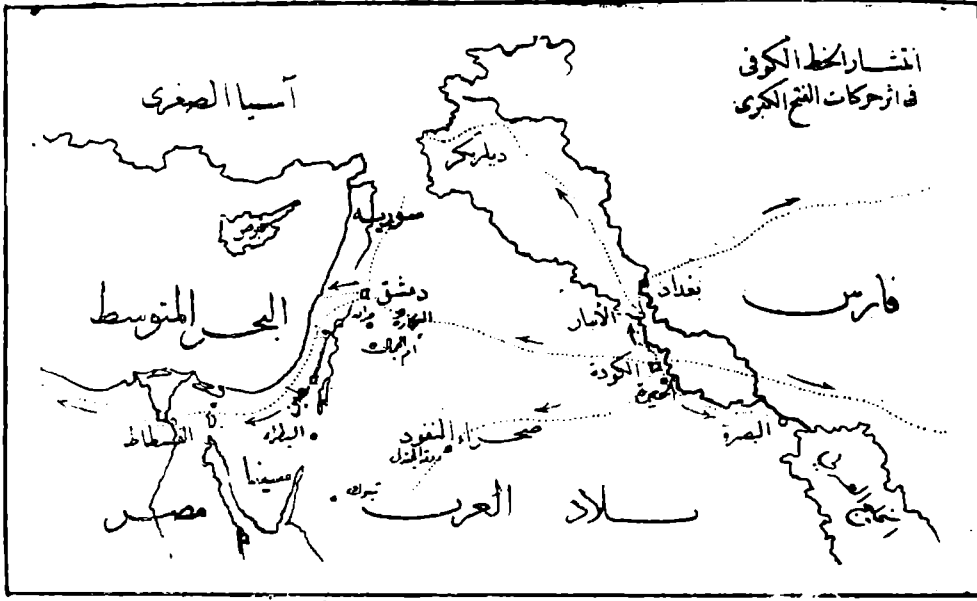
ونستطيع أن نعزو إلى ذلك الحراب الشامل الذي أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التي كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع في معرفة حقيقة الخط الذي ينتسب إليها ؛ وما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى في موطنها الأصلي ، وكل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن جاء بطريق تواتر الرواية أو بطريق الاستدلال .

### الخط المعروف بالكوفي :

على أن تسمية الخط بالكوفي ترجع بادئ ذي بدء إلى مألوف العرب الأوائل في تسمية الخطوط التي انتهت إليهم بأسماء المدن التي وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالنبطي والحيري والأنباري ، لأنه من بلاد النبط والحيرة والأنبار — ثم بالميكي والمدني ، لأنه شاع في أنحاء شبه الجزيرة من هذين الواسطين — وعرف الخط العربي في وقت من الأوقات باسم « الكوفي » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مصاحباً لانتشار الإسلام .

وبرجح أن يكون انتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة ، لانشغال العرب في عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، واكتفائهم في التدوين في أوائل الفتوحات بلغات البلاد المفتوحة وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، واشتغلوا في الكوفة بعلوم الحو والأدب والجدال والفقه وألدين ، ظهر للكوفة مذهبها في الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهي تنافس البصرة ألا يكون لها في الكتابة أسلوبها الخاص .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



خريطة تبين الطرق التي سلكها الخط الكوفي في انتشاره  
الى انحاء العالم الاسلامي

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ للكوفة إلى جانب الخطوط التي انتهت إليها من شبه الجزيرة — وكانت كلها خطوطاً لينة — خط آخر « يابس » شاع في العالم الإسلامي وعرف دون غيره « بالخط الكوفي » ، وهو نوع من الخطوط الجليّة التي مارسها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربع والجفاف والقوة ، وأغلب الظن أن الكوفة وقد بنيت في إقليم كانت تسوده قبلاً ثقافة الآراميين والتدريين والسريانيين ، وخطوط هؤلاء كما هو معروف من الفصيلة السامية ، لا بد أن تكون قد تأثرت ببعض كتاباتها بالكتابات الاسترناخيلية السريانية من حيث هيئتها العامة المربعة (١) .

### للكوفة خطوط نموذجية :

وعلى ذلك فالمرجح أنه كان للكوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز تأدت به الأغراض الجليّة ، ونوع آخر لين تجري به اليد في سهولة ، هو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من المدينة ، ويقطع بليونة هذا الخط الأخير دلائل من التاريخ استقيناها من كتاب الفهرست (٢) ودليل آخر مادي ، هو بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ من ولاية عمرو بن العاص الأولى على مصر (٣) ، فالخط الذي كتبت به هذه البردية هو « الخط المدني » الذي انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خطوط المصاحف الكوفية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفسون : تاريخ اللغات السامية ص ١٢٩ ، ص ١٥٠ .

(٢) الفهرست ص ٦/٥ « الخط المكي والخط المدني » .

(٣) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشيدوق رينر البردية .

هذا الخط اللين لابد أن يكون قد ظل معروفاً في الكوفة ومستعملاً بها حتى غدت « الكوفة » مركز النشاط السياسي (٥٤٠/٣٥) وعندئذ — لابد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم في أعمال التدوين ، — فبه لابد أن تكون قد صدرت الراسم إلى الأفطار الإسلامية ، وتأتد الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذى خدم الحركة الفكرية في الكوفة ، فكان وسيلة تسجيل الآراء في عصر المساجلة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذى دأب عن « الكوفة » بحكم مركزها السياسى والثقافى والدينى ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة يابسة صعبة الانفاذ ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تتطلبها إلا الناسبات الجلييلة ، وقد اصطلمنا على تسميتها في هذا الكتاب بالخط الكوفى التذكارى<sup>(١)</sup> — وصورة أخرى مخففة لينة تجرى بها يد الكاتب فى سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حذق الكتابة ، هى خط التحرير<sup>(٢)</sup> — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جمعاً بين النوعين وهى إلى الثقل أقرب ، لم يكن يقوى عليها إلا قلة من الناس ، تصف بالرصانة والجلال ، هى خط المصاحف<sup>(٣)</sup>.

ولقد شاع بين الأوربيين تسمية النوع اليابس من الخط العربى « بالكوفى » تناولوه نفر منهم بشئ من الدراسة ، وكاهم نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من ظواهر الفن الإسلامى ، والفيل منهم من تناوله من الناحية الكتابية البحت . وسقط من عداد الخطوط التى عرفتها الكوفة ذلك الخط اللين الذى استخدمته الكوفة فى التدوين والتحرير لأن بلاداً أخرى غير الكوفة شاركها فيه ، وبقي معروفاً باسم الكوفى نوعان :

١ — الخط الكوفى التذكارى اليابس الذى استخدم فى التسجيل على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب لإثبات الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والتأريخ للوفيات وذكر المؤسسين للآثار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المتميز الذى يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتثير شغف رجال الفن الإسلامى بهيئتها وجمالها وتستوقف القارىء لعمر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترايط حروفها تارة ، والإسراف فى زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الكوفى « المصحفى » الذى يجمع بين الجفاف والليونة فى مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم فى كتابه المصاحف الكبرى وظل الخط المفضل لها على طول القرون الثلاثة الهجرية الأولى حتى حل محله خط النسخ الأتابكى .

هذان الخطان استأثرا باسم الكوفى وشغلا أذهان الفنين بهذه الظاهرة الكتابية « المتفردة » وشدا انتباه طائفة من المشتغلين بالفنون الإسلامية ، وكونا أو كاد يكونان فى الوقت الحاضر فصلاً قائماً بذاته من فصول الفن الإسلامى .

(١) راجع ما كتبناه فى تسميتنا للخط الكوفى ، حيث اصطلمنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذى نقش فى الحجر « الخط التذكارى » .

(٢) وهى بعينها خط المدينة انتهى إلى الكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جريباً على مألوف العرب فى تسمية الخطوط بأسماء البلاد التى وردت منها .

(٣) وهذا النوع من خطوط الكوفة هو الذى بقى معروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، مستخدماً فى كتابة المصاحف .



## الفصل الثالث

### الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية

(١) جهود «فلوري» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في آمد «ديار بكر» — الأشرطة الكتابية في جامع «نايين» وجامع القيروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة باستخدام أسلوب الكتابة وأسلوب الزخرف — تقسيمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة، ومورقة، وذات أرضية نباتية، ومضفرة، وذات إطار، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود «مارسيه» : كتابات شمال إفريقية والأندلس — دراسة مقارنة لكتابات المغرب الإسـلامى — الأشرطة ذات الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة للكتابات الكوفية — بقاء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى القرن السادس عشر الميلادى .

(٣) جهود (ليثى پروفنسال) : عنايته بشواهد القبور في أسبانيا العربية — تحليله لبعض كتابات طليطلة وألمرية — كتابات غرناطة اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن الميلادى — أوجه الخلاف في رسم بعض الحروف بين المغاربة والمشاركة -- وصفه للحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود جان دافيد فيل : الأخشاب ذات الزخارف الكتابية — أفريز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني — تأثير طريقه قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود «المواري» : دراسة أقدم نقشين عربيين في مصر

٣١ ، ٥٧١ .

(٦) جهود «يوسف أحمد» : أول محاولة باللغة العربية لوصف الخط الكوفي .



## استعراض عام للجهود التي بذلت في دراسة الخط الكوفي والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث في علم الكتابات العربية القديمة ما قام به العالم السويسري « ماكس فان برشم » الذي جمع عدداً وافراً من النصوص العربية القديمة التي ترى على المائثر في سوريا وفلسطين ومصر في مصنف جليل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »<sup>(١)</sup> ، عاونه في إنجازه عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون فبيت الذي أتم الجزء الخاص بمصر بعد موت أستاذه<sup>(٢)</sup> .

ولا يقل شأننا في هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واضعوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والمائثر في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، هو السجل التاريخي للكتابات العربية C.I.A. الذي يعزى فضل إخراجها إلى الأستاذ جاستون فبيت ومعاونه<sup>(٣)</sup> .

وجمع لفي — بروفسال عدداً من النقوش الأسبانية في كتابه « النقوش العربية الأسبانية »<sup>(٤)</sup> ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة ( المتحف الإسلامي الآن ) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية في المجموعة الكبيرة المروقة بشواهد القبور<sup>(٥)</sup> .

هذه الجهود أفادت المشتغلين بموضوع الكتابات العربية ، إذ أمدتهم بوثائق غاية في القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومصورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظهر الجهود الفنية التي بذلت في دراسة الخط اليايس الذي عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط الكوفي » ، وهو الخط الذي اصطلاحنا على تسميته في مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفي « التذكارى » .

اشتغل بهذا النوع من الكتابة نفر من الأجانب ، كتبوا فيه أبحاثاً تحليلية يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً « فلوري »<sup>(٦)</sup> ، ومن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسه Marçais ولقي — بروفسال Lévi-Provençal ، وجان دافيد فيل J.D. Wiell ؛ وكتب يوسف

M.V. Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum*. (١)

G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypte*, T. II. (٢)

G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*. (٣)

Lévi-Provençal *Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches)*. (٤)

*Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, Stèles Funéraires*. (٥)

S. Flury, *Bandeaux Ornamentés à Inscriptions Arabes. Amida Diarbekr, XI siècle, Syria*, t. (٦)  
I, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62.

— *Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria* XVII, pp. 363-367.

— *Le Décor de la Mosquée de Nayn, Syria* II, pp. 230-234.

— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, S.P.A. II, Chapt. 46 B, p. 1769.*

أحمد عجلالين في تاريخ هذا الخط وتطوره<sup>(١)</sup> وكتب حسن الموارى مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية<sup>(٢)</sup> ، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، وكانت قبل ذلك مغفلة تماماً .

### مجهود فلورى :

وترجع جهود فلورى الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر<sup>(٣)</sup> ، ولكنه لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لها من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف هي الأول ، وهو في هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التي تلحق بالحروف في الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور ، ويصف الدور الذي تلعبه هذه الزخارف في تحلية الشريط الكتابي ، ويذكر أنواع الوريقات النباتية فيها ، ويقارن بعضها ببعض الآخر ، ويلاحظ في بعضها قدماً يلحقها بعصر تأسيس الجامع ، ويلحظ في البعض الآخر شهاً بزخارف العصر الفاطمي الأخير ، ويبدى أسفه لقلة ما لديه من المادة التي تمكنه من التأريخ لتلك الكتابات ، وهو يدرك في الجامع الحاكمى أسلوبين متميزين من الكتابة ، أحدهما أقدم من الآخر ، استطاع أن يدرك هذا القدم من طراز الزخرف الذي يلحقه ، وهو هنا يعرض عفواً شيئاً من التحليل الكتابي ، قاده إلى ذلك رغبته في دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يعثر في هذا المؤلف على بشائر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف<sup>(٤)</sup> وقد أنضجت الأيام رغبة طالت تجول طويلاً في نفس فلورى ، فنجده في عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية في « آمد » بالدراسة التحليلية فيحظى الفن الكتابي على يديه بنصيب من العناية<sup>(٥)</sup> ، وتظهر بجلاء ، ولأول مرة رغبته في الإفصاح عن الجانب الكتابي في الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية ، مجموعة أشكال .

وهو يرى في هذه الأشرطة نوعاً من أجود مبتكرات الفن الإسلامي وأروعها<sup>(٦)</sup> ، ويبدى دهشته من إغفال مؤرخي الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية ، ويعزو السبب في ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة التناول ، ثم يقول : — والحق بفهم الإنسان حق الفهم تركيب الزخرف الإسلامي ، يجب عليه أن يضم إلى التحليل الزخرفي التحليل الأبجدي ، لأن الكتابة والزخرفة تحتلطان في هذه الأشرطة أشد الاختلاط ، كما يرى الدراسة الكتابية ضرورة لتوكيد النتائج التي يحصل عليها الإنسان من دراسته للزخارف المتصلة بها<sup>(٧)</sup> . ويقرر فلورى أن فن الأشرطة الكتابية بلغ كمال نموه في القرن الخامس الهجري — الحادي عشر الميلادي ، واستخلص فلورى من دراسته للزخارف

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسائل الأولى والثانية — مطبعة حجازي ، القاهرة .

. Hawary, *The Most Ancient Islamic Monument Known*, J.R.A.S., 1930.

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*.

— Ibid., pp. 11-15.

Flury, *Bandeaux Ornémentés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, IX siècle*, Syria I, pp.

15-249 & 318-328, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 234-5.

الخطية التي على قبر محمود الفزنوي ، وجود أسلوبين زخرفيين كتائين شائمين في أنحاء العالم الإسلامي الشرق ، أحدهما الكوفي الذي تستقر الكتابة فيه على أرضية نباتية تتكون من فرع نباتي متموج ، والثاني الكوفي المترابط ، أما الكوفي المورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامي شرقه وغربه على السواء<sup>(١)</sup> .

### أشربة آمد الكتائية :

وهو يرى في آمد أصلح مكان لدراسة فن الأشربة الكتائية المزخرفة إذ فيها تتوفر الشروط الواجب توفرها في الدراسة العلمية المنظمة ، فهناك من الآثار المؤرخة تأريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلوري مع فان برشم في أن النقوش المروانية والسلجوقية في آمد تعتبر من أروع المنتجات الكتائية في العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكي يدرس الإنسان أشربة « آمد » لابد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي أدوات خالصة للتعلية ، وخضعت في تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خضوعاً تاماً ، ويلاحظ فلوري أن الفن الإسلامي الغربي الذي توجد منه أمثلة طيبة في القاهرة الفاطمية لم تنل الكتابة فيه مثل هذه الصفات الزخرفية الممتازة التي تتصف بها كتابات آمد . ويعترف فلوري بفضل فان برشم في إمداده بالصور التي اعتمد عليها في دراساته ، ثم يشرح طريقته في الانتفاع بهذه الصور في التحليل الأبجدي ، وطريقته في تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء في كل مجموعة منها بالحرف المفرد لتيسير معرفة صورته الأخرى في حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التي يحمل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد آثر فلوري أن يبدأ دراسته لنقوش « آمد » الزخرفة بدراسة نقوش « المقياس » وهي أقدم من تلك بنحو المائة سنة ، وهو يرى في بساطة نقوش المقياس أساساً صالحاً يساعد على إمكان إدراك طبيعة كتابات القرن الحادي عشر الفنية بالزخارف ، ويسترعى نظره في نقوش المقياس شدة قيام الحروف وانبساطها على مستوى التسطيح ، ويلحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف التماثلي الناشئ من تجاوز الحروف الطالعة ، وهو لذلك يعتبرها نوعاً من الأشربة الكتائية الزخرفية ، ويشرح فلوري الكيفية التي تتكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعاً لقانون زخرفي معين ، ويقارن كتابات « ميفارقين » بكتابات آمد ويصفها بالقصر النسبي<sup>(٢)</sup> .

ثم يناول فلوري كتابات « آمد » المؤرخة ٤٣٦ هـ باسم « الأمير أحمد » فيقول عنها إنها من النوع المورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التي تلتحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القوسية التي ترى في القوائم ، ثم يحللها تحليلًا أبجدياً<sup>(٣)</sup> .

ثم ينتقل إلى نقش آمدي آخر مؤرخ ٤٣٧ هـ فيه عناصر زخرفية جديدة ، ويصف حروفه ، ويحلل بدوره تحليلًا أبجدياً

(١) Syria I, p. 236.

(٢) SYRIA I, p. 239.

(٣) SYRIA I, pp. 242/243.

ثم ينقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ هـ لا تختلف من حيث أسلوبها الكتابي عن سابقتها، يدرك فيها تطوراً في الزخارف ، وهو كمادته يصفها وينوه بزخارفها ويحللها تحليلًا أبجدياً<sup>(١)</sup> .

وقد أجاز فلورى لنفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لآمد أسلوباً كتابياً خاصاً ، وفي سنة ١٩٢٢ تناول فلورى نوعاً من كتابات آمد يختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجها منها هو النوع المضرى ؛ وقد وجد من المستحسن أن يبدأ بدراسة الكوفي المضرى « في رادكان » جنوب بحر قزوين المؤرخ ٤٠٧ هـ لكي يتخذ منه أساساً لفهم كتابات آمد المضرى<sup>(٢)</sup> ، وهو في دراسته لكتابات آمد المضرى يتعرض لهذا النوع من الكتابات في مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بعمد قيام الدولة الأيوبية ، ويذكر بعض أمثلة الكتابات الكوفية المضرى في مصر على سبيل المقارنة كمحراب الأفضل في المسجد الطولوني والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأقمر ( ٥١٩ هـ ) ومشهد السيدة رقية وقبة أخوات يوسف في القاهرة .

### أشربة الأزهر الكتابية :

وفي عام ١٩٣٦ يتناول فلورى كتابات الجامع الأزهر بدراسة تحليلية مستفيضة<sup>(٣)</sup> ، نشر فلورى لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلية للأشربة ذات الكتابات التي توجد منها أمثلة كثيرة في مساجد العصر الفاطمي في مصر ، وكان تناوله لتلك الأشربة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات ، وكانت الكتابة الكوفية غير معروفة له إذ ذاك ، وبفضل تشجيع « فان برشم » ومعونته أخذ فلورى يحس جمال هذه الكتابات التي لعبت دوراً هاماً في مضمار الفنون الإسلامية .

ويرى فلورى في مصر أصلح مكان لتتبع تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف المواد ، على الحجر والخشب والجص ، ففي القاهرة من الآثار الدينية الكثيرة ذات الأشربة الكتابية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذي قدر للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمارات الإسلامية ، ثم يشير فلورى إلى أثر القرن الرابع الهجري في تطور الأشربة الكتابية القرآنية التي بدأت تدخل في عداد زخارف السطوح<sup>(٤)</sup> .

\* \* \*

ثم يحرص فلورى للأصاليب الزخرفية التي توجد بتقصور الجامع الأزهر ، ويحمد لاجئ حفظ الآثار العربية إزالتها لطبقات الجص التي كانت تغطي هذه الزخارف فتحجبها عن الأعين ، ويعزو إلى التحليل الكتابي والزخرفي فضل التغلب على مشكله ظلت مستعصية مدة طويلة ، هي مشكلة التأريخ للاصلاحات المتوالية التي أجريت بالجامع المذكور .

وهو يضيف إلى ذلك أن المزخرف الطولوني لم يكن يعتبر الشريط ذي الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

SYRIA I, p. 244. (١)

SYRIA II, pp. 54, 55, 56-60, 61. (٢)

SYRIA XVII, pp. 365/376. (٣)

SYRIA XVII, p. "365". (٤)

للزخرف الفاطمي<sup>(١)</sup> إذ لم يكن يعنى مزخرف العصر الطولوني بغير إثبات النص الديني على شريط الكتابة .

ويرى فلورى أن الأشرطة الكتابية تخفف كثيراً من الملل الذى ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بحث<sup>(٢)</sup> ثم يتكلم عن زخارف الحائط الشمالى الشرقى فى الأزهر ويذكر أنواع الزخارف النباتية التى تسود فى الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف النباتية «البالت» ، والزخرفة ذات الوريقات الثلاثة وذات الوريقتين ( البلتين ) ، كما يدرك فى هذا الحائط أسلوبين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المزمز والآخر إلى خلافة العزيز يمتاز الأول عنده بغير فى الزخارف النباتية ، والثانى بمجودة تلك الزخارف مع قلتها ، ويلاحظ فى الأجزاء التى ينسبها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين فى الحروف : فى قائم الصاد وقائم الطاء وشكل الكاف ، وفى حرفى النون والهاء<sup>(٣)</sup> ، وشيوع النون المرطبة المختمة والفردة ، والهاء المشقوقة بخط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرفى الطاء والداد ، وانكباب شكل الكاف إلى الخلف<sup>(٤)</sup> .

ويلحظ فلورى أثر الزخارف العباسية فى زخارف الأزهر النباتية ( خارج الأشرطة ) ، ويدرك قدّم زخارف عصر العزيز عن سابقتها ، ولو أنه يعتقد بصفة عامة أن الزخارف النباتية كانت قد بدأت تدخل فى طور التقدم والاكتمال منذ عصر المزمز<sup>(٥)</sup> ، ويشير إلى تطور زخارف الجص فى هذا الحائط ، ذلك التطور الذى يسم الزخارف العربية بوجه عام فى القرن العاشر الميلادى ، ويذكر بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بمثلاتها فى دير السريان<sup>(٦)</sup> .

أما الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلورى بمعونة ملاحظات فان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستنباطية الخاصة .

ويدرك فلورى فى هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة فى بعض مواضع الحائط الشمالى الشرقى ، ويوجد هذا الأسلوب دائراً حول رأس العقد الفارسى وفوق الخنيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا « الملك لله » التكررتان على يمين ويسار العقود الفارسية فى شكل شريط مبتور ، فبدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتأخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى فى شكل أشرطة أنقى فى أسفل ( النيمان ) ريك الكتابية ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأخراً .

وإن كان من الضرورى أن نستخلص من مقال فلورى هذا شيئاً عن طريقته الخاصة فى دراسة الأشرطة الكتابية ، أمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم يفتن إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عنى بها ضمناً وهو يدرس تطور الزخارف النباتية التى تقترن بالكتابة ، ووجد نفسه مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة العنصر الكتابى الذى بدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذى أصاب الزخارف النباتية ذاتها ، ولعله كان

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينفي في نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الزخرفي الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابي الخاص ، عساه يستطيع بعد تقرير شيء من هذا القليل أن يؤرخ للأثر غير المؤرخ بما قد يكون عليه من كتابات وزخارف ، وكذلك التحفة غير المؤرخة .

### محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف الزخرفية غير المؤرخة :

وأحدث ما كتب فلورى ما نشره في مقال في «موسوعة الفن الإيراني» عن الكوفي الزخرفي على الحرف<sup>(١)</sup> ، في هذا المقال الذى ظهر بعد وفاته بعامين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابة في زحرفة المباني الدينية والمدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامى ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع المعروف بالكوفي الذى تتكون من قوائمه وانبساطاته أنواع من التصميمات الزخرفية التى تحلى المساحات .

وفي هذا المقال يقرر فلورى أن شرق العالم الإسلامى أنتج أنواعاً مختلفة من الكوفي المزخرف لم ينتج مثلها غربه<sup>(٢)</sup>.

ثم يقول إنه بينما عنى المشتغلون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التى تحلى المباني الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تأريخ مضبوط لتلك المباني ، على نحو ما حاول «قان برشم» ، نجد الكتابات التى تحلى منتجات الفنون الفرعية مهحلة لا تلقى مثل هذه العناية ، ومعظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يتبين الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذى لا يحدق العلم بهذا النوع من الكتابة ، ما يلقى ضوءاً على هذه التحف ، من حيث زمن صنعها ، رغم كونها من أبداع ما أنتج رجل الفن المسلم<sup>(٣)</sup>.

وواضح أن غرض فلورى في مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأواني المزخرفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يغدو ممكناً بهذه الخصائص تأريخ القطعة غير المؤرخة تأريخاً أدق وأضبط .

وضع فلورى في المكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الإعتماد عليها في تأريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هى الالتجاء إلى الكتابات المؤرخة في إيران ، ليستخرج منها أنماطاً يقىس بها الكتابات غير المؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن ينسب الأثر ذا الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية في أنواع ، هى : البسيطة والورقة وذوات الأرضية الباتية ، ويتحقق من تاريخ كل منها ، ويتعرف خصائصه ، ويقارن الكتابات غير المؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليحل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابي الإسلامى على الخزف والمنسوجات والمباني والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التى تحتاج إلى تأريخ ، لإلحاق كل منها بعصره بطريق الاستدلال .

\* \* \*

S.P.A., II Chapt. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery. (١)

S.P.A., II, p. 1743. (٢)

S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69. (٣)



أما « مارسيه » في مؤلفه<sup>(١)</sup> فيتناول الكتابة الكوفية على اعتبار أنها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يعرض لها عند كلامه عن الزخارف العمارة في عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتابية إلى جانب الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وهو لا يتعرض لهذه الكتابة بتحليل أبجدي ، وإنما يكتفي بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق في الأسلوب أو تفاوت في درجة الإجابة .

ويجمل أن نشير هنا إلى المواضيع التي تعرض فيها « مارسيه » إلى الكتابة الكوفية ، فنجد في كلامه عن فنون شمال أفريقية في عصر الأغالة<sup>(٢)</sup> يذكر كتابة القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقية بكلام عام موجز خلاصته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بعكس كتابات القرن الحادي عشر الميلادي التي غدت عاملاً زخرفياً بالغا حداثاً بعيداً من الروعة والجمال — كما في القيروان ، حيث داخلتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعب معه أن يعدد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفي اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامي ، وعنده أن النضوج الذي انتهت إليه الكتابة حتى أصبحت عاملاً زخرفياً ، إنما تم واكتمل في شرق العالم الإسلامي ، وهو يشارك فلوري الرأي أن كتابات « آمد » في ديار بكر مثال طيب لما بلغته الكتابة من الإتقان الزخرفي ، وهو ينسب الفضل إلى فلوري في دراسة كتابات « المقصورة » بجامع القيروان<sup>(٣)</sup> .

ويتطرق « مارسيه » بعد ذلك إلى وصف الحروف ، ويخص الحروف ذات الزخارف ببنية واضحة ، فيصور منها الحروف الطامعة ، ويبين ما لحق نهاياتها من زخارف<sup>(٤)</sup> ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية نماذج من كتابات القيروان الزخرفية وكتابات تونس ومنستير ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، ويقارن كتابة القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين بكتابة القرن الثاني عشر ، ويظهر بجلاء كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه في مجموعه في عصر بني حماد في الجزائر ( ٣٩٨ / ٥٠٠ هـ ) وبني خراسان في تونس<sup>(٥)</sup> حيث اختفت من نهايات الحروف الطامعة تلك الوريقات الزخرفية التي كانت تحلها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البداوة تسترعى النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التعقيد حداً يصعب معه قراءتها . وفي القرنين السادس والسابع الهجريين ، مالت الحروف إلى الإبتدانة بتأثير الشرق الإسلامي منذ العصر السلجوقي ، وتبدت هذه الظاهرة واضحة في شواهد القبور<sup>(٦)</sup> .

وهو في الفصل الذي يعقده لفن الخلافة الأموية في قرطبة ( القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي ) ، يعرض علينا نماذج من

(١) G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I, II.

(٢) *Manuel*, T. I, p. 165.

(٣) G. Marçais, *Manuel*. T. I, p. 165/6/7.

(٤) Marçais, *Manuel* I, p. 166, fig. 92.

(٥) *Ibid*, p. 169.

(٦) أنظر :

Van Berchem, *Inscriptions Arabes de Syrie*, 1897 Notes d'Archéologie, tir. à part du J. Asiatique.

كتابات قرطبة وطليلة ومدينة الزهراء<sup>(١)</sup>، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليلة، وبأسف أن تكون قلة الآثار القائمة في مدينة الزهراء سبباً في حرماننا من ثروة كتابية هائلة، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القيروان في القرن التاسع الميلادي.

وبنفس الطريقة يعالج «مارسيه» كتابات عصر بني عباد في إشبيلية (القرن الخامس الهجري)، والمرابطين في مراکش والجزائر (٥٤٨/٥٤٩ هـ) والموحدين في الأندلس وشمال أفريقية (٥٤١/٥٦٦ هـ)، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً في الزخارف، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاحمها وتقلها على أمرها، وكادت مهمة الكتابة الكوفية تقتصر على النصوص الدينية، وأخذت — كما حدث في مصر في العصر المملوكي — في الإنزال، فأصبحت لا ترى في واجهات المباني ولا تكتب بها النقوش التأسيسية: كتب بها حول المحارب كما في جامع تلمسان، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة في مواضع ثانوية مثل كلمات الله — أعوذ بالله — والله<sup>(٢)</sup> على نحو زخرفي فيه توريق وتحميل وتمقيد (ترابط) يدخلها في نطاق الموضوعات الزخرفية، ويقارن «مارسيه» على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقيروان ذات النهايات الورقية (من القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ويسوق أمثلة من كتابات سرقطة القصيرة القوائم، والتي ترتبط قواعدها في أشكال هندسية بارعة تكاد تغطي على عنصر الكتابة وتنتهي قواعدها بزخارف ورقية متناثلة — وهذه الكتابة تثبت في مهارة مقدرة رجل الفن العربي على الجمع بين الزخارف الخطية والهندسية والنباتية في تصميم واحد<sup>(٣)</sup>.

وعلى النحو السابق يتكلم مارسيه عن الزخارف الكتابية في عصر أعقاب الموحدين (من القرن الثالث عشر) إلى القرن الرابع عشر، وهم بنو الأحمر في غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد في تلمسان وبنو مرين في فاس.

ويقول مارسيه ما خلاصته أن رجال الفنون المسلمين لم يستخدموا الكتابة، ولا سيما الكتابة المستديرة، بثل الكثرة والإجادة التي تبداون في كتابات هذا العصر في أفريقية والأندلس على السواء، فهي، في كل من المكانين تغطي المساحات الواسعة من سطوح المباني، وتسود الأشرطة الكتابية، قوامها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية التي تزجي عادة إلى مؤسس البناء، وقل بسبب شيوع استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية قلة جعلت منها كتابة تذكارية، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة المحراب في جامع «سیدی أبي الحسن» في تلمسان (٦٩٦ هـ)، والمصابات التي تحلي تيجان الأعمدة في «مدرسة المطارين» (٧٢٣ هـ) والكتابات الإهدائية التي على باب «شلا» (٨٣٩ هـ) والكتابات التي على الجص والحشب في مدرسة «أبي الصانية» (٧٥٢/٧٥٦ هـ) وهذه، على وجه الحصر، هي آخر الكتابات الكوفية التذكارية للمروفة من حكم أعقاب الموحدين في شمال أفريقية والأندلس<sup>(٤)</sup>.

Marçais Manuel, T. I, pp. 268-269. أنظر (١)

Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405, fig. 233, أنظر (٢)

Ibid, p. 407, fig. 235 أنظر (٣)

Marçais, Manuel, T. I, p. 631. (٤)

Bel, Inscriptions de Fès, p. 377/8/79.

أما ملوك « المدجنيين » ( القرن الرابع عشر الميلادي ) فقد استخدموا الكتابة الكوفية المضفرة في أغراضهم الفنية ، كتبوا بها العبارات الدعائية على بعض حوائط « الكزاز » أو القصر الذي كان أنشأه « بنو عباد » في إشبيلية على غرار قصر الحمراء في غرناطة ، ورممه وأعادته إلى حالته الأولى ملوك المدجنيين ، ثم سجلوا فوق حوائطه خضوعهم لسلطانهم السبيحي « دون بدور »<sup>(١)</sup> — وفي استخدام الكتابات الكوفية وأساليب الفن الإسلامي وتفضيله بعد انتهاء حكم العرب المسلمين في الأندلس دليل واضح على مقدار تأثير الغرب بفنون المسلمين .

وفي عصر « الأشراف السعديين » في مراکش ( ١٢٩٠/٩٥١ هـ ) اقتصرت مهمة الخط الكوفي على كتابة بعض النصوص القصيرة والعبارات الدينية<sup>(٢)</sup> ، وأصبح الخط المستدير ذوق العصر ، وانزوى الخط الكوفي وضاد الخط اللين بوجه عام .

### مهرود ليفي بروفنسال :

« أما ليفي بروفنسال » ، فيرى أن شرقي العالم الإسلامي أغنى من غربه بالكتابات المؤرخة التي ما تزال في مواضعها الأولى<sup>(٣)</sup> ، وفي نظره أن الكتابات المؤرخة المثبتة في أماكنها خير ما يعين على الدراسة المنظمة المنتجة في علم الكتابات ، وينتقل بعد ذلك إلى موضوع كتابه الذي جمع فيه الكتابات الأسبانية المعروفة وغالبها شواهد قبور من جهات مختلفة في أسبانيا العربية ، كقرطبة وأشبيلية وبطليوس وماردة وطليطلة وأبله وطركونة وألبيرة والقنت والمرية وجيان وغرناطة وغيرها .

وهو يتناول في المقدمة بعض الكتابات الأندلسية بالتحليل الأبجدي ككتابات قرطبة ( من القرن الثالث والقرن الرابع والقرن الخامس للهجرة )<sup>(٤)</sup> ويعرض نموذجاً واضحاً لكتابات أشبيلية في القرن الخامس الهجري<sup>(٥)</sup> ونموذجاً آخر من كتابات « طليطلة » المزخرفة من القرن ذاته<sup>(٦)</sup> ، ثم يحلل بعض كتابات طليطلة المؤرخة ٤٣٢ هـ « وألمرية » المؤرخة ٥٢٧ هـ<sup>(٧)</sup> ، ثم يعرض نموذجاً من كتابات « غرناطة » اللينة المؤرخة ٧٤٩ هـ المكتوبة على أرضية من الزخارف النباتية .

كتب ليفي بروفنسال في مقدمة كتابه شيئاً عن عادة اتخاذ الشواهد لتسجيل الوفاة في غرب العالم الإسلامي ، تلك الشواهد التي عرفت في شمال أفريقيا باسم « المقابريات » ، وفي الأندلس باسم « التأريخ »<sup>(٨)</sup> ، ثم تعرض لطريقة رسم

H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31.  
Marçais, *Manuel* T. II, p. 656 fig. 367.

(١) « عزملولانا السلطان دون بدور »

(٢) مدرسة « الشراطين » في فاس ( لاحظ تكرار كلمتي « الملك لله » بالخط الكوفي في أعلى العقود ) .  
Marçais, *Manuel*, T. II, pp. 427, 765.

(٣) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes Texte et Planchés (LEYDE ... PARIS MCMXXI)* 1931, *Introduction*.

Lévi-Provençal, I.A.E., *Intr.* p. 30 figs. 1, 2, 3. (٤)

*Ibid.*, p. 31, figs. 4, 5. (٥)

*Ibid.*, p. 33, Figs. 7-8. (٦ ، ٧)

*Ibid.*, p. 24-25. (٨) أي التأريخ لوفاة

الكلمات منذ كانت للغاربة طريقة تختلف عن طريقة المشارة بعض الشيء في رسم الكلمات<sup>(١)</sup> .

وصف بروثنسال الحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة بقدر ما سمح به المقام في مقدمة كتابه ، وهو في مواضع منها يحيل القارئ إلى ما كتبه مارسيه وفلورى ، ولا يفوته أن يشير إلى وجود شبه بين كتابات الأندلس في القرن الرابع الهجرى وكتابات القيروان في عصر الأغالبة (القرن الثالث الهجرى) ، ويذكر سبق العالم الإسلامى الشرقى إلى زخرفة الكتابة بالأوراق النباتية ، وشيوع الكتابة المستديرة فى الأندلس فى عصر بنى نصر (القرن الثامن الهجرى) .

### مجهود جليل دافيد ويل :

أما « جان دافيد ويل » الذى اضطلع بالجزء الخاص « بالأخشاب ذات الكتابات » من الدليل العام لدار الآثار العربية<sup>(٢)</sup> ، فإنه تناول الكتابات الكوفية بشيء من الوصف الموجز في مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثير الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف « السامرية » من حيث إنفاذها على الخشب بطريقة « القطع المائل » *slanting cut* ، وهو يستشهد فى ذلك بما يقوله « فلورى » عن تأثير زخارف الجص فى دير السريان بأسلوب سامرا ، وهى معاصرة للزخارف الطولونية<sup>(٣)</sup> ، وبما يقرره « هرتزفيلد » من تأثير الفن الطولونى بالفن السامرى فيما كتب عن سامرا<sup>(٤)</sup> ، وهو يصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب باللفظ النسبى ، وبالقصير ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والقل ، ويستشهد بإفريز الكتابة الذى يوجد فى أسفل السقف بالجامع الطولونى ، ويعتبره نموذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى « جان دافيد ويل » ، أن هذا الأسلوب المستحدث فى الكتابة انقضى فى مصر بانقضاء أيام أحمد بن طولون<sup>(٥)</sup> .

ثم يصف كتابات العصر التالى ، عصر الأخشيديين والفاطميين ، بأنه كان فى مجموعة عصر تجويد ارتقت فيه الزخارف الخطية التى كانت قد أخذت فى الظهور قبيل العصر الطولونى — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التى بلغت كمالها فى مصر فى القرن السادس الهجرى — الثانى عشر الميلادى<sup>(٦)</sup> .

\* \* \*

أما حسن الهوارى فكان قد بدأ فى مجال الكتابات جهداً مشكوراً ، فنشر بحثين تحليلين عن شاهدين من شواهد

Lévi-Provençal, (*La Langue des Inscriptions*), pp. 26-27. (١)

J. David Weill, *Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies, jusqu'à l'Epoque mameluke*. (٢)

Ibid, p. VII Introduction. (٣)

Ibid, pp. VII & VIII. (٤)

(٥) راجع ما كتبناه عن العصر الطولونى « تطور الكتابة فى القرن الثالث الهجرى » .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتملت فى مصر منذ القرن التاسع الميلادى ( الثالث الهجرى ) وأن القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين ( الرابع والخامس الهجريين ) شهدا أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثانى عشر الميلادى الذى يشير إليه « جان دافيد ويل » فهو فى مصر نهاية الدولة الفاطمية ، وبعبارة أخرى نهاية الزخارف الكتابية ، حيث ساد بعد ذلك النمط النسخى الخالى من الزخارف

القبور هما أقدم شاهدين معروفين من العصر الإسلامي في مصر<sup>(١)</sup>، نشر الأول في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية الملكية، بعنوان «أقدم أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٣١ هـ (٦٥٢ م) من خلافة عثمان، والثاني في عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة<sup>(٢)</sup> بعنوان «ثاني أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٧١ هـ (٦٩١ م) من خلافة عبد الملك ابن مروان. درس في البحث الأول منهما علاقة هذا الشاهد المبكر بالكتابات العربية الجاهلية، وعنده أن نقش القاهرة (٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجر) رابع نقش حجرى معروف، ثم استخلص منه أبجدية خاصة.

وهو في البحث الثاني يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ، ويظلمنا على ما في هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر.

ويعتبر يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية في مصر بعد رقدتها الطويلة، وهو مجود من الطراز الأول، وله في هذا الخط آراء ضمنها مجالتين باسم «الخط الكوفي»<sup>(٣)</sup>، وعلى يديه تعلمنا حذق قراءة النصوص الكوفية.

(١) The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman. J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930).

(٢) The Second Oldest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abdel-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932).

(٣) نشرتهما مطبعة حجازى القاهرة عامى ١٩٣٠، ١٩٣١.



## الفصل الرابع

### تقسيم الكتابات الكوفية

\* تقسيم الكوفي تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى :  
كوفي بسيط ، وكوفي مورق ، وكوفي ذي أرضية نباتية ،  
وكوفي مضفر ، وكوفي ذي إطار ، وكوفي هندسي الأشكال .

الخطوط التي صدرت عن الكوفة :

\* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف  
إلى :

(١) خط التحرير الخفيف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسيم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفي المصاحف (ب) الكوفي التذكاري .





## التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية

اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيماً تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

١ — الكوفي البسيط : وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضفير ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون الهجرية الأولى ، وبقي الأسلوب المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثله على ما مر كتابة قبة الصخرة في القدس وكتابة مقياس النيل في القاهرة وكتابة الجامع الطولوني ، وغالبية الكتابات التي ترى على شواهد القبور في مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامي .

٢ — الكوفي المورق : وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستقلة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه في صورتها الأولى في مصر قبل أن يتقدم القرن الثاني الهجري ، وبلغت في مصر درجة تبعث على الاعتقاد بأنها صادفت فيها مكاناً مناسباً لنموها واكتهاها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجري . ويطلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي وغربه ، حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة مورقة شرق العالم الإسلامي كتابة في المسجد الجامع في نابين في فارس مؤرخة ٢٨٨ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي غاية ما بلغت هذه الظاهرة في مصر من النمو والتطور والارتقاء .

ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد في المقصورة في الجامع الحاكمي من نهاية القرن الرابع الهجري . والأفاريز للوجود في آمد شمالي العراق .

٣ — الكوفي ذي الأرضية النباتية : ( الكوفي المحمل ) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولية وأوراقه ، وأشهر أمثله في إيران وفي غزنه وفي مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك .

٤ — الكوفي المضفر ( المقعد أو المترابط )<sup>(١)</sup> : وهو نوع من الزخارف الكتابية التي بولغ في تمقيدها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير ، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع هي من أوائل القرن الخامس الهجري ، عرفه شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة في فارس في قلعة رادكان ( ٤١١ هـ ) وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان ( في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ ) ، ومن أشهر أمثله وأكثرها

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلوري » .

تفقيداً في إيران كتابة في ضريح « بير - ي - ع - دار » من القرن الخامس ٤١٨ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر الأشرطة الكتابية المضمرة في ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ، بالغة درجة قصوى من التعقيد ، وهي معاصرة لحكم الظاهر بيبرس المملوكي ( ٦٥٨ / ٦٧٦ هـ ) ، والكتابة المنعوتة في الرخام في مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلمة .

والمدرسة المراكشية من أكثر المدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثله هناك كتابات جامع تازة الضفيرة ، وجامع « سيدى أبى الحسن » في تلمسان ٦٩٦ هـ ، وكتاب « باب شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ ، وكتابات مدرسة أبى العنانية ٧٥٢ / ٧٥٦ هـ ، ومنه كتابات « الكزاز » في إشبيلية باسم سلطان الدجنين « دون يدرو » ، من القرن الرابع عشر الميلادى - الثامن الهجرى .

• الكوفي الهندسى الأشكال : ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا ، أساسه هندسى بحت ، ولا تزال نشأته غامضة ، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس والمعروفة « بالهزارباف »<sup>(١)</sup> هي التي أوحى به ، وهو شائع في مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثله في مصر في مسجد السلطان قلاوون ( ٦٨٣ / ٦٨٤ هـ ) ومسجد زين الدين يوسف ( ٦٩٣ هـ ) وتربة أم السلطان المعروفة بتربة الوالدة صاحبة القبتين السلطانتين بقرافة السيوطى من أواخر القرن السابع الهجرى ، وكتابة في مسجد البردنبى بالدواودية في القاهرة ( ١٠٢٥ هـ ) ، وكثير استخدامه في العصر التركى الأخير ، وتوجد منه أمثلة في مساجد فوه ورشيد الأثرية .

ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية الثلاثة أو السدسة أو الثمينة أو المستديرة ، والنوع في مجموعه زخرفى بحت ، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام سالفة الذكر اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الخط الكوفى ، وهو التقسيم التقليدى الذى جروا عليه حتى الآن ، اضطرروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولهم كل العذر في ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[ انظر مجموعة أشكال ١ ]

\* \* \*

ونحن نريد أن نختلف فلورى ومن نحاً نحوه من مؤرخى الفنون الإسلامية في تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع التى مر ذكرها ، ونرى من الأفضل تقسيم الكتابة التى صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فنحن نقسم الكتابات التى صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

١ - خط التحرير المخفف ، أو خط « الديونة » والتدوين .

٢ - الخط الثقيل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكارى .

٣ - خط المصاحف .

(١) وتتكون زخارف « الهزارباف » من وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع رأسية وأفقية بحيث تنشأ من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .



شكل ١ - ( أ ) كوفي بسيط على أرضية غير مزخرفة : الشريط الكتابي الدائر بأسفل السقف بالجامع العلوي ، من القرن الثالث الهجري .



شكل ١ - ( ب ) كوفي موزق تنبت فيه الأوراق النباتية من صلب الحروف ، مقصورة جامع الحاكم بأمر الله ، القاهرة ، القرن الرابع الهجري



شكل ١ - ( ج ) كوفي يرتكز على أرضية نباتية مكونة من فروع نباتية لا تتصل بالحروف إيران ، القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي .



شكل ١ — (د) كوفي ذو أرضية نباتية ، تستأثر فيه الحروف بالجزء الأسفل من الكتابة  
وتشغل الزخارف كل فراغ يتخلف بعد ذلك — نيسج لإيران من القرن  
الثالث الهجري



شكل ١ — (هـ) شريط كتابي بالخط الكوفي ، يرى حول المحراب في جامع نعلان الكبير ،  
تستأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأفرز وتغطي الزخارف النباتية  
فراغ الجزء العلوي — من القرن الرابع الهجري ، قلاعن « مارسبه »



شكل ١ — (و) كوفي مضفر بالغ التعقيد من ضريح پير - ی - عالمدار ، إيران  
القرن الخامس الهجري ، الحادي عشر الميلادي





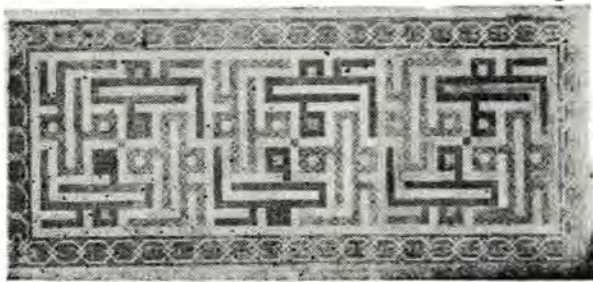
شكل ١ - (ز) الكوفي ذو الإشار - كتابات باب « شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ حيث  
تتراكب قوائم الحروف لتكون إشاراً زخرفياً



شكل ١ - (ط) كوفي مربع شائع الاستخدام  
في تحلية المباني الطوبية  
والفسيفساء الرخامية في إيران  
- عرف في مصر في  
العصر المملوكي



شكل ١ - (ح) كوفي مربع شائع الاستخدام  
في تحلية المباني الطوبية  
والفسيفساء الرخامية ، عرف  
في مصر في العصر المملوكي .



شكل ١ - (ك) كوفي مربع داخل مستطيل  
عرف في مصر في العصر  
المملوكي ، من نوع الفسيفساء  
الرخامية



شكل ١ - (ي) كوفي مربع داخل دائرة ،  
عرف في مصر في العصر  
المملوكي



## الفصل الخامس

### خط التحرير المخفف

\* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقاً من الكوفي الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم في الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

\* كتب به على البردى أول الأمر — استخدم للنسخ في الأوراق — خدم الحركة العلمية في الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

\* جروهمان يجلي غوامض هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردى — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسي والاجتماعي لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابي .

## خط التحرير المخفف

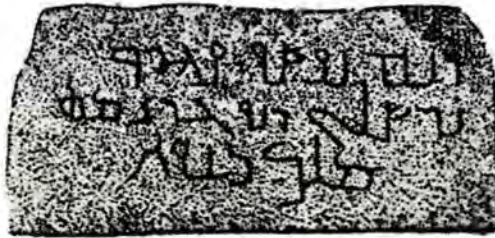
يمكن أن نرجع أقدم الكتابات العربية الإسلامية إلى أصلين إثنين هما التدوير والتربيع<sup>(١)</sup> ، رأيناها يظهران جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري ( السابع الميلادي ) ، وما من شك في أنهما أقدم وجوداً من الإسلام ، وأنهما يرجعان إلى أصول جاهلية نلحها في النقوش النبطية التي عثر عليها شمالي الحجاز وجنوبي دمشق<sup>(٢)</sup>.

وقد ثبت من مقارنة كتابات القرن السابع الميلادي (الأول الهجري) بالكتابات النبطية المتطورة فيما بين القرنين الثالث والسادس الميلاديين أن التدوير والتربيع ظاهرتان متلازمتان وأصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية في جاهليتها وإسلامها .

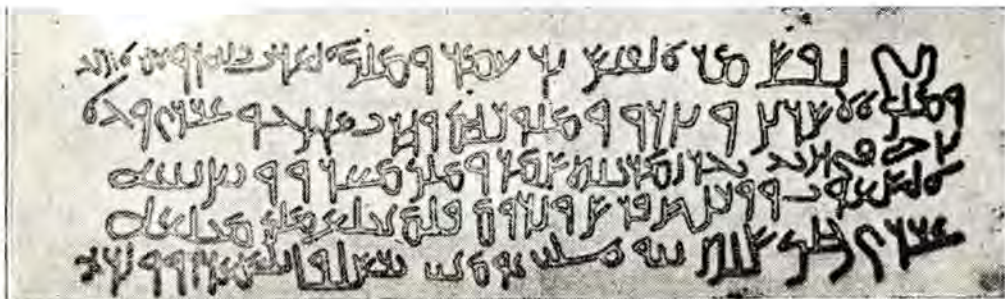
ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نذهب مع الداهيين الذين يقولون بأن خط التحرير المخفف ( اللين ) متطور عن الخط الثقيل المربع ، ولا نستطيع أن نؤمن بالنظرية التي تقول بأن خط النسخ ( اللين ) تولد عن الخط الكوفي « المربع » وأن واضع خط النسخ هو « ابن مقلة » وزير الخليفة العباسي « المعتذر » المتوفى سنة ٣٢٤ هـ .

(١) ويسميان أحياناً « التقوير والبسط » .

(٢) انظر النقوش النبطية الآتية لترى كيف يظهر التبريم والتدوير معاً في النقوش العربية الجاهلية .



نقش نبضي عثر عليه في « أم الجبال » من القرن الثالث الميلادي  
تغلب عليه مسحة التبريم

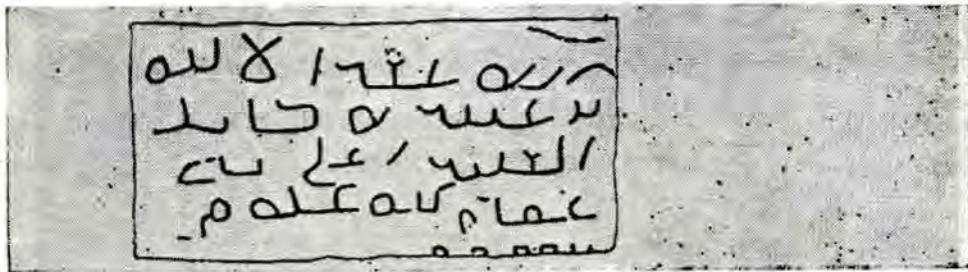


نقش « الثمارة » النبطي الذي يرجع إلى سنة ٣٢٨ ميلادية ، وحروفه جمع بين التبريم والتدوير

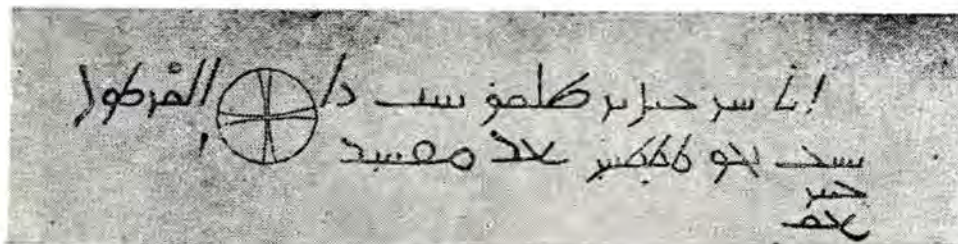


ولقد عثرنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ في مجموعة الأرشيدوق رينر<sup>(١)</sup> بالخط اللين ، هذه الوثيقة تفتتح بشيوع الخط اللين وتداوله منذ ٢٢ هجرية ، وهي أقدم وثيقة بردية معروفة ؛ وهكذا يقوم الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته في الكوفة التي أسست بين عامي ١٨ ، ١٩ هـ ، بل لقد نستطيع أن ننجزم بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم في تأدية الأغراض اليومية ، لأنه يؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفي مجموعة « مورتز » وثيقة هامة تؤيد ما نذهب إليه<sup>(٢)</sup> بدأها الكاتب بالخط اليابس ، وقد تجلت في سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه ما لبث أن أسرع فأنعمت الرصانة التي كانت بائية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها ، فالت سطوره ، ولم يعد ما بينها متساوياً ، واستدارت الحروف ولانت ، واستحال الجفاف الذي كان يميزها إلى تدوير ، ودل ذلك على أن الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديراً بطبعه ، لأن تأدية الأغراض اليومية لا تحقق مع الإبطاء ، ولعل اجتماع هذين الخطين معاً في وثيقة واحدة يؤيد وجودهما جنباً إلى جنب في زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفي المربع اليابس كان يستخدم حين يتوفر الوقت لدى الكاتب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذي كان يستخدم في تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك الأغراض العاجلة ، شكل (٢) بردية هشام المؤرخة ٩١ هـ .



نقش آخر عثر عليه في « أم الجبال » يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، يجمع بين التريع والتدوير



نقش نبطي باسم « شرحبيل بن ظالم » عثر عليه في حران ، مؤرخ ٦٨ ميلادية وحروفه جم بين التدوير والتريع ، وشبهها كثير بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جرومان ، مجموعة الأرشيدوق « رينر » البردية — الجزء الثاني ص ٢٢  
 Rainer's Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.  
 وهذه الوثيقة مرقومة باللغتين الإغريقية والعربية وهي لإصالة باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على أهناسية عام ٢٢ هـ





شكل (٢) بردية « هشام » المؤرخة ٩١ هـ - مجموعة أوراق الردى المحفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests, with some notes beamed together. The notation is written in a cursive style.

لوحة [٩] أيجدية للخط الديني و خط التعبير الخفيف « مستباحة من مجموعة الأرشيدوق وزير البردية

(١٦) أُلْأَافَ فِي مَخْطَفٍ أَشْكَالَهَا وَأَوْضَاعَهَا فِي هَذَا الْمَنْحَرِ، مَفْعَلَةٌ وَمَفْعُولَةٌ (٣) الْبَاءُ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِدَاءِ، وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِنْتِهَاءِ (٣) الْجِيمُ وَأَخْطَاهَا الْهَاءُ وَالْهَاءُ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِدَاءِ وَالتَّوَسُّطِ (٤) الدَّالُّ وَأَخْطَاهَا الدَّالُّ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِمَالِ (٥) الرَّاءُ وَأَخْطَاهَا الرَّاءُ فِي حَالَاتِ الْإِفْرَادِ وَالْإِصْعَالِ (٦) السِّينُ وَأَخْطَاهَا السِّينُ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِمَالِ وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِنْتِهَاءِ (٧) الْعَادُ وَأَخْطَاهَا الْعَادُ (٨) الْكَافُ (٩) الْبَيْنُ وَأَخْطَاهَا الْبَيْنُ (١٠) الْفَاءُ وَأَخْطَاهَا الْفَاءُ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِمَالِ وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِفْرَادِ — الْحَرْفُ الْأَخِيرُ فَافٍ مَفْرُودٌ . (١١) السَّكَافُ فِي حَالَاتِ الْإِفْرَادِ وَالتَّوَسُّطِ (١٢) اللَّامُ فِي حَالَاتِ الْإِفْرَادِ وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِنْتِهَاءِ (١٣) الْمِيمُ فِي حَالَاتِ الْإِفْرَادِ وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِنْتِهَاءِ (١٤) النُّونُ فِي حَالَاتِهَا الْخَفِيَّةِ (١٥) الْهَاءُ فِي حَالَاتِ الْإِبْتِمَالِ وَالتَّوَسُّطِ وَالْإِنْتِهَاءِ (١٦) الْوَاوُ (١٧) اللَّامُ أُلْأَافَ (١٨) الْبَاءُ فِي حَالَاتِ التَّوَسُّطِ وَالْإِفْرَادِ .

## تطور الكتابات العربية (٢٩ - ٢٠٩)

الترتيب	القرن	نقش التوراة	نقش زبور	الحروف العربية على الأحجار والبردي والصلب والسكر					الترتيب
				البردي	الصلب				
					البردي	الصلب	الصلب	الصلب	
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
١	١	١	١	١	١	١	١	١	١
٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٢
٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣	٣
٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤	٤
٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥	٥
٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦	٦
٧	٧	٧	٧	٧	٧	٧	٧	٧	٧
٨	٨	٨	٨	٨	٨	٨	٨	٨	٨
٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩
١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠	١٠
١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١
١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢
١٣	١٣	١٣	١٣	١٣	١٣	١٣	١٣	١٣	١٣
١٤	١٤	١٤	١٤	١٤	١٤	١٤	١٤	١٤	١٤
١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥
١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦
١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧	١٧
١٨	١٨	١٨	١٨	١٨	١٨	١٨	١٨	١٨	١٨
١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩	١٩
٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠	٢٠
٢١	٢١	٢١	٢١	٢١	٢١	٢١	٢١	٢١	٢١
٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢	٢٢
٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣	٢٣
٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤	٢٤
٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥	٢٥
٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦	٢٦
٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧	٢٧
٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨	٢٨
٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩	٢٩
٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠	٣٠
٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١	٣١
٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢	٣٢
٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣	٣٣
٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤	٣٤
٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥	٣٥
٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦	٣٦
٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧	٣٧
٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨	٣٨
٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩	٣٩
٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠	٤٠
٤١	٤١	٤١	٤١	٤١	٤١	٤١	٤١	٤١	٤١
٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢	٤٢
٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣	٤٣
٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤	٤٤
٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥	٤٥
٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦	٤٦
٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧	٤٧
٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨	٤٨
٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩	٤٩
٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠	٥٠

لوحه [١] — ١ — دراسة مقارنة للكتابات اللينة — الحروف العربية كما تطورت منذ اشتقاقها من الحروف النبطية في العصر الجاهلي حتى القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) ،  
كليشيه الدكتور عبد الرحمن فهمي أمين المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولمنا نستطيع هذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، ولقد أوضحنا أنهما منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجري كان يماصر بعضهما بعضاً ، وأنهما يرجعان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادي هو الوثيقة سالفة الذكر التي أمدتنا بها مجموعة مورتر — ولا ندع هذا المجال حق تؤيد ذلك بدليل تاريخي يقدمه لنا « القلقشندى » في صبح الأعشى على لسان الشاطبي صاحب الأبحاث الجليلة في شرح العقيلة ( المتوفى ٥٩٠ - ١١٩٤ م ) الذي يرجع الخط الكوفي إلى أصلين : هما التقوير والبسط<sup>(١)</sup> ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »<sup>(٢)</sup> .

وصاحب الأبحاث الجليلة هذا مؤلف عاش قبل القلقشندى وعنه أخذ الأخير تقسيمه للخط الكوفي ( أى الخط الذى عرفته الكوفة ) إلى هذين النوعين ، ومن هذا نفهم أن الخط الكوفي كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجليلة مؤانته إلى تقوير وبسط ، فهذا الخط المقور ( المستدير ) الذى أسمىناه خط التحرير الخفيف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط البسيط ذى الزوايا المعروف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أجدية لهذا النوع من مجموعة البردى المنسوبة إلى الأرشيدوق رينر ، ثبتها هنا للاستعانة بها على إمكان قراءة الأوراق البردية ( اللوحة رقم ١ ) .

وقد يكون هذا القدر من التدليل كافياً للقضاء على النظرية القديمة التى ظلت تقول إن الخط اللين ( المستدير ) سلاله من الخط الكوفي اليابس ( ذى الزوايا ) ، وبما لاشك فيه أن هذا الخط الخفيف ( اللين ) هو الأصل فى الكتابة المستديرة التى انتهت إلينا باسم الخط النسخى .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذى عرفته الكوفة بخط النسخ<sup>(٣)</sup> بمعنى خط النقل ، وتلك تسمية لا بأس بها لهذا النوع الذى كانت تتأدى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذى لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخى الفنون أن الكوفى ذا الزوايا نوع محرف عن الخط الكوفى المستدير<sup>(٤)</sup> ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذى الزوايا ، وهو ما لا نرى أن نوافق عليه ، لأن ثمة من الدلائل ما يؤيد وجودهما متجاورين متعاصرين فى مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالجمع والترتيب والقراءة الأستاذ « جرومان » الذى عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق رينر البردية<sup>(٥)</sup> ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية العربية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

(١) المقور : هو اللين ( أو المستدير ) وهو ما تكون عرافته وما فى معناها منخسفة منخطة إلى أسفل ، كالثلاث والرباع ونحوهما ، والبسيط المعبر عنه باليابس هو ما لا انخساف ولا انحطاط فيه .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نسخت الكتاب نسخاً من باب نفع — نقلته المصباح المنير « مادة نسخ » .

Pope, S.P.A., p. 1717.

Corpus Papyrorum Raineri, Serie Arabica (Vindobonae, 1923).

دراسته لأوراق البردى العربية على كثير من غوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام ٢٢ هـ حتى العصر الفاطمي<sup>(١)</sup> وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيماً الأثر في جلاء بعض نواحي التاريخ المصرى الإسلامى<sup>(٢)</sup> . حيث أطلعت المؤرخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحالة الاقتصادية والمعيشية والمهنية والإدارية في العصور الإسلامية الأولى ، ولا شك في أن تلك المجموعات البردية التي يسر الأستاذ جروهمان قراءتها ، أصبحت الآن بفضل ترتيبها وتجليه نصوصها مصدراً من أعظم المصادر في تاريخ مصر الإسلامية ؛ وقد كان اكتشافها بما عليها من الخطوط اللينة داحضاً للنظرية العقيمة التي عاشت واعتنقها الكثيرون حتى وقت متأخر ، والتي تقول إن ابن مقلة ( ٢٧٢/٣٢٨ هـ ) هو مخترع خط النسخ ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه<sup>(٣)</sup> .

\* \* \*

ظلت الكتابات البردية في مصر تدون باللغتين العربية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨م استعمال اليونانية في التدوين — ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً ، واقتصرت كتاب الدواوين على كتابة النص العربى وحده ، والفضل في ذلك راجع إلى الرغبة في تعريب الدواوين ، تلك الرغبة التي انتهت بالمشكلات الرسمية إلى لغة واحدة هي العربية — ولم يلبث النص العربى أن تدرج من الاختصار الذي كان يكتب به عادة إلى التطويل الموفى بالغرض .

وكانت الكتابات التي من هذا النوع تكتب على درج البردى<sup>(٤)</sup> أو الرق أو الجلد ، حتى دونت على الورق في العصرين العباسى والمملوكى ، وتحتوى مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العربية واليونانية (bilingual) ، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغير ذلك .. أما مجموعة مورترز فتحتوى عدداً لا بأس به من الخطابات والعقود والمخلصات إلى جانب كثير من أوراق المصاحف من عهود مختلفة وبعض النقوش الحائطية .

وقراءة الكتابات العربية على البردى عسيرة ، وكثيراً ما تكون الكلمات عرضة لتأويلات في المعنى بسبب عسر قراءتها — فلا يكون القارئ متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيما مضى « دقائقاً » أو « زقاقاً » لتشابه الدال والراء في هذا الخط<sup>(٥)</sup> ، فإذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبت بالكاف . وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهما حرفان يسهل الخلط بينهما في هذا الخط .

هذا ويحدث أن تكتب يد ثقيلة « دالا » في بداية كلمة ، فيظنها القارئ ، ( واوا ) ولا يظن إليها — انظر اللوحة [١] ، واللوحة [١] — ١ .

