القيم الفنية للخط العربي (5)
منذ الفتح الإسلامي لمصر إلى نهاية العصور المملوكي

الخط العربي من السمات البارزة والمميزة للفنون الإسلامية على الرغم من تعدد الأطراف التي صنعت فيها وكذا العصور التي تسببت فيها.

والحقيقة أنها قد تعددت الآراء في كيفية نشأة الكتابة العربية (1) وإن كان من التأثين حالياً أن العرب أخذوا خطم من أبناء عمومتهم من الأنام巴斯 (ذين كانوا يحاولون عرب الحجاز في كل ن تبوك ومدانين صالح والعلا في الشمال) وذلك استناداً على ما عثر عليه من تقوس نبطية لاحظ العلماء أنها تمثل مرحلة انتقال من الخط النبطي إلى الخط العربي في صدر الإسلام (2) ومن ثابت أيضاً أن الخط النبطي قد اشتق بدوره من الخط الآرامي (3).

وتطرق المصادر التاريخية على هذا الخط المشتق من الخط النبطي أسماء متعددة منها لخط الأنباري والخط الحجري والخط المدنى والخط المكى إضافة إلى الخط البصري والخط

(5) ألقى هذا البحث في ندوة القيم الفنية في آثار مصر بالملعب الأعلى للثقافة وومي 24/12/2002.

(1) يوسف ذوون: قدمي وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد (عدد خاص - الخط العربي) المجلد 15، العدد 4، (1986)، ص 8.

(2) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، القاهرة (1974)، ص 133.


الكوفى،،(1) وربما كان السبب في تسمية هذه الخطوط بأسماء المدن يرجع إلى عادة العرب قبل الإسلام في ربط الخطوط بالمدن القديمة منها.(2)

وقد ذكر الفلاطشني نقلًا عن صاحب "الأبحاث الجميلة في شرح الطيلة، من أن الخط العربي هو المعروف تأثنا بالكوفى ومنه استبطنت الألفاظ التي هي في حيده، كما ذكر أن الخط الكوفى في عدة ألفاظ مرجعها إلى أصلين وهما التقوير والبسط.(3)

وفي واقع الأمر فقد عرف للكوفة صوراً ثلاث للخط العربي، الصورة الأولى: باجنة ثقيلة تميل إلى التربيع، والجوفاف عرفت بالخط الكوفي المزروع، والجاف، وقد عرفت هذه الصورة دون غيرها بالخط الكوفي.(4)

الصورة الثانية: فهي المختفية اللينة وعرفت بأسماء متعددة مثل التحرير واللتين، والنسخ والمصدر.(5)

الصورة الثالثة: فهي خط المصاحف، والذي يجمع بين الجاف والليونة في مزيج متالف.(6)

ولقد تميز الخط العربي على ما عد من الخطوط الأخرى فلم يحكمه الجموح بـ لساعير سنة التطور فتعودت أنواعها وكثرت أنماطها ونشأت صلة وثيقة بين كل نوع والمادة التي يكتب عليها والغرض الذي يستخدم فيه.(7)

(1) الفلاطشني: صحيح الأعشى في ضمناعة الأنشا، القاهرة (1938)، ج 3، ص 10-11.
(2) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربي، ص 32.
(3) الفلاطشني: صحيح الأعشى، ج 3، ص 11.
(4) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربي، ص 32.
(5) يبدو أن هذا النوع اصطُفِف من عداد الخطوط التي عرفتها الكوفة وذلك لأن بلاداً أخرى أثرت عليها خليط شاركت الكوفة فيهما واستعملتها في أعمال التدوين والدراسات اليومية، أنتظر: أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربي، ص 34.
(6) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربي، ص 35.
(7) حلقة بحث الخط العربي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1968، كلمة الافتتاح لأساتذة يوسف المبصبي، ص ب
ويرجع هذا في المقام الأول إلى طبيعة الخط العربي وما تميز به أشكال حروفه مسند الحيوية بفضل ما فيها من الموافقة والمرونة والمطاربة وما فيها من قابلية المعد والرجل والإستدارة والتروية والتشابك والداخلة مما هما لها فرض التطور والزخرفة بطرق وأساليب شتى (1) وحسبنا دليلاً على ذلك أن حروفه كتبها ألاف الهيئات بل إن حروف الهاء وحده قد ورد له نحو تسع خمانتي شكل مختلف (2).

كما أن الخطوط العمودية والأفقية في هذه الحروف يسهل وصولها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلنا بتجليه في الجمال والالتزام والإبداع (3).

وبدير بالذكر أنه قد تضافرت عوامل عدة دفعت بالفنان المسلم بل وساعدته على تجويده الخط وتحسينه ليخرج في أحسن صورة.

أول هذه العوامل وأهمها على الإطلاق هي حتمية تدوين القرآن الكريم وبخاصة بعد وفاة العديد من الخلفاء واستشهادهم خلال الحروب الأولى وكان تدوين كلمات الذكر الحكم بما لها من مكانة دينية متميزة بدفعة إلى أن يبدع في رسم الحروف والكلمات وأن يسعى إلى زخرفتها وتجليتها لتنماها مع قدسية هذا الكتاب (4).

وقد كان الخطوط الأول للخطوط المسلم هو إنتاج نسخ للقرآن الكريم للاستخدام الشخصي ثم فيما بعد لاستخدام العام الذي استخدم بطبيعة الحال داخل المنشآت الدينية (5).

وهذا يعني أن إعجاب المسلمين بالخط لم يقع عند حد ما فيه من قيمة حماية بل صار يتصطل أيضاً بالاطعمة الدينية وهذا صار المسلمون ينظرون إلى الخط نظرة إكبار وتقدير.

(1) حسن الياسين: الخط الفني العربي الأصيل، حلقة بحث الخط العربي، ص 22.
(2) حسن الياسين: أصول الحضارة الإسلامية، مجلة الدار، مارس (1957)، ص 32، 3، 71، 7، أحمد عبد الرؤف: الحضارة الإسلامية، ص 27.
(5) David James, Islamic Art, P. 18; Jonathan Bloom & Sheila Blair, Islamic Arts, p. 63-64.
وينوفوه بنمود روحية. وقد أدرك على ذلك ذكر الفن والخط والكتابة في عدد من المواقع من القرآن الكريم وكيف لا يكون ذلك وقد كانت أول آية نزلت على رسول الله ﷺ بسم الله الرحمن الرحيم: [إقرأ باسم ربك الذي خلق * خلق الإنسان من علّق * أقرأ وَرُبِّكَ الْأَكْرَمُ * السَّمِّيَ عَلَّمَ بالقلم] (1) فأضاف الله سبحانه وتعالى تعليم الخط إلى نفسه وامتنع به على عباده وناهيك بهذكى شرفًا، كذلك قوله سبحانه وتعالى: [إن والقلم وما يعطمون] (2) أيضاً ما ذكره علي بن أبي طالب كرم الله وجهه من أن الخط الجميل يزيد الحق وضوءاً (3) فكأن من الطبيعي أن تشكل هذه الكلمات وغيرها وجدان الفنن المسلم وتبنيه إلى أهمية الخط والكتابة، والعمل الثاني هو ما كان معروفاً عن كرامة الفنان المسلم للتصوير الأساسي والحوائي في المساجد الدينية واضعه عنه في البداية (4)، تزامن هذا مع سعي الدوّاب إلى استدلاله بعناصر خطوية أخرى وكان على رأسها الزخارف النباتية والهندسية وبطبيعة الحال الزخارف الكتابية التي وجد فيها الفنان المسلم أرضاً خصبة فصلاه وجال فيها وتفن في إخراج الأشكال المتعددة والشديدة الزخرفة للحروف.

