نقوش زاوية زين الدين يوسف (٦٩٧-٧٣٦هـ)(١٢٩٧-١٣٣٥م) نموذجًا لكتابات عمائر المماليك البحرية بالقاهرة.

د. فرج الحسيني فرج

يعتبر الخط العربى من أبرز العناصر الفنية التى لها خطرها وشأنها العظيم في الفنون الإسلامية؛ والتي استعملها الفنان المسلم فى موضوعاته المختلفة، بحيث لا تكاد تجد عملاً فنياً إسلاميًا لا يكون للخط مكانته البارزة فيه[١]، بل ويمكن القول إن الكتابات هي القاسم المشترك والأعظم فى الأعمال الفنية الإسلامية سواء أكانت معمارية أو تشكيلية أو تطبيقية[٢].

ولا غرو في ذلك فقد أصبح الخط هو الفن الأول والخالص في الحضارة الإسلامية وهو يسرى في عروقها كما تجري الدماء في العروق، وذلك لما يتمتع به من مكانة خاصة فى نفوس المسلمين، فهو علاوة على ما به من قيمة تتصل بالعاطفة الدينية، فقد تذوقه المسلمون بمتعة روحية وعنوا به منذ بداية تاريخهم، وربما كان أول مظهر من مظاهر الفن والجمال التى عنى بها المسلمون كان فى تجميل الخط تجويداً له مثلما عنواً بتجويد آيات القرآن الكريم و ترتيلها[٣]، وقد تميز الخط العربي كفن بطابع الأصالة لأنه نابع من روح عربية صرفة؛ وتطور محتفظًا بخصائصه بمنأى عن التأثيرات الأجنبية، وهو يكسب النص الأدبي المنظوم والمنثور قيمة فوق قيمته وجمالًا فوق جماله اللغوي، بل قد يطغى جمال الخط على ما يتضمنه النص الأدبي من معان وأفكار، ومن ثم لا تقف مهمة الخط العربي عند التسجيل والتدوين فقط؛ بل أصبح انتاجًا فنيًا عظيمًا[٤].

وقد صار الخط العربى دليلاً ميسراً للتعرف على هوية العمائر والتحف الإسلامية، وانتماءها إلى وحدة فنية واحدة تربط بينها، بالرغم من بعد المسافة بين الأقاليم الإسلامية والعصور المختلفة التى يرجع إليها[٥]، وأينما وجدت الزخرفة الخطية في الأماكن البعيدة والبقاع النائية والأطراف المترامية فهى تعتبر دليلًا على سيادة الإسلام وتغلغل الثقافة الإسلامية والتاثير القوى والناعم للحضارة الإسلامية، وبالرغم من أنه يجمع التحف الإسلامية فى إطار واحد، إلا أنه أعطى كل منها شخصية مميزة فى إطار الشخصية الإسلامية العامة، فأشكاله فى الطراز المغربى الأندلسى يختلف عن استعماله فى الطراز المصرى والشامى عنه فى الطراز الإيراني[٦] وشرق آسيا، كما أعطى كل مادة أثرية شخصيتها المستقلة عن الأخرى داخل كل إقليم كنتيجة طبيعية لاختلاف العصور والخطاطين وطرق التنفيذ والتشكيل ومدى مطاوعة المواد المختلفة[٧]، وفوق ذلك كان الخط العربي هو العنصر الحاسم في تحديد تاريخ الآثار المعمارية والتحف لأنه كتب به تواريخها، وأنه أحد أهم الوسائل التي يمكن بواسطتها

معرفة التاريخ إن لم يكن مدوناً بها من خلال طابعه وأسلوبه الفني[٨].

الخط والعمارة:

تعتبر العمارة الحاضن الأكبر للخط، والخط هو القاسم المشترك في العمارة، فالعلاقة بينهما حميمة أذلية، أرتبطت العمارة بالخط وارتبط بها، إلى درجة يصعب تصور الخط بدون العمارة أو تصورها بدونه، فهو ترابط عضوي يضرب بجذوره عميقًا في تاريخ الحضارة الإسلامية، وهذا يؤكد الدور الحاسم الذي لعبه الخط في إضفاء وحدة متجانسة في كافة أنواع العمارة وكافة أنواع الفنون[٩]، ويربط الخط بالعمارة مبدأ الوظيفة؛ فكل من الخط والعمارة له وظيفته، فالخط وظيفته توصيل الكلام قراءة وكتابة في ثوب جميل، وبدون هذه الوظيفة يصبح الخط عندئذ زخرفة خالية من أي وظيفة، ومما يربط العمارة بالخط أيضا مبدأ التناسب فبدون التناسب يصبح الخط كتابة مرسلة خالية من أية قيمة[١٠].

ومن الجدير بالذكر أن النقوش الكتابية على الفنون الإسلامية ظلت تدين بالسيادة للخط الكوفي حتى القرن السادس الهجري/الثاني عشر الميلادي؛ حين بدأ خط الثلث يأخذ المكانة التى كان يحتلها الخط الكوفى وانتشر فى كل أجزاء العمائر وبكل أنواع مضامين النقوش، وتوارى الخط الكوفى شيئًا فشيئًا حتى حل في المرتبة الثانية، واقتصر دوره غالبًا على الزخرفة فى الغالب[١١]، وكان أول ظهور لخط الثلث فيما بقى من الآثار في القرن الثالث الهجري على درهم لأحمد بن محمد بن أحمد أصدره في مدينة بلخ عام (٢٩٢هـ/٩٠٤م)[١٢]، ثم فى برسيوليس بإيران من عهد عضد الدولة ترجع إلى حوالى (٣٣٨-٣٧٢هـ/٩٤٩-٩٨٣م)[١٣]، وتزايد بعد ذلك توظيف خط الثلث، وبدأ ظهور أشرطته على العمائر جنباً إلى جنب مع أشرطة الخط الكوفي في القرن الرابع الهجري والقرن الخامس الهجري في بلاد فارس[١٤]، وما أن أهل القرن السادس الهجري حتى سيطر خط الثلث على الآثار الإسلامية واحتل مكان الصدارة في الزخرفة والكتابة حتى وقتنا الحاضر[١٥].

ولقد غدت القاهرة في العصر المملوكي كعروس مزينة بأجمل أنواع العمائر، بل غدت درة الشرق وملتقى متاجره وعلومه وفنونه، وازدهرت فيها الصناعات والحرف البنائية والتطبيقية، وكثرت حركة البناء والعمران، وأنشأ السلاطين الأبنية العظيمة من مساجد وأضرحة ومدارس وأسبلة وبيمارستانات وكتاتيب وقصور ودور وحمامات[١٦]، ولما كان الناس على دين ملوكهم في إنشاء العمائر فقد تبارى أمراء الدولة في الإنشاء وشاركهم في ذلك الوجهاء والأعيان والرؤساء من الرجال والنساء على حد سواء، حتى إن حدق القهرمانة مربية الناصر محمد بن قلاوون بنت مسجدًا مازال باقيًا إلى الآن وكل هذه المنشآت عني بتشييدها وزخرفتها[١٧].

لأجل هذا كله ولغير هذا كله؛ أصبحت القاهرة مركزًا هامًا للفن المملوكي، وازدانت بعدد وافر من المساجد الفخمة والمدارس والأضرحة والقصور ذات الجدران المنقوشة من

الداخل والخارج بالزخارف الفنية؛ التي استمدت جمالها من المهارة الفائقة التي امتاز بها الفنان المملوكي[١٨]، تلك الآثار الباقية التي تطاول السماء بمناراتها وقبابها، وعلى رأسها منشآت السلطان قلاوون وابنه الناصر محمد وأولاده حفدته وأمراء الناصر محمد وأمراء أولاده[١٩]، استخدم فيها المعمار مواد مختلفة أغلبها أحجار مجلوبة من المقطم ومن الجبل الأحمر، بنوها بنظام الحجر المشهر(الأبلق)، واستخدم في زخرفتها النحت على الأحجار والتكسية الجصية والرخامية والفسيفساء، وتميزت العناصر الزخرفية فيها بالدقة والتطور، واتخذ بعضها مظاهر زخرفية، وكان من أهم الأساليب الزخرفية التي اتخذت أهمية كبيرة هي الزخارف الجصية المكونة من زخارف هندسية وأرابيسك وأشرطة كتابية وتفريعات نباتية منسقة تنسيقًا فائقًا[٢٠].

النقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث في العصر المملوكي البحري:

سمات خط الثلث على الآثار في العصر المملوكي البحري:

١- تطوير جمالية بنية الخط في النواحي الفنية، وإجادة الخط على العموم بتقويم الحروف وتحسينها وتنسيق الكلمات، وذلك بدراسة الموروث وتحسينه وتطويره كتعديل نسب الحروف، واستواء الكلمات، وتسلسلها في السطر الكتابي، وادخال أسلوب التركيب في الكتابة.

٢- تطور مفهوم وظيفة للخط؛ فاستخدام في مجالات أكثر وأوسع، وتبوأ مكانة أساسية في العمارة والفنون، ووظف في أماكن كثيرة؛ حتى شمل كل أجزاء العمارة تقريبًا، وأصبح العنصر الأبرز فيها وصارت الزخارف النباتية والهندسية تستخدم لتأطير الكتابة والحفاوة بها، وصار الخط بالنسبة لتلك لزخارف كالملك بالنسبة للحاشية.

أهم ملامح النقوش الكتابية بخط الثلث في عمائر المماليك:

يعتبر خط الثلث هو الخط التزييني الرئيسي المستخدم في الزخرفة الكتابية منذ بداية القرن الثالث الهجري وحتى الوقت الحاضر، ومن عجب أن هذا الخط استمر قرونًا عديدة ولم يطرأ عليه إلا تطور محدود، وإن التطورات الجذرية التي نقلته نقلة فنية رائعة كانت في نهاية العصر العثماني[٢١] وهي ما زالت مستمرة في أيامنا هذه، لهذا فإن تأريخ خط الثلث على الآثار في مصر من ناحية شكل الكتابة في العصرين الأيوبي والمملوكي والشطر الأكبر من العصر العثماني -دون اللجوء إلى مضمون الكتابة وإلى طريقة تنفيذها ومادتها وبعض الوسائل الأخرى- يكون من الأمور العسيرة على غير المتخصص، بل أكاد أقول وعلى المتخصص أيضًا، وإن تيسر لنا بعد جهد جهيد تمييز النقوش الأيوبية من المملوكية؛ فمن العسير علينا أيضًا تمييز النقوش المملوكية الوسيطة من المتأخرة، ومن العسير تمييز النقوش المملوكية المتأخرة عن

العثمانية المبكرة، ويرجع ذلك لعدة أسباب منها: أن خط الثلث يكتب باليد وتؤثر في كتابته مهارة الخطاط وحالته النفسية، علـى عكـس الخـط الكوفي الذي يرسم بالقلم والمسطرة وفق قواعد هندسية مدروسة معدة سلفًا، ومنها أيضًا وجود طفرات من التطور الجمالي للكتابة بخط الثلث في نقوش مبكرة لا توجد في نقـوش متـأخرة وهو ما يشير إلى الفرق بين الفن والصناعة أو الفرق بين الابداع والجريان مع الجارين؛ ممـا يجعلنا لا نعتمد على جمال الخط فقط كأسـاس للتأريخ، ومنها: انقسام الخطاطين بـين مبـدع ومقلد لذلك قد يقلد خطاط في نهايـة العصـر المملوكي كتابة أعجبتـه ترجـع لبدايـة هـذا العصر، ونضرب لذلك مثلًا بنظرة على بعض نصوص بخط الثلث رقمها الخطـاط البـارع يوسف أحمد تؤرخ لتجديدات لجنة حفظ الآثـار العربية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين والتى كتبهـا بأسـلوب النقوش المملوكية- لا عـن جهـل ولا عـن ضعف- ولكن قصد بذلك الإغراق في التقليد.