(١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*. I.

(٢) محاضرة الأستاذ جروهمان بالجمعية الجغرافية الملكية في أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردى العربية .

(٣) راجع مايقوله في هذا الشأن البارون ده ساين De Slane في كتاب : Rise of the North Arabic Script, p. 34.

(٤) الدرج : اللف الكامل ، والطومار قطع من الورق يساوى ١ : ٦ من الدرج — انظر المقادير التي يكتب بها في القرائيس ( الأوراق ) في كتاب الصولى « أدب الكتاب » ص ١٠٨ .

(٥) محاضرات جروهمان في الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردى العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة ، الثانية ص ٤ .

(٦) محاضرات جروهمان : عن أوراق البردى العربية ص ٦ .

ويكون الأمر أشد عسراً في حالة أسماء الأعلام لخلو هذا الخط من النقط ، وقد استطاع جروهمان ، بفضل ما أتيج له من وفرة المادة وكثرة المقارنات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية في مصر في العصر الإسلامي ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابي على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريخية أولهما بحقائق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثاني بوثائق خطية قيمة غاية القيمة عن كتابة التدوين .





## الفصل السادس

### خطوط المصاحف

\* أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المدني — شيوع تدوين القرآن في القرن الأول الهجري .

\* المائل والمشق والمحقق .

\* صفة هذه الخطوط .

\* أقدم لُتَاب الخط الثقيل في العصرين الأموي والعباسي .

\* اختراع الأقلام في العصر العباسي وبقاء الخط الكوفي الثقيل الخط المفضل في تدوين القرآن .

\* تعتيق الورق وتزييف الخطوط .

\* المغاربة يبتكرون خطأً يخالف خطوط المشرقة .

\* سقوط الخط الكوفي من عداد خطوط المصاحف وشيوع كتابة المصاحف بالخط اللين .

## خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، حين ظهر الهاشميون اختصت المصاحف بهذه الخطوط » (١) .

ويذكر صاحب الفهرست (٢) من خطوط المصاحف المكي والمدني بأنواعه ( التثم والمثلث والدور ) والكوفي والبصري والمشق والتجاويد (٣) والسلاطى والمصنوع (٤) والمائل والرافض والأصفهاني والجلي والقيراموز (٥) .

نما تقدم نعلم أن الناس ظلوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وعندئذ اخترعت الأفلام ، وخصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التي يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس في استطاعتنا أن ننسبها إلى أزمانها لأننا لم نعثر لها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا عاذج قليلة من الخط المائل وخط المشق .

ونحن نرجح أن يكون أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المدني ، ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك بقية الأفلام التي اخترعت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما يذهب إليه نولدكه (٦) من أن مصحف عثمان كان بالخط المكي ، وكان مصحف ابن مسمود وأبي موسى بن قيس بالخط الكوفي ، وأولهما كان بالكوفة قاضياً وأميناً لبيت المال وثانيهما كان حاكماً للبصرة ثم للكوفة بعد عام ١٧ هـ .

ويظن أن الخط المصحفي « المائل » تطور للخط المكي لأنه يشبه من حيث نزعة إلى استقلال حروفه وانضجاءها ، ويرجعون أنه استعمل في القرن الثاني الهجري في إثر الخط المكي ، ويدللون على قدمه بخلوه من النقط وحركات الإعراب ، شكل (٣) — لوحة [٢]

أما خط «المشق» المصحفي (٧) فأهم صفاته المط والدد ، ويرجعون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

(١) الفهرست ص ٨ سطرا ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست ص ٦ سطرا ٨/٧ ( خطوط المصاحف ) .

(٣) خط التجاويد أو التجويد — خط جيل منقوط ، أنظر : موسوعة الفن الإيراني ج ٢ ص ١٧١٧ .

(٤) الخط المصنوع كما يؤخذ من لفظة خط بذل فيه الكاتب قصارى ما يستطيع من حسن الصنعة .

(٥) القيراموز — قيل هو خط العجم ، وقيل إنه ابتكر في القرن العاشر الميلادي ، وهو الأصل في خطوط العجم جميعاً ومنه الناصري والدور — أنظر الموسوعة سالفة الذكر المجلد الثاني ص ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلاطى والرافض فلا نعلم شيئاً من وصفهما ، ويرجح أن يكون الخط الجلي نوعاً من خط الثالث كتبت به المصاحف في العصر المملوكي — أما الأصفهاني فهو فارسي كما يفهم من لفظة .

(٦) نولدكه : تاريخ القرآن .

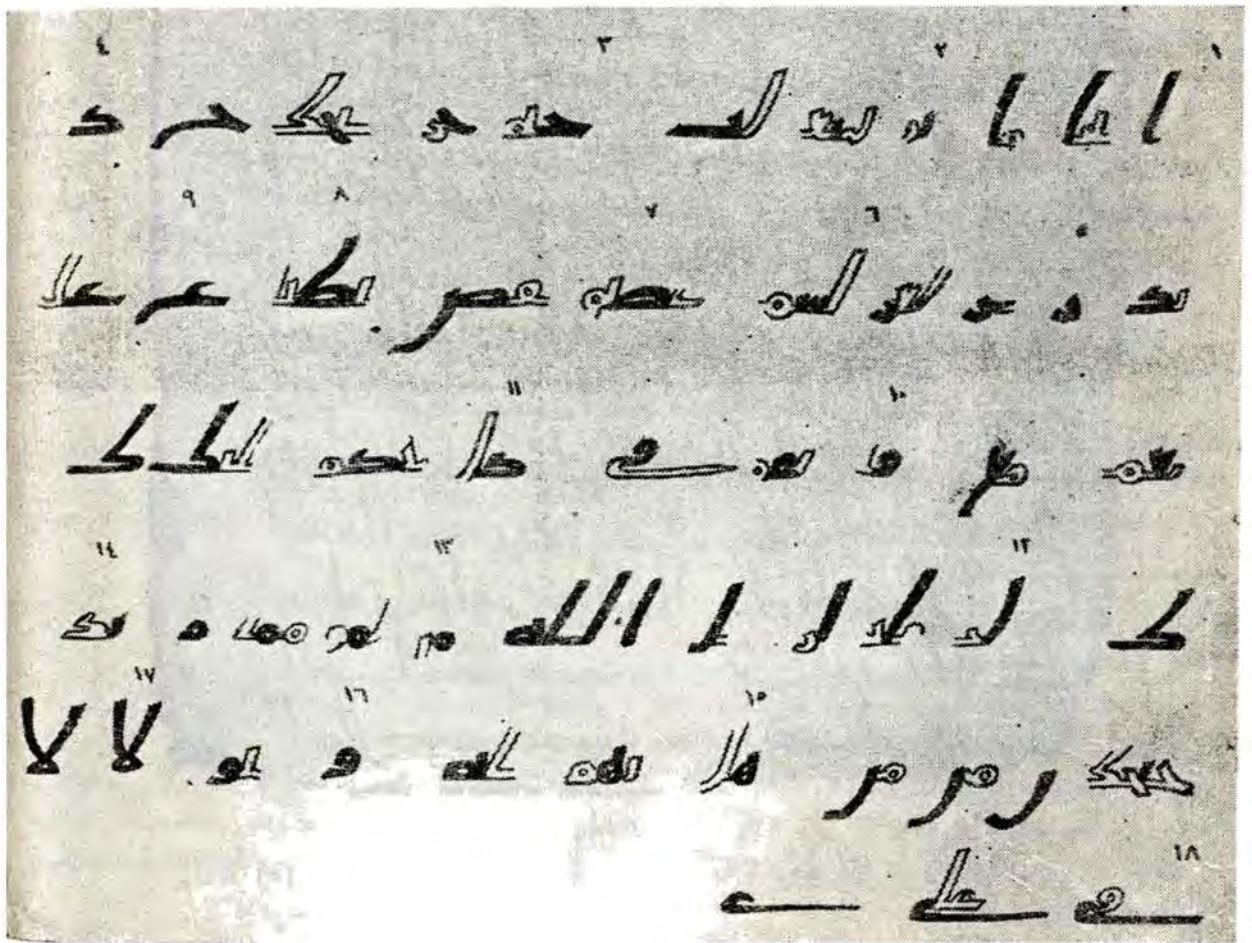
(٧) مشق في القاموس بمعنى أسرع — يقال مشق في الكتاب يشق مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشق في اللغة عمل النسيء بسرعة ، مشقت الإبل السكلاً إذا أكلت منه بسرعة — الصولى أدب الكتاب ص ١٢٣ .





ارتفاع أصابعه ، ويضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، ويماب عليه إفراط في الاستعداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وجمالها الفني ، وينسبون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط المشق »<sup>(١)</sup> ، وإن صح ذلك استطعنا أن نضع هذا النوع من الخط في زمن واحد مع أقدم خطوط المصاحف وهما الخطان المسكي والمدني ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع في كتابته ، فاننا نجد منه أمثلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) - لوحة [٣] .

على أن ما في هذا الخط من التخطيط والمد قد أدى برغم استهجانه غرضين ، أحدهما إمكان إحداث التساوي بين أطوال السطور ، وثانيهما اتخاذ هذا التخطيط وسيلة من وسائل التجميل في الخطوط الكوفية عامة والفاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التخطيط والاستعداد ؛ وزادت الرغبة في تجميل هذا الخط المعطط في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذت كتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما يعط من الحروف وما لا يعط<sup>(٢)</sup> ، ومن تلك القواعد « التوازن » الذي يجب أن يراعى



لوحة [٢] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المائل » - مجموعة « مورتز »

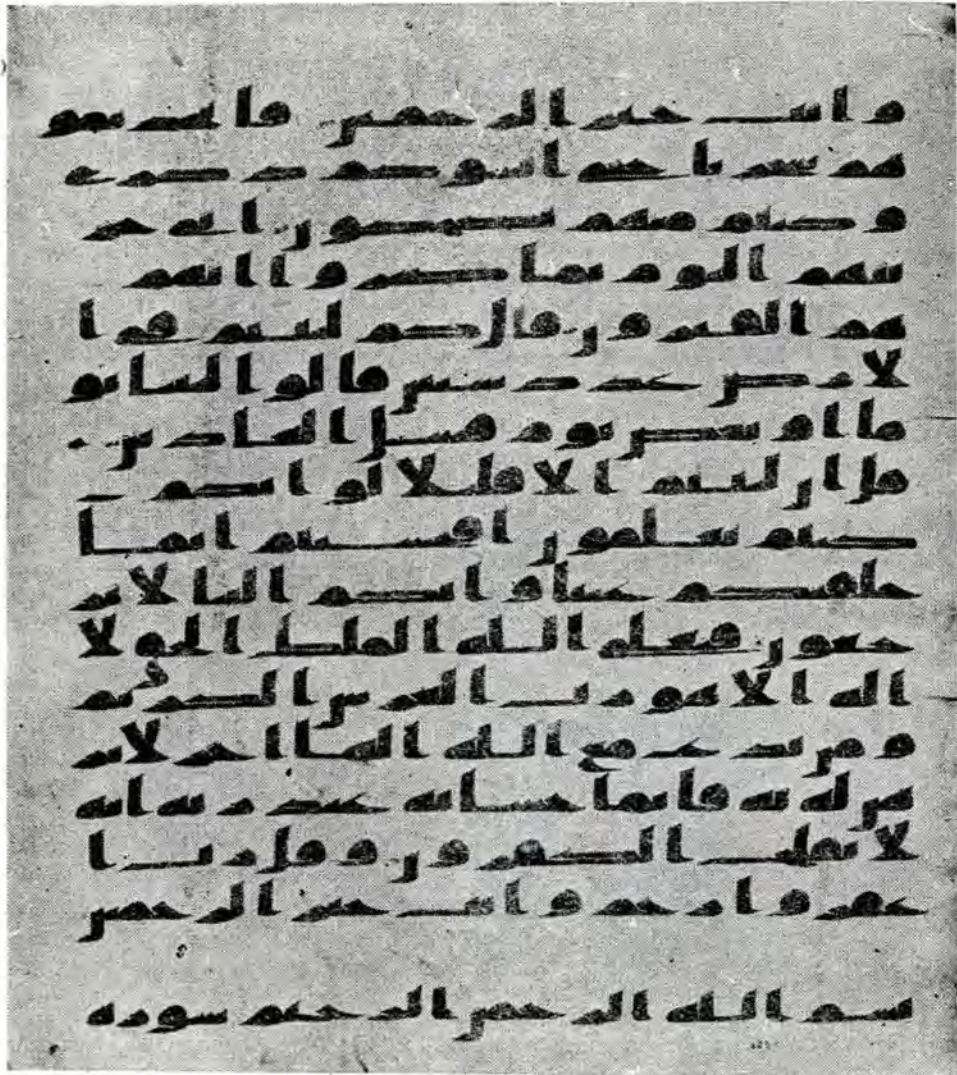
(١) الصولي: أدب الكتاب ص ١٢٣ .

(٢) ابن درستويه - كتاب الكتاب - ص ٦٩ و ٧٤ .



في تقسيم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاستعداد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستعداد كالـ كاف واللام الوسطيين .

ومن المرجح أن يكون الخط الذي شاع استعماله لكتابة النصاحف هو المحقق<sup>(١)</sup> الذي نستطيع أن نستخلص من وصف القلقشندى له أنه خط مبسوط<sup>(٢)</sup> ينتمى إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأته بالعراق ، كان من الضروري أن يأخذ من صفات الخط اليابس الشيء الكثير ، وكان من الطبيعي كذلك أن تكون له سلاتان ، إحداها بها مسحة من



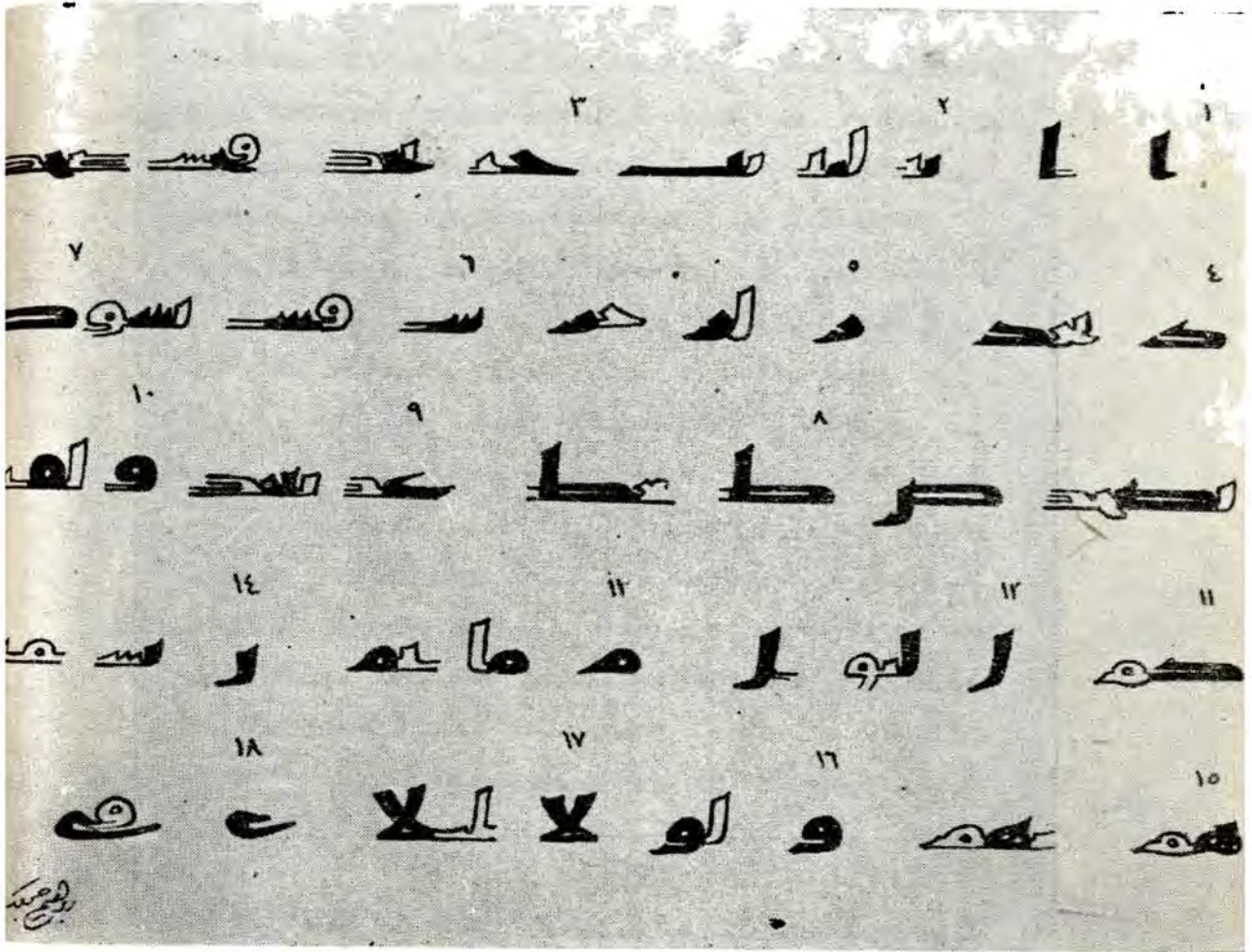
شكل (٤) كوفي النصاحف المعروف باسم « الشق » عن « نايبا أبوت » القرنان ٣/٢ هـ

(١) المحقق — في الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذي صحت حروفه وبدأ فيها التناصب ، وكان استعماله عادة في الأمور الجسيمة ، وهو بهذا المعنى عكس الخط « المطلق » الدارج الذي كان يستعمل في الأمور التي يحتاج لإنفاذها إلى إصرار .  
(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١٥ ، ٥١ ، ٥٣ .



التربيع أكتبها غامة مناسبة لتدوين القرآن<sup>(١)</sup> (شكل ٥) - لوحة [٤] ، والأخرى أخف وأكثر تدويراً استخدمت في الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهي ما عرف بالحقق الوراق<sup>(٢)</sup>.

وكثر استخدام الخط الحقيق عامة في عصر المأمون حين كثر الوراقون<sup>(٣)</sup> الذين استخدموه في نسخ القرآن ، ويرجح أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن البواب الذي ينسبون إليه خطأ أنه مخترعه .  
وفي هذا الخط قرمطة واضحة بين كلاته وسطوره ، وإجادة ظاهرة في رسم الحروف وتناسب ملحوظ في أبعادها .



لوحة [٣] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي المسمى « المشق » من القرن الثاني أو الثالث الهجري

- (١) السلالة الأولى هي الحقيق كما يفهمه الفلفشندى ، والثانية هي الحقيق في نظر الصولى ، على أنه يذكر أن « الحقيق » خط دقيق تظهر فيه الصنعة وعكسه « المطلق » أو الدارج الذى يستعمله العامة .  
(٢) وهو الخط الذى استخدمه الوراقون في النسخ محققاً جاريماً على أصول محررة وثابتة ، وليس عادياً دارجاً .  
(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاماً - ابن خلدون الجزء الأول من المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها .



وقد استطعنا أن نستخلص لخطوط المصاحف المحققة أبجدية من مصحف وارد من جامع عمرو ومحفوظ بمعرض دار الكتب المصرية بخط « أحمد بن الإسكاف » الوراق ، مرقوم ( ١١٣ مصاحف ) ، مستمينين في الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورترز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذي استعمل أكثر من غيره في تدوين القرآن ، وهو النوع الذي كان يستسيغه الذوق الإسلامي العام لكتابة آي الذكر الحكيم — راجع اللوحة [٤].

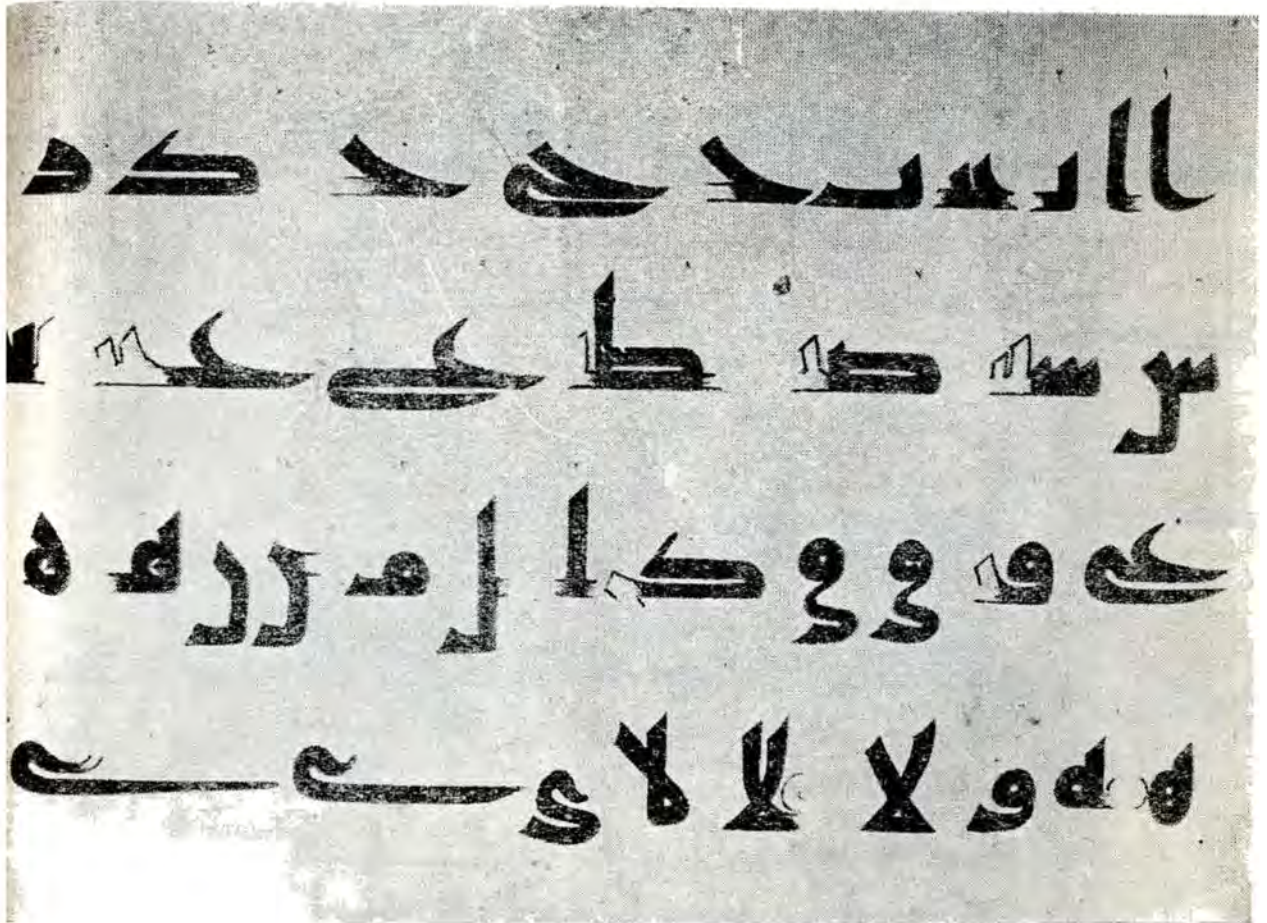


شكل (٥) كوفي المصاحف المعروف باسم « المحقق » من مجموعة « مورترز »  
 بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، من القرن الثاني الهجري .



هذا — وليس لدينا الآن وصف صحيح دقيق « لخط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند القلقشندي حين عرض لذكر « خشنام البصري » الذي كان يكتب المصاحف في عصر الرشيد ، والذي كان يعتبر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراعاً شقاً بالقلم » (١) .

ولسنا نستطيع أن نتصور خطأ يكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإنما نستطيع أن ندرك أن خط خشنام البصري كان على كل حال كبير الحجم غمماً يلاً العين ، على أننا نخطئ الخطأ كله إذا اعتقدنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يعد أن يكون خشنام هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثالا يرجع إليه ، فنحن مضطرون والحالة هذه إلى الحدس في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروى القلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوفي هو القلم الذي استعمل وحده لكتابة المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب الفهرست أن أفلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض (٢) .



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المحقق »  
من مجموعة مورتنز — دار الكتب بالقاهرة ( القرن ٣/٢ هـ )

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كاتباً نسخوا القرآن بغير الخط الكوفي ، أحدهم فارسي هو أبو محمود الأصفهاني الذي عاش قبل ابن



غير أننا لم نمر في الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلفة يمكن أن تؤيد بها ما نذهب إليه ، وكل ما استطعنا أن نمر عليه من النماذج إنما هو لخط المشق والخط المحقق والخط المائل ، وهي خطوط فيها مسحة من التريبع ، وشبهها كبير بالحروف السريانية . ويذهب البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان « الشكل والنقط » يضبطون بهما القرآن ، لا بد أن يكونوا قد تأثروا في الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها ، فبدت على خط المصاحف مسحة من التريبع والتخطيط هي من ظواهر الخط السرياني .

وأقدم كتاب الكتابات الثقيلة والشعر والأخبار للوليد بن عبد الملك هو « سعد » الذي كان يكتب القرآن ، وهو الذي حلّى حائط القبلة في مسجد النبي بالمدينة بالخط المذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يعجب بخطه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولولا ما كانت تتطلبه كتابة المصحف بأكمله بثقل هذا الخط الثقيل من مساحة ، لأنجز سعد مثل هذا المصحف<sup>(١)</sup> .

ومن كتاب المصاحف المشهورين الذين يوصفون بحسن الخط « خالد بن أبي الهياج » و« مالك بن دينار الفارسي »<sup>(٢)</sup> ويقولون أول من كتب أيام بني أمية « قطبة » وإليه يعزى استخراج الأفلام الأربعة ، الجليل والطومار والثلاث والثلاثين واشتقاق بعضهما من بعض .

يقول صاحب الفهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الضحاك بن عجلان الكاتب في أول خلافة بني العباس الذي زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الخلق . ثم كان بعده إسحق بن حماد الكاتب في خلافتي للنصور والمهدي ، فزاد على الضحاك ، ثم عدة من تلامذته منهم يوسف الكاتب الملقب « لقوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس في أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذي زاد على يوسف ، ومنهم شقير الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الرومي ، والشعراني ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن منعم ، وأحمد بن أبي خالد ، وأحمد الكلبي كاتب المأمون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، ومحمد بن عبد الله الملقب بالمدني ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمي الخراساني ، والبربري المحرر الذي كان يعلم المقتدر ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصلية للوزونة التي لا يقوى عليها أحد<sup>(٣)</sup> .

ومن كتاب المصاحف المشهورين خشنام البصري الفارسي و« مهدي الكوفي » ، وكانا في أيام الرشيد ، يقول صاحب « الفهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث انتهينا<sup>(٤)</sup> .

أما « خشنام » فكانت ألفاته — كما قدمنا — ذراعاً شقاً بالقلم<sup>(٥)</sup> ، ومنهم كذلك « أبو حدي » ، وكان يكتب

المصاحف اللطاف في أيام « المستعصم » ، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم ، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيان ، والـحـور وأبو حميرة وأبو الفرج (١) .

أما الوراقون الذين كتبوا المصاحف بالخط المحقق وخط المشق وما شاكل ذلك فمنهم أبو حسان ، وابن الحضرمي وابن زيد والغرياني وابن أبي فاطمة وابن مجالد وشرشير المصري وابن سير وابن حسن المليح والحسن بن النعماني وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصفهاني وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن ، وقد رأهم جميعاً صاحب الفهرست (٢) .

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم (٣) حتى أول الدولة العباسية حين اختصت المصاحف بهذه الخطوط ؛ وحين وجد خط يسمى « العراقي » وهو المحقق الذي يسمى الوراقي ، ولم يزل يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك ، وظهر « الأحول المحرر » من صنائع البرامكة العارف بتمام الخط وأشكاله فتكلم عن رسومه وقوانينه وجعله أنوعاً .

ولما رتب هذا الكتاب الأفلام جعل أولها « الأفلام النقال » التي منها قلم « الطومار » وهو أصلها عنده ، وكان يكتب به في طومار شام (٤) بسبعة ، وربما كتب بقلم غليظ ، وكانت تكتب به الكتب إلى الملوك .

ومن أشهر من كتب إطلاقاً من الوزراء « أبو أحمد العباسي بن الحسن » و « أبو الحسن علي بن عيسى وأبو علي محمد ابن علي بن مقله » (٥) (٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ) الذي وزر للقتدر والقاهر والراضي ، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسجا على منوال أبيهما مقله الذي يقول ابن الدليم أنه رأى مصحفاً بخطه (٦) .

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الكتب المصرية أصله من جامع عمرو ، وهو مكتوب بالخط الكوفي على الرق ، خال من الشكل والنقط وأسماء السور وذكر عدد الآيات ، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف (٧) ، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الكوفي بقلم أبي سعيد الحسن البصري سنة ٧٧ هـ (٦٩٦ م) ، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبي الأسود الدؤلي (٨) .

(١) وأبو الفرج معاصر لصاحب الفهرست .

(٢) الفهرست ص ٧ - ابن خلدون في المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون) .

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذي كان مستخدماً في التحرير وكتابة المصاحف والكتابة على الأحجار والمواد الصلبة قبل العصر العباسي ، وقد قسمناه إلى خط التحرير الخفيف ، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله ، والخط اليابس الثقيل « التذكارى » .

(٤) الطومار ١ : ٦ من الدرج بفتح الراء - والدرج الملف الكامل ، والسبعة جريد النخل .

(٥) يقول ابن خلكان ، الوفيات ج ٣ ص ٢٦٦/٧١ ، « ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي علي محمد بن علي بن مقله وأخيه عبد الله ، قال صاحب « إعيان المشي » « ولدا طريقة اختراعها ، وكتب في زمانها جماعة فتم يقاربوها ، ونفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو علي بالدرج وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها » وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها ثم أخذ عن ابن مقله « محمد بن السهماني » و « محمد بن أسد » وعنه أخذ الأستاذ أبو الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب ، وهو الذي أكمل قواعد الخط وتمهيداً واختراع غالب الأفلام التي أسسها ابن مقله .

(٦) الفهرست - ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ٥٠ مصاحف .

ولعل البصري الذي كتب هذا المصحف بالخط الكوفي كان أقدر على كتابته بخط البصرة ، إن كان للبصرة خط خاص حينذاك ، ونحن لا نسمنا حين نرى بصرياً يكتب في وقت مبكر كهذا ( ٧٧ هـ ) بخط الكوفة ، إلا أن نعتقد أن الغلبة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك ، لأنه — على الأغلب — كان أبينها وأجلها وأمثلها لكتابة المصحف الشريف .

ويستلفت النظر أن المصاحف التي يانحها « مورتر » إلى القرن الأول والقرن الثاني والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط الكوفي<sup>(١)</sup> .

ولسنا نريد أن نبالغ في الاعتقاد بأن الخط الكوفي كان الخط الوحيد الذي استعمل لكتابة المصاحف الأولى ، فنحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية<sup>(٢)</sup> ، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً في كتابة المصاحف حتى تنوعت الأقلام وظهرت أنواع أخرى من « الأقلام الثقال » في العصر العباسي .. ولكن هذا الخط القديم<sup>(٣)</sup> بقي الخط المفضل لكتابة القرآن .

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصاحف<sup>(٤)</sup> ، لأننا عثرنا على توقيعاتهم في ذيل ما كتبوا ، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم ، ويصعب إلى حد الاستحالة أن نحصل على مصحف كوفي كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب « المجموعات » أن يفخروا به في هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد ، أو من مصاحف مختلفة .

على أن هناك مصاحف موهورة باسم « علي بن أبي طالب » أو هي منسوبة إليه يذكرها زاره Sarre نقلا عن مورييه J. Morier ، بعضها محفوظ في مشهد أردبيل ، وبعضها في المتحف الوطني في طهران ، وبعضها في مشهد النجف والبعض في المتحف البريطاني ، والقسم الهندي في متحف سوث كنزنجتون ، ونسبة هذه المصاحف إلى « علي » أمر مشكوك فيه كل الشك ، ويغلب أن تكون هذه النسبة مدخولة على تلك المصاحف ، ويقال — من قبيل ذلك — أن الملك المزيغال البويهي ( ٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م ) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط علي بن أبي طالب<sup>(٥)</sup> .

وشاعت هذه المصاحف المدخولة قرابة نهاية القرن التاسع الميلادي ، كتبت بالخط الكوفي الثقيل إيماناً في تزويرها ، وأخلت عن عمد من النقط والشكل إيهاماً بالقدم<sup>(٦)</sup> .

ومن قبيل تزيف الكتابات القديمة « البراءة » التي زعم يهود بغداد أن النبي عليه السلام قد منحهم إياها وأعفاهم بها من دفع الجزية<sup>(٧)</sup> .

(١) انظر اللوحات ٦ و ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ من مجموعة دار الكتب ، واللوحات ١٩ و ٢٧ و ٣١ و ٣٢ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة فوة في مجموعة مورتر ، واللوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة .

(٢) رواية ابن النديم في الفهرست ص ٦ عن خطوط المصاحف .

(٣) الفهرست ص ٧ « تسمية الأقلام الموزونة » .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2).

وفي تأكيد معنى الزور والتقليد يذكر صاحب « الدرر الكامنة » عن علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى المدوني المولود سنة ٧١٢ هـ ، أنه كان حسن الخط ، اشتهر بتمتيق الورق والحبر ونقل القطع بخط الولى المعجمى وابن البواب وغيرهما (١) .

ومن قبيل المحاكاة في العصر الحديث تقليد المجود التركي عبد الله زهدى المتوفى بضمير ( ١٢٩٣ هـ ) لخط ابن مقلة الوزير العباسى .

وليس من المسير على الفنين في صناعة الخط ومواد الكتابة إدراك الزور والتقليد في الكتابة .



ومن أهم الخطوط التى كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفى ، الخط المغربى ، والمقصود بالخط المغربى خطوط العالم الإسلامى الواقع غربى مصر ( شمال أفريقية والأندلس ) ، والمظنون أن خطوط الغرب بأنواعها المختلفة سلالات من الخط اللين .

والخط في هذا الجانب من العالم الإسلامى منقسم من حيث وظيفته إلى خط تذكارى عنى به بمض العناية لىقى — پروثناسل ومارسيه (٢) ، وهو لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية فى الشرق الإسلامى ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكتاب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفى البسيط فى أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط المغربى سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية ، أما السلالة المدنية فتفرعت منها سلالات محاية هي الفيروانى والأندلسى والفارسى والسودانى .

وأخص ما استخدمت فى تدوينه السلالة الدينية هو القرآن ، وللخط الكوفى المغربى فى المصاحف صفات واضحة تجعله أقرب إلى ثلث المصاحف ونسخها منه إلى الخط الكوفى المعروف .

ويصف « هوداس » هذا الخط المغربى المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفى اليابس (٣) ، لأن الغرب ظل طويلاً يعتبر هذا الخط « الخط العربى الأصيل » ، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الائتلاف تقل الاستقامة فى أصابعه ، يتميز بانخفاضات هى أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف لين فى مجموعه ، مفتوح الميون فى خط المصاحف ، مطموسها فى الخطوط الدارجة — مجموعة أشكال (٦) .

(١) ابن حجر الصقلانى — الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ، ج ٣ م ١٣٨ .

(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne*, المقدمة م ٢٨ — ٣٦

و Marçais, Manuel d'Art Musulman, T.I. pp. 71, 165, 166, 167, 168.

(٣) Hudas, *Essai sur l'écriture maghrabine*, pp. 51-113.

— الأصابع مى الحروف القائمة : الألفات واللامات .

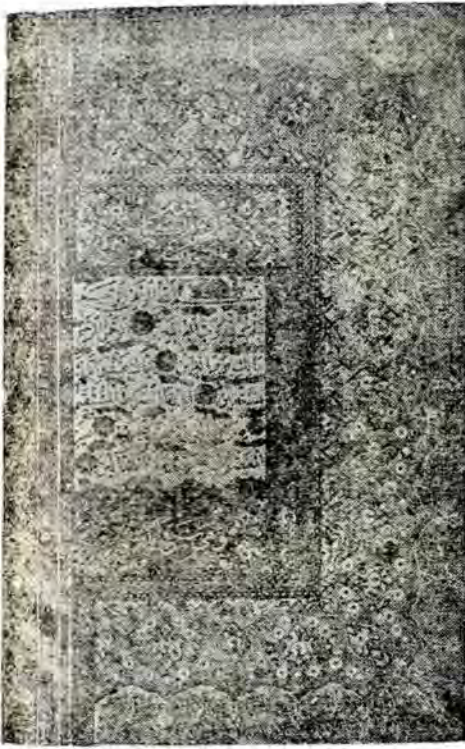
— والانخفاض هبوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما فى النون القوسية .



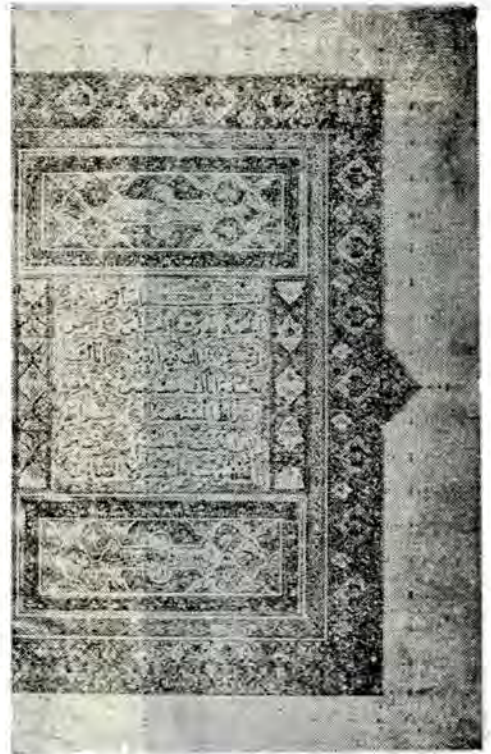


ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله الثالث المملوكي في مصر والخط النسخي الأتابكي في شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسي والكوفي ، وزادت العناية بالتذهيب والتجليد وزخرفة فوآخ الكتاب ورءوس السور<sup>(١)</sup> - شكلا (٧) و (٧) ا.

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط الكوفي من عداد الخطوط المستعملة ، وأهمت دراسته بزيادة العناية بتجويد الخطوط الأخرى ، ولم تذكر نهضة الخط في تركيا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يكن به أحد من أمثال حمد الله مصطفى المعروف بقبلة الخطاطين في آسيا الصغرى ( ١٤٩٤ / ٩٠٠ هـ ) ولا تلميذه الحافظ عثمان الذي حفظ أسرار الصناعة الخطية عن أستاذه حمد الله ( ١٠٨٣ - ١١١٠ هـ ) ، والذي أجاد الثلث والنسخ إلى درجة فائقة والذي يعزى فضل تشجيعه إلى الوزير العثماني مصطفى كوبرلي زاده .



شكل (٧) ١ - مصحف بخط حمد الله مصطفى التركي  
مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ المجود



شكل (٧) ٧ - مصحف بخط ياقوت المستصفي  
مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ

وقيض لهذا الخط أن يبعث من جديد في ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحسين الخطوط ، وكان بهمه في مصر تصديقاً جديداً لرأى ابن خلدون في رواج شأن الخط في مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامي .

(١) تصفح مجموعة مورتر - طبع دار الكتب بالقاهرة .

(٢) لوحة ٩٧ من مجموعة مورتر .

## الفصل السابع

### الكوفي التذكاري

المقصود بالكوفي « التذكاري » — الأغراض التي  
استخدم فيها — مدة شيوعه فيما بين القرنين الأول  
والخامس الهجريين — شواهد القبور التي تكون صلب  
هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قديمة ترتد إلى  
المصر الجاهلي — المشاركة والمغاربة يتخذونها للتسجيل  
للوفيات — عناصر النص الشاهدي -- وفرة الكتابات  
التذكارية في مصر — التطور الذي أدرك هذا النوع من  
الكتابات الكوفية في مصر .





## الكوفي التذكارى

هذا النوع من الكتابات الكوفية ثقیل كبير الحجم ، تستدعيه عادة مناسبة جسيمة ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجناه نوعاً قبل الآن هو خط المصاحف<sup>(١)</sup> ، وهذا الخط التذكارى يشمل :

١ — النقوش الكبيرة على العائر ، وهى أفاريز خطية أو أشطرة تحلى الحيطان أو بواطن العقود ، أو رقاب القباب ، أو تدور حول المحارب والمشهد وأبدان المآذن ، محفورة فى مواد صلبة أهمها الحجر والجص والخشب ، وغالبها آيات قرآنية وعبارات دعائية أو تأسيسية<sup>(٢)</sup> .

٢ — النقوش التأسيسية التى تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده ، وكلها عادة منقورة فى الحجر أو الرخام<sup>(٣)</sup> .

٣ — النقوش الشاهدية ، وهى نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد بفوق الحصر ، وهى أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصلب من هذا البحث وأمثلتها عديدة تفوق الحصر — مجموعة أشكال (٨) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفي إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه<sup>(٤)</sup> . ومدة سيادة الخط الكوفي التذكارى فى العالم الإسلامى تمتد حتى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التى كانت له فى فارس ، وبلاد الشرق الأدنى ، ومصر التى تأثرت فنونها فى العصر الأيوبي بمؤثرات سلجوقية واضحة<sup>(٥)</sup> ، وكانت للخط التذكارى اللين السيادة المطلقة فى العصر المملوكى ، فقد كتبت به المصاحف<sup>(٦)</sup> وحليت

(١) آثر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «المحقق» ، الكوفي والثلث ، لإرضاء للذوق الإسلامى العام الذى كان يكره أن تكتب للمصاحف بالخط الصغير ، وتتحدث المصادر عن كراهية عمر بن الخطاب للخط الصغير واستهجاناه كتابة القرآن به .

(٢) من أشهر الأفاريز السكتانية فى مصر ما يوجد فى جامع ابن طولون أسفل السقف «٢٦٥ هـ» وفى مقياس النيل بالروضة «٢٤٧-٢٥٩ هـ» وفى الجامع الأزهر «٣٦١ هـ» وفى جامع الحاكم فى المنصورة «٣٨٦-٤١١ هـ» وفى الأزار الجصى تحت السقف بالجامع المذكور ، وفى بدنى المنارتين ، وفى رقة القبة التى تعلو المحراب ، وكذلك فى جامع الجيوشى «٤٧٧ هـ» فى المحراب ، وفى واجهة الجامع الأقمر «٥١٩ هـ» وفى مسجد الصالح طلائع ابن رزق «٥٤٩ هـ» حول العقود ، وفى ضريح الصالح أيوب «٦٤٧ هـ» حول القميد ، وفى مسجد الظاهر ببيرس بجوار القبلة وحول الشبايك «٦٦٥ هـ» وفى مدرسة ومسجد السلطان حسن «٧٥٧-٧٦٤ هـ» بالإيوآن الشرق ، وفى جامع القورى وبقته «٩٠٩-٩١٠ هـ» ، وكثير من هذه الكتابات يرد فى موضعه الزمنى من هذا البحث .

(٣) ومن أمثلتها فى مصر اللوحة التأسيسية فى فناء المسجد الطولونى «٢٦٥ هـ» ، واللوحة المثبتة بأعلى الباب فى مسجد الجيوشى «٤٧٧ هـ» ، واللوحة التأسيسية فى مسجد العمري بالخلعة الكبرى «٤٨٥ هـ» باسم أبو النجم بدر المستنصرى ، واللوحة التأسيسية التى بأعلى الباب المدرج بالقلعة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب ، وهى بالخط النسخى الأيوبي .

(٤) من أقدم النقوش التذكارية المستديرة «النسخية» كتابة على حائط فى برسبوليس باسم عضد الدولة البويهى «٣٢٤ هـ — ٣٢٢/٩٣٦ — ٩٨٣ م» Combe, Sauvaget et Wiet, Rep., VI Caire, 1935, pp. 42/43 .

ومن أقدمها كذلك كتابات فى «موزان» فى فارس ، وفى المسجد الجامع بقزوين .

(٥) ومن أقدم هذه النقوش واحد باسم محمود بن زنكى ، وآخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس : (C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 150)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن «٧٤٨ هـ» فى معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شعبان «٧٧٠ هـ» بالدار المذكورة ومصحف سرغتمش «٧٧٦ هـ» فى مجموعة «مورتر» Moritz, Ar. Pal. Pl. 61. ومصحف برقوق «٧٨٤ هـ» فى المجموعة سالفه الذكر Ar. Pal. Pl. 68 .

به واجهات المساجد ، واتسعت تبعاً لعظم المنشآت الملوكية « المساحات » التي حليت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأنة على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفي بعض الوجود حيث بقي الخط التقليدي ، يكتب به في فواتح الدور<sup>(١)</sup> وفي بعض المساحات المحددة على المباني .

واستخدم المالك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتعليق حوائط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما ترى هذه الكتابات على شكل « أشرطة » فسيفساء الرخام (الحردة) تحلى أعلى السفل الرخامى فى « الأيوانات » كما فى مسجد الغورى ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتى ترى فى قبة الغورى ، وفى مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣ هـ) ، وفى ضريح زين الدين يوسف (٩٦٣ هـ) ، ومن أروع أمثلتها ما يوجد فى مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ هـ) .

وقدر للخط الكوفي التذكارى أن يحيا فى إيران حتى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) بينما انقرض أو كاد فى مصر منذ أواخر العصر المملوكى<sup>(٢)</sup> ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسى (خط الشكسته) الدارج فى تلمية تزيينات الخزف فى الرى وقاشان<sup>(٣)</sup> .

أما الكتابات التذكارية الآسيانية فمعظمها نقوش تأسيسية تؤرخ المباني الدينية والحربية فى العصور الأولى من الحكم الإسلامى ، والمبكر منها كتب بالخط الكوفي ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى أخذ معماريو أفريقية والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما فى جامع تلمسان (٦٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبى الفناية (٧٥٢/٧٥٦ هـ) — انظر مجموعة أشكال (٧) .

استأثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط المزهرف الذى نيط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابيسك النباتية ، وترى هذه الكتابات عادة فى الأبنية الدينية التى تحلى بواطن العقود ورقب القباب ورووس المحارب كما تدور حول المشهد ، وتعلو التغطية الرخامية التى تكسو السفل ، وتتوج الحيطان فيما يلى السقف — وفى كثير غير ذلك من المواضع والمساحات .

وهى فى المأثر إما منقورة فى الحجر كما فى واجهة الجامع الأقمر ، أو مبرزة فى الجص كما تشاهد فى محراب جامع الجبوشى ، أو مقطوعة فى الخشب كما فى الإزار الموجود بقعة الحيطان فى الجامع الطولونى ، أو مطروقة فى المعدن كما هو الحال فى اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجمعة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالمينا كما هو شائع فى مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفسيفساء الرخامية كما ترى فى مساجد المالك .

(١) انظر بورجوان Bourgoïn, Précis de L'Art Arabe, Coll. IV, Pl. 32. لوحة ٣٢ من مجموعة IV : « لا يما إلا المظهرين » ولوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « لأنه لقرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبناه عن أنواع المخطوطات الإيرانية فى كتاب الدكتور زكى محمد حس : « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ص ٦٢ وما بعدها ، والقصود بالخط الدارج خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامى » المعروف فى طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها بغير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامى استطاع أن يولد من الكتابة أعماطاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله النصب ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة<sup>(١)</sup> .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استغلالاً لهذه المطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمن عناية خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدموا الألوان الجميلة فى رقم النقوش « الأخمينية » التذكارية فى الأثر المعروف باسم « نقش رستم » فى بامبوليس . كما عفى « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأئستا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب الخالص ، ولم يقل « المانويون » عناية عن سابقهم فى تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة الزاهية على الورق الفاخر وتحليتها بكثير من الصور الصغيرة<sup>(٢)</sup> .

ويحىل إلينا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصويرية من قديم الزمن لم يلبثوا غداة أدركتهم الأبجدية العربية أن أعملوا فيها مقدرتهم الفنية الموروثة ، وما زالوا بها حتى استخرجوا منها أعماطاً قومية هى الخطوط الفارسية المعروفة بالتعاقب والنسبى والشكستة ، فضلاً عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

هذه الكتابات المزخرفة التى أفتن الفرس فى إبداعها منذ القرن العاشر الميلادى وأفرطوا فى استخدامها ، شاعت على ما يبدو حتى بلغت مصر الفاطمية والمملوكية وغيرها من أقطار العالم الإسلامى ، وشكلت ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامى ، لأن الحروف العربية فى تلك الكتابات خرجت عن صفتها الكتابية البحت إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث فى فن الكتابات .

وسرعان ما وجد المزخرف الإسلامى فى الكتابة مجالاً لإظهار عبقريته ، سيما وقد أتاح له اتساع السطوح على المباني كل فرص الافتنان ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج من أنواع الكتابات الورق والمضفر على صور متناهية فى الجمال والتعقيد ، جاءت كلها وليدة الخيال الحصب واليد الحرة المتزنة ، وكان المزخرف الإسلامى فى كل ما أبدع يراعى الذوق العربى الذى فطر على كراهية المساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد يدع مكاناً إلا ملاءه بأنواع من الزخارف الكتابية والبنائية بلغت فى كثير من الأوقات غاية فى الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على العماير عن أنواع النقوش الأخرى ، وانفردت بطراز خاص فيه قوة ورصانة وجمال ، وفيه غير هذا وذلك كبر يساعده على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التى تعوق الانطلاق .

وفضلاً عما نراه على العماير من النقوش الكوفية المورقة والمضفرة ، نجد من الأنواع الشائعة فى زخرفة المباني تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والمربعة والمثلثة والنجمية التى رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالغاً غاية تصوى من الدقة

(١) حروف الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للزخرفة ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فموس الحروف وقوائها وانديساتها وتقويساتها وما فيها من قابلية المط والضغط مكنت المزخرف من التجميع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذى يرضى الخيال ويبعث الارتياح .

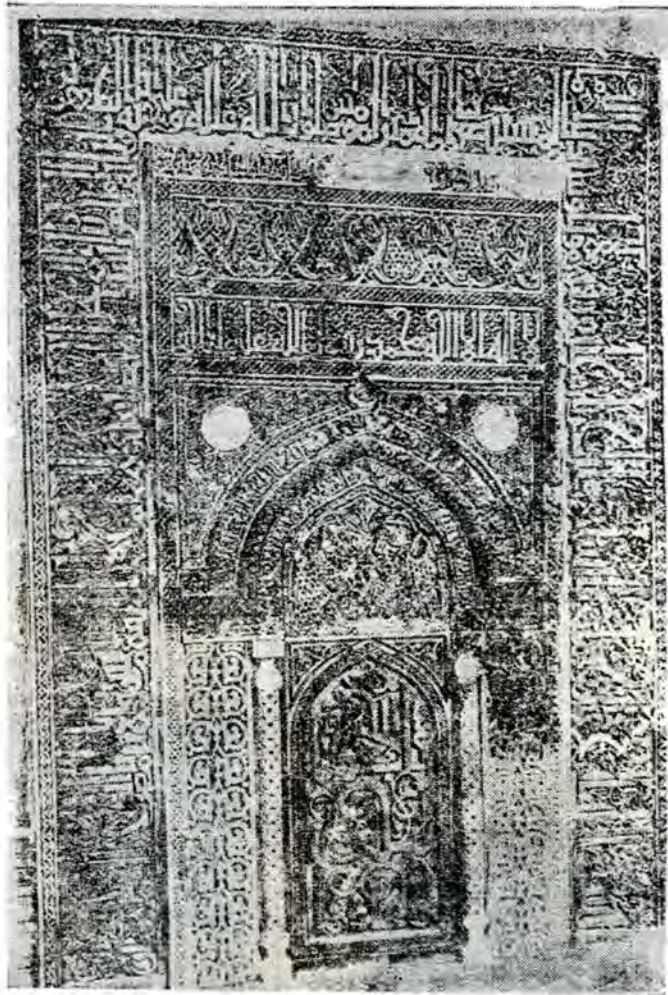


شكل (٨) - كتابة كوفية مطروقة على لوح من النحاس - في قبة الصخرة بالقدس  
من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٦ هـ).

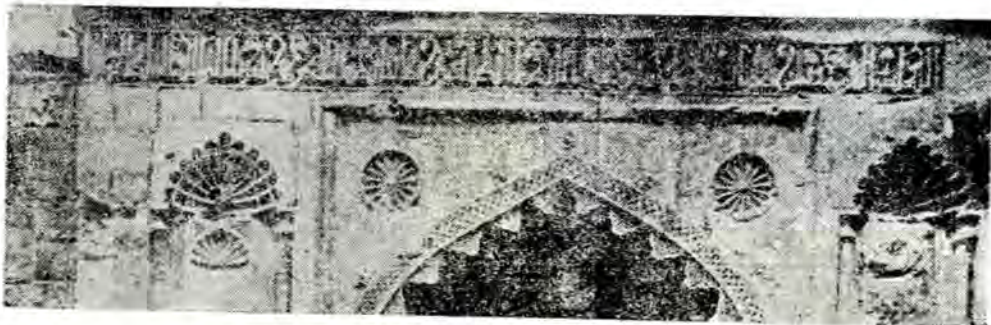


شكل (٨) ١ - نقوش كوفية على بدنة لإحدى منارات جامع الحاكم بأمر الله  
الفاطمي (٣٨٦ - ٤١١ هـ)



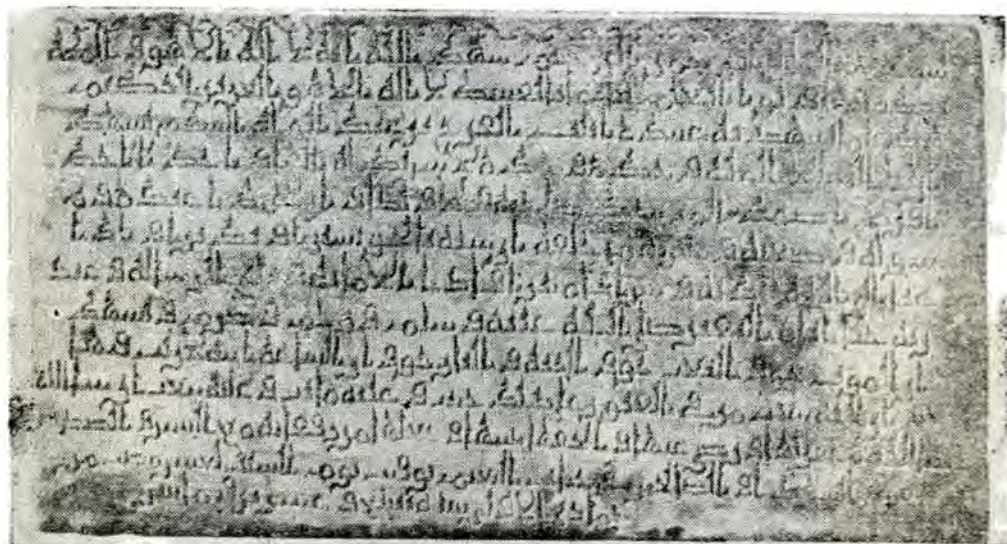


شكل (٨) ب - نقوش كوفية منجزة بطريق الحفر على الجص ، محراب  
من العصر المملوكى ( نهاية القرن الرابع الهجرى ) .



شكل (٨) ج - نقوش كوفية منجزة بطريق النقر فى الحجر على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ هـ .

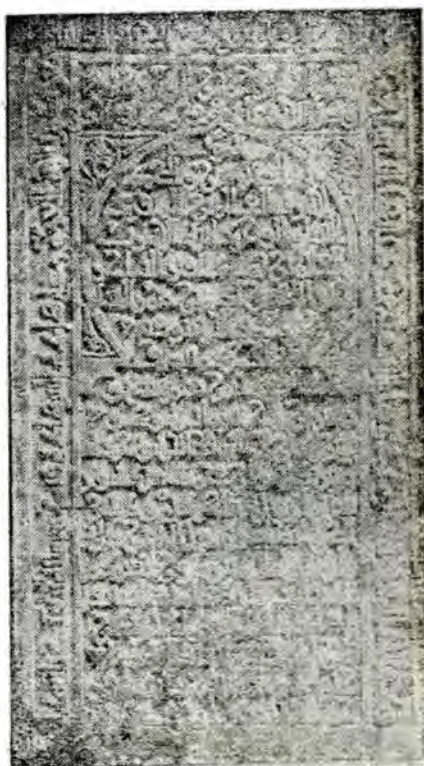




شكل (٨) د — نقش كوفي : شاهد قبر من مصر مؤرخ ٢٢٧ هـ .



شكل (٨) و — نقش شاهدى بالخط الابن —  
 مؤرخ ٥٧٦ هـ من العصر الأيوبي ، يوضح  
 شيوع الخط الابن في التاريخ للوفاة ، بدلا  
 من الخط الكوفي الباس .



شكل (٨) هـ — نقش كوفي : شاهد قبر  
 أندلسى — من القرن الرابع الهجرى .

والروعة ، والتي تثير الإعجاب بتمددة مبدعها على قوة التركيب والتأليف ، وكثير استخدام هذه الأشكال الكتابية الهندسية في إيران منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، ووجد هذا النوع أول الأمر في المباني المتخذة من الطوب الأحمر المحروق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق في إبداع هذه الأشكال الكتابية<sup>(١)</sup> - انظر مجموعة أشكال (١) .

وعن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوفدت على مصر في عهد المماليك ، واستحسنها المماليك عامة ومماليك العصر التركي خاصة وأكثرها من استخدامها في مبانيهم<sup>(٢)</sup> ، وهذه الأشكال الكوفية الهندسية هي آخر سلالة للاختص الكوفي في مصر .

وثالث أنواع الخطوط التذكارية وأهمها في بحثنا هذا « الكتابات الشاهدية » وهذا نوع من النقوش التذكارية ، شاع استعماله في العالم الإسلامي منذ زمن مبكر ، ويغلب على الظن أن العرب المسلمين قد ورثوه فيما ورثوا عن أسلافهم الجاهليين ممن كانوا يسكنون مخوم الحضر في سوريا وتأثروا هناك بفنون سوريا الوسطى في العصر المسيحي .

وأقدم شاهد عربي جاهلي معروف هو شاهد قبر « امرئ القيس بن عمرو » المعروف بنقش « النخاعة » وهو الأثر الذي كشف عنه « دوسو » في صحراء النخاعة بالشام والمؤرخ ( ٢٣٨م ) - انظر الصورة : هامش ص ٥٢<sup>(٣)</sup> .

ويرجح أن يكون شيوع استعمال المقابر ( شواهد القبور ) في العالم الإسلامي على أثر حركة الانسياح قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، ممن رحلوا عن ديارهم ونزلوا أرضاً جديدة ، في التعريف بأنفسهم بعد الوفاة - وهي رغبة كثيراً ما تملك نفس المغترب ، وقد هذاننا تحليلنا لنقش النخاعة آف الذكر ( وهو أقدم شاهد عربي معروف حتى الآن ) إلى تكوينه من العناصر الأربعة الآتية :

( أ ) تعريف بشخص البيت .

( ب ) إشادة بعلو قدره وعظيم أمره .

( ج ) تأريخ لوفاة .

( د ) دعاء لولده من بعده .

(١) انظر ما قدمناه عن هذا النوع من الكوفي الهندسي ، ص ٤٦ ، ٤٩ .

(٢) في مسجد الملكة صفية « ١٠١٩ هـ » وفي مسجد البرديني بالداودية بالقاهرة « ١٠٢٥ هـ » وفي كثير غيرها من مساجد هذا العصر أمثلة رائعة لهذا النوع الزخرفي من الكتابات الكوفية .

(٣) وهذا نصه النصي :

١ - تقي نفس لمرق القيس وعمرو ملك العرب كله ذو أمر التاج  
٢ - وملك الأسدين وتزارو وملوكهم وهرب مذحج عكدي وجاء  
٣ - بزجاي في حبيج نجران مدينت شمر وملك معدو وبين بني  
٤ - الشعوب ووكاهن فارسو لروم فلم يبلغ ملك مباحه  
٥ - عكدي هلك سفت ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بالسعد ذو ولده

ونحن إذا حللنا شاهد القبر الإسلامى نجدته يتكون عادة من العناصر الآتية :

( . ) البسملة .

( ١ ) تعريف بشخص الميت .

( ب ) إشادة بذكر الله وتمظيم للرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه في نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة ألا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

( ج ) تأريخ للوفاة .

( د ) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويغفر له ، وإهداء للقارىء بالترحم عليه وطلب الرحمة لكل من يفعل ذلك .

ونحن إذا تأملنا نص شاهد امرئ القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يفرى على الاعتقاد بأن اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامى يرجع إلى أصل جاهلى بنطى<sup>(١)</sup> ، ولا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف نص الشاهد النبطى — اللهم فيما يأتى :

١ — افتتاح النص الشاهدى الإسلامى بالبسملة ، وهو أمر اقتضته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تبركاً وتيمناً .

٢ — حلت محل الإشادة بذكر مناقب الميت إشادة بذكر الله والرسول ، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالنبوة والساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإشادة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث للمظة والاعتبار .

٣ — حلت محل الدعاء للولد في الشاهد الجاهلى عبارات دعائية للميت ولمن يترحم عليه ولأسائر المسلمين ، وتلك روح بعيدة عن الأثرة الجاهلية ، حضت عليها فكرة الأخوة الإسلامية<sup>(٢)</sup> ، ومن ذلك نخلص إلى نتيجتين هامتين :

(١) قارن عناصر الشاهد الجاهلى بالشاهد المصرى المؤرخ ١٧٤ هـ « رقم ٤٥٢١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة » والشاهد المصرى المؤرخ ٢٢٣ هـ « رقم ٣١٥٠/٩ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة » ؛ والشاهد الأندلسى من قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ — ليقى — بروقتسال ٤. *Inscriptions Arabes d'Espagne*.

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ المرقوم ٤٥٢١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

- ١ — بسم الله الرحمن الرحيم
- ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
- ٣ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
- ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده
- ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية
- ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من
- ٧ — فى القبور على ذلك حي وعليه
- ٨ — مات وعليه يبعث إن شاء الله .



الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع في الغالب إلى أصل عربي جاهلي .

الثانية — أن الإسلام ألحق بها شيئاً من التغيير يمتشى مع روحه وتعاليمه .

وكانت الشواهد تتخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري مستطيلة الشكل ، تتبع في نقشها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الغائر ، وهي أقدم الطرق وأيسرها ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتابياً سابقاً ، وعناية خاصة في الإنفاذ . وكانت « البلاطة » تخطط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد ، ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم يسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التي من هذا النوع قطع فنية كتابية رائعة ؛ وظل الخط الكوفي التذكاري ( اليابس ) الخط المفضل لكتابتها في جميع أنحاء العالم الإسلامي إلى وقت متأخر ، وبدأ الخط السدير يظهر إلى جانبه في مصر منذ خلافة الأمر الفاطمي ، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري ( الثاني عشر للميلاد )<sup>(١)</sup> .

وعلى الرغم من ظهور الخط النسخي في مصر من لدن أواخر العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي ، فإنه بقيت للخط الكوفي في كتابة الشواهد مكانته الخاصة ، وظلت له في حكم صلاح الدين الأيوبي ( ٥٦٤ / ٥٨٩ هـ ) تقاليد الفاطمية . ولكن استعمال الخط النسخي أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين في الشيوع والغلبة حتى كانت له السيادة الكلية في حكمي الكامل ( ٦١٥ / ٦٣٥ هـ ) والمادل ( ٦٣٥ / ٦٣٧ هـ ) .

ويلاحظ أن الشواهد الأسطوانية أخذت تحمل محل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطل استعمال الخط الكوفي اليابس في كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من العصر المملوكي كتب بهذا الخط .

٩ — رحمت (رحمة) الله ومغفرته عليه وكتب

١٠ — في جمادى (جمادى) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

§ نس شاهد ٢٢٣ هـ المرقوم ٣١٥٠/٩ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة :

١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر هندة ابنت مهدي ٦ — رحمت الله ومغفرته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من صفر سنة ثلاث وعشرين ٩ — ومائتين وكانت تشهد ألا إله إلا ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه ١٢ — وسلم وتشهد أن الجنة حق والنار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يبعث من في القبور ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها « واجمع » ١٧ — بينها وبين النبي محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

§ نس شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

١ — ... بالهدا ودين الحق ليظهره على ٢ — الدين كله ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور على هذا ٤ — الشهادة (الشهادة) حيت وعليها ماتت وعليها تبعث حية إن شاء الله ٥ — توفيت رحمها الله وغفر لها ليلة الأربعاء ٦ — لنصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين وثلاث مائة ٧ — فرحمها الله ورحم من دعا لها برحة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الأمر الفاطمي ، مسجل برقم ٢٣٢٥ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة وخطه رديء ؛ وشاهد آخر أكثر جودة مؤرخ ٥٥١ هـ من خلافة العائز ، أسطوانى الشكل ، مسجل برقم ٢٣٣ بالمتحف الإسلامي ؛ وشاهداً ثالثاً بخط نسخي جميل مؤرخ ٥٦٧ هـ ، مسجل بالمتحف المذكور برقم ٢٣٤٠ من عصر صلاح الدين يوسف بن أيوب باسم « السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي السداد الموفق » .