بل نستطيع القول أن الزخارف الكتابية قد تميزت عن غيرها بأنها قد جمعت في تكوينها نفسه العناصر النباتية والهندسية بل وأيضاً أشكالاً أدبية وحوائية وطويلية وهو ما لم يتوفر لأي من أنواع الزخارف الأخرى (كما سنرى فيما بعد). وهذا ما يدفعنا للقول أننا ما مانقاش فقد أضحى على حروف الكتابة حياة كالفنان المسلم.

العامل الثالث هو ما عرف عن الفنان المسلم من ظاهرة كرامة الفراخ أو الفزع من الفراخ على التحف والعمائر التي شيدها فراح يعمل على تغطية الفراخات: Horreur du vide

---

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل، حلقة تبحث الخط العربي، ص. 24.


(2) القرآن الكريم: سورة العلق: 1-41.

(3) القلثدي: صحيح الأعيش، ج. 3، ص. 1.

(4) القرآن الكريم: سورة القلم، آية. 1.

(5) Bishr Fares, Essai sur l'esprit de la decoration, p. 27.

والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة(1)، وكان من بين العناصر التي برع في استخدامها لملاء الفراس في الزخارف الكتابية بما تقدمه من تنوّع وثراء.

وكان مما أتاح أيضاً الفرصة لانتشار الخط العربي والعالياً به تعريب الدواوين في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان مما استتبع بالضرورة الإقبال على تعلم اللغة العربية وانتشار الخط العربي في الأقطار التي خضعت لحكم العرب بحيث صار الخط العربي من أهم مظاهر سيادة الدولة العربية الإسلامية (1) صار كثير من اللغات غير العربية تكتب بخط عربي مثل الفارسية والتركية وغيرها)(2).

وأحيل الخط العربي بذلك مكانة كفّن رفع ربطاً ارتباطاً مباشرةً بالثقافة العربية والعقيدة الإسلامية(3)، وأصبح بذلك دليلاً دامغعاً على الوحدة في الفن الإسلامي والتي تجمع بين كافة منتجات الفنون الإسلامية على اختلاف أقطارها وأزامها ومظاهرها(4).

وكان مما أسهم بصورة فاعلة في تطوير الخط العربي وسوسنة تداوله وانتشاره بصورة عامة استخدام المسلمين للورق أو الكاغذ وتعلم صناعته (الذي يقال أن بعض الأمراء المسلمين أدخلوها إلى سمرقند) في سنة ١٣٤ هـ/ ١٠٢٧م(5)، ومنها انتقلت إلى بغداد التي أنشئ بها أول مصنع للورق بإشراء من الوزير العباسي الفضل بن بحر النمر(6)، ومنها انتشر استخدام الورق في كافة الأقطار الإسلامية. وقد أدى استخدام الورق إلى الإقبال على نسخ الكتب وانتشار الحركة العلمية وبالتالي إلى كثرة النسخ وازدهار فنون الخط والكتابة(7).

---

(1) زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٧٤.
(2) حسن الباحث: الخط الفن العربي الأصيل، ص ٢٥. زكي حسن، فنون الإسلامية، ص ٣٢٤.
(4) Bishr Fares, Essai, p. 21.
(6) أحمد عبد الرازق: الفنون، ص ٢٩-٣٠.
(7) أحمد عبد الرازق: الحمصارة، ص ٣٤.
(8) ابن خلدون: المقدمه، طبعة بيروت (د. ت)، ص ٤٢١-٤٢٣.
(9) حسن الباحث: الخط الفن العربي الأصيل، ص ٢٥-٢٦.
ولقد على الخطاطون العرب بتجويد الخط العربي فاستخدموا مهاراتهم وقدراتهم الفنية حتى وصلوا بمستواها إلى ذروة الجمال الفني.

والحقيقة أن هذا يعد نتيجة طبيعية لما نبه إليه الإسلام إلى أهمية الجمال والفن الجميل في حياة الإنسان فقوله ﷺ في كتابه الحكيم: إِنَّا نَزَّلْنَا زَيْتًا عَلَى كُلٍّ مُّسْتَقَدِّمٍ وَكَلَّا وَاتَّبَعْتا وَلا نَسْتَرَفْوَا إِنْ كَيْما يَحبُّ الْمَسْأَفِينَ، كما يقول الرسول الكريم ﷺ إِنَّ اللَّهُ جَمِيلٌ يحب الجمال.

من هذا المنطلق نجد أن الفنان المسلم قد وعى إلى أهمية الجمال في حياة الإنسان وفى تنبيه حواسه ومشاعره لانتدب هذا الإبداع الذي تجل فعلى أعظم صورة في الفن الإسلامي ولا نستطيع أن ننكر أن الخط العربي قد شارك بصورة مؤثرة في إخراج هذا الفن في أبهى صوره حيث ساهم الخطاط المسلم في إنتاج رؤوع الفن الإسلامي والتي زانتها وجعلتها الزخارف الكتابية.

وفي الواقع فقد أسهم الخطاط العربي في إخراج معظم التحف الفنية سواء في مجال العمارة أو الفنون التطبيقية أو الفنون التشكيلية إذ لم يقتصر عمل الخطاطين على الكتابة على الورق بل إمتد إلى التحف على الكتب الفنية والمصنوعة(1)، ولا نكاد نجد عملاً إسلامياً لا يكون للخط فيه مكانة بارزة.

وعلى ذلك فقد وجدنا أن الزخارف الكتابية قد نفدت بأساليب وتقنيات شديدة التنوع وذلك لتناسب مع المواد المختلفة التي استخدمت في زخرفتها.

فوجدنا هذه الزخارف وقد نفدت بأسلوب الحز والحرف الخائر والقطع والطرق والتكفيال والتزيين بالمنا والتهذيب، والإضافة والبريق المدعب والتمييز بالمينا إضافة إلى الزخارف المنسوجة والمطبوخة وغير ذلك من الأساليب الصناعية التي تتوافق مع طبيعة المادة المصنوعة منها التحفة المراد زخرفتها.

(1) قَرَآنٌ كَرِيمٌ، سُورَةُ الأعْرَافِ الآية: 261.
(2) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيك، ووظيفته في الفنون الإسلامية الأخرى، حلقة بحث الخط العربي، ص 97.
ولقد علبت الزخارف الكتابية دورًا مُزدوجًا على المنشآت المعمارية وعلى التحف المنقلة من أخشاب وأحجار وخزف وجذج وفخار ومعادن ونسيج وعاج ... على حد سواء.