ويلاحظ أن خطاطي نقوش العمائر فـي العصر المملوكي البحري اعتمـدوا طـريقتين مختلفتين لزخرفة خـط الثلـث أضـفتا طـابع عصرهم على تلك النقوش؛ إحداهما كتابة الثلث على أرضية نباتية مكونة مـن فـروع دائريـة حلزونية تخرج منها البراعم والأوراق والزهور وغالبًا تكون أشرطة جصية داخل العمائر ومنها أمثلة على رقاب القباب وعلـى المـآذن أيضًـا ترجع إلى بداية العصر المملوكي.

أما الطريقة الثانية فهي كتابة خط الثلث على أرضية بسيطة ليس بها أي فروع، يكتـب النص بها على أصل المداميك الحجريـة، ثـم يراجع الخطاط المساحات البينية الفارغة فـوق وبين الحروف، ويتناولها هـو أو يـدفعها إلـى مزخرف آخر فتملأ بزخارف متنوعة منفصـلة عن بعضها، ومختلفـة الاتجاهـات والأحجـام والأشكال؛ لا يربط بينها رابط ولا تخضع لقواعد معينة في تسلسلها، ويعتبر الفـراغ والمسـاحة البينية هي التي تحدد حجمها وطريقة رسـمها، كثير منها زخارف نباتية من مـراوح نخيليـة وأنصافها وأوراق نباتيـة متعـددة الفصـوص وبراعم وبادرات وأشباه أوراق نباتية، وقليل من الفروع النباتية، خصوصًا البرعُم النباتي الـذي تتفرع عنه ورقتين عن يمين وشمال كالجناحين، وقليل من زخارف هندسية كالجـدائل وبعـض أشكال الأهلة والدوائر، وفي نفس الوقت ساهمت علامات الشكل والإعجام بدور زخرفى؛ حـين ملئـت حيـزاً مـن الفـراغ بـين الحـروف والكلمات[٢٢]، مثال ذلك واجهة مجموعة السلطان قـلاوون بالقـاهرة (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) شكل (١) وغيرها من نقوش الإنشـاء المنفذة على الأعتـاب والبلاطـات الرخاميـة والحجرية.

ولقد اعتنـى المعمـار فـي العصـر المملوكي بواجهات المباني عنايـة فائقـة، لأن الواجهة هي عنوان المنشأة وهي التـي تحمـل المظهر الخارجى للمنشآت، لذلك حاول المعمار المملوكي جهد طاقته أن يحلى هذه الواجهـات

بالتضاد والتمييز اللوني بين أحجارها (نظام الأبلق)، وبالزخارف والكتابات، ونظرة واحدة لأحد آثار القاهرة تدل على صدق هذه العبارة[٢٣]، لذا حظيت واجهات العمائر المملوكية خصوصاً الرئيسية منها بالنصيب الأكبر من النقوش الكتابية، وإن أول ما يسترعي نظر الواقف أمام واجهة أثر من آثار المماليك البحرية؛ أو الناظر إلى أجزاءه الداخلية هو الدور الذي تضطلع به النقوش في تزيين الواجهات والأجزاء الداخلية وإلى أسلوب الكتابة وملاحظة ما يلي:

١- شريط كتابي بخط الثلث حول عضادتي مدخل المنشأة -كان في أول الأمر في مستوى أسفل عتب الباب بمدماكين، ثم استقر على ارتفاع قامة إنسان وافر الطول- يبدأ هذا الشريط من يمين الباب ثم ينعطف في الدخلة ويمضي حتى توقفه فتحة الباب، ثم يستأنف سيره على يسار فتحة الباب حتى ينتهى في موضع بالواجهة بمقدار ما بدأ آنفاً، الأمر الذي يعطي المدخل أهمية استثنائية، وأقدم الأمثلة الباقية مدخل تربة السادات الثعالبة (٦١٣هـ/١٢١٦م)، ثم على مدخل قبة الصالح نجم الدين أيوب(٦٤٧هـ/١٢٤٩م)، وهنالك صار سمة المداخل لا في العصر المملوكي كله بل أكاد أقول في كل العصور التالية، كما يرجع الفضل في العصر الحديث لمهندسي عمائر الخديو توفيق وعباس حلمي الثاني في إحياء الطراز الإسلامي منها هذه السمة في المداخل.

٢- نقش عتب الباب أو وضع بلاطة عليها نقوش فوق العقد العاتق الباب بنص الإنشاء في عدة أسطر تفصل بينها خطوط بارزة بخط صغير لاستيعاب أكبر عدد ممكن من الكلمات، وتعويض صغر الخط بوسائل توضيح ولفت الإنتباه والإدهاش، وقد كانت هذه النقوش قريبة لمستوى البصر حين كانت الواجهات قليلة الارتفاع، ثم ارتفعت النقوش شيئًا فشيئًا مع ارتفاع الواجهات والمداخل المملوكية.

٣- إزار كتابي بخط الثلث يُحزم الواجهة؛ يبدأ من أول الواجهة يميناً وينتهى عند طرفها الأيسر، ويكون في الغالب منفذًا على المداميك الحجرية بالحفر البارز، ويلاحظ أنه يكون عريضًا في العمائر المملوكية البحرية المبكرة؛ ويكون متوسط العرض في العمائر المملوكية البحرية المتأخرة، وهذا الأمر أسلوب ورثه المماليك عن الأيوبين عن الفاطميين، فوجد في واجهة الجامع الأقمر(٥١٩هـ/١١٢٥م)، وفي واجهة المدارس الصالحية (٦٤٠هـ/١٢٤٢م) لوحة (١)، ثم كان الاستخدام الرائع في العمائر المملوكية مثل واجهة المدرسة الظاهرية بيبرس (٦٦٠-٦٦٢هـ/١٢٦٢-١٢٦٣م) وواجهة مجموعة السلطان قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) بشارع المعز،

ثم على غيرها من العمائر حتى نهاية العصر المملوكي، وأكاد أقول بل في كثير من العمائر العثمانية، ويلاحظ أن هذا الشريط كان -في المباني الأيوبية والمملوكية البحرية المبكرة- يختار له موضع في النصف السفلي من الواجهة فوق العقد العاتق للشبابيك الكبيرة ذات المصبعات الحديدية، كما في واجهة مجموعة السلطان قلاوون بالقاهرة، ثم ما لبث أن رفع عدة مداميك أخرى حتى صار أسفل النوافذ العلوية كما في مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز (٧٠٣هـ/١٣٠٤م) شكل (٢)، وكما في واجهة خانقاة بيبرس الجاشنكير (٧٠٩هـ/١٣٠٩م)، وهو في تلك النماذج يسير مخترقًا دخلة الباب ومنكسرًا مع انكساراتها، ثم رفع أكثر بعد ذلك في عمائر أمراء الناصر محمد وأمراء أبنائه، فأصبح يشغل المداميك التي تقع فوق النوافذ القندلية؛ وأسفل المقرنصات التي تتوج دخلات الواجهات؛ كما في واجهة جامع ألماس الحاجب (٧٣٠هـ/١٣٣٠م) وباقي العمائر، وفي هذه الحالة نجد الشريط الكتابي يؤطر العقد ثلاثي الفصوص الذي يتوج دخلة الباب وهو ما يشير إلى تطور ارتفاع الواجهات وإدراك المعمار للبعد البصري للكتابات.

٤- إزار كتابي جصي عريض يُحزم رقاب القباب، يكون بخط الثلث على أرضية نباتية وقد يؤطره شريط من الزخارف النباتية من أعلى ومن أسفل، وقد يجرى فوقه شريط ضيق بالخط الكوفي، وكان تنفيذ هذا الإزار بالجص وبهذا العرض في عمائر المماليك البحرية خاصة؛ لأن القباب كانت تبنى بالآجر؛ لذلك كان الجص هو أنسب الطرق لتكسية الجدران وزخرفتها، ومن أمثلة ذلك قبة زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة(٦٩٧هـ/١٢٩٧م) لوحة (١٣) شكل (١٥)، وقبة مدرسة سنقر السعدى بشارع السيوفية بالقاهرة (٧١٥-٧٢١هـ/١٣١٥-١٣٢١م)، وقبتي سلار وسنجر الجاولي(٧٠٣هـ/١٣٠٤م) شكل (٣)، وقد تكون أشرطة من بلاطات خزفية كما في مئذنة جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة(٧٣٥هـ/١٣٣٥م)، ورقبة قبة جامع أصلم السلحدار بالقاهرة (٧٤٦هـ/١٣٤٥م) لوحة (٣)، ورقبة قبة خانقاة خوند طوغاى أم أنوك بن محمد قلاوون (٧٤٩هـ/١٣٤٨م)[٢٤]، فلما بنيت القباب من الحجر؛ ولم تكن هناك حاجة لإخفاء عيوب الآجر؛ نقشت الأشرطة الكتابية على رقاب القباب على أصل المداميك الحجرية مباشرة؛ واستعيض عن الثلث ذو الأرضية النباتية، بالثلث العادي المكتوب بطريقة التركيب في أغلب الأحيان.

٥- أشرطة جصية أو حجرية تتوج أوجه أبدان المآذن أسفل مقرنصات الشرفة الأولى،

وهي أشرطة عريضة توافق المنظور البصرى نظرًا لمواضعها المرتفعة، كما في مأذنة المنصور قلاوون، ومأذنة مدرسة الناصر محمد شكل(٤)، ومأذنة مدرسة سلار وسنجر الجاولي(٧٠٣هـ/١٣٠٤م)، وهي أشرطة تضم في الغالب آيات قرآنية.

٦- أما داخل العمائر فإن الأشرطة الكتابية واللوحات المرقومة بالنقوش تجدها في كل شيء وعلى كل شيء، فنجد الشريط الكتابي الجصي أو الخشبي متصلًا يُحزم أجزاء المبني كلها من إيوانات وصحن في مستوى أسفل عقود الإيوانات؛ كما نراه في أمثلة كثيرة منها زاوية زين الدين يوسف – التي تتناولها الدراسة–، وجامع أصلم السلحدار(٧٤٦هـ/١٣٤٥م)، ومنها مثال رائع في مدرسة تتر الحجازية(٧٦١هـ/١٣٥٩م)، وتجد الأشرطة الكتابية محصورة في مناطق محددة أو على هيئة أشرطة في دركاوات المداخل، ونجدها أشرطة مستقلة بذاتها تُحزم جدران الصحون المكشوفة، كما نجده في أوضح وأكبر الأمثلة وهو الشريط الذي يُحزم صحن مدرسة أم السلطان شعبان (٧٧٠هـ/١٣٦٩م) الذي يبلغ عرضه ما يزيد عن المتر وربع المتر، ونجد الأشرطة الكتابية أيضًا على أعتاب المداخل، وحول النوافذ، والقمريات المستديرة، ونجدها في داخل الجامات والصرر الزخرفية، ونجدها على هيئة أشرطة مستقلة حول جدران الأواوين وتجري أسفل السقوف أو عند الثلث العلوى للجدران، وفي إيوان القبلة من دون باقى الأواوين، وعلى جدار القبلة بنحو خاص كالأشرطة الكتابية التي ترجع إلى تجديد الجامع العمرى بقوص حوالى(٧٢١-٧٢٥هـ) والتى تتشابه مع نقوش مدرسة سنقر السعدى ونقوش زاوية زين الدين يوسف، وحول رقاب القباب من الداخل وفي أقطابها، وحول الحنايا الركنية والمقرنصات، ونجدها على هيئة أشرطة تؤطر بعض العناصر المعمارية، فإن استخدام الأشرطة الكتابية كإطار لبعض الوحدات المعمارية يعد من أكثر إستعمالات الكتابة في العمارة الإسلامية[٢٥]، فهي تؤطر المحاريب وقد كانت في العصر الأيوبي تسير في تجويف المحراب ثم صارت في عمائر المماليك تؤطر حيز المحراب كله، ونجدها تؤطر العقود والنوافذ وأحيانًا الأبواب، وتجد الكتابة على دكك المؤذنين، وعلى مصاريع الأبواب وعلى أثاث العمائر الخشبية ككراسي المصاحف والأضرحة الخشبية والرخامية، وعلى الثريات المعدنية وقناديل الإضاءة وغيرها.