وساد الخط النسخي العالم الإسلامي الشرق منذ أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجري وظل الكوفي ظاهراً إلى جانبه — شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما في العصر المملوكي ، وبقى البعض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المحاريب تتدلى من أعلى المحراب مشكاة — شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة في الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان في الركنين العلويين على شكل المسدس أو الثمن فوق كل منهما شيء يشبه القبة ، وفي الزائدة الوسطى رسم مشكاة .



← شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على شكل المحراب تتدلى من أعلاه مشكاة ، يوضح سيادة الخط اللين في التأريخ لوفاة — من العصر المملوكي .

↑ شكل (٩) شاهد من «يزد» — إيران مؤرخ ٥٤٥ هـ يظهر فيه الخط اللين جنباً إلى جنب مع الخط الكوفي اليابس ، موسوعة الفن الإيراني ، الصورة ٦٢٢ .

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة في كل أرجاء العالم الإسلامي من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ، فإنها لم توجد في أي مكان بمثل الكثرة التي وجدت بها في مصر ، ويعتبر شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه في هذا النوع من الكتابات التذكارية ، والمقصود بشرق العالم الإسلامي البلاد الإسلامية التي تحف بالبحر الأبيض الشرق وما وليها من العراق وإيران حتى التركستان<sup>(١)</sup> ؛ ويعزو « ليقي — بروفتسال » قلة انتشار الشواهد في شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الشرقية المعروفة من القرن السادس الهجري قليلة أهمها ثلاثة شواهد ، واحد منها في معهد الفنون في شيكاغو The Art Institute, Chicago مؤرخ ٥٠٧ هـ والآخر في متحف الفنون الجميلة في بوسطن Museum of Fine Arts, Boston مؤرخ ٥٣٣ هـ ، والثالث في حوزة « رابينو » Rabenon من هواة التحف الإسلامية مؤرخ ٥٤٥ هـ — ويذكرها جميعاً الأستاذ فييت في معرض الفن الفارسي Wiet, L'Exposition Persane, 1931, Caire 1933 .

انظر مقال ماكس فان برشم في المجلة الإفريقية — وانظر كذلك ليقي — بروفتسال في مقدمة كتابه .

إن « البربر » اعتنقوا الإسلام وكانوا في اعتناقهم له محافظين أشد المحافظة على روحه وتعاليمه ، ولعلهم رأوا في اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأهملت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض « الموحدون » عنها بآيات القرآنية التي أكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤيد قوله هذا بأن اللهجة النصرية المراكشية تخلو من كلمة « شاهد » ، بينما نجد لها مرادفاً في اللهجات الأندلسية هو كلمة « تأريخ » التي ترد كثيراً على لسان ابن جبير في رحلته المعروفة .

وظهرت في أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس الهجري شواهد ( تأريخات ) مثلثة الشكل حلت محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة في قرطبة وأشبيلية وغرناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتأريخات « ألمرية » تعتبر أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة<sup>(١)</sup> .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها بارز ، وهي كغيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن ومنها ما هو ردىء الصنع ، ومنها نوع نقش على هيئة الجراب ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجري بدأ يشيع استعمال خط الصنع المستدير في نقش الشواهد الأندلسية<sup>(٢)</sup> .

ومنذ نهاية العصر الإسلامي المتوسط بدأ سكان الشمال الأفريقي بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخذون عادة التسجيل لوثانهم بإقامة الشواهد في مراكنش والقيروان وقاعة بنى حماد ، وهم ما يزالون يتخذونها حتى الآن<sup>(٣)</sup> ، ويعرف القاهدي عند المراكشيين باسم « المقابرية » وجمعها مقابريات .

\* \* \*

ويسترعى النظر في الشواهد المصرية كثرة نسب المتوفين إلى القبائل العربية التي وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضي قرنين تقريباً من الهجرة<sup>(٤)</sup> ، كما يصادف الباحث في هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التي استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحلّي أعلى الشواهد ، وهي زخارف يرى فيها هرتز باشا<sup>(٥)</sup> زخارف إسلامية في صورها الأولى ، لا علاقة لها البنية بالزخارف القبطية -- وهي أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال -- وما تزال في حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عني بزخارف بعض منها الأستاذ شترينجوفسكى في مجلة الإسلام<sup>(٦)</sup> .

(١) I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires*, pp. XX-XXV Introduction  
— I.A.E. Pl. XXIX, *Planches*, No. 137 *Almería*, 527.

(٢) I.A.E. Pl. XXXIV *Planches*, No. 158, *Jean 661 H.*

(٣) Bell, *Inscriptions Arabes de Fez*, p. 13 Note 2.  
I.A.E., *Texte*, p. XXV, *Introduction*.

(٤) الهواري وحسين راشد -- شواهد القبور ، المجلد الأول ص ٧ « المقدمة » .

(٥) هرتز باشا -- الدليل الموجز لدار الآثار العربية « الأخشاب المزينة بالنقوش » .

(٦) انظر مقال شترينجوفسكى عن زخارف شواهد القبور في مجلة : *Der Islam*, II pp. 305/336 .

هذه هي « الشواهد » التي اتخذنا ما عليها من الكتابات في مصر مادة لهذه الدراسة ، شجعنا على ذلك وفرة اللام الكتابية المؤرخة في تلك الشواهد ، فضلا عن وضوح التطور ونضوج ظاهريته في الكتابات الشاهدية المصرية .

ونحن نعتقد أنه كانت لمصر ، من دون سائر الأنظار الإسلامية ، عناية خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامي الأول ، تلك العناية التي انتهت إلى أحكام صنعته وضبطها بالقوانين - وقد يكون السر في ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا ترق إلا مع اليسر الاقتصادي والقدوم الاجتماعي اللذين توفرت أسبابهما في مصر لما اختصت به من الحصب والثراء ، و « جود الخط » كما يقول ابن خلدون « تابعة للعمران »<sup>(١)</sup> ، ولا نعرف بلداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراء من مصر ولا أحفل منها بمظاهر العمران ، وكان من أثر ذلك أن اكتمل في مصر على مدى القرنين الهجريين الأولين والحلقان الأولى من القرن الثالث الهجري فن شعبي هو فن الكتابات التذكارية الشاهدية الذي صاحبه عناية واضحة بالزخارف .

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجري ، والشخصية السياسية المستقلة التي بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين ، قد هيأت لها حياة فنية خاصة ، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامي في مصر هي « الفن الطولوني » بتقاليد العراقية ، ونحن نستطيع القول في شيء من الثقة أن هذه القضية تنطبق على العمارة أكثر من انطباقها على الفنون الصغرى ، فقد تجملت لنا من دراسة « شواهد القبور » حقائق كبيرة ، وثبت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الكوفي تطور في مصر ولقي فيها رواجاً وعمواً عظيمين ، كما وضع لنا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامي فن لا ينمو إلا في كنف الحكم من الملوك والأمراء ، ولقد نمت فنون الكتابة وأصول الزخرفة الإسلامية في مصر بنمى عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولوني مكتملة مزدهرة ، فتعاونت مع فنون العراق المعمارية والزخرفية الوافدة تعاوناً مرضياً .

وكان مؤرخو الفنون حتى هذه اللحظة لا يمتطون هذه الظاهرة الفنية الكتابية حقها ، ولا يضعونها في المكان الذي تستحقه بين الفنون الإسلامية ، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربي ، بطبيعته الزخرفية ، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المنتجات الفنية الإسلامية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت لمصر منذ القرن الأول الهجري حتى نهاية عصر المماليك عناية بالغة بالخط ، يذ على ذلك شهرة مصر بتعليمه ، تلك الشهرة التي يذكرها ابن خلدون في مقدمته ، ونبوغ عدد من كبار المکتبيين والمحررين والخطاطين فيها<sup>(٢)</sup> .

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن ، كما نازعتها في مجالات السياسة : فقد كا

(١) ابن خلدون — المقدمة ص ٤١٨ .

(٢) الفلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤ .

— الفلقشندي ج ٣ ص ١٤ حيث يقول : « ومن نبغوا في الخط الشيخ شمس الدين بن أبي رقية محتب الفسطاط ، وأخذ عنه الشيخ شمس الدين محمد بن علي الزفتاوي المکتب بالفسطاط ، الذي صنف مختصراً في قلم الثالث مع قواعد ضمها إليه في صناعة الكتابة أح فيها الصنيع ، وبه تخرج صاحبنا الشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآتاري محتب مصر الذي نظم في صناعة الخط ألفية ، ثم نزل إلى مكة ثم إلى اليمن والهند ، ثم عاد إلى مكة فأقام بها ونبت .

لبلاط ابن طولون خطاطوه المجيدون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسى سواء بسواء ، واتتمت رئاسة الخط بمصر فى العصر الطولونى جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر المشهور<sup>(١)</sup> .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبدكان » كاتب الإنشاء فى ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون : « بمصر كاتب ومحرر ليس لأمر المؤمنين بمدينة السلام مثلها »<sup>(٢)</sup> .

وليست غایتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رقى الخط فى مصر ، فلدينا من الأدلة الفنية الملموسة ما يغنى عن ذلك .

على أن هذه المنافسة التى تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتى يتردد فيها اسم « طبطب » واسم « ابن عبدكان » تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عناية الحكام المصريين فى وقت من الاوقات بهذه الناحية من نواحى الفنون ، فى العصر الفاطمى كان اصحاب الأقلام يتعمنون بالحظوة لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلاً مقرباً من الخليفة ، يحالسه فى خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتلو عليه سير الأنبياء والخلفاء والعظماء ، ويحدثه عن مكارم الأخلاق ، ويقوى يده فى تجويد الخط<sup>(٣)</sup> .

وقد ساعدت وفرة المادة الكتابية المؤرخة فى مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفى التذكارى ، والفضل الأول فى ذلك لمجموعة الشواهد التى يحتويها المتحف الإسلامى بالقاهرة — فهى من الوفرة والتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث فى هذه الظاهرة — وهو بصدد الاختيار — ماذا يبقى وماذا يذر ، وما يزال مجال البحث والدرس فسيحاً لمن يريد أن يعنى بدراسة الكتابة العربية ، وليكن عملنا هذا مجرد فائحة اهتمام .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٣/١٤ .



## الفصل الثامن

### أدب هذا الخط

\* خط الكوفة جدير بأدب خاص — المحقق والمطلق  
منه — قياسه بمعايير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير  
لقياس الخط الكوفي — نصيبه من الجمال — رجل الفن  
يجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

\* فيما يخالف منه مألوف الخط اللين — هندسة  
حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا  
يتكلمون في هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .





## أدب هذا الخط

### ١ - محاولة تقرير أدب لهذا الخط :

أجبنا أن نقرر لهذه الصورة اليايسة من صور الخط العربى أدبها الخاص ، لأننا وجدناها حرية بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعريف بها — فإذا ما تيسر لنا ذلك ، جعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لنرى مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم نزنه بموازين الخط اللين ، لنرى مقدار انقياده لهذه الموازين ، وكنا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى أنحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن نقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الغرض .

حاولنا أن ننظر فى هذه الصورة اليايسة من صور الخط على ضوء ما هو مقرر للخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج ترتاح لها النفس ، أدركنا من أنواعه المحقق والمطلق ، وتعرفنا صفة أقلامه وأدوات إتقاده على الحجر والجص والخشب وغيرها ، وتبيننا مدى خضوعه للمعايير الجمالية المقررة للخط اللين ، ومقدار شذوذه عنها ، كما أدركنا أن السر فى عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتعربتها عن النقط والإفراط فى معالجتها معالجة زخرفية ، واتبيننا إلى ما يشبه الأساس الهندسى فيه ، وجهدنا فى ضبطه بالموازين الخاصة ، واستخراج النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضعنا له مصطلجاً خاصاً أعاننا على وصف حروفه أفراداً وتركيباً .

### ٢ - فى المحقق والمطلق من هذا الخط :

من الخط المحرر المحقق الذى يكتب به فى جسامم الأمور ، ومنه «المطلق المرسل» الذى يتكاتب به الناس ويستعملونه فيما بينهم<sup>(١)</sup> ، وحروف المحقق رائقة مستحسنة الأشكال والصور ، بخلاف حروف المطلق فهى متداخلة بعضها ببعض<sup>(٢)</sup> . وبالنوع الأول المحقق كتبت المصاحف الأولى ، كما نقشت الكتابات ذات الصفة التذكارية على الآثار والسكة والموازين بخط ثقیل جاف لم يكن يقوى عليه إلا قلة من الناس — والمطلق من هذا الخط ما قلت فيه العناية وأجراه كاتبه مجرى المطلق من الخطوط اللينة : والمشهد أنه متى تخفف الكاتب من قيود الخط المحقق الثقيل ، جرت يده فى إسراع ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطأ مولداً من المحقق<sup>(٣)</sup> .

والحق أنه ليس فى هذا الخط اليايس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتبرنا خطوط المبتدئين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قبيحة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجرى على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

(١) الفلقشى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) الفلقشى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع الفلقشى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ٥١٢ من مجموعة مورتر .

### ٣ — الفلم أداة الكتابة :

لكل خط من الخطوط قلم يصلح له ، وكان قلم الكوفي يتخذ عادة من نوع من الغاب كان ينمو على مقربة من مدية الكوفة ، يذكره حمد الله مستوفى صاحب نزهة القلوب باسم غاب العراق<sup>(١)</sup> ، والأقلام المستعملة في صناعة الخط هي بئس الآلات المختلفة عند بقية الصنائع ، ولا بد أن تكون النقوش الكوفية التي تقرت على الأحجار ، سواء منها ما كان على المائر أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسي أو الجريد<sup>(٢)</sup> ، بالمداد ، أو بهيئة شبه المداد ، ثم تقرت بآلة حديدية الطرف .

### ٣ — في قياس هذا الخط بموازين الخط اللين :

يقولون في حسن الخط « إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتاح العيون ، أملس المتون ، كثير الالتواء قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح حق أن الإنسان ليقروه ولو كان فيه كلام دنيء ومعنى ردىء . مستزيداً منه — ولو أكثر — من غير سامة ، وإذا كان الخط قبيحاً مجتة الأفهام ولغظته العيون والأفكار وسُمّ قارنه وإذا كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها<sup>(٣)</sup> .

والخط اليابس المحقق يكون عادة مليح الرصف ، أملس المتون ، تهش إليه النفوس وتشتهى العين النظر إليه لفخامته وروعته .

ويقولون « أجود الخط أبيضه ، والخط الحسن هو البين الرائق البهيج ، « وينصحون<sup>(٤)</sup> كل من يريد تجويد خطه بقولهم « ألقى<sup>(٥)</sup> دواتك وأطل شبة قلبك<sup>(٦)</sup> ، وفرج بين السطور ، وقرمط<sup>(٧)</sup> بين الحروف — والجيد من الله اليابس ما كان بدوره رائقاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطوره ونوَّسب بين حروفه .

ويوصف الخط عامة بالجودة<sup>(٨)</sup> إذا اعتدلت أقسامه ، وطالت ألفه ولامه ، واستقامت سطوره ، وضاهى صوا

(١) حمد الله مستوفى — نزهة القلوب ص ٣٧ ، طبعة ليدن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجائلة تؤخذ عادة من لب الجريد الأخضر — « القلقشندي ج ٣ ص ٤٩ سطر ١٧ » أو من القصب الفار « المرجع السابق ص ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تتخذ في مصر من البوس الأبيض الغليظ الأنابيب الذي ينتقى من جزر « القلقشندي ص ٤٩ سطر ١٩ / ٢٠ » .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عبد ربه « العقد الفريد » ج ٣ ص ٢٧ طبع المطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) ألاق الدواة ولاقها ، يليقها : جعل لها ليقة أى قطعة من قماش ، وأصلح مدادها .

(٦) شبة القلم : رسمه .

(٧) القرمطة : الدقة في الكتابة والتقريب بين الحروف — « انظر الجهشيارى : الوزراء والكتاب ص ٢٣ سطور ٦ ، ٧ ، ٨ » .

(٨) الصولى ، أدب الكتاب ، ص ٥٠ وما بعدها .

حدوره<sup>(١)</sup> وتفتحت عيونه ، ولم تشبه راؤه ونونه ، وأشرق قرطاسه<sup>(٢)</sup> وأظلمت أنقاسه<sup>(٣)</sup> ، ولم تختلف أجناسه ، وأسرع إلى العين تصويره ، وإلى القلب تمره ، وقدرت فصوله<sup>(٤)</sup> ، وأدجت أصوله ، وتناسب دقيقه وجليله ، وتساوت أطنابه<sup>(٥)</sup> ، واستدارت أهدابه<sup>(٦)</sup> ، وصغرت نواجذه<sup>(٧)</sup> ، وانفتحت محاجره<sup>(٨)</sup> ، وخرج عن عطف الوراقين<sup>(٩)</sup> ، وبعد عن تصنع الحررين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن<sup>(١٠)</sup> .

و « الخط اليابس » ، الذى هو صورة من صور الخط العربى ، خاضع لكثير من هذه المعايير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداءة وفقاً لها .

وقد أعرانا على الاعتقاد بخضوع الخط اليابس لقواعد الخط العربى عامة ، أننا تصورناه بفقد الصفات التى رأى « الصولى » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أقسامه ، واستقامة سطوره ، وتفتيح عيونه ، واتفاق أجناسه ، فوجدناه — إذا قدها — يهوى إلى درجة من القبح والرداءة شديدة ، ثم وجدناه — وهو يكتسب هذه الصفات — يرتقى إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حدّاً فائقاً من الجمال

\* \* \*

على أننا نلاحظ أن هذا الخط اليابس لا يخضع خضوعاً كاملاً لمقاييس الخط اللين — فهو ، وإن شابهت بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون فى جملته بمنأى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

#### ٤ — فى نساء هذا الخط وتطوره أول الأمر :

والخط الكوفى اليابس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المعروفة — بسيطاً ، ثم درج فى سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة حسناً ورواقاً فى بعض جهات العالم الإسلامى ، وكان ذلك بفضل ما أنفق فى سبيله من عناية ، والفهم أنه نال أول عناية فى موطنه الأول على يد نفر من أهله ، عنى به فى عهد بنى أمية نفر من حذاق الخط أشهرهم عبد الحميد بن يحيى ، وقطبة الحرر — هؤلاء وضعوا له أصولاً وقواعد تنافس الكتاب فى احتدائها

(١) حدوره أى إنحداره أو نزوله ، والمقصود نزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه راتقة بهجة .

(٣) الأنقاس جمع نقس يكسر النون وتسكين القاف وهو المداد ، أى ما كان مداده شديداً القتام .

(٤) الفصول : الرأى والزأى .

(٥) أى ألفاته .

(٦) أى أطرافه — وذلك فى الخط اللين دون الخط اليابس .

(٧) النواجذ : الباء والتاء والياء وما فى معناها فى حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الواو والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالميمون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون فى الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير اكتراث بالقواعد والأصول —

القفشندى : صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) لفرط ما فيه من استدارة ولين .

والعمل بمقتضاها ؛ وأدت عناية الأمويين بجودة الخط إلى نضوج هذه الظاهرة الفنية العربية الخاصة في الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكوكات الذهب والفضة والموازين الزجاجية ، نقشت عليها المبارات بالخط الكوفي اليابس ، كما ظهرت جليلة على الباني — ومن أروع أمثلتها المبكرة كتابات الفيسفساء بقبة الصخرة التي أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

ولاقى هذا الخط نصيباً وافراً من العناية على أيدي العباسيين ، ومن عجب أن يكون المجيدون فيه في عصر هؤلاء ، من أهل الشام ، ويذكرون في هذا المجال أسمى الضعالك وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافتي المنصور والمهدي<sup>(١)</sup> . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفي ذلك يقولون « بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد »<sup>(٢)</sup> — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التي لحقت بالخط الكوفي فباعت بينه وبين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتقت ، ساعدها الإسلام على الارتقاء لأنها كانت من أهم الوسائل التي خدمت أغراضه .

### ٥ — نصيب من الجمال :

وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وممن النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكاري منه بشيء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليبس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من الجمال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذي خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترطيب ظاهر في أجف أنواع هذا الخط ، في عراقات الرء والنون<sup>(٣)</sup> ، والواو والياء ، وتلويز<sup>(٤)</sup> الصاد والطاء ، وهامة العين<sup>(٥)</sup> ، ورأس الفاء والواو ، وتدوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من الجمال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكاري » فوق ذلك بادی الرصانة والقوة لما فيه من غلظ يعلأ الفراغ فيرجع عين رجل الفن المسلم التي تكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوعة لخيال الكاتب ، الذي طالما رأيناه — رغبة في شغل الفراغ — يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها ثنية ، أو رجماً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكته طبيعة الخط الهندسية من إمكان « الاستمداد »<sup>(٦)</sup> إلى أبعد الحدود ، ولم يفته — وهو يجري هذا الاستمداد — أنه في الخط اليابس قد لا يأتي بما يأتي به الاستمداد في الخطوط المستديرة من نتائج رائعة ، فافتن في ذلك حتى أتى بالأمر العجيب : ألحق بالاستمداد بعض الزخارف البسيطة التي ابتكرها ذهنه الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشئ ، أو تلافي الملل الذي يصحب

(١) الفلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكانا يكتبان « الجليل » .

(٢) المقصود « بالكتابة » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنشائية .

(٣) المراقبة هي الجزء المدور الذي يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى تسطيحها .

(٤) التلويز جعل جزء الحرف كاللوزة شكلاً .

(٥) هامة الشيء رأسه أو أعلاه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المستلق على خط استواء الكتابة .

الاستعداد الهندسى البعث ، أوحى إليه رغبته الملحة فى ملء الفراغ الواقع فوق الاستعداد أن يبتدع التقويس والتزهير والتوريق والتخميل ، وتطرق من ذلك إلى التريبط والتعقيد ، واندفع فى تيار الزخرف ، وكان أنانياً فى اندفاعه إلى أبعد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتابة ، حتى ليمتدح على جمهور الناظرين فى أنه أن يفهموا وحيه أو يدركوا إلهامه — وإن استثمروا جمال فنه لمجرد نظرهم إليه .

والحق أن المفتح العربى وجد فى الخط اليابس مجالاً خصباً لإظهار عبقريته لم يجده فى ناحية أخرى من نواحي الفن ، حتى غدا الفن الزخرفى الكتابى ، بما أودعه فيه رجل الفن المسلم من الابتكار والابتداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامى الطابع والأصول ، لا يكاد يدين بشئ لغيره من الفنون .

هذا الخط الذى بسطت مظاهره أحياناً وتمعدت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذى شاع فى أنحاء العالم الإسلامى ، خط مقرر الأصول ، يجرى على قواعد ثابتة يعرفها حذافه ويحفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفى اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعده ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرفيعة مكاناً مرموقاً ، بفصل جديد منفرد نضيفه إلى فصول الفن الإسلامى .

## ٦ — فيما يخالف منه مألوف الخط اللين :

ويمتنع فى هذا الخط بدء بعض الحروف كالألف واللام والداد والراء بنقطة ، كما يمتنع التجليف فى الفاء والقاف والواو والميم ، والتشظية فى الحاء والطاء والباء والصاد والكاف ، والترويس فى الألف والباء والجيم والداد والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يمتنع كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والعين والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا ترتق حاؤه<sup>(١)</sup> ولا تمرق جيمه<sup>(٢)</sup> .

وليس للهزة فى هذا الخط صورة ، ولذلك فهى لا تثبت قط ، وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى فى عصوره التأخرة بالصور النبطية فى رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالتاء المفتوحة وحقها أن تكتب تاءً مربوطة .

وظل هذا الخط يفقد أصلاً من الأصول التى يسميها صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها فى آخر السطر وبعضها فى أول السطر الذى يليه<sup>(٣)</sup> ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها فى نهاية سطر وبقية فى سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكتاب الماهر يتعاضى ذلك بالجمع والمشق<sup>(٤)</sup> من حين شروعه فى كتابة النص ، فهو يرسم ويخطط أولاً ثم ينفذ بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب فى هذا النوع من الخط على استساعة فصل المضاف والمضاف

(١) انظر التجليف والتشظية والترويس والتمس والعقد والرتق والتعريق فى كشف المصطلحات .

(٢) التعريق أن يكون للحرف الأخير عرافة ، أى جزء مدور يهبط عن مستوى الكتابة .

(٣) وذلك قبيح ، وأكثر ما كان يوجد فى مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى ص ١٤٧ .

(٤) المشق هو المد والمط ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط المصاحف .

إليه ، كما في عبد - الله ، ومولى - فلان ، وفقى - أمير المؤمنين ، بكتابة المضاف في آخر سطر والمضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذى لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما يتلو في النسب كزيد - بن محمد<sup>(١)</sup> ، وكل ذلك قبيح في رسم الكلمات ، إلا أن العرف جرى به في الخطوط اليابسة ، فعدا مستساغاً غير مستهجن ، وبقينا نراه فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما في النقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التي تنعدم في هذا الخط عدم التساوى بين صعوده وحدوره ، فهو في مجموعه خط صاعد يقلب تدريجاً الحروف وهبوطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد ينزل من الحروف عن ذلك المستوى نزولاً محسناً إلا عراقي النون والواو ، أما بقية العراقات فقد اختزلت في هذا الخط اختزالاً كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العراقات التي اختزلت في كثير من الأحوال ، عراقات الجيم والعين وعراقة اللام ( في حالات الانتهاء ) ، وقد طغت روح الاختزال على عراقتي الراء والنون في عصور متأخرة ، فكادتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

## ٦ - في صور مروفه وعجم بعضها :

وحروفه على ثمان عشرة صورة ، وهى : ( ١ ) الألف ( ٢ ) الباء وأختاها ( ٣ ) الجيم وأختاها ( ٤ ) الدال وأختها ( ٥ ) الراء وأختها ( ٦ ) السين وأختها ( ٧ ) الصاد وأختها ( ٨ ) الطاء وأختها ( ٩ ) الفاء والقاف ( ١٠ ) الكاف ( ١١ ) اللام ( ١٢ ) واليم ( ١٣ ) والنون ( ١٤ ) والهاء ( ١٥ ) والواو ( ١٦ ) واللام ألف ( ١٧ ) والياء .

وقد أدى شبه الباء بأخواتها ، والجيم بأختها ، والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين بأخواتها ، إلى تقليل الصور ، إلا أن ذلك قد أدى في ذات الوقت إلى عسر القراءة في هذا النوع من الخط ، وقد فرقوا بين الحروف المتشابهة في الرسم بالنقط ( أو العجم ) في خطوط المصاحف ، وأنه لما يسترعى الانتباه أن نجد النقط معدوماً انعداماً كلياً في الكتابات التذكارية الشاهدية<sup>(٢)</sup> ، بينما نجد المصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل مخافة التصغير<sup>(٣)</sup> ، أما كتابة التحرير الخفيفة فقد كانت لا تعجم إلا إذا خيف أن يعجز المکتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعرجاً أو عرياً لا يدرك أسرار لغته ، وقد كان المکتوب إليه يرى في العجم مسبة له<sup>(٤)</sup> ، وقد كثر في كتابات التحرير عجم بغير الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت ( أى تقطت ) الباء والتاء والجيم والحاء والدال والزاي والشين والنون والياء - دون الطاء والعين والفاء والقاف<sup>(٥)</sup> .

(١) الفلشندي - صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه الشواهد الوفيرة العدد التي اتخذناها مادة لبحثنا لا نجد بينها شاهداً واحداً أعجم أو شكل ( اللهم إلا النقش المرقوم<sup>١</sup> المؤرخ ٣٦٣ هـ ، ويرجح أن يكون نقطه متأخراً ) .

(٣) التصحيف - راجع الملحق رقم ( ١ ) ، هو القراءة المخطئة .

(٤) العجم بتسكين الجيم - راجع الملحق رقم ( ١ ) ، وهو النقط .

(٥) انظر المجموعتين : P.E.R. & P.E.R.F. من أوراق البردى ، وأكثر الحروف عجماً في أوراق البردى التاء والزاي والشين وأقلها عجماً الباء والنون والياء - « تحقيق جرومان » .

## ٧ - في هندسة هروفة :

نسب ابن مقلة وابن عبد السلام الحروف جميعاً إلى الألف التي اتخذوها مقياساً أساسياً ؛ فنسبت الحروف الأخرى إليها<sup>(١)</sup> ، وإلى أولها ينسب الخط النسوب<sup>(٢)</sup> بمعنى الخط الذي تنتسب حروفه إلى الألف بنسب هندسية ثابتة .  
وهذه الألف تكون مساحتها في الطول ثمان نقط من نقط القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض ثمن الطول<sup>(٣)</sup> ، وقد عدل هذه النسبة الشيخ شرف الدين محمد ابن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ، فجعل عرض الألف سدس طولها<sup>(٤)</sup> وقدر الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته عرض الألف بسبع طولها<sup>(٥)</sup> .

أما الباء التي تكون من قائم ومنبسط ، فمقدارها جميعاً قدر طول الألف ، فإن زاد سمج وإن قصر قبح .  
والجيم المفردة تكون من خط مائل « منضجع » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .  
والدال تتكون من خطين ، منكب ، ومنبسط على مستوى التسطيح ، طولها معاً كطول الألف .  
والراء قوس هو ربع دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس العلمى الرياضى وضع « ابن مقلة » قانونه الذى يضبط أصول الخط ، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام ، ولا يغيب عن البال أن إخضاع الخط للقوانين الهندسية البحتة يجرده من الجمال ، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة .

وقد جاء « ابن البواب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأسبغ على الخط كثيراً من مظاهر الجمال دون أن يخل في قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية<sup>(٦)</sup> ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصمى » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظوة لدى الخليفة المستعصم العباسى ، ولكل من هؤلاء تلاميذه والمعجبون به ، وكان لكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن البواب تبريزه في « المحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه للخط الياقوتى وهو تحوير بسيط لخط الثلث<sup>(٧)</sup> .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرست<sup>(٨)</sup> .

نسب ابن مقلة ( ٣٧٢/٣٢٨ هـ ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نسبته<sup>(٩)</sup> — وإصاحب رسالة اللوسيق من إخوان الصفا<sup>(١٠)</sup> كلام سبق به رأى ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حققا هذه النسبة متوخين وصف صاحب رسالة الموسيقى .

(١) الفلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٣/٢٢ .

(٢) ابن خلكان — الوفيات ج ٢ ص ٣٣١ وما بعدها : « ابن مقلة » .

(٣) الفلقشندي عن صاحب رسالة الموسيقى من رسائل إخوان الصفا — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٤ سطر ٦ ، ٧ .

(٥) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٤ سطر ٨ ، ٩ .

(٦) ابن خلكان : وفيات الأعيان ، ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧) Huart : *Les Calligraphes*, pp. 80-84 .

(٨) الفهرست ص ٧ ، ٨ .

(٩) الفلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٢٤ .

(١٠) الفلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ .





## الفصل التاسع

— ١ —

### في مصطلحه وصور حروفه

\* تقرير مصطلح لهذا الخط بالاعتماد على المصادر  
الكلاسيكية العربية .

\* وصف حروفه أفراداً وتركيباً — حسن تشكيله  
ورصفه .



## في مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التي قررناها للخط الكوفي بأنواعه ، واستخدمناها في وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتبنا هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لفهم ما يعرض منها في ثنايا الكتاب .

### « حرف الألف »

الأصابع — هي الحروف القائمة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما في معناهما كقوائم الطاء والظاء واللام ألف .

### « حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط المبسوطة عكس الخطوط المقورة أو المدورة ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفي التذكاري (اليابس) ، ويعبر عن الخط المبسوطة أحياناً باليابس ، وهو ما لا انخفاف ولا انحطاط فيه<sup>(١)</sup> ، وهو عكس الخط المقور أو اللين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .  
البر — هو القطع ، والمراقبة<sup>(٢)</sup> هي المراقبة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفها .

### « حرف الجيم »

التجليف — بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .  
الجمع — هو إكمال تدوير المراقبة والصمود بطرفها ممالاً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملاً .

### « حرف الحاء »

الانحطاط — الانحطاط والانخفاف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيح العام .  
التحريف — هو أن يكون الشيء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التحريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .

الانحناء — هو الانكباب ، والمنحنى كالنكسب سواء بسواء ، أنظر النكسب — حرف « الكاف » .

### « حرف الخاء »

الانخفاف — هو الانحطاط أو التدوير أو النزول عن مستوى التسطيح بتقويس أو استدارة ، ويكون عادة في الخطوط اللينة — في عراقاتها .

(١) انظر الانخفاف والانحطاط فيما يلي من هذا المصطلح .

(٢) انظر المراقبة فيما يلي من هذا المصطلح .

## « حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك :  
مستدير الميم والفاء والواو وما في معناه هو جزؤها الدور الذي يشبه الدائرة الكاملة .

## « حرف الراء »

الرتق — سد الفتحات ، والحاء الرتقاء : ما سد بين جبهتها وما فوق صدرها بقليل يخط ، كما في حاء الثلث المرفقة .  
الترطيب — هو شدة الاستدارة .  
الترفيل — الجيم المرفلة هي ما اكتمل عجزها أى آخرها ، أى ما كانت عراققتها (كاستها) يقدر نصف دائرة .  
الإرسال — هو إطلاق المراقبة من غير تقويس .

## « حرف السين »

التسطيح ( مستوى التسطیح ) : هو المستوى الذى تعلو فوقه الحروف أو تهبط تحته ، وهو المعروف أحياناً باسم خط استواء الكتابة .  
الإسبال — هو الاستلقاء أو الذهاب بحجرة القلم فى غير تكلف ، ويلحق الجيم وأخوانها ، كما يلحق الميم والواو .  
الاستواء ( خط استواء الكتابة ) — هو مستوى التسطيح العام الذى تعلو بعض الحروف فوقه ، ويهبط بعضها أسفله .  
سن القلم — هو سمك غابه بعد تمام بريه ، أو مقدار غلظ قطبته .

## « حرف الشين »

التشعير — هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرفيعة التى تشبه الشعرة ، وتلاحظ فى نهاية عراقات الباء والفاء والقاف والسين والصاد واللام والميم — وذلك فى الخطوط اللينة أصلاً .  
شاكلة الألف — ما قبل عقفها أو ثنيها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها الدور الأخير .  
شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء العلوى منهما .  
التشطية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشطية .

## « حرف الصاد »

الصحيح — هو القراءة المخطئة بسبب عدم وجود النقط والشكل .  
صدر القلم — عرضه ، وسن القلم غلط قطته .

## « حرف الطاء »

الحروف الطوالع أو الحروف الطالعة :

هى الحروف القائمة أو المنتصبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع . ، الألف واللام ، وأسنان الباء وأختها ، وأسنان السين وأختها ، وسنة الياء المبتدأة .

## « حرف المين »

التعريق — وهو التقويس الذى يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس المين وأختها ، ورأس الواو ، ورأس الياء ، ليكمل من كل منها حرف إفراد — والعراقة هى الجزء المدور من الحرف ، الهابط عن مستوى التسطيح .

العقد — هى تدويرات العين والفاء والقاف والميم والواو والهاء ، وتثليث العين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتثليثها .

المجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

العقف — ويقصد به الثنى يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين .

التعويم — تقصد به الثنى يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشطى ، أو مطلق .

العطف — هو التدوير فى نهاية العراقة أو نهاية الألف اللينة .

## « حرف الفاء »

التفطيح — تعريض رأس الحرف الطالع أو ما فى مناه .

## « حرف القاف »

التقوير — هو التدوير أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخط اللين .

القفا — قفا الألف يمينها ، وقفا الباء قائمها القصير المنتصب ، وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة اليمين .

قعدوة العين ، قفاها ( مؤخر رأسها ) ، وهو أول ما يخطط من رأسها فى الخط اللين .

المقوس ( الدور ) — ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقاط على سمت واحد .

### « حرف الكاف »

الانكباب — هو المبطوع مع الميل ، وهو في جيم الثلث أول ما يحيط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترتيب في وسطه ، والنكب — ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كـ رأس الدال .

### « حرف اللام »

التلويز — هو التدوير في رأس الصاد والطاء والحاء والعين ، والتلويز في كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما في الجيم المقفلة فجهة اليسار .

الاستلقاء — ما كان أعلاه من ينة وانحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداءه من أعلى أو من أسفل .

اللين — الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

### حرف الميم

الاستمداد — هو الإطالة والتعطيط ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه المقر العلاني ابن فضل الله « من لم يحسن الاستمداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة في شيء » .

### « حرف الواو »

التوسيع — ويقصد به زيادة الانفراج في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التقويس .

### في صور هروف

الألف شكل مركب من خط منتصب ( قائم ) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هي قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومذسوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا في رسالة الموسيقى عند ذكر حروف المعجم : أن مساحة الألف في الطول تكون ثمان نقط من نقطة القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض  $\frac{1}{8}$  الطول ، وقدرها غيره بست نقط ، وقدرها الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته بسبع نقط ، وهي على نوعين :

( أ ) المفردة ، ويذكر القلقشندي أنواعها المختلفة في الخط المستدير ، وهي الألف في ابتداء الكلمات .

( ب ) المركبة التي توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أى رأسها ، وذنب الألف أى طرفها الأسفل ، وقد يكون الذنب في الخطوط المستديرة موصولا بغيره

كما في الخط الریحانی ، أو مطلقاً كما في الطومار والرقاع ؛ وذنب الألف في الخط الكوفي مطلق ليس فيه تشعير أو تمهيف ، ويلحقه تعويج أو عقف من جهة يمين اليد ، صدر القلم في الكوفي التذكاري ، أما في كوفي المصاحف فيلحقه العقف بتشعير إلى يمين أو إلى يسرة ، وفي خط التحرير يلحقه عقف مطلق أو عقف بتقويس ليس فيه تشعير ، وقد تكون الألف عمالة من أعلاها إلى الخلف في البردي — فلا توازي غيرها من القوائم ؛ ويقال أيضاً قفا الألف بمعنى ظهرها ، وشاكلة الألف أى ما قبل انعطافها من أسفل .

### الباء وأخواتها — على ضربين :

(أ) للمفردة ، ويذكر الفلقشندي أنواعها<sup>(١)</sup> وتركب من قائم قصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطيع ، وهى في الكوفي موقوفة ( أى مبتورة ) وقد تبسط ولكنها لا تنتهى بتشعير ، وإنما يكون انتهاؤها كابتدائها بصدر القلم .

(ب) المركبة ، وهى إما مبتدأة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعلو المتوسطة قليلاً إذا توسطت شبيهين لها كالنون والياء المركبتين ، كما في كلمة « النبيين » .

وللباء المتطرفة حالتان ، مبتدأة في أول الكلمة ، أو مختممة ، وتكون موقوفة كالمفردة أو مبسطة مثلها ، يقال قفا الباء وذنب الباء ، وليس للباء الكوفية تشعيرة بالمعنى المفهوم في الخطوط المستديرة .

### الجيم وأخواتها — وهى على شكلين :

(أ) مفردة ، وتكون صورتها في الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيع بزاوية حادة ، وقد يتجاوزها نزولاً ، وهو في الكوفي بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفي التذكاري بمراقبة بين الإرسال والإسبال<sup>(٢)</sup> ، أما كوفي المصاحف فيه من المراقبة المرسل المربع الشكل وما يشبه الياء الراجعة بمرض القلم .

(ب) مركبة ، وهى إما مبتدأة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختممة .

### الدال وأختها — وهى في الكوفي ( الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف ) إما :

(أ) مفردة على شكل مثلث كما في الخط المستدير ، لا يجمع<sup>(٣)</sup> طرفها ، ولا تهبط عن مستوى التسطيع ، وقد تكون على شكل الكاف المبسوطة<sup>(٤)</sup> ، وفي أعلاها شظية إلى يمين اليد على زاوية أو قائم قصير بمرض القلم .

(ب) مركبة مختممة على شكل الكاف المبسوطة أيضاً ، أو على شكل المثلث في (خطوط البردي) بشيء من الترطيب في قاعدتها ، يكاد طرفها يجمع .

(١) الفلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٦٠/٦١/٦٢ وهى المجموعة والموقوفة والمبسطة .

(٢) يصف الفلقشندي أنواع الجيم كما يأتى : مرسله مسبلة ومختممة ورتقاء وملوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون بثنيته من نهايته إلى أعلى وتشظيته .



الراء وأختها — على ضربين :

(أ) مفردة<sup>(١)</sup> .

(ب) ومركبة (مختمة) .

والأولى في الخط الكوفي التذكاري على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسوبة بتقويس في نهايتها<sup>(٢)</sup>، وهى في كوفي المصاحف على شكل يشبه الدال العادية مع تعريض ملحوظ في خطها المنضج ، وفي خطوط البردى مقورة ومبسوبة<sup>(٣)</sup> ، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها<sup>(٤)</sup> ، وتقرب حينئذ من الدال كما نعرفها في خط النسخ ، أما المركبة فهي في الكوفي التذكاري مقورة ومبسوبة كذلك<sup>(٥)</sup> ، وفي كوفي المصاحف على شكل مفردتها (كالكاف المبسوبة) ، وفي خطوط التحرير الخفيفة تقور ، وتكون قريبة من المبسوبة ، نازلة عن مستوى التسطيح أو متخذة تقويرها أو انبساطها عليه<sup>(٦)</sup> .

السين وأختها :

وهى مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختمة» ) ، وأسنانها في الكوفي التذكاري قوائم قصيرة ترسم بمرض القلم ، متساوية الطول أو منحدره ، ثالثهما أقصرها<sup>(٧)</sup> ، وقاعها خط أفقى على مستوى التسطيح ، وهى في المصاحف بنفس الرسم إلا أن أسنانها قد تكون كأسنان المنشار مثلثة الشكل<sup>(٨)</sup> ، أما في خطوط التحرير فيكون بين أسنانها تقور تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير الخفيفة ، وقد تنعدم السنة الثالثة في السين المفردة .

وعرافة السين المفردة هى على وجه التقريب كمرافقة النون بسطاً وتقويراً .

الصاد وأختها :

وهى مفردة ، ومركبة والمركبة متوسطة أو متطرفة .

وهى في الخطوط التذكارية إما أن تكون ملوزة مبسوبة القاعدة أو مبسوبة القاعدة والقفا ، أو مستطيلاً ملقى بطوله على مستوى التسطيح ، أو مستطيلاً مال ضلعاها القصيران نحو قمته فبدا (كالين) ، أو مثلثاً قائم الزاوية ضله

(١) وهى في الخطوط المستديرة التى يصفها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، ومبسوبة ومقورة .

(٢) انظر « شاهد رقم ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامى بالقاهرة » .

(٣) انظر « جرومان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٤) انظر « جرومان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٥) الشاهد المذكور ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) انظر جرومان P.E.R.F. .

(٧) « الشاهد ٨٨٥١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة فى كلتى سنتين وسنة .

(٨) وقد تكون السنة الوسطى دون غيرها منشارية .

القصر هو القفا ، أما هي في المصاحف خطان متوازيان مشتاقيان ، أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيح ، وثانيهما وهو الأعلى فوقه بقليل ، في قفاها تقويس يلتقي قائماً مع جرتها السفلى ، وهي في البردى ملوزة وقد تشبه صاد المصاحف .  
أما عراقها فهي في حكم عراقه السين ، بسطاً في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف ، وتقوياً في خطوط التحرير .

الطاء وأختها :

الطاء<sup>(١)</sup> إما :

١ - مفردة .

٢ - أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختمة .

وهي في الكوفي التذكاري تشبه الصاد في كثير من أحوالها ، وأغلب ما تكون مستقيمة القفا ، قائماً مستقيم ، أمم مفوس ، وقد يميل عليها حتى ليكاد يبلغ ما فوق قفاها ؛ وهي في خط المصاحف كإصااد قائمها منتصب دائماً ، أما في خطوط التحرير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وقبت بها رجعت طالماً من تلقاء ذنب الألف حتى تقارب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة منتهياً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إنفاذاً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى يمينه اليد ، ثم اصعد بتدوير لترميم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسرة في هبوط ، منتهياً إلى شاكله الألف - وتلك هي طريقة المبتدئين وغير المهجدين .

العين وأختها - وهي :

١ - مفردة .

٢ - مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومختمة ، والمفردة في الكوفي التذكاري تكون مفتحة القمة أو مقفلتها ذات عراقه مرسله أو مسبله أو مربعة - إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية<sup>(٢)</sup> ، وتكون العراقة أحياناً رجماً تحت مستوى التسطيح يشبه رجع الياء الراجعة ، وهي في المصاحف تشبه العين المرفوعة لنا ، وتتكون من هامة وعراقة عاديتين ، وغالباً ما تكون رأس العين في كوفي المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجماً يشبه رجع الياء ، وهي في البردى تتكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة براء .

أما العين المركبة المبتدأة فهي في الكوفي التذكاري مستديرة الرأس تقريباً ، بينما هي في كوفي المصاحف ناقصة التدوير كما في العين المفردة سواء بسواء ، وفي خطوط البردى يقل تدوير رأس العين ؛ والعين المركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقفلتها ، وتتكون على مستوى التسطيح نفسه ، كما قد تعلوه فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيح ، وهي في المصاحف مفتوحة القمة ، وتبدو في خط « المشق » مطموسة البياض<sup>(٣)</sup> ، وفي خطوط التحرير مقفلة القمة على هيئة مثلثة ، ومفتوحها أحياناً .

(١) يقسمها القلقشندي إلى موقوفة ومرسله ، وهو تقسيم لا يعنينا كثيراً .

(٢) غالب ما تكون هذه العين في نهاية السطر حيناً لا يتسع المكان لتقويس العراقة .

(٣) ربما رجح ذلك إلى تمطيط خط المشق تمطيطاً ينقص معه علو الحروف .

أما العين المركبة المحتمة فهي في الكوفي التذكاري مفتحة الرأس أو مغلقة ذات عراقة مسبلة ، وهي في المصاحف مفتحة الرأس ، براء العراق أو مرسلتها ، وهي في البردي مغلقة الرأس على هيئة المثلث ، براء العراق .

### الفاء :

١ — مفردة .

٢ — مركبة مبتدأة ومتوسطة ومتطرفة .

فالمفردة في الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وقفا مستقيم في طرفه العلوي شظية حديدة الطرف ، وعراقها مبسوطة موقوفة ، وهي كذلك في خط المصاحف مع تدوير في قعدوة الرأس ، وهي في خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عراقة مستديرة موقوفة ( براء ) حتى لتشبه الواو في كثير .

والمركبة المبتدأة في الخطوط التذكارية تشبه رأس أخيها المفردة ، وهي في خط المصاحف شبيهة برأس زميلتها المفردة كذلك — والمركبة المتوسطة في الخط التذكاري تدوير مرتكز على خط التسطيع أو معلى فوق قائم قصير ، وهي في خطوط المصاحف تدوير يرتكز على خط التسطيع ، وتعقد في خطوط التحرير على مستوى التسطيع على هيئة قريية من الدائرة ؛ أما الفاء المركبة فهي في الخط التذكاري دوران على مستوى التسطيع وعراقه مبسوطة موقوفة ، وهي في خط المصاحف قريية من ذلك ، وفي البردي معقودة على خط التسطيع في شبه دائرة ، وعراقها لا تكاد تفارق خط التسطيع هبوطاً إلا في قليل — وهي عراقة براء على كل حال .

### القاف :

١ — المفردة ، وحكم رأسها حكم رأس الفاء في أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما «عراقها» فختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تمييزاً تاماً ، فهي في الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدوير الواو ، وفي المصاحف هي أشبه ما تكون بالياء البراء ، وهي في خطوط التحرير قريية من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ — المركبة ، وهي مبتدأة متوسطة ومحتمة ، وحكم الأوليين حكم الفاء ، أما المحتمة فحكم رأسها حكم الفاء وحكم عراقها حكم عراق القاف المفردة .

### الكاف :

وهي مفردة ومركبة :

١ — أما المفردة في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهي أشبه شيء بالذال مع بسطة في الطول ، وهي مشكولة من أعلى ، وتكون شكلتها في الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظية تنكسر إلى يسرة لتكون زاوية منفرجة أو قائمة ، وهي في خطوط التحرير مثل ذلك مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة المتوسطة والمختمة كسابقتهما تماماً .

### اللام :

١ - المفردة ، وتجرى في رسمها على نظام الألف المطلقة ، لأنها صاحبان ، يضاف إليها في الخط التذكاري خط قصير مبطوط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والمنبسط بينهما زاوية قائمة ؛ وفي خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شيء من اللين يلحق مكان اتصال قائمها منبسطها ، وهي في خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر عند شاكلتها ، وعراقها مبتورة .

٢ - المركبة البتداء والمتوسطة والمختمة ، وتكون البتداء على مثال المفردة في كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون المتوسطة في الخطوط التذكارية قائماً يشبه الألف ، وهي في المصاحف كذلك ، وهي في البردى صعود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الصعود حتى يحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، واللين ظاهر في إنفاذها من لدن شاكلتها صعوداً وهبوطاً ، أما اللام المختمة فهي في الكوفي التذكاري تهبط عن مستوى التسطيح ، ومن ثم يرسم انبساطها ؛ وفي المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل في موضع اتصال القيام بالانبساط وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك تناسب الهندسى بين جزئها ؛ وفي خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيح وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقها بتراء .

### اليم :

١ - المفردة ، وهي في الكوفي التذكاري مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيح ، وهي في خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردى تدور من يسرة إلى يمنة ثم تمرق في إسبال أو انبساط<sup>(١)</sup> .

٢ - المركبة البتداء والمتوسطة والمختمة .

وهي في الابتداء ، في الكوفي بأنواعه ، تدور يكون تماماً في الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف ، وقد ترسم فيها نصف دائرة على مستوى التسطيح ويكون تدويرها ناقصاً في البردى ، وهي في حالة التوسط تكون كما في الابتداء ، وفي الاختتام تكون كاليم المفردة في جميع حالاتها .

### النون :

١ - المفردة ، وتكون في الكوفي التذكاري أشبه بالراء مع زيادة في التقوير ، وتنزل دائماً عن مستوى التسطيح ، وتكون في المصاحف من تقويس مسبل من يسار الكاتب إلى يمنة ، ثم نزول باستقامة عن خط التسطيح ، ثم بسط قصير إلى اليسار ، وهي في البردى مقورة ، ومبسوطة مبتورة في معظم حالاتها ، كالراء .

٢ - المركبة البتداء والمتوسطة والمختمة .

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف الفاتحندي لليم المبسوطة « صبح الأعشى » الجزء الثالث ص ٨٦ ، وهو في الحقيقة اسطفاء أو ميل .

والركبة في الخطوط التذكارية تشبه الباء ، والمتوسطة كذلك ، والمختمة تشبه النون المفردة ، والركبة المبتدأة والمتوسطة في المصاحف تشبه الباء فيها ، أما المختمة فتشبه نون المصاحف المفردة ، وفي البردى تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالباء ، وتكون المختمة على هيئة نون البردى المفردة رغم اتصالها بما قبلها .

### الهاء :

١ - المفردة ، وهى في الخطوط التذكارية إما (مراة) تتكون من خط مائل كرأس الجيم الكوفية وخط مستقيم أقصر طولاً على مستوى التسطيح ، وتقويس ينتهى إلى وسط الخط الأول - وهى قريبة من ذلك في خطوط المصاحف وخطوط البردى ، مع ترطيب هو من خصائص هذين الخطين .

٢ - المركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء يسد فراغه قوسان من مركز واحد .

والمتوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة في المصاحف فتتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بسن القلم ، وقد تكون كهاء البردى مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، أما المتوسطة في البردى فهى إما مشقوقة متعادل الطرفين العلوى والسفلى أو ملوزة الطرف العلوى ، أو مدغمته .

### الواو :

١ - المفردة ، وتتكون في الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كعراقه الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها معطوف قليلاً ، وتتكون في خط المصاحف من رأس مستديرة وعراقه مسبلة بتراء .

٢ - المركبة ، وهى في الخطوط التذكارية كالواو المبتدأة ، وفي خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردى لا تختلف عنها في حالة الأفراد فى شيء ، سوى اتصالها من رقبته بما يكون قبلها من الحروف .

### اللام ألف :

وهى فى جميع أنواع الخطوط الكوفية أقرب إلى اللام ألف فى خط النسخ .

وهى فى الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأساسية مثلث صغير متساوى الساقين مرتكز على خط التسطيح ، يمتد ضاعاه المتساويان إلى أعلى ، ثم يصد بهما فى استقامة حتى يلبغا مبلغ الأصابع طولاً ، ويكونان مستقيمين ، أو قوسين متقابلين .

وهى فى المصاحف أشبه بالنوع الثانى - يتسع ما بينهما أو يضيق .

### الباء :

١ - المفردة ، وهى فى الكوفى التذكارى إما ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقها تشبه عراقه القاف أو الراء أو النون ، أو راجعة ، ويأبى البسط عراقتها فى معظم الحالات - وهى فى كوفى المصاحف على شكلين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بتشميم ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية عراقها مستقيمة - أما الثانية فراجعة ، ويكون رجمها صدر القلم في أول الرجوع ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجوع ربيعاً بسن القلم دون عرضه ، وفي البردى تكون الباء للفردة شبيهة بالباء في الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة ، وهى المبتدأة والمتوسطة والمختمة ، وحكم المبتدأة والمتوسطة في كل أنواع الخطوط حكم الباء ، أما المختمة فهى كالفردة تدويراً ورجماً .

فى من تسكيد و رصف :

ولكى يكون هذا الخط كبقية أنواع الخطوط العربية جيداً ينبغى فيه :

- ١ - أن يوفى كل حرف من حروفه حقه مما يجب أن يتكون منه من الخطوط .
- ٢ - أن يعطى كل حرف حقه من الأقدار التى يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغلظ .
- ٣ - أن يكمل كل حرف ، بأن يؤتى حظه من الهيئة التى ينبغى أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب أو استلقاء أو تقويس .
- ٤ - أن يشبع كل حرف ، فلا يكون بهض أجزاءه أدق من بعض<sup>(٢)</sup> .
- ٥ - أن يكون مسطراً ، بمعنى أن يضاف كلماته كلمة إلى كلمة حتى تصير سطرأ منتظماً الوضع كالسطرة<sup>(٣)</sup> .
- ٦ - ألا يعدّ إلا لإتمام السطر إذا فضل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع المد عادة أواخر السطور<sup>(٤)</sup> .

\* \* \*

(١) انظر مجموعتى البردى: P.E.R. و P.E.R.F. .

(٢) القلقشندى - صبح الأعشى ، ج ٣ س ١٣٩ « سطور ٥ - ١٤ » .

(٣) المرجع السابق س ١٤٠ .

(٤) المرجع السابق س ١٤١ .



## النسبة الفاضلة فيه

يقول القلقشندي : « الأفضل أن يبنى الخط على أصل  
يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير  
من حروفه » .

\* إخوان الصفا يذكرون في تناسب الحروف ومقاديرها  
في كل قلم ويقولون « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً  
وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبنى عليه  
حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه في حروفه  
لا يتجاوزه ، ولا يقصر دونه » .

\* نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاضلة في  
الخطوط اللينة — الخط الكوفي لا يجري على النسبة  
الفاضلة للخطوط اللينة — دراسات في النسبة الفاضلة للخط  
الكوفي .





١ — يقول صاحب رسائل أخوان الصفا في رسالة الموسيقى في شأن تناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم .

« ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبنى عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً ، له يرجع إليه حروفه لا يتجاوز ولا يقصر دونه »<sup>(١)</sup>.

يقول — ومثال ذلك في الخط العربي أن تخط ألفاً بأى قلم شئت ، وتجعل غلظه الذى هو عرضه مناسباً لطوله ، وهو الثمن ، ليكون الطول مثل للعرض ثمان مرات ، ثم تجعل البركار على وسط الألف ، وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيها<sup>(٢)</sup> ، فان هذا الطريق والمسلوك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا تحتاج في مقاييس ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التى تحيط بها .

فالباء وأخواتها — كل واحدة منها يجب أن يكون قاعها ومنبسطها مساويين مآ لطول الألف ، فإن زاد سمج ، وإن قصر قبح ، ومقدار ارتفاع سننها وجميع الأسنان التى فى السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف .

والجيم وأخواتها — مقدار مدتها فى الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجرى الأمر فى العين والعين والسين والشين والصاد والضاد والراء والزاي ، كل واحدة منها مثل ربع محيط الدائرة .

والدال والذال — كل واحدة منها يجب يكون مقدارها ، إذا أزيل الانثناء الذى فيها وأعيدت إلى التسطيح ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .

والسين والشين — كل واحدة منها يجب أن تكون أسناتها إلى فوق كل منها مثل مقدار ثمن الألف ، وجملتها فى العرض بمقدار نصفها — وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والصاد والضاد — مقدار عرض كل منهما فى مداها مثل مقدار نصف الألف — وفتحة البياض فيها مقدار ثمن الألف أو سدسها ، وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والطاء والظاء — كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .

والعين والعين — كل واحدة منهما مقدار تقويس رأسها فى العرض مثل نصف الألف ، وعراققتها مثل نصف محيط الدائرة التى قطرها الألف .

والفاء — يجب أن يكون تدويرها ومنبسطها مآً مثل طول الألف ، وعرض حلقتها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ، المجلد الثالث ص ٤١ و ٤٢ و ٤٣ .

(٢) يعامل القلقشندي « الألف » معاملة الذكر ، فيقول « وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها ( دورانها ) عن طرفيه وقفل أن تعاملها معاملة المؤنث فنقول عن طرفيها — وعلى هذا جربنا .

والقاف — تقويسها من فوق ينبغي أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتمريقها مثل نصف الدائرة<sup>(١)</sup> .  
والكاف — ينبغي أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة البياض داخله مثل سدس طول الألف ، وتسطيعها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .  
واللام — يجب أن يكون مقدار طول قائمها مثل الألف ومدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .  
والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف محيط الدائرة .  
والياء ينبغي أن يكون مبدؤها دالا مقلوبة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتمريقها إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة<sup>(٢)</sup> .  
ثم يقول « وهذه المقادير وكية نسبة بمضها إلى بعض هو ما توجه قوانين الهندسة والنسبة الفاضلة ، إلا أن ما يتعارفه الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك » .  
ويجمل بعضهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقادير المقدرة بالنسبة للألف في بقية الحروف<sup>(٣)</sup> .  
وضبط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذي يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع في الغالب إلى ما سبق أن قرره في شأنها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثلاثة ، ثم « ابن عبد السلام » من بعده<sup>(٤)</sup> ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه المعروف .



على أن المقصود بهذه النسب والمقادير هو الخط اللين الذي يزعمون أن ابن مقلة اخترعه في العراق على رأس الثلاثة : ( الخط الجليل<sup>(٥)</sup> ، وخط الطومار<sup>(٦)</sup> وخط الثلث وخط الثلثين وخط النصف ، والمسلسل<sup>(٧)</sup> والغبار<sup>(٨)</sup> وغيرها من الخطوط التي حذقها المصريون بدورهم في القرن السادس والسابع الهجريين ) .

(١) وتلك هي صفتها في الخط اللين في عصر القلقشندي .

(٢) وتلك صفتها في الخط اللين في العصر نفسه .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤٣ .

(٤) راجع الفصل المسمى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذي يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلاماتهم على المنشورات والعهود ونحو ذلك .

(٧) وهو خط مشبك الحروف كانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وكتب الوقف .

(٨) وهو قلم دقيق كان يكتب به في القطع الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها .

نظرنا في هذه المعايير لترى مقدار انطباقها على الخط اليابس فالفيناها لا تكاد تنطبق إلا على عدد قليل من الحروف ،  
ونحن ثبت هنا ما وصلنا إليه في محاولتنا :

قد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة في العرض بين  $\frac{1}{11}$  و  $\frac{1}{30}$  من طول الألف .

أما الباء — فقد وجدت في كثير من الخطوط اليابسة ( إذا أعيدت إلى التسطیح ) قدر طول الألف تقريباً <sup>(١)</sup> .  
ووجدت الباء المتداً والمتوسطة وأخواتها مخالفة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها في هذا النوع من الخط ما يقرب من  
نصف طول الألف <sup>(٢)</sup> ، وقد وجدت في بعض الكتابات بقدر طول الألف <sup>(٣)</sup> .

أما الجيم — فقد خالفت المتداً والمتوسطة على السواء القاعدة الرسومة ، فهي في الخط اليابس تبلغ ثلثي طول  
الألف تقريباً ، بينما هي في التقدير المرسوم لها في الخط اللين نصف طولها <sup>(٤)</sup> .

أما الدال الثلاثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيداً إلى التسطیح بمقدار طول الألف <sup>(٥)</sup> ، أما الدال المشكولة  
( التي تشبه الكاف ) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف <sup>(٦)</sup> .

أما السين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متعددة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريباً ،  
على حين أنها في التقدير ثمن طولها فقط — أما عرضها فهو جار على التقدير ( نصف طول الألف ) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بقليل — أما فتحة الياء فيها فليست  
بمقدار ثمن الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف <sup>(٧)</sup> ، ومقدار ربعها <sup>(٨)</sup> ومقدار ثلثها <sup>(٩)</sup> ومقدار  
الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف <sup>(١٠)</sup> .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل ثنيه مساوياً لطول الألف تقريباً <sup>(١١)</sup> على ما هو مقدر

(١) وذلك كما في النقش ١٠/١٥٠٦ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٣١ هـ .

(٢) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات دار الآثار العربية « المتحف الإسلامي حالياً » المؤرخ ٣٥٥ هـ .

والنقش المرقوم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٤١ هـ .

(٣) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٥٥ هـ « السطر الأول » .

(٤) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٢٠ هـ .

والنقش المرقوم ١٨٩/٢٧٢١ .

(٥) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٦) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(٧) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ .

(٨) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٩) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(١٠) راجع النقش المرقوم ١٨٩/٢٧٢١ .

(١١) في النقشين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

لها في النسبة الفاضلة في الخط اللين.

أما الفاء — فتبلغ حلقها (تدويرها) وحلقة الواو ثلث طول الألف ، لاسدسها<sup>(١)</sup>.

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواء بسواء .

أما الميم — فقد وجدت حلقها (تدويرها) بمقدار ربع طول الألف تقريباً<sup>(٢)</sup>.

أما تعريق القاف والنون فلا يعدو ربع دائرة<sup>(٣)</sup> نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هي في القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف فهي كالذال تقريباً ، سوى أن خطها من فوق، إذا حذفنا ثنيها (شكلتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف<sup>(٤)</sup>.

وأما الياء اليابسة فتخالف المرطبة في الرسم ، لذلك يعدم الشبه بينهما ، إلا أن المعركة منها لا تتجاوز عراقها ربع الدائرة المرسومة حول الألف في حالة انسابها<sup>(٥)</sup> أو رجعها<sup>(٦)</sup> ، على غير ما هو مقدر لها في قواعد الخط اللين .

### — ٣ —

وهكذا لا تجرى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاضلة التي قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرها عليها مشاهير الكتّاب — فلقد قدناها بمعايير النسبة الفاضلة فوجدناها في كثير من الأحوال نائية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة غاية في البهاء والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بما لها من جمال خاص .

ولقد استوى هذا الخط اليابس مع الزمن على قدمين ، واتضحت له حياة فنية خاصة به نافس فيها الخط اللين مستقلا عنه، وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثاني الهجريين .

\* \* \*

(١) كما في النقش ١٢٣٢ .

(٢) كما في النقش السابق .

(٣) النقش المرقوم ١٢٢٨ سالف الذكر .

(٤) النقش المرقوم ١٢٣٤ سالف الذكر .

(٥) كما في النقش المرقوم ٢٧٢١/١٨٩ : سطر ٤ في كلمتي «على» و «السكندى» .

(٦) وفي النقش المرقوم ١٢٣٤ : السطر الأخير في كلمة «على» .