فمن ناحية المضمون نجد أنها قد أمدتنا بعلومات وفيرة عن عدد من الأحداث واستطعنا تصنيفها إلى كتبات دينية، كتبات تاريخية، كتبات ملصمة لأنقاب الخلفاء والحكام كما تتضمن هذه الزخارف في بعض الأحيان اسم صاحب التحفة ووظيفته (1) أو اسم صاحبها كذلك التاريخ الذي صنعت فيه وأيضاً المنشأة التي شيدها برسمها والعرض الذي صنعت من أجله أو وظيفة هذه التحفة أو نصوص شعرية (2).

وإذا كان الخط قد لعب هذا الدور التسجيلي والذي يعد على قدر عالي من حيث القيمته الأثرية والمعرفة التاريخية إلا أننا لم نعثر على أي نموذج للرسوم الفنية الذين قام بهما الخط في مجال الفنون الإسلامية حيث علبت الزخارف الكتابية دورًا هامًا من حيث الشكل بحيث أظهرت تنوعًا في الزخرفة وجمالًا لا يضاهي على منتجات الفنون الإسلامية بعده فروعها وصارت سمة مميزة لها.

كانت الكتبات تنقص فوق أرضية من الزخارف النباتية الكثيفة (أرابسك) (3). إلا أن جمالية الخط العربي الذي كانت نصوصه وعباراته تتخذ شكلاً أشريطة أفقية عريضة أو ضيقة أو تنفع خارجاً مناطق دائرة أو مفصصة كما استخدمت كذلك الرسم بين العناصر الزخرفية ببعضها البعض بل إنه في بعض الأحيان كان الخط يبتكر العنصر الزخرفي الوحيد على بعض منتجات الفن الإسلامي كما تشاهد على سبيل المثال على صندوق مصنوع من الخشب المصنف والمكفت بالذهب والفضة يرجع إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون حوالي 729 هـ.

(1) حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جزئين ، القاهرة (1915).
(3) كلمة أجنبية تعني الرقص أو الترقص كما أطلق عليه أيضًا التوشيح، هو عبارة عن عناصر نباتية مربعة متبادلة مشابهة بحيث يصبح كل زوج من الزخارف المتناوبة من نفس الورقة أو المروحة النخلية فينثت منها عصف جديد وقد يمكن الخصم داخل الزخرفة قبلما شحمتها إلى أسفل ثم يفرغ منها أو ينفصل من رأسها ليعبأ من خط سيرها.

أحمد عبد الرازق: الفنون، ص 34-35.
الطريق الكوفي

ويتمثل هذا النمط في الصورة الجافة المزورة في الخط العربي، عندما دخل الخط العربي إلى العراق مع الفتح الإسلامي وتعلم العراقيون، على أهل الكوفة بصفة خاصة بالصورة الجافة من هذا الخط وهو ما كان يسمى بـ "الخط الكوفي". وقد أثر هذا الخط بشكل كبير على كتابة المصاحف والنصوص التسجيلية على العثماني والتحف وعلى قطع النقود والشواهد القرن 12 هـ/720 م.

وقد ظهر هذا الخط في الأدب في صورة بسيطة جداً تكاد تشبه الـ Graffiti كما نلاحظ.

على شاهد قبض أحد المحترم بن خبر المؤرخ 31 هـ/652 م.، والذي عثر عليه بجانب أسوان، و

ثم تمت إضافة بعض الزيادات البسيطة على هيئة أسماء قصيرة أو مثلثات صغيرة تنتهي

بها قوائم حروفه وهو ما نشاهده بكثرة على شواهد القيروان (1) (لوحة رقم 1).

---

(1) محفوظ متحف الفن الإسلامي، رقم سجل 812.
(2) محفوظات المتحف البريطاني رقم 60. 29-12 OA 1866.
(3) زكي حسن: فنون الإسلام، ص 237.
(4) عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية، ص 233. زكي حسن: فنون الإسلام، ص 236، 44، 45. د. د. د. د. د.
(6) لمزيد من الإيضاح حول تطور الخط الكوفي على شواهد القيروان أنظر:
كما وجدنا بعض الكتابات الكوفية على بعض قطع من النسيج الطولوني لا تسير على
القواعد المألوفة إذ تتضمن سقان الحروف فيها بشكل مدرج لم نرى من قبل (1) ، (لوحة رقم 3).
ثم بدأت همزة الحروف تتخذ أشكالاً زخرفية فوجدنا الكوفى المرقوم والمزهر
والمزهر (2) ، وفيه تخرج من أطراف حروفه سقان نباتية دقيقة محملة بالورقية المختلفة
الأشكال ، كما تخرج نهايات حروفه بما يشبه النورع عندما تخرج من السيقان أو بزهراء
أخرى وبورقية أو بزهراء أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص (3).
وربما كان قد ما نعرفه من النماذج المتبقية منه يرجع إلى القرن (2 هـ/ 8 م) ، ومن
أجمل النماذج المبكرة لهذا النوع من الكتابات هو ما نراه على شاهد قبر سن الرخام محفوظ
بمتحف الفن الإسلامي (4) ، مؤرخ بسنة 243 هـ/ 857 م. (لوحة رقم 4).

وقد وصل الخط الكوفي المرقوم والمزهر إلى أقصى درجات تطوره في العصر
الفاطمي (5) ، كما نجد على العديد من التحف بل والعمائر والتي تدل على مدى ما وصل إليها
الفنان الفاطمي من أقصى درجات المهارة في زخرفة هذا الخط كما نرى على جزء من تركيب
حجرية ترجع إلى القرن (4/ 5 هـ) (10/ 11 م) ، تمثل كتابات كوفية مورقة ومزهرة
بديعة (6) (لوحة رقم 6).

ونراها كذلك على رسم على الورق يرجع إلى القرن (5 هـ/ 11 م) ، (لوحة
رقم 7).


(1) عبد العزيز مرقوم: الفنون الزخرفية، ص 191 ; أحمد عبد الرؤف: الفنون، ص 190-191.
(3) زكي حسن: فنون الإسلام، ص 238.
(4) رقم مسجل 2904.
(6) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، رقم 3/ 10551.
(7) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، رقم 3/ 13703.
كما نرى مثالاً رائعاً للكتابات الكوفي الممزغة والمجهزة وتحقيقاً غائراً في الخشب على خشبة خشبية من المسجد العمري بفص في نحو القرن (5 هـ/ 11 م) (1) (إحدى الألوحة).

كما نرى أيضاً هذا النوع من الكتابة على صحن من الخزف ذي البريق المعدني يرجع إلى القرن (6-12 هـ/ 14-22 م) (2) (إحدى الألوحة).

وقد وجدنا نوعاً أو شكلاً آخر من الكتابة الكوفي الممزغة والتي تأخذ نهايات الحروف بها شكل العين وتشاهدها على جزء من عمامه به أزخرفة مرسومة تحمل اسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله (365-386 هـ/ 976-997 م) (3) (إحدى الألوحة).