ملاحظات على مظهر خط الثلث في العمائر المملوكية البحرية:

١- يلاحظ في أشرطة واجهات العمائر المملوكية المبكرة –(مدرسة ظاهر بيبرس؛ ومجموعة السلطان قلاوون ومدرسة الناصر محمد

وخانقاة بيبرس الجاشنكير ونقوش العمـائر جددت بعد زلزال عام (٧٠٣هـ/١٣٠٧م)، والعمائر الأخرى قبل الربع الأول من القرن الثامن الهجري)- يلاحظ غلـظ الحـروف المنتصبات والطوالع والحروف التي ترسـم عمودية من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى؛ وكتابتها بكامل عرض القلم بالمخالفة للقواعد المقررة التي مـن شـأنها إضـفاء الجمال على خط الثلـث؛ وهـو أن تكتـب الحروف القائمة الطالعة أو النازلـة أنحـل وأرق من الحروف ذات الهيئـة الأفقيـة أو التي تكاد تكون أفقية.

٢- ويلاحظ أيضًا علـى الحـروف المنتصـبة التوازي الحازم بين كـل هـذه الحـروف والاستقامة الصارمة التي لا تعرف ضـعفًا ولا تخاذلًا، والتي تمحى كل أثر مـن آثـار حركة القلم في اليد؛ لأن القلم قد يهتز حـين تهتز اليد اهتزازًا خفيفًا؛ وقد يميل ألف هنـا وتستقيم ألف هناك، ومما يجعلنـا نعتقـد أن الخطاطين كـانوا إذا فرغـوا مـن كتابـة الشريط، رجعوا أدراجهـم يتنـاولون هـذه الحروف المنتصـبة ويعـالجون اسـتقامتها بالمسطرة، لا يريدون بذلك سوى إغراقًا في اليبس وغلوًا في الصرامة، وربما قصـدوا بذلك طلب بهاء التضاد وجمال التناقض الذي يبدو من تجاور حروف آثرت الميـل علـى الاعتدال، وحروف آثرت الاسـتقامة علـى الإنحراف، أو ربما قصـدوا التوفيـق بـين الأضداد؛ بـين القـوي المسـيطر (الألـف وأشباهه) وبين الضعيف الذليل (الحـروف اللينة الرقيقة).

٧- ويلاحظ أيضًا في أشرطة واجهات المبـاني المملوكية المبكرة الغلظ الشديد في الحروف، حتى أن بعضها اتسمت بالسـماجة بسـبب الإسراف في الغلظ، كمـا يقـل فيهـا أثـر التحريف الذي يكسب الخط جمالـه الفـاتن (والتحريف هو ذلك الضيق وتلـك النحولـة التى تنشأ حين يغير الخطـاط اتجـاه القلـم ويبدل بين سني القلم، ويعبـر عنـه بفتـل الحرف والإدارة الخفيفة التي تجمع بين الخط القائم والمبسوط) شكل (٦)، ويمكن تفسـير ذلك إن الخطاط يكتب بقلم ذي قطة مستوية غير محرفة.

٣- ويلاحظ بتلك الأشرطة أيضًـا قلـة ميـل الحروف على خـط اسـتواء الكتابـة[٢٦]، والميل هو ما كان يعبر عنه في تصـانيف الخط (بالحدر)، وكان يقدر فـي العصـر المملوكي للحـروف المفـردة والمختتمـة (الراء وأختها الذال وأختها والقاف وعراقة اللام المفردة والواو والنون وكأس السـين والصاد) بنقطة موفورة، والذى كان يقـدر للمفردة والمختتمة مـن حـروف (البـاء وأختاها والفاء والكاف المفردة والمختتمـة والذال المتصلة) بنصف نقطة أو أقل مـن ذلك، ويلاحظ أيضًا أن عيـون الحـروف ضيقة جدًا وعقـدها مطموسـة وبياضـها صغير جدًا وتلك قاعدة كانت مستقرة فـي ذلك العصر، فقالوا: كلما غلظـت الأقـلام

كان الطمس فيها على خلاف الأصل[٢٧]، ولكن الصفات المذكورة آنفا؛ تم تلافيها في عمائر أمراء الناصر محمد وأمراء أبناءه كما هو واضح في المقارنة بين أية من القرآن الكريم على واجهة خانقاة بيبرس الجاشنكير(٧٠٩هـ/١٣٠٩م)، وآية من نقوش جامع الطنبغا المارداني(٧٣٩-٧٤٠هـ/١٣٣٩-١٣٤٠م) شكل(٧).

أساليب الإدهاش وإبراز النقوش والتشكيل البصري:

اتبع الفنان المملوكي طرائق عديدة في سبيل لفت الأنظار إلى النقوش الكتابية على الجدران، وتفننوا في ذلك أيما تفنن، منها:

١- تكبير عرض ومساحات أشرطة النقوش ووضعها في مكان قريب يسهل منه قراءتها والاستمتاع بها، وهو ما ينطبق على نقوش العمائر المملوكية حتى الربع الأول من القرن الثامن الهجري، كما هو واضح في الشريط الكتابي لمجموعة السلطان قلاوون بالقاهرة (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) والشريط الكتابي لمدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين (٧٠٣هـ/١٣٠٤م) وغيرها من العمائر.

٢- تنفيذ الشريط الكتابي في مدماك ذو لون واضح مميز عن لون باقي مداميك الواجهة؛ أي مدماك من الحجر الجيد، ألمس مستو؛ مرصوص بعناية فائقة، ومبني بدقة، ليس بين لبناته خلال ولا فجوات، كما في واجهة شريط مجموعة السلطان قلاوون(٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) الذى نفذ في مدماكين من اللون الوردي في حين أن لون باقي المداميك تميل إلى اللون الأبيض، وكذا واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٣هـ/١٣٠٤م)، وتجنب الخطاط الكتابة في المداميك ذات اللون الأسود لأن هذا اللون لا يظهر الظل ويمتص الضوء والحرارة مما يفسد ألوان الكتابة.

٣- بروز الشريط الكتابي كله عن سمت الجدار بروزًا واضحًا كما في إزار قبة جامع آق سنفر المعروف بالجامع الأزرق(٧٤٧-٧٤٨هـ/١٣٤٧-١٣٤٨م).

٤- كتابة الإزار الكتابي الرئيسي في الواجهة بخط الثلث بدون أرضية نباتية بقدر الإمكان، وذلك في العمائر المملوكية منذ بداية العصر المملوكي حتى فترة الناصر محمد بن قلاوون، لأن هذا الإزار يحمل النصوص الإنشائية.

٥- كتابة الأشرطة الكتابية على قواعد المآذن وعلى أبدانها بخط كبير واضح شديد البروز وتوضيحهاعن الزخارف النباتية التي قد تكون في أرضياتها، وذلك لمراعاة البعد والاستفادة من كبر الظل الذي ينشأ بينها، ومن أبرز الأمثلة على ذلك أشرطة مئذنة الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٣هـ/١٣٠٤م) شكل (٤-٥).

٦- تأطير الشريط الكتابي بإطار حجري بارز عن الجدار في حين تكون الكتابة مساوية لسمت الجدار وهى طريقة وجدت في العمائر الأيوبية في الشريط الكتابي بواجهة المدارس الصالحية(٦٤٠هـ/١٢٤٢م) الذي أطر بإطار بارز مزخرف بلفائف نباتية لوحة(١)، وكما هو واضح في الشريط بواجهة قبة الأشرف خليل بن قلاوون(٦٨٧ه/١٢٨٨م) الذي أطر بإطار بارز بسيط خال من أية زخرفة.

٧- زخرفة إطار الكتابة العلوي والسفلي للشريط الكتابي بزخارف الأرابيسك لوحة(٢)، أو الأوراق النباتية ثلاثية الفصوص والمراوح النخيلة أو الزخارف الهندسية أو الاثنين معًا؛ أو بزخرفة حبات اللؤلؤ، وقد يكون الإطار من شريطين علوى وسفلي أو أكثر شكل(٨-٩)، وأحيانًا يضيف الخطاط سطرًا ضيقًا من الكتابات الكوفية فوق شريط الثلث مما يساهم في إبراز الإطار كما في رقاب القباب من الخارج والداخل، مثل رقبة قبة زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة(٦٩٧هـ/١٢٩٧م) ورقبتي قبتي مدرسة سلار وسنجر الجاولي(٧٠٣هـ/١٣٠٤م)، وغيره الكثير، ومن الجدير بالذكر أن الأشرطة ذات الإطار النباتي اختفت من الواجهات ورقاب القباب المملوكية بعد النصف الثاني من القرن الثامن الهجري تقريبًا واستعيض عنه بالإطار الخالي من الزخارف ذى اللون المخالف لشريط الكتابة.

٨- أن يكون الإزار الكتابي غائرًا قليلًا عن سمت الجدار مع شطف الحواف على جانبي الكتابة وهو النمط الذي كان شائعًا في العمارة الفاطمية والعمارة الأيوبية كما هو واضح في الشريط الكتابي بتربة السادات الثعالبة (٦١٣هـ/١٢١٦م) وفي كثير من العمائر المملوكية.

٩- العناية بأول الإزار الكتابي ونهايته وزخرفتهما بزخارف متنوعة من أقواس وأشكال عقود شكل(١٠)، وكذا زخرفة زوايا الانكسارات الموجودة داخل الأشرطة بزخارف الأرابيسك التي تنشأ من انكسار الشريط في الدخلات والتواء الجدران.

١٠- إحاطة الأشرطة الكتابية بإطار من حجر ذي لون مخالف أو مغاير للون مداماك الشريط الكتابي، كنوع من الحليات المعمارية طبقًا للتباين اللوني؛ كتخصيص اللون الأحمر الغامق واللون الأسود للتأطير؛ في حين أن مداميك الكتابة كانت ذات لون أبيض، أو أبيض يميل للإصفرار أو يميل للأحمرار، وهو الأمر الذي انتشر في عمائر أمراء الناصر محمد وأمراء أولاده؛ ونراه على سبيل المثال في خانقاة أم آنوك (٧٤٢هـ/١٣٤٢م)، وجامع أصلم السلحدار (٧٤٦هـ/١٣٤٥م)، وفي خانقاة وجامع شيخو(٧٥٠هـ/١٣٤٩م)، ومدرسة السلطان حسن (٧٦٤هـ/١٣٦٤م) ومدرسة

أم السلطان شعبان(٧٧٠هـ/١٣٦٩م)، ومثل ذلك الكثير.

١١- تنفيذ الكتابة بالحفر بأسلوب القطع المستدير بحيث يكون القطاع العلوي للحروف نصف مستدير، وتتصف بالغلظ وبشدة البروز، ولا شك أن طريقة الحفر البارز تساعد على وضوح وبروز النقش الكتابي كما تبرز جماليات الخط، وهنا يلعب الظل والضوء دورًا كبيرا التوضيح أكثر من غيره مما يساعد الرائي على قراءة النقش بسهولة ويسر؛ وبالتالي تصل الرسالة التي كتب من أجلها النقش[٢٨]، ومن أجود الأمثلة للحفر شديد البروز؛ الشريط الكتابي في واجهة جامع أحمد المهمندار؛ بحيث كادت الحروف فيه أن تستقل عن المدماك بسبب عمق الأرضية.