ومنذ تحرر هذا الخط من قيود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتابه لأنفسهم النان في شأنه ، كل بما يراه عتقاً للذل الأعلى فيه ، فأتجوا منه أمثلة تتشابه في مجملها وتفاوت في تفصيلها ، ولم تبيء كتاباتهم جارية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصعب لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شيء من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التي يركن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين ١ : ١٠ ، ٣ : ٤ ، ١ : ٥ ، ١ : ٦ ، ١ : ٧ ، ١ : ٨ ، ١ : ٩ ، ١ : ١٠ ، ١ : ١١ — ولوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد في الكتابات للعرض البارزة ، ويقل في الكتابات المرفعة الغائرة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسطت فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أى ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول بمقدار ١ : ٧ .

ويستسيخ الذوق الفنى نسبة كهذه لسببين :

الأول — لأنها النسبة المتوسطة .

الثاني — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الفاضلة المقررة للخط اللين ( ١ : ٨ ) .

بل إن بعض حذاق الكتابة يذهبون إلى جعل النسبة الفاضلة ١ : ٧ بدلا من ١ : ٨ ، وقد قسنا كتابتين بإستين وحاولنا نسبة حروفيهما المختلفة إلى ألفتاهما :

• الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفعة بعض الشيء ، نسبة عرض ألفتها إلى طولها ١ : ٧<sup>(١)</sup> — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لكانت قدر طول الألف .

٢ — أن سنة الباء المتوسطة وما في معناها تبلغ  $\frac{1}{4}$  طول الألف .

٣ — أن الجيم المتوسطة والمتوسطة ، من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح ، قدر ثلثي طول الألف .

٤ — أن الدال المثثة ، إذا أعيدت إلى التسطيح ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تعريق الراء وأختها قدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف تقريباً .

٦ — أن عرض السين وأختها بقدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق بقدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار  $\frac{1}{4}$  طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بمقدار  $\frac{1}{4}$  طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بمقدار  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، وارتفاع تلويظها بمقدار  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أى التصاقها بخط التسطيح قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس العين ( المدور ) قدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، ومقدار تدوير العين إذا أزيل ثنية قدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، ومقدار عرض قمة العين المثثة المتوسطة قدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف .

(١) كتابة مرقومة ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

- ١٠ - وأن تدوير الفاء والقاف قدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١١ - وأن عرض الكاف بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف ، وفتحة البياض فيها بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١٣ - وأن تدوير الميم بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١٤ - وأن تعريق النون بقدر طول الألف .
- ١٥ - أن عرض الهاء المفردة والمشقوقة المركبة بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١٦ - أن تدوير رأس الواو بمقدار  $\frac{1}{2}$  طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار  $\frac{2}{3}$  طول الألف .
- ١٧ - وأن تعريق الياء الراجعة إذا أزيل ثنيها بقدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف .
- \* والثانية : كتابة بارزة الحفر معرصة ، نسبة عرض ألفها إلى طولها كنسبة ١ : ٣,٥<sup>(١)</sup> - فوجدنا :
- ١ - أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لكات بقدر طول الألف .
- ٢ - أن سنة الباء المتوسطة وما في معناها تبلغ  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ٣ - أن الجيم المبتدأة والمتوسطة من لدن جهتها حتى تصاقها بخط التسطيح  $\frac{2}{3}$  طول الألف تقريباً .
- ٤ - أن الدال إما أن تكون بطول الألف أو بقدر  $\frac{1}{2}$  طولها .
- ٥ - أن تعريق الزاء وأختها قدره  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ٦ - أن مقدار ارتفاع أسنان السين بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف ، وأن عرضها قدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ٧ - وأن عرض الصاد وأختها قدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف تقريباً ، وأن فتحة البياض فيها قدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف .
- ٨ - وأن عرض الطاء وأختها قدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف .
- ٩ - وأن عرض رأس العين (الدور)  $\frac{2}{3}$  طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل ثنيه  $\frac{2}{3}$  طول الألف تقريباً .
- ١٠ - وأن تدوير الفاء  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١١ - وأن عرض الكاف ، وفتحة البياض فيها قياساً على فتحة البياض في الصاد قدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .
- ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف .
- ١٣ - وأن انبساط الميم على خط التسطيح بقدر  $\frac{1}{2}$  طول الألف .

(١) كتابة رقم ٨٣٨٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ١٤ - وأن تعريق النون  $\frac{1}{4}$  قدر طول الألف .
- ١٥ - وأن عرض الهاء بقدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف .
- ١٦ - وأن تدوير رأس الواو بقدر  $\frac{1}{4}$  طول الألف ، وأن تمريقها بقدر  $\frac{1}{3}$  قدر طول الألف .
- ١٧ - وأن تمريق الياء غير الراجعة  $\frac{1}{2}$  قدر طول الألف .

ويمكننا في شيء من التجاوز أن نقرر لهذا الخط اليابس « معدلا » أو نسبة متوسطة يجرى عليها ، باتخاذ النسبة للمختلصة من الكتابة الأولى ( رقم ١٢٣٢ ) في سجلات للتحف الإسلامي « نسبة فاضلة » يصح اعتبارها قانوناً يرجع إليه مجودو الخطوط اليابسة في العصر الحاضر ، لا يجاوزونه أو يقصرون دونه - إلا مختارين .





# افضل عمائر

## نقوش القرن الأول الهجري

قلة الكتابات التذكارية من هذا القرن — علامات  
الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — نقوش الفسيفساء  
بقبة الصخرة بالقدس ٧٢ هـ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ هـ  
من أسوان — دراسة تحليلية لنقش ٧١ هـ من عين الصيرة —  
حفايق هامة عن كتابات هذا القرن .



## تطور الكتابات في القرن الأول الهجري

الكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن قليلة قلة: تسترعى النظر ، وكل ما هو معروف منها ، مما يصلح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاث كتابات :

الأولى : شاهد قبر مكتشف في قراة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف في قراة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة الفسيفساء الموجودة في رقة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أى إلى عام ٧٢ للهجرة<sup>(١)</sup> ، في خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الهوارى شاهدى ٣١ هـ<sup>(١)</sup> و ٧١ هـ<sup>(٢)</sup> بدراسة تحليلية في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، ويعتبر جهده في هذا فاتحة الدراسة التحليلية المنظمة ، وقد أفدت من دراسة الهوارى لهذين النقشين — ولكنى أخضعتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لى فى دراسى لهما ملاحظات أثبتتها فى مكانها من هذه الدراسة .

والنقشان الأولان عثر عليهما فى أرض مصرية ، وهما يدخلان دخولا مباشراً فى صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرضت لها لعلاقتها الوثيقة بالنقش المؤرخ ٧١ هـ ، وقد عن لى ' أن أحلل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبجدية ، لوحة [ ٥ ] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضاً كتابات علامات الطرق "milestones" التى أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ( ٨٥/ ٨٦ هـ ) فى خان الحظرورة وباب الود ودير القلات ( شكلا ١١ ، ١١ ب ) ، وكتابة فى قصر برقة ( ٨١ هـ ) ، وكتابة فى المسجد الأموى من خلافة الوليد بن عبد الملك ( ٨٧ هـ ) بالفسيفساء ، وكتابة فى قصر خارانا<sup>(٣)</sup> ( ٩٢ هـ ) ، وكتابة فى مقياس النيل ( ٩٧ هـ ) ، وكتابة بقصر عمرا من عصر تأسيس القصر ، وكتابة من « خربة نبل » من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريباً .

وإذا نحن ألقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألفيناها تتراوح بين الجودة والرداءة ، فهى تصل إلى درجة لا بأس بها من الحسن فى شاهد ٧١ هـ وفى قبة الصخرة ، وفى علامات الطرق التى أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفى كتابة الفسيفساء بالمسجد الأموى ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبدعها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتى كتابة قصر « برقة » المؤرخة ٨١ هـ رديئة للغاية ، وبرغم وقوع النقشين الأخيرين فى نهاية القرن ، فهما لا يضلان بكثير كتابة أسوان المؤرخة ٣١ هـ .

(١) أنظر مقال حسن الهوارى فى عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : J.R.A.S. ص ٣٢٣ — ٣٢٥ : أقدم نقش إسلامى معروف مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عدد إبريل ١٩٣٢ ، من J.R.A.S. مقال حسن الهوارى ، ثانى أثر إسلامى معروف ( من خلافة عبد الملك ابن مروان ) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) فى مجموعة مورنز ( دار الكتب المصرية )

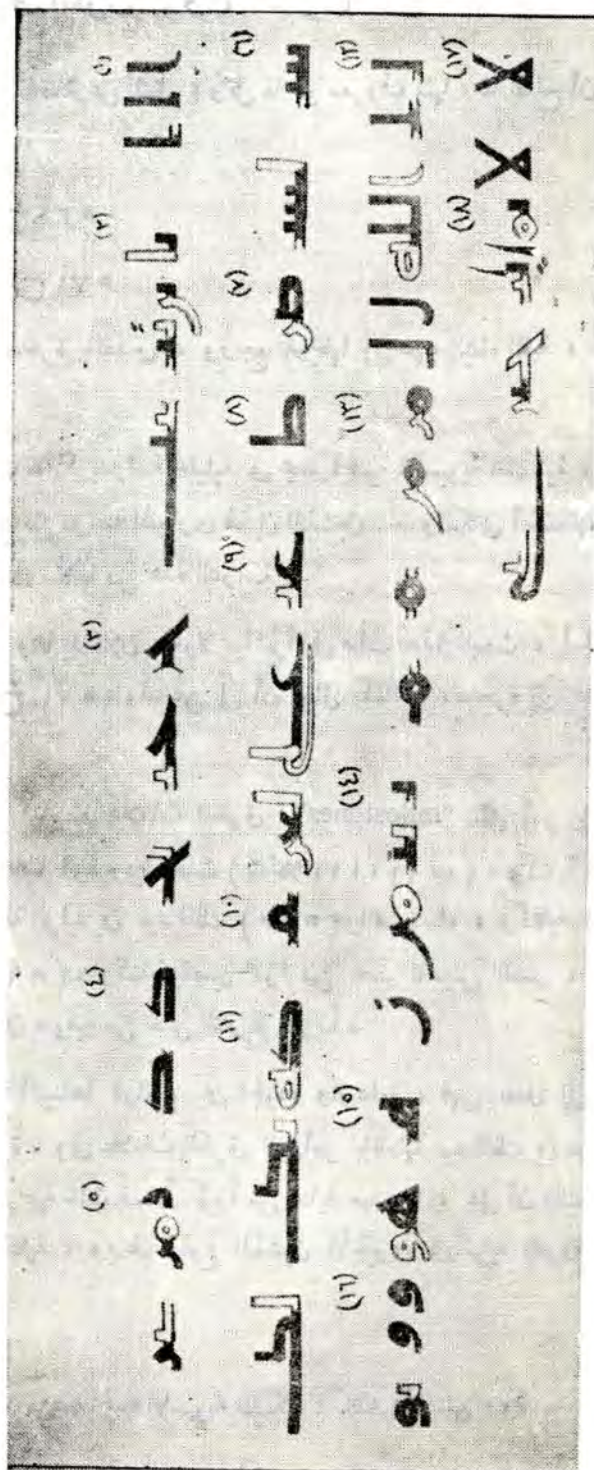
و لله  
هك  
صلى الله عليه  
الله عك  
مدا لكو مسرد حم الله  
عليه مرك عسوا في عدا  
الملك لله و ما به مسر

شكل ١١ (١) علامة طريق من عصر  
عبد الملك بن مروان الأموي ، ٦٨ هـ .

\* \* \*

عبد الله عبد الملك  
امير المؤمنين محمد الله  
عليه من ابي الى هذا  
الميل ثمانية اميال

شكا، ١١ (ب) علامة طريق من عصر  
عبد الملك بن مروان ٦٨ هـ ( لاحظ شبا  
الكثافة بكتابات قبة الصخرة بالقدس ٨٧١



لوحة [٥] أجيادية مستغصاة من نقوش الصفيصاء في قبة الصخرة بالقدس ، المورخنة ٧٢ هجرية .  
انظر أشكال ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ لرى وجه الشبه بين كتابات عصر عبد الملك الذاكرية وبين كتابات الصاااف الكوفية .

والناظر في خطوط التحرير المعروفة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٢٢ هـ المعروفة باسم « بردية إهناسية » المرقومة ٥٥٨ في مجموعة الأرشيدوق رينر Rainer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ هـ من نفس المجموعة ، وفي كتابة مؤرخة ٩١ هـ باسم هشام<sup>(١)</sup> ، يجدها جميعاً قد جودت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجيد ، من تفرج ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تمطيط بعض حروفها تمطيطاً أكسبها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف عثر عليه في جامع عمرو بالفسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أحمد بن الإسكاف الوراق ( رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية ) .

إلا أن من المرجح نسبته إلى القرن الأول ، وبحكم الأستاذ « لام » Lamm<sup>(١)</sup> على قدم هذا المصنف بنوع الزخارف للوجودة في فواصل السور ، ولذلك فهو ينتسب إلى القرن الأول دون سواء<sup>(٢)</sup> .

ويسترعى النظر في الكتابات التذكارية المعروفة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أن مسحة المصاحف تغلب عليها ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن الكتابة على المواد الصلبة ، بما لها من مميزات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأن التجويد والعناية كانا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؛ ولا غرابة قد كان هم العرب في القرن الأول الهجرى قاصراً على تأمين إدارتهم حينما استقروا فاتحين ، فضلاً عن التفرغ في الدين الإسلامى بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المجود .

وبرجح أن المسلمين لم يعنوا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول الهجرى ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ هـ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابه بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ<sup>(٢)</sup> ، بادية الخشونة ، كبيرة الدلالة على أن الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المعروفة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهما يكن من الأمر ، فكتابة هذا الشاهد أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية في مصر .

\* \* \*

(١) محاضرات الدكتور « لام » في معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق رينر البردية رقم ٥٥٨ ، وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على إهناسية سنة ٢٢ هـ ، كما يؤخذ من التاريخ المرقوم عليها — انظر شكل (٢) س ٥٤ .

## نقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ / ٦٥٢ م<sup>(١)</sup>

أبعاده : ٣٨ × ٧١ سم — جهة وروده : مقابر أسوان .

نصه : (١) شواهد القبور : المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات المربية المجلد الأول ، صفحة ٦

(٣) يحيى نامى : أصل الخط العربى ، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد : الخط الكوفى — الرسالة الأولى .

يستوعب النظر فى كتابة هذا الشاهد « بدو » الخط حتى ليكاد الإنسان يتصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة المربية<sup>(٢)</sup> ، ولكن نظرة إلى كتابة البردى المؤرخة ٢٢ هـ ، والى هى أقدم من كتابتنا هذه بتسع سنوات ، ترينا كيف كانت الحروف المربية قد بلغت فى مجال الرقى — بفضل عناية الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا بأس به ، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير فى حاجة إلى التطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية غداة الفتوحات . ويؤسفنا أننا ما نزال نفتقد الكتابات التذكارية القريبة العهد من كتابة هذا الشاهد ، وهذه — إن وجدت — لكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة للمقارنة ، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلى هذه الكتابة فى الترتيب الزمنى سوى كتابة شاهد مؤرخ ٧١ هـ ، وهو من الجودة بحيث تبعد الشقة بينه وبين النقش الذى فى أيدينا ، ومذ كان كثير الشبه بكتابة أخرى معاصرة هى كتابة الصخرة ، فهو منقطع الصلة بالكتابة المبكرة التى نحن بصدددها .

ونحن نعزو هذا التأخر فى كتابة شاهد ٣١ هـ إلى أن الكتابات التى اصطالحنا على تسميتها فى بحثنا هذا بالكتابات التذكارية ، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابتى التحرير والمصاحف ، ولذلك نجدتها أبطأ تقدماً من هذين النوعين اللذين كانا منذ اللحظة الأولى فى خدمة الإسلام ، يساعدان على نشره ، ويمكنان لدعوته ، وما من شك فى أن الكتابة التى استعملها الرسول فى مراسلاته مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول فى دينه ، هى كتابة التحرير التى حذقها العرب منذ العصر الجاهلى ، وأن خط المصاحف الذى يشبه كثيراً كتابة الصخرة ، كان قد لقي فى الكوفة والبصرة عناية بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة العظيمة بالقدس سنة ٧٢ هـ .

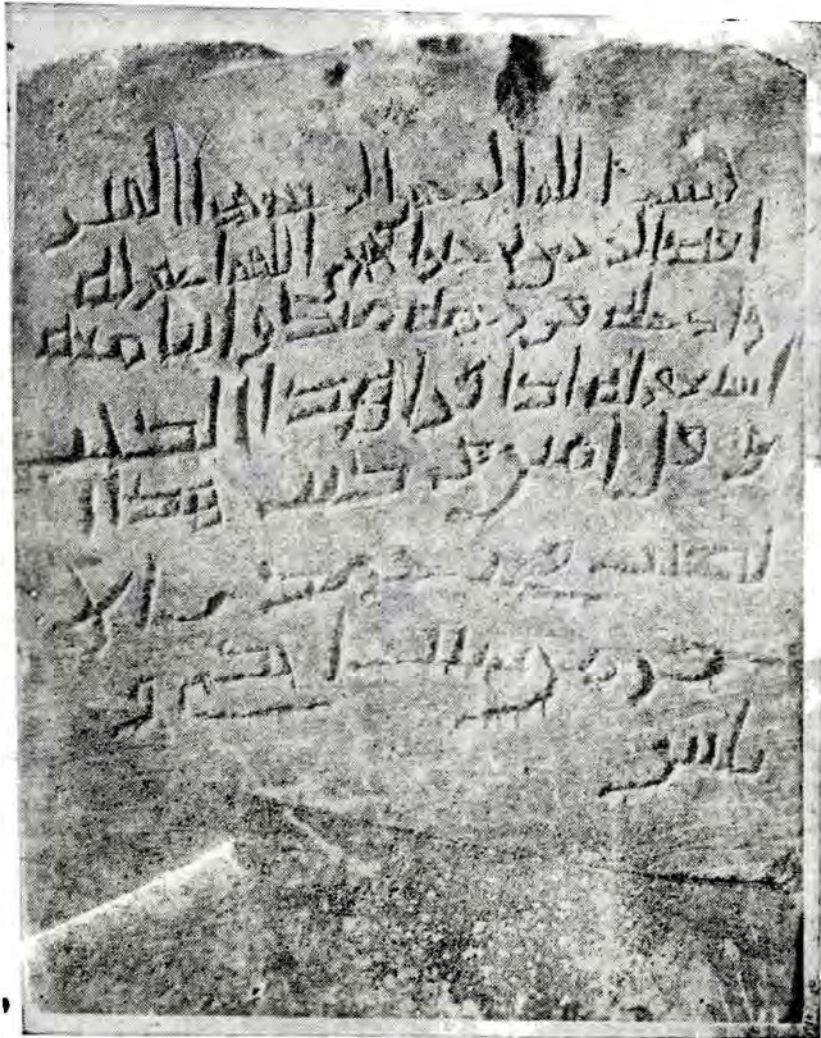
أما الكتابة التذكارية ، فالمرجح أن العرب لم يحدقوها إلا بعد تمام عملية الانسياح ، وعندما بدأت عند العرب النازحين عن ديارهم الرغبة فى التسجيل لوفياتهم ، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة ، بطيئة التطور ، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل ، لم تدركها مزايا الخط الجيد ، كالترجيح

(١) رقم ٢٩/١٠٥٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة ، شكل (١٢) .

(٢) يرى في: الدكتور نامى فى بحثه « أصل الخط العربى » ص ٩١ أول مراحل اشتقاق الخط العربى من الخط النبطى ، ويرى فى نفس رأى الدكتور إسرائيل ولفسون فى كتابه « تاريخ اللغات السامية » ص ٢٠٣ .



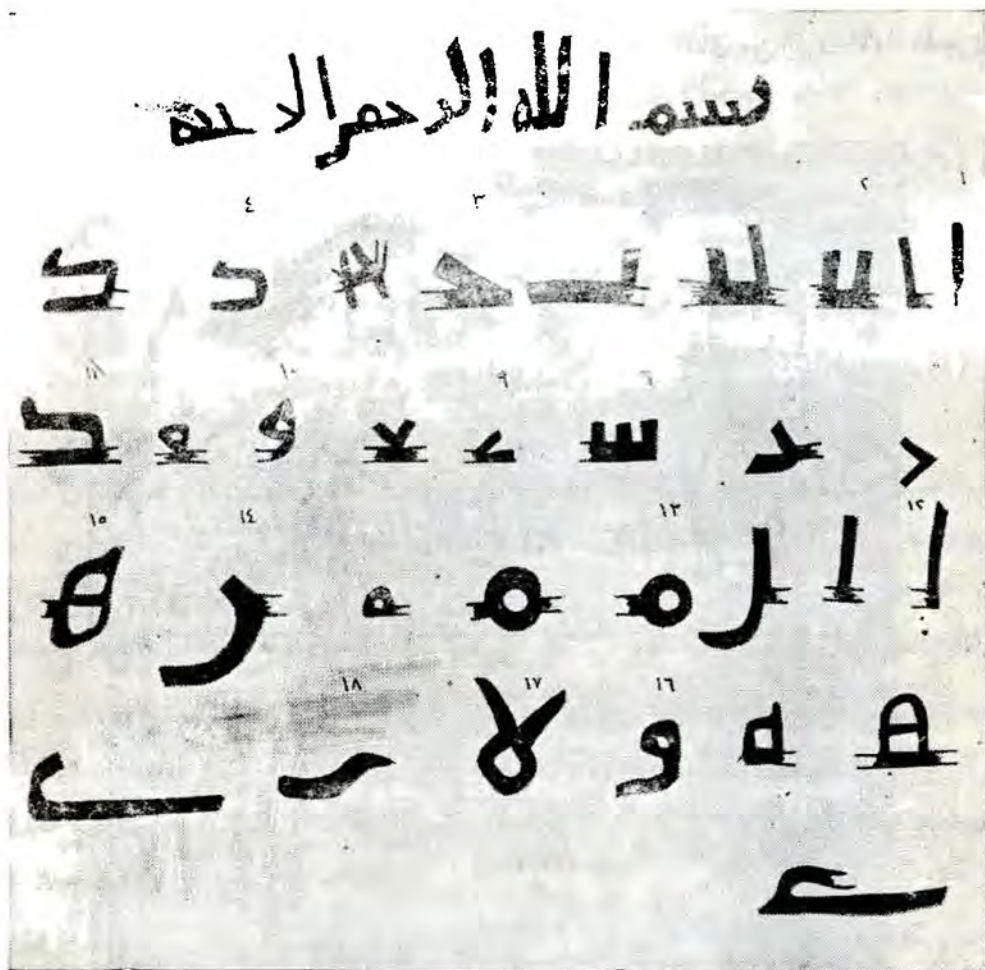
بين السطور ، وتساوى ما بينها ، ولم يلاحظها الاستمداد والترطيب وهما أصلان عظيمان من أصول الكتابة الجميلة ، إلا في القرن الثاني ، في حين أن هذه المزايا أدركت كتابة البردى منذ النصف الثاني من القرن الأول الهجرى .



شكل (١٢) نقش قبرى من أسوان مؤرخ ٨٣١ - المتحف الإسلامى بالقاهرة - رقم ١٥٠٨/٢٠

هذا الشاهد الأموى المبكر الذى يقع فى ولاية « عبد الله بن سعد » على مصر ( ٢٣ - ٣٥ هـ ) ، هو المحاولة الأولى من نوعها - فيما هو معروف لنا حتى الآن - للكتابات التذكارية ، وهو على ما ترجح بدء صناعة هذه الكتابات فى وادى النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فنحن لا نقصد صناعة الخط فحسب ، فقد كان يتعم على صانع الكتابة التذكارية أن يكون ملماً بصناعة الخط وصناعة الحفر فى المواد الصلبة فى وقت معاً ، وربما جاءت الكتابة التذكارية نتيجة لتعاون الخطاط والحافر ، وسواء أكان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لنجز الكتابة ، رقماً أو حفرأ ، من خطة يتبعها ، وقد تكون هذه الخطة « تصميماً » مثبتاً بالمداد على الحجر ، كما قد تكون تصميماً ملحوظاً فى الدهن .





لوحة [ ٦ ] تحليل أبجدي لنقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ — كما أثبتته الهوارى .

وكل ما نستطيع أن نقرره في شأن هذا الشاهد أن « الحطة » تعوزه ، كما تعوزه مهارة الكاتب ومهارة الناظر في الحجر بقدر سواء ، فهذه سطورهم لم يلحظ فيها التوازي ، ولم يساو ما بينها ، ولم يجعل الكاتب لنفسه معدلا يجرى عليه ، سواء من حيث متوسط كلمات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تنقص كتابة هذا الشاهد مزية هامة من مزايا الكتابة الجيدة هي مزية « التناسب » ، كما لم يلزم الحافظ نفسه بأصول الصناعة الخطية ، فلو أنه التزم شيئا من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شيء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو « اللبّح الرصف المفتح العيون ، الأملس للتون ، الكثير الالتلاف ، القليل الاختلاف ، الذي تهش إليه النفوس وتشتهي الأرواح » — وشاهدنا هذا تنقصه كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتح العيون ، إلا أنه التفتيح في غير انتظام ، وليس فيه شيء من ملاسة التون ، بل هو على النقيض من ذلك خشن التون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الالتلاف ، لا تجرى حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتاً .

هذا ويلاحظ في عبارته الدينية الدعائية كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهى : « اللهم اغفر له وأدخله في رحمة منك وإنا معه ، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين » (١) .

ويسترعى النظر في هذا الشاهد الأثر البطى في كلمات :

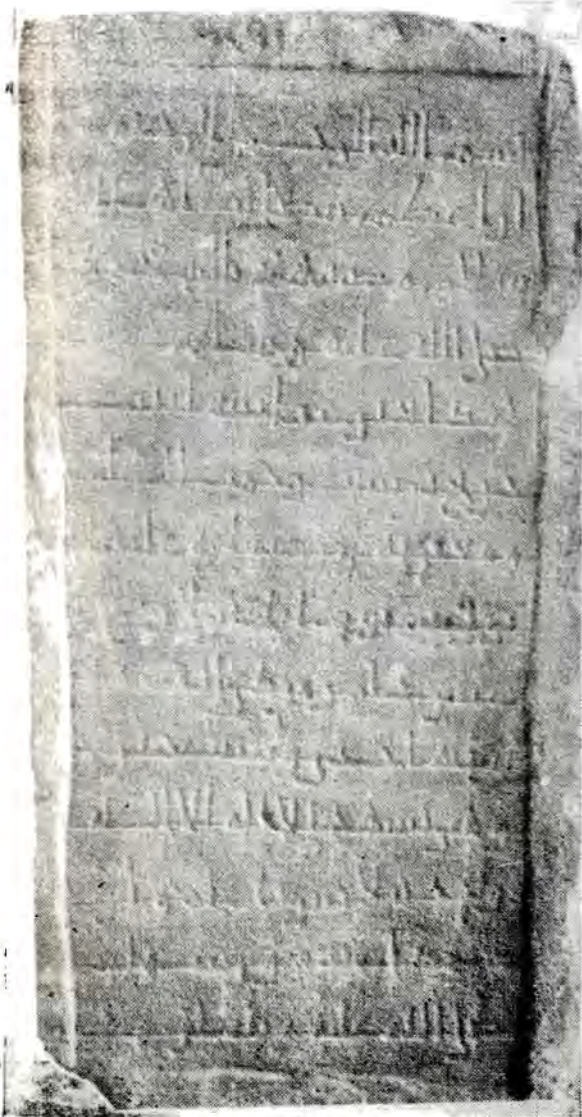
عبد الرحمن — الحجرى ( الحاجرى أو الحجازى ) — الكتب (الكتاب) جمدى (جمادى) — ثلثين ( ثلاثين ) ،  
ونك من حيث إسقاط ألف المدّ .

لتعجيل الأبعدى : أنظر اللوحة [ ٦ ] .

---

(١) انظر الشواهد النبطية لتلاحظ تشابهاً في نص العبارة يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بنى عمومهم الأنباط ، كما استعاروا منهم الخط وعادة اتخاذ الشواهد (س ٥٢ ، ٥٣) .

## نقش مؤرخ ٥٧١ هـ - ٦٩١ م<sup>(١)</sup>



رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد (شكل ١٣) في العام الواحد والسبعين بعد المائة ، ولا يعيل إلى نسبته إلى القرن الأول رغم أنه يحمل تاريخاً صريحاً في خاتمته ، وحجته في ذلك أن بعض صانعي الشواهد قد يسقطون كلمة المائة سبباً وهي آخر كلمة في الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسمها فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدججها بين السطور أو يثبتها في مكان جانبي بحيث لا تسترعى التفات القارى .

ويبنى حجته هذه على تقدم الظاهرة الخطية في هذا النقش مما يبعث عنده على الظن أنه من تاريخ متأخر

ولكننا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ١٠٠١ هـ كما هو مثبت في آخره ، أما تقدم الخط فهو أمر طبيعي ، لأن سنة الشيء أن يتقدم مع الزمن ، وثمة حجة طويلة من الزمن تقع بين عامي ٣١ و ٧٣ هـ تكفي لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإتقان النسبي ، وأن تطور العبارة الدينية المأثورة التي يحملها الشاهد مثل هذا التطور ، على أننا بحثنا في العبارات المأثورة عن القرن الثاني الهجري الذي يذهب الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى نصفه الثاني ، فلم نجد من بينها ما يشبه هذه العبارة .

شكل (١٣) شاهد مؤرخ ٧١ هـ من أسوان ، النخف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٩٢٩١ في سجلات النخف الإسلامي بالقاهرة .

— نصه : ١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر عباسة ابنت ٦ — جريج ( حديج ) بن سد ( كذا ) الله ٧ — ومغفرته ورضوانه عليها ٨ — توفيت يوم الإثنين لإربع ٩ — عشر خلون من ذى القعدة ١٠ — سنة إحدى وسبعين ١١ — ومي تشهد ألا إله إلا الله ١٢ — وحده لا شريك له وأن ١٣ — محمداً عبده ورسوله ١٤ — صلى الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول يمكننا من دراسة التطور الذى اعترى النصوص الشاهدية في هذا القرن .

يقول الهوارى « وليس يؤخذ من عدم وجود هذه العبارة فيما هو معروف من نقوش القرن الأول الشاهدية أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك النقوش » .

ويقارن الهوارى بين هذا النقش وبين نقوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شهاً كبيراً في رسم الحروف ، ونلخص هنا رأيه في ذلك :

يؤيد المرحوم الهوارى رأيه في قدم هذا الشاهد بما يأتى :

١ — ليس في ألفاته تمويج إلى ينة اليد كما هو الحال في شاهد ٣١ هـ

٢ — حرف الدال في ( تشهد ، وإحدى ، وسيد ، ووحده ) يشبه الدال المثثة ، وقد وردت هذه الدال في شاه ٣١ هـ ، وزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مألوفة في نقوش القرن الثانى ، اللهم إلا في القليل النادر وقد تخلصت منها الخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامة على القدم ، ولا يفوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تتعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شهاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث في كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ — أن حرف العين ، سواء منه المتوسط والمتطرف مفتح القمة كحرف العين في شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً هاء النقوش في قبة الصخرة المؤرخة ٥٧٢ هـ — على اللوحة النحاسية ، لوحة ٥ وهو يختلف كل الاختلاف عن الهاء المعروفة في النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى ، وأن حرف اللام يشبه مثيله في اللوحة النحاسية في قبة الصخرة ، وفي كتابة الفسفاء الموجودة في رقة القبة .

ونحن نرى في رأى الهوارى ما يكفي لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولكننا لا نذهب معه إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذى يسميه خط الخاصة — بل نرى فيه تطوراً طبيعياً وليد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نفتقد الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش في خلافة عبد الملك بن مروان ( ٦٥/٨٦ هـ ) وولاية أخيه عبد العزيز على مصر ، ويمتاز عصر عبد الملك بهضة فنية رائعة هي أقرب إلى الطفرة منها إلى التطور الطبيعى ، وهذه القبة العظيمة التى شيدها عبد الملك حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن المعمارى وطريفه خير شاهد على ذلك ، وقد سحبت هذه النهضة المهارية نهضة في الفنون الزخرفية التى لا غنى لفن العمارة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذى يحق أن نعتبره ظاهرة جديدة من ظواهر الفنون الفرعية التجميلية ، فقد لحقه نضوج لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة المؤرخة ٧٢ هـ [لوحة ٥] وكتابات علامات الطرق في خان الحظرورة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا العصر ، يشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عناية عبد العزيز بن مروان وإلى مصر عن عناية أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة المباني الفخمة وتجميلها ، فقد عرف أنه شيد بالفسطاط داره العظيمة ذات القبة المذهبة ، فسيعة الأرجاء محملة بأروع التجميل ، واتخذها داراً للإمارة ، وكان عبد العزيز يبنائه لهذه الدار يجرى على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفرُوا للإسلام مظهرًا فنيًا يبرزون به فنون المسيحيين الشرقيين .

ومما لا شك فيه أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد ، فتنافس فيها مجودو الخط تنافساً كان من أثره هذا التقدم الملحوظ في كتابة شاهد ٧١ هـ ، ولا جدال في أن التشابه المدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة ، فيه الدليل الكافي على أن الفن الكتابي أوشك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، مشتركة بين الأقطار الإسلامية ، تتقاسم عناية الفنانين الذين لابد أن يكونوا قد جعلوا همهم إرضاء الذوق الإسلامي العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص ، وهكذا يحق لنا أن نعتقد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريباً ، كان عصر تجويد للخط وتنافس في ترقيته في كل أنحاء الدولة الإسلامية ، ولم تكن مصر أقل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية ، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط في عصور إسلامية مختلفة .

على أن هناك ما يدعو إلى الشك في قراءة الحوارى لاسم صاحبة هذا النقش ، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج ، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم «عباسة ابنة جريج» أو ابنة «حديج» ، فذلك أقرب إلى المعقول، لأننا بحثنا في فهراس الأعلام في مجلدات شواهد القبور<sup>(١)</sup>، فلم نثر على إسم «جريج» أو مكبره «جرج» ، في حين وجدنا اسم «عباسة» يترد من آن لآخر ، ويذهب الحوارى في مقاله سالف الذكر عن «ثاني أثر إسلامي معروف» في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية إلى أن عباسة هذه كانت ابنة لقبطى تحول إلى الإسلام — ونحن نعتقد أن القبط حين كانوا يتحولون إلى الإسلام كانوا لا يبقون على أسمائهم القبطية ، فقد رغبوا على ما هو معروف ، ولاعتبارات متباينة في الامتزاج بالعرب امتزاج فاء واندماج ، ولقد ذهبوا في استعراهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسباً عربياً وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدتهم على ذلك قضاة من العرب<sup>(٢)</sup> .

فإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم ، فليس من المعقول أن تبقى لهم أسماءهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام . على أننا نرجح كلمة «حديج» على «جريج» وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت في القرن الأول بين العامة ، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سواهم — وقد كانت أسرة «حديج» من أبه الأسر ذكراً في ولايتي عتبة بن أبي سفيان (٤٤ هـ - ٤٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٦٥ هـ - ٨٥ هـ) على مصر ، فنها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة في ولاية عتبة ، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذي كان قاضياً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع تماماً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، في وقت كان ذكر أسرة حديج نابهاً ، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع ، ونرجح كل الترجيح أن تكون اليد التي عهدت إليها كتابة هذا النقش قد أبدلت

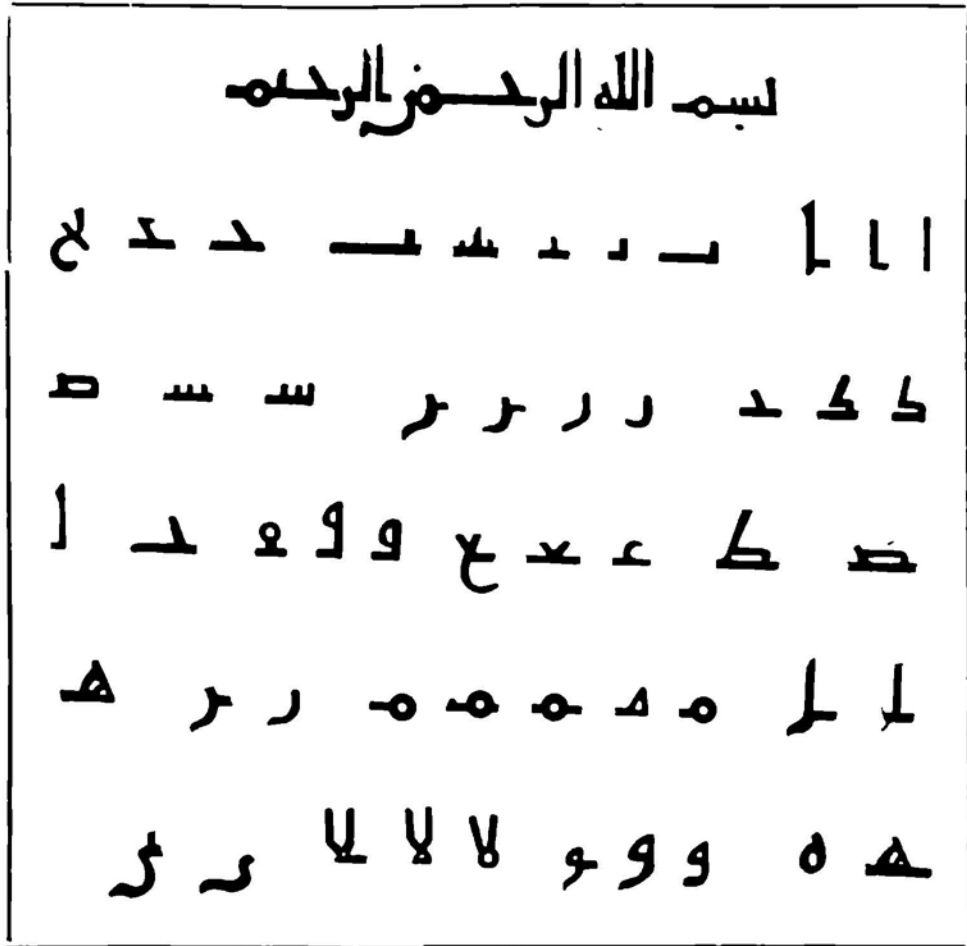
(١) راجع حرف الجيم في الفهرست الأبجدي لكتالوج دار الآثار العربية .

(٢) أنظر الكندي : القضاة والولاة ص ٣٩٧/٨ ، قضية الحرس — في ولاية الوليد بن رفاعة الفهمى ١٨٥/١٩٤ هـ ، وقضاة عبد الرحمن ابن عبد الله العمري .



الدال في كلمة حديج راء من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها رطبت الدال المثلثة ترطياً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها في نفس الشاهد دالات أخرى يابسة ، ومثل هذه الدال للرطوبة معروفة في كتابات البردى المعاصرة ، ويلاحظ بوجه عام على كتابة هذا الشاهد شيء من الترطيب يجعلها وسطاً بين اللبونة واليبس ، مما يدل على أن اليد التي رقتها كانت تزاوّل الخط اللين وتجري به في أعمال أخرى .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [ ٧ ] .



لوحة [ ٧ ] تحايل أبجدي لنقش ٧١ هـ كما أثبتته الهواري

هكذا درجت الكتابة العربية في هذا القرن في سبيل التجويد ، فقومت سطورها ، وبدا التناسب بين حروفها ، وجل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء الذوق الإسلامي والتقرب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد تأدت بها أغراض مدنية معمارية وغير معمارية كما في قبة الصخرة في (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى دينية (كما في الشواهد) ، ولا يجب أن يغيب عن الذهن أننا قد

نجد في أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن<sup>(١)</sup> ، ولاغربة فقد توجد في عصور الرقى الفنى أيد تزاوّل الصنعة فلا تجيدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات في هذا القرن .

\* \* \*

ويمكننا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة في هذا القرن الحقائق الهامة الآتية :

١ -- قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكن قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .

٢ -- حظيت كتابة التحرير بالقسط الأوفر من عناية الكتاب لاستخدامها في أغراض الدولة الإدارية المتنوعة ، وظهر قلم ثقيل كتبت به المصاحف ، كانت الكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجويده ، وليس يبعد أن تكون البصرة قد شاركتها ونافستها في ذلك .

٣ -- نشأ في هذا القرن بعد انقضاء حلقات ثلاث -- وفي مصر قبل غيرها -- خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على المواد الصلبة هو الخط التذكاري ، وكان أول أمره بادی الرداءة لا يجري على قاعدة ، ويمتاز هذا الخط في مراحله الأولى بشيء من اللين ، مالمثل أن زال بالتدريج ، وحل محله اليبس (أو الجفاف) الذى هو أخص صفات الخطوط التذكارية .

٤ -- غلبت على كتابات هذا القرن التذكارية ، ككتابة شاهد ٥٧١ هـ ، وكتابة الصخرة ( ٧٢ هـ ) مسحة خط المصاحف ، ولما كنا نفتقد النماذج المبكرة من خطوط المصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق في هاتين الكتابتين .

٥ -- الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن قليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد فشت

(١) أنظر كتابة قصر برقة التأسيسية المؤرخة ٨١ هـ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بقصر خارانا مؤرخة ٩٢ هـ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة نقيل ، المؤرخ ١٠٠ هـ .

بين العرب في مصر - وعندئذ يغلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣١ هـ وعباسة ابنة جريح - أو حديج - من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦ - لم تأت كتابات هذا القرن التذكارية في مجلتها جارية على ناموس الارتقاء الطبيعي ، فقد نجد كتابة من أواخر القرن بدت عليها مسحة من البداوة خليقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التي كتبت بعشورة سامية قد جودت تجويداً خاصاً تشهد به كتابة الصخرة وعلامات الطرق من عصر عبد الملك ، وكتابة الجامع الأموي من عصر الوليد .







# الفصل الحادى عشر

## نقوش القرن الثانى الهجرى

قلة الكتابات التذكارية فى هذا القرن - دراسة تحليلية  
لنقش مؤرخ ١٧٤ هـ - دراسة تحليلية لنقش مؤرخ  
١٨٣ هـ - فضل هذا القرن على الظاهرة الكتابية -  
لم تستقر بعد أصول الخط التذكارى .



## كتابات القرن الثاني الهجرى

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالى ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الثغرة الكبيرة أن تتناول بضع كتابات بمضا على البردى وبمضا على مواد أخرى .

ومن الكتابات التى تساعد على سد هذه الثغرة الكتابات الآتية :

(أ) كتابة على بردى مؤرخة ١٠٤ هـ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردى مؤرخة ١١٢ هـ ، وهى عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ فى مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجص مؤرخة ١١٧ هـ بالأنطونين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردية من حقائر اليوم مؤرخة ١٤٣ هـ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة بمتحف برلين .

(هـ) كتابات مصحفية بالخط الكوفى المحقق ، ليست ممهورة أو مؤرخة ، ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول أو القرن الثانى هـ (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من المفيد الاستمانة بالكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن خارج مصر ، إذ ربما كان فى ذلك عوض عما يعوزنا من تلك الكتابات فى مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة فى قصر الحير — مؤرخة ١١٠ هـ .

٢ — كتابة فى المدينة — مؤرخة ١١٧ هـ .

٣ — كتابة فى عكا وصيدا — مؤرخة ١٣٢ هـ .

٤ — كتابة فى عسقلان — مؤرخة ١٥٥ هـ .

٥ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٥٩ هـ .

٦ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٦٢ هـ .

٧ — كتابة فى مكة مؤرخة ١٦٧ هـ .

ويجمل بنا قبل أن نقبل على هذه الدراسة ، أن نملل لهذا النقص البين فى الكتابات الشاهدية فى الفترة الواقعة بين عامى ٧١ هـ و ١٧٤ هـ ، والحق أن العقل لا يستطيع أن يقطع فى هذا الأمر برأى يعول عليه ، ومهما يكن من شىء ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يعثر بعد على هذه الشواهد — فهى والحالة هذه لا تزال مطمورة فى الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التى عثر عليها غير مؤرخة ، والموجودة بالمتحف الإسلامى فى القاهرة ، يمكن بالدراسة

المقارنة نسبتها إلى زمنها ، بقياس غير المؤرخ على المؤرخ المعروف ، لإلحاق بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات المؤرخة المعروفة في القرن الثاني ، ولكن محاولة كهذه لن تكون في مأمن من النقد على كل حال .

وثالثها — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر في القرن الأول والشرط الأكبر من القرن الثاني ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوى السكينة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجرى صاحب الشاهد الأول للمؤرخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديج صاحبة الشاهد الثاني للمؤرخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التى احتاجت وفاتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعثر النقبون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت فى الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأكيداً لفكرة التى نذهب إليها — ومهما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردى أو على الحجر كانت على كل حال دارجة فى سبيل الرق ، وإن كنا نلاحظ بصفة عامة أن القرن الثانى الهجرى انصرم بطواه دون أن تحرّز الكتابة ما كان يرجى لها من رقى فى عصرى الرشيد والمأمون .

ومن عجب أن نجد الكتابات التى تشرف على نهايات القرن الثانى الهجرى لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصرآ زاهياً من عصور العماره والفنون الإسلامية ، ولهذا فنحن لا نعجب إذا وجدنا الفن الكتابى فى عصر عبد الملك قد لقي نصيباً وافراً من العناية والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن نورخ للشواهد غير المؤرخة ، لنسحبها الثغرة الهائلة التى تعترض مؤرخ الكتابات فى هذا القرن ، فلا بد لنا فى مجال كهذا يكاد الشك يغاب فيه على اليقين ، من الاستمانة بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لملنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابى بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » المؤرخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحمد ، وإلى البرديتين المرقومتين ١٠٢ و ١٠٦ فى مجموعة « مورتز » المؤرختين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جميعاً ما يدل على تطور ملحوظ فى الفن الكتابى .

أما كتابة الأنطونين المؤرخة ١١٧ هـ والتى تحتويها مجموعة مورتز ( اللوحات ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ ) ، ففهيما تحمين يتجلى فى تقويم سطورها وتوسيع ما بينهما وتناسب أطوال الألفات واللامات ، وفى الفصل بين البسملة والآية ، وبين الآية وتوقيع الكاتب — وما نلاحظه أيضاً على هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردى وكتابة المصاحف ، وهى تبعد فى مجموعها بعداً كبيراً عما اصطلاح على تسميته بالكتابة التذكارية .

والتأمل فى هذه الكتابة لا يسمعه إلا أن يذهب معنا إلى أن كتابة المخطوطات اشتقاق من خطوط البردى ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت فى سبيل الرق حتى غدت ذات طابع خاص ، وتأدى بها غرض جديد من أغراض الخطوط العربية — هو نسخ المخطوطات .

ويستوعب النظر بوجه عام فى الكتابات التذكارية المعروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية فى كتابات التذكار وكتابات البردى وكتابات المصاحف ، اختلاطاً يبعث على الظن بأن الفن الكتابى التذكارى كان ما يزال

حق هذا العهد ، حدثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر للكوفي التذكاري ذلك الرق الذي كان مرجواً له<sup>(١)</sup>.

وتضم مجموعة مورتز عدداً لا بأس به من كتابات المصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثاني (مورتز ، اللوحات ١٢ و ١٥ و ١٦) وهي مكتوبة بالكوفي «المحقق» ، وثمة نماذج من خط المصاحف المعروف «بالمشق» ينسبها مورتز إلى القرنين الثاني والثالث ( مورتز ، اللوحات ١٧ و ٢٤ ) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة في ذاتها من ناحيتين : الأولى — إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور في مدى القرنين الأول والثاني الهجريين ، بل وفي القرن الثالث أيضاً ، والثانية — إدراك ما لهذه الكتابات المصحفية من أثر في الكتابات التذكارية ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استخدام أسلوبها الكتابي في الشواهد المعروفة من هذا القرن

والظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناية الكتاب الذين كانوا يرون في كتابتها بالخط الجود تقرباً من الله واستدراجاً لرحمته .

وهذا الاختلاط في الأصول الكتابية بين كتابات البردى وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب في تأخر الفن الكتابي التذكاري في الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري — وهكذا كان طغيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبباً في بقاء الخط التذكاري في أواخر القرن الثاني على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمنه .

ومهما يكن من الأمر ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية في هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروعى في كتابته الجفاف المعروف عن هذا النوع من الخط ، والتسوية بين السطور ، وتشهد الكتابات المتأخرة فيه أنواعاً من الزخرف تلحق الكتابة ، فيبدو فيها : التخطيط<sup>(٢)</sup> والتقويس<sup>(٣)</sup> والتشجير<sup>(٤)</sup> والتقابل في أعالي الأصابع<sup>(٥)</sup>

والخط في هذه الحقبة من الزمن بادی الجودة على كل حال<sup>(٦)</sup> ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة المتحف الإسلامي من أجل متعانه وأجراها على قواعد الخط التذكاري .

(١) فهذه كتابة الاطونين المؤرخة ١١٧ هـ يمكن أن نلاحظ فيها شبهة قوياً بشاهد رقم ٦٨٧/١٥٠٦ المؤرخ ١١٨٥ هـ وبشاهد رقم ٢٧٢١/٩٠ من نفس السنة ، وبالشاهد رقم ٩٧٧٩ المؤرخ ١٩٠ هـ وكلها في متحف الفن الاسلامي .

(٢) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

(٣) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٥ رقم ١٥٠٦/٤٧٧ .

(٤) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٠٣ ورقم ٢٧٢١/٢٥ .

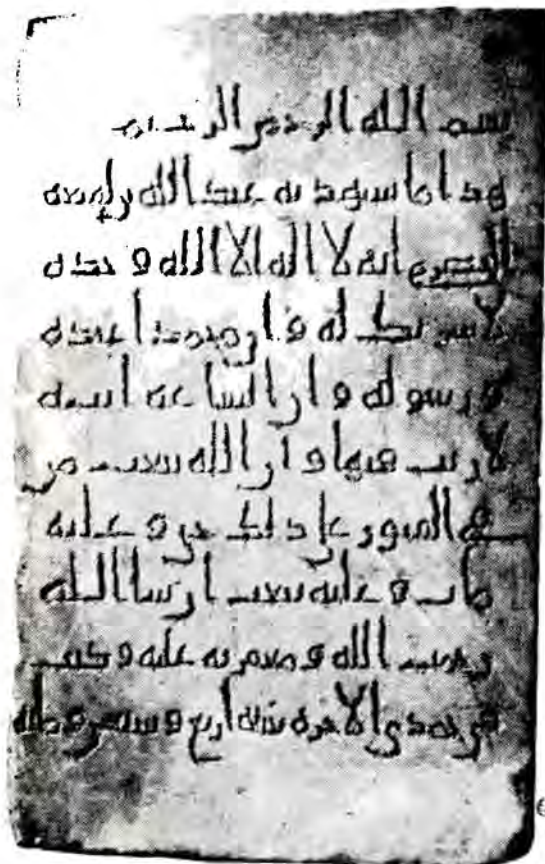
(٥) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٩٣ ولوحة رقم ٢٧٢١/٢٥ — الأصابع هي الألفات واللامات .

(٦) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان عصر الرشيد با كورة لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية فى القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يعتبر بحق العصر الذهبى لتطور الكتابات التذكارية .

وتعتبر نهاية القرن الثانى وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتنافس فيها صفات الخط التذكارى المعروف ، وتحسن هندسته ، ويبدو فى مجموعة ملىح الرصف ، جارباً على قواعد خاصة تدرك لمجرد النظر إليه .

\* \* \*

نقش مؤرخ ١٧٤ هـ (٧٩٠ م)<sup>(١)</sup>

شكل (١٤) نقش شاهدى مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٠٢١

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا تبث على الارتياح الذى كان يجب أن يشعر به الإنسان وهو ينظر إلى كتابة تنسب إلى الحلقات الأخيرة من القرن الثانى الهجرى ، فهى دون مستوى الكتابات الأموية المعروفة فى قبة الصخرة أو فى شاهد ٥٧١ هـ ، على الرغم من أنها لشخصية تاريخية معروفة وليت قضاء مصر بين عامى ١٤٥ ، ١٦٤ للهجرة ، ونصه<sup>(٢)</sup> :

ونستطيع أن ندرك لأول وهلة فى كتابة هذا الشاهد اختفاء الذنب الذى كان يصعب الألف المحتمة نازلاً عن مستوى القسطيح ، وتلك ظاهرة «نبطية» معروفة<sup>(٣)</sup> ، وقد رأيناها ملازمة لكتابة البردى حتى سنة ١٠٤ هـ ، بل وإلى سنة ١٢٣ هـ ، وسواء بقى هذا الذنب ملازماً للكتابات التذكارية المعاصرة أو القرية من هذا التاريخ ، فإنه اختفى فى هذه الكتابة على كل حال ، ويعتبر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربى من القيود النبطية ، ولو أننا سوف نظل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود<sup>(٤)</sup> ، ويكون ظهورها فى هذا القرن وما بعده من قبيل لزوم ما لا يلزم ، كما قد يكون عوداً إلى القديم لرغبة فى القديم ، بل وربما كان لغرض زخرفى ... كما يسترعى النظر فيها ميل فى قوائمها لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط ،

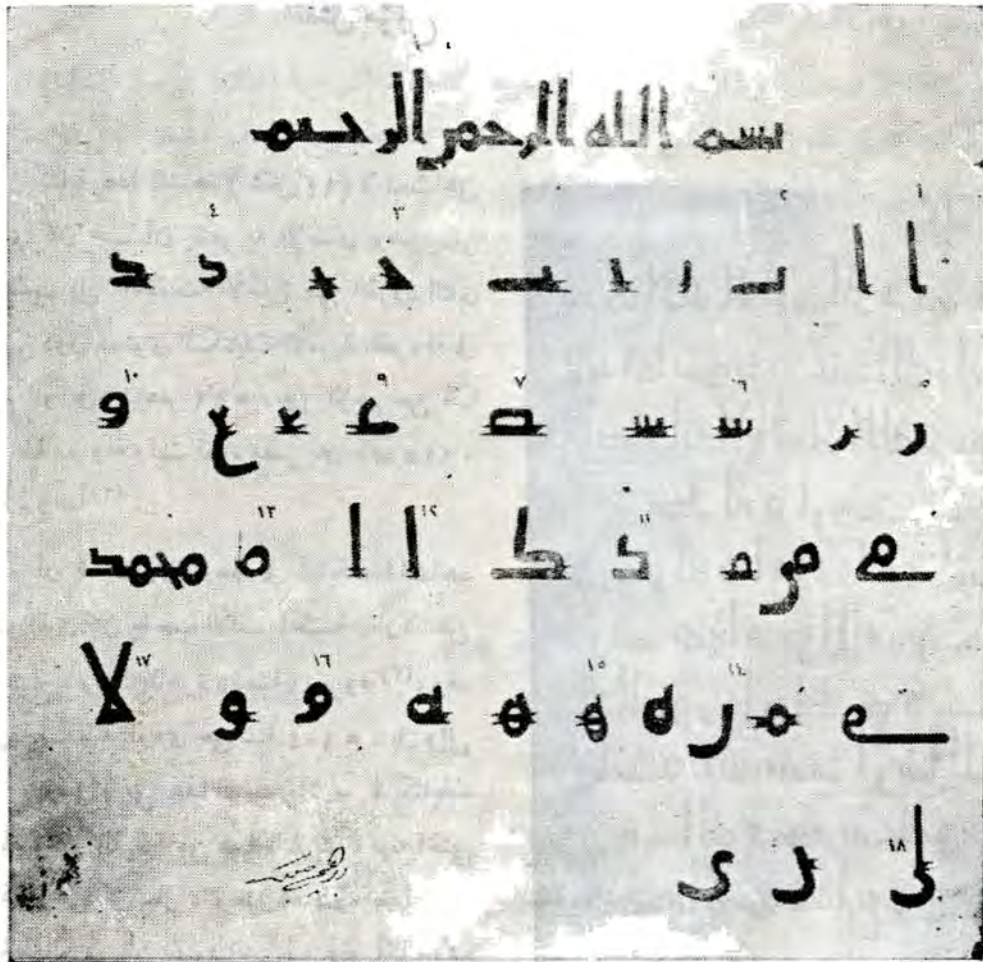
(١) رقم ٤٠٢١ فى سجلات المتحف الإسلامى .

(٢) بسملة ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة . ٢ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من ٧ — فى القبور على ذلك حى وعليه ٨ — مات وعليه يبعث حياً إن شاء الله ٩ — رحمة الله ومغفرته عليه وكتب ١٠ — فى جدى الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

(٣) انظر نقش التماره ص ٥٢ .

(٤) انظر شاهد رقم ١٣٨٩ لوحة ٣ المجلد الأول من شواهد القبور ، فتجد فيه عودة هذه الظاهرة ، كما تجد فيه عوداً إلى الغاء المائتة التى تراها فى شاهد ٣١ هـ .





لوحة [٨] أجبديّة مستخلصة من النّقش الشّاهدي المؤرخ ١٧٤ هـ — رقم ٤٥٢١  
في المتحف الإسلامي بالقاهرة

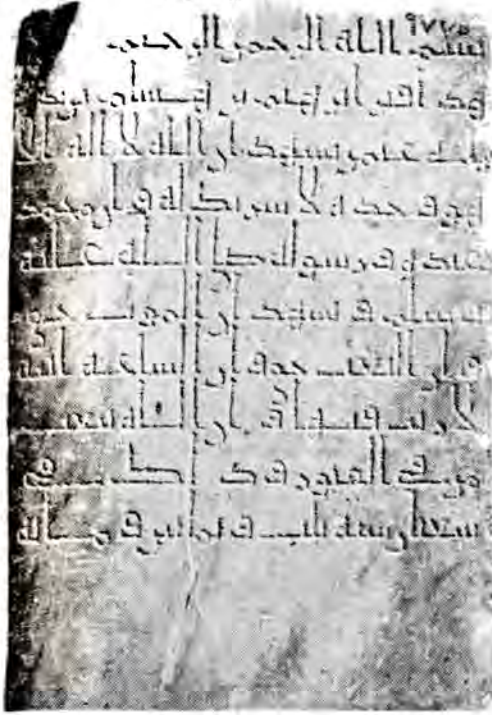
وانكسار في الألفات كما في ( الله ) ، وعقف الألفات إلى يمنة عقفاً فيه ترطيب ، واختلاف في أطوال القوائم ( الألفات واللامات ) ، وتوسيع لامبر له في رأس الواو وتدوير الهاء والميم — وهي بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الالتفاف ، تخرج عن دائرة الخط المجود ، متونها غير ملساء ، وعراقتها لا تجرى على قاعدة واحدة ، وعراقتها هذه غير معرضة النهاية ، على نحو ما هو مألوف في عراقات الخطوط التذكارية المحققة ، وبعضها كعراقه الواو ، لحقه البتر فشوهه ، ولم يجر فيها قلم الكاتب بصدده في الواضع التي تحتاج ذلك ، فجاء عرض الحروف مختلفاً ، وكان من ذلك قبس في منظرها لا سبيل إلى الاعتذار عنه ، وفيها فوق ذلك عيب كنا نتره كتابة كهذه عنه ، هو هبوط رأس الفاء إلى مستوى التسطیح ، واتصالها بالياء الراجعة على نحو مختلط بالميم اختلاطاً معيياً .

وقد يلتبس المذر لحافز هذا النّقش ، فيقال أن صلابه لوح الرخام الذي نقش عليه كتابة هذا الشاهد هي التي

حالت دون ملامسة المتون<sup>(١)</sup> ، فإن كان ذلك ، فما اعتذار الكاتب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع لآخر ، وانكسار الألفات فيها ، وعدم توازي الحروف الطالعة ( الألفات واللامات ) والجزء القائم من كل من الباء والياء ، وبت العراقات بترأ محلا ، وسقوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيع ، وقصر انبساط الميم ، وعدم التناسب بين أحجام الحروف كما في كلمة (مجد) — أفلا يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولولا أنها تحمل تاريخاً صريحاً لجاز لنا أن نضعها في عداد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٧١ هـ .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [ ٨ ] .

## نقش مؤرخ ١٨٣ هـ<sup>(١)</sup>



هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من السكال ، ففيه تجلى قواعد الخط الكوفي التذكاري صحيحة جارية على أساس معلوم ، يضمه بين الخطوط المجودة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من اتلاف ، فالحروف فيه ، في كل مواضعها ، جارية على قاعدة واحدة ، وألفاته ولاماته في علو واحد ، وعراقات حروفه مستقلة محدة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التناسب بين أحجام الحروف ، والملاسة التي تتأثر بها متون الحروف .

ألفاته البتداء شديدة الانتصاب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، جارية على القاعدة<sup>(٢)</sup> ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية في أحسن صورها وأدقها وأجراها على القاعدة ، وتخلو ألفاته المختمة من الذنب النبطي المعروف ، وهي في هذه الكتابة متفاوتة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأنهض للسكال ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف في أطوال الحروف .

شكل (١٥) نقش شاعدي مؤرخ ١٨٣ هـ  
محفوظ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة .

وباءاته وما في معاها جارية على القاعدة ، تتكون من قائم قصير منتصب وانبطاط فوق مستوى التسطيج ، فيها تمرير في أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والمادة انتهاؤها كابتدائها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشعير ، وتلحق التشظية والتمرير أطراف حروف الكوفي التذكاري تجميلاً وتحلية .

ويبدو في كلمة « محمد » التناسب في أحجام الحروف ، والراء مستديرة المراقبة أو منتية بتعريف زخرفي ، لم تستقر السين فيها على قاعدة واحدة ، والعين فيها مفتحة القمة ما زال ، والنون مستديرة المراقبة ، موسعتها ، تنتهي بصدر القلم كما تنتهي أحياناً بتعريفين زخرفيين أو بوريقة نباتية ، والهاء مدورة وهي أكثر تقدماً من الهاء الثلاثة ، والواو منتية بصدر القلم أو بتعريفين زخرفيين ، واللام ألف مثلية القاعدة ، لا مدورتها كما في كتابة عصر عبد الملك .

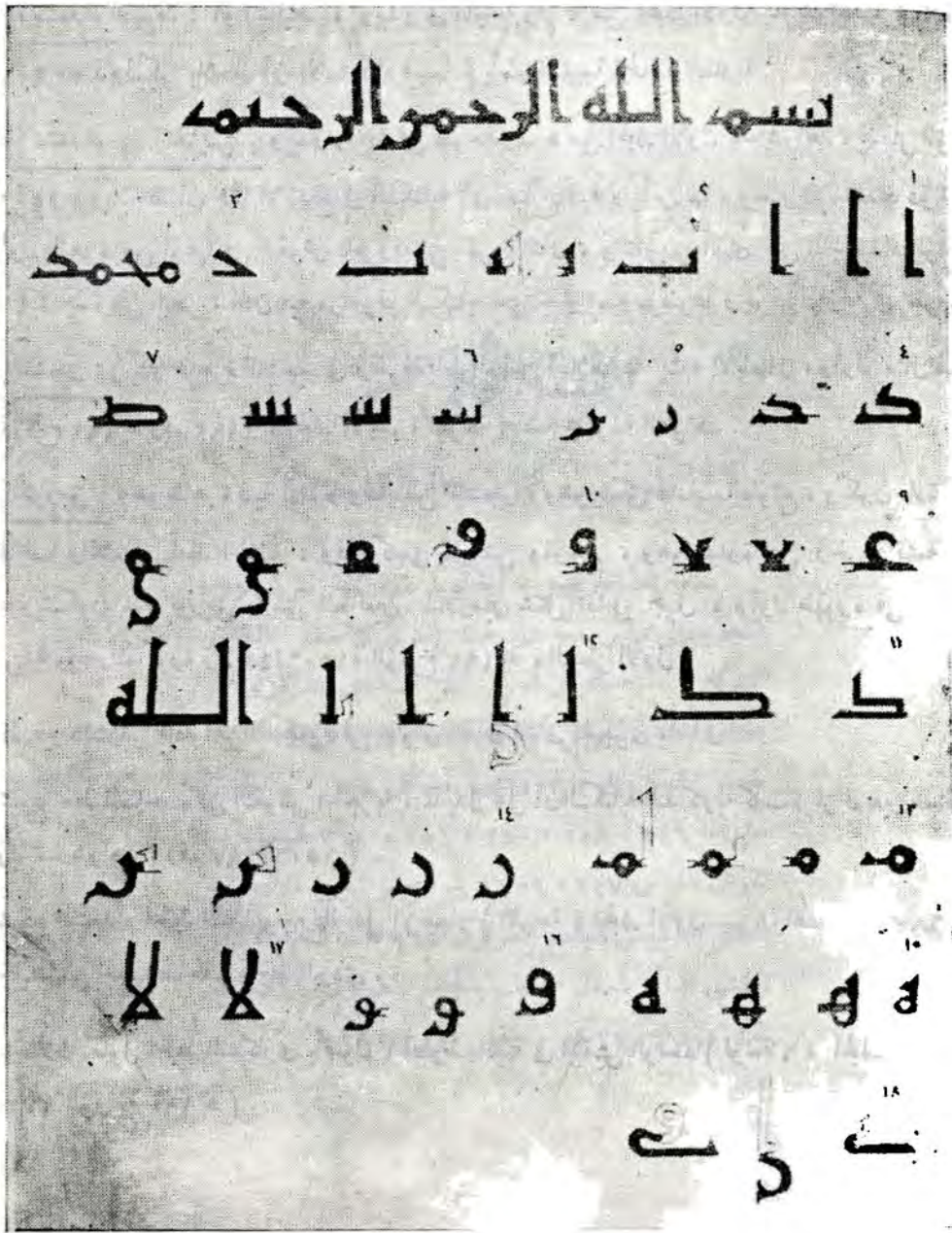
وتعتبر هذه الكتابة بدء مرحلة التجويد ، وهي باكورة ذلك التطور العظيم الذي يلاحظ في القرن الثالث الهجري - العصر الذهبي لتطور الخط الكوفي التذكاري في مصر .