ومن الأمثلة الرائعة لتطور الخط الكوفي هو ظهور الكوفي المضفر ذو الحروف المتزامنة بحيث صارت همزة الحروف تتخذ أشكال функциات (4).

وقد وصل هذا النوع من الكتابات إلى أقصى درجات تطوره في وإن العمرين الأيوبي والمملوكي حيث برع الفنان المسلم في خرافة هذه الضفائر بل وزاد من تعقيدها وزخرفتها بحيث صار من الصعبية يمكن في بعض الأحيان أن نقرأها وكان الهدف من نقشها هو إضفاء المزيد من القيم الجمالية للتحف كما نرى على بدن نماذج من البرونز المكفت بالفضة والذهب والنحاس وينسب إلى زين الدين كتبغا (690-769 هـ/ 1290-1333 م) (5) (إحدى الألوحة).

وتمة نوع آخر من الكتابات الكوفي هو الكوفي المرني وهو هندسي الشكل قائم الزوايا (6) ومن أقدم الأمثلة الكوفي المرني في مصر تظهر في فسيفساء رخامية ملونة ذات ضريحية.

(1) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، رقم 1100.
(2) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، رقم 14931.
(3) محفوظ في مجموعة رقم Peseux, Collection J-F Bouvier, JFB 1 103, 103, 103 Bis.
(5) محفوظ في Baltimore, Walters Art Gallery, 54. 459. 
النصور قلاون (الحجة) ، ويظهر بها اسم محمد أربع مرات في الأعلى وأربع مرات أسفل(1) ، كما نلاحظها أيضاً على بلاطة خزفية مربعة من القرن (9 هـ/15 م). يشغله أركانها الأربعة أربع مربعات صغيرة تحتوي الأثمان العلويان منها على عبارة نقشت بالخط الكوفي المربع تشير إلى اسم الخزاف نسما "عمل ابن غيبي" تقرأ من أسفل إلى أعلى على حين يشغل المربعين السفلين لقب النسبة الخاص بهذا الخزاف "التوريزي"(2) (الحجة رقم 26).

وتحلي أهم مظاهر تطور الخط الكوفي في ظهور الكتابات الحية أو المصورة(3) ، حيث أطلق الفنان لهيكله العنان. وجعل بعض الحروف تتنتهي بصورة ورسوم لأشخاص آدمية في مناظر صيد ومبارزة وشراب وموسيقى ورقص وطرب كما استبدل أحياناً ينقط الحروف برسوم حيوانات وطيور إعماقًا في الزخرفة(4) ، وأطلق على هذا النوع من الكتابات الحية أو المصورة(5).

والحقيقة أن هذا النوع من الكتابات قد تميزت به بصفة خاصة التحف المعدنية المكشوفة في شرق العالم الإسلامي وامتد تأثيرها إلى مصر.(6)

وكان السطح المعروف بسطل بورناريكي يعد أقدم التحف المعدنية التي تحمل بين عناصر الزخرفة كتابات مصرية ويتصل تاريخ الصناعة 559 هـ/1163 م. بمدينة هرة إحدى مدن إقليم خراسان.(7)

Encyclopedie de l' Islam, N. E., T. IV, p. 1154; Sheila Blair, Islamic Inscriptions, p. 82-89.

(1) Sheila Balir, Islamic Inscriptions, plate. p. 89.
(2) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي رقم 2077.
(4) أحمد عبد الرازق: الفنون ، ص 31-52.
(5) حسين رمضان: الكتابات المصورة على التحف المعدنية في القرنين 7-12 هـ/13-17 م. - ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي ، (3 ديسمبر 1998) ، ص 418-341.
(7) Etinghausen (R), The Bobrinski "Kettle" Patron and Style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archepology collected papers, Berlin, (1984); Eva Baer, Metal work, p. (202-203); Islamic Ornament P. 69.
أوجد بالذكر أن الأنواع الثلاثة الأولى كانت تظهر في كل الرسوم البصرية والكوفية في حين يقتصر النوع الرابع والأخير على الخط النسخي فقط، كما سوف نرى فيما بعد عند دراسة أنواع الخط النسخ.

وانشأ هذا النوع من الكاتبات الكوفية النحية على قطعة من النسيج المنسيب إلى القرن

(1) هـ / 132 م عن كتابة كوفية تنتهي برأس طير.

وفي الواقع، فإنه على الرغم من ذي نوع انتشار خط النسخ على العمان وتشتهر في العصورين الأيوبيين والمملوكيين (كما سوف نرى فيما بعد) إلا أنه لم يستطع أن يقضي تماماً على

وإن كانت لبيا بابر قد ذكرت في هذين الكاتبان أن سلط بورينسي مؤرخ بـ 550 هـ. وهن خطأ تأريخي حيث أنه مؤرخ بـ 1163 هـ. (1)


(2) Eva Baer, Metalwork, p. 200-201; Sheila Blair, Islamic Inscriptions p. 114-115.

(3) Eva Baer, Metalwork, p. 200-201; Islamic Ornament, p. 69.

(4) وزارة الثقافة، معرض الفن الإسلامي في مصر، من 1569 م. إلى 1917 م. القاهرة (1991) ص 344. لوحه 42، حسين رمضان: الكاتبات المصورة، ص 294، هامش 11.
شعبة وانتشار الخط الكوفي والذي ظل في نظر الفنان المسلم مجالاً خصباً للزخرفة وبسماة خاصة على العمائر وحسناً دليلاً على ذلك هذين النموذجين الرائعين للكتابة الكوفية والتي ترجع أولاهما إلى العصر الأموي وبتحديد المدرسة الكاملية (لوحة رقم 12) أما النموذج الثاني فهو يمثل لنا أفراراً من الخص البابور القريب بمدرسة السلطان حسن (لوحة رقم 21) ويعد من أروع النماذج الحصينة للكتابة الكوفي والتي ترجع إلى العصر المملوكي. وعلى الرغم من أن الفنان قد استعار في هذه الزخرفة الخط الكوفي البسيط إلا أن ثراء وكثافة المهدا الذي نقضت عليه هذه الكتابة من العناصر النباتية المورقة قد أعبث إبحاً للilitيرين أنها تمثل نموذجاً متطوراً للخط الكوفي المورق أو المزهر وهي أبعد ما تكون عن ذلك.

وفي واقع الأمر فقد كان الخط الكوفي أسعد إلى التنسيق والتحسين من خط النسخ وربما يرجع ذلك إلى أن الخط الكوفي تتألف أساساً من مستويات تقابل في زوايا ومن تم صسار من السهل تنسيق وتربة حروفه في وقت قصير نسبياً.

ثم بدأنا نلاحظ أن الكتابات الكوفية ندأ حروفها تتسکس وصارت تنفتح بخط لين يمثل بداية خط النسخ على التحف مما نلاحظ على بقايا وشاح من الكتال المطرز بالحرير يرجع إلى القرن (6ـ/12 م) ويتمثل المرحلة الثالثة من النسخ الفاطمى (لوحة رقم 11).