١٢- ومن أساليب إبراز النقوش أيضا العناية بتلوينها بألوان متباينة ومختلفة ومتمايزة، واستغلال التضاد والتنوع اللوني لإظهار الكتابة، وكبرهان على أهميتها وإظهار بهاءها بقوة التضاد، فاستخدم الفنان ألوانًا متباينة أو مختلفة كاللون الذهبي للكتابة لأن بريق الذهب له خاصية الجذب الشديد لانتباه الرائي، واللون اللازوردي السماوي للخلفية الذي يعطي الاحساس باللانهائية[٢٩] لوحة (٤)، وهو أسلوب قديم نجده في كتابات قبة الصخرة، ومن المعروف أن من خصائص اللون اللازوردى إذا جمع إلى اللون الذهبى ازداد كل منهما حُسنًا في أعين الناظرين لذلك استخدم اللونين في النقوش والدهانات في العمائر المملوكية[٣٠]، وهذه الألوان كان ينص عليها فى وثائق الوقف ليتم الحفاظ على معاييرها عند تجديد المنشآت، ومن أشهر الألوان المستخدمة فى تلوين النقوش الكتابية اللون الذهبى للكتابات واللون الأزرق اللازوردى لأرضياتها ويرد وصف الكتابات فى الوثائق " **ملمع بالذهب وباللازورد**" أو "**كتابة ذهب فى أرض لازورد**"[٣١]، واستخدم أيضًا اللون الأبيض للكتابة واللون الأسود للخلفية، أو الأبيض للكتابة والأزرق السماوي للخلفية أو الأبيض للكتابة والاخضر للخلفية، ومن أهم الأمثلة على هذه الدعاية اللونية؛ الشريط الكتابي بمدخل خانقاة بيبرس الجاشنكير(٧٠٩هـ/١٣٠٩م) الذي أضيف إلى أرضية الكتابات فيه معجون صمغي أسود اللون؛ ملئت به الأرضية فبدت الكتابات بيضاء وخلفيتها سوداء، أو ما نراه في الأشرطة الكتابية في الأسقف المملوكية التى رسمت بالألوان الزاهية والبهيجة لوحة (٥).

١٣- وفي محاولة منه للإبهار قام الفنان بإدخال الزخارف النباتية إلى سطوح الحروف ذاتها فزخرف هامات الحروف الطوالع على هيئة زخرفة نباتية كما هو واضح في بيتي الشعر المكتوبين على عتب شباكين بحائط القبلة بزاوية زين الدين يوسف

شكل(١١ أ)، وهذه الزخرفة ظهـرت فـي هامات شواهد قبور مملوكية في مجموعـة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، كثير منهـا فاقدة التاريخ؛ مما يمكننا الاعتمـاد علـى تاريخ زاوية زين الدين يوسف لتأريخ هذه الشواهد[٣٢]، أما المحاولـة الثانيـة بالغـة الروعة في الإنهار فهي ملئ كامل جسـم الحروف بالزخارف النباتية المحفورة حفرا غائرًا في كما هو الحال في الشريط الكتابي الذي يزخرف عضادتى مدخل جامع أصلم السلحدار(٧٤٦هـ/١٣٤٥م) شكل (١١ب) وقد ظهر هذا الأسلوب في بعض شـواهد القبور أيضًا[٣٣].

١٤- ومن أساليب إضفاء الجمال تصميم الكتابة نفسها بأشكال متنوعـة داخـل الأشـرطة والمختلفة العرض والطول أفقية ورأسية أو داخل دوائر وحقول أو بحور أفقية ورأسية.

١٥- أما الإزارات الكتابية داخل العمائر والتـي كان لها نصيب كبير من العناية ووسـائل الجذب والإدهاش، فكانت أشرطة عريضة من الجص على ارتفاع منتصف الجـدران وأسفل مأخذ عقود الأواوين، ثم ما لبث أن ارتفعت شيئًا فشيئًا حتى صارت في الثلث العلوى من الجدار، وانتهت أخيـرًا إلـى استقرارها أسفل السقف مباشـرة، وهـي إزارات جصية مكونة من ثلاثة أشرطة أو أكثر، أعرضها وأكبرها الشريط الكتـابي الذي يتوسط باقي الأشرطة؛ وبذلك تكـون الكتابة العنصر الأبرز المخدوم الأثمـن أو كالصندوق الذي يحوي الذهب فـي عمـل فني متكامل العناصر، ويكون غالبًا مكون من سلسلة متصلة من البحور أو الحقـول شكل(١٢)، تتصل ببعضها عـن طريـق عُرى وصرر زخرفية، وقد ملئـت هـذه الصرر بزخارف هندسية معقدة وأطـرت بأطر من الجدائل، وهو أسلوب رأيناه فـي الأخشاب الفاطمية التي أعيد استخدامها في بيمارستان السلطان قلاوون وفي اخشـاب ضريح شجر الدر[٣٤].

هذا الشريط الأوسط الذي تستقر فيه الكتابة على أرضية نباتية مكونة من فروع ذات تعريق داخلي في شكل دوائر حلزونية غير مزدحمـة تخرج منهـا الأوراق المخرمـة والمرسـومة بزخارف نباتية وهندسية دقيقة وبأشكال لوزيـة تتابع وتتقابل وتصغر وتكبر، أما الشريط العلوي فتارة يشغله زخارف هندسية شكل(٩)، وتـارة يشغله زخارف الأرابيسك، كما زخرف الشريط العلوى ببعض زهور الكالا التي تتفتح عن ورقة نباتية في وسطها كما في شريط مدرسـة تتـر الحجازية(٧٦١هـ/١٣٥٩م) شـكل(٩)، أمـا الإطار العلوي فيقوم في الغالب مقام الشراريف بالنسبة للواجهات، وهو يتكون مـن زخـارف أرابيسك مكونة من المراوح النخيلية وفق نظام هندسي أساسه التناسق والتسلسل؛ وأما الإطـار السفلي فكان عبارة عن شريط أو شريطين من زخارف نباتية أو هندسية أحيانا مـن زخرفـة حبات اللؤلؤ وأحيانًا من الجدائل.

مواد الكتابة وطرق التنفيذ :

أما المواد التى نقشت عليها الكتابات الأثرية فهي كثيرة ومتنوعة استطاع الفنان تحويل جمودها وبُكمها إلى أعمال فنية تنطق بآيات القرآن الكريم والأدعية والتسابيح وبالتاريخ، ولعل أهمها وأكثرها شيوعًا الأحجار التي استخدمت في بناء العمائر وخاصة الواجهات منها، وقد استفاد المعمار المملوكي من هذه المادة كحامل للنقوش من حيث صلابتها ومقاومتها للرطوبة وثباتها أمام عوادي الزمن، وقد وجد المعمار في العصر المملوكي مادته من الحجر الرملي والجيري ذو الألوان المختلفة كالأحمر والاصفر والأبيض الناصع البياض في المحاجر القريبة من القاهرة؛ كمحجر جبل المقطم والجبل الأحمر وأثر النبي ومحجر منطقة البساتين فبنى بها واجهات العمائر بنظام الحجر المشهر أو بنظام الأبلق[٣٥]، وكانت من أكثر الأحجار موافقة لنقش الكتابات وتوافقت وطرق تنفيذ الكتابات وبخاصة الحفر البارز والغائر[٣٦].

ونقشت الكتابات على واجهات العمائر الحجرية بطريقة الحفر البارز، ثم كان الخطاطين والمزوقين يتناولونها بالألوان لأجل إظهارها، وكانت الكتابات تنقش على أصل المداميك بعد تمام بناء الواجهة وليس كما يعتقد البعض أن النقش يكون على الأحجار قبل البناء، وآية ذلك وجود مساحات مخصصة على هيئة الاشرطة الكتابية تُحزم بعض العمائر ولكنها فارغة عاطلة عن أى نقوش، قد تكون قصرت يد المنشئ عن إتمامها، من أمثلتها واجهة مدرسة سلار وسنجر الجاولي(٧٠٣هـ/١٣٠٤م)، وواجهة جامع أصلم السلحدار(٧٤٦هـ/١٣٤٥م)، ومن المواد الأخرى كثيرة الشيوع في تنفيذ الكتابات؛ مادة الرخام والتي استفاد الخطاط من نعومة ملمسها بصقلها ومن دقة ملامسها بتنعيم سطحها، ومن طواعيتها في الحفر واستفاد من صلابتها لتحقيق غايته الكبرى أن يبقى الخط ليفهمه الحاضر ويعلمه الغائب والقادم في مستقبل الأيام.

أما مادة الجص أو ما يعرف عند العامة بالجبس فقد ازدهرت صناعته واستخدامه في العصر المملوكي فهو من أهم وأكثر المواد الحاملة للنقوش شيوعًا، ومن أهم العمائر المملوكية التي ازدانت بالزخارف الجصية الرائعة جامع الظاهر بيبرس (٦٦٥هـ/١٢٦٦م)، ورباط أزدمر الصالحي قبل سنة (٦٧٢هـ/١٢٧٣م)، وزاوية زين الدين يوسف، ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون، ومسجد الأمير حسين (٧١٩هـ/١٣١٩م)، ومدرسة السلطان حسن (٧٦٤هـ/١٣٦٤م) [٣٧]، ويتم انتاج الجص عن طريق حرق الحجر الجيرى في أفران ذات حرارة عالية تسمى الجصاصات في عزلة عن الهواء، ويتم إذابة مسحوق الجص في الماء، ومن أخلاطة الصمغ والكلس ومساحيق الرخام وقشر البيض ووبر الدواب، وقد يضاف إليه مواد أخرى كالقش والشعر والخيوط، ويترك

برهة حتى يصبح لزجًا ثم تغطي به الجدران والأسقف؛ ويترك ليجف، ثم تنقش عليه الزخارف والكتابات بأزاميل من حديد وأدوات خاصة [٣٨]، بالإضافة إلى المواد السابقة استخدمت مواد أخرى بكثرة مثل الأخشاب والمعادن والخزف.

أما طرق تنفيذ الكتابات؛ فقد استخدم الفنان طرق عديدة[٣٩]، كان أكثرها شيوعًا أسلوب الحفر البارز يف الجص والحجر والرخام والخشب، واستخدم فيها أيضًا الحفر الغائر ولكن في نماذج قليلة، كما استخدمت طريقة الرسم بالألوان المائية على الجص، وبدهان الألوان الزيتية على أخشاب الأسقف لوحة(٥)، والرسم تحت الطلاء على الخزف، واستخدمت أيضًا طريقة نادرة لعلها من تأثيرات شرق العالم الإسلامي، هى تغطية الكتابة بطبقة من الزجاج المذاب ذو لون أرجواني وفيروزي؛ نراها في محراب قبة رباط أحمد بن سليمان الرفاعي (٦٩٠هـ/١٢٩٠م) [٤٠].

في مضامين النقوش الكتابية في عمائر المماليك البحرية:

تنوعت مضامين النقوش الكتابية المملوكية ما بين نصوص إنشائية تؤرخ لإنشاء وتجديد العمائر، ونقوش إعلامية ووقفيات ومراسيم وشواهد قبور ونقوش دعائية للسلاطين والأمراء والوجهاء، ومنها بطبيعة الحال النقوش الدينية (آيات قرآنية أو أحاديث وتسابيح وتحميد وتهليل وتكبير وصلاة ودعاء وكتابة لفظ الجلالة والاسم المبارك (محمد) وأسماء الخلفاء الراشدون المهديين وأسماء العشرة المبشرون بالجنة رضوان الله عليهم وغير ذلك)، وتتنوع من الناحية الأدبية أيضاً إلى كتابات نثرية أو أبيات شعرية.

ومن خلال الآيات القرآنية المختارة المسجلة على العمائر المملوكية يمكن معرفة التأويل السائد آنذاك للآيات، واعتقاد الوعي الجمعى في بركات بعض السور والآيات الشافية والواقية والفارجة والقاضية للحاجات، وعلاقة الآيات المنقوشة بما ورد حولها من أحاديث نبوية حول فضائلها، وما شاع عن بعض السور والآيات من أقوال مأثورة، وما ورد منها في أوراد وأحزاب أئمة التصوف وأقطاب الزهاد وسلاطين الأولياء، مثل خواتيم سورة البقرة، وآيات من آل عمران وآيات سورة النور، وآيات من سورة الحج والمؤمنين وآيات من سورة الفتح والملك وآيات من سورة التوبة والحجر، وآيات من سورة الدخان والفرقان وغيرها، وعلاقة بعض الآيات بوظيفة العناصر والوحدات المعمارية؛ فإن الآيات التي تنقش على المحاريب تختلف عن الآيات التي تنقش على الأبواب أو المآذن أو المنابر، تختلف عن الآيات التي تكتب على شواهد القبور والتي تنقش على جدران القباب الضريحية.