للتحليل الأبعدي : أنظر اللوحة رقم [٩] .

(١) رقم ٩٧٧٥ في سجلات المتحف الإسلامي .

(٢) ارجع إلى الفصل السمي أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .





لوحة [٩] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

على أننا لا نريد أن نترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نجعل المحاولات التي بذلت في سبيل تجويد الكتابة الكوفية التذكارية في هذا القرن فيما يلي :

- ١ - تقويم السطور : وتبدو هذه المحاولة في النقش المؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ (شكل ١٤) والنقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ (شكل ١٥) .

٢ - الاستمداد البسيط : أو التخطيط ، ويدو في اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول - شواهد ، في النقش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيهما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .

٣ - الاستمداد ذو التقويس : ويدو واضحاً في اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول - شواهد ، النقش المؤرخ ١٩٠ هـ رقم ١٥٠٦/٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابتداع في الكتابة أنى بنتائج فنية لا بأس بها ، ويعتبر الاستمداد ذو التقويس في هذا النقش أول ظاهرة من نوعها في النقوش المعروفة من القرن الثاني ، والتقويس الذى يحلى الاستمداد الواقع بين لاهى لفظ الجلالة جميل يسترعى النظر ، أفن فيه مزخرفو الكتابة حتى جعلوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً في القرن الثالث .

٤ - التشجير : وتبدو ظاهرة التشجير في زخرفة الطوابع من أعلاها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة في النقش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ - مجموعة الشواهد .

٥ - التوريق : وهو ظاهرة فنية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوابع ، ويكون عادة في الطوابع المتلازمة كالألف واللام في لفظ الجلالة ، وفي كلمتي الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « البسات اليونانية » ، ويتكون من توريق رأسى الطالعين للتلازمين شكل تقابلي جميل ، وأول ظهوره في النقش الموجود باللوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ١٥٠٦/٤٦ ، المؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .

ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية في نقوش القرن الثاني الهجرى ما يأتى :

( أ ) شيوع خط المصاحف في النقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول ( المجلد الأول - شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧ ) .

( ب ) شيوع استخدام الخط اللين بوجه عام على الأحجار ( اللوحة ٤ المجلد الأول - شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧ ) ، وفيها يرى خليط من خط المصاحف وخط البردى .

( ج ) اختلاط أصول الخط التذكارى بأصول الخطوط اللينة في النقش الواحد ( لوحة ٦ ، المجلد الأول - شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ المؤرخة ١٩٠ هـ ) .

(١) أنظر اللوحة ٥ المجلد الأول - شواهد ، والنقش رقم ٥٩٢٦ المؤرخ ١٩٠ هـ ، واللوحة المؤرخة ١١٧ هـ في مجموعه مورتز .

## الفصل الثاني عشر

### نقوش من القرن الثالث الهجرى

- عناية بغداد بتجويد الخطوط عامة — سريان روح  
التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن فى مصر بالنقوش  
التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابى التذكارى —  
دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٢١٣ ، ٢٣٦ ، ٢٤٣ هـ —  
نقوش المسكى المزخرفة وشبهها بنقوش ناين — نقوش  
مؤرخة ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ للهجرة —  
نقوش المقياس ٢٤٧ ، ٢٥٩ هـ — عصر التجويد الأعظم —  
النقش التأسيسى للجامع الطولونى ٢٦٥ هـ — كتابة الإفريز  
الخشبى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦٥ هـ —  
نقش مؤرخ ٢٧٧ هـ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ .



## نقوش من القرن الثالث الهجري

هذا القرن غنى بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق الحصر ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث في تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى نتائج طيبة في موضوعه .

شهدت الحلقات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسي بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظهر فني — لأنها كانت حركة أدبية وفكرية ، فإن العناية بعلوم اللغة والكتابة الإنشائية لابد أن تكون قد استتبعت عناية بالخط ، ويذكرون من أسماء مجودي الخط في العصر العباسي الأول اسم « الضحاك بن عجلان » و « إسحاق بن حماد » الشاميين ، أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافتي المنصور والمهدي<sup>(١)</sup> . ومن كانوا يكتبون في العصر العباسي بالخط القوي الذي لم يقو عليه أحد « شقير الخادم » الذي كتب في بلاط المنصور لابنه « القاسم » ، و « ثناء الكتابة » ، و « سليم الخادم » الذي كتب لجعفر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار المشجعين على تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صنائهم المشهورين بمجودة الكتابة « الأحول الحرر » وكان عارفاً بعماني الخط وأشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسومه وجعله أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوياء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمي الحراساني<sup>(٢)</sup> . والرواية متوارة على أن قطبة الحرر أستاذ الضحاك بن عجلان ورأس المدرسة الكتابة في عصر بني العباس ، استخرج الأقلام الأربعة : الجليل والطومار والثالث والثلاثين ، وأن « الأحول الحرر » هو الذي اخترع قلم النصف ، وخيف الثلث ، والمسلسل ، وغبار الحلية ، واقلم المرصع — على أنهم يذكرون في هذا المجال إسم « إبراهيم السجزي »<sup>(٣)</sup> الذي ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولد منه قلمين آخرين هما الثلث والثلاثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه « يوسف » اختراع قلم جديد هو القلم « الرياسي » المنسوب إلى ذي الرياستين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد السكبي كاتب المأمون ، كما يذكرون في هذا المجال كذلك إسم أحمد بن محمد بن حفص المعروف « بزاقف » الذي يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطأ في الثالث كما يروون إسم الوزير ابن الزيات الذي كان يكتب للمتصم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلاثمائة ( ٣٠٠ هـ ) إلى الوزير « أبي علي بن محمد بن مقله » انتهى هندس الحروف وأجاد تحريرها<sup>(٤)</sup> .

ومن حذاق الكوفيين في العصر العباسي خالد بن أبي الهياج ومالك بن دينار الفارسي وخشنام البصري وأبو حدى الذي كان يكتب المصاحف اللطاف في عصم المتصم ، وابن أم نهان والمصور وأبو حميرة<sup>(٥)</sup> .

وهكذا تتوارر الرواية على العناية بأمر الخط في العصر العباسي ، ولا شك أنه كانت المنصور والرشيد والمأمون يد

(١) الفلغشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سطور ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ وما بعدها .

(٣) الفلغشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و ١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب ٤١٣ هـ ، أنه أكل قوانين الخط ، واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقله ( الفلغشندي : صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣ ) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .



طولى فى تشجيع الخطاطين على الابتكار والابتداع ، وإلى البرامكة ، ولا سيما جعفر بن يحيى ، يمزى فضل تشجيع هذا الفن الجليل<sup>(١)</sup> .

يقول ابن النديم فى «الفهرست» : وحدث خط يسمى المراقى ، وهو المحقق الذى يسمى الوراقى ، ولم يزل (الخط) يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس فى ذلك .

وهذا الخط الوراقى<sup>(٢)</sup> المراقى هو خط التحرير المدور الذى جودت أوضاعه وتمددت أشكاله ، وكثرت اشتقاقاته ونسب بعضه إلى بعض<sup>(٣)</sup> ، وأبدع فيه الكتاب إبداعاً أرضى ذوق الخلفاء والوزراء ، هذا الخط لا يعيننا فى كثير لأتنا نخص بالبحث أنواع الخطوط التذكارية ونقصر بحثنا عليها .

ومما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التى ذكرت عناية العباسيين بالخط إلى ذلك النوع الثقيل اليابس المعروف بالكوفى ، وإن تكن قد ذكرت فى سياق الحديث تقرأ من حذاق الكوفيين الذين كتبوا المصاحف بخطها المعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذى كان مستعملاً فى التاريخ لإقامة بناء أو فى التسجيل لوفاة ، فقد سكنت عنه المراجع سكوتاً يبعث على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو النقص من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإنقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد فى الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون « ابن طولون » فى منافسته لفن الخلافة ، وفى رغبته القوية فى مجازاة بلاط الخليفة العباسى ، قد عنى بهذه الناحية فيما عنى به من فنون ، ويذكر القلقشندي انتهاء رياسة الخط جودة وإحكاماً إلى « طبطب المحرر »<sup>(٤)</sup> الذى اشتغل بصناعة الخط فى بلاط ابن طولون والذى يقترن اسمه عادة باسم « ابن عبدكان » وكانت مصر فى العصر الطولونى تفتخر بهما مقر الخلافة ، الأول فى جودة الخط ، والثانى فى الكتابة الإنشائية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذى كان يكتبه « طبطب » ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه فى العراق ، ومن أشهر معاصريه من مجودى الخط الوزير « ابن الزيات » الذى كان يكتب للمعتمد ويعمل الأستاذ يوسف أحمد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذى يدور فى أسفل السقف بالجامع الطولونى هو من كتابة طبطب هذا . ( شكل ١ ص ٤٧ ) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربى مهوراً فى ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم مصور إيرانى على صورة

(١) يدلنا على ذلك كلام مأنور جعفر البرمكى عن الخط هو قوله : « الخط سمط الحكمة ، وبه تفصل شذورها ، وينتظم منشورها ، ( القلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢ .

(٢) قد يكون هذا القلم الوراقى اخترع للكتابة به على الورق الذى عرفه العرب حوالى هذا الوقت ( ٢٠٠ هـ ) .

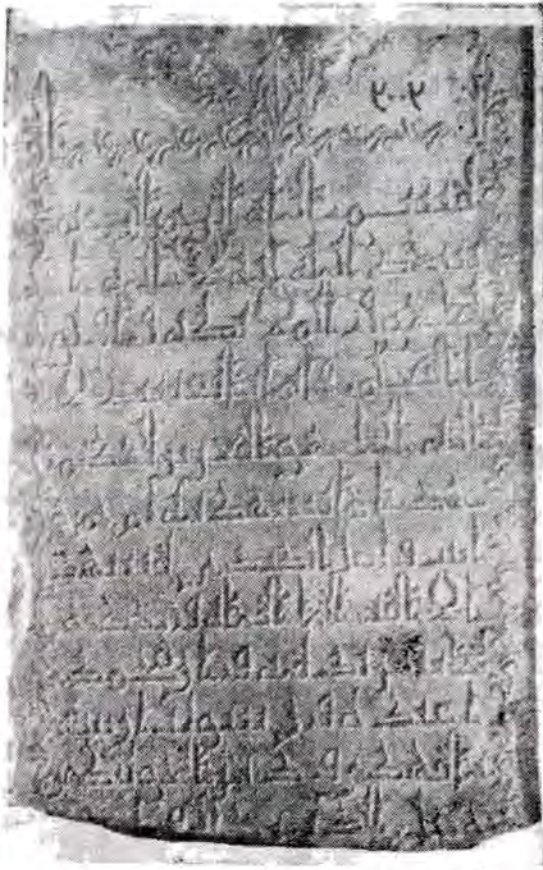
(٣) الخطوط العربية منسوبة كلها إلى خط « الطومار » وهو أجل الأعلام مساحة ، عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون ، وقلم النصف نصفه فى المساحة ، والثالث ثلثه ، أى ثمان شعرات ، والثلاثين ضعف الثلث ( القلقشندي ، ج ٣ ص ٤٨ ) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٧ .

خطها ريشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربي المسلم ، وعزوفه عن تخليد أعماله ، وليست لدينا كتابات مميّزة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك المكي » ( ٢٤٣ هـ ) .

وتكاد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامي بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد شاع فيها وجوده وبلغ غاية من الكمال تبعث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولاً — وفي الحق أن الحسن البادي على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس وليد الصدفة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ، ترقى بالمعالجة وكثرة اللان ، ولا يبعد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عنيت بتجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عنيت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر في كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا المعنى في المقدمة ، وقد تكون للهارية اليدوية التي عرف بها قبط مصر في مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق لفن النقش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكاري من الكتابة يحتاج في إنفاذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتوفر لعربي مهما جاد خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر في مجال الفنون اليدوية ، ولا يعني هذا أنهم بقوا على ذلك — فقد ظهر منهم بلا شك من اشتغل بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالمران .

## نقش مؤرخ ٢١٣ هـ<sup>(١)</sup>



شكل (١٦) - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش ( شكل ١٦ ) معيار صادق لما وصل إليه الخط الكوفي التذكارى في مصر في الحلقين الأولين من القرن الثالث الهجرى ، وأبرز ما فيه من خصائص هذا العصر الزخرفية ما يلى :

١ - الزخرفة المعروفة باسم « نصف البالت » وتظهر في أعلى الحروف القائمة في الألف وقائم الباء واللام واللام ألف على شكل وريقات نباتية - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ١٢، ١٧ .

٢ - الزخرفة الثمالية الناشئة عن تجاوز حرفي الألف واللام المزخرفين بوريقات نباتية على شكل « البالت » اللوحة [١٠] حرف ١٢ في كلمة « الله » .

٣ - التفطيح ، وهو تعريض رؤوس الحروف الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القائمة من الباء وأخواتها والسين وأختها واللام - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ٦، ١٢، ١٤، ١٥ .

٤ - الجمع بين زخرفتي التوريق والتفطيح في حرف اللام - اللوحة [١٠] حرف ١٢ .

٥ - التقويس الواقع بين لامى لفظ الجلالة - اللوحة [١٠] - حرف ١٢ في كلمة « الله » .

ومن الناحية الكتابية البعث تبدو في هذا النقش الخصائص الآتية :

١ - عطف أسفل الألف إلى يمنة على زاوية قائمة ، عطفاً ينتهى بتفطيح أو توريق - اللوحة [١٠] حرف ١ .

٢ - انتهاء الألف واللام المتجاورتين بتفطيح مسنن، وكذلك قائم الباء المبتدأة، ونهاية الباء المحتمة، وشكلة الدال، وأسنان السين، وقائم الطاء، وقائم اللام، وقائم اللام ألف - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ٤، ٦، ٨، ١٢، ١٧ .

٣ - تفطيح جبهة الجيم وبداية الهاء المبتدأة، وتوريق بداية الهاء أحياناً - اللوحة [١٠] حرفا ٣، ١٥ .

(١) رقم ٣٠٠٣ في سجلات شواهد القبور - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .



٤ - تشابه الراء والنون وانهاء كل منهما بتقويس معرض محرف ، وكذلك الواو - اللوحة [١٠] حروف ١٦، ١٤، ٥ .

٥ - تساوى أسنان السين وتحلية ما بينها بالأفواض - [ اللوحة ] حرف ٦ .

٦ - عدم تساوى فتحة البياض في حرفي الصاد والطاء (وحشا أن تكون متساوية فيهما) ، [ اللوحة ] حرفا ٧، ٨ .

٧ - ثنى قائم الطاء وتحلية نهايته العلوية بالتوريق أو التفتيح - [ اللوحة ] حرف ٨ .

٨ - العين المتوسطة والمنتهية كلاهما مفتوح القمة - [ اللوحة ] حرف ٩ .



لوحة [١٠] أبجدية مستخلصة من النسخ المؤرخ ٢١٣ هـ - رقم ٣٠٠٣ في سجلات التحف الإسلامية بالقاهرة

٩ — شبه الدال بالكاف — [ اللوحة ] حرفا ٤ ، ١١ .

١٠ — تزوية الهاء — [ اللوحة ] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث الهجرى أول علامات التقدم فى صناعة النقوش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذى وقع فى الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك العلامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم السطور ، ومط الحروف بما لا يذهب بكمال تناسبها ، وشيوع استخدام الزخارف النباتية الورقية فى تحلية أطراف الحروف .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [ ١٠ ] .

\* \* \*



## نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ<sup>(١)</sup>

يقع هذا النقش (شكل ١٧) — [لوحة ١١] في خلافة المتوكل العباسي ، وهو خطوة تقدمية تالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذي يغطي الحلقات الوسطى من القرن الثالث الهجري .

وهو يتصف بمجودة الخط النسبية ، وبالجريان على خطة هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التناسب بين الحروف — ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية لمرحلة عصر التجويد .

ويمتاز النقش الذى نعالجه بالوضوح ، والملاحة ، ودقة القطع فى الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التى تبدو فى الألفات واللامات المتجاورة ، وطواله محلاة فى أعلاها بطريقة التفتيح وطريقة التوريق بقدر سواء .

ومن أبرز زخارفه ومزاياه :

١ — الزخرفة النباتية الورقية فى القوائم ، وجمال هذه الزخرفة فى الألفات واللامات المتجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ — التفتيح البادى فى قوائم الباء وأخواتها ، وجبهة الجيم ، وشكلة الدال ، وبداية الراء ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وشكلة الكاف وهامة اللام ، وبداية النون والهاء .

٣ — الليونة التى تبدو فى معالجة العين ابتداء [اللوحة ٩] حرف ٩ .  
٤ — جريان الهاء على القاعدة المقررة فى الخط اليابس .  
٥ — وتبدو « الزخرفة القصية » فى عراقية السين والنون

[اللوحة ٦] حرفا ٦ ، ١٤ .

٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف « اللام الف » ، منها ما يشبه زخرفة الأرابيسك — [اللوحة ١٧] حرف ١٧ .

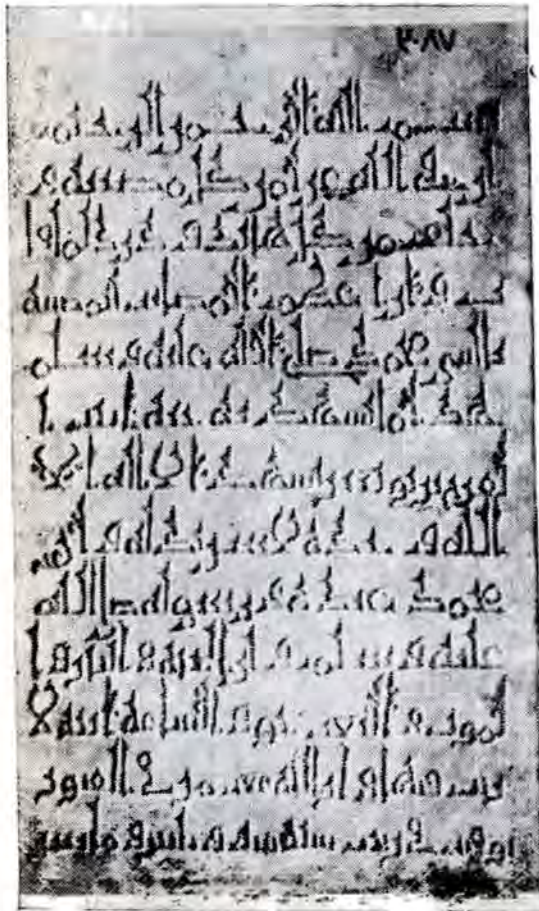
٧ — تحلية رجع الياء بالزخرفة الورقية النباتية ونوع من الزخرفة الرحيمة [اللوحة ١٨] حرف ١٨ .

٨ — ويستوعب النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة « الله » فى هذا النقش (اللوحة ٨) سطر ٨ .

واختفت فى هذا النقش الظاهرة النبطية التى جملت العين للتوسطة والنتية فى نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت فى هذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هى سقوط الألف المحتمة عن مستوى التسطيح .

للتحليل الأبجدي : أنظر [اللوحة ١١] .



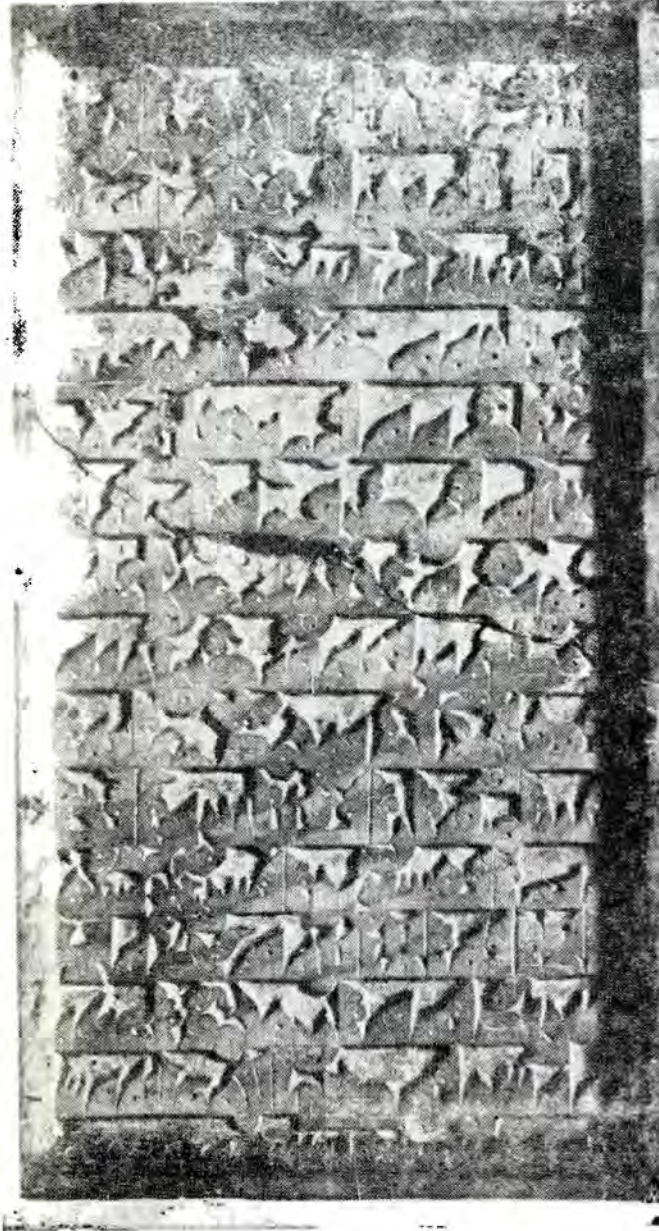
شكا (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ — رقم ٣٠٨٧  
فى سجلات المتحف الإسلامى



لوحة [١١] أبجدية مستخلصة من النش المؤرخ ٢٣٦ هـ ، رقم ٣٠٨٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



## نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ<sup>(١)</sup>



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ - رقم ٤٢٨٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش ( شكل ١٨ ) أحد النقوش المروقة من عصر المتوكل العباسي ، عثر عليه في مقابر السيدة نفيسة بالقاهرة ، منقور في الرخام بطريقة الحفر البارز ، وهو - على الرغم من الجهد الذي تكلفه الصانع في إنجازه والمحاولات الزخرفية التي جملة بها قد جاء بنتائج فنية لا تمت على الارتياح .

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة ، هو شرط « النسبة الفاضلة » التي يكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ٧ : ١ أو ٨ : ١ ، أو ما يقرب منهما .

وقد ترتب على انعدام النسبة الفاضلة فيه :

( ١ ) قصر الحروف الطالعة وغلظها .

( ٢ ) انضغاط الكلمات والحروف في مساحة قليلة من سطح الحجر ، وكان خليقاً بمثل هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حتى لا يبدو مزدحماً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه .

ومما زاد من قبح حروفه طغيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدت أكثر قداناً للنسبة .

ومن زخارفه الكثيرة :

( ١ ) الزخرفة النباتية الوردية والفصية التي استخدمت بإفراط .

( ١ ) رقم ٤٢٨٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



- (٢) تضيير حرفي الألف واللام في لفظ الجلالة — [ اللوحة ١١ ] البسملة ، سطر ١ .
- (٣) الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاوز الألف واللام المزخرفتين في قمتها بالأوراق النباتية في كلمة « الرحمن » وكلمة « الرحيم » — [ اللوحة ١٢ ] سطر ١ .
- (٤) استخدام الزخرفة النباتية والفصية في أعلى القوائم ، وانبتها من الأجزاء المائلة من حرف الجيم والحاء والخاء [ اللوحة ١٢ ] حروف ١ ، ٣ ، ١٢ .
- (٥) تحلية نهاية الباء وإخوانها بالفصوص النباتية ( حرف ٢ ) .
- (٦) تحلية شكله الدال وشكله الكاف بالورقات والفصوص النباتية — [ اللوحة ] (حرفا ٤ ، ١١) وكذلك عراقا السين ( حرف ٦ ) وانبساط السين المبتدأة ( حرف ٩ ) وقائم الطاء ( حرف ٨ ) وشكله الكاف ( حرف ١١ ) وقائم اللام ( حرف ١٢ ) وعراقا النون ( حرف ١٤ ) . وعراقا الواو ( حرف ١٦ ) ورجع الياء ( حرف ١٨ ) .
- (٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالت » وتبدو في المواضع التي يجتمع فيها حرفا الألف واللام ، وزخرفة الوريدة « الروزيت » ( شكل ١٨ ) سطر ٧ فوق حرف الذاء .
- (٨) وتبدو العين المتوسطة أحيانا على شكل زهرة اللوتس ( حرف ٦ ) .
- (٩) السين المنشارية الشكل ( حرف ٦ ) .
- وفي هذا النقش يطفى العنصر الزخرفي على العنصر الكتابي، حتى لقد بدت الحروف أقزاماً قميئة محبوسة في مساحات ضيقة لا تمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذي يكسبها الحركة ، والجمال الذي يترتب عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول في قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس يغنى هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذي هو عليه ، بقدر ما كان يغنيه وضوح العنصر الكتابي وجريانه على قواعد الخط الكوفي المحرر الجارى على النسبة .
- للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [ ١٢ ] .



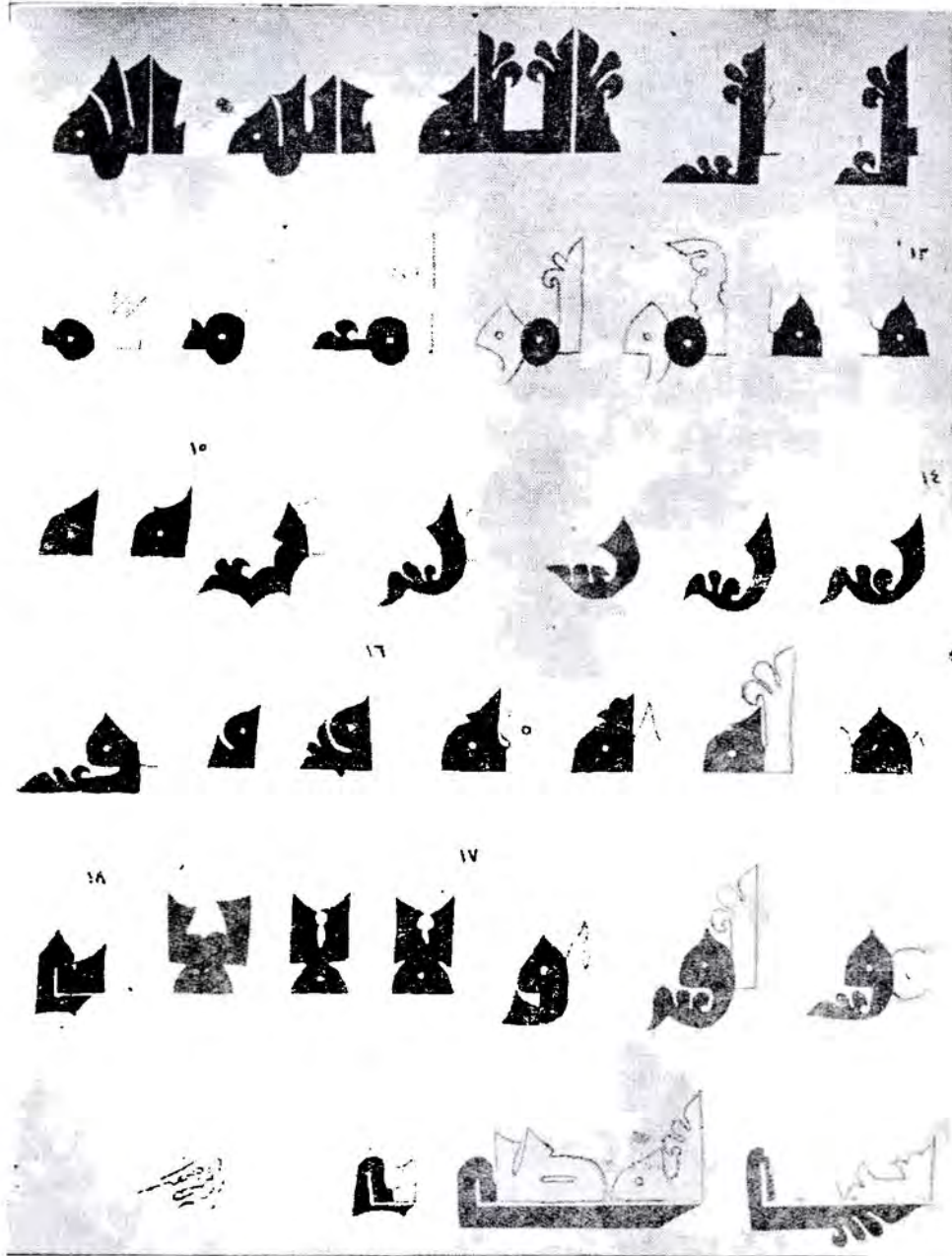
(شكل ١٨ - ١) النسخ السابق منقول بطريقة « الاستمباج » للوضوح



لوحة [١٧] أبجدية مستخلصة من النقش المورخ ٧٨٣ هـ سالف الذكر







تابع اللوحة [١٢]

## نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ<sup>(١)</sup>

هذه النقوش تحمل إسم « المكي » أو « مبارك المكي » وهي تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها ، ومن مقارنة هذه النقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها في مصر ، يظهر لأول وهلة اختلاف بين في روح الكتابة وأسلوبها الزخرفي .

ويغلب على كتابات المكي ، ميل شديد إلى تسوية ما بين السطور ، وترفع الحروف ، وتعطيها ، وتحريف أطرافها ، والافتتان في زخرفة نهاياتها بالتوريق ، كما تبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متنوعة لحرف ( اللام ألف ) ، وعراقات بعض الحروف كالصاد والنون المنتهية بمجموعة ؛ ويسترعى النظر في النقش رقم ٩٨٢٠ ( شكل ١٩ ) إبداع ظاهر في إنقاذ حرف العين المتوسطة والمتطرفة على السواء ، فهي في كلتا الحالتين أشبه شيء بكأس الزهرة ، ويستلقت النظر رجوع الياء في السطر الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع ، رجماً يوازي مستوى التسطيح ، ويدور تحت العراقات ويستمر في استمداده يمة حتى بداية السطور ، كما يسترعى النظر في النقش رقم ٣٩٠٤ ( شكل ٢٠ ) بروز الكتابة وتمريضها نوعاً ما ، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية اختلاطاً تتمذراً معه القراءة على كثيرين ، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجمل المنتجات الكتابية المعروفة — ولسكننا لا نوافقهم على ذلك ، لأن حروف المكي لا تجري كثيراً على قواعد الخط التذكاري ، وأغلب الظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه مجوداً للصناعة الخطية ، ذلك فضلاً عن أن روح كتابته كما قدمنا تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة .

للتحليل الأبجدي : [ أنظر اللوحين ١٣ ، ١٤ ] .

على أن زخارف المكي الورقية تشبه بعض الشيء زخارف الكتابة في جامع « ناين » ، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض الشيء فيه « فلوري » في مقاله عن زخارف الجص في جامع ناين<sup>(٢)</sup> ( شكل ٢١ ) .

وقد حرص المكي على اتباع أسلوب زخرفي خاص به ، فزاه في النقش المرقوم ٣٩٠٤ ( شكل ٢٠ ) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف النمايلية ، وركبها فوق حرف الميم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف المستلقية ، وأفطن في ابتكار طائفة أخرى من حرف « اللام ألف » ، وجرى في إنقاذ حرف العين المتوسطة على طريقة تشبه طريقته في النقشين الآخرين — وفي السطر السابع من هذا النقش ياء راجعة يربو رجماً على أكثر من نصف السطر .

على أن انفراد المكي بأسلوب كتابي يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية في جامع ناين كما يقرر الأستاذ فلوري في مقاله سالف الذكر ، يدعونا إلى الاعتقاد بأنه شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية ، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة المصرية ذات الطابع المحلي الخاص .

(١) أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

S. Flurg : Le décor de la mosquée de Nayin, Syria, II, pp. 230-34.

(٢) أنظر :

تناول فلوري زخارف جامع ناين ، وحاول فيما كتب تاريخ زخارف الجص بالجامع المذكور بطريقة مقارنة الكتابات غير المؤرخة هناك بكتابات المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، واهتدى إلى كثير من أوجه الشبه بين زخارف كتابات الجامع وزخارف كتابات المكي .





شكل (١٩) نقش مبارك المكي المؤرخ ٨٢٤٣ هـ ، رقم ٩٨٢٠

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم بانفراد الكتابة المصرية في العصر العباسي بخصائص محلية لا تشاركها فيها بقية كتابات العصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الكتابات السكوفية التذكارية لقيت في مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تنافس العراق في تجويد هذا النوع من الكتابات في عصر «التوكل» وما بعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذي لم يتأثر بالأساليب العباسية التي انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران في النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا المكي فيما يظن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من الوفاء والتوكل والتناصر والستين كان عصر تجويد ظاهر في الكتابات المصرية التذكارية .

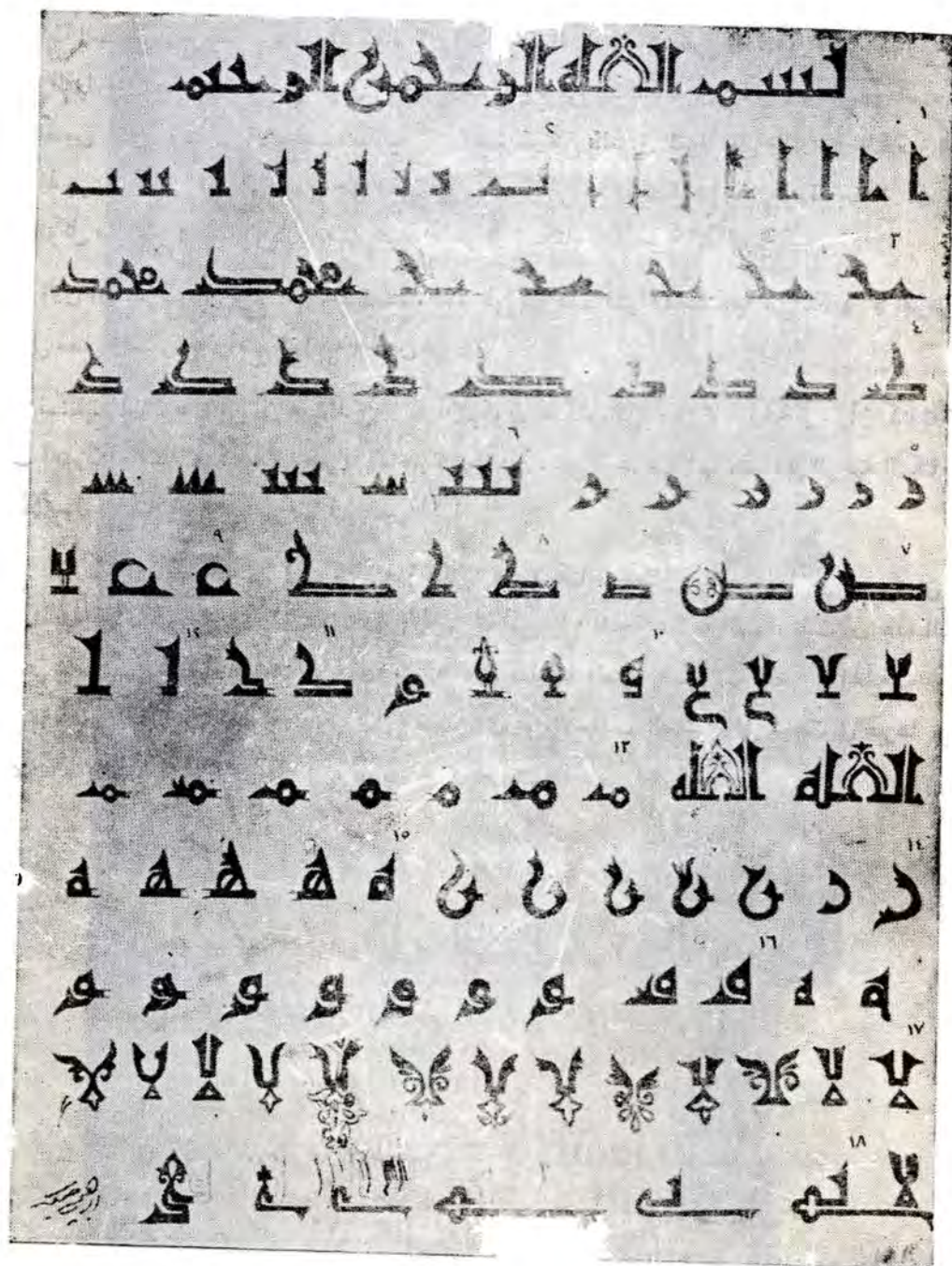
بقي علينا الآن أن نتعرف أين صنع المكي شواهدنا ، فلقد ظن أن هذه الشواهد مستجبة من مكة ، كما افترض أن هذا للمكي هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

على أننا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا المكي لا بد أن يكون قد كتب في مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطرافة بحيث اعتبرت بالنسبة للكتابات المصرية المعاصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الكتابية البعث أقل مراعاة للأصول الكتابية من معاصراتها في مصر<sup>(١)</sup> .

ويكفي أن تقارن كتابة المكي رقم ٩٨٢٠ ( شكل ١٩ ) بكتابة حجازية عثر عليها المرحوم حسن الهواري في رحلته إلى الحجاز لم تنتشر قبل الآن ( شكل ٢٣ )<sup>(٢)</sup> ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا المكي كان يكتب في مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الكتابات المصرية تطورت في مصر بمنأى عن الأساليب العباسية التي شاعت في غيرها من أقطار العالم الإسلامي .

(١) وقد حاول المكي على ما يظهر عما كاة الكتابة المصرية المعاصرة ، فلم يصب في محاولته توفيقاً كبيراً — أفظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثاني من شواهد القبور — اللوحة ٢٧ .

(٢) وهي موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها الهواري والمحفظة بمكتبة متحف الفن الإسلامي في مصر .



لوحة [١٣] تحليل أبجدي لنقش مبارك المكي المؤرخ ٨٢٤٣، رقم ٩٨٢٠  
في سجلات المتحف الإسلامي



شكل (٢٠) نقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٣ هـ  
رقم ٣٩٠٤ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



النقش السابق منقولاً بطريقة « الاستنساخ » للوضوح



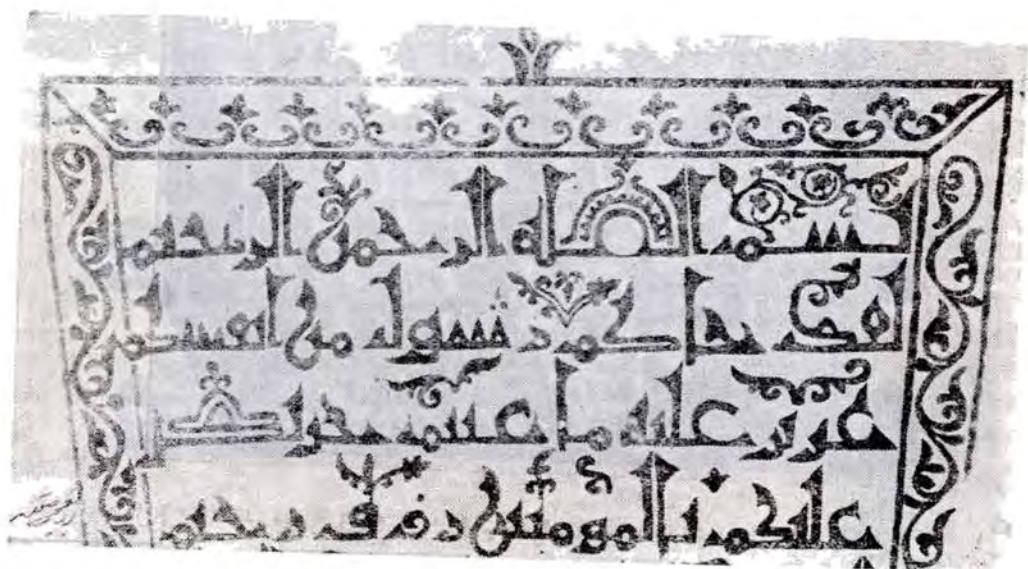


لوحة [١٤] تحليل أبجدي لنقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٤٣ هـ  
رقم ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة





شكل (٢١) زخارف نقوش جامع « ناين » [رقم ١] زخارف نقوش مبارك المكي [رقم ٢]



## نقش مؤرخ ٢٤٦<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٥٩ X ٧٨ سم<sup>٢</sup> (٤) ذكره السابق :  
شواهد القبور ، المجلد الثاني ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر المتوكل ، كتابته بارزة معرصة ، من النوع الغليظ القصير (شكل ٢٣) ، يميزها نزوع إلى تحلية أطراف الحروف بزخارف فنية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير المسكي<sup>(٢)</sup> إلا أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً ، وبما يبيح هذا النقش رغبة صانعه في الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية الفنية ، فقد جاء ذلك بأقبح النتائج من الوجهة الفنية ، ولو أن هذه الكتابة أدركها التخطيط وزال عنها شيء من ذلك الغلظ الذي تنسم به حروفها ، لقربت بعض الشيء من كتابات المسكي التي أهم صفاتها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٣) نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ - رقم ١٩٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٥٣ سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) يتضح ذلك من مقارنته بنقوش المسكي أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة) .



ومن الحروف التي صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الهاء وحرف اللام ألف وحرف الميم والياء الراجعة - ومجموعة اللام ألف عاية في الاتزان والتنوع .

وهذه الكتابة في قصرها وغلظها كبيرة الشبه بكتابات العصر الطولوني المنقورة في الحجر بطريقة القطع الرأسى العميق .

للتحليل الأبجدي: [ أنظر اللوحة رقم ١٥ ] ،



لوحة [١٥] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر



# نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : ( جوانب من الرخام ) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابة معرضة قليلة البروز من خلافة للستعين العباسي (شكل ٢٤) ، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثرها اتزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف الفنية التي شاهدها قبل الآن في النقش للمؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر درجة من الإتقان ليس بعدها زيادة لمستزيد .



شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ ، جوانب تركيبة قبر ، رقم ٧١٣٨  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٧١٣٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

وتقف هذه الكتابة بين كتابات العصر وقفة المتفرد بأحسن ما في العصر من مزايا التجويد والإنقان ، سواء ذلك في الفن المكتابي البحت وفي فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية الكتابية ثقل الحروف وتناسبها وحسن رصفها وجريانها على أصول ثابتة واختلاط بعض عناصرها الكتابية بالزخارف اختلاطاً يتعذر معه فصل العنصر الزخرفي عن العنصر المكتابي ، كما يبدو ذلك في حرف الحاء في كلمتي (الرحمن والرحيم) وحرف الحاء المتوسطة في كلمة (محمد) ، وفي حرف العين المبتدأة ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة الفصية ، وتوجد منها في هذا النقش طائفة متنوعة

الأشكال. تشهد ببراعة صانعها وقوة ابتداعه ، وتكاد تكون هذه الزخارف الفصية اشتقاقاً من زخرفة « البلمات » حل بها صانع النقش مشكلة الفراغ الذي يعلو حرفي السين والميم في كلمة بسم في أول النقش، إلا أن مقدرة ذلك المقتن على الاشتقاق كانت عظيمة ، ساعده على ذلك خيال خصب ويد طليقة مطواعة ، وأغلب ما تبدو هذه الزخارف الفصية في نهايات الحروف المضطبعة ، كالحاء المتوسطة ، وقائم الطاء ، وشكله السكاف ، كما تبدو في رأس العين المبتدأة ، وفي عراقات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجعة .

للتحليل الأبجدي : [ أنظر اللوحة رقم ١٦ ] .



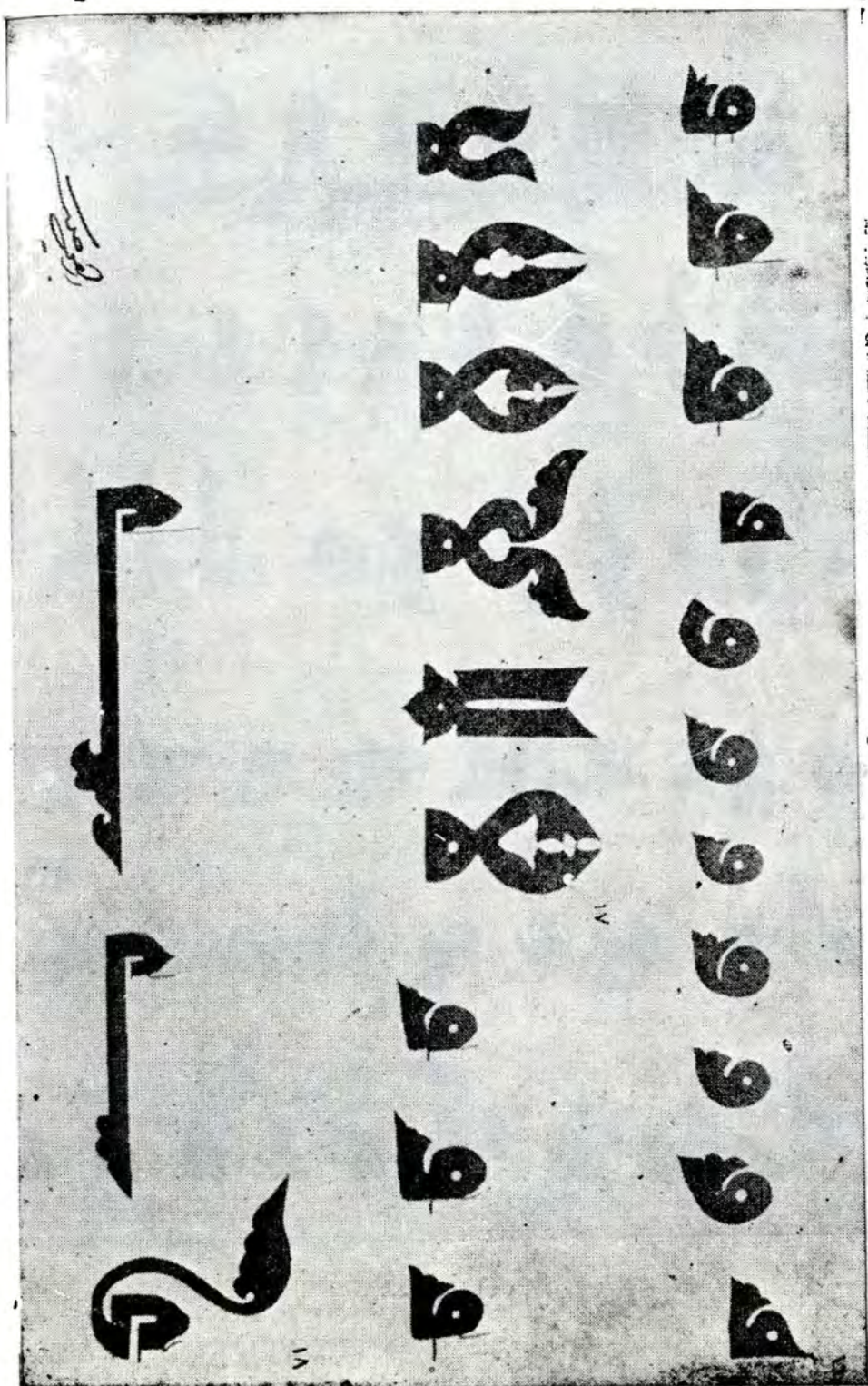


لوحة [١٦] تحليل أبجدي للنقش رقم ٧١٣٨ سالف الذكر



نابيم اللوحة [١٦]







نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ<sup>(١)</sup>

(٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٤) نصه : المجلد الثاني من شواهد القبور من ١٧٦ .

(١) مادته : رخام .

(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم<sup>٢</sup> .

كتابة هذا النقش من النوع القائر (شكل ٢٥)، يقع في نهاية خلافة السعديين العباسي، وهو لذلك يأتي في آخر العصر الذي اصطلاحنا على تسميته بعصر التجويد الأعظم، وهو رغم ما يبدو عليه في مجموعة من ملاحظة، تفقد حروفه في حالة الأفراد ذلك الحسن الذي كان يرجى لها، وهي تحتتم مرحلة من مراحل التجويد في الكتابات التذكارية ليس لها في تاريخ الفن الكتابي إلا القليل من الظاهر، ولولا ما يحمل النقش من تاريخ صريح لأخلفه الباحث في الفن الكتابي بالقرن الثاني - فليس به من مظاهر الجودة شيء يستلفت النظر.

وزخارف هذا النقش لا تخرج عما سبق أن اصطلاحنا على تسميته عند الكلام على كتابات القرن الثاني، بالتشجير، أو التوريق الذي

شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ، رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة يلحق الطوالع التلازمة، كالألف واللام في لفظ الجلالة، والألف واللام في كلمة الرحمن والرحيم، وبعض الحروف للتضجئة كالحاء ورأس الهاء وشكلة الكاف، وحرف اللام ألف، وعراقات الراء والنون والواو.

للتحليل الأبجدي : [ اللوحة رقم ١٧ ] .

(١) رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .



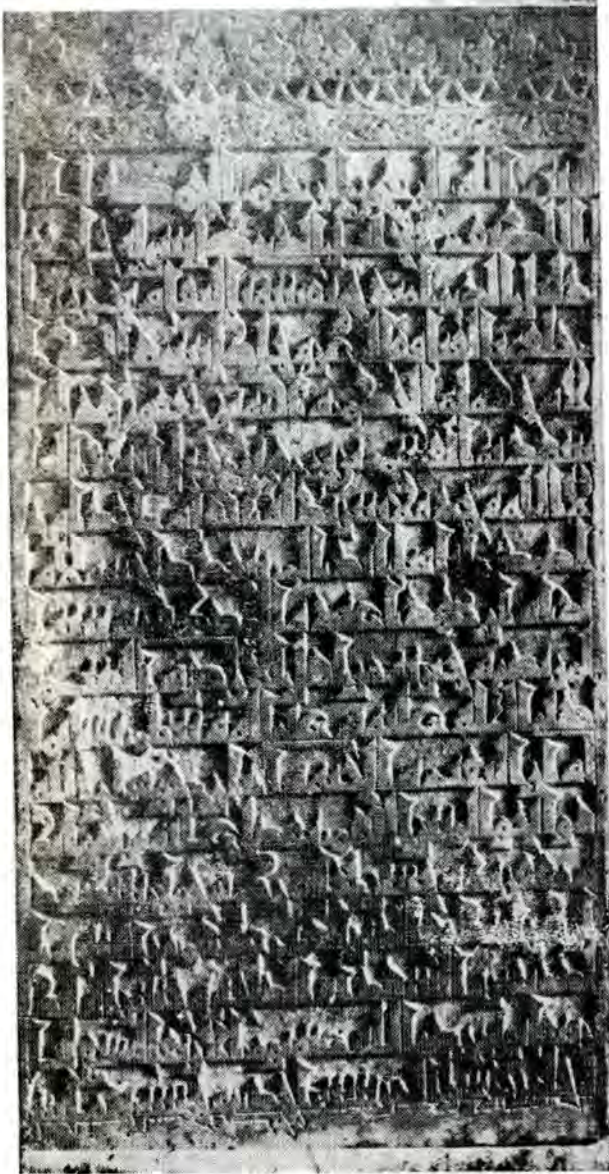


لوحه [١٧] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٥٠ هـ ، رقم ٨٨٣٥  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



## نقش مؤرخ ٢٥١ هـ<sup>(١)</sup>

- (١) مادته : رخام .  
 (٢) جهة وروده : مقبرة أوسيم بمحافظة الجيزة .  
 (٣) أبعاده : ١٠١ × ١٨٩ سم .  
 (٤) المجلد الثانى من شواهد القبور ص ١٩٢ .



شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ ، رقم ٣٣٧٧  
 فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

كتابة هذا النقش ( شكل ٢٦ ) إحدى الكتابات القوية التى تتعلى بالبساطة وتتصف رغم ذلك بالقوة والجمال، وهى تحتفظ بكل مزايا عصر التجويد الذى مرت بنا أمثلة من كتاباته ، ولو أنها تبعد عنه بعض الوقت ، لوقعها فى خلافة المعز، أى فى مرحلة انتقال غلب على كتابتها النأخر النسبي .

والناظر فى كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التى خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك فى ذلك ، تجت مهارته الزخرفية فى التريط الذى يعلو كتابة النقش ، والذى يذكر ببعض زخارف الواجهة فى قصر المشى ، وزخارفه بوجه عام هى التماثل فى أعلى الطوابع ، المتكون من تعريض هامة الألف ورأس اللام تعريضاً مائلاً بتعريف ، وقد أبدع مزخرف هذا النقش نوعاً من التماثل بين الألف واللام فى كلمة ( الحبير ) لم نراه نظيراً فى كل ما مر علينا حتى الآن من كتابات ، وهو تماثل كبير الشبه بتماثل قائمى ( اللام ألف ) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الورقية التى تتعلى رأس الدال وشكله السكاف، وعرافة الحاء المفردة ، وعراقات الراء والنون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخوانها عن مستوى التسطيح ، وفقاً لحاء المرتكز على ذلك للسوى، وتسطيح العين المتدأة ، وقائم الطاء، وقائمى اللام ألف — ويستلفت النظر فى كتابة هذا النقش

(١) رقم ٣٣٧٧ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .



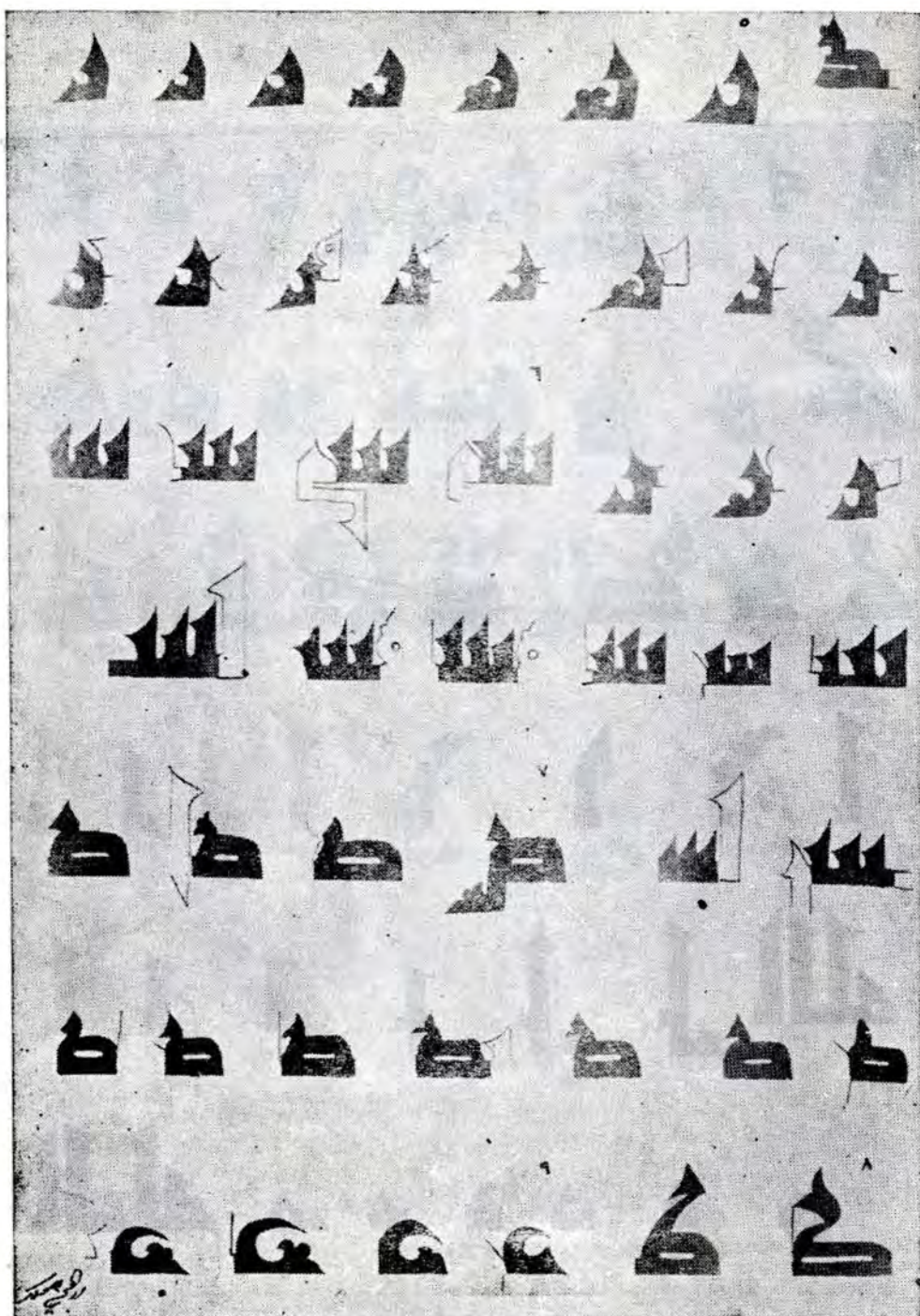
تربيع عرانة المين كما في كلمة ( خاضع ) ، وترفيع في رجع الباء ، وثني في نهاية ذلك الرجوع ، متنوع الاشكال — ما بين ورقى ورعى ولولبي ، واثنان الصانع ظاهر في إبداع مجموعة طيبة من حرف « اللام ألف » ، ولوانه لم يأت في ذلك بجديد .

للتحليل الأبجدي : [ أنظر اللوحة ١٨ ] .



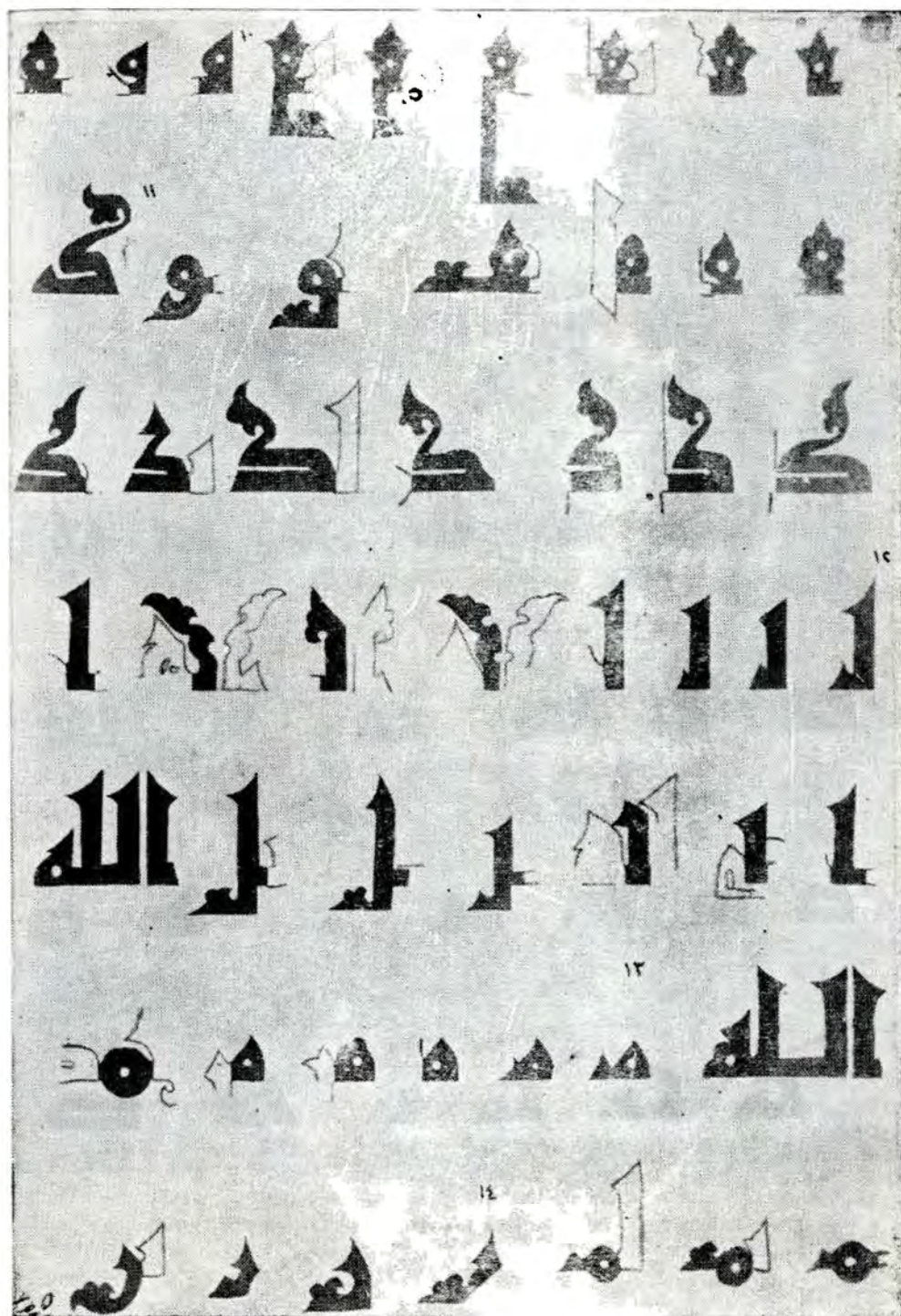
لوحة [ ١٨ ] تحليل أبجدي للنقش رقم ٣٣٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

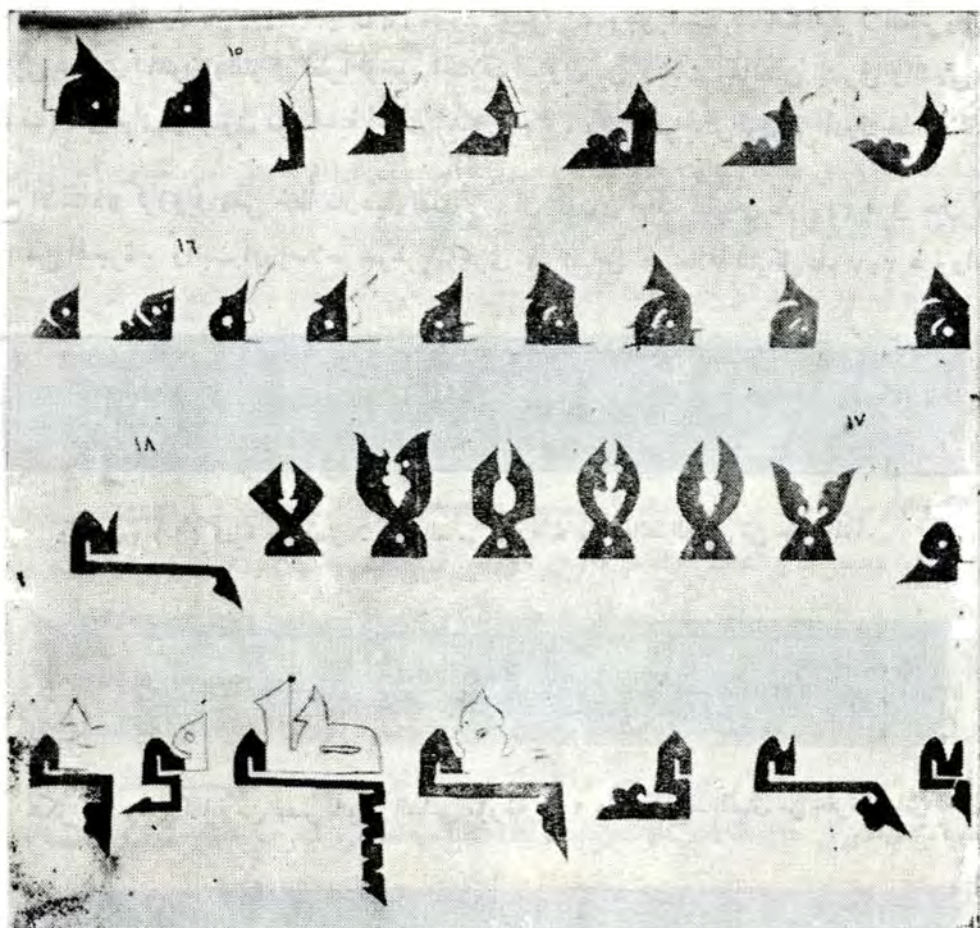




تابع الملوحة [١٨]







تابع اللوحة [ ١٨ ]



## كتابات مقياس النيل بالروضة ٢٤٧ هـ — ٢٥٩ هـ

أول من تناول كتابات المقياس بالدراسة «مارسيل»<sup>(١)</sup> أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر ، هكذا يقول «فان برشم»<sup>(٢)</sup> ، ويقسم «مارسيل» كتابات المقياس إلى عصور خمسة<sup>(٣)</sup> ، وهو ينسب كتابات الإفرز الدائر على جوانب حفرة المقياس إلى عصرى المأمون والتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحائطين الشرقى والشمالى من ناحية (شكل ٢٧ أ ، ب) ، والغربى والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ ج ، د) ، وهو يعتبر أول من أدرك هذا الاختلاف .