خط النسخ (3)

وأما ما نذكرنا من قبل فإنه يمثل الصورة اللينية وقد وجد من البداية إلى جوار الخط الكوفي إلا أن استخدامه اقتصر في بادئ الأمر على المراحل العادية والمعاملات اليومية والمسدية، ونسخ الكتب ومن هنا عرف خط النسخ، حتى نجح الخطاط في تطوير صورته وتحسينها وظهر.

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصلي، ص 27.

(2) تعدت الأئمة بصدراً لفظي النسخ والثالث فيهن من أطلق على هذا الخط اسم الخط المورق أو المدور ومن يقول

علي اسم النسخ وذلك من البلاغ عليه لاحقاً اسم الثالث، والحقيقة أن النسخة الإيابا إلى الصواب هي خط النسخ، حيث أنه أكثر شيوعاً مما قد يعتبر أكثر شمولًا من مسمى الثالث خاصة إذا ما وضعنا في اعتبار أن هذه النسخة قد جيدة من نوع الورق الذي نقص عليه في البداية ويستثنى أو تنصف أو تنص ورق الطومار.

(3) الفراء ذكرنا، ويوجد في آخر الخلف العربي، المورود، عند خاص من الخط العربي، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، العراق (1891)، ص 18-19، أورف جروهان، النسخ والثالث، ترجمة: غسان محمود، المورود، المجلد 15، العدد 4، ص 1-131-113.

Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 15-16.
هذا التطور بصفة خاصة في عهد الخليفة الأموي بن هارون الرشيد وهو العصر الذي شهد نهضة علمية رائعة تمثلت في الترجمة والتتأليف في مجالات شتى (1) مما استتبع بطبيعة الحال ظهور العديد من النصات. من هذا المنطلق نستطيع القول أن إعداد هذا الخط قد استغرق护ن عدة حتى يصبح على هذا المستوى من الجمال والجودة بصورة أهلهة لأن تكون به المصاحف.

ويستخدم في الكتبات tardkaryy و النقوش الزخرفية.

ويرجع الفضل في تطوير الخط النسخ إلى سلسلة من الخطاطين الألقاد الذين أخذوا على عاتقهم العمل على تحسين الخط وتجهيزه على التوالي نذكر منهم قسطه المحرر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي (2) والضحاك بن العجلان وأşık بن حماد في أواصر العباسي والذين نجحا في إستباق قلم الطومار أو قلم الجليل. (3)

نذكر كذلك من هؤلاء الخطاطين إبراهيم الشجري أو المجستاني والذين نجح في إبتكر صورتين جديدتين من صور خط النسخ وهما الثلاث والثلاثين لبیلغهما ثلث أو ثلثين عرض قلم الطومار. (4)

وتستلزم أهم خطوات تطوير خط النسخ واستقاف أنواع مميزة منه في عهد الوزير ابن مقلة في نهاية القرن 3 هـ/9 م) وذلك يرجع إليه الفضل في ظهور الأفلام السينمائية بدلًا من العشرينات نوعًا التي كانت معروفة من قبل. (5)

---


2. أحمد عبد الرؤف: التماثل العربي ، ص 34 ؛ Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 15.


ونذكر كذلك على بن هلال الكاتب المعروف بابن الباب وهو علم متميز من أعلام الخط العربي الخالدين عبر العصور وهو الذي أقام الخط على قواعد جمالية واستقام بفضله أسلوب بن مقلة وهو الذي أكمل الخط وأمده واحترع الكتابة بأفضل أسلوب مقبول استنادًا إلى خط بسن مقلة. (1)

وقد اكتملت جودة الخط على يد ياقوت المستعصمي في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي وقد أظهر ياقوت من المهارة في فن الخط العربي مما جعله من عظمة الخطاطين وبلغ غلابة في حسن الخط والإبداع في تراكيبه فلقب بقبيلة الكتاب. (2)

وتجدر الإشارة إلى أن تحسين وتطوير خط النسخ لم يقتصر على مدرسة العراق وحدها وإنما ساهمت مصر وتركيا وإيران بوجود خطاطيها في هذا المجال منذ وقت مبكر. (3)

وقد أخذ الخط النسخ منذ نهاية القرن (5 هـ/11 م) في الفوز بمكان الصدارة في كتابة المصاحف والمعمار والتحف بعد أن نجح إلى حد ما في القضاء على سمكة الخط الكوفي؛ وإن كنا في بعض الأحيان لجأ كما الرسوم الكوفي والنسيج مجتمعين على تحفة واحدة إمعانا في الزخرفة، ويدع هذا واضحا في المنتجات الخشبية والزجاجية والمعدنية الأوروبية والمملوكية على الأخص كما سوف نرى فيما بعد.


(4) ذكر على سبيل المثال الخطاط المصري الشهير "طبط" الذي عمل بوحي المكتبات المصرية في عهد أحمد بن طلوان ولبعث شهوره الأفق، أنظر التقليد: صحيح الأعشى: ج 3، ص 13 ح 18 عليوة: الكتابات الأثرية، ص 18.
وكما برع الفنان المسلم في إضفاء الزخرفة على الخط الكوفي فقد تفوق على نفسه مرة أخرى في إضفاء المزيد من القيم الجمالية على خط النسخ واتخذت هامات ونباهات الخروف بأشكال متنوعة، إضافة إلى الشكل البسيط والذيل الذي تتنهى قوائم حروفه (طالما أقصرت) بزوائد بسيطة على شكل المثلوث أو ذات حافة مائلة كما نرى في كتابة المصاحف وأيضًا على العناصر والتحف (لوحة رقم 13).

ومن أبدع ما نفذه الفنان المسلم لزخرفة الخط النسخ هو الكتبات الحية أو المصورة(1)، ومن الأمثلة المعروفة لهذه النوع هو ما نجده على رقية شمعان باسم زين الدين كتبغا حوالي 689 هـ./1290 م. (2)، والنص يشير إلى مقتل الأشرف خليل ويتميّز البقاء لكتبغا.

وبعده لحسن الباشا فإنه من الراجح أن الفنان قد حور تماماً في أشكال الحروف حتى تصبح غير مقوسة تحسباً من انتقام أعداء كتبغا إذا ما انتقدت الأحداث.(3)

ولا نستطيع أن نقبل بصحة هذا الافتراض حيث أننا ذكرنا من قبل أنه كان نوعاً من الخط ذائع انتشاره ووصفه خاصة في القرن (7 هـ./13 م.) ولم تكن له علاقة مباشرة بالأحداث السياسية.

ومن الأمثلة البديعة أيضاً لهذا النوع من الكتبات ما نراه على طست من البرونز المكفت بالذهب والفضة من القرن (7 هـ./13 م.) لا يحمل اسم صاحبه ومحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت وتصور الكتابة على حافته الداخلية كتابات حية غاية في الروعة تمثل انطلاق صيد(4).

(لوحة رقم 14).