أما علاقة الآيات بوظيفة المنشأة فقد لوحظ أن الأيات تختار بما يوافق وظيفة وطبيعة المنشأة، فالتي تنقش على الخنقاوات هي الآيات التي تشير إلى فضل الذكر وجزاء الصالحين والحث على الفناء في ذات الله،

كقوله تعالى: "إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ *الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَٰذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ"(٤١). وكقوله تعالى: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَاسْجُدُوا وَاعْبُدُوا رَبَّكُمْ وَافْعَلُوا الْخَيْرَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ(٤٢)"، وقوله تعالى "إِنَّ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُم مِّنَّا الْحُسْنَىٰ أُولَٰئِكَ عَنْهَا مُبْعَدُونَ *لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنفُسُهُمْ خَالِدُونَ *لَا يَحْزُنُهُمُ الْفَزَعُ الْأَكْبَرُ وَتَتَلَقَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ هَٰذَا يَوْمُكُمُ الَّذِي كُنتُمْ تُوعَدُونَ(٤٣)" والآية الكريمة "أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ(٤٤)" وغير ذلك من الآيات التي تنقش على الأسبلة والتي تشير إلى أهمية الماء وإنزاله من السماء وأثره في إحياء الأرض وإنبات الزرع والجنات وغير ذلك من وظائف المنشآت التي يقصر عنها الكلام.

وتعتبر آية الكرسي من أهم الآيات التي نقشت على الواجهات وعلى جدران القباب الضريحية من الداخل وعلى شواهد القبور والتى ورد بشأن فضائلها أحاديث كثيرة؛ التي تشير أنها أعظم آية في القرآن، وهي تعدل ربع القرآن، وهي سيدة القرآن وتعصم من الجن وإذا قرأت في بيت فيه شيطان خرج منه، وإذا قرأت دبر الصلاة لم يمنع قارئها من دخول الجنة إلا أن يموت، وأن من قرأها حين يأوي إلى مضجعه لا يزال عليه حافظ من الله لا يقربه شيطان حتى يصبح وغير ذلك من الأحاديث الشريفة(٤٥).

ومثل كتابة أوائل سورة يس أو (سورة حبيب النجار كما كانت تعرف آنذاك) على الواجهات وداخل العمائر وعلى التوابيت الخشبية وتراكيب القبور وهي السورة التي ورد في فضلها أحاديث نبوية نصت أنها قلب القرآن، وأن من قرأها كتب له قراءة القرآن عشر مرات، وأنها تخفف سكرات الموت، ومنها ما روى عن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم أنه قال: سورة يس تدعى في التوراة المُعِمة، قالوا يا رسول الله ما المعمة ؟ قال تعم صاحبها خير الدنيا والآخرة، وتكابد عنه بلوى الدنيا، وتدفع عنه أهوال الآخرة، وتدعى المدافعة القاضية، تدفع عن صاحبها كل سوء، وتقضي له كل حاجة، من قرأها عدلت له عشرين حجة، ومن سمعها عدلت له ألف دينار في سبيل الله، ومن كتبها ثم شربها أدخلت جوفه ألف دواء، وألف نور وألف يقين، وألف بركة وألف رحمة، ونزعت منه كل غل وداء(٤٦)".

ونقشت أيضًا أحاديث وأدعية كثيرة؛ منها الدعاء بواجهة جامع ألماس الحاجب(٧٣٠هـ/١٣٣٠م) نصه: "اللهم يا جامع الناس ليوم لا ريب فيه اجمع بيننا وبين الصدق والإخلاص والخشوع والهيبة والنور واليقين والعلم والمعرفة والحفظ والعصمة والنشاط والقوة والبيان والفهم في القرآن وأدخلنا مدخل صدق وأخرجنا مخرج صدق واجعل لنا من لدنك سلطاناً نصيرا(٤٧) وكما نقشت أبيات

البردة للإمام البصيري على إزار خشبي بجامع الست مسكة(٧٤٠هـ/١٣٤٠م)[٤٨]"

ومن النقوش الاستثنائية على العمائر في العصر المملوكي البحري نقش نصوص من مقامات الحريري في إزارين بخط الثلث على مهاد من الفروع النباتية الحلزونية المتداخلة في أعلى مربع القبة في مدرسة سنقر السعدي(٧٢١هـ/١٣٢١م) [٤٩] من المقامة الساوية وقد كتبت للتفكر في مآل الموت ولعلاج قساوة القلب حين تُشهد الجنائز ويُحضر الدفن[٥٠] (ومن هنا يبتدئ النقش في إزارين على دائر القبة) [٥١] ونصه كالتالي: بسم الله الرحمن الرحيم لمثل هذا فليعمل العاملون، فاذكروا الله أيها الغافلون، وشمروا أيها المقصرون/// وأحسنوا البصر أيها المتبصرون، ما لكم لا يحزنكم دفع التراب، ولا يهولكم ميل الأتراب، ولا تعنون بنوازل/// الأحداث، ولا تستعدون لنزول الأجداث، ولا تستعبرون لعين تدمع، ولا تعتبرون بنص يسمع، ولا ترتاعون لإلف يفقد، ولاتلتاعون لمناحة تعقد///يشيع أحدكم نعش الميت وقلْبه تلْقاء البيت ويشهد موراة نسيبه وفكْره في استخْلاص نصيبه ويخَلي بين ودودِه ودودَه ثمّ يخْلو بمِزْماره وعوده.

أما الشريط الثاني فمن مقامة التنيسية التي توعظ الناس وعظًا بليغًا توصيهم بعدم الاغترار بالدنيا والاتعاظ بالموت –(ومن هنا جاء نقشها في قبة الضريح)– والتي يتمثل فيها أبو زيد الحريري أن أيام شبابه قد ولت حين كان فيها زير نساء غارق في الدعابة والمجون وأن المشيب قد أضطره إلى الصلاح والنسك وأن الغربة ألقته في بلدة بتنيس من أعمال دمياط التى كان جُل أهلها من الحياك، نزل بها أبو زيد هذا ودخل جامعها فوجد واعظًا مزدحم الحلقة يوعظ الناس فيقول[٥٢] (وهنا يبدأ النقش): مسكين ابن آدم وأي مسكين، ركن من الدّنيا الى غير رَكين، واستعصم منها بغير مكين، وذبح في/// حبها بغير سكين يكلّف بها لغباوته ويكلّب عليْها لشقاوته، ويعْتَد فيها لمفاخرته ولا يتزوّد منها لآخرته، أقسم بمن مرج البحرين ونوّر القمرين ورفع قدْر الحجرين لو عقل ابن آدم/// لما نادم ولو فكر في ما قدم لبكى الدم ولو ذكر المكافات لاستدرك ما فات، ولو نظر في المآل لحسن قبل الأعمال يا عجبا كلّ العجب لمن يقتحم ذات اللهب في اكْتناز الذهب، وخزن النشب لذوي النسب ثم من البدع العجيب أن يعظك وخط المشيب وتؤذن شمسك بالمغيب ولست ترى أن تنيب وتهذب المعيب، يا أله برحمتك وصلى الله على سيدنا محمد وآله بتاريخ ٧٢١)[٥٣].

النقوش الكتابية بزاوية زين الدين يوسف بالقاهرة(٦٩٧ -٧٣٦هـ)(١٢٩٧ -١٣٣٥م):

تقع هذه الزاوية[٥٤] في شمال باب القرافة المجدد من قبل السلطان قايتباي بحوالي ١٠٠متر تقريبًا، في أول شارع القادرية الذي يبدأ من بوابة القرافة وينتهي إلى جهة الخلاء قبلي القاهرة من جهة الإمام الشافعي، وقد سماها المقريزى الزاوية العدوية، وسماها على

مبارك بجامع القادرية، وتسميها العامة مسجد عُلَىّ (بالتصغير) [٥٥]، وهي المباني النادرة في عمائر القاهرة المملوكية الباقية الذي عرف بالزاوية[٥٦] في نقشها الكتابي[٥٧]، ويرجع بدء إنشاءها إلى عام (٦٩٧هـ/١٢٩٨م) وهو تاريخ وفاة الشيخ المنسوبة إليه المدفون في موضعها قبل بناءها.

وتنسب هذه الزاوية الشيخ الصالح العارف المحقق الربانى شيخ مشايخ الإسلام أحد كبار الصالحين فى عصره زين الدين أبى المحاسن يوسف ابن الشيخ شرف الدين محمد بن الحسن بن الشيخ أبي البركات بن صخر بن مسافر بن اسماعيل بن موسى بن الحسن بن مروان بن الحسن بن مروان بن الحكم القرشى الأموى نزيل القاهرة[٥٨].

وقد دون المقريزى سيرة أولئك الأولياء أجداد صاحب الزاوية فقال عن الشيخ عدي بن مسافر: أنه صحب عدة مشايخ؛ ثم انقطع في جبل الهكارية من أعمال الموصل، وبنى هناك زاوية، فمال إليه أهل تلك النواحي، وظهر له مناقب وساح سنين كثيرة، وجاهد أنواع المجاهدات، وكان الشيخ عبد القادر الجيلاني ينوه بذكره وبالغ في المجاهدة حتى أعجز المشايخ بعده، وكانت الحيات تألفه وهو أول من قصد الزيارات وتربية المريدين الصادقين، وسرعان ما كثر أصحابه، وتوفي هناك في سنة (٥٧٥هـ/١١٧٩م) وقبره ظاهر يزار، بعد ذلك تفرق أولاده في البلاد وأقبل عليهم العباد، فنزل منهم بالموصل -أحد أبناء صخر بن مسافر أخي عدي- هو الشيخ شمس الدين الحسن بن أبو المفاخر عدي بن مسافر بن صخر وهو والد الشيخ زين الدين صاحب الزاوية التي نحن بصددها، وظل بالموصل في صلاح وديانة واعتقاد ومناقب حتى توفي شهيدًا عام (٦٤٤هـ/١٢٤٦م) قتله بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل، أما الشيخ زين الدين يوسف فقد رحل إلى بلاد الشام فأكرم وانعم عليه بإمرة (أى رتبة الإمارة وما يتبعها من إقطاع أو مرتب وطبلخاناة) ثم ترك ذلك، وقصد جبل الفار وعاش على هيئة الملوك من اقتناء الخيول المسومة والمماليك والجواري والملابس والغلمان وعمل الأسمطة الفاخرة، ثم خاف على نفسه وترك كل هذا وقدم إلى القاهرة وتاركًا ولده عز الدين مكانه في بلاد الشام، وأقام بالقاهرة في كرم وحفاوة حتى وفاته، أما ابنه فقد انعمت عليه الدولة بإمرة في صفد ودمشق واتسعت عليه النعمة، وكان ينعم على الأمراء بالإنعامات، ولكنه كان متغطرسًا، افتتن بهذا كله وبالغ في شراء السلاح والمماليك حتى أشيع أنه وأتباعه من الأكراد أرادوا الخروج على السلطان وانتزاع الملك، وقيل أنهم أرادوا الاستقلال باليمن، فبلغ ذلك الناصر محمد بن قلاوون فأمر الأمير تنكر الناصرى أن يقبض عليه ويودعه السجن، فسجن عام (٧٣٣هـ/١٣٣٣م) ومات في السجن[٥٩].