وقد أصلح الأستاذ «كرزويل» من خطأ مارسيل الذى زعم أن المأمون أصلح للمقياس عام ٢٤٤ هـ فى حين أن المأمون توفى عام ٢١٨ من الهجرة ، وأثبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى فى المقياس فى خلافة المتوكل عام ٢٤٧ هـ ، واستشهد على



شكل ٢٧ ( أ ) كتابة من عصر المتوكل العباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ ( ب ) كتابة من عصر المتوكل العباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ ( ج ) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقياس

(١) انظر «مارسيل» Marcel, Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فان برشم .

(٣) أ — عصر الإنشاء فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ) .

ب — عصر إصلاح فى خلافة المأمون العباسى (٢٤٤ هـ) .

ج — عصران من الإصلاح فى خلافة المتوكل العباسى ، الأول حوالى (٢٣٣ هـ) والثانى حوالى (٢٤٧ هـ) .

د — عصر إصلاح فى خلافة المستنصر الفاطمى (٤٨٥ هـ) .

هـ — عصر ترميم وإضافة إلى مباني المقياس فى حكم السلطان مصطفى الثالث العثمانى (١١٨٠ هـ) .

و — أعمال تمت فى المقياس على أيدي علماء الحملة الفرنسية (١٢١٤/١٢١٥ هـ) — (١٨٠٠/١٧٩٩ م) .

شكل ٢٧ ( د ) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤١ هـ على الحائط الجنوبي من حفرة المقياس

صدق دعواه بما أورده ابن خلسكان « في الوفيات » عن أبي الرداد<sup>(١)</sup> الذي وكل إليه « المتوكل » أمر المقياس في ولاية يزيد ابن عبد الله التركي على مصر ( ٢٤١ هـ / ٢٥٠ ) ، وفي قيام « أبي الرداد » على أمر المقياس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة المتوكل وعلى يدي المهندس المراق أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين حوائط حفرة المقياس آيات من القرآن ، نقشت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بخط مقوم غليظ على قدر الأصبع ، ثابت في بدن الرخام ، مصبغ الحفر باللأزورد الشمع يقرأ من بعد<sup>(٢)</sup> فجعل أول ما كتب أربع آيات متساوية المقادير في سطور أربعة في تريع بناء المقياس ، على وزان سبعة عشر ذراعاً من العمود<sup>(٣)</sup> وجعل بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس سطرأ واحداً يحيط بجميع التريع « بسم الله الرحمن الرحيم الله الذي خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الفلك لتجري في البحر بأمره وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر داثين ، وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار »<sup>(٤)</sup> ؛ بسم الله الرحمن الرحيم مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر بينائه عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتأيدته على يدي أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين<sup>(٥)</sup> ، وكتب فوق باب مدخل المقياس حيث يقرؤه السابلة على حائط الزقاق المقابل للنيل على الرخام سطرأ هو « بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين ببناء هذا المقياس الهاشمي ليعرف به زيادة النيل ونقصانه ، وأطال الله بقاء أمير المؤمنين وأدام له العز والتمكين ، والظفر على الأعداء ، وتاج الإحسان والنماء ، وزاده في الخير رغبة ، وبالرعية رافة ، وكتبه أحمد بن محمد الحاسب »<sup>(٥)</sup> .

(١) راجع كرزويل K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture, II, pp. 296-7.

ولارن بابن خلسكان -- الوفيات « أبو الرداد » ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلسكان الوفيات ( ترجمة أبي الرداد ) ص ٤٨٣ - ٤٨٥ .

(٣) جعل على الحائط الشرقي المقابل لمدخل المقياس :

« بسم الله الرحمن الرحيم ونزلنا من السماء ماء مباركاً فأنبثنا به جنات وحب الخصب » ( قرآن - سورة « ق » الآية ٨ ) وعلى الجانب الغربي :

« ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير » ( قرآن - سورة « الحج » الآية ٦٢ ) وعلى الجانب الشمالي :

« ونرى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج » ( قرآن - سورة « الحج » الآية ٤ ) وعلى الجانب الجنوبي :

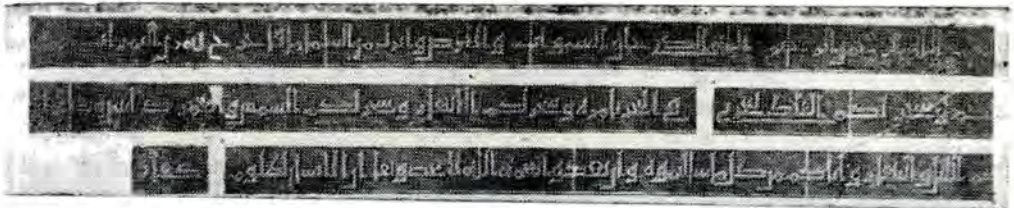
« وهو الذي ينزل الغيث من بعد ما قتلوا وينشر رحمته وهو الولي الحميد » ( قرآن - سورة الشورى الآية ٢٧ )

(٤) قرآن : سورة ابراهيم الآيات ٣١ و ٣٢ و ٣٣ ، ولا تزال هذه الآيات في موضعها الذي ذكره ابن خلسكان عن أبي الرداد حتى وقتنا هذا ( شكل ٢٨ ) .

(٥) وليس لهذا النص وجود الآن ، وهو النص الذي أزاله ابن طولون عندما أجرى بالمقياس إصلاحه المعروف .



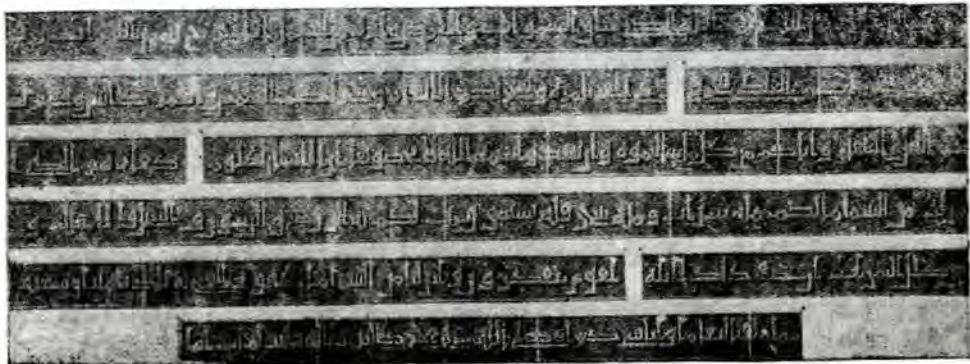
ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن اسم الخليفة المتوكل في داخل التريبع ، والذي كان يأتي مباشرة بعد قوله تعالى «إن الإنسان لظالم كفار» أحل مكانه الآيات [هو الذي أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجر فيه تسمون ينبت لكم به الزرع والزيتون والنخيل والأعناب ومن كل الثمرات إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون] (قرآن - سورة النحل الآيتان ٩ ، ١٠) وأنزانا من السماء ماء طهوراً لحيي به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأناسي كثيراً (قرآن - سورة الفرقان ، الآيتان ٤٧ ، ٤٨) ، وصلى الله على محمد النبي وآله وسلم تسليماً (شكل ٢٨ - ١) .



شكل (٢٨) نصوص الحائطين الشرقي والشمالي وكلمة «كفار» في بداية الحائط الغربي (من عصر المتوكل ٢٤٧ هـ)



شكل (٢٨ - ١) نصوص الحائطين لغربي واجنوبي بعد كلمة «كفار» (من عصر ابن طولون)



شكل (٢٩) الكتابات الدائرة على الحوائط الأربعة بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عصر المتوكل وكتابات عصر ابن طولون

وهكذا تظهر في داخل تريبع المقياس نصوص قرآنية يتفق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلكان في ترجمته

لأبي الرداد ، هي جزء مما أنفذه على الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثانى منها ( بعد كلمة كفار ) عما يذكره ابن خلكان فى الترجمة المذكورة .

على أن أسلوب الكتابة فى شق النقش مختلف ، ويلاحظ « كرزويل » فى هذا الصدد ما لاحظته قبله « مارسيل » بزم من طويل : أن الكتابة على الحائطين الغربى والجنوبى ( بعد كلمة كفار ) أقل جودة ، ويستخلص « كرزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربى والجنوبى قد عشت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنقاذ<sup>(١)</sup> ، وهو يرى شهاً كبيراً بين نقوش الحائطين الغربى والجنوبى القوية الغليظة ، وبين كتابة الأفريز الخشبي الذى يدور بأسفل السقف بالجامع الطولونى ( شكل ١ — ١ ص ٤٧ ) ، ويؤخذ من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذى لحق كتابة هذين الحائطين ، سبباً وقد عرف عنه أنه أجرى بالمقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٣٥٩ هـ<sup>(٢)</sup> .

وهكذا لا يرى كرزويل مجالاً للشك فى أن ابن طولون هو الذى أجرى هذا التبديل فى كتابة المقياس ، وتنقسم كتابة المقياس بحسب رأى كرزويل<sup>(٣)</sup> إلى :

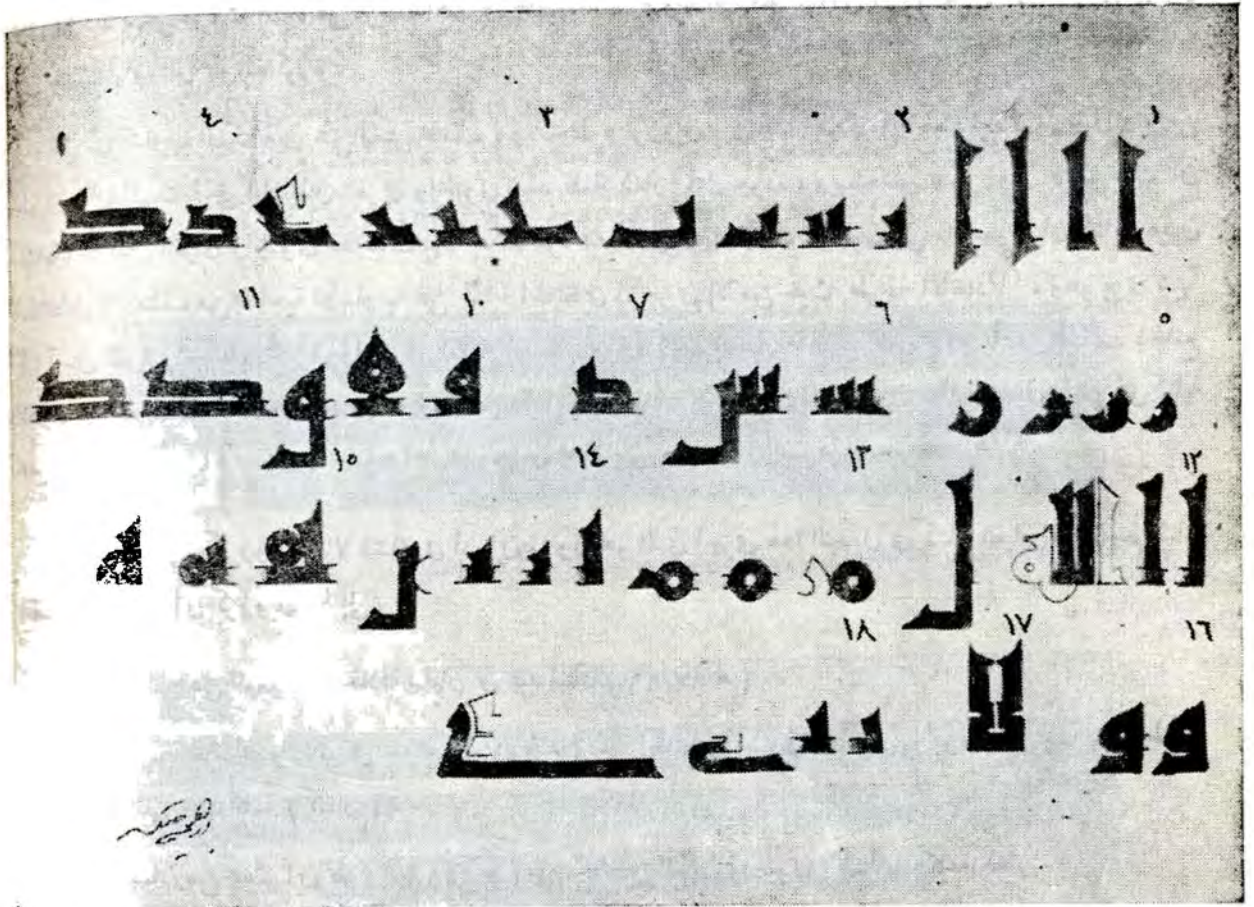
- ١ — كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك ( ٩٧/٩٦ هـ ) .
  - ٢ — كتابة من عصر المتوكل العباسى ( ٢٤٧ هـ ) على الحائطين الشرقى والشمالى وجزء يسير جداً من الحائط الغربى — تنتهى عند كلمة ( كفار ) .
  - ٣ — كتابة من عصر ابن طولون ( ٢٥٩ هـ ) على الحائطين الغربى والجنوبى ، تبدأ بعد كلمة كفار .
- ويرى « كرزويل » أن كتابة المقياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة فى مكانها ، التى أمكن تأريخها تأريخاً مقطوعاً بصحته ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل ( البليوجرافية ) الأستاذ كرزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن المقياس ، وهى الحقائق القيمة التى انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل فى مؤلفه الكبير<sup>(٤)</sup> .
- ونحن نستطيع استناداً إلى ملاحظات مارسيل وكرزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا البليوجرافية الخاصة لكتابات المقياس ، أن نقرر فى كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :

- ١ — أن اختلافاً جوهرياً يوجد فعلاً بين مجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الشرقى والشمالى ومجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الآخرين .
- ٢ — أن هناك فرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتبتين ، فالأولى مجودة تجويداً ظاهراً يلحقها بعصر التجويد الأعظم الذى أشرنا إليه فى مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث الهجرى ، وهو العصر الذى يشمل خلافة

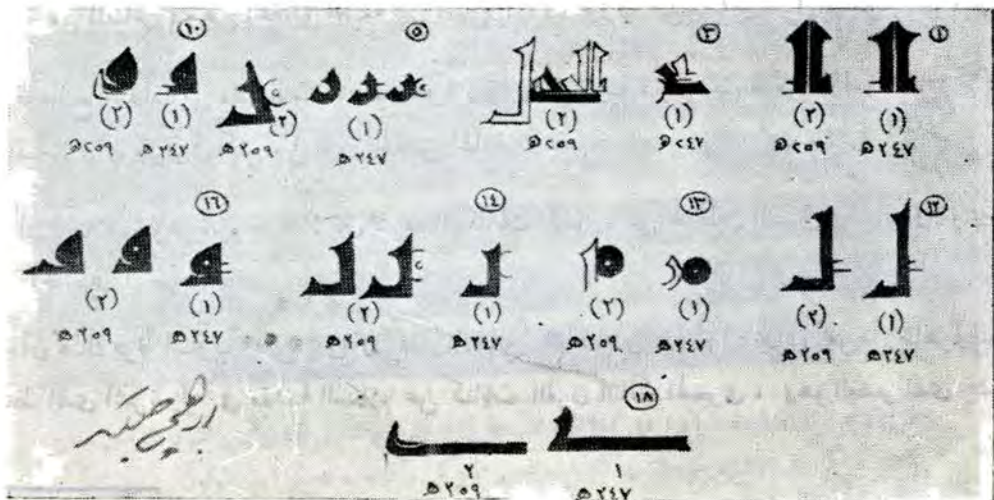
( ١ ، ٢ ، ٣ ) كرزويل ، المرجع السابق .

( ٤ ) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .





لوحة [١٩٧] أبجدية مستخلصة من كتابات المقياس التي أنجزها « أحمد بن محمد الحاسب » في عهد المتوكل ٢٧٧ هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التي أنجزها أحمد بن محمد الحاسب في المقياس ٢٤٧ هـ [مرقومة ١] والكتابات التي أدخلها ابن ماولون ٢٥٩ هـ [مرقومة ٢]

التوكل ( ٢٣٢/٢٤٧ هـ ) وخلافة المنتصر ( ٢٤٧/٢٤٨ هـ ) وخلافة المستعين ( ٢٤٨/٢٥١ هـ ) ، وتمتاز كتاباته في مصر بالرصانة ودق الإنفاذ والانتزان والجري على أصول كتابية ثابتة (١) — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي ، وهي أقل جودة من سابقتها ، تمت بصلة كبيرة إلى مجموعة كتابات العصر الطولوني في مصر ، فهي كبيرة الشبه بكتابات اللوح النأسي لإنشاء المسجد الطولوني ، وكتابات الإفريز الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني ( شكل ١ - ١ ) ، ونحن نتفق في ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابة الإفريز المذكور .

وقد ثبت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولوني بعدد مماثل من كتابات عصر المتوكل والمنتصر والمستعين ، أن تأخرأ نسبياً أدرك الفن الكتابي منذ نهاية عصر المعتز ، بحيث بدت كتابات العصر الطولوني في مجموعها أقل جودة من كتابات عصر المتوكل .

٤ — على أنه مما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء في الكتابتين ، فهي في الكتابة الأولى مدورة مصفرة وفي الثانية مزواة مكبرة ، واختلاف في معالجة الحروف القاعية ، وفراقات الحروف ، كما يتبين الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسمك واحد ، وتزاحم في حروف الكلمة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهي لا تحتفظ في مواطن كثيرة بوحدة السمك ، وتبدو متباعدة الحروف وكأنها أريد بهذا أن تملأ الآيات القرآنية المختارة مساحة معينة ، وقد نجح نافر هذه الآيات في ذلك بعض النجاح ، إلا أنه في سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلخلة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة . وبين الكلمة وجاراتها ، ولهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحائطين الغربي والجنوبي موسعة لا يظهر فيها أى أثر من تزامم الحروف أو ترصص الكلمات ، كما هو الحال في كتابات الحائطين الشرقي والشمالي .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحائطين الشرقي والشمالي وكتابة الحائطين الآخرين ليس فرقا أسلوبياً بقدر ما هو فرق في طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فإنما تنحصر في : ( أ ) أن كلتا الكتابتين من النوع الكوفي البسيط ( ب ) أن الشخص الذى نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة في عصر ابن طولون جهداً كبيراً لكي تأتى كتابته مشابهة في روحها وأسلوبها لكتابة الحائطين الشرقي والشمالي ، وقد نجح نجاحاً ظاهراً في ذلك في حروف الواو والحاء المتوسطة واللام ألف ( ج ) ذلك فضلاً عما يكون دائماً في الأساليب الكتابية التذكارية من صفات مشتركة ( د ) يضاف إلى ذلك أن الرغبة في التجويد كانت ديدن الكتاب في الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابي نافسوا به الكتابات المرافية ، إلا أن

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقورة على الحائطين الشرقي والشمالي في حفرة المقياس ، وهي الكتابة الباقية من عصر المتوكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضحت أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات التذكارية المحلية ( انظر المجلد الثانى من « شواهد القبور » للوحات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٦ ) الأمر الذى يؤكد أن « محمد بن أحمد الحاسب » الذى وكل إليه المتوكل أمر إصلاح المقياس ٢٤٧ هـ والذى يذكره ابن خالكان في ترجمته لأبى الرداد والذى أثبت اسمه في نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق .



كاتبه هنا ، رغم الجهد الذى أنفقه فى محاكاة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب — لم يوفق إلا بمقدار ، لهذا كان الشق الثانى من كتابة المقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابة الشق الأول<sup>(١)</sup>.

٦ — واعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحائطين الأولين إلى عصر المتوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يماثل الأساليب المحلية إلا فى القليل ، وأن نقول إن منفذها على الرخام هو أحمد بن محمد الحاسب المهندس الذى أوفده المتوكل لإصلاح المقياس فى ولاية أبى الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يقرره الأستاذ كرزويل من أن كتابة المقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية المؤرخة فى مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب العراق .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحائطين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون، وأن نقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات المصرية المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السرفها — وأن نقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شهاً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفريز الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني ، أساسه غلظ الحروف واتزانها وقوتها فى كل منهما ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شهاً بين هذه الكتابات وكتابات اللوح التأسيسى بالجامع المذكور يدرك بالتدقيق وإمعان النظر .

وهكذا تثبت لنا الأدلة الفنية البليوجرافية البحت :

١ — أن كتابة المقياس التى نسبها مارسيل إلى عصر المأمون ( ١٩٩ هـ ) والتى أنكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر المتوكل — إنما هى ( بالدليل الكتابي ) من عصر المتوكل فعلاً .

٢ — أن الكتابة التى نسبها مارسيل إلى عصر المتوكل ( ١٣٢ هـ ) ولاتى نفي « كرزويل » بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملحقاً إياها بعصر ابن طولون — إنما هى ( بالدليل الكتابي ) من عصر ابن طولون فعلاً .

وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهى بالقلم الكوفي البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحجر الرخامى الذى أنجزت فوقه على ملامسة متونها كما ساعدت طريقة القطع العميق ، غير المائل ، على شدة وضوحها ، ولاشك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصبغة الحفر باللازورد المشمع ، أكثر وضوحاً مما هى الآن .

للتحليل الأبجدي : أنظر [ اللوحة رقم ١٩ ] .

(١) ولكن النظرة المدققة التى ينظرها لإختصائو الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى الكائن .

## نقش مورخ ٢٦٠ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٣) أبعاده : ٢١ × ٦٠ سم (٤) نصه : المجلد الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٤ .



شكل (٣٠) نقش قبري مؤرخ ٢٦٠ هـ ، رقم ٨٦١٦  
في سجلات شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة

حروف هذا النقش ( شكل ٣٠ ) تمتاز بشيء من الغلظ والقصر ، وهي تشارك في ذلك كتابات الحفقات الأولى من النصف الثاني من القرن الثالث الهجري بوجه عام ، فيها نوع من القرمطة البادية في الحروف ، ويميز كتابات هذه الحقبة من القرن الثالث ذلك التضيق الذي أخذ صانعو النقوش أنفسهم به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ أبداها الطبيعية ، فبدت الكلمات كأنها مضغوطة لمن كل جوانبها ، يتضح ذلك بالنظرة العامة ، وبالنظر إلى لفظ الجلالة وكلمة « محمد » بصفة خاصة .

وكتابة هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات المسجد الطولوني ، ولا سيما كتابة اللوح التأسيسي المثلث الآن في صحن الجامع ، وقد استطعنا أن ندرك من أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره في النقط الآتية :

١ - تراحم الحروف في الكلمة الواحدة .

٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة في كليهما .

٣ - جريان الحروف في النقشين على قاعدة واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين في اللوح التأسيسي بالسين في النقش الذي نمالجه ،

ومن مقارنة العين المتداً والتوسطة ( المثلثة ) والجيم المتوسطة والميم المتوسطة والذال المفردة والكاف المتداً والواو المفردة والهاء المتداً واللام ألف في اللوح التأسيسي ، بمثلثاتها في النقش الذي نحن بصدده .

٤ - على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، في حين تخلو كتابة اللوح التأسيسي من الزخرف .

(١) رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .



والزخارف التي تحلى هذا النقش : فرع نباتي مورق ، وزخرفة فصية فوق ميم البسطة ، وتماثل ورق في طالع كلتي الرحمن والرحيم ، ووريدة في الفراغ الحادث بين الرء والحاء في كلمة الرحمن ، وفرع نباتي مورق يملأ الفراغ الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وتماثل مشابه في طالع اللام ألف — ذلك فضلا عن الترطيب في عراقة الواو في كلمة رسو ، والتي تنتهي بثني معرض جهة اليسار وترطيب في نون كلمة ( الميم ) ينتهي بطولوع معرض محرف ، وتعطيط في كلمة ( مائتين ) بين الميم والألف ، ورجع في الياء في كلمة « حى » ينتهي بزخارف فصية وتحريف .

ويمثل هذا النقش كتابة المصر الطولوني التي لم تتأثر بمؤثرات عراقية في أسلوبها أو في طريقة إنجازها ، وكنائته مثال طيب للكتابات الطولونية على الأحجار .

للتحليل الأبجدي : [ أنظر اللوحة رقم ٢٠ ] .



لوحة [ ٢٠ ] تحليل أبجدي للنقش رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

## النقش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ هـ

هذا النقش عبارة عن لوح من الرخام (شكل ٣١) عث به الزمن فانشطر شطرين بكسر رأسى ، جمعتهما جنباً  
إلى جنب إدارة حفظ الآثار العربية ، وثبتهما في إحدى الدعائم بصحن المسجد الطولوني ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون  
كاملاً ومقروءاً<sup>(١)</sup>.

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام «مارسيل» من علماء الحملة الفرنسية<sup>(٢)</sup> ، وعاق «فان برشم» في المجلد التاسع  
من منشورات البعثة الأثرية الفرنسية بالقاهرة في كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات «مارسيل»  
بالإيعين هنا إلا في القليل<sup>(٣)</sup>. وهو يرى في كتابه هذا اللوح التأسيسي شبيهاً بكتابة مقام سيدى «يحيى الشبيه»<sup>(٤)</sup> الموجود  
بغرفة الإمام الشافعى (٢٦١ هـ) (شكل ٣٢) ، على أن دراستنا للمقارنة لهاتين الكتابتين أثبتت أن كتابة التأسيس  
أقل جودة من كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه - وكتابة المقام الشيبى المؤرخة ٢٦٠ هـ كبيرة الشبه بالنقش المؤرخ ٢٦٠ هـ  
الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ - لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تاماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة  
نقش ٢٦٠ هـ وكتابة اللوح التأسيسى من قرابة فنية<sup>(٥)</sup> ولا يخلو الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة المقام  
الشيبى .

ومن عجب أن نجى كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى أقل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات المقدمة  
عنها بعض الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لمناسبة من أجل المناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ،  
وفي عصر من عصور المنافسة السياسية والفنية بين مصر وبغداد .

وكتابة هذا النقش منقورة في نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت سطوحها بصبغ أسود  
مضمع في الرخام ، على نحو ما فعل «أحمد بن محمد الحاسب» في الجزء الفائر من كتابة المقياس حين طلاه باللازورد  
للشمع<sup>(٦)</sup> ، — وما نلاحظه عليها :

١ — انعدام التناسب بين حروفها ، فبعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز المساحة التى تسمح بها  
الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التى جاوزت الحدود الفنية : العين المتوسطة المثلثة التى علت حتى بلغت قممها

(١) النص : انظر كتاب جامع الكتابات العربية — M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10.

ولتأريخ : راجع المقرئ طاعة بولان ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٧ .

(٢) راجع كتاب وصف مصر علماء الحملة الفرنسية .

(٣) راجع فان برشم ، المرجع السابق ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر «برشم» المرجع السابق -- اللوحة الأولى رقم ٢٠١ .

(٥) راجع النقش المؤرخ ٢٠٦ هـ سالف الذكر .

(٦) راجع ما ذكر عن نقوش مقياس النيل بالروضة .





شكل (٣١) اللوح التأسيسي للجامع الطولوني



سنوى هامت الحروف الطالمة ، ( الألف واللام ) وعرضت حتى كادت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الهاء  
التي صعدت حتى ساوت هامتها هامة الألفات واللامات ، والتي شقت بطريقة غلب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سبدي يحيى الشبيه بقرافة الإمام الشافعي المؤرخة ٢٦١ هـ

٢ - في أدب الخط العربي أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون<sup>(١)</sup> - وكثير من عيون  
هذا النقش غير مفتحة .

وهذه الكتابة في مجموعها متصفة بأخص صفات العصر ، وهي الغلظ وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام  
الساحة للنقوشة .

وهي تختلف في طريقة انجازها عن كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف في الجامع الطولوني التي نفذت بطريقة  
«القطع المائل»<sup>(٢)</sup> ، كما أنها دونها جودة .

(١) والمقصود بالعيون تدوير الفاء والواو والميم وما شابه ذلك .

(٢) القطع غير الرأسي slanting cut .

## كتابة الإفريز الخشبي بالمسجد الطولوني ( ٢٦٥ هـ )

( ٢ ) نصها : قرآن - سورة البقرة .

( ١ ) مادتها : خشب

تناول «مارسيل» هذه الكتابة ( شكل ٣٣ ) بالنقل ، وخصها بنصيب من عنايته<sup>(١)</sup> ، ويذكرها ثان برشم ذكرًا طفيفاً في معرض كلامه عن الكتابات الطولونية<sup>(٢)</sup> ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها أنجزت على ألواح من خشب الجوز مثبتة بأسفل السقف في أروقة الجامع ، ويستخلص من طراز الكتابة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة الألواح التأسيسية ، ويقرر أنها من النوع البسيط الخالي من الزخرف ، ويؤيد بقيمتها من الوجهة البليوجرافية .



شكل (٣٣) جزء من الإفريز الخشبي ذي الكتابات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني [ وقد سقت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوفي ص ٤٧ ]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق للواقع ، لأنه صورها على ما يظهر من أسفل ، فوقت العين عليها من زاوية حادة ، فبدت مفرطحة شديدة القصر ، ظاهرة الغلظ أكثر من حقيقتها ، ساعدنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهي في مستوى النظر — وذلك حين نزعت الإدارة المذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بقصد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص — وبدت الكتابة في هذا الوضع الأخير ( في مستوى النظر ) على حقيقتها التي يمكن أن نصفها بما يلي :

١ — غلظ الحروف واتزانها وقصرها النسبي .

٢ — أنجزت الكتابة بطريقة القطع المائل التي يذهب مؤرخو الفن الإسلامي أنها كانت الطريقة المفضلة في قطع الأخشاب في العصر الطولوني بتأثير من الفن السامري<sup>(٣)</sup> .

٣ — أن الحروف الطالعة أطول مما أثبتته « مارسيل » في أطلس المجلد الثاني من « وصف مصر » .

٤ — تدوير رأس العين والعين والفاء والقاف وفتحة البياض في الصاد والطاء كلها أوسع مما أثبتته مارسيل .

(١) راجع مارسيل : كتاب « وصف مصر » لعماد الخلة الفرنسية - أطلس المجلد الثاني .

(٢) برشم : ص ٢٨ سطر ٩ .

وتتماز هذه الكتابة بالبساطة ، ويجريانها على قاعدة كتابية واحدة لا اختلاف فيها ، وهذا هو السر في جودتها ، إذ المعروف أن كثرة الائتلاف وقلة الاختلاف من صفات الكتابة الجيدة .

وإذا قورنت هذه الكتابة بكتابة العصر بوجه عام ، ظهرت فريدة في حسنها وبساطتها ودقة إنجازها ووضوحها . ولاشك في أن اليد التي أنجزت هذه الكتابة القرآنية على أفاريز الحشب كانت يداً أقدر على الكتابة وأحذق لأصولها ، وأقوى على إنجازها من تلك اليد التي نقشت اللوح التأسيسى ، وأغلب الظن أن هذه الكتابة قد تمذت على الحشب في نفس الوقت الذى تقرت فيه عبارة التأسيس على لوح الرخام — أى في عام ٢٦٥ (١) .

وقد سبق لنا في مجال آخر (٢) أن أوضحنا العلاقة بين كتابة هذا الإفريز وكتابة الشق الثانى من نقوش المقياس (شكل ٢٩) ، وهو الشق المنسوب إلى إصلاح ابن طولون (٣) ، ونضيف هنا إلى ما قدمنا أن كتابة الإفريز الحشبي أروع كتابة تذكارية أنجزت في العصر الطولونى على الحشب ، كما أن كتابة المقياس التى من العصر الطولونى هى أروع كتابة تذكارية أنجزت على الحجر ، وهما مآ دون كتابات عصر التوكل والمستعين والمتنصر .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢١] .

وبالنظر إلى اللوحة سالفة الذكر نلاحظ على وجه السرعة ، خلاف ما قدمنا ، ما يأتى :

- ١ — قصر انبساط الباء المفردة .
- ٢ — تقويس يسير يلحق الحاء المتوسطة وأخواتها .
- ٣ — انضجاع طالع الطاء وأختها جهة اليمين انضجاعاً مقوساً يشبه ربع الدائرة .
- ٤ — وجود العين الثلاثة الشائعة في كتابات هذا العصر ، ولكنها جارية على القاعدة ، متناسبة مع غيرها من الحروف .
- ٥ — جودة الهاء المتبداة جودة تميزها عن مثيلتها في اللوح التأسيسى ، بل وعن الهاء المشقوقة المعروفة عن كتابات هذه الفترة برمتها .
- ٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف اللام ألف .
- ٧ — افتنان لا بأس به في الياء المتطرفة .
- ٨ — بهذه الكتابة مسحة من خطوط المصاحف ، إلا أنها أكثر جفافاً منها .

(١) راجع المقرئى : طبعة بولاق ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجع ما ذكرناه عن كتابات المقياس في مرضنا للرأى كرزويل في أمرها .

(٣) آخر السطر الثالث والسطور الثلاثة السفلية .



لوحة [ ٢١ ] تحليل أحمدي لكتابات الإفريز المني بالمر السقف بالمر الطولوني  
مستخلص من ألواح الخشب حال زرعها وترميمها عام ١٩٤٣ - مؤرخة حوالى عام ٢٥٦ هـ.

[ قارن هذه الصكك بكتابة النقش المؤرخ ٢٩١ هـ ، رقم ٣٠١٥ فى سجلات الديف الإسلامى بالقاهرة ،  
وبالمقارنة يتضح أن راق النقش المذكور مجود من مجودى المدرسة التى أنتجت كتابات هذا الإفريز ]









## الفصل الرابع عشر

### نقوش من القرن الرابع الهجرى

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش  
القرن الثالث — طواهر كتابية جديدة — تميز الكتابات  
الرسمية — شرق العالم الإسلامى يسبق غربه فى  
زخرفة الكتابات التذكارية — دراسة تحليلية لنقوش  
مؤرخة ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٥٥ هـ — كتابات الجامع الأزهر  
٣٦١ هـ — نقوش مؤرخة ٣٦٣، ٣٨٢ هـ — نقش  
مؤرخ ٣٨٩ — كتابات جامع الحاكم ٣٨٠ — ٤٠٣ هـ .



## نقوش القرن الرابع الهجرى

تحتتم القرن الثالث الهجرى وتبتدىء القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قبيح تنكره أصول الكتابة التذكارية<sup>(١)</sup> وبعضها جار على أصول هذه الكتابة<sup>(٢)</sup> وبعضها وسط بين هذا وذاك، وتكثر في نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المجودة<sup>(٣)</sup> وتبدو هذه الصفات بعينها في كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لازمها مزايا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير<sup>(٤)</sup>.

وتكاد تنقضى الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته الجودة الجارية على قاعدة خط التذكار فارقاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابة عالجنها من كتابات القرن الثالث.

ومن الكتابات المجودة التى تستلفت النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ المرقومة ١٨٢/٢٧٢١ فى سجلات المتحف الإسلامى ، والكتابة المؤرخة ٣٢٠ هـ والمرقومة ١٢٢٨ فى سجلات المتحف المذكور ، فقد جمعت الأولى كل مزايا الخط الياىس ، وأضافت الثانية إلى ذلك لينا يتجلى فى عرافات الرء والنون والياء وشكلة الكاف ورأس الدال ، فجاءت فى مجموعها كتابة طيبة ، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن النبال من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد<sup>(٥)</sup> ، أثبتناها بإذن منه ، وحملناها إلى عناصرها الأبجدية فى موضعها من كتابات هذا القرن .

وتظل تتسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن ، اللهم إلا القليل منها ، بتأخر ظاهر حتى ينصرم من هذا القرن ها يقرب من ثلثه ، ومعظمها من النوع المحفور الذى لم تبدل فى حفرة أية عناية .

هذا ، وقد أخذت فى الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ظواهر كتابية نجمها فيما يلى :

١ — سقوط مقوس بين اللام الثانية فى لفظ الجلالة والهاء المتطرفة<sup>(٦)</sup> .

٢ — إسبال عراقة الميم المتطرفة ثم بسط إسبالها بسطاً بغيراً جهة اليسار<sup>(٧)</sup> .

(١) شواهد القبور المجلد الرابع رقم ٨٠٦/١٥٠٦ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة يقاب عليها الثايت ، شديدة القبح) ، وكتابة رقم ٢٧٢١/٤٥٤ — اللوحة ٤٥ (بطريقة المثالث ، شديدة القبح) .

(٢) شواهد القبور ، المجلد الرابع رقم ٨٣٤ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة من نهاية العصر الطولونى وبداية العصر العباسى الثانى) ، تتفق مع كثير من كتابات العصر السابق .

(٣) انظر شواهد القبور ، المجلد السابق — اللوحات ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ .

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ ورقم ١٢٩١ — اللوحة ٣٩ من المجلد الرابع ، ورقم ٧٢١/٥٠٦ اللوحة ٤٢ من المجلد المذكور .

(٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) قد بدت هذه الظاهرة لأول مرة فى النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو المرقوم ٣٢٧٢١٣/٣٢ — فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣٥ المجلد الرابع — تصفح اللوحات ١٠ — ١١ — ١٥ — ٢١ — ٢٣ — ٢١ — ٢٩ — ٣٦ — ٤٨ من المجلد الرابع (شواهد) ، وفى الإفريز الكتابى الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦١ هـ .

(٧) ويرى ذلك لأول مرة فى النقش المؤرخ ٢٩٣ هـ والمرقوم ١٤٧٩/٢٧٠١ — اللوحة ٣٨ من المجلد الرابع ، واللوحة رقم ١٠ من المجلد الخامس ، واللوحة رقم ٣٠ من المجلد المذكور .

٣ — ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ثنياً مقوساً<sup>(١)</sup> .

٤ — ثنى عراقات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين على شكل فرع نباتي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار<sup>(٢)</sup> .

٥ — ثنى استقامة الميم فوقها في شكل تدوير ينشئ رجماً جهة اليسار ، وقد لا يتثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى في هذه الحالة بوريقات أو فروع نباتية رفيعة<sup>(٣)</sup> .

وقد شاع من قبل الخطأ أن هذه اللواحق الزخرفية إنما هي من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقيا والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة في مصر منذ الحلفاء الأخيرة من القرن الثالث الهجري ، أي منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيديّة ( ٣٥٧/٢٢٣ هـ ) ، وشيوع هذه الظواهر في العصر الأخشيدي ، وابتكارها بعد ذلك في العصر الفاطمي ، كل ذلك يؤيد ما نريد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التي أدركت في وقت ما كتابات شمال أفريقيا والأندلس وإيران ، نشأت أصلاً في وادي النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجغرافي شرقاً وغرباً ، وليس ببعيد أن تكون قد رحلت رحلتها جهة الغرب إلى شمال أفريقيا والأندلس ، وجهة الشرق نحو إيران قبل الغزو الفاطمي زمن ، أي منذ ظهرت في مصر في خواتيم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر دائماً سباقة في ميدان الخط ، تجيد فيه وتبتكر الجديد في الخط والزخرف ، ثم تذيب ذلك في العالم الإسلامي شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية في هذا القرن الرابع ، فيما عدا القليل منها ، تأخر في الفن الكتابي يجعلها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بدء ذلك التدهور الذي لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقعة بين ٣٢٠ و ٢٥٧ هـ ، ومعظمها يقع في العصر الأخشيدي ، أنها من النوع المرفع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها<sup>(٤)</sup> ، والمرص منها لا يختلف في شيء عن كتابات العصر السابق<sup>(٥)</sup> .

(١) وقد بدأ ذلك أول الأمر في النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — المجلد الرابع اللوحة ٣١ وفي اللوحة ٤٩ المؤرخة ٣١٥ هـ — المجلد سالف الذكر ، واللوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وفي النقش المؤرخ ٣٢٨ هـ ، ويبدو هذه المظاهر على شكل انكسار في اللام نحو اليسار ، وفي النقش المؤرخ ٣٣٢ هـ يبدو على شكل انكسار مرطب بعض الشيء في البسلة ، وتبدو على هيئة الناضجة في السطر السادس [ انظر اللوحات ١٥ و ١٨ و ٣١ و ٣٦ من المجلد الخامس ] .  
(٢) وقد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في نقوش الحلقة الأخيرة من القرن الثالث — انظر النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ والمرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣١ من المجلد الرابع .

— انظر اللوحة ٢٧ من المجلد المذكور ، والنقش رقم ٢٧٢١/٤٢٢ — اللوحة ٤٨ من نفس المجلد ، واللوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، واللوحة ٨ من نفس المجلد ، واللوحة ١٣ من المجلد الخامس (يمين) ، واللوحة ٣٦ (يمين) ، واللوحة ٣٤ واللوحات ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، واللوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يشاهد ذلك في نقش مؤرخ ٣٠٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر اللوحات ٢٥ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٧ و ٤٠ من المجلد الخامس ، واللوحات ٤ و ٥ و ٧ من المجلد السادس .

(٤) انظر اللوحة المؤرخة ٣٢٠ هـ رقم ٣٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابة المؤرخة ٣٤١ هـ رقم ١٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابة

المؤرخة ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .



والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيدية عن سابقتها إلا تلك اللواحق التي أشرنا إليها آنفاً ، والتي كان من شأنها إكساب الكتابة روحاً جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهدية في النصف الثاني من هذا القرن ، وهو يقع في حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات العصر الأخشيدى السابقة عليها في شيء<sup>(١)</sup> . ويؤيد هذا ما نريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز سياسية تفصل كتابة عصر عن كتابة عصر آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولوني وأسلوب أخشيدى وأسلوب فاطمى ، وإنما هناك أسلوب واحد متطور ، أدركته في أوقات متتابعة عوامل ارتقاء وانحطاط ، ولحقته في بعض الأحيان لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجديد والابتداع والافتتان في الظاهرة الخطية ، وتتصف بعض كتابات النصف الثاني من القرن الرابع بالجودة النسبية<sup>(٢)</sup> .

وتبلغ الروح الجديدة التي أشرنا إليها ، والتي قلنا إنها جاءت نتيجة لدخول بعض اللواحق الزخرفية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها في الكتابة المؤرخة ٣٨٩ هـ والرقومة ١٢٣٦ في سجلات المتحف الإسلامى<sup>(٣)</sup> ، وما تجدر ملاحظته أن هذه اللواحق التي أدركت بعض الحروف أول الأمر ، بقصد زخرفتها أو شغل الفراغ الناشئ بينها ، لم تلبث أن أصبحت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الانفصال عن الحروف التي لحقت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابات هذا القرن — وقد أخطأ الذين زعموا أن هذه الظاهرة دخيلة على الكتابات المصرية ، فقد ثبت لدينا أنها اكتملت في مصر في مدى قرن من الزمان (من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع) ، كما أخطأ الذين زعموا أنها من مميزات الكتابات الفاطمية ، فقد ثبت بطريق التقصى أنها وليدة الحلقات الأخيرة من القرن الثالث ، سابقة على العصر الأخشيدى ، ومتطورة خلال هذا العصر وبعده ، حتى أدركها الفواطم عند دخولهم إلى مصر فيما أدركوا بها من ظواهر الفنون .

على أن شيئاً هاماً يستلفت النظر ويدعو إلى التريث في الحكم على كتابات هذا القرن ، ذلك أن كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع على الجص في الجامع الأزهر وعلى الخشب في مقصورة الجامع الحاكمى أجود بكثير من الكتابات الشاهدية المعاصرة -- يفسر ذلك أحد احتمالين :

الأول — أن تكون هاتان الكتابتان قد جودتا تجويداً مقصوداً جمل منهما كتابتين جديرتين بأثرين من أعظم الآثار الفاطمية في مصر .

الثاني — أن تكون هـذه الكتابات أجنبية الطراز ، وفدت على مصر مهاجرة من شمال إفريقية مع الفتح الفاطمى .

على أن مجرد النظر إلى الكتابات الشاهدية في القرن الثالث الهجرى في مصر ، يثبت أن فكرة الزخرفة التي أدركت الكتابات التذكارية ، وجدت في مصر قبل أن توجد في شمال إفريقية ، فهذه الكتابات التي ما تزال ترى على جدران رباط

(١) انظر الكتابة المؤرخة ٣٢٣ هـ في سجلات المتحف الإسلامى ( اللوحة ٢٢ المجلد الخامس — شواهد ) .

(٢) انظر النقش المؤرخ ٣٤٤ هـ وفارنه بالنقش المؤرخ ٣٤٥ هـ ( اللوحة ٢٦ من المجلد الخامس — شواهد ) .

(٣) انظر النقش المؤرخ ٣٨٢ هـ ، رقم ٩٢٠١ ( اللوحة ٤٦ من المجلد الخامس — شواهد ) .

(٤) النقش المؤرخ ٣٢٩ هـ رقم ٢٢٣٩ ( اللوحة ٢ من المجلد السادس — شواهد ) .

مسجد أبو فتاة في سوس (٢٢٣/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٣٦ هـ) ، وكلها من عصر الأغالة ، بسيطة خالية من كل زخرف .

ولما كنا قد تفحصنا خواص الكتابة في القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ، وسردنا أنواع اللواحق الزخرفية على سبيل الحصر ، وتذكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمي ، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأخشيدي ، فلا يبعد والحال كذلك أن تكون هذه اللواحق قد تطورت في مصر كانشأت فيها ابتداءً ، ولابد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المجودة والمزخرفة قد زينت في وقت ما مباني الأخشيديين وخدمت أغراضهم ؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها ( أواخر القرن الثالث ) لا تحمل لنا من الكتابات ما يلقى ضوءاً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى في شمال أفريقية ، فإنه يصعب جداً أن نتصور أن طراز هذه الكتابات المجودة المزخرفة قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقية ، بل المرجح أن تكون ظاهرة التوريق التي تتميز بها كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع ( كتابات الأزهر والحاكم ) إن هي إلا تطور لفكرة التشجير التي وجدناها تميز بعض كتابات القرن الثالث - ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رُحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال أفريقية قبل وفودهم على مصر ، ولعلهم قد جودوها في ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة .

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التي نحن بصددتها أندلسية الأصل ، لما بين كتابات الأندلس ( في بعض المصور ) وكتابات شمال أفريقيا ومصر في العصر الفاطمي من شبه ، وبمعنى آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المجودة المعروفة في مصر من أوائل العصر الفاطمي في الأزهر والحاكم ، إنما هي من أصل أندلسي ، إلا أن ذلك بدوره بعيد عن الصواب ، فقد ثبت بالتقصي أن كتابات الأندلس في القرن الثالث الهجري كانت من النوع البسيط ، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التي جمعها « ليقي - بروفنسال » من كتابات الأندلس في ذلك القرن<sup>(١)</sup> .

ولما كانت بواكير الزخارف الكتابية قد ظهرت في مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامي في القرن الثالث ، رجح الزعم القائل بأن اللواحق الزخرفية التي عرفناها في العصر الفاطمي إنما هي من ابتكار المصريين .  
[ انظر للملحق الثاني في نهاية البحث عن اللواحق الزخرفية الكتابية ] .

والملاحظ بصفة عامة أن كتابات الأندلس ( المغرب الإسلامي ) تتأخر في تطورها فترة زمنية تقرب من القرن عن الكتابات المصرية ، فهي في القرن الثاني وأوائل القرن الثالث ، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثاني في الشرق الإسلامي ، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تغلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللواحق الزخرفية التي عرفت في مصر قبل ذلك بزمن .

والحق أن كتابات الأندلس ظلت تغلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية ، وهي في مجموعها مهما انصفت بالزخرف ، لم يقدر لها أن ترتفع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمي المزخرفة في مصر .

(١) انظر الأشكال في كتاب ليقي - بروفنسال .

نعود إلى أهم الكتابات الشاهدية في القرن الرابع الهجرى ، وقد حصرنا البحث في عدد من هذه الكتابات رأيناها أكثر إظهاراً لخواص هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فكرة التطور التي نحرص على إثباتها - أما هذه الكتابات التي اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهي :

- ١ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٢٠ هـ و مرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامى فى القاهرة - ( شكل ٣٦ ) .
- ٢ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ من مجموعة يوسف أحمد - ( شكل ٣٧ ) .
- ٣ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٤١ هـ و مرقومة ١٢٣٢ فى السجلات المذكورة -- اللوحة ٢٤ المجلد الخامس - شواهد ( شكل ٣٨ ) .
- ٤ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٥٥ هـ و مرقومة ١٢٣٤ فى السجلات المذكورة - ( شكل ٣٩ ) .
- ٥ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٦٣ هـ و مرقومة ٨٨٥١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة - ( شكل ٤٠ ) .
- ٦ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٢ هـ و مرقومة ٩٢٠١ فى سجلات المتحف الإسلامى فى القاهرة - ( شكل ٤١ ) .
- ٧ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٩ هـ و مرقومة ١٢٣٩ فى سجلات المتحف المذكور - ( شكل ٤٢ ) .

نقش مؤرخ ٨٣٢٠<sup>(١)</sup>

١ — مادته : رخام

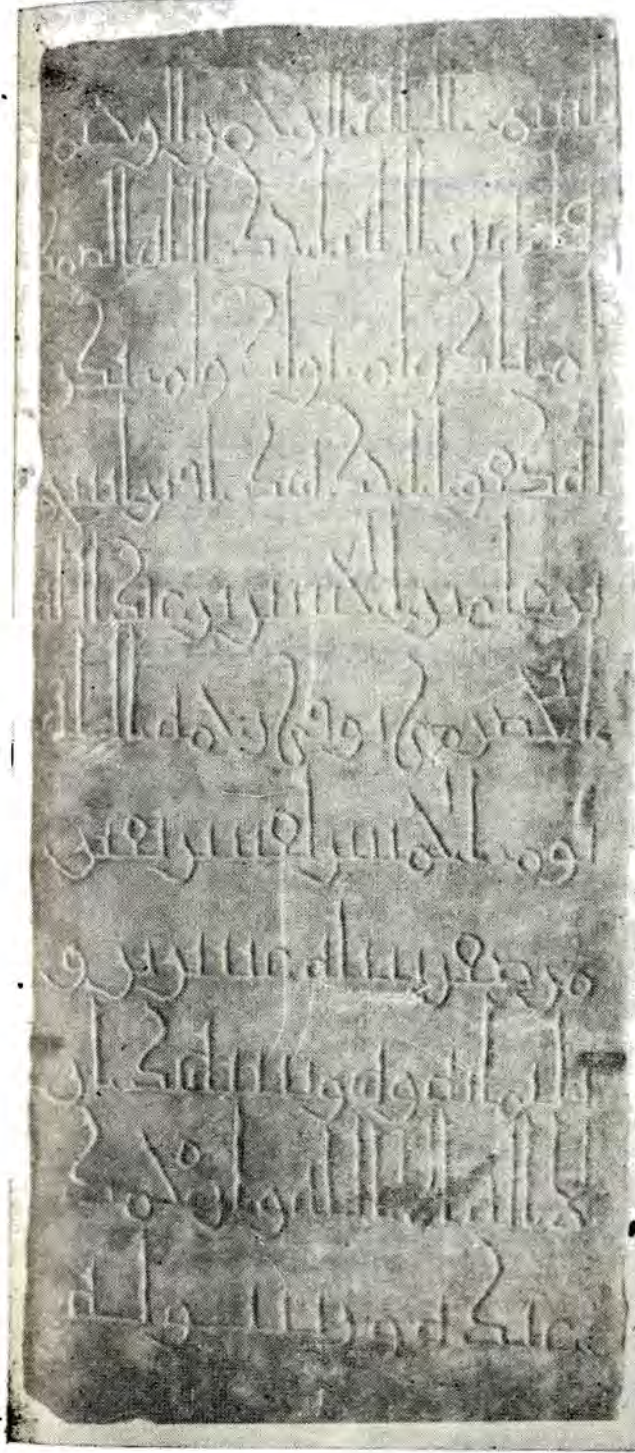
٢ — أبعاده : ٣٥ × ٧٩ سم

٣ — جهة وروذه : غير معلومة .

كتابة هذا النقش ( شكل ٣٦ ) مرفعة غائرة تمتاز بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهي في مجموعها رائعة بهجة ، تسترعى النظر بقوائمها المرفعة وعراقاتها المستديرة ، تخالف الكتابات المعاصرة بما فيها من التوسيع المقصود واستطالة القوائم نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من ظواهر تقدم الخط : ترطيب في عراقات الرء والنون والواو والسين وفي شكلى الدال والكاف ونهاية الياء المحتمة ، على نحو أكثر تهذيباً وارتقاء مما ألفناه في كتابات القرن الثالث ؛ وتكاد هذه الكتابة تكون فريدة في نوعها ، لا يربطها بمجموعة الكتابات المعاصرة لها والسابقة عليها سوى القليل من الروابط الفنية ، وهي تبعد عن كتابات العصر الطولوني الغليظة ، القصيرة القوائم ، بدأً وضحاً .

يقع هذا النقش في نهاية الفترة العباسية السابقة للعصر الإخشيدى ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات تطور الكتابة في ذلك العصر .

وتكاد تنحصر أساليب الكتابة في هذا العصر في أنواع ثلاثة : ( ١ ) كتابات معرضة بارزة قصيرة القوائم على نحو ما كان مألوفاً في العصر الطولوني ، بدأت تختفي وتحل محلها كتابات مرفعة غائرة قليلة الجودة . ف كتابات مرفعة قليلة الجودة لا تجرى على قاعدة ثابتة ، لم يراع في إنفاذها أى جهد فنى ، ومعظم كتابات العصر الإخشيدى الشاهدية من هذا

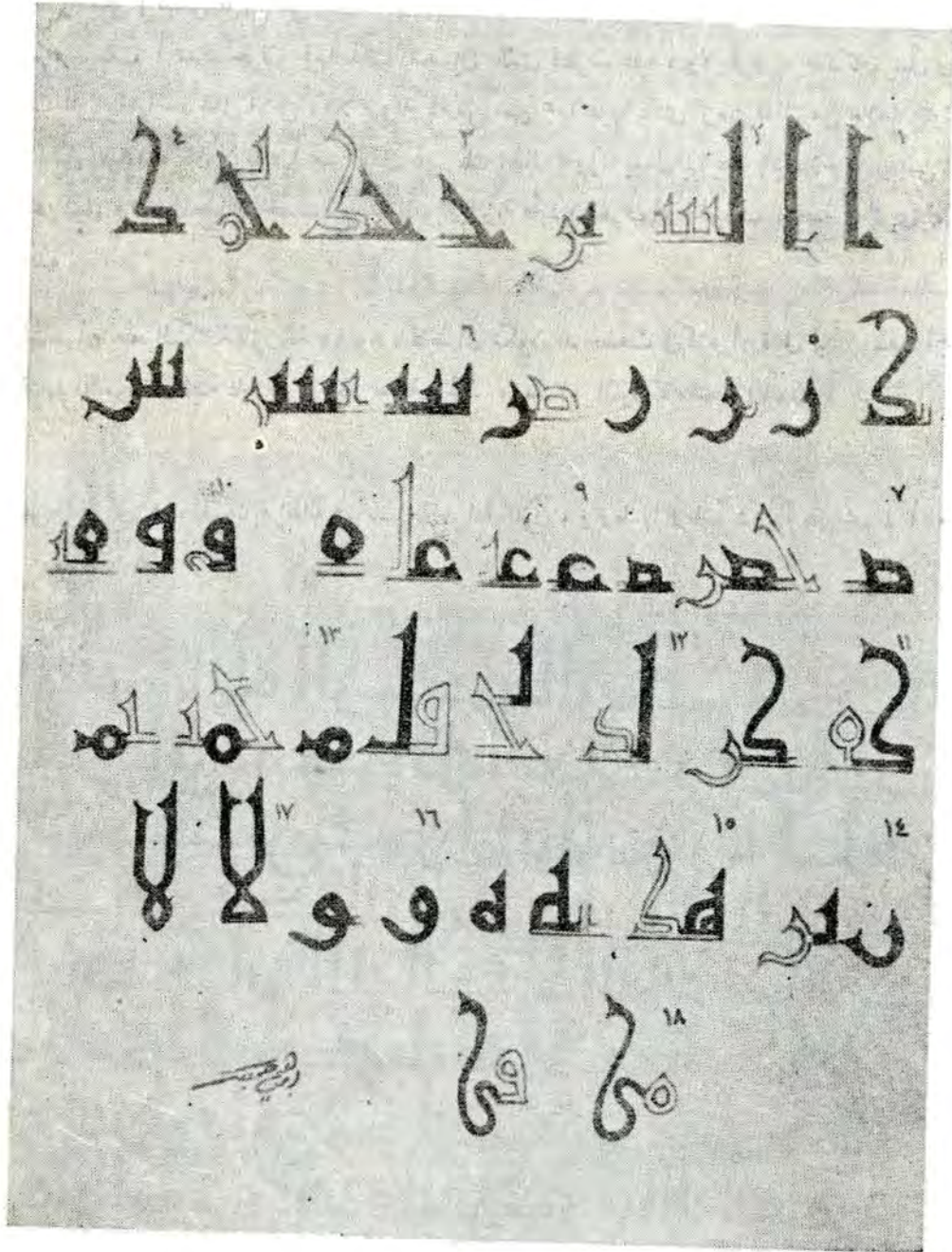


شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٨٣٢٠ ، رقم ١٢٢٨ .  
في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى .



النوع<sup>(١)</sup> (ج) وكتابات أقرب إلى التثليث منها إلى البسط والتدوير<sup>(٢)</sup>.  
وتعتبر هذه الكتابة فائقة عصر جديد من عصور الخط التذكاري يتنازع المعدل جديد يبدو لأول وهلة في نسبة عرض الحروف القائمة إلى ارتفاعها، لعله المعدل « الفاطمي »، ويستوعب النظر في كتابة هذا النقش من الظواهر الجديدة ارتكاز الفاء والقاف التوسطين على قائم قصير — للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [ ٢٤ ] .



لوحة [ ٢٤ ] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ هـ سالف الذكر

- (١) انظر شواهد القبور : المجلد الخامس اللوحات ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ .  
(٢) انظر شواهد القبور المجلد الخامس اللوحات ٧ (رقم ١٢٢٩) و ١٠ (رقم ٣١٥٠/١١٧) و ١٩ (رقم ١٢٧٠٨) و ٢٢ (رقم ١٢٦٢٧) .



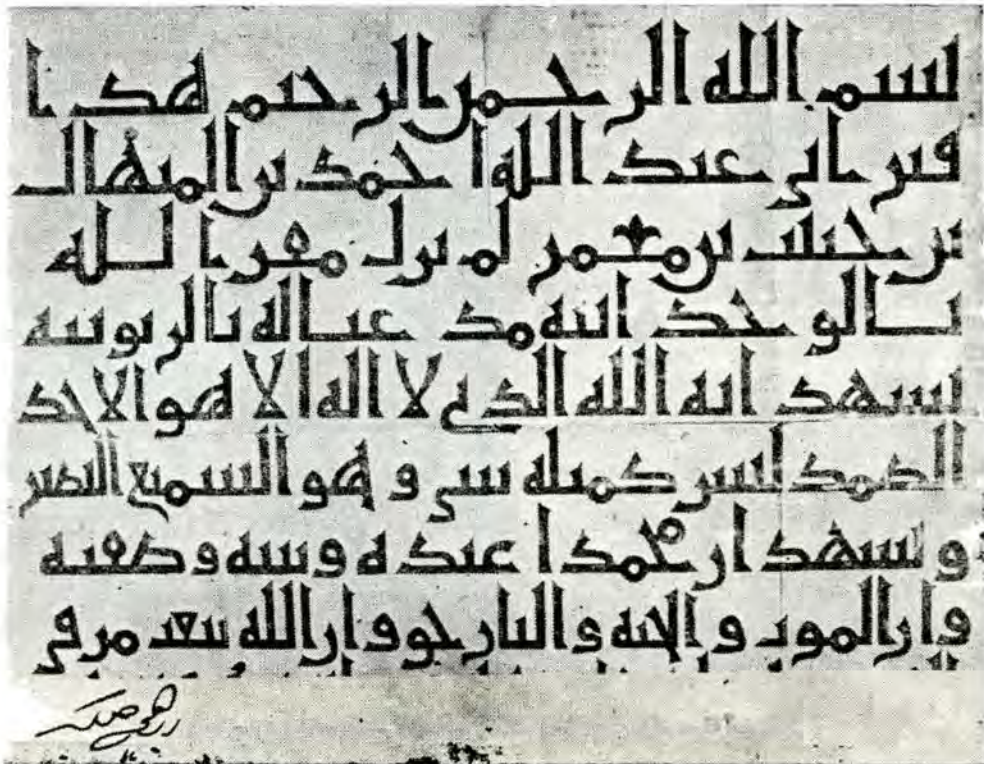
## نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ

(من مجموعة المرحوم يوسف أحمد)

كتابة هذا النقش (شكل ٣٧) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين في مصر ، وهي مجودة إلى حد كبير ، ولعل يد الأستاذ يوسف أحمد قد جرت فيها بذلك التحسين الذي فطرت عليه ، ولا غرو ، فقد كان يميل رحمه الله إلى إبلاغ الكتابات التي ينقلها حد المثل الأعلى ، فلا تروقه كلمة من نص عدا عليها عادي الزمن فقلل من ملامة متونها أو أتلف منها حرفاً أو بعض حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، يقيس المجهول على المعلوم ، فإن عز المثل ، تعاون خياله الحصب مع يده القوية المترنة فأبدع الحرف أو الحروف الناقصة ، فجري مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نعتقد أن هذه الكتابة المؤرخة ٣٢٢ هـ ، لابد أن تكون قد خضعت في كثير أو قليل ليد يوسف أحمد وخياله ، فجاءت كما تشهد الصورة المثبتة غاية في إحكام صنعة الخط ، ملساء المتون ، مفتحة العيون ، كثيرة الائتلاف قليلة الاختلاف .

ويسترعى النظر في هذه الكتابة إطالة في مساحة عراقة النون ، وترطيبها ترطيباً شديداً على نحو لم نألفه من قبل ،



شكل (٣٤) نقش بارز من العصر الطولوني ، نقله الأستاذ يوسف أحمد بطريقة « الاستمبايح » للوضوح — رقم ٣٠١٥



وإسبال عراقة الرء وإنهاؤها بتشعيرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وترطيب مؤخر انصاف ، وضجع مقدمها والصعود بسنها إلى ما فوق تسطيحها العلوى ، وإطالة فى بسط اللام المفردة فوق خط تسطيح الكتابة - مما لم يجرى من قبل ، وبلحظ الإنسان فى هذا النقش من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط منضجع الحاء المتوسطة فى كلمتى الجنة وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم العين المتوسطة على هيئة المثلث ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابية الجديدة سقوط اللام الثانية فى لفظ الجلالة عن مستوى التسطيح فى هيئة تقويس ضيق ، وفى هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد فى كلمة الرحمن - سطر ١ ، وفى لفظ الجلالة - سطر ٣ ، وبالوحدانية - سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال فى الكلمات التى أجرى فيها الاستمداد ، ليكون كما فى كلمتى « بالوحدانية - ومذعنأ » - سطر ٤ وكما فى كلمة عبد الله - سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالنسبة لطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجمالها (١)

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .



لوحة [٢٥] تحليل أبجدى للنقش رقم ٣٠١٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) ارجع فصل : أدب هذا المخط وهندسته ، والنسبة الفاضلة فيه ، ص ٩١ وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ<sup>(١)</sup>

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٥٤ × ٣٣ ٣ - جهة وروده : غير معلومة

كتابة هذا النقش ( شكل ٣٨ ) جارية على أصول الخط التذكارى البسيط ، مقومة السطور ، بادية الجودة ، مرفعة بعض الشيء ، محفورة في الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حتى لقد بدت في مجموعها كتابة بهجة رائقة ، والكتابات الشاهدية التي من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذي يبعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يكن بهذه الظاهرة من ظواهر الفنون إلا بمقدار .

تمتاز كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابة النقش السابق ( ٣٢٠ هـ ) بقصر الطوالع وغلاظها نوعاً ، كما تمتاز في الجملة بآزان الحروف ، مما يدل على أن اليد التي أنفذتها في الحجر يد قوية مقتدرة .



وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرطباً من أعلاها جهة اليسار ، ونزولها عن مستوى التسطيح في شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأختم والطاء وأختما بإستان لاترطيب فيهما ، وثني نهايات المراتق وترقيعها — اللهم إلا في القليل حيث تنتهى بعض المراتق معرضة مشطاة ، والعين موسعة الفتحة معرضة الطرفين مشطاة .

وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة في كثير عن الكتابات المجودة السابقة عليها .

ويتبين من قراءة النص الشاهدى لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي بن

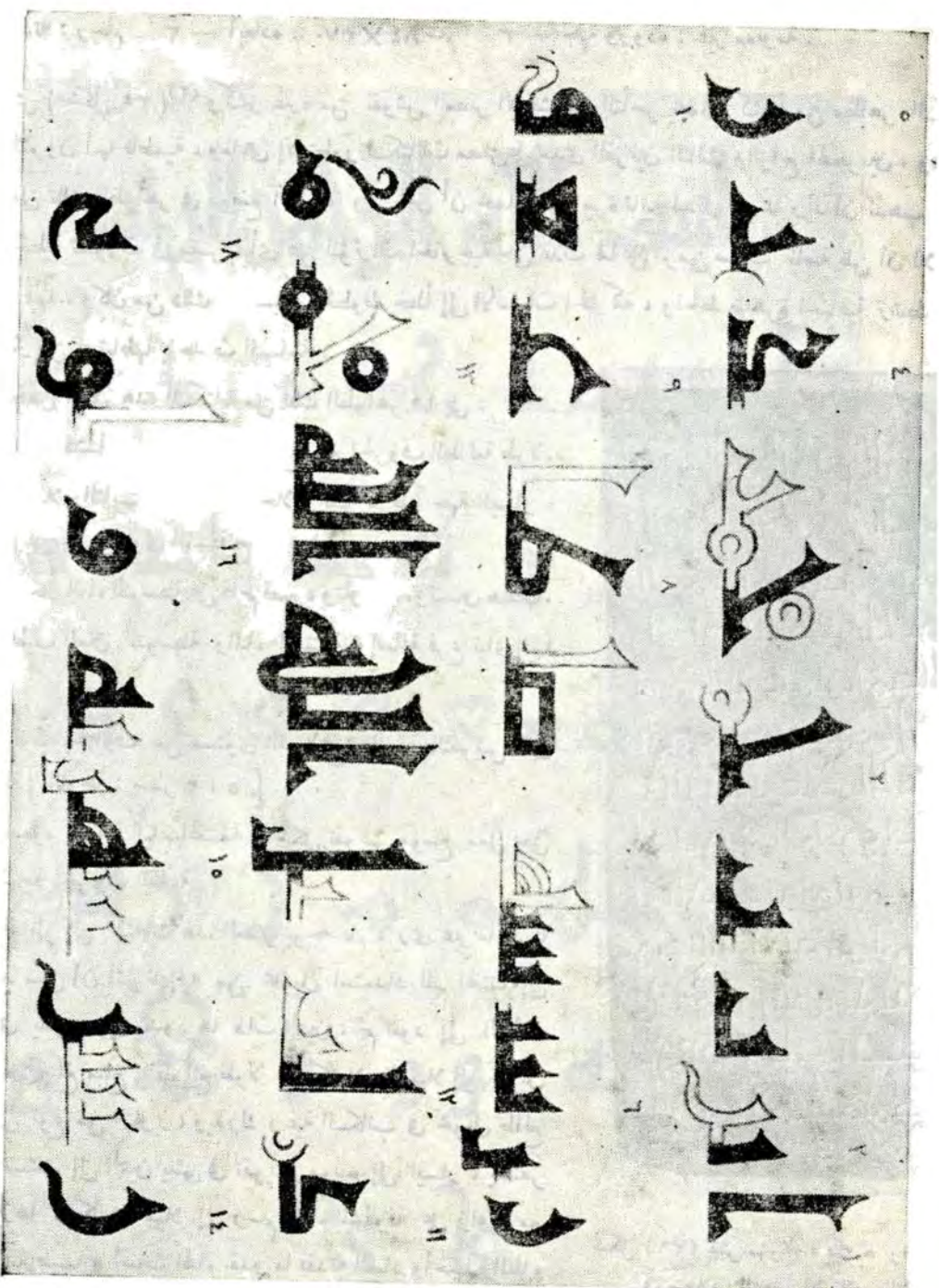
أبي طالب » ولعل تلك الجودة الظاهرة التي تتعلل بها كتابته راجعة إلى أنه صنع في مصر لشريف هاشمي في عصر كثر فيه تمجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبيل غزو الفاطميين لهذه الديار .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [ ٢٥ ] .

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة





لوحة [٢٦] تحليل أبجدى للنش رقم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

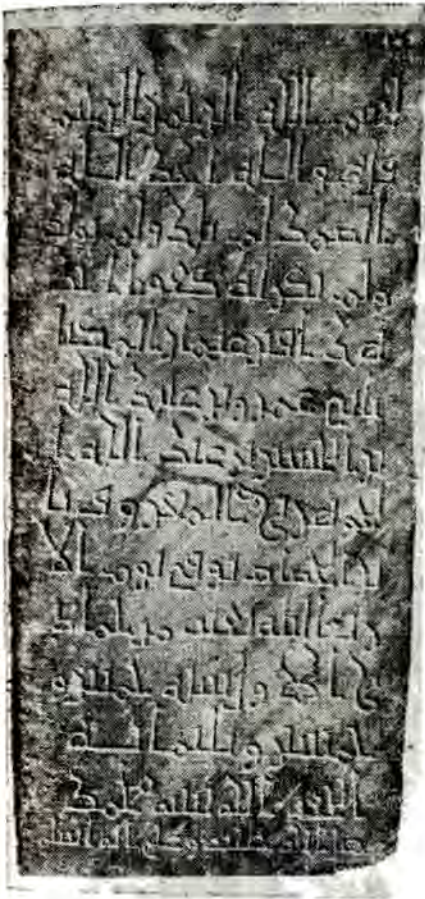
## نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ<sup>(١)</sup>

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٨٤ × ٣٧ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

هذا النقش ( شكل ٣٩ )<sup>(٢)</sup> وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيدى المتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التي يزعم الكثيرون أنها فاطمية ، وما هي إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر في موضع آخر ، ولا بأس أن نجعلها هنا مرة ثانية للدلالة على ما نريد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت في مصر بنأى عن المؤثرات الخارجية حتى غدت لها على الزمن صفات خاصة ظن أن للأحداث السياسية دخلاً فيها ، وكان من ذلك أن نسبت الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان والمكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .

ونحن نلخص ما في هذه الكتابة من تلك الظواهر فيما يلي :

- ١ - علو الباء البدئية وما في معناها حتى تبلغ مبلغ الحروف الطالعة طولاً .
- ٢ - ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرتباً جهة اليسار ، وسقوطها بتقويس عن مستوى التسطیح .
- ٣ - ارتكاز الفاء المتوسطة على قائم قصير ، وتلويزها ، وتسنيين هامتها .
- ٤ - ترطيب العين المتوسطة والياء المختمة وإضافة فرع بنأى إليها وتوريقها .
- ٥ - إسقاط الحروف عن مستوى التسطیح بطريقة التقويس ، في غير لفظ الجلالة [ اللوحة : سطر ٢ ، ٥ ] .
- ٦ - الصعود بعرفة الياء المختمة في شكل تقويس موسع معلى حتى ليكاد يدرك نهاية الحروف القائمة .
- ٧ - والناظر إلى كتابات هذا العصر بوجه عام ، يرى غير ما قد بنا من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استمداد اليم المختمة إلى شبه فرع بنأى ينثنى فوق تدويرها ذات اليمين ، ثم تعود إلى الانثناء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوالع طولاً - كما يلاحظ ميلاً إلى تحويل استمداد اليم إلى نوع من التلويز ، ويدرك رغبة الكاتب في تحويل طالع الطاء إلى خط مستقل إلى اليمين ينثنى في تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويزها ، كما يجد ميلاً إلى رسم الهاء المشقوفة على زاوية مع كثير من « الترطيب » أصاب الهاء بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استعالت هذه الحروف في كتابات هذا العصر إلى حروف



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) انظر الشواهد المرقومة ٢٨٤٧ و ٢٧٢١/٤٣٢ واللوحة ٣٧ المجلد الخامس - شواهد .



شديدة اليبس ، تكاد تخلو من كل ترطيب ، وهو يدرك فوق ذلك كله الميل الشديد إلى ترطيب عراقات الراء والنون وجمعها والصمود بها في تقويس موسع جهة اليمين ، ثم الرجوع بها على نحو شبيهه بالسابق ناحية اليسار<sup>(١)</sup> .  
للتحليل الأيجدى . أنظر اللوحة [ ٢٧ ] .



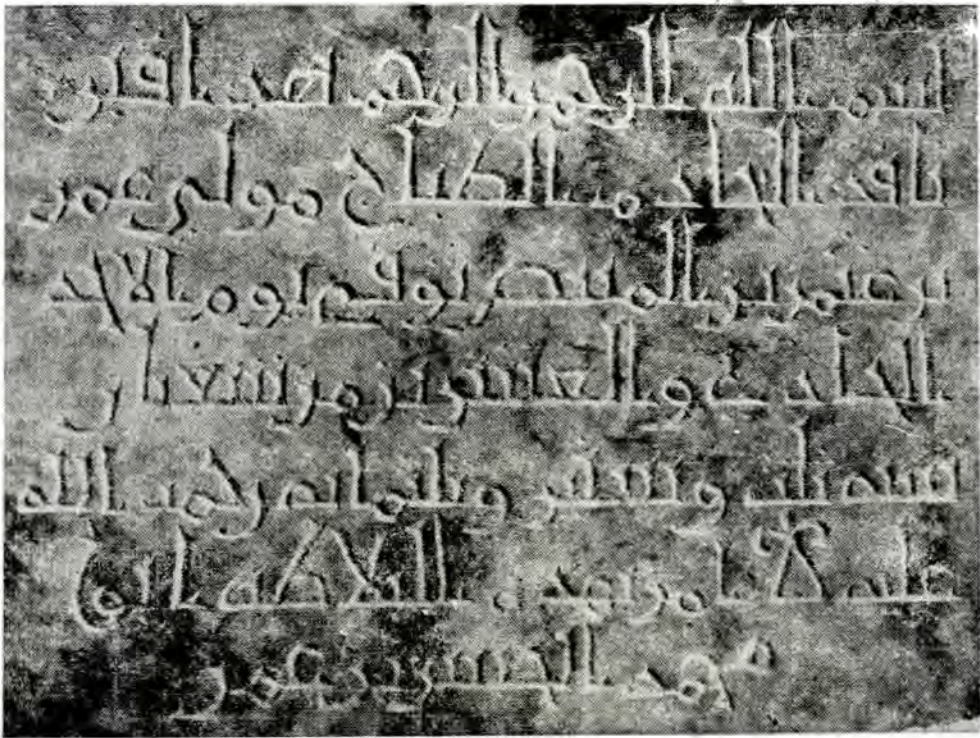
لوحة [ ٢٧ ] تحايل أيجدى للنقش المؤرخ ٣٥٥ هـ ، رقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) انظر اللوحتين ٣١ و ٣٧ ( المجلد الخامس — شواهد ) من العصر الإخشيدي ، ثم فارتبها باللوحة ٤١ من العصر الفاطمى ( المجلد الخامس — شواهد ) ، واللوحة رقم ١ ( المجلد السادس — شواهد ) من العصر الفاطمى .



## نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ<sup>(١)</sup>

- ١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٤٦ × ٥٣ سم ٣ - جهة وروده : غير معروفة .
- كتابة من خلافة المزمع أبو تميم معد أول الخلفاء الفاطميين بمصر ( شكل ٤٠ ) عليها مسحة من البساطة والرونق تبدو لأول وهلة خالية من خصائص العصر الذي نقش فيه ، إلا أن التريث في النظر إليها يدخلها في عداد كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، بما تحمله من الخصائص الآتية :
- ١ - ارتفاع الباء المبتدأ إلى علو الحروف الطالعة .
- ٢ - استلقاء طالع الطاء إلى الخلف .
- ٣ - رسم الدال على زاوية .



شكل (٤٠) نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ - في سجلات المتحف الإسلامي رقم ٨٨٥١

- ٤ - الصعود بمراقبة الواو في شكل تقويس موسع إلى علو يبلغ نهاية الحروف الطالعة .
- ٥ - ترطيب الراء والتون والواو .
- ٦ - وتكاد تتماز هذه الكتابة عن غيرها من كتابات العصر بترطيب جهة الجيم وأخواتها بشئ مشعر منكب ، كما في الخطوط اللينة ، وسقوط جزئها النضج عن خط استواء الكتابة ، والهاء المتوسطة مدورة مشقوقة ، نصف شقها فوق مستوى التسطيع ونصفه الآخر تحته ، والكتابة فيما عدا ذلك معجمة ( منقوطة ) على نقيض الكتابات الكوفية التذكارية أجمع ، ولعل هذا المعجم ( فقط ) دخیل عليها غير معاصر لها .
- للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٤٨]

(١) رقم ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة .



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله



# نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ<sup>(١)</sup>

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٧٨ × ٢٣ سم ٣ - جهة وروده : الوجه القبلى .

كتابة من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثانى الخلفاء الفاطميين بمصر ( شكل ٢٦ ) ، فريدة في نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضة يدو فيها إحكام الصناعة الخطية على وجه لم تألفه حتى الآن في كتابات هذا القرن ، وليس بين مئات الكتابات الشاهدة السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شئ يشبهها في جودة الخط والخفر



شكل (٤١) نقش قبرى مؤرخ ٣٨٢ هـ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولعل السر في تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صنعت لهاشمى من آل البيت ، هو ( أبو القاسم ) يحيى بن طلى بن محمد [ بن ... ] جعفر بن الحسن بن الحسن بن على بن أبى طالب<sup>(٢)</sup> في عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء لشأن آل محمد .  
يمثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة في هذا القرن على نحو مجود ، وكتابته تعتبر مثلاً أعلى لكتابات الشواهد ، وهى لا تقل إتقاناً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً في العصر الفاطمى ، تمتاز إذا قورنت بكتابات الأزهر والحاكم

(١) رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الاسلامى بالقاهرة .

(٢) قراءة « فيت » -- شواهد القبور ، المجلد الخامس من ١٩٠ رقم ١٩٨٩ .

بالبساطة برغم تلك المحاولات الزخرفية التي تبدو لأول نظرة في هذه الكتابة الفريدة ، ويمكن أن نلخص تلك المحاولات فيما يلي :

١ - توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .

٢ - «زائدة» على هيئة فرع نباتي لا ينطلق من نهاية بسط الميم ، بل يركز بترفع فوق منتصف انبساطها .

٣ - افتنان في رسم العين المتوسطة بإضافة زائدة مثلثة فوق قمتها .

٤ - زيادة في انثناء جبهة الجيم واختيها .

٥ - على أن ما بهذه الكتابة من مبالغة في تقطيع قمم الحروف الطامعة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون في ذاته نوعاً من الزخرف .



لوحة [٢٩] تحليل أبجدي للنقش المورخ ٨٢٣هـ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [ ٢٩ ] .



## (١) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٦٨ × ٥٢ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

كتابة من خلافة الحاكم أبي على منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر شكل (٤٢) باسم واحد من سلالة الحسين بن علي بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ثلاثة الكتابات الشاهدية المجودة المعروفة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً ، حق ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط الجميل المجود كان في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وفقاً على

خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون كل ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من افتتان ، كان قرين تلك الحركة الدينية القوية التي شملت وادى النيل من لدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .

ولا يبعد أن يكون الخط قد لعب دوراً هاماً في خدمة الدين في العصر الفاطمي ، فاقصرت الأنواع المقومة منه على تحلية المساجد والأضرحة ، وخص آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تخليداً لذكركم ، يفسر هذا ما نراه سائداً في الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة العناية ، سواء من حيث صناعة الخط أو صناعة الإنجاز .

يميز هذه الكتابة الشرفة على نهاية القرن تجويد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التناسب بين تحانة الحروف ، وتزاحم السطور والحروف ، وهي بالقياس إلى نقش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيما يلي :

- ١ - زيادة في تقويس جهة الجيم واختيها حتى تبدو في هذه الكتابة «منكبة» فوق الحرف الذي يليها .
- ٢ - ترفيع عراقات الراء والواو وعدم جمعها ، وانتهاءها بثني مرفوع .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

٣ - تلويز تدوير الواو في بعض المواضع .

٤ - جمع عراقة الرء وإنهاؤها بقاء رأسى قصير ، وكذلك جمع عراقة القاف والنون وإنهاؤها بزائدة مائلة إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة نباتية قبل جمعها مباشرة .

٥ - ظهور الزخرفة الورقية التى رأيناها في بعض الكتابات السابقة ، في عراقات الرء والقاف وما فى معناها .

٦ - ظهور نوع من الياء المفردة والياء المختمة تحل فيه التزوية محل الترطيب .

٧ - ظهور نوع من الهاء المتوسطة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيح ، شقت شقاً رأسياً بخط مائل قليلاً جهة اليمين ثم ينثنى فى تعريض جهة ، اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .

٨ - ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تعالو فيه الألف ، عن اللام وتكتب فوقها .



لوحة [٣٠] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٨٣٨٩ - رقم ١٢٢٩ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

٩ — بسط عرارة العين المختمة في كلمة ( يشفع ) .

١٠ — ظهور الاستمداد بعد اختفائه طويلا ، وتحليته بتقويسات تخفف من الملل الذي يتبع الاستمداد عادة ، وتعالى بعض الفراغ الذي يخلقه الاستمداد .

١١ — تسقط اللام المبتدأة حتى مستوى التسطیح ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء المتوسطة على نحو غير مألوف ، كما في كلمة ( الحق ) — وتتصل الحاء المتوسطة بالجيم التي تليها بطريقة مماثلة كما في كلمة ( الحجة ) .

١٢ — ذلك فضلا عن عقف اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ، وغيرها من الالامات ( كما في كلمة ليلة ) ، ومقووط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطیح .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [ ٣٠ ] .

# الفصل السادس عشر

## كتابات الجص في الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ

يلحظ المتتبع لحلقات التطور في الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحاً في الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع الهجري ، وأن الغالبية من هذه الكتابات (أو النقوش) تنصف بعدم الجودة وبالتأخر الذي يضمها دون كتابات القرن الثاني ، وفي مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقتية جاءت نتيجة للمنافسة الفنية بين مصر والعراق كوجه من وجوه المنافسة السياسية .

ولا يمدو الأمر في هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أي وجه يكون التسجيل ، وبعبارة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفني الذي يسد مطالب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لابد أن تكون قد لقيت طائفة ممتازة من صانعي النقوش عملت لها ، وأن الإجداد البادية في كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكد أنه القرن الرابع الهجري والقرن الذي يليه لم يخلوا من نقوش قبرية فيها كثير من الملاحاة والحسن والجريان على قواعد الخط الكوفي ، ومن هذه تلك النقوش التي صنعت لنفر من آل البيت تسجيلاً لوفائهم على ما مر بنا .

على أن هناك دليلاً واضحاً على أن الكتابات التذكارية التي زينت العمارة في القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات في جودة الكتابة وجريانها على النسبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التي تضعها في مصاف أجمل النقوش التي ظهرت في أماكن أخرى من العالم الإسلامي ، وبالأخص في شمال العراق في ظل الأتابكة العظام من حكام الموصل وديار بكر ، الأمر الذي يثبت على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع في صناعة النقوش ، قد خست بهما طائفة من الناس ، هي الطائفة القادرة على مكافأة الصانع وتقدير جهودهم الفنية ، وأن الإنتاج الفني الكتابي استعمل على العامة ليكون في خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر ، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيهما بلا شك إلى الجهود التي بذلها عامة الصانع في شرق العالم الإسلامي لتجويد الخط التذكري ، ففي المدرسة الشعبية الكتابية التي أنتجت للعامة تخرج المجودون من صانعي النقوش ومزخرفيها والمبدعين في مجالها — هؤلاء استأثرت بإنتاجهم عليه الناس ، استفادت من فنه في تحلية المباني بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية المدنية والدينية ، وفي تفاصيلها المعمارية ، في أروقة المساجد — في العقود والمقصورات والمحاريب والمناير وللشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة الهجرية ، الرابع والخامس والسادس ، في مصر ، نماذج رائعة من النقوش الكوفية المزخرفة لازمت فن العمارة وخدمته ، وكانت عنصراً متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر في الجص ، ونقوش الجامع الحاكمي في الحجر والخشب ، ونقوش محاريب المعمر الفاطمي في الجص حول المحاريب وفي الجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع بن رزق وعلى أسوار القاهرة التي أنشأها بدر الجمالي .



وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة في تلمية المباني وتفصيلها المهارية الداخلية في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر ، ومنها أمثلة جميلة حفرت في الخشب في العصر الأيوبي وركبت في التغطيات الرخامية في العصر المملوكي داخل المساجد ، ومن أروع أمثلتها الشريط الكتابي الذي يحلى الجزء العلوى من حوائط مدرسة السلطان حسن المملوكي .

ومن ثم نرى أنه لامناس من معالجة طائفة من النقوش الكوفية الهامة التي زينت العبارة الفاطمية .

ونبدأ بالكتابات التي لا تزال ترى في الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبمده ، لترددها بالكتابات التي ترى في جامع الحاكم بأمر الله ، وبكتابات أخرى نرى أن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتين :

أولاهما : بحث العلاقة بين هذه النقوش والنقوش الشاهدية المصرية المتطورة عبر القرون الثلاثة الهجرية الأولى .

وثانيهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لإظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التي نرى منها مثالا في شكل ( ٤٣ ) سواء منها ما يوجد على جانبي المآذى المؤدى إلى المحراب القديم حول المقود ، أو في الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة ، هي أول الكتابات « الرسمية » الفاطمية في مصر .

وبمقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة ، نجد الصلة بينهما تكاد تكون منعدمة<sup>(١)</sup> ، وكتابات الأزهر هذه أشرطة لا تبلغ من العرض درجة كبيرة ، يكاد العنصر الخطى فيها يشغل عرض الأشرطة ، والزخارف العالية فيها ورقة نباتية بالغة من الإتقان درجة كبيرة ، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف في مقصورة الجامع الحاكمي .

والذي يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير ملياً أن أسلوب الكتابة في الجامع الأزهر يختلف في مجموعه عن أساليب الكتابة المتطورة في مصر في القرن الثالث ، الأمر الذي يبعث على الظن بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه الديار في رحيلهم إليها من شمال أفريقيا فناً كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور في شمال أفريقيا تطوراً سريعاً وعظيماً في مدى نصف قرن من الزمان ( ٣٩٧ - ٥٣٤ ) .

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لا يكون ، وكنا نستطيع أن نقطع فيه برأى ، لو أنه بقيت لنا كتابة أخشيدية رسمية يمكن أن نقارن



شكل ( ٤٥ ) نموذج من كتابات الجامع الأزهر المحفورة في الجص ، مؤرخ ٣٦١ هـ

(١) انظر النقش ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من العصر الإخشيدي ؛ والنقش ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة المماليك الفاطمية في مصر .



بها هذه الكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نقطع فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية في « المهديّة » أو غيرها من المدن الفاطمية في شمال أفريقيا يمكن أن نقارن بها هذه الكتابات في الجامع الأزهر — وهكذا أصبح من السّير أن تنتهي إلى رأى حاسم في أمر هذه الكتابة ، أمي تطور لكتابات العصر السابق لها في مصر ، أم هي أسلوب مستجاب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين العنصر الكتابي البحث في كتابات الأزهر وبين مثله من الكتابات الشعبية في مصر ، لعله ذلك القدر المشترك الذي يكون عادة بين الأساليب المختلفة في المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المتجاورة .

ويستعنى النظر أن الزخارف الجصية التي نحلى ما بين العقود ، والتي توجد في تجويف المحراب القديم والتي تسود بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من حوائط رواق القبلة ، تحتفظ بأسلوب القطع المائل المعروف في زخارف الجص في « سامرا » وزخارف الجص في العصر الطولوني — أما الكتابة ذاتها فقد قطعت بطريقة القطع العمودي . وقد تكون اليد التي أنفذت هذه الزخارف الجصية يدًا ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية في الجص ، كما ظلت أخوات لها تعمل تحت نفس المؤثرات في صناعة حفر الخشب ، بما ظهر أثره في باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الاسلامي والذي تلاحظ فيه طريقة القطع المائل للمروقة في الفن الطولوني .

وبما هو جدير بالذكر أن الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف بالجامع انطولوني ، وهو أول كتابة رسمية في مصر ، يختلف من حيث مادته وطرز الكتابة فيه عن هذه الكتابات كل الاختلاف<sup>(١)</sup> .

ومهما يكن من الأمر ، فأننا نلحظ في الجامع الأزهر من الطرز الكتابية ما يأتي :

١ — طراز فريد في نوعه يوجد حول طاقية المحراب القديم على شكل أفريزين ، أحدها عريض يدور حول طاقية المحراب وفي مستوى سطحه الخارجى ، والآخر أقل عرضاً وأصغر كتابة داخل بعض الدخول عن مستوى سطح المحراب الخارجى ودائر حول طاقية كسابقه .

ولا تكاد تختلف أصول الكتابة في الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو في الخارجى منهما من الزخارف والعقد التي تذكر ببعض كتابات القيروان<sup>(٢)</sup> ، والمرجح أن هذه الكتابة ذات الزخارف والعقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلی ( ٣٦١ هـ )

٢ — طراز من الكتابة يسود حول العقود الثمانية التي تكتنف المآذى إلى المحراب القديم وحول الشبايك السدودة فيما بقي من الحائط الجنوبي الشرقي الذي كان قبلاً حائط القبلة قبل توسيع الجامع في العصر التركي الأخير ، وفي بعض أجزاء الحائط الجنوبي الغربي والحائط الشمالي الشرقي ، وهو طراز غنى بالزخارف النباتية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلحقه بعصر التأسيس<sup>(٣)</sup> .

(١) راجع : S. Flury, le Décor. Epigraphique des Monuments Fatimides du Calre, SYRIA XVII, pp. 367/68.

(٢) راجع : Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) راجع : S. Flury, SYRIA XVII, p. 373

٣ — طراز أقل جودة من حيث أسلوبه الكتابي وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطاً بالطراز السابق في الحائط الشمالى الشرقى ، وتوجد منه أمثلة في الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متأخر بعض الوقت<sup>(١)</sup> ، والظنون أنه مقترن بإصلاح أجرى في وقت ما في الحائطين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، على أن للزخرف الكتابى الذى نيط به هذا العمل جهد على ما يظهر في محاكاة الأسلوب القديم فجاءت محاولاته في هذا الصدد موقفة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالى الغربى للناظر إليه من الصحن ، حول العقود الهرايبية التى يطلق عليها أحياناً اسم العقود الفارسية ، وحول الحنايا الزخرفية التى تكتنفها — ويمكن تقسيم هذه الطرز إلى :  
( أ ) ما يوجد منها بأعلى العقود والحنايا ، وهو ينتمى إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

( ب ) ما يوجد منها على يمين ويسار العقود ، وهو تكرر لكلماتى الملك لله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبية أو الفاطمية المتأخرة .

( ج ) ما يوجد منها بأسفل العقود والحنايا الزخرفية في وضع أفقى ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفى لعله من عصر متأخر جداً .

وقد يكون السبب في اختلاط الطرز في هذا الجزء من الجامع ما أجرى به من إصلاح في القرن الثانى عشر الميلادى ، في العصر الفاطمى المتأخر أو العصر الأيوبرى المبكر<sup>(٢)</sup> .

ويلاحظ في هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لغيرها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتكاد المادة الكتابية تشغل الفراغ المخصص للكتابة كله ، بحيث تصل الحروف القائمة إلى نهاية الإفريز فتجاور زخارف الجص .

ويمتاز الطراز الأول بزخارفه النباتية التى بلغت درجة كبيرة من التنوع والإتقان ، وهى تتكون أحياناً من وريقات وأحياناً أخرى من أفرع نباتية مورقة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه النباتية وبوجود حلقات ترى شاغلة للفراغ على هيئة الوريدة ( الروزيت ) ، وتميل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تتميز به زخارف الطراز الثانى ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلحاق الأفرع النباتية ذات الوريقات بمراقات بعض الحروف كالنون والراء والواو وغيرها ، وبانبساط الباء المتطرفة وما فى معناها ، والميم المتطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة النباتية فرعاً مورقاً يسترخى فوق انبساط الباء ، أو فرعاً قائماً أو منثنياً فوق نهاية انبساط الميم .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثانى والثالث لشدة تشابههما .

فالألغات فيهما جارية على القاعدة المعروفة في الكتابات اليابسة ، سوى أن الألف المتطرفة تنتهى بتمريض محرف ، وقد

( ١ ) S. Flury, Syria, XVII, p. 373.

( ٢ ) S. Flury, Syria, XVII, p. 374.

ترتفع الباء للبتداء وما في صورتها حتى تبلغ الألف طولاً ، وقد ترتفع شكلة الدال وشكلة الكاف حتى نهاية الإفريز ، فيتشابه الحرفان ، والسين فيهما مشبعة الأسنان من الوسط مرفعتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ في ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخرجها عن طبيعتها الكتابية ، حتى تبدو أسنانها على شكل لهب الشموع اللضاء ، وهي تظهر في بعض المواضع كما لو خطت بعرض القلم ، مائلة أسنانها إلى اليسار ، وقائم الطاء وأختها يظهر منضجماً إلى الخلف ، والعين المتوسطة مثثة الشكل ترتكز بسن على خط استواء الكتابة ، والبتداء موسعة الرأس مزخرفتها بالورقات النباتية ، والفاء والقاف والواو للبتداء معتدلات القفا محرفات الرأس ، وشكلة الكاف بسيطة لا يلحقها زخرف ، والهاء المشقوقة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابة نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تقويساً بسيطاً يتجاوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً نباتياً مورقاً ، وبعض أنواعها مثلث الشكل ، وبمضه يعقد على خط مائل معلى فوق مستوى التسطیح ، ولا تكاد بقية الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الكتابات الشعبية المتطورة في مصر منذ أواخر القرن الثالث الهجرى .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابي أو من حيث زخارفها ، أنها تطور طبيعي لكتابات القرن الثالث المصرية ، إلا إذا تيسر لنا أن نعثر على الحلقات المفقودة بينهما ، وليس هناك رابطة فنية واضحة بين كتابة الأفاريز وبين زخارف الجص التي تملأ الفراغ بين المقود وتحلى أعالي الحيطان في رواق القبلة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة ، هي أن الشخص الذى نيط به تحلية السطوح بين المقود بالزخارف الطولونية ذات « القطع المائل » ، كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذى عهد إليه زخرفة حواف المقود ودوائر الشبايك وأعلى الحيطان بالأفاريز الكتابية التي نحن بصدددها ، الأمر الذى يبعث على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتابية كانت صناعة خاصة ، يمارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراية لا تتوافر للمزخرف العادى — على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت في مصر فيما بين العصر الطولونى والعصر الفاطمى\* ، كما قد يكون بدؤها في شمال أفريقية في إقليم تونس ، حيث قدر لها أن تتطور وترقى مدة حكم الفاطميين هناك ، ولا يعني أن تقطع هنا في هذا الموضوع برأى على كل حال .

## كتابات جامع الحاكم بأمر الله [ ٤٠٣/٣٨٠ هـ ]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان في الإزار الجصى الدائر بأسفل السقف ، أو في بدنى المنارتين ، أو فيما بقي من الشبايك برقة القبة التى تعلو المحراب ، أو الشبايك الجصية بمحاطب القبلة ، أو فى المقصورة محفوراً فى الحشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس هنا أن نتناول هذه الكتابات المزخرفة بتفاصيل مسهب ، فقد سبق إلى ذلك « فلورى » فى كتابه عن زخارف الأزهر والحاكم<sup>(١)</sup> وإنما جل غايتنا فى كلام قصير كهذا ، أن نقارن هذه الكتابات الرسمية بالكتابات الدارجة — موضوع هذا البحث — لنرى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أجزت فى فترة بناء الجامع الممتدة بين سنة ٣٧٠ هـ ( فى خلافة العزيز بالله زار ) وسنة ٤٠٣ هـ ( فى خلافة الحاكم بأمر الله ) ، وهى السنة التى يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٥ هـ ، من عصر العزيز ، وكتابة أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابة ثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات الموجودة بالجامع الحاكم جيدة إلى درجة تدعو إلى الإعجاب حقاً ، وهى على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتى ترى بعض أمثلتها فى الشواهد سالفة الذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تفرق كثيراً عن الأصول الكتابية فى الكتابات الدارجة — وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما نقلوا معهم من شمال أفريقيا فناً كتابياً خاصاً استعملوه فى زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذى يرى منه مثال طيب فى أفاريز الجامع الأزهر — إذا كان الفاطميون قد فعلوا ذلك فى بادئ الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى استمرار الاعتقاد بأنهم بعد أن استقر بهم المقام فى هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواح كانت مجهولة من قبل — لا بد أن يكونوا قد صادفوا فى مصر كتاباً بارعين ، أو لابد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً فى مكتبهم أن يجدوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التى رضى الذوق الفاطمى على كل حال — هؤلاء الكتاب هم من غير كبير شك ، أولئك الذين أنتجوا هذه الكتابات الرائعة التى ترى فى الجامع الحاكم ، والتى من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرصف وحسن الإنفاذ وتناسب الحروف والرواق وجمال الزخارف النباتية .

ونحن إذ نقول ذلك لا نقصد أن الشبه تام بين كتابات جامع الحاكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما نقوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء البتداء والعين المتوسطة والكاف واللام الوسطى فى لفظ الجلالة والهاء المتوسطة والتطرفة والواو والقاف والنون المتطرفة ، لنرى أوجهاً من الشبه كبيرة تساعدنا على الذهاب إلى هذا رأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تمت بصلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم فى الجامع الأزهر ، وهى الكتابة التى يظن أنها أقدم الكتابات فى الجامع المذكور — والتى رجح أنها كتابة تونسية الطراز أنفذها صانع وافد على مصر مع الفاطميين أو فى أعقابهم — فهى ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حدّاً كبيراً من الإتقان والزخرف ، والمرجح أن تكون الكتابات الإفريقية قد باغت فى مصر فى مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من النمو والكمال .

وقد استطعنا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية للوجود ، والتي استرعت النظر في هذا العصر بحسن رصفها ودقة إنفاذها ، إنما كانت لنفر من آل البيت — وطلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من مجودي الكتابة وقفت جهودها الفنى على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن يمت إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صنع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يعيننا في كثير أن يكون هؤلاء مصريي النشأة أصلاً ، أو ممن جذبتهم الفتح الفاطمى إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دنيوية .



شكل (٤٤) نقوش كوفية منقورة فى الخشب فى مقصورة جامع الحاكم

واللاحظ أن طريقة إنفاذ هذه الكتابات الإفريقية هي طريقة القطع الرأسى التى يمتاز بها المصر الفاطمى بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شئ من الأسلوب الأموى الغربى فى إنفاذ الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط المزدوج الذى نرى منه نموذجاً فى بدنى النارتين ، وإن دل هذا على شئ ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية المزخرفة كانت فى مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بعوثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابة ، ففروع نباتية بالغة حدّاً كبيراً من الإلتقان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتتوزع على الفراغ توزعاً عادلاً فتملؤه بما ينبعث منها من الوريقات الجميلة ، مكونة بذلك عنصراً زخرفياً يستلقت النظر ، ويقاسم المنصر الكتابى الحسن ، ويشاركه المزاي ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يستريح المنصر الآخر انتباهه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا المنصر أو ذلك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه فى إسراع .

ويسترعى الانتباه هنا ميل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وجريانها مع الألف على معدل ثابت ، وصعود بعض الحروف الطامة ، كالحاء المبتدأ وشكلة السكاف وقثم انطاء وعراقه النون ، وهى حروف لحقها كثير من الترطيب الظاهر الذى أكسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وبقية الحروف لا تتجاوز نصف عرض الإفريز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطیح الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التى غطيت بالزخارف النباتية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منحها الفراغ حرية ونعواً عظيمين .

وتمتاز هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطیح العام ، وبسقوط الألف المنطوقة عن ذلك المستوى سقوطاً محرفاً ، وبترفيع رأس الفاء والقاف والواو واستقامة قفاها ، وبشق الهاء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها فى تقويس إلى ينة اليد أو إلى يسرتها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة فى بعض الحروف أو بين بعضها والبعض الآخر ، وبانتهاء عراقات الراء والنون والواو انتهاء معرضاً بتحريفين ، ينبعث من العلوى منهما فرع نباتى رفيع لا يلبث أن يلعب دوراً هاماً فى زخرفة المساحة العلوية من الإفريز .



وينطبق هذا على كتابتي الحشب والجبص في الجامع الحاكى ، وإن كانت الأولى منهما أكثر إتقاناً وأبهى منظراً ، ولا يبنى هذا بحال ما أن كتابة الجبس ليست جيدة جودة كتابات الحشب — وهى ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثلتها في الجامع الأزهر .



(شكل ١٤ — أ) زخارف كتابية على بنية المأذنة الغربية في جامع الحاكى .

وحسبنا من الكلام عن كتابات جامع الحاكى هذا المقدار الذى نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

## الفصل السابع عشر

### نقوش من القرن الخامس الهجرى

تأحر نسي أدرك الكتابات التذكارية فى النصف  
الأول من هذا القرن - تقدم الظاهرة الكتابية فى أواخر  
عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) - بدء ظهور الكتابات  
اللينة على الأحجار - دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة  
٤١٤ ، ٤٢٦ ، ٤٥٢ هـ -- كتابة اللوح التأسيسى لمارة  
بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ -- كتابة كشف  
عنها على الحائط الشمالى من سور بدر الجمالى ٤٧٠ هـ -  
نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ -- نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .



## كتابات القرن الخامس الهجري

لا تكاد تفترق الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع الهجري ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمي ٣٨٩/٤١١ هـ ، لا تختلف في كثير عن كتابات عصر الأخشيدي ٣٢٣/٣٤٨ هـ ، ولو قورنت كتابات عصر الظاهر رابع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧ هـ بكتابات عصر المزم ٣٤١/٣٦٥ هـ ، لما أدركنا بينها فرقاً محسوساً ، ومعنى ذلك أن الكتابة الكوفية تطورت في مدى النصف الأخير من القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطيئاً مرجعه فيما نعتقد إلى إغفال الأخشيديين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمي لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تنل الكتابة قسطها من العناية إلا حيث سخرت لخدمة الدين والمقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها في المساجد والأضرحة ، وفي التسجيل لوفاة نفر من آل بيت النبي ، ومن عجب أن تأتى كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيدي حتى عصر الظاهر الفاطمي ، رابع الخلفاء الفاطميين ، غاية في التأخر<sup>(١)</sup> ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنفر من آل البيت<sup>(٢)</sup> .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة في النصف الأول من هذا القرن ، وأحصينا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً يختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، فهي لم تخرج عن حالة التأخر النسبي التي كانت تصف بها آنذاك ، غير بعض المحاولات التي بذلها الحفاريون بقصد التجميل : منها إجراء الاستمداد في بعض المواضع كما في النقش المرفوم ٣٦٠/٣١٥٠<sup>(٣)</sup> من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كالميم المختنعة والراء المنطرفة وشكلة الكاف بفرع نباتي ، وإنقاذ الهاء المتوسطة على شكل مترابط ، وورقة رأس العين المبتدأة بالورقات ، كما يبدو ذلك في النقش المرفوم ٢٤٤<sup>(٤)</sup> .

وتظل الكتابة الشاهدية يدمعها طابع التأخر بوجه عام ، وبهبط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد في النقوش المرقومة ٥٧١/٢٧٢١ و ٤٥٢/٢٧٢١ و ٨٠٨٨ على التوالي<sup>(٥)</sup> :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوهدة حتى يدركها عصر المستنصر ( ٤٢٧/٤٨٧ هـ ) فتتال فيه نوعاً من العناية الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعرضة المنقورة على البازلت نقرأ غير عميق ، وتمتاز هذه الكتابات بنصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من نقر البازلت ، إذ يبدو الجزء المحفور أبيض اللون ، في حين تبقى الكتابة فوقه

(١) راجع اللوحات من ١ - ٤٦ ( شواهد القبور - المجلد الخامس ) ، واللوحات من ١ - ١٦ ( شواهد القبور - المجلد الخامس ) .

(٢) راجع النقوش المؤرخة ٣٤١ هـ ، اللوحة ٤ ( شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ١٢٣٢ ) واللوحات ٤٤٦ ( شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ٩٢٠١ ) واللوحات ٢ ( شواهد القبور - المجلد السادس رقم ١٣٣٩ ) .

(٣) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٦ .

(٤) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ١٤ .

(٥) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٤ واللوحات ٦ واللوحات ١٢ واللوحات ١٨ على التوالي .

دكناء بلون الصخر الطبيعي ، كما هو نتيجة لبعض اللين الذي أصاب الكتابة في هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً في الكتابات المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ٥٠ و ٥٢ و ٤٨ و ٤٩ (١) .

ومن السهل أن يدرك الإنسان ما نال الكتابة في هذا العصر من تقدم نسبي بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ و ( ٢٨٣ هـ ) و ٦٧١٦ ( ٢٩٥ هـ ) من خلافتي المستنصر والآم (٢) .

على أن عصر الأمر ( نهاية القرن الخامس ) يمتاز بظهور الخط اللين في صورته الأولى على شواهد القبور ، كما يبدو ذلك من النقوش المرقومة ٢٧٢١/٨٨١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٠٩٦ (٣) في سجلات المتحف الإسلامي وهي من بواكير الكتابة في القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفي في عصر الأمر الفاطمي ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الخمسة ، ومن عجب أن نحصل في أوائل القرن السادس الهجري على نماذج من الخط الكوفي هي غاية في الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفي في الاحتفاظ بأهميته في وقت بدأ الخط اللين ينافسه ويستلبه مكاته نخط تذكارى ، وتدل النقوش الموجودة من العصر الأيوبي على بقاء الخط الكوفي سائداً بتقاليد الفاطمية كما يتبين ذلك من النقوش الأسطوانية المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ١٥٠٠ ( ٥٧٥ هـ ) و ٢١٧٢ ( ٥٨٣ هـ ) (٤) .

وأنة وإن كانت الكتابات اللينة قد بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الكمال مبلغاً تضبط عليه إلا في الحلقات الأولى من النصف الثاني لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقوم ٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي (٥) .

ومنذ عام ٥٧٦ للهجرة تخفى الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تاماً، وتحل محلها الكتابات اللينة النسخية — يتبين ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدة بالخط اليابس (٦) — انظر شكل ٨ و .

---

(١) شواهد القبور — اللوحات ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ — المجلد السادس ، على التوالي .

(٢) شواهد القبور — اللوحة ٢٩ واللوحة ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور — اللوحة ٣٢ واللوحة ٣٣ واللوحة ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور — اللوحة ٣٣ — ( المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ هـ ، من عهد الأمر ) ، واللوحة ٣٦ من نفس المجلد ( رقم ١٢٣٣٦/١ من عهد الحافظ ٥٣٨ هـ ) واللوحة نفسها ( رقم ١٨٠١ من عصر الفائزة ٥٥٠ هـ ) واللوحة ٣٧ من عهد الحافظ ( رقم ٩٨١٠ ) — انظر شكل ٢٨ ج ص ٨٢ .

(٥) شواهد القبور — ( اللوحة ٣٧ المجلد السادس ) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي السدد الموفق ، ولعله بهاء الدين قراقوش المعروف وزير صلاح الدين الأيوبي ( ٥٦٤/٥٧٩ هـ ) .

(٦) انظر اللوحات ٤٠ و ٤١ و ٤٢ وكلها من العصر الأيوبي ، ما عدا النقش ١٣٧٦ المؤرخ ( ٦٦٠ هـ ) فهو من عصر الظاهر ركن الدين بيبرس المملوك .



وكتبت السيادة السككية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، وفي العصر للملوكي ، سواء أكان ذلك في الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط الكوفي داخل المباني العامة ، قائماً بمساحات قليلة على هيئة أفاريز تدور مع الحوائط ، أو تحف برءوس المحاريب ، أو يرسم على أشكال هندسية مختلفة لتعطي بعض للساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة في الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها المصاحف وجودت حتى بلغت غاية من الجمال والاثقان جديرة بالإعجاب .

ولا يعنينا في مجال البحث في الكتابات اللينة غير شيء واحد هو بدء ظهورها ومناقشتها للكتابات اليابسة التي اتخذناها موضوع بحثنا هذا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن نتتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهناً بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن نهي بحثنا من الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجري .

ولكي ندرك ما أصاب الكتابات اليابسة الشعبية في هذا القرن ( الخامس الهجري ) من تطور هو أميل إلى التأخر والتدهور ، نرى أن نتناول النقوش الآتية بالوصف والتحليل الأبجدي :

- ١ — نقش مرقوم ١٢٤٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤١٤ هـ<sup>(١)</sup> ( شكل ٤٥ ) .
- ٢ — نقش مرقوم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٣٦ هـ<sup>(٢)</sup> ( شكل ٤٦ ) .
- ٣ — نقش مرقوم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٥٤ هـ<sup>(٣)</sup> ( شكل ٤٧ ) .
- ٤ — نقش مرقوم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٨٤ هـ<sup>(٤)</sup> ( شكل ٤٨ ) .
- ٥ — نقش مرقوم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٩٥ هـ<sup>(٥)</sup> ( شكل ٤٩ ) .

على أنه يجدر بنا ألا نترك الموضوع من غير أن نتناول بالوصف والتحليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكي ندلل على حقيقة واقعة وهي أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة في النصف الأول من القرن السادس بتقاليدها الفاطمية المعروفة وهي :

- ٦ — نقش المرقوم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٥٣٠ هـ ( شكل ٥٠ ) .

---

(١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ١٤ .  
 (٢) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٢ .  
 (٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .  
 (٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .  
 (٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

# (١) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ

(٣) جهة وروده : غير معلومة .

(٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سم

(١) مادته : رخام



هذا النقش ( شكل ٤٥ ) من خلافة انطا هر الفاطمي ( ٤١١ / ٤٢٧ هـ ) ينفرد من بين كثير من كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنفاذ ، وكتابته من النوع الفائر ، ولا بد أن يكون صانعه قد أخذ نفسه بمخطة معينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة الحروف القائمة بحيث تملأ الفراغ ، ويتجلى في هذا النقش ميل هذا العصر والعصر السابق عليه بإطالة بعض الحروف التي ليس من حقها الإطالة حتى تبلغ في علوها مبلغ الحروف الطالعة ، كحرف الباء المبتدأة والجيم المبتدأة والهاء المبتدأة ، كما تظهر فيه اللاحقة الزخرفية التي شهدناها قبل الآن تميز كتابات القرن السابق ، وهي جمع عراقات الراء والنون والواو والصعود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها بعد جمعها جهة اليسار ثنيًا مرتبطًا على هيئة فرع نباتي .

شكل ( ٤٥ ) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٢٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ويعيز هذه الكتابة ميل ظاهر إلى الترطيب في حرف الميم وأخنها وفي رأس العين وفي عراقات الراء والواو وقائم الطاء ، ويبدو الجفاف في هذه الكتابة في حرف الياء المتطرفة والفاء المتوسطة ، عيناها مشابهة لفائها ، ويظهر الجفاف على أعظم ما يكون في حرف الهاء بوجه خاص .

ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مساحة الجفاف التي تسوده ، بتجذيلة نهايات بعض الحروف بفرع نباتي ، وزخرفة باطن العين المبتدأة بوريقات نباتية .

وعليت الباء المبتدأة حتى ظهرت في علو الألف ، وثبتت اللام المتوسطة في لفظ الجلالة على عادة العصر ، ورطبت جبهة الجيم المبتدأة حتى كادت تنكس على الحرف الذي يليها ، وارتفعت الياء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأميلت قوائم بعض

الحروف المبتدأة كالواو والراء، ويستعراقها على نحو ذهب بجبالها، وكادت بعض الحروف المعلقة لا تسقط عن مستوى التسطیح كالواو المتوسطة والسين المتطرفة، واختلطت العين بالفاء لتشابه رسمهما معاً على هيئة الترييع، ووسعت فتحة العين المبتدأة واقتضبت فمحدوتها فبدت عجبية المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها في القصر حتى غدت ثلاثة أسنانها أقصرها، وروعى مثل هذا التحدر في لفظ الجلالة، وقد تكون أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون عمالة كلها جهة اليسار، وقد استعيرت عن تدوير الميم بتثليثها أو تلويزها — وفي هذا النقش رطب قائما اللام ألف وتقابلت استدارتهما، وزاد طول اللام على الألف فيها، ومن اللام ألف نوع اعتدل فيه القائم وانركز على قاعدة مربعة على شكل العين ركب فوقها مثلها، وهو نوع من الزخرف يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا النقش، ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال.

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣١]





# نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : بازات (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .

نقش من خلافة المستنصر الفاطمي ( شكل ٤٦ )  
ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناء بلون الصخر  
الطبيعي فوق أرضية بيضاء ، تراحت سطوره نوعاً  
وغلب القصر والغلظ النسبي على حروفه ، وهو ليس  
مما يفخر به عصر المستنصر : قليل الاختلاف ، كثير  
الاختلاف ، فألفاته ولامانه لا تجرى على معدن واحد ،  
وعراقات حروفه لا ضابط لها ، ويغلب التثليث على  
استدارات حروفه ، فتبدو رأس الفاء ورأس الواو  
مثلثة ، كما تبدو الميم كذلك .

ولا تزال نشاهد فيه الباء المتداة في مثل علو  
الحروف الطالعة ، ويخرف حرف الحاء فيه فروع  
نباتية تخرج من لدن جهتها ، وفي مواضع أخرى  
تنكب جهتها انكباً شديداً ، وسينه منشارية ،  
وقافه مربعة ترتكز بسنها على خط استواء الكتابة ،  
وعراقات حروفه مشاة الطرف مرفعة ، وعراقة  
العين المختمة مرطبة صغيرة لا تتناسب مع رأسها ،  
وقائم طائمه منضجع ذات اليمين ، معقوف القمة جهة  
اليسار ، وعراقات النون مجموعة يخرج من نهايتها  
فرعان نباتيان في اتجاهين متضادين ، وتلحق

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [ ٣٢ ] .



شكل (٤٦) ، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ - رقم ٥٢

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

الزخارف النباتية كثيراً من حروفه ، كالمعين المتداة والميم المختمة والواو المفردة والياء المختمة وشكلى الدال والكاف .

# تجدید الہدی

۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹
۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹

لوحة [۲۲] تحليل أبجدی للنقش المورخ ۴۳۶ هـ — رقم ۵۲ في سجلات الخنف الإسلامي بالقاهرة



## نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم (٣) جهة وروده : غير معلومة .



شكل (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ — رقم ١٢٥٠  
في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة

كتابة من عصر المحتصر ( شكل ٤٧ )  
من النوع المرفع الغائر ، تمتاز بالنسبة لكتابات  
العصر بشيء من الجودة ، وانحفة رائعة تجرى  
على خط واحد ، حروفها كثيرة الائتلاف ، بها  
من الخصائص الزخرفية التوريق البسيط الذي  
يحلى الأجزاء المرتبطة من الحروف كالمين  
للبتداء والواو المختمة ، وبها كذلك من محاولات  
الزخرف تشظية نهايات بعض الحروف كالحاء  
البتداء والواو المتطرفة وغيرهما .

وهي فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص  
الكتابات المعروفة عن القرنين الرابع والخامس  
من العصرين الأخشيدي والفاطمي — مما لا نجد  
ضرورة إلى ذكره . بعد أن خضنا فيه قبل  
الآن إجمالاً وتفصيلاً .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٢] .

20

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

20

لوحه، [٣٣] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ١٤٥٤ هـ - رقم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



# نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٢٥ × ٢٩ سم (٣) جهة وروده : مقابر أسوان .



(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ — رقم ٦٧١٨ في

في سجلات المتحف الإسلامي

على يد الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمن ، استحضروهم من إقليم الرها (أذا سا) أن يقيم أروع المباني الفاطمية وأعظمها شأنًا ، ألا وهي تلك الأسوار التي لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المعزية .

وقد استتبت العناية بالبناء عناية ببقية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدها الهدوء الشامل الذي ميز عصر هذا الوزير على النحو والسير في خدمة الفن المعماري ، وليس من شك في أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التي سابت فن العبارة ، فظهرت في هذا العصر — وبعد مدة طويلة غلب فيها الإهمال على الظاهرة الكتابية — أنواع من الكتابات المجودة بعض الشيء ، ومن أحصا كتابات المقياس ، والكتابات التذكارية التي توجد بأعلى « باب النصر » ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقش الذي نقصده هنا بالتحليل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التي أحكت فيها

يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٢٢٧ — ٤٨٧ هـ) لم ينتج فناً كتابياً شعبياً يعتد به ، ولعل ذلك راجع بطبيعة الحال إلى شيوع الفوضى وغلبتها على كل شيء ، ولعل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتحسين الأحوال السياسية في النصف الثاني من خلافة المستنصر الفاطمي ، وهو الوقت الذي استقرت فيه أحوال البلاد استقراً مكن حكامها من السير بها في سبيل الإصلاح والتعمير ، بعد فترة طويلة ساجتها في أشد ضروب الحزن وقوة وأكثر أنواعها هولاً ، فنجد أدركتها عناية الوزير الأرمني « بدر الجمالي » (٤٦٦/٤٨٧ هـ) وابنه « الأفضل شاهنشاه » (٤٨٧/٥١٥ هـ) ، أخذت بأسباب التهوض وريداً حتى قدر لها



Handwritten text at the top of the page, likely a title or header in Arabic script.

Handwritten text on the right margin, possibly a date or reference.

# Handwritten title in Arabic script, likely a religious or scholarly work.

Main body of handwritten text in Arabic script, organized into several lines. The text appears to be a religious or scholarly treatise, possibly a commentary or a collection of prayers. The script is elegant and well-preserved.

لوحه [٣٤] تحابل أبيدي لانتش التاريخ ١٤٩٤ هـ - رقم ١٢٥٠ في سجلات شواهد النصب الاسلامي بالقاهرة .

صنعة الكتابة بقدر ما سمحت ظروف العصر ، والتجويد ظاهر فيها : يتجلى ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجع تجويدها إلا أنها كتبت « لآمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين علي بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصي أمير المؤمنين علي بن أبي طالب صلى الله عليه وعلى أبنائه الطاهرين وذريته الأكرمين ، وهي من سلالة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ، ولعل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريهم ، وأن الفن الكتابي ظل في خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابة هذا النقش ، بادية الملاحظة ، متناسبة قصيرة الطوال نوعاً ، فيها من علامات الحسن الاستعداد ، وزخرفة الاستعداد بالتقويس ، وجمع العراقات وتثنيها جهة اليسار ، وإلحاق فرع نباتي بحرف النون يشغل الفراغ الحاصل من استعداد الحاء في كلمة ( الرحمن ) ، وإضافة زائدة زخرفية على شكل ( اللوزة ) فوق العين المتوسطة الثالثة ، وماء الفراغ الحادث فوق الصاد يمثل هذه الزائدة ، وترطيب الحاء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتي فوق الجزء المستقيم من الميم المتطرفة في كلمة ( بسم ) ، وفوق التاء في كلمة ( بنت ) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف التاء .

وبهذه الكتابة من العلامات المميزة لكتابة العصر جمع العراقات وإلحاق التني بها والصعود بهذا التني ممالا جهة اليسار ، حتى تتساوى نهاياتها بنهايات الحروف الصاعدة ، وضجع قائم الطاء إلى الخلف مع ترطيبه بالتني جهة اليسار ، وكذلك تعلو شكلة الكاف ، وإنقاذ الصاد والطاء على هيئة يابسة بمض اليبس ، وعقف اللام المتوسطة من لفظ الجلالة ، وإسقاط بعض الحروف « على شكل تقويس » عن مستوى تسطيح الكتابة ، وبترا العراقات في الرء والواو ، ورفع نهاياتها المبثورة ، وانكباب جهة الحاء وما في معناها على الحرف الذي يليها ، وإنهاء قائم اللام ألف بتعريف أو بتعريض ، ومن الظواهر الغريبة عقف ذنب الألف إلى يمنة عققاً محرفاً .

وتقل العناية ببعض الشيء في السطور الأخيرة من النقش ، والنقش في مجموعه يشبه كثيراً نقوش المقياس الماثورة عن عصر لاسنصر ، والتي عرض لها مارسيل في كتاب وصف مصر .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة رقم [ ٣٤ ] .



نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم (٣) جهة وروده : قرافة أسوان .



شكل (٤٩) نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم ٢٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

يقع هذا النقش ( شكل ٤٩ ) في خلافة الأمر أبو منصور على ( ٥٢٤ / ٤٩٥ هـ ) ، وهو لشقيقة من آل البيت ، هي رقية ابنة معلا ابن علي بن الحسن بن إبراهيم ابن الحسن بن الحسين بن عبد الله ابن أحمد بن محمد بن اسمعيل بن محمد ابن عبد الله الباهر بن علي بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصي علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وعلى الأئمة من ذريته الطاهرين وسلم تسليماً<sup>(٢)</sup> .

ونكاد كتابته تكون أروع ما عرف من الكتابات الشاهدية في القرن الخامس ، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب في جودة الكتابة ، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير ديني ، كما كان نتيجة طبيعية لحالة الهدوء والاستقرار التي سادت البلاد في نهاية حكم المستنصر ،

ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر « الأمر » على هذا النحو الذي نراه من التجويد ، وهي إذا قورنت بكتابة النقش السابق ، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن اليد التي أنفذت النقيشين واحدة ، سوى أنها قد عمدت في نقشنا هذا إلى زيادة الإتقان والزخرف ، فوفقت في ذلك إلى حد بعيد .

وتتميز كتابة هذا النقش المشارف على نهاية القرن ، بحسن رصفها ، وتناسب حروفها ، وجريانها في مجموعها على معدل ثابت ، وهي أكثر زخرفاً من سابقتها — يبدو ذلك في حروف النون ، والواو المتطرفة ، فكلها تجمع عراقتها وتثنى وتضع

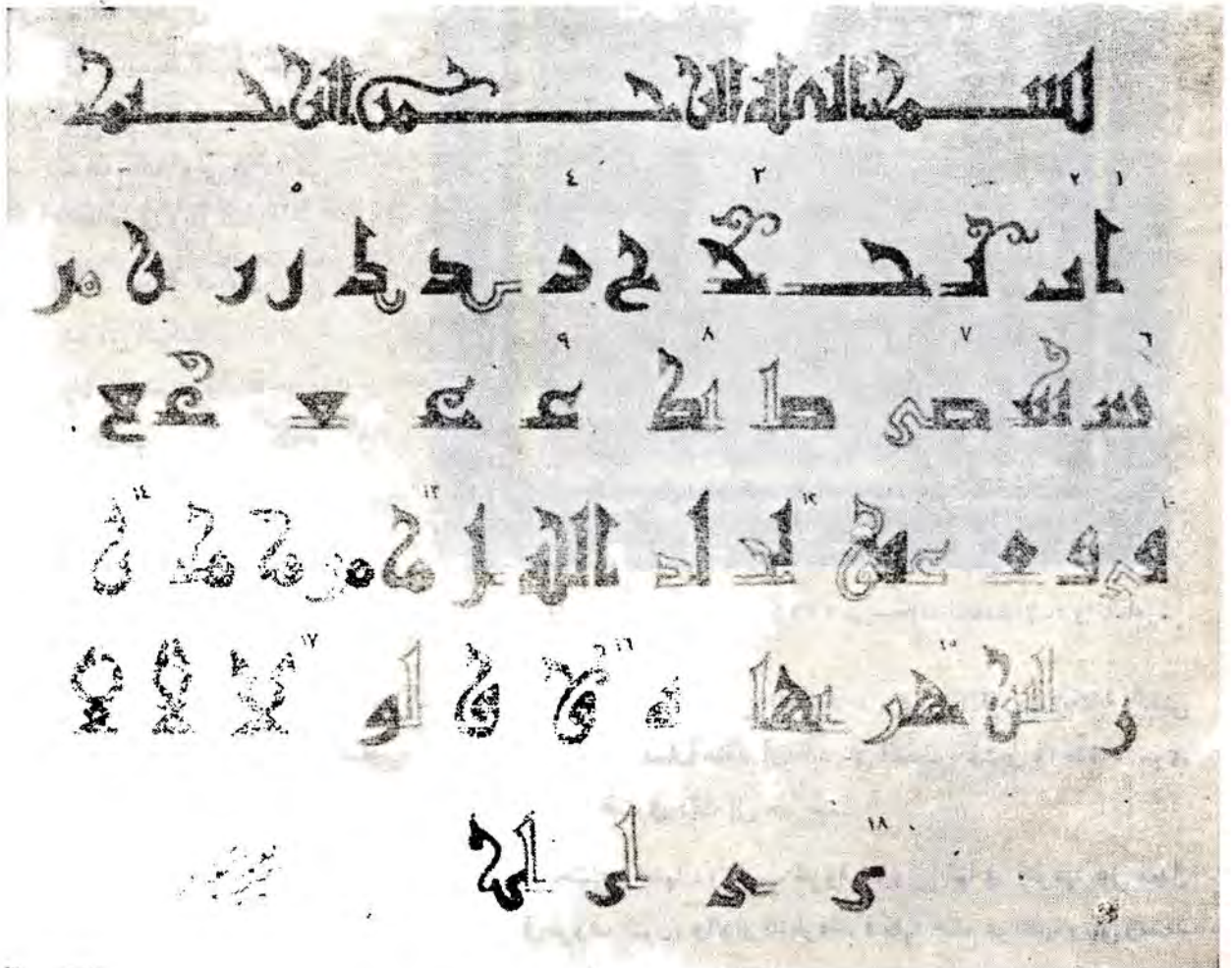
(٢) من عبارة النص المنقوش على الشاهد .

(١) رقم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .



عمالة نحو اليسار ، وترطب كأنها فرع نباتي ، ويشاهد لأول مرة في كتابات هذا العصر خروج زخرفة نباتية من الحروف القصيرة ، كالبناء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تنفرع بدورها إلى فرعين في اتجاهين مختلفين لتشغل بعض المساحات العاطلة ، وتتساوى في هذا النقش أطوال أسنان السين ، وتبتر بعض المرافقات كما في النقش السابق ، وترفع نهاياتها ، وترتكز الفاء على قائم قصير فوق خط التسطيح ، ويكون شكلها ملوزاً لامستديراً ، ويقتن في قاعدة اللام ألف ، فتكون مكونة من مثلث مرتكز بصلعه الأكبر على مستوى التسطيح . من فوقه مربع مرتكز بسنه فوق قمة المثلث ، ويزيد من جمالها نقوس قائمها في هيئة تماثل زخرفي محكم ، وقد يثنى القائمان ثم يقوسان على نحو آخر كما في كلمة ( الملائكة ، سطر ٣ ) فتبدو « اللام ألف » جميلة تتعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النقش الفريد .

وكتابة هذا النقش فيما عدا ذلك متفقة مع كتابة النقش السابق في كثير من الخصائص الأسلوبية . وهي كثيرة الشبه بكتابات الواجهة في الجامع الأقمر بحى النعاسين في القاهرة .



ولا يجعل بنا أن ننسى أن هذه الكتابة التذكارية اليابسة المحودة تعاصر أولى الكتابات التذكارية اللينة التي كان ظهورها لأول مرة على الأحجار في عصر الأمر (٤٩٥/٥٢٤ هـ)<sup>(١)</sup>، وقد ظلت الكتابات اليابسة محتفظة بمكانتها في عصر الحافظ والفائز، مناهضة هذا النوع الجديد من الكتابات التذكارية<sup>(٢)</sup>، ولم يبطل استخدامها للأغراض التذكارية، رغم غزو الكتابات اللينة لها في العصر الأيوبي، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس الهجري<sup>(٣)</sup>.