وتوجد الإشارة إلى أن هذه الكتبات المصورة قد اخترقت تماماً بناءابة القرن (7 هـ./13 م.) وحل محلها الخط النسخ المملوكي الأكثر صرامة والذي توافق بصورة رائعة مع روح

_________________________

(1) أنظر ص 14 من هذا البحث.
(2) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي، رقم 4463.
(3) حسن الباشا: دراسة أثرية حول رقية شمعان، المجلة، العدد 14، (14 فبراير 1958)، ص 89-95.
الدولة المملوكية(1)، وأصبحت الطيور والمخلوقات الخيالية ورؤوس الحيوانات تمثل الفراعات ما بين الحروف ولا تمثل جزءاً بذاته من الكتابات بل صارت ترتبط بالماهود أو الخلفية البندية والتي حرص الفنان على إضافتها حتى تعطي عمقاً أكبر للكتابات ووضوحاً عليها بعدة ثناياً للتجسيم، وزاد الفنان في ذكرف هذا المهود حتى صارت نهايات الفصول تأخذ هذه الأشكال الحيوانية وهو ما أطلق عليه غصنون الواق - واق(2).

وتلاحظ هذا النوع من الزخارف على قطعة نسيج من الكتاب المطبوع ترجع إلى بداية القرن (8 هـ / 14 م). قوم زخرفتها الرئيسية كلمة "المحبة" مكتوبة بخط النسخ على أرضية من الزخارف البندية المحودرة والتي تنتهي برؤوس حيوانات خرافية وطيور(3) (لوحة رقم 17)

كما وجدنا مثالاً لكتابة نسبيه تحت نهاية حروفها سويةً لتأخذ شكل العقود المكررة كمس نرى على بدن شمعان من البرونز باسم الأمير سلار 703 هـ/ 1303 م. ومحموف بمضيف اللوفر(4) (لوحة رقم 16).

ومن النماذج الجميلة لخط النسخ والتي أبديها الفنان المسلم تلك الكتابات الدائمة ذات الهامة المشعة والتي تتجه إلى مركز واحد فيبدو وكأنه شمس مشعة(5)، وقد ظهر هذا نوع من الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، من 1329- 326.

1  Eva Baer, Metal work, p. 207.

6  تجد الإشارة إلى أن قد وصل إلى النماذج بعض الكتابات الدائرية في المكروية، وللخط الكوفي ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة كعصر الأموى والظاهرية وكذلك بعض الأمثلة الجميلة والتي ترجع إلى العصور القديمة، ومن الأمثلة تلك لوحة خشبية تشبه إلى العصور الأولي القرن (2 هـ/ 8 م). قوم زخرفتها في المنتصف جامدة مستديرة تزينها كتابات كوفية دائرية (لوحة رقم 2) وكذلك حروف خشبية على شكل محرف صغير تشبه إلى العصور القديمة القرن (5 هـ/ 11 م). تظهر منه بوضوح هذه الكتابات الكوفية.
الكتابات في أوائل القرن (8 هـ / 14 م) وقد ظهر أقدم مثال لهذه الكتابات على مائدة مصنسة
الشكل محفوظة بمتحف الفن الإسلامي وتورّث بسنة 728 هـ / 1328 م. وتحمل اسم السلطان
الناصر محمد بن قلاوون (1)، وكذلك على مبخرة تحمل اسم نفس السلطان محفوظة في
South Kensington Museum.

(1) South Kensington Museum

وقد ظهرت أيضاً على شمعدان من النحاس يرجع إلى نفس الفترة ويحمل أيضاً اسم
الناصر محمد بن قلاوون محفوظ بمجموعة كير الخاصة بالدندر.

وقد ظهر هذا النوع من الكتابات في البداية ليشمل حيزاً محدوداً على التحفة (جامات
مستديرة صغيرة نسبياً) ولكن في منتصف القرن (8 هـ / 14 م) بدأت هذه الكتابات تتسع
وتغطي مساحة كبيرة من الجامات المستديرة أو المفصصة.

وربما كانت هذه الكتابات ذات الهامات المركزية والمصحوبة غالباً بوريدات أو زهور
اللوتس أو الزنبق أو البط مرتبطاً برموز شمسية. وعلى ذلك فإنها كانت هذه العناصر ذات
دلالات فلكية وكانت تستخدم لأغراض سحرية أو واقية.

كما وجدنا بعض الكتابات النسخية التي اتخذت هاماتها أو نهات حروف أشكال أنساق
مرواح نخيلية تتعلق مع بعضها مكونة شكل العقد والذي نراها على إبريق من النحاس المكتمل
بالذهب والفضة محفوظة بالمتحف البريطاني باسم سلطان مملوك غير مذكور اسمه ويرجع إلى

الدارية (الرحة رقم 4) بالإضافة إلى الكتابة الدارية التي تعلو الواجهة الغربية للجامع الأزهر والتي تعود من
أجمل الواجهات المنحوتة في الحجر والمؤرخة 519 هـ / 1125 م.

(1) رقم سجل 139

G. Wiet, Catalogue general du musee arabe du Caire, objets en cuivre, Le Caire, (1984),
pls. I-II, p. 14-18; Evé Baer, Metal work; p. 192.

(2) Eva Baer, Metal work, p. 192.

(3) Geza Fehervari, Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir
Collection, London, (1976), No. 159, p. 123, 129, pl. 56; Rachel Ward, Islamic Metal
work, p. 113; Eva Baer, Islamic Ornament, p. 69.

(4) Eva Baer, Metalwork, p. 192, 194.

(5) Esin Atil and others, Islamic Metalwork in the Freer, Gallery of Art, Washington,
أواخر القرن (8 هـ/14 م) (1) (لودحة رقم 25). وفي بعض الأحيان كانت نهايات الحروف تتعانق أو تلتقي لتأخذ شكل شمي المقص.

وقد ربط بعض العلماء بين هذا النوع من الكتابات وبين وظيفة التحفة التي نقصت عليها وصفة خاصة الشموخ والفنانين وذكرنا أن نهايات الحروف تأخذ شكل أنس الله المتقاتلة التي أمالها السنيم يميناً ويساراً لتوافق بذلك مع وظيفة التحفة والتي كانت وظيفتها حمل الشموخ للاضاءة (1).

بل أن بعض العلماء قد ذهروا إلى أبعد من ذلك حيناً ذكرنا أن بعض هذه النصوص ترتبط ووظيفة التحفة التي تظهر عليها بتأثير التنزهات الدينية الغامض أو المجازى، كمثال فإن المقارنة بين اللهشرع والقلب المشتعل للصوفية والذي يطفأ في نار إله، إنما يشير مجازاً إلى البركات (مثلها مثل الروح الإلهانية) التي لا تبعد أبداً عن نار الشمعة من أجل الوصول إلى الله، كما أن المعجم الشعري للشمعة والرقص، كل ذلك يتمثل الفكر الصوفي والذي يظهر في القصائد المكتوبة (2).