وإذا كانت المصادر لم تذكر السبب الأصلي لمجيئ الشيخ زين الدين القاهرة وتركه الثراء والجاه وراءه في بلاد الشام، وفإنه من

الواضح أنه فضل ممارسة طريقته في التصوف؛ ونشرها في عاصمة الدولة حيث السلطان والأمراء وحيث النفوذ والثراء، وطبقًا للصفة الدينية للشيخ زين الدين يوسف فليس مستغربًا أن تكون زاويته بهذا الثراء الزخرفي، وقد أصبحت زاويته بعد وفاته تضم أشهر مشايخ الطريقة القادرية الجيلانية التي كان مؤسسها الشيخ عبد القادر الجيلاني من أخص أصدقاء الشيخ عدي بن مسافر(٦٠).

الوصف المعماري والتخطيط:

تقع هذه الزاوية شكل (١٣) كما سبق القول على يمين القاصد نحو قبة الإمام الشافعي، وتشغل مساحة مستطيله طولها ٢٨مترًا×١٦مترًا، وتخطيطها عبارة عن صحن أوسط مكشوف أبعاده ١٠متر× ٥متر، تحيط به أربعة أواوين أكبرها إيوان القبلة، ولها واجهتان مبنيتان بالحجر الفص النحيت، وتظهر القبة مفصصة، يُحزم رقبتها شريط عريض من الجص، قوامه آيات من القرآن الكريم على أرضية نباتية، وواجهتها الرئيسية هي الشمالية الشرقية وبها المدخل لوحة(٧)، يزخرفها أربعة دخلات طولية على يسار المدخل، يشغل أسفل كل منها شباك كبير بمصبعات حديدية، وعلى غير العادة فإن هذه الدخلات غير مزودة بنوافذ ذات ستائر جصية من أعلى، وإنما هي مصمتة يتوج اليمنى واليسرى عقدين مفصصين لهما إطار بارز مفصص على نسق العقد، في حين يتوج الحنيتين الوسطتين حطات من المقرنصات، ويؤطرها إطار بارز على هيئة مربعة، وليس لهذه الواجهة ولا لغيرها شريط كتابي يزخرف أعلاها، أما كتلة المدخل فهي بارزة تقوم في الطرف الأيمن من هذه الواجهة، وقد زخرفت بشريط كتابي بخط الثلث يزخرف عضادتى الباب كتب به جل آية الكرسي، ويشغل المدخل من أسفل جلستين (مكسلتين) عن يمين وشمال، أما فتحة الباب فيعلوها عتب مستقيم يعلوه عقد عاتق مكون من صنج حجرية من الحجر الأبلق، ويعلو العقد العاتق لوحة رخامية غائرة تحمل نقشًا كتابيًا تاريخه (٦٩٧هـ/١٢٩٧م)، ثم يعلو ذلك صفوف من المقرنصات تقوم على مثلثين كرويين مكونان من المقرنصات، وتعلو المقرنصات طاقية مفصصة قطاعها مدبب على غرار قطاع القباب وقمم المآذن المعاصرة لها، أما الواجهة الجنوبية الشرقية فقسمت إلى خمس دخلات الوسطى مصمته على يمينها ويسارها دخلتان في كل منها شباك بمصبعات حديدية، ويزخرف عتب الشباك بيتين من الشعر منسوبان إلى الشيخ زين الدين يوسف(٦١).

وتظهر القبة التى تعلو ضريخ الشيخ زين الدين يوصف من الخارج مفصصة من (٢٩) فصًا يُحزم رقبتها شريط عريض من الجص، قوامه آيات من القرآن الكريم على أرضية نباتية، شريط جصي يؤطر رقبة القبة من الخارج، يبلغ عرضه ١٠٥سم، منها إطار علوى بعرض ١٥ سم، وشريط كوفي يحمل عبارة (الملك لله) بعرض ١٥سم، والباقي شريط كتابي بخط الثلث عرضه ٨٥سم، منفذ بالحفر

البارز بخط الثلث على أرضية قوامها فروع نباتية على شكل دوائر حلزونية مزخرفة بالتعريق الداخلي، تضم آيات من نهاية سورة البقرة من قوله تعالى(لله ما في السموات والأرض ...حتى ... إن نسينا أو أخطأنا)[٦٢].

تؤدي فتحة المدخل لوحة(٦) إلى دركاة مربعة بجانبها الجنوب الغربي دخلة معقودة، في بضلعها الجنوب الغربي فتحة باب تؤدي إلى حجرة مربعة بضلعها الجنوب الغربي فتحة باب تؤدي إلى الإيوان الشمالي ومنه يتوصل للصحن الذي يتوسط الزاوية وتحيط به أربعة أواوين مختلفة الاتساع، وأول ما تقع عليه عين الداخل شريط كتابي من الجص يؤطر الأواوين الأربعة والصحن ويؤطر طاقية المحراب وهو من أهم وأجمل الأشرطة الكتابية في عمائر المماليك البحرية، ويعتبر إيوان القبلة أكبر الأواوين ٤.٥٠ م×٤.٥٠م، وهو مغطي بقبو مدبب، ويطل على الصحن بعقد مدبب يرتكز على عمودين رخاميين، يتصدره محراب صغير نسبيًا، ويؤطر عقد هذا المحراب شريط كتابي بخط الثلث يسجل نسب الشيخ زين الدين يوسف، وغطيت كوشتيه وطاقيته بزخارف جصية قوامها الأرابيسك والفروع النباتية، ويؤطر ذلك كله الشريط الكتابي السابق ذكره، وكان بهذا الايوان وقبر يقع شرقي باب القبة، يقال له قبر السيد محمد الواقف، لقِّب بذلك لوقفه أوقافًا على الزاوية ولعله قبر منشئ البناء الحالي، وأغلب الظن ذلك القبر الذي أشار إليه السخاوي بقوله: «وبهذه التربة قبر بإيوان شرقي باب القبة، به الشيخ الصالح العارف بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد العدوي، أحد خلفاء الشيخ الصالح زين الدين أبي المحاسن يوسف، توفي في ثالث عشر ربيع الأول سنة سبع وثلاثين وسبعمائة" [٦٣].

أما باقى الأواوين فكانت مستخدمة للدفن حيث وجد بها قبور قديمة وأخرى حديثة، فقد كان بالإيوان الغربي قبرين قيل أن أحدهما قبر الشيخ حسنين الغمرى والآخر قديم عليه تابوت خشبي عليه اسم وتاريخ وفاة صاحبه قرأه أحمد تيمور باشا وهو قبر محمد بن علي بن حسين بن محمد بن شرشيق المتوفى سنة ٨٤١هـ وهو أحد احفاد الشيخ عبد القادر الجيلاني[٦٤]، وبالإيوان الشرقي الشيخ على القشلان، وأما قبة الضريح فيدخل إليها من باب في الجدار الجنوب الغربي لإيوان القبلة، ويعلو فتحة هذا الباب نقش كتابي تاريخه سنة(٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م) [٦٥].

يُدخل من الباب المشار إليه إلى القبة؛ وهي ذات مساحة مربعة التخطيط أبعادها٥ متر×٥متر يتصدرها محراب في جهة القبلة يكتنفه عمودان ذى تيجان كورنثية، وزخُرف جانبي المحراب بكتابة بالخط الكوفي ذى الأشكال الهندسية تضم الاسمين المباركين (محمد/ على)، بطريقة التضاد اللوني بقطع رخامية متماثلة بيضاء وسوداء، ويقوم على المربع قبة مفصصة من الآجر، تستقر على منطقة الانتقال، وهي في كل ركن من أركان مربع القبة مكونة ثلاث صفوف من الحنايا ذات

عقود مسنمة، والتى توشك أن تكون مقرنصات كبيرة، يوجد في الصف السفلى حنية وسطى عميقة يحيط بها من الجانبين نصف حنية لا عمق لها، وفي الصف الثاني ثلاث حنايا متوسطة العمق، وفي الصف الثالث أربع حنايا ضحلة العمق، ويؤطر هذه الحنايا أطر من الآيات القرآنية بخط الثلث، ويتبادل مع هذه الحنايا التى في الأركان، ثلاث صفوف من نوافذ هرمية فوق منتصف كل جدار، هذه النوافذ مغشاة بستارة جصية مخرمة مشكلة من زخارف الأرابيسك ومؤطرة بشريط كتابي يضم عبارة (الملك لله)، يتكون الصف السفلى من ثلاث نوافذ، يعلو ذلك نافذتين ثم نافذة واحدة، وتوجد على جانبي النافذة الوسطى التى في الصف السفلى وفوقها زخرفة كتابية يضم اسم (على) بالخط الكوفي ذو الأشكال الهندسية داخل أشكال سداسية، ويرتفع فوق منطقة الانتقال صف من النوافذ عددها عشرين نافذة مسنمة الشكل مغشاة بستائر جصية مخرمة مشكلة من زخارف الأرابيسك المعشق بالزجاج الملون، ثم يعلو ذلك شريط كتابي جصي عريض بخط الثلث على أرضية نباتية مكونة من فروع متماوجة تخرج منها الأوراق النباتية يحتوى على الأية (١٨-١٩) من سورة آل عمران، ثم يعلوه شريط ضيق من خط الثلث أيضًا يحمل الآيات (١-١٢) من أول سورة (يس)، ثم ينشأ فوق ذلك ضلوع القبة التى تنتهى بتناقص رائع نحو القطب والتى زخرفت بدائرة تضم كتابة إشعاعية تدور حول قطب القبة تضم الآية (٦٢) من سورة يونس[٦٦].

النقوش الكتابية بالزاوية:

تعتبر زاوية زين الدين يوسف من أهم العمائر التى تجسد دور النقوش الكتابية التسجيلي والزخرفي، ففي الزاوية ثلاثة نقوش كتابية تؤرخ للمبني وترصد مراحل تطوره في النصف الأول من القرن الثامن الهجري، وبالإضافة إلى ذلك شريط كتابي زخرفي على عضادتى باب الزاوية وآخرًا يُحزم رقبة القبة من الخارج ومن الداخل وإزار كتابي يُحزم المبنى من الداخل حول الأواوين والصحن بخط الثلث على أرضية نباتية مكون من حقول تفصل بينها صرر مزخرفة بزخارف هندسية ونباتية تحمل ملامح فنون تلك الفترة وطابعها الفني.