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٥] .

---

(١) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٢ .

(٢) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٩ .

## اللوحة التاريخي لعمارة بدر الجمالي بالمسجد الطولوني ٤٧٠ هـ .

كتابة هذا اللوح التاريخي ( شكل ٥٠ ) شديدة الشبه بكتابة عالجهاها من عصر «الظاهر» الفاطمي ، مؤرخة ٤١٤ هـ ( شكل ٢٥ ) ، ومن عجب أن تكون كذلك على بعد ما بين الكتابتين من زمن ، وما بينهما من فترة زمنية يربو على نصف القرن ، والدقيق في هذه السكناية يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر ( ٢٧ - ٤٨٧ هـ ) يتضح ذلك من من مقارنتها بمجموعة الكتابات التي عالجهاها من هذا العصر ، غير أن بهذه السكناية لنا يبرزها عن كتابة عصر الظاهر سائلة الذكر ، لعله السبب في اكتسابها بهاء ورونقاً جديرين بكتابة رسمية كهذه .

إن ما بين هذه السكناية الرسمية والسكناية المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفكير ، ويكاد الإنسان يذهب في ظنه إلى أن صانع هذين النقشين شخص واحد ، اشتغل بصناعة النقوش الفذة في عصر الظاهر ، وشهد حكم المستنصر الطويل المضطرب وخدم بفته الممتاز وزيره بدر الجمالي في فترة هادئة من فترات حكم هذا الخليفة النعمس ، أو أن صانع هذا النقش التاريخي أحد تلاميذه الذين رسموا خطاه - ولم يكن في مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقش كانت وثيقة الصلة بنقوش العصر الدارجة التي نتخذها مادة لهذا البحث ، لكن الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها تجعلنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين الكتابات الشاهدية ، السابق منها ، والمعاصر ، واللاحق له .



شكل ( ٥٠ ) كتابة اللوح التاريخي لعمارة بدر الجمالي بالمسجد الطولوني

وقد يكون السبب في ذلك هو اللين الذي يفرق هذه السكناية عن كتابة عصر الظاهر المؤرخة ٤١٢ هـ ، نتيجة ميل العصر إلى الترطيب ، ذلك الميل الذي يتجلى من النظر إلى كتابات عصر المستنصر عامة ولا سيما النقوش منها في البازات ( شكل ٤٦ ) وليس هناك ما يدعو إلى الشك في أن السكناية التذكارية إجمالاً كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثر ليناً وترطيباً ، ولقد ظل الخط اليابس في الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمان متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجري ، ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى تناول حروف هذا النقش بالوصف ، وحسبنا أن نقول أنها من هذه الناحية وثيقة الصلة بمحروف النقش المؤرخ ٤١٢ هـ ( شكل ٤٥ ) مع ترطيب وتوسيع مدركين - وكلاهما تطور طبيعي لكتابة القرن الرابع الهجري .

وكتابة هذا النقش التاريخي لا تشبه أسلوب الكتابات الإفريقية التي نرى منها مثلاً طيباً في كتابة الحراب المستنصرى بالمسجد الطولوني ، وهي ليست الكتابات الإفريقية للمرضة البارزة التي تملأ العين وتختلط بمناصر زخرفية نباتية غاية في التنوع والابتداع ، بل هي على خلاف ذلك مرفعة الحروف ، رشيقة على الرغم من بساطتها ، تدعو إلى الإعجاب .



## كتابة على الحائط الشمالى من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٤٨٠ هـ .

وهذا إفريز من الخط الكوفي الرائع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار العربية فى القاهرة ، ويرجع الفضل فى تمتع هذا الجزء من سور القاهرة المتيد بالنور بعد ظلام طويل كاد يذهب بعماله المعارية والكتابية إلى الأستاذ كرزوبل ، ولئن اغتبط بهذا محبو العمارة الإسلامية ومن يهمهم أن يعود هذا الإفريز فىرى النور مع هذا الجزء من السور الذى طال اختفاؤه ، فليس بأقل من هؤلاء وهؤلاء اغتباطاً بحوالفن الكتابى ، فهذا الإفريز الذى يظهر الآن للعيان لا يكاد يضارعه فيما نعتقد إفريز كتابى آخر من العصر الفاطمى كله ، ( شكل ٥١ ) .



( شكل ٥١ ) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الفتوح

ومن الحق أن نقول فى هذا المجال إن شريط الكتابة الذى يرى على الواجهة الشرقية لبدة المنارة الجنوبية للجامع الحاكمى ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقاً لهذه الكتابة ، وكذلك إفريز الكتابة على واجهة جامع الأمر بأحكام الله ( الجامع الأقمر ) ، وكتابته لاحقة لهذه الكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، ويتمدان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنفاذ ، فالكتابة فيهما مثل الكتابة فى هذا الإفريز تفر فى الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع العميق الدور ، ويتمدان عنه من حيث الجودة ، فهما وإن كانا فى ذاتهما مما يفخر به فن صناعة الأفاريز الكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتتسم هذه الأفاريز الثلاثة بلفظ الحروف ، ووضوح رؤيتها عن بعد ، وزخرفة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالفروع أو الورقات النباتية التى تنبعث من رؤوس الحروف أو من القوائم القصيرة .

وكتابة هذا الإفريز ، وإن كانت فريية الزمن من كتابة اللوح المثبت فوق الباب الشرقى للجامع الطولونى الذى يؤرخ لعمارة بدر الجمالى بالجامع المذكور ، إلا أنهما يختلفان جودة بحيث لا تقاس أحدهما بالآخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر فى حرفي الميم المتطرفة والميم المبسوطة والجيم المتوسطة الرطبة الجبهة المنتهية على نحو يستلفت النظر ، كما فى كلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجمالى بالجامع الطولونى فى مجموعها بسيطة خالية من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش العصر الشاهدية ، وهى يمكن أن تقارن بالنقش المرقوم ٦٧١٨ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخ ٤٨٤ هـ ، وبالنقش المؤرخ ٤١٤ هـ المرقوم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف المذكور .



يوجد هذا الإفريز على الحائط الشمالى من السور الذى أنشأه بدر الجمالى ممتداً من باب الفتوح ودائراً حول الضلعين الغربى والشمالى من بدنة المنارة الشمالية ، وحروفه فيما قبل المنارة أصغر منها فيما يلى ذلك ، على أن الكتابة فى الشقين مما تسهل رؤيته من بعد ، وتماز فى مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإنفاذ وملاحة الأسلوب الكتابى .

وألفات هذه الكتابة المبتدأة ينعدم فيها العقف المألوف فى أسافل الألفات اليابسة ، وألفاتها المختمة تهبط عن مستوى التسطيط ، فتظهر فيها الزائدة البنية التى اخفت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر تبكيراً ، ويرى ذلك فى كلمة ( ما بين ) ، والباء المبتدأة والتاء والياء المتوسطة جارية على مألوف مثيلاتها فى هذا العصر ، والتاء المتطرفة قصيرة الانبساط كما فى ( صلوات ) ، والجيم المبتدأة وأخواتها وكذلك المتوسطة مرطبة مشاة الجبهة كما فى ( خلفهم ) لا تكاد تفترق عن مثيلاتها فى الكتابات المعروفة من هذا العصر ، والدال وأختها قد تغطان كما فى ( ذا ) ، وقد لا تعرضان كما فى ( الذى ) وقد تشبه شكله الدال شكله الكاف كما فى كلمة ( ذا ) ، وقد تنسكب شكله الكاف فوق انبساطها العلوى كما فى كلمة ( عنده ) ، والراء ترى قليلاً فى كتابة هذا الإفريز مرطبة كما فى كلمة ( بدر ) ، وأكثر ما ترى يابسة مزواة كما فى ( الطاهرين ) و ( كرامته ) والسين متعددة الأسنان كما فى ( سنة ) و ( سلام ) ، والشين فى ( يشفع ) متساوية الأسنان ، إلا أن بها نزولاً عن مستوى التسطيط بين السنة الثانية والسنة الثالثة ، وذلك نوع من الزخرف المألوف فى الخطوط الفاطمية ، والصاد مرسومة على شكل شبه المنحرف ، والطاء على غرارها ، ولكن قائمها قد ثنى فوقها كما فى ( حفظهما ) ، وقد يستلقى قليلاً مع تنبيه من أعلاه ، والعين المبتدأة جارية على مألوفها فى كتابات العصر ، والعين المختمة صغيرة العراقة كعادتها كما فى ( يشفع ) ، ويعلأ الفراغ الحادث فوق السين زخرف تماثلى مكون من فرعين نباتيين تبرز منهما ورقات نباتية ، وبرأس هذه العين جفاف شديد ناشئ من معالجتها معالجة هندسية بحت ، بإنفاذها على هيئة تقرب من شكل العين ، والقاء والقاف جاريان على مألوفها فى خطوط العصر ، ترتكزان فى حالة التوسط على قائم قصير ، وبهما من أعلى ذلك التعريف المعروف ، والكاف لا تجارى الدال على ما هو مألوف من شدة تشابههما فى الخط اليابس ، فهى ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلها ثلاثة أرباع الإفريز كما فى ( الأكرمين ) فى حين تصل شكله الدال فى كلمة ( ذا ) وكلمة ( بدر ) إلى نهايته ، واللام على مألوفها فى كتابات العصر ، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطيط لتتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفى ، كما فى ( خلفهم ) و ( الذى ) ، والميم المبتدأة كبيرة نوعاً ، محرفة من أعلا ، مدورة من أسفل ، وهى والميم المتطرفة والواو ، دون غيرها من الحروف ، منفذة فى هذا الإفريز بطريقة التخطيط المزدوج التى أشرنا إليها فى مكان آخر ، والميم المتطرفة المفردة أو المركبة مبسوطة كما فى ( القيوم ) ، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألوف فى كل الكتابات الفاطمية تعالج فيه عراقة الميم معالجة عراقة الجيم المفردة كما فى كلمة ( سلام ) ، وترى الميم التى من هذا النوع عادة قبل واو بحيث يتكون منهما شكل تماثل ، والنون مرطبة كما فى ( ما بين ) وجافة مربعة كما فى ( الأكرمين ) وهى فى حالة التوسط قد تبلغ فى علوها مبلغ الألف واللام طولاً ، كذلك الباء المتوسطة ، والهاء فى حالاتها المختلفة تتمتع فى هذا النقش بتنوع فى الأسلوب يدعو إلى الإعجاب حقاً ، فمنها المدورة والثلاثة التى على شكل نصف الدائرة ، يشقها جميعاً خط منثن انثناء بسيطاً أو مركباً — انظر الهاء فى ( هو ) وفى ( أيديهم ) وفى ( خلفهم ) وفى ( حفظهما ) ، والواو مرطبة قصيرة العراقة وتوجد من « اللام ألف » أنواع تتراوح بين البساطة — كما فى ( الأئمة ) ، والزخرف — كما فى ( ولا نوم ) ، وهى هنا تبلغ من الجمال درجة فائقة — والباء

للتوسطة والمبتدأة وما في معناها قد تطول حتى تسامى الألف واللام ، وقد تقصر كألوفها ، أما الياء المتطرفة أو المفردة فهي في مجموعها صغيرة بالنسبة لبقية الحروف ، جافة الرأس ، مرطبة العراقة ، تنتهي عادة بترفيع .

وهذه الكتابة مكونة من آية الكرسي ( قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤ ) ونحمل اسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإمام وكافل قضاة المسلمين وهادي دعاة المؤمنين ، أبو النجم بدر المستنصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية المعروفة ( على ولي الله ) ، وفي نهايتها تأريخ صريح هو سنة ثمانين وأربعمائة .



## الفصل السادس عشر

نقوش من القرن السادس الهجرى

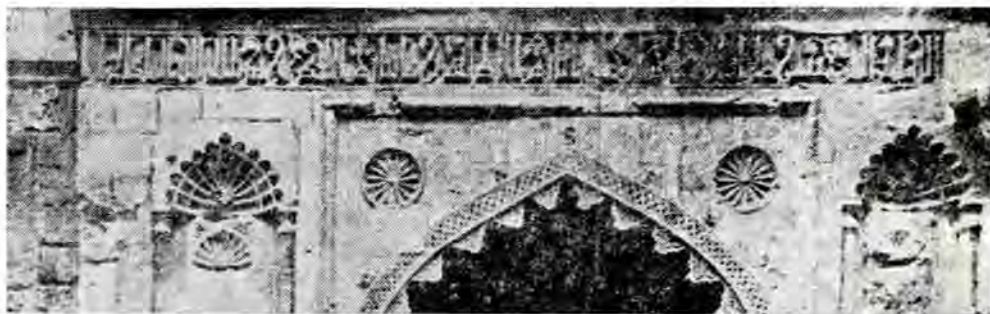
- كتابة على واجهة الجامع الأقر بالقاهرة ٥١٦ هـ —
- نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — كتابة الجص فى مسجد الصالح
- طلائع بن رزىق ٥٥٥ هـ .





## كتابة الواجهة بجامع الأمر بأحكام الله ( الجامع الأقمر ) ٥١٩ هـ

هذه الكتابة المنقورة في الحجر ( شكل ٥٢ ) تكون إفريزاً يحل محل قبة الواجهة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التي تحل الواجهة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فنقور في الحجر بطريقة القطع المستدير على نحو ما يرى في بدنة النارة الجنوبية بالجامع الحاكمى — ويكاد الجزء الثانى الذى يزخرف قمة الدخول الواقع إلى اليسار يشبه في طريقة قطعه كتابات الجص في الجامع الأزهر ، وكتابة المقصورة في الجامع الحاكمى ، وهى طريقة القطع الرأسى .



شكل ( ٥٢ ) نقوش كتابية على واجهة الجامع الأقمر بالنحاسين بالقاهرة مؤرخة ٥١٩ هـ

أما العنصر الكتابى فهو بينه العنصر الكتابى المتطور فى مصر فى القرن السابق ، والذى نرى أمثلة منه فى كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكمى ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات العصر الشاهدية الجيدة ( أنظر الكتابة للمؤرخة ٤٩٥ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥ ) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الواجهة الكتابية ، بل نكتفى بالإحالة إلى ما سبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية للمؤرخة ٤٩٥ هـ سالفة الذكر .

وحسبنا فيما يختص بالزخارف أن نقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية فى هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية فى كتابات الأزهر المبكرة والمحراب القديم وفى القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفى المقصورة بالجامع الحاكمى ، فتقوم هذه الزخارف كلها أفرع نباتية مخرج من قمم الحروف لتحل الفراغ السكائى بينها ، وفى هذه الكتابة كما فى كتابة المحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الزخارف الغربية التى أحصاها الورقة ذات الثلاثة ( بتلات ) التى تنبث من الطرف العلوى للحروف القائمة القصيرة كما فى حرف اليا ، مثلاً من كلمة « أمير » ( أنظر مارسيه ج ١ شكل ٩٣ ) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط ازدوج الحروف عن الفن الأموى الغربى وعن فنون المغرب إجمالاً ، وذلك كله مشاهد فى الجزء المنقور فوق بروز المدخل .

هذا وزخارف الشق الثانى من الإفريز ( وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل ) أبسط فى مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إنقاذها .



( شكل ٥٣ ) سرّة تحتوى على نقوش كتابية فوق مدخل الجامع الأقر ، مؤرخة ٥١٩ هـ .



من القرن السادس الهجرى - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ١١٥ × ٤٨ سم  
(٣) جهة وروده : غير معلومة .

يقع هذا النقش ( شكل ٥٤ ) في خلافة الحافظ الفاطمى (٥٢٤/٥٤٤ هـ) ، كتابته من النوع البارز للعرض ، قليلة التناسب ، لا تصف في مجموعها بالجمال ، لأنها تفقد شيئاً كثيراً من أصول الخط اليابس ، فهذه العين المتداخلة في كلمة أغفر ( سطر ١ ) واليم المتداخلة والتوسطة والتطرفه المسبلة ، والهاء المتطرفه والحاء المرطبة ترطيباً معيماً في كلمة ( خالدين ، سطر ٥ ) لا تمتشى كلها مع أبسط قواعد الخط اليابس ، وهى مع ذلك تحتفظ ببعض أصول هذا الخط على نحو ما عرف عنه في العصر الفاطمى ، بشئ غير قليل من المبالغة في ذلك :

١ - الفاء المتوسطة المرتكزة على قائم فوق حط التسطيح .

٢ - عقف اللام المتوسطة في لفظ الجلالة عَقْفاً مرطباً جهة اليسار .

٣ - جمع عرافة الواو المتطرفه جمعاً ينتهى فوق تدويرها ثم الصعود بها في شكل قائم ، ثم عقف هذا القائم جهة اليسار ، وإنهاؤه بتمريض محرف .

٤ - جمع عرافة الواو المفردة إلى ما يقرب من قمة تدويرها ، ثم الصعود بها في إمالة مرطبة جهة اليسار ، ثم عقفها عَقْفاً مرطباً عند أعلاها جهة اليمين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسرة .

٥ - تضيير الهاء تضييراً لم تألفه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شقها يعقف ذات اليمين ، على نحو ما تعقف الطوالع جميعها في هذه الكتابة .

(١) رقم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .



شكل (٥٤) نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ - رقم ٩٨١٠  
في سجلات شؤنهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .



- ٦ - عطف الألفات وما في لحكمها كقائم الواو وقائم الهاء عققاً مجففاً أو مرطباً لا يخلو من الزخرف على كل حال .  
 ٧ - تحول الانكباب الذي أدركناه في جهة الجيم وأخوانها إلى شبه قائم تستدير نهايته في انكباب يسير .  
 ٨ - سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيع .  
 للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٦] .



اللوحة رقم [٣٦] - تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٥٣٠ هـ







## الأشرطة الكتابية في مسجد الصالح طلائع بن رزيق - المؤرخة ٥٥٥ هـ

تدور هذه الأشرطة ( شكل ٥٥ ) حول العقود في رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبايك الجانبية في الحائطين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ، ولا تزال منها بقية تشاهد في بعض المواضع حول ثلاثة شبايك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة الكتابية قليلة العرض ، كثيرة الازدحام بالناصر الكتابية والترخيفية ، والمادة الكتابية فيها غالبية غلبة تسترعى النظر ، ولا شك في أن هذا الازدحام كان مما يلذ لعين رجل الفن المسلم وعين الناظر في فنه .



شكل (٥٥) الأشرطة الكتابية التي تدور حول العقود في جامع الصالح طلائع بن رزيق - ٥٥٥ هـ

وقلة عرض الأشرطة في مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال في طول الحروف الطالعة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألوف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح التفاوت بين أطوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف ، وهى من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » المؤرخة ٥٥٠ هـ إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ الكتابات الآدمية على كل حال .



تحلية الفراغ بفروع نباتية ووريقات بطريقة الخطوط المزدوجة  
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى — المقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التى نعالجها من النوع البارز المقطوع فى الجص بطريقة القطع الرأسى ، وهى متأثرة بتقاليد الكتابة الفاطمية فى القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدة معاصرة لكتابة هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشمها قليل بكتابة الشاهد المؤرخ ٥٣٠ هـ ( شكل ٥٤ ) .



جزء من شريط كتابى من ديار بكر ، حوالى منتصف القرن السادس الهجرى

والذى يستخلص من ذلك أنه كانت للكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تخالف تقاليد الكتابات التذكارية الشاهدة الجافة التى بدأت فى هذه الحقبة من الزمن تنزل عن كثير من أصولها وتسلم القيادة للخط اللين ، كما يمكن أن نستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقيت لأغراض تجميلية تستعمل فى تحلية دوائر العقود فى المساجد ، مجاوزة منتصف القرن السادس الهجرى .



ونمة من الأسباب ما يبعث على الظن بأن مصر في ذلك الوقت كانت قد تأثرت إلى حد ما بفنون الأناطقة ، وبالأخص في الأشرطة الكتابية الزخرفية ، كما أخذت عن الأناطقة طريقهم الخاصة في الكتابة بأسلوب لين ، ومنذ هذا الحين أخذت الكتابة اللينة تلب دورها في مصر حتى قدرت لها السيادة الكلية في العصر المملوكي .

على أن هذه الكتابة رغم احتفاظها بالخصائص الشريطية في القرنين الرابع والخامس ، لا تكاد تعتبر تطوراً إلى ما هو أحسن ، إذ هي دون كثير من الكتابات الإفريزية المعروفة ، خير منها وأكثر جرياناً على أصول الكتابة الشريطية ما يرى في جامع الحاكم في المقصورة ، وفي الإفريز الدائر بأسفل السقف وحول العقود برواق القبلة ؛ وزخارف كتابات المقصورة في الجامع الحاكم غاية في الإبداع إذا قورنت بزخارف هذه الكتابة ، فهي في المقصورة عنصر واضح يحل الفراغ الناشئ من تفاوت ارتفاع الحروف ، وهي في مقصورة الجامع الحاكم أفرع نباتية ذات وريقات تخرج من أطراف الحروف وتكون زخرفة متكررة تكرر منتظماً ، ومثل ذلك يقال عن زخارف الأفاريز الجصية التي تلاحظ فيها رغبة المزخرف في ملء الفراغ بالفروع النباتية والوريات بطريقة الخطوط اللزوجة .



الزخارف النباتية التي تحل الفراغات في أشرطة مقصورة جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي - المقارنة

على أن الملاحظ أن الزخارف النباتية التي تصعب الخط في الأشرطة قد ازدادت على الزمن تعقيداً وقل وضوح ابتدائها وانتهائها ، وأصبح هم منفذها في القرنين الخامس والسادس أن يملأ بها الفراغ على قلة مساحته ، كما يرى في الإفريز الكتابي الذي يدور حول المحراب المستنصري بالجامع الطولوني ، وكما يشاهد في الأفاريز الكتابية في ديار بكر ، وقد دعا إلى ذلك فيما نعتقد ميل صناع هذه الأشرطة إلى تغليب العنصر الكتابي وشغل معظم الفراغ به .

والأشرطة التي نعالجها مثال طيب لرغبة المزخرفين الكتابيين في تغليب العنصر الخطي على ما عداها ، وزخارفها النباتية ليست من الجمال في شيء — لا يكاد الإنسان يتميز بخطط سيرها ، ويرجح أن يكون المزخرف قد قصد بها إلى شغل الفراغ القليل المتخلف ، وهي تبدو كأنها ليس لها اتصال بالحروف ، ومن ثم فهي زخارف نباتية ميتة ، ليس فيها شيء من حيوية النبات ، وهي إلى القش أقرب منها إلى النبات ، وهي تمت إلى الفن المعروف بفن « الركوكو » بصلة وثيقة .



رأس المحراب المستنصري بالجامع الطولوني - زخارف نباتية عملاً الفراغ  
لا تكاد تعرف بداياتها ونهاياتها - المقارنة



وتمتاز هذه الكتابة بترايط الألف واللام المتجاورتين ، وبالسقوط المقوس عن مستوى التسطيح ، ويغلب ذلك الترابط في بداية الكلمات ، بحيث يتصل الحرف الأول بالحرف الثاني بهذه الطريقة ، فضلاً عن شيوع هذه الظاهرة في أماكن أخرى من الكلمات ، كما تمتاز بانكسار اللام الثانية في لفظ الجلالة نحو اليسار بزاوية منفرجة ، وباستقرار الفاء المتوسطة على قائم مركّز على مستوى التسطيح ، وبالفاء المبتدأة المحرفة الرأس المعتدلة القفا ، وبالهاء المضفرة التي يظهر فيها الزخرف براعة نادرة في التعقيد والترتيب ، وبالمراقات المرفعة الطرف في الراء والنون ، أو المعرضة الطرف كما لو كانت قد انتهت بصدر القلم ، وبتدوير رأس الميم أو ثلثة تليثاً مرطباً ، وبإنهاء انبساط الميم بإنهاء معرضاً ، وبإلحاق قائم يشبه الألف بنهايات الحروف كالنون والميم ، يرتكز عادة فوق نهاية العرّاقة ، الغرض منه ملء الفراغ وإحداث نوع من التوازن الفني ، وتفصيلها الكتابية وصفاتها لا تخرج في مجموعها عن أساليب الكتابة في القرنين الرابع والخامس على الجص والخشب .



## ملاحق

٠ الملحق الأول : فى الشكل والمعجم — التصحيف والمعجم  
تفصيل طريقة المعجم والشكل — «وثائق مورتز» تؤيد رأى  
صاحب صبح الأعشى .

\* الملحق الثانى : فى اللواحق الزخرفية والزخارف الكتابية  
الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية — العرب  
والفن الكتابى — نشأة الفن الكتابى الزخرفى فى مصر —  
بين فلورى ومارسية — طبيعة الزخارف الكتابية .





## الملحق الأول

### في دخول النقط والشكل على الكتابة العربية

#### المعجم والشكل :

كانت الكتابة العربية الجاهلية عارية عن النقط خالية من الشكل ، شأنها في ذلك شأن الأم البطية التي اشتقت منها . ولم يكن العرب الجاهليون في حاجة إلى ضوابط النقط والشكل لمكانهم من العربية ، ولا غرو فالعربية لغتهم وهم سادتها المالكون لزماتها ، يقرأونها كما يتكلمونها صحيحة بالسليقة والطبع .

غير أنه لما جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بحروف كتابتهم ، وخيف على كلام الله المقدس من التصحيف وشبه اللحن ، وجد من الضروري أن يدخل المعجم والشكل على الكتابة العربية مخافة التصحيف والتحريف . وتروى المصادر أن نقط المصاحف وضبط العربية كان على يد أبي الأسود الدؤلي بأمر من زياد أمير العراق ( ٦٧ هـ )<sup>(١)</sup> ، والمراد بالمعجم هنا « النقط » أي تمييز الصور المتشابهة من الأبجدية العربية بنقطها ، حتى تتبين الباء من التاء من النون من الياء ، وتتضح الجيم من الحاء من الخاء ، والذال من الدال ، والراء من الزاي ، والسين من الشين ، والفاء من القاف . ( وكان المعجم بالسواد أي بنفس المداد الذي يكتب به ) وكان الشكل الأول « نقطاً دائرية » فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، بصيغ يخالف لون المداد الذي يكتب به<sup>(٢)</sup> .

ومما لاشك فيه أنه النقط بمعنى المعجم ، أو تمييز الحروف المتشابهة الصور ، كان قد لحق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول الهجري ، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن ، لحروف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والتوسط والانتها ( فيما عدا الياء المتطرفة ) كلها عجمت (نقطت) في القرن الأول ، وكذلك الجيم والحاء والشين والضاد ، والقاف التي عجمت بنقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وآخر حروف عجم هو التاء الربوطة - وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ ، ٨٦ هـ ، ونقوش في قصر خارانا مؤرخة ٩١ هـ ، يذكرها «مورتنز» في مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التي حقها النقط في سبيل التمييز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضح شخصيته ، وغدا على ما راه الآن في زمن يصعب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعراية التي استعارها العرب عن السريان ، فهي بدورها قديمة . ويذكر أنها وقعت في

(١) العسكري ( ابن سعيد ) التصحيف والتحريف ( باب قبج التصحيف وبشاعته ) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ — السيوطي ( جلال الدين ) : الإتيان في علوم القرآن ج ٢ ص ١٧١ ( المطبعة الأزهرية ١٣١٨ هـ ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ — والسيوطي : الإتيان ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير العراق الذي كلف أبا الأسود ( حوالى ٧ ، ٥ ) بوضع النحو<sup>(١)</sup> .

وكانت طريقة أبي الأسود في ذلك أن استحضر كاتباً وأمره أن يتناول المصحف ، وأن يأخذ صبغاً يخالف لون اللاد الذي كتب به المصحف ، فإذا فتح أبو الأسود شفتيه بالحرف نقط نقطة واحدة بالصبغ فوق الحرف ، وإذا رآه قد خفضهما نقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمهما جعل النقطة بين يدي الحرف ( على خط استواء الكتابة ) فإن تبع الحرف غنة ( تنوين ) نقط نقطتين أمام يدي الحرف على خط استواء الكتابة ، فعمل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر المصحف<sup>(٢)</sup> .

والآراء غير متفقة على تحديد الوقت الذي لحق فيه النقط والشكل بالكتابة العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول الهجرى التي دونت على الورق أن ذلك القرن لم ينقض قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف المتشابهة ، وبقيت الكتابات التذكارية على الأحجار والسكة بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غلبت الكتابات اللينة المنقوطة .

ولم يستطع «مورتر» أن يحزم برأى فيما يختص بالوقت الذي دخل فيه الشكل على الكتابة العربية<sup>(٣)</sup> ، غير أنه يرى أن ذلك كله على الأرجح في القرن الثانى ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت المصاحف التي تحتويها مجموعة مورتر والتي ينسبها هو إلى القرن الثانى بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصحابة والتابعين نقط المصحف أو شكله ، وإلى وحرصهم على تجريده من النقط والشكل احتفاظاً برسم المصحف الأمام<sup>(٤)</sup> .

واللرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت في الحلقات الأولى من القرن الثانى ، إذ يذكر مورتر أن النقط التي كانت ترسم بالحمرة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر صماء أو دوائر مفرغة للدلالة على الحركات الإعرابية قد استمضت عنها حوالى هذا الوقت بنظام جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة في التفريق بين النقط والشكل وزيادة في الإيضاح .

ويرجعون أن الذى أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هي أشكال مستطيلة مستقلة ترسم بسن القلم ، هو الخليل بن أحمد الفراهيدى في بواكير القرن الثانى الهجرى<sup>(٥)</sup> ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريقة المحدثين ( بطريقة الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المعروفة ) ، وللعرب آراء متعارضة في النقط والشكل ، فمنهم من يرى فيهما مسبة للمكتوب إليه وانتقاصاً من قدره<sup>(٦)</sup> ، هذا بينما يمدح الأعجم كثيرون ، منهم من

(١) الفهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ١٣ وما بعده .

(٣) — الإقتان ج ٢ ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإقتان ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أى جردوه في التلاوة = ( لا تخاطوا به غيره ) أو جردوه من النقط والتشعير .

(٤) كان المصحف الإمام ( مصحف عثمان بن عفان ) غير منقوط .

(٥) الإقتان — ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصولى — أدب الكتاب ، ص ٥٧ « كره الكتاب الشكل والإعجام ( النقط ) إلا في المواضع اللتبسة » .

دفعهم الحرص على سلامة القرآن إلى تحبيذه ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسبيلا إلى صحة الأعراب (١) .

## ٢ — تفصيل طريقة العجم والمكمل :

الحروف المنقطة خمسة عشر حرفاً : الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والذال والزاى والشين والصاد والظاء والعين والفاء والقاف والنون والياء ، والحروف العاطلة أو المهملات ثلاثة عشرة : الألف والحاء والذال والراء والسين والصاد والطاء والعين والكاف واللام والميم والهاء والواو — والمعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كيفما جرى ، وينقسم إلى السكون أو ( الجزم ) والفتح ( النصب ) والضم ( الرفع ) والجر ( الحذف ) (٢) .

وكان المتقدمون يحملون الشكل نقطاً ، وكانوا يميلون في شكل غالب السور إلى وضع نقط بصيغ مخالف للون المداد الذى كتبت به السورة ، فالحمرة كانت للحركات والتنوين والتشديد والتخفيف والسكون والوصل والمدة ، وكانت الصفرة للهمزة خاصة (٣) ، ورخص في رسمها بالسواد عندما اختلفت الصور وتباينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضرة أحياناً للابتداء بألفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسواد (٤) .

## الضم :

يقول صاحب صبح الأعشى : والمتقدمون يحملون علامة الضمة نقطة بالحمرة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تنوين ، رسموا لذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداها للحركة والأخرى للتنوين — أما المتأخرون فإنهم يحملون علامة الضمة واواً صغيرة ( ُ ) لما هو معروف من أن الواو علامة الرفع في الأسماء الخمسة ، ورسموها بأعلى الحرف ولم يحملوها في وسطه كيلا تشين الحرف بخلاف المتقدمين — فإن لحق حركة الضم تنوين رسموا لذلك واواً صغيرة مردودة الآخر ( ُ ) (٥) .

## الفتح :

وللتقدمون يحملون الفتحة نقطة بالحمرة فوق الحرف — فإن تبع حركة الفتح تنوين جعل نقطتين ، إحداها للحركة والأخرى للتنوين .

وللتأخرون يحملون علامتها ألفاً مضطبعة ( َ ) ويسمونها نصبة ، ويحملون حالة التنوين خطين ( شرطين ) مضطبعين

(١) الإتيان — ج ٢ ص ١٧١ ، « نقط المصحف وشكله مستحب لأنه صيانة له من اللحن والتعريف » .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف ( ̣ ) وكان المتقدمون يحملون لذلك نقطتين من أعلى الحرف (١) .

### الكسر :

وكان المتقدمون يجعلون علامة الجر نقطة بالجرمة تحت الحرف — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين أسفل الحرف .

والتأخرون يجعلون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خفزة ( ِ ) ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلها — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خفضتين من أسفل الحرف ( ِ ) ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين (٢) .

### المكسوة :

والتقدمون يحملون السكون جرة بالجرمة فوق الحرف ، سواء كان الحرف للسكن همزة كما في قولك ( لم يشأ ) أو غيرها من الحروف كالذال من قولك ( اذهب ) — أما التأخرون فقد رسموا له دائرة تشبه الميم إشارة إلى الجزم — حذفت منها المراقبة تخفيفاً ( ٥ ) ، وسموا تلك الدائرة جزمة ( أي سكوناً ) ، وحذاق الكتاب يحملونها جيماً لطيفة بغير عراقة (٣) ( ح ) كما في تشكيل المصحف .

### القسم :

وقد ابتكره كتاب المدينة ، وكان أول الأمر يمثل بقوس هكذا — أو هكذا — وكان موضعه فوق الحرف المضاف أو تحته ، ثم جعله التأخرون سيناً من غير عراقة (٤) ( س ) .

### الهمزة :

وكان المتقدمون يحملونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — والتأخرون يحملونها عيناً بلا عراقة ( ٤ ) .

وإذا كانت الهمزة مصورة لصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نصبة أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفعة ( ضمة ) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأصل الحرف مع خفضة أسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفضة بأسفله (٥) .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦١ .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ وما بعدها .



علامة الصلة في ألفات الوصل :

رسم المتقدمون لها جرة بالجرمة في سائر أحوالها<sup>(١)</sup> ، وجعلوا محلها تابعاً للحركة التي قبل ألف الموصل ، وجعلها للتأخرون هكذا (ص) كما في شكل المصحف .

الوثائق تؤيد قول القلقشندي في طريقة العجم والشكل :

ولقد أمكننا بتدقيق النظر في مجموعة مورترز<sup>(٢)</sup> أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقط الكتابة وشكلها :

( أ ) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثاني غير منقوطة أو مشكولة [ اللوحات من ١ - ١٨ من المجموعة المذكورة ] .

( ب ) لوحة ١٩ [ من فوة ] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على طريقة المتقدمين التي تقدم وصفها ، وهي متراوحة بين القرن الثاني والقرن الثالث الهجري .

( ج ) لوحة ٢٧ ( صورة الرسائل وسورة تبارك ) منسوبة إلى القرنين الثاني والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على النحو السابق .

( د ) لوحة ٣١ ( دار الكتب المصرية ) كتابة من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بطريقة النقط المفرغة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التي لاتزيد عن عرض القلم الذي يكتب به ، النقطة الواحدة ( ... ) ، والنقطتان هكذا ( ... ) .

( هـ ) لوحة ٣٢ [ مورترز ] من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ما سبقها — وتظهر في هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن القرن الثالث الهجري كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها الهزة عيناً محذوفة العراقة ، وهي مشكلة بطريقة الدوائر المفرغة على النحو القديم .

( و ) لوحة ٣٦ [ مورترز ] من القرنين الثاني أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القديمة ، أي بطريقة الدوائر المفرغة ، والنقط بطريقة الشرط القصيرة كما في اللوحة [ ٣١ ] .

( ز ) لوحتا ٣٧ و ٣٨ [ مورترز ] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدوائر وليس بهما إعجام ( نقطة ) .

( ح ) لوحتا ٣٩ و ٤٠ [ مورترز ] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويحتجى منهما النقط أو الإعجام ، وتبدو في مصاحف القرن الثالث فيما عدا اليسير منها ظاهرة غريبة ، هي خلوها من النقط .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٢) راجع « مورترز » : شتات أوراق المصاحف .

- (ط) لوحة ٤٥ [مورتز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهي منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، بمعنى أن الشكل مثبت بطريقة الدوائر المطموسة أو المفرغة ، والإعجام أى النقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة رقم [٣١] .
- (ى) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتاباتها منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفي وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخى العادى .
- (ك) ومنذ العصر المملوكى يشيع استعمال الشكل والنقط كما عرفهما المحدثون ، مقترنين بالخط النسخى وخط الثلث اللذين كتبت بهما معظم مصاحف المماليك<sup>(١)</sup> .

(١) انظر مصحف السلطان شعبان المؤرخ ٧٤٨/٧٥٥ هـ — (١٣٤٧/١٣٥٤ م) والمصحف المؤرخ ٧٧٠ هـ — (١٣٦٩ م) .

## الملحق الثانى فى الزخارف الكتابية

- (أ) ثبت بالحروف التى لحقتها زخارف فى القرون الخمسة الأولى للهجرة .  
(ب) فى الزخارف الكتابية عامة .

### (أ) فى الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية :

منذ نهاية القرن الثانى الهجرى بدأت المحاولات الزخرفية الأولى فى الكتابات التذكارية فى مصر ، وأقدمها وأبسطها الاستمداد ذو التقويس ( رقم ٧٤٧/١٥٠٦ المؤرخ ١٩٠ هـ - متحف ) وبين الزخارف المبكرة التشجير ، وهو محاولة زخرفة نهايات الحروف القائمة والنضجمة بما يشبه الفروع النابتة عند أول نجومها من السيقان ( رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١ هـ - متحف )<sup>(١)</sup>.

ومن الزخارف التى لا تفتأ تتكرر زخرفة نهاية القائمين المتجاورين بزخارف ورقية ، أو فصية ، أو بما اصطلاحنا على تسميته فى مواضع من هذا البحث بالتفطيج المحرف ؛ ويرى النوع الأول من الزخارف فى معظم نقوش الحلقات الأولى من القرن الثالث ( رقم ٣٠٠٣ للمؤرخ ٢١٣ هـ - شكل ٣٨ ) كما يرى الثانى فى كثير من نقوش هذا القرن نفسه ( رقم ٧٢٠٥ للمؤرخ ٢٢٦ هـ - متحف ) ، لوحة ١٠ ( ورقم ٧٢٠٤ للمؤرخ ٢٣٠ هـ - متحف ) ويجمع النقش المرقوم ٣٠٨٧ للمؤرخ ٢٣٦ هـ بين هاتين الظاهرتين الزخرفيتين معاً ( شكل ١٧ ، لوحة ١١ )<sup>(٢)</sup>.

ويشهد منتصف القرن الثالث الهجرى أروع أنواع الزخارف ألا وهى الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «فصية» ، ( النقش ٤٢٨٨ للمؤرخ ٢٤٣ هـ - شكل ١٨ ، لوحة ١٢ \* والنقش ٣٩٠٤ للمؤرخ ٢٤٣ هـ ، للكي - شكل ٢٠ ، لوحة ١٤ \* والنقش ٧١٣٨ للمؤرخ ٢٤٨ هـ - شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ \* والنقش ٣٣٧٧ للمؤرخ ٢٥١ هـ - شكل ٢٦ ، لوحة ١٨ ) .

ويحتتم هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثنى عراقات النون والراء والواو وما فى حكمها فوقها ، ومدهجهة اليمن فوق استمداد حرف سابق فى شكل فرع نباتى ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة نقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى فى النقوش ( رقم ٢١٢١/٣٥٧ - ٣١٦ هـ ، ورقم ٢٧٢١/٣٠٩ - ٣٢٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٣٥٥ - ٣٢٦ هـ ، رقم ١٢٣٦ - ٣٦٧ هـ ، رقم ٢١٥٠/١٤٦ - ٤٢٠ هـ ، رقم ٦٧١٨ - ٤٨٤ هـ ، رقم ٦٧١٦ - ٤٩٥ هـ )<sup>(٣)</sup> ، كما نشاهد فى نقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبية هى توريق العراقات ، النقش رقم ١٢٣٤ للمؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ للمؤرخ ٣٨٩ هـ<sup>(٤)</sup>.

أما نقوش القرن الخامس ، فتمتاز بصفة عامة بانبعاث فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوفة من قبل ، والافتتان فى إنفاذها على نحو جميل كما يرى ذلك فى النقش رقم ١٢٤٤ للمؤرخ ٤١٤ ( شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ للمؤرخ ٤٩٥ هـ )<sup>(٥)</sup> ، فلك فضلاً عن كثير من الظواهر الزخرفية التى لحقت حرفى النون والراء ( النقش رقم ١٢٤٤ للمؤرخ ٤١٤ هـ - شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ) وحرف الميم المختمة ( النقش رقم ٥٢ للمؤرخ ٤٣٦ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢ ) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر اللوحات ١ ، ب ، ج ، د ، هـ - ملاحق .

الله الر. الله ممسا

(٥١٩٠) ١٥٦/٧٤٧

(٥١٨٥) ١٠٢

الله الر. الله ممسا

(٥١٩١) ١١٩٢

الله الر. الله ممسا  
(٥١٩١) ١١٩٢

الله الر. الله ممسا  
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

الله الر. الله ممسا  
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

الله الر. الله ممسا  
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

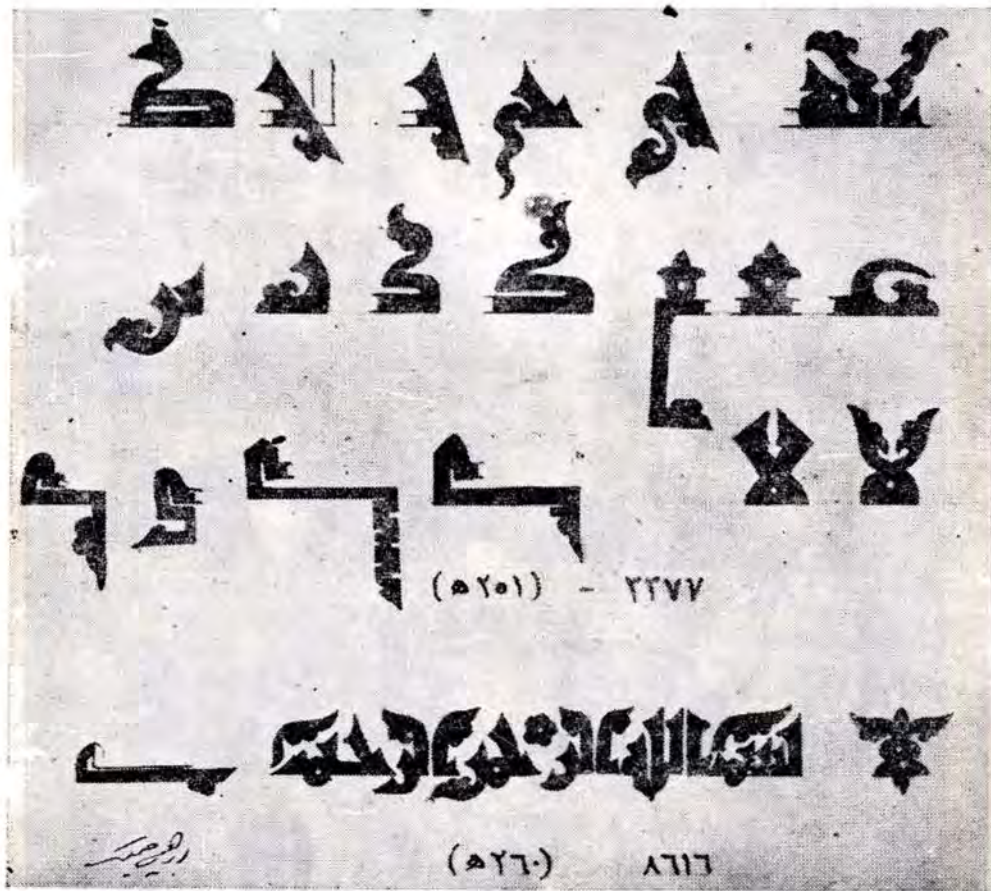
لوحة [١] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرنين الثاني والثالث الهجريين في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب التاريخ .





لوحة [ب] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في مصر. — أرقام  
تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .





لوحة | ج | ملاحق - زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في مدر  
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

(ب) في الزخارف الكتابية عامة :

### ١ - العرب والفن الكتابي

لم يكن العرب في الجاهلية يعرفون الفن بالمعنى الذي نفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم  
إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والاتجار والكتابة .

أما الكتابة ، وهي أخص ما بهمنا في هذه العجالة ، فقد استعاروها عن الأنباط ، وأغلب الظن أنهم لم يبذلوا في تحسينها  
جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، والمعروف أن الإسلام ناصر الكتابة وناصرته ، فشجع على ذبوعها وساعدت هي



لوحة [د] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الرابع الهجري في مصر .  
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

بدورها على ذبوعه ، حيث كانت أداة نشر القرآن والسنة ، عمل الإسلام على ضبطها بالشكل والنقط محافظة على سلامة الكلم المقدس ، وجودها المجودون في المصاحف إرضاء للخالق جل وعلا وإتقاء لمرضاته .

## ٢ - الفن الكتابي الزخرفي : نشوؤه وتطوره في مصر

كان هذا الفن الكتابي مجالا استطاع العرب المسلمون عامة أن يظهرُوا فيه عبقريتهم الكامنة ، ولم يكن ذلك ممكناً عند أول





لوحة [٥] ملاحق : زخارف كتابية خفت نقوش القرن الخامس الهجري و مصر .  
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربي ما يزال على حاله الأولى من اللبونة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس في الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذي لحقه هناك ، والذي ظل الصفة الغالبة عليه ، ليس من شأنه إكساب هذا الخط أى نصيب من الجمال — عندئذ وجد من الضروري أن يداخله بعض الترطيب ، وأن تعلق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، والمرجح أن الخط التذكارى الثقيل الذى اشتهر فى العالم الإسلامى باسم الخط الكوفى ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتفاعه وتطوره فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الهجرى ، وعلى اكتمال الظاهرة الزخرفية فيه فى القرن الثالث الهجرى (راجع لوحات الملاحق ) ، ومنذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) بدأت الزخارف الكتابية تلعب دوراً هاماً فى زخرفة المباني والتحف ، وقد ساعد على ذلك أن الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للأغراض الزخرفية ، فراءوس



الحروف وسيقانها وتقويساتها وانبطاطانها واتصالها بعضها ببعض ، كل ذلك مكن المتفنن المسلم من ابتداع الزخارف المختلفة ، تعاون في ذلك خياله الحصب مع يده الحرة المطاوعة ، فكان من تعاونهما ذلك الفن الكتابي الزخرفي الممتاز — وقد ذهب المتفنن المسلم في هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار ، فأنتج الحروف المورقة والترابطة وذات الأرضية النباتية ، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسبها في الأفراد والتركيب مادة زخرفية لا تفتى ، ومن ثم نشأ الكوفي المورق وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبث من حروفه القائمة أو المنضجة أو من نهايات العراقات سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال ، وقد بدأت هذه الظاهرة في مصر قبل أن ينصرم القرن الثاني الهجري ، ويقاب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي ، وقد لها هناك أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة الكوفية . وأقدم كتابة كوفية مورقة شرقي دار الخلافة على ما هو معروف ، كتابة بالمسجد الجامع في « ناين » في فارس ( انظر شكل ٢١ ص ١٧٤ ) مؤرخة حوالي ٥٢٩٠ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي في الجامع الحاكمي ( شكل ٤٢ ص ٢٣٥ ) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنمو ، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف النباتية أفاريز الكتابة في « آمد » المؤرخة ٤٣٧ هـ .

وتعتبر الأفاريز الكتابية ذات الأرضية النباتية « المحملة »<sup>(١)</sup> أرق ما بلغته هذه الظاهرة من الرق ، وفي هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولية وأوراقه ، ومن هذا القبيل أشرطة الكتابة في جامع تلمسان الكبير [ القرن الخامس الهجري — شكل ١ ( هـ ) ص ٤٨ ] ، ومن أمثله في القرن السادس الهجري ما يشاهد في قبر محمود الغزنوي في غزته ( شكل ١ ( ج ) ص ٤٧ ) وفي القرن الثامن الهجري ما يرى في مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات المصفرة التي على شكل الأفاريز ، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العنصر الخطي البحت من العنصر الزخرفي ، وقد شاع هذا النوع في القرن الخامس الهجري في شرق الخلافة وغربها في وقت واحد تقريباً ، وأشهر أمثله في فارس في ضريح بير — ي عالمدار [ شكل ١ ( و ) ص ٤٨ ] ، وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان ، في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد في ضريح الخلفاء العباسيين من خلافة الظاهر بيبرس ( ٦٥٨ / ٦٧٦ هـ ) ، وفي مدخل جامع الناصر محمد بن علاون بالقلمنة ( ٦٩٨ / ٦٩٣ هـ ) — والمدرسة المراكشية الخطية أكثر المدارس إنتاجاً لهذا النوع .

والكوفي المربع والخمس والمسدس والثلث المستطيل ، الذي يظن أنه إراني النشأة ، نوع من هذه الزخارف ، قوامه هندسي بحت ، والمرجع أن زخارف الهزارباف الإيرانية هي الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف ، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف الكتابية في إيران منذ القرن السادس الهجري ، ومن إيران يرجع أن يكون قد انتشر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المماليك ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد منه في مسجد الملكة صفية ( ١٠١٩ هـ ) ، ومسجد البرديني بالداودية ( ١٠٣٥ هـ ) ، وفي مساجد فوه ورشيد الأثرية .

### ٣ — بين فلوري ومارسيه

وقد عني بالكتابات المزخرفة « فلوري » الذي تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية ، تناول

(١) التخميل وضع الكتابة على أرضية نباتية زخرفية تشبه الحملة .

فلورى هذه الكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفى شاع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى ممزجاً بالخط ، وجد فلورى نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف الكتابية ، إلى التمييز بين العناصر الكتابية البحت والمناصر الزخرفية البحت ، ومن ثم كان تحليله الأبجدي لبعض هذه الكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله فى القرن الحادى عشر الميلادى متخطياً شرق الخلافة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الكتابات الكوفية على المأثر باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية ، وهو يطلق عليها اسم « الزخارف الخطية » ، وقد تكون هذه الزخارف أشرطة تحليها فروع النبات وأوراقه ، يسودها التعقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشرطة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال . وهو يتفق مع « فلورى » فى أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الكتابات الزخرفية لدرجة اختللت فيها الزخارف بالكتابة اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان العناصر الزخرفية فى هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الكتابى المزخرف ، ويكاد « مارسيه » لا يدع كتابة على عمارة تناولها ، من غير أن يشير إليها ، ويقارنها بالكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، وهو لا يدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تغفل من يديه حتى يداننا على حقيقة أمرها فى القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تنحط وتعود إلى حالة من التقهقر والبداءة فى عصر بنى حماد وبنى خراسان فى تونس ، عند ما تخفى من نهايات الحروف الطالعة الوريقات النباتية التى كانت تحليها وبغلب التعقيد والتربيط ، بحيث تتعذر قراءتها وتغدو ماثلة إلى الاستدارة ، وتخرج فى كثير من صفات الكتابات الكوفية المزخرفة .

#### ٤ — طبيعة الزخارف الكتابية

تتكون الكتابات الزخرفية من عنصرين أساسيين : العنصر الخطى ( الپليوجرافى ) البحت ، والعنصر الزخرفى النباتى أو الهندسى البحت .

وهذا النوع من الكتابات فى أكثر صورته ازدحاماً بالزخارف النباتية والهندسية ، يسهل أن تتميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها فى زخرفة المساحات التى تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهى لذلك ، تشغل عادة المساحات التى بين القوائم وفوق الحروف التى لا تعلو كثيراً عن مستوى تسطیح الكتابة ، دون أن تختلط بالعنصر الكتابى البحت فتقل من وضوحه فى كثير ، وتنوع هذه الزخارف النباتية فتكون أحياناً أشبه شئ بالوريقات الناجمة من الحروف ، كما قد تكون أفرعاً نباتية قصيرة تخرج من قم بعض الحروف ، أو تنبعث من نهاية العراقات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية مورفة تستقر الكتابة فوقها — راجع [ الكوفى ذى الزخارف ، مجموعة أشكال ( ١ ) ص ٤٧ ، ٤٨ ] .

أما الكتابات التى يلحقها التعقيد ، وهى نوع من الزخارف الهندسية بعيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهى عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة تستحيل معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وقفة التحير العاجز عن فك رموزها [ شكل ١ ( و ) ص ٤٨ ] .

# فهرس

الصفحة	
٢ - ١	مقدمة
٤ - ٣	تعريف بالبحث
١٣ - ٥	في مصادر البحث
٦	١ - النقوش الشاهدية
٧ - ٦	٢ - النقوش الرسمية الهامة
٨	٣ - صور فوتوغرافية
١٠ - ٩	المصادر الأدبية العربية
١٣ - ١١	المصادر الفنية
١٢ - ١١	(أ) كتب وجوامع كتابات
١٣	(ب) مجلات علمية وموسوعات
١٤	اختزالات :
١٤	ترجمة اصطلاحية لأسماء بعض المجموعات وجوامع الكتابات

## الفصل الأول

٢١ - ١٥	الكتابة العربية قبل عصر الكوفة :
١٧	اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى
١٨	صفة هذه الخطوط المبكرة
١٩	تسمية الخطوط بأسماء إقليمية
٢٠	تسميتها بأسماء أخرى

## الفصل الثاني

٢٨ - ٢٣	الكوفة والكتابة المنسوبة إليها
٢٥	تخطيط الكوفة وإزدهارها
٢٥	تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد
٢٦	الخط المعروف بالكوفي
٢٧	للكوفة ثلاثة خطوط

## الفصل الثالث

٤١ - ٢٩	الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية :
	جهود «فلوري» : أشرطة آمد الكتانية ، أشرطة الأزهر ، محاولة اكتشاف
	قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة - جهود «مارسيه» - جهود ليثي بروفنسال
	- جهود جان دافيد فيل .

## الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية : ... .. ٤٣-٤٨

— التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية :

البيسط والمورق وذو الأرضية النباتية والمنقعر والهندسي الأشكال .

— تقسيم جديد للكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى :

خط التحرر المخفف — الخط الثقيل اليابس — خط المصاحف

## الفصل الخامس

خط التحرير المخفف ( خط النسخ أو خط الديونة والمعاملات ) ... .. ٤٠-٥٩

ليس اشتقاقاً من الخط اليابس — خط التحرير لين مدور بطبعه — ظهوره على

البردي واستخدامه للتراسل والمعاملات — عسر قراءته .

## الفصل السادس

خطوط المصاحف ... .. ٦١-٧٤

المكي والمدني والتم والثلاث والدور ... .. ٦٢

الخط المصحفي الكوفي الهيئة : المائل والمشق والمحقق ... .. ٦٢-٦٧

كتاب المصاحف الكوفية الأوائل في العصرين الأموي والعباسي الأول ٦٩

ظهور أفلام جديدة لكتابة المصاحف على رأس الثلاثمائة في العراق — تزييف

الكتابات القديمة ... .. ٧١

خطوط المصاحف المغربية سلالات من الخط اللين — العاسي والأندلسي

والسوداني ... .. ٧٢

كتابة المصاحف بخط النسخ الأتابكي وخط الثلث المملوكي بدلا من الكوفي

عناية الأتراك بكتابة المصاحف بخط النسخ — سقوط الكوفي من عداد

خطوط المصاحف ... .. ٧٤

## الفصل السابع

الكوفي الذكاري ... .. ٧٥-٨٩

النقوش الكبيرة على المعابر — النقوش التأسيسية لإقامة أثر أو تجديدده —

النقوش الشاهدية — ظلت النقوش التذكارية تكتب بالكوفي حتى أواخر

العصر الأيوبي حين قدرت السيادة المطلقة للكتابات التذكارية اللينة في العصر

المملوكي ( ص ٧٧ ) .

الكتابات التذكارية في إيران والمغرب ( ص ٧٨ ) .



قدرة المزخرف المسلم على استغلال عنصر المطاوعة في الخطوط العربية —  
الفرس يبرعون في هذا المجال — تأثر الفاطميين ببراعة الفرس — شيوع  
الكتابات المزخرفة في الرقعة الإسلامية الفسيحة انفراد النقوش المعاصرة  
بطراز زخرفي خاص يتميز بالقوة والرصانة ووضوح القراءة من بعد ٧٩—٨٣

القوس الشاهدية موضوع هذه الدراسة : ٨٣—٨٩

العرب المسلمون يتخذون عادة التأريخ للوفاة عن أسلافهم الجاهليين (٨٣)  
عناصر العبارة الشاهدية (٨٤) — الإسلام يطور العبارة الشاهدية (٨٥).  
طريقتا الحفر الغائر والحفر البارز (٨٥) كوفي العصر الأيوبي يحتفظ ببعض  
خصائص الكوفي الفاطمي (٨٥) — الشواهد المسطحة والشواهد الأسطوانية  
(٨٦) — كثرة الشواهد التي عثر عليها في مصر (٨٦) — الشواهد مصدر  
من مصادر دراسة هجرة القبائل والبطون (٨٧) — زخارف الشواهد القبرية  
مادة للدراسة (٨٧) — عناية مصر بتجويد الخط (٨٨) — الخط العربي بطبيعته  
الزخرفية أول ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي الأصيل (٨٨) — مصر  
الطولونية تنافس العراق في تجويد الخط (٨٩) .

## الفصل الثامن

أنواع الخط الكوفي : ٩١—٩٩

المحقق والطلق من الكوفي — قياسه بـمعايير الخط اللين ومحاولة تقرير أدب  
خاص لهذا الخط (٩٣) — في المحقق والطلق من هذا الخط (٩٣) — القلم  
أداة الخط (٩٤) — في قياس هذا الخط بموازين الخط اللين (٩٤) أقوال  
في صفة الخط الجيد (٩٤ — ٩٥) نشأة هذا الخط وتطوره أول الأمر —  
(٩٥) نصيبه من الجمال (٩٦) — فيما يخالف منه ما ألوف الخط اللين (٩٧) —  
في صور حروفه وعجم (نقط) بعضها (٩٨) — في هندسة حروفه (٩٩)

## الفصل التاسع

في مصطلحه وصور حروفه : ١٠١—١١٣

(١) في مصطلح هذا الخط — تقرير مصطلح للخط الكوفي بالاعتماد على  
المصادر العربية الكلاسيكية — وصف حروفه أفراداً وتركيباً — في  
حسن تشكيله ورصفه .

- (٢) النسبة الفاضلة في الخط العربي اللين كما يقررها صاحب رسالة الموسيقى  
 من إخوان الصفا ... .. ١١٨-١١٥  
 قياس الخط الكوفي اليابس على هذه النسبة — دراستنا الخاصة  
 واستنباطنا للنسبة الفاضلة في الخط الكوفي من واقع هذه الدراسة ١٢٣-١١٨

### الفصل العاشر

- نقوش القرن الأول الهجري في مصر ( السابع الميلادي ) : ... .. ١٣٩-١٢٥  
 نقش شاهدي مؤرخ ٣١ هـ من أسوان (١٣٠) — نقش شاهدي  
 مؤرخ ٧١ هـ من عين الصيرة (١٣٢) — نقوش الفسيفساء في قبة  
المصخرة بالقدس، ونقوش علامات الطرق ، وكتابات مصحفية للمقارنة  
 (ص ١٢٦ - ١٢٩) .

### الفصل الحادي عشر

- نقوش القرن الثاني الهجري ( الثامن لئيلادي ) ... .. ١٥٢-١٤١  
 قلة النقوش الشاهدية المكتشفة من هذا القرن ( ص ١٤٣ )  
 نقش شاهدي مؤرخ ١٧٤ هـ ( ص ١٤٧ )  
 نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ ( ص ١٥٠ )  
 كتابات على البردي والجص وأوراق المصاحف والنسيج للمقارنة (١٤٣)  
 فضل هذا القرن على تجويد الكتابات الكوفية التذكارية (ص ١٥١ - ١٥٢)

### الفصل الثاني عشر

- نقوش القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) : ... .. ٢٠٦-١٥٣  
 غنى هذا القرن بالنقوش الشاهدية في مصر ( ص ١٥٣ ) عناية العصر العباسي  
 الأول بأمر الخط — الرشيد والمأمون والبرامكة يولونه رعاية خاصة  
 ( ص ١٥٥ - ١٥٦ ) — عدم الإشارة إلى الخط المسمى بالكوفي في هذا  
 العهد ( ص ١٥٦ ) — اختصت مصر بالعناية بالخط الكوفي التذكاري وكانت  
 له بها مدارس خاصة ، ص ١٥٧ .  
 — نقش مؤرخ ٢١٣ هـ ، ص ١٥٨ .  
 — نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ ، ص ١٦١ .  
 — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٣ .  
 — نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٩ - ١٧٥ .

- شبه نقوش جامع نايبين بنقوش المسكى — نقوش حجازية مشابهة لنقوش  
 (ص ١٦٩ — ١٧١) — تحقيق لشخصية مبارك المسكى (ص ١٧١) —  
 نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ (ص ١٧٦) — نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ (ص ١٧٨) —  
 نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ (ص ١٨٣) — نقش مؤرخ ٢٥١ هـ (ص ١٨٥) .  
 نقوش مقياس النيل بالروضة ٢٤٧ — ٢٥٩ هـ (ص ١٩٠) ... ١٩٢  
 تحقيق ما هو من عصر المتوكل العباسى وما هو من عصر ابن طولون  
 ص ١٩٢ — ١٩٦ ، نقش مؤرخ ١٦٠ هـ .  
 النقش التأسيسى للجامع الطولونى ١٦٥ هـ (ص ١٩٩) .  
 كتابة من مقام سيدى يحيى الشيبه ٢٦١ هـ (ص ٢٠١) .  
 كتابة الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف فى الجامع الطولونى ٢٦٥ هـ . ٢٠٢  
 نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (ص ٢٠٥) .

### الفصل الرابع عشر

- نقوش من القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) : ... ٢٣١-٢٠٧  
 صفة الكتابات الكوفية فى هذا القرن عامة (ص ٢٠٦ — ٢١٢) —  
 تدهور واضح — الظواهر الكتابية الشائعة — الفاطميون يجلبون طرازاً  
 كتابياً متقدماً تحليه الزخارف (ص ٢١٢)  
 نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ (ص ٢١٢) — نقش مؤرخ ٣٤١ هـ (ص ٢١٨) —  
 نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ (ص ٢٢٠) — نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ (ص ٢٢٢) —  
 نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ (ص ٢٢٤) — نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ (ص ٢٢٦) .

### الفصل السادس عشر

- كتابات الجص فى الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ . ٢٢٣-٢٢٩  
 كتابات جامع الحاكم بأمر الله ٣٨٠-٤٠٣ هـ [على الجص والخشب والحجر] ٢٣٦-٣٣٢

### الفصل السابع عشر

- نقوش من القرن الخامس الهجرى ... ٢٣٧  
 تأخر أدرك كتابات هذا القرن ، ص ٢٣٩ وما بعدها — ظهور الخط  
 التذكارى اللين فى عهد الأمر قرب نهاية القرن ، ص ٢٤٠ — سيادة  
 الخط التذكارى اللين منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، ص ٢٤١ .

الصفحة

- (٢) النسبة الهـ ، ص ٢٢٢ — نقش مؤرخ ٥٢٦ هـ ، ص ٢٤٤  
 نقش مؤرخ ٥٢٥٤ هـ ، ص ٢٢٦ -- نقش مؤرخ ٥٤٨٤ هـ ، ص ٢٤٨ .  
 نقوش الواجهة بالجامع الأقمر ( من عهد الأمر بأحكام الله الفاطمي ) ٥١٩ هـ ٢٦١  
 نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ ، ص ٢٤٩ ( من القرن السادس ) ... .. ٢٦٣  
 نقوش الجص على عقود جامع الصالح طلائع بن رزيق ٥٥٥ هـ ... .. ٢٦٦

## ملاحق

- ( أ ) الملحق الأول : في نقط الكتابة العربية وضبطها بالشكل ... .. ٢٧٣  
 ( ب ) الملحق الثاني : في اللواحق الزخرفية الكتابية التي تبدو في نقوش  
 هذا البحث ... .. ٢٧٩

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٦٩/٤٤٩٥

  
 BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
 مكتبة الإسكندرية