والحقيقة أننا إذا كنا قد لاحظنا وجود هذه الكتابات بالفعل على بعض وسائل الإضاءة مثل شمعدان من النحاس باسم السلطان قايتباي 887 هـ/1482 م (1) كذلك على قانوس من عصر نفس السلطان، حيث يظهر فيه مسجد زوجته أصل بلى في القبو (3)، فإننا قد وجدنا هذا النوع من الكتابات على تحفة لا علاقة لها بالإضاءة مثل طمط باسم نفس السلطان (1) (لودحة رقم 27) فإن هذا قد يشير إلى أن ذلك النوع من الكتابات بشكل أساسي لم يكن مرتبطاً بوسائل إضاءة، وإنما يظهر بوضوح إضفاء قيمة منسوبة على الأدب، حيث تشير هذه الكتابات إلى السلطان الذي يجسد ازدهار وشمول من خلاله، فتودع الكتابات إلى عصر السلطان الأشرف قايتباي نفسه، من خلال النظرة عثمان ووظيفة أو استخدام التحفة.

---

OA 1887.6 - 12.1

(1) المتحف البريطاني رقم 2497.
(2) جسمي علوي، الكتابات الأثرية، ص 24.
(3) Eva Baer, Metalwork, p. 215.
(4) المتحف الإسلامي رقم 383.
(5) المتحف الإسلامي رقم 565.

Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 102-103.
ومن أجمل ما أبدعه الفنان المسلم الكاتب المنعكس حيث برغ في كتابة عبارة واحدة من عدة كلمات متاتين متعاكسين. من ذلك ما نراه على شكل عبارة لتماثل الالزاء بإحدى الكتبات الأسبانية تنسب إلى القرن (8 هـ/414 م) صنعت من حريص مسجد بخيوط ملونة مع خيوط ذهبية قوام زخرفتها مناطق مفصصة على هيئة أزقة داخلها إطاره بدقاتات عربية نسجها "عز لمؤناثنا السلطان الملك" نشبت طرداً وعكساً بحيث يجد كل نصف منها مرآة للنصف الآخر (كتبا عكسية أو مكررة في وضع مقلوب) (1) (لوحة رقم 27).

وقد لاحظنا على بعض التحف وجود بعض الأمثلة النادرة لكتابات نسخية مجدولة ومتشابكة مثل ذلك ما نراه على بلاطية خزفية ترجع إلى القرن (9 هـ/515 م) (بتوسطها نص متنوع بخط النسخ عدة مرات طرداً وعكساً يقرأ "توكل على خير معين" أو "توكلت على خالق"، وهما الحروف به مجدولة ومتشابكة في أعلاها بحيث ينتج عن تشابها في الوسط شكلًا نحليًا بديعًا (لوحة رقم 26).

وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن العصر المملوكي قد شهد غلبة الكتبات النسخية على الكتبات الكروية إلا أن هذا التقوف لم تكن مطلقًا وكثيرًا ما ظهرت هاتين الكتبتين مجتمعتين على تفاحة واحدة (2)، وكان هذا إعاناً في إضفاء الطابع الزخرفي على التحف.

والحقيقة أن ظهور كل الخطين الكوفي والنسخ مجتمعين على تفاحة واحدة كفيلًا بإضفاء محصلة جمالية رائعة، إذ أن الخط المنحلي النسخ يميز دائمًا بالرشاقة وإثارة لذة جمالية من نوع خاص، أما الخط الهندسي - الكوفي - فله جمال من نوع آخر، جمال يستشعره العقل (3)، ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه على العديد من التحف الأيوبي وال المملوكة (لوحة 19، 12).


(2) بعد قدم مثل مورخ تحفة تحمل الرسم الكوفي والنسيج مقطمة من البرونز بتاريخ 524 هـ/1188 م، وموجودة بمتحف الإستحثاج. أنظر: Eva Baer, Metalwork, p. 198 ؛ Aliaa' Al-Sandubi, Pen Boxes of Muslim Egypt, from the Arab Conquest Until the End of the Mamluk Period, Cairo, (1999)، p. 137.

رسالة مجستير غير منشورة بكلية السياحة والفنادق - جامعة حلوان.

(3) أبو صالح الأفني: الخط العربي كفن تشكيلي، ص 49.
ومن المعاني الجيدة بالذكر أن الفنان المسلم كان كثيرًا ما تطغى عليه الزخرفة على المضمون وكان يستعمل الخط خليصًاً للزخرفة وحسناً دليلاً على ذلك أنه كان آشياً يستعمل كيد وحيدة مكررة بل وأحياناً حرفًا واحدًا ليتكرره بداخل الشريط الزخرفي وكانت هذه الكلمات تتضمن آياتًا حروفًا ولفظًا غريبًا أو مهمة لمعنى لها كما أن الكتابة كانت آياتًا تصل إلى درجة من الفروع بحيث يتعذر قراءتها وتفسيرها ومن ثم نجد أن دور الكتابة كان يقتصر في هذه الحالات على الزخرفة فقط (1) ، ومن ذلك ما نراه على قارورة من الزجاج المعروبة بال민اء والمذهب مؤرخة ٧٠٠-١٣٢٠ م. باسم السلطان داوود بن يوسف قوام زخرفتها كتابات محبطة بالبدين والعقد تقرأ "العالم مكررة عدة مرات" (الوجهة رقم ١٥).

كذلك صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء القرن (٨ هـ / ١٤١٤ م.) قوام زخرفته حروف مكررة لا تشترك كلمات بالمعنى الصحيح ، استخدمت لمجرد الزخرفة (الوجهة رقم ٢٣) ، وكذلك قدر من الخزف ذو النسيج الممتد المملوكي القرن (٨ هـ / ١٤١ م.) ، حيث ترى في أعلى البدين وأسفنه شريطان يضمان بعض الزخارف الكتابية المكررة والتي يعود الغرض الأساسي من وجودها هو الزخرفة حيث أنها لا تعبر عن مضمون معين (الوجهة رقم ٢٤).

وقد أرجح بعض العلماء ذلك إلى أن المسلمين أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصًاً فالألف أول الحروف وأعظمها تشير إلى الله الذي يلف بين الأشياء وأشرف عن الأشياء ، والهاء هي الهوية الإلهية عند ابن العربي والمريم كانت تعبيراً عن الضيق كما كان أهمية كبرى عند الصوفية إذ كانت ترمز إلى الرسول م. (١).

من خلال هذا العرض للنصوص المختلفة لأشكال وأنواع الخطوط على منتجات الفنون الإسلامية يتبعد موادها وأشكالها ، نستطيع أن الخط العربي قد لعب دورًا أساسيًا وهمًا في

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل ، ص ٣٣-٣٤).
(2) Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 131.  
(3) محفوظ بال المتحف البريطاني.  
(4) محفوظ في عريش-16019.  
(5) Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 175.  
(6) أحمد عبد الرازق ، الفنون ، ص ٣٠.
شرح اللوحات

لوحة رقم 1: شاهد قبر بأسم عبد الله بن لهيعة مؤرخ سنة 147 هـ/ 764 م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي.

لوحة رقم 2: لوحة من الخشب تتعلق بالقرن الثامن الهجري/ الثامن الميلادي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي.

لوحة رقم 3: قطعة نسيج من الصوف والكتان عملت في الفيوم (الطراز العباسي) من صناعة مصر - القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي – نقلاً عن أحمد عبد الرزاق، الفنون الإسلامية.

لوحة رقم 4: شاهد قبر من الرخام مؤرخ بسنة 143 هـ/ 857 م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 13904.