وقد رصدت إحدى الباحثات تطور المبني من خلال نقوشه الإنشائية فوجدت أن أقدم النقوش(٦٩٧هـ/١٢٩٧م) يشير إلى إنشاء القبة على قبر الشيخ بعد وفاته، وهي القبة القديمة التى هدمت حين أنشئ المبني الحالي عام (٧٢٥هـ/١٣٢٥م) ومن هذا الإنشاء يرجع نقشين كتابين أحدهما بلاطة رخامية على مدخل القبة في إيوان القبلة والآخر شريط كتابي حول عقد المحراب، وهما يشيران إلى المبني بعبارة (هذا مقام الشيخ ...) ويمكن من خلال الشريط الكتابي على المحراب وتطابقه مع النقش الموجود على باب القبة والمؤرخ (٧٢٥هـ) يمكن نسبة الإزار الذي يُحزم رقبة القبة من

الخارج والإزار الذي يُحزم المبنى كله حول الأواوين والصحن والإزارات على رقبة وباطن القبة من الداخل، أما النقش الثالث فيرجع إلى عام (٧٣٦هـ/١٣٣٥م) ويوجد أعلى المدخل الخارجي الذي يتقدم ساحة المنشأة على حد الشارع، وهو النقش الذي أشار إلى أن المبني تم تحويله إلى زاوية[٦٧]، ولكن الشيء الذي يدعو إلى الاستغراب أنه رغم ضخامة وثراء المبنى؛ وبنايته بأجود الاحجار وفوق الطراز السائد وبزخارف غاية في الروعة؛ إلا أن النقوش لم تذكر اسم راعي البناء من السلاطين أو الأمراء أو الوجهاء والرؤساء أو النقباء والخدام والمريدين، ولا ذكرت شاد العمارة، هو ما يجعلنا نفترض أن البناء تم الصرف عليه من النذور والهبات أو من الأوقاف الخاصة بمقام الشيخ وأقيم بواسطة خدام الشيخ والنقباء وهم عدة أشخاص فُضل ألا يذكر أحد منهم، ولكننا نطمئن إلى نسبة هذا البناء إلى صاحب القبر الذى كان موجودا في ايوان القبلة على اليمين والذى كان يسميه الناس قبر محمد الواقف لوقفه أوقافًا على الزاوية أو لوقفه البناء نفسه وذكره السخاوى في تحفة الاحباب باسم الشيخ الصالح العارف بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد العدوي، أحد خلفاء الشيخ الصالح زين الدين أبي المحاسن يوسف، المتوفي سنة"(٧٣٧هـ/١٣٣٦م) [٦٨]

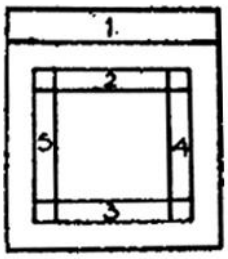
نقش انشاء القبة الأولى القديمة على ضريح الشيخ زين الدين يوسف(٦٩٧هـ/١٢٩٧م):

هو أقدم النقوش بالزاوية عبارة عن بلاطة رخامية أبعادها٣٨سم×٦٧سم مثبة في دخلة الباب الرئيسي للزاوية فوق العقد العاتق وبين المقرنصات التى تحمل طاقة الدخلة، تحمل ١٧ سطرا بخط الثلث الركيك المنفذ بالحفر البارز، لا يفصل بين سطورها خطوط بارزة، وقد أصابها بعض التلف حاليًا ولكن لا يؤثر على قراءة النقش، وأغلب الظن أنه صنع ليثبت فوق القبة الأولى التى دفن فيها الشيخ زين الدين قبل تجديد القبة وإضافة المبنى الحالي عام (٧٢٥ه/١٣٢٥م) ويعتبر وثيقة جامعة لنسب الشيخ زين الدين مرفوعًا إلى أجداده الأمويين، لوحة(٨) ونصه كالتالي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم أنشأ هذه القبة المباركة على ضريح السيد الإمام
٢- العالم العارف المحقق إمام الموحدين تاج العارفين زين العابدين أبي الشمائل
٣- الشيخ زين الدين يوسف ابن السيد الإمام العالم العارف القدوة شرف
٤- الإسلام غوث الأنام الشيخ [شر]ف الدين محمد بن[٦٩] (هكذا) السيد الإمام العالم
٥- العارف شيخ الحقيقة ناصر السنة قامع البدعة شمس [الدين] أبي محمد
٦- شمس الدين الشيخ الحسن ابن السيد الإمام العالم العارف علم
٧- الأبرار غوث العباد تاج الزهاد شيخ شيوخ الإسلام

٨- أبي الحسن شرف الدين عدي ابـــن الســـيد الإمام العالم العارف الشيخ
٩- أبي البركات ابن صخر ابـــن[٧٠] (هكـــذا) مسافر ابن اسماعيل ابن موسى ابن
١٠- مروان ابن الحسن ابن مروان ابن الحكـــم الأموي القرشي
١١- قدس الله روحه ونور ضريحه وكان انتقاله إلى دار الخلود
١٢- وجوار الملك الودود في ثاني ســـاعة مـــن نهار يوم
١٣- الاثنين ثالث عشر ربيع الأول ســـنة ســـبع وتسعين وستماية
١٤- ومما أنشده في حال عبوره ذنوبي غزار لا أطيق لحصرها
١٥- وعفوك يا مولاي أوفى وأزيد، ومـــا هـــي ذنوبي
١٦- أن أخاف وأنت لي إله ولي يـــوم الشـــفاعة أحمد
١٧- وكان فراغ القبة في شهر شوال سنة ســـبع وتسعين وستماية[٧١].

نقوش التابوت الخشبي(٦٩٧هـ/١٢٩٧م):



كان بالقبة تابوت الخشبي مطعم بالعـــاج رائـــع الصنع، ولكن لسوء الحظ اندلع حريق مروع في الزاوية في شهر يونيو عـــام ١٩٠٧م أدى إلـــى احتراق التابوت عن آخره والتهمـــت النيـــران باقى الأثاث الخشبي فـــي الضـــريح والـــوزرة الرخامية ومقتنيات أخرى كثيرة، وكان يزخرف التابوت المذكور أشرطة بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية تضم أية الكرسي ونســـب الشيخ وتاريخ وفاته، وكان نصه كالتالي حســـب ترتيب الأسطر في الشكل المقابل:

١- البسملة وآية الكرسي.
٢- هذا ضريح السيد الإمام العالم العارف الشيخ زين الدين يوسف بن الشيخ شـــرف الـــدين محمد بن السيد شمس الدين الحسن بن السيد الإمام الشيخ شرف الدين عدي بن أبي البر
٣- كات ابن صخر بن مسافر بن اسمعيل ابـــن موسى ابن مروان ابن الحسن بن مـــروان ابن الحكم الأموي قدس الله روحـــه ونـــور ضريحه انتقل إلى رحمة الله يـــوم الاثنـــين ثالث ربيع
٤- الأول سنة سبع وتسعين وســـتمية ذنـــوبي غزار لا أطيق لحصرها وعفوك يا مولاي أو
٥- فا[٧٢] (هكذا) وأزيد وما هـــي ذنـــوبي أن أخاف وأنت لي إله ولـــي يـــوم الشـــفاعة أحمد[٧٣].

نقش تحديد مقام الشيخ زين الدين وتأريخ البناء الجديد الحالى(٧٢٥ه/١٣٢٥م):

هو عبارة عن بلاطة رخامية مثبة فوق مدخل القبة الموجود فـــي الجـــدار الجنـــوب الغربي لإيوان القبلـــة أبعادهـــا ١١٠سـم× ٧٥سم، تحمل أربعة أسطر بخط الثلث المنفذ

بالحفر البارز، تفصل بينها خطوط بارزة يحمل نسب الشيخ ولكن باختصار لضيق المساحة ويشير إلى تطور المبني من قبة وليّ إلى مقام ملحق به المبنى لوحة (٩) ونصه كالتالي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم السابقون السابقون أولئك المقربون في جنات

٢- النعيم[٧٤] هذا مقام السيد الإمام القدوة شيخ شيوخ الإسلام شيخ الطريقة ومعدن

٣- الحقيقة فريد العصر شرفت بإقدامه مصر أوحد شيوخ المسلمين زين الدين بن الشيخ محمد بن الحسن بن

٤- الشيخ عدي بن أبو البركات بن صخر بن مسافر الأموي نفع الله ببركاتهم المسلمين وذلك في ربيع الأول سنة خمس وعشرين وسبعماية[٧٥].

شريط كتابي يحوي نسب الشيخ زين الدين يوسف يؤطر المحراب(٧٢٥هـ/١٣٢٥م):

هو عبارة شريط كتابي ضيق بخط الثلث يؤطر عقد طاقية المحراب وثم يدور حول تجويف المحراب أسفل الطاقية مباشرة وهو يطابق النص السابق وهو برهان قوي أن تاريخهما واحد مما يساعدنا في تأريخ الأشرطة الزخرفية لوحة(١٨) ونصه كالتالي: "هذا مقام السيد الإمام القدوة زين الدين يوسف بن الشيخ محمد ابن الحسن ابن الشيخ عدي ابن أبي البركات ابن صخر ابن مسافر ابن اسمعيل ابن الحسن ابن مروان بن الحكم الأموي قدس الله روحه ونور ضريحه"

نقش بيتي شعر من نظم الشيخ زين الدين يوسف(٧٢٥هـ/١٣٢٥م):

يوجد في جدار القبلة من الخارج نقشين في عتبتي شباكين موجودين في الدخلات التي تتخلل واجهة القبلة وهما بيتين من الشعر منسوبين إلى الشيخ زين الدين يوسف قالهما ساعة احتضاره، وقد ورد ذكرهما في نقش إنشاء القبة القديمة وفي نقوش التابوت الخشبي، وقد زخرفت هامات الحروف بلفائف نباتية، ففي على النافذة الأولي: (ذنوبي غزار لا أطيق لحصرها * وعفوك يا مولاي أوفا[٧٦] (هكذا) وأزيد) لوحة (١٠) شكل(١٤)، وعلى النافذة الثانية: (وما هي ذنوبي أن أخاف وأنت لي * إله ولي يوم الشفاعة أحمد)، كما كان يوجد نقش في الممر بعد الدركاة اندثر حاليًا ونصه كالتالي: (لا إله إلا الله سيدى ولي الله [وسيلتي] إلى الله سيدي عدي به الوسيلة إلى الله وصلى الله على سيدنا محمد وآله[٧٧])

نقش تطور المنشأة إلى الزاوية وتأريخ باب المبنى المضاف سنة (٧٣٦هـ/١٣٣٥م):

وهو عبارة عن بلاطة حجرية تحمل خمسة أسطر بخط الثلث المنفذ بالحفر الغائر، مثبتة أسفل مقرنصات دخلة المدخل المتقدم الذي أنشئ عام(٧٣٦هـ) ليكون بابًا للساحة التي تتقدم الزاوية والتى كانت تشتمل على كثير من القبور، ويشير النقش لأول مرة أن المبنى حول إلى زاوية، ولكن نسب الشيخ عدي بن مسافر في هذا النقش يخالف ما اشتهر[٧٨] بل لقد انتحل في

هذا النقش للشيخ نسب جمع شرف قريش مـــن جميع أنحاءها، وجعل له ثلاثة وثلاثون أبا وجدًا حتى وصل به إلى عبد مناف جد الأمويين وجد بنى هاشم وجد العدويين وجد قريش جميعهـــا، وهو عدد لا يسوغه العقل مع تاريخ وزمن الوفاة ٦٩٨هـــ، فقد ألحقه تارة بنسب الخليفة عمر بن عبد العزيز، ثم بنسب الخليفة سليمان بـــن عبـــد الملك بن مروان من المروانيين، ثم ألحقه بنسب يزيد بن معاوية بن أبي سفيان من الســـفيانيين، وهما بيتين مستقلين، وارتقى به حتى عبد مناف الجد الذي يلتقي عنده النسب الهاشمي مع النسب الأموي مع نسب بني عدي بن نوفل، ولم يفوته أن يذكر قرابته بالخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، ولكن كل ذلك لم يشتهر ولا يعتـــد بـــه وهو من قبيل الغلو في التعظيم والإغراق فـــي التقديس، وإنما يمكن الإطمئنان لنسبه الوارد في النقوش السابقة، وقد ذكر السخاوي نسبه كالتالي: (زين الدين أبى المحاسن يوســـف ابـــن الشـــيخ شرف الدين محمد بن الحسن بن الشـــيخ أبـــي البركات بن صخر بن مسافر بن اسماعيل بـــن موسى بن الحسن بن مروان بـــن الحســـن بـــن مـــروان بـــن الحكـــم القرشـــى الأمـــوى[٧٩]) لوحة(١١) ونصه كالتالي:

١- بسم الله الرحمن الرحيم هذه الزاوية(هكـــذا) الشيخ الإمام زين الدين يوسف بن الشـــيخ شرف الدين محمد بن الشيخ

٢- الإمام شمس الدين حسن ابن الشيخ عـــدي ابن أبي البركات ابن صخر ابن مسافر ابن اسماعيل ابن موسى ابن عبد الملـــك ابـــن الوليد

٣- ابن مروان ابن عبد الملك ابن ابراهيم بـــن الوليد ابن الحكم ابن عمر بن عبد العزيـــز ابن مروان ابن الحكم ابن سليمان ابن عبد الملك ابن معاوية ابن

٤- يزيد ابن معاوية ابن صخر ابن حرب ابـــن مرة ابن أمية ابن عبد شمس ابن عبد مناف وهو ابو جد النبي صلى الله عليـــه وســـلم وتضاف النسبة إلى الإمام

٥- عثمان رضي الله عنه توفي يـــوم الاثنـــين رابع شهر ربيع الأول سنة سبعة وتســـعين وستماية، وكان ابتداء هذا الباب المبـــارك سنة ستة(هكذا) وثلاثين وسبعماية[٨٠].