لوحة رقم 5: جزء من العامة به خريطة مرسومة تحمل اسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله Peseux، 386- 975 هـ/ 969 م محفوظة في مجموعة Collection J. F. Bouvier, Tresors Fatimides.

لوحة رقم 6: جزء من تركيبة حجرية ترجع إلى القرن (الرابع - الخامس الهجري/ العاشر - الحادي عشر الميلادي) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم Tresors Fatimides سجل 3 نقلًا عن 1505/ 1-

لوحة رقم 7: رسم من الورق يرجع إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 1370 - نقلاً عن Fatimides.

لوحة رقم 8: حشوة خشبية من المسجد العمري، يعود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 3100 - نقلاً عن Tresors Fatimides.
لوجة رقم 9: حشوة خشبية على شكل محراب صغير تُنسب إلى العصر الفاطمی - القرن الخامس الهجري/الحادی عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - Tresors Fatimides، رقم سجل 10552 - نقلًا عن

لوجة رقم 10: صحن من الخزف ذو البريق المعدني القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رممج سجل 14931.

لوجة رقم 11: يُبَقايا وشاح من الكتان المطرز بالحرير - القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي، يمثل المرحلة الثالثة من النسيج القاطمي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - Tresors Fatimides، رقم سجل 3211 - نقلًا عن Orient de Saladin.

لوجة رقم 12: أورين من الحص سُبب كتبات قومية بديعة من المدرسة الكاملة 1276هـ/1860م، محفوظة في Baltimore, Walters الدين كتبغا 189، محفوظ في Esin Atil، نقلًا عن Art Gallery، 54.459.

لوجة رقم 13 أ: ب: بدن شمعان من البرونز المكتف بالذهب والفضة والنجاس ينتمي إلى Zin.

لوجة رقم 14 أ: ب: طلست من البرونز المكتف بالذهب والفضة - القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت رقم 1898.

لوجة رقم 15: قارورة من الزجاج الأصفر والمذهب باسم السلطان داود بن يوسف مؤرخة Detroit Institute of Arts 1300-1370هـ/1870-1940م، محفوظة Esin Atil، نقلًا عن 360.416.


لوجة رقم 17: قطعة نسيج من الكتان المطبوع ترجع إلى بداية القرن الثامن الهجري/أربع عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم 1472.1.
لوحة رقم 18: مائدة معدنية الشكل مورخة بسنة 728 هـ/1328 م. تُحمل اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 139.

لوحة رقم 19: صندوق مصنوع من الخشب المصنع والمكتف بالذهب والفضة يرجع إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون حوالي 729 هـ/1329 م. محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 813.

لوحة رقم 20: صينية من البرونز المكتف بالذهب والفضة باسم السلطان شعبان الأول 746 هـ/1346 م. محفوظة بالمتحف البريطاني رقم سجل OA 1346 29-12-1866.

لوحة رقم 21: فرش من الجبس يعلو الإيوان الشرقي بمدرسة السلطان حسن 757-766 هـ.

لوحة رقم 22: ثوب على شكل عباءة صناع من حرير منسوج بخيوط ملونة مع خيوط ذهبية تم نساؤه في النصف الثاني عشر الهجري، ورباع العشرين الميلادي، محفوظ في Cleveland Museum of Art,

لوحة رقم 23: صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي - نُقل عنه بناء على مسند عبد الرحيم.

لوحة رقم 24: قدر من الخزف ذو الورق المعدني المملوكي القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، محفوظ في متحف Victoria & Albert, 1601-1888.

لوحة رقم 25: إبريق من النحاس المكتف بالذهب والنضة يرجع إلى أواخر القرن الثامن الهجري/رابع عشر الميلادي، محفوظة بالمتحف البريطاني - رقم OA 1887.6-12.1.

لوحة رقم 26: بلاطة خزفية مربعة من القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي - رقم سجل 2077.
لوحة رقم 27: طست من النحاس باسم السلطان قايتباي حوالي 875–896 هـ/1470–1490


Esin Atil

م. محفوظ فـى نقلاً عن
المصادر والمراجع العربية

- قران كريم
- ابن خلدون ، المقدمة ، طبعة بيروت ( د. ت).
- الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ، القاهرة (1985).
- الفنون الإسلامية حتى نهاية العصور الأيوبي وال المملوكي ، القاهرة (2000).
- أدولف جروهان: النسخ والثلث ، ترجمة غانم محمود ، المورد ، المجلد 15 ، العدد 4.
- تعريف بكتاب خطاطون مبدعون تأليف باسم ذنون ، عرض: هدى شوكة ، مجلة المورد ، المجلد 15 ، العدد 4.
- حسن الباهلي: أصول الحضارة الإسلامية ، مجلة الدارة (مارس 1967).
- دراسة أثرية حول رقية شمعان ، المجلة ، العدد 14 (16 فبراير 1989).
- التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، القاهرة (1959).
- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جزئين ، القاهرة (1965).
- حسين رمضان: الكتابات المصورة على التحف المعدنية في القرن 6-12 هـ / 2 - 13 م ، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي (13 ديسمبر 1998).
-_ حلقة بحث الخط العربي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة (1968)، كلمة الافتتاح لأساتذة يوسف السباعي.


-_ سهيلة الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور الإسلامية، بغداد (1962).


-_ القلموني: صبح الأعشى في صناعة الأنشا، القاهرة (1938).


-_ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، القاهرة (1974).

-_ محمود شكر الجبوري: الخطاط ياقوت المستقصمي، مجلة المورد، المجلد 15، العدد 4.

-_ م. س. دميان، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى (1982).

-_ نورى حموى القيسي: مدرسة الخط العربي من مقالة إلى هاشم البغدادي، مجلة المورد، المجلد 15، العدد 4.

-_ وزارة الثقافة، معرض الفن الإسلامي في مصر، (من 369 م. إلى 1517 م)، القاهرة (1969).

-_ يوسف ذون: قدم وحيد في أصل الخط العربي، المورد، عدد خاص عن الخط العربي، المجلد 15، العدد 4، العراق (1986).

-_ .......: قدم وحيد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد (عدد خاص - الخط العربي) المجلد 15، العدد 4 (1986).


Baer (Eva), Metal work in Medieval Islamic Art, University of New York, Press, Albany, (1983).


Behrens-Abouseif (Doris), Islamic Architecture in Cairo, An Introduction, The American University in Cairo Press, 1989

Blair (Sheila), Islamic Iscriptions, New York, (1998).

--------------& Bloom (Jonathan), Islamic Art, Phaidon.


Fares (Bishr), Essai sur l'esprit de la decoration islamique, Le Caire, (1952).

Fehervari (Geza), Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, London, (1976).


Lings (Martin), The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, New York.


Qaddoumi (Ghada Hijjawi), La variété dans l’unité, Kuwait, (1987).


Al-Sandubi (Aliaa’), Pen Boxes of Muslim Egypt form the Arab Conquest Until the Mamluk Period, Cairo, (1999).


The Unity of Islamic Art, King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh, (1985).