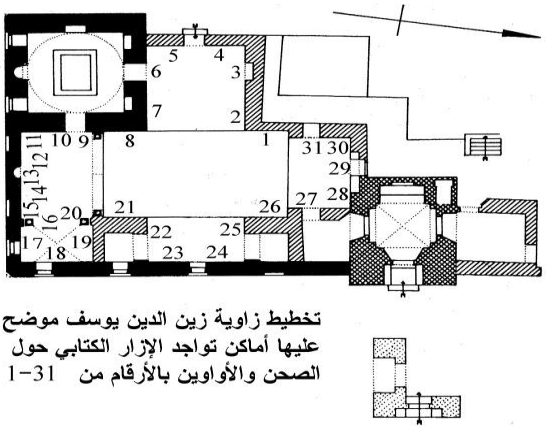
النقوش الكتابية الدينية

الزخرفية(٧٢٥ه/١٣٢٥م):

أولا: شريط كتابي يضم أيـــة الكرســـي ضـــمن مداميك البناء الحجرية يزخرف عضادتي مدخل الزاوية بخط الثلث المنفذ بالحفر البارز، علـــى أرضية بسيطة مع زخرفة الفراغ فـــوق بعـــض الحـــروف القصـــرة بـــبعض الأوراق النباتيـــة والزخارف الهندسية، لوحة (١٢) ونصه كالتالي: ([بسم الله الرحمن الرحيم الله] لا الـــه الا هـــو الحي القيوم لا تاخذه سنة ولا نوم له مـــا فـــي السماوات///وما في الأرض من ذا الذي يشـــفع عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شاء وسع) [٨١].

ثانيًا: شريط جصي يؤطر رقبـــة القبـــة مـــن الخارج، يبلغ عرضه ١٠٥سم، منها إطار علوى

بعرض ١٥ سم، وشريط كوفي يحمل عبارة (الملك لله) بعرض ١٥سم، والباقي شريط كتابي بخط الثلث عرضه ٨٥سم، منفذ بالحفر البارز بخط الثلث على أرضية قوامها فروع نباتية على شكل دوائر حلزونية مزخرفة بالتعريق الداخلي، تخرج منها الأوراق النباتية المختلفة الأشكال والأحجام، وهذه الفروع معرقة وهذه الأوراق لم تترك بسيطة خالية؛ وإنما ملئت سطوحها بالتخريم الذي يظهر زخارف نباتية وفراغات لوزية تكبر وتصغير وتعتدل وتميل، هذا بالإضافة إلى بعض الجدائل الهندسية وبعض علامات الشكل والإعجام، لوحة (١٣) شكل(١٥) ويضم خواتيم سورة البقرة نصه كالتالي: (بسم الله الرحمن الرحيم لله ما في السموات والأرض وان تيدو ما في أنفسكم او تخفوه يحاسبكم به الله فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء[والله على كل شيء قدير] امن الرسول بما انزل اليه من ربه والمؤمنون كل امن بالله وملائكته وكتبه ورسله لا نفرق بين احد من رسله وقالوا سمعنا واطعنا غفرانك ربنا واليك المصير، [لا يكلف الله نفسا إلا وسعها لها] ما كسبت وعليها ما اكتسبت ربنا لا تؤاخذنا ان نسينا او اخطانا[٨٢])



تخطيط زاوية زين الدين يوسف موضح عليها أماكن تواجد الإزار الكتابي حول الصحن والأواوين بالأرقام من 1-31

ثالثًا: إزار جصي يدور حول أواوين وصحن المبني على ارتفاع ٣ أمتار، عرضه ٧٥سم، يبلغ عرض القسم الذي يضم الكتابة ٤٠سم، أما طوله فيبلغ نحوًا من ٥٠ مترًا لوحة(١٤)، وهو مشتمل على صرر وبحور مترابطة، ويبلغ طول بحور الكتابة حوالي ٣٥ مترًا، يبدأ من الحائط الجنوب الغربي للصحن ثم ينعطف على جدران الإيوان الجنوبي الغربي ثم جدران إيوان القبلة، ويستمر متسلسلًا حتى يدور حول المحراب ثم جدران الإيوان الشمال الشرقي، ثم جدران الإيوان الشمال الغربي، وينتهي عند الطرف الذي بدأ منه، وهو شديد الشبه مه نقوش الجامع العمرى بقوص التى ترجع إلى تجديده في العصر المملوكي (حوالى سنة ٧٢١-٧٢٥هـ).

ويتكون من عدة أقسام متنوعة الاتساع في عمل فني متكامل العناصر يضم متلازمات الفن الإسلامي (الخط والزخارف الهندسية والزخارف النباتية)، وأعرض هذه الأقسام القسم الأوسط الذي يضم النص الكتابي المكون من آيات من سورة (يس)، وتقوم الأقسام الأخرى مقام الإطار للكتابة، وبذلك تكون الكتابة العنصر الأبرز المخدوم والأثمن المحفوظ أو كالذهب داخل الصندوق، ويتكون الإطار السفلي من شريط ذي زخارف هندسية عبارة عن جديلة مقلوبة ومعدولة مكونة أشكال قلوب، أما الإطار العلوي فيقوم مقام الشراريف بالنسبة للواجهات، وهو يتكون من زخارف أرابيسك وفق نظام هندسي أساسه التناسق والتسلسل.

والقسم الأوسط والذي يضم الكتابة هو أعرض الأقسام، كتب النص فيه بالحفر البارز داخل سلسلة من البحور أو الحقول المتصلة ببعضها عن طريق عُرى وصرر، وتستقر الكتابة على مهاد مستقل من الفروع النباتية النحيلة المرسومة على هيئة دوائر متداخلة ومتماسة ومتقاطعة ومتشابكة ومتحلزنة وفي تسلسل بديع، وتخرج منها الأوراق المتعددة الأشكال والعقد والبراعم والمراوح النخيلية بشكل مفاجئ وبدون خطة مسبقة، لأن الفراغ الناشئ فوق الحروف وبين الكلمات هو من يحدد حجم الورقة النباتية واتجاهها وميلها وارتفاعها وانخفاضها، وفق توزيع مدروس لملء الفراغ، وتكسية كامل السطح في دوران هادئ متوازن، يراعي فيه مبدأ التقابل والتوازن[٨٣] شكل(٢٢-٢٣)، وفوق ذلك زخرف الفنان بعض المناطق بزخارف هندسية مستقلة عن الفروع النباتية ترسم لملئ فراغ كبير شكل(٢٤)، وكذلك رسم بعض علامات التشكيل في بعض الأماكن لضبط ما يلزمه النص القرآني شكل(٢٥).

وقد أطرت الحقول والصرر بخط بارز مجدول أو مفصص، وملئت الصرر بزخارف هندسية معقدة قوامها الأطباق النجمية والنجوم المتعددة الأشكال والمعينات المتعددة الأضلاع وأشكال مربعة ومخمسة ومسدسة ومثمنة، أو أشكال دائرية وخطوط متقاطعة بلا حدود، لها مسمياتها عند أهل الصنعة، رسمت بالمسطرة والبركار والزوايا وغيرها من الأدوات الهندسية، وتخضع للقواعد الهندسية والمعادلات الرياضية[٨٤]، أما المساحات بين البحور والصرر فقد ملئت بزخرفة هندسية متماثلة على شكل حرف (Y) مقلوب ومعدول، والتي تسمى (كرنداز أو كرندازي) [٨٥].

ومن هنا يجمع الشريط الزخرفي السكون في الزخارف الهندسية مع الحركة العنيفة في الفروع والأوراق النباتية، مع القدسية الذي توحيها الكتابة المكونة من الآيات القرآنية، أو قل إن تعانق الخط مع التوريق ومجاورتهما الزخارف الهندسية قد جمعت الوقار والميعة والتقوى معًا، ولا شك أن التقارب الروحي بين زخارف الأرابيسك التى لا يعرف من أين تبدأ ولا أين تنتهي من جهة؛ وبين الزخارف الهندسية من جهة أخرى، وبين العلوم الفلسفية والدينية من جهة ثالثة؛ يجعلنا نقرأ المضمون الهندسي والنباتي قراءة دينية، لوحات (١٥-٢١) والأشكال(١٦-١٩) ونصه كالتالي[٨٦]:

١-بسم الله الرحمن الرحيم يس[٨٧]٢- والقران الحكيم انك[٨٨] لمن المرسلين على صراط مستقيم ٣- تنزيل العزيز الرحيم لتنذر قوما ما انذر اباوهم فهم غافلون ٤- لقد حق القول على اكثرهم فهم لا يومنون إنا ٥- جعلنا في اعناقهم[٨٩] اغلالا[٩٠] فهي الى الاذقان فهم مقمحون ٦- وجعلنا من بين ايديهم سدًا ومن خلفهم سدًا فاعشيناهم[٩١] ٧- فهم لا يبصرون وسوا عليهم اانذرتهم ام لم تنذرهم لا يومنون ٨- إنما تنذر من اتبع الذكر وخشي الرحمن ٩- بالغيب فبشرهم بمغفرة واجر كريم انا نحن نحيي ١٠- [ا]لموتا[٩٢] (هكذا) ونكتب ما قدموا

واثارهم وكل شيء احصيناه في ١١- امام مبين واضرب لهم مثلًا اصحاب ١٢- القرية اذ ١٣- جاها المرسلون اذ ارسلنا ١٤- اليهم اثنين فكذبو ١٥-هما فعززنا بثالث فقالوا انا إليكم ١٦- مرسلون قالو ١٧- ا ما انت[م] الا ب[شر] مثلنا[وما انزل الرحمن] ١٨-من ش[يء]ان]الا [تكذ]بون [ق]الو[وا ربنا] يعلم انا إليكم مرسلون وما علينا الا البلاغ ١٩- المبين قالوا انا تطيرنا بكم لئن لم تنتهو ٢٠- ا لنرجمنكم ٢١- وليمسنكم منا عذاب اليم قالوا ٢٢- طايركم[٩٣] معكم أينذكرتم[٩٤] بل أنتم قوم مسرفون وجا من أقصى[٩٥] ٢٣- المدينة رجل يسعى قال يا قوم اتبعوا المرسلين ٢٤- اتبعوا من لا يسلكم اجرا وهم مهتدون ومالي لا اعبد ٢٥- الذي فطرني وإليه ترجعون ااتخذ من دونه الهة ان ٢٦- يردني[٩٦] (هكذا) الرحمن بضر لا تعن عنى شفاعتهم[٩٧] شيًا ولا ٢٧- ينق[ذ]ون [اني اذن لفي ضلال مبين اني امنت بربكم فاسمعون قيل ادخ]ل الجنة ٢٨- قال يا ليت[٩٨] قومي يعلمون ٢٩- بما غفر [لي] ربي وجعلن[ى] من الم[كر[مين] الل[هم] وأعد [بركات[٩٩] ٣٠- القران العظيم ٣١- على من انشا هذا المقام والنقباء والخدام ببركة سيدي عد[ي ××××].

رابعًا: الإزارات الكتابية داخل القبة: منها إزار جصي عريض بخط الثلث المنفذ بالحفر البارز على أرضية من فروع نباتية كتلك التي في الإزار المجود حول الصحن والأواوين ولكنها بدون بحور ولا عُرى ونصه كالتالي:

(بسم الله الرحمن الرحيم شهد الله انه لا إله الا هو والملائكة واولوا العلم قائمًا بالقسط لا اله الا هو العزيز الحكيم ان الدين عند الله الاسلام وما اختلف الذين اوتوا الكتاب[١٠٠])، ويجرى فوق الإزار السابق شريط كتابي ضيق بخط الثلث المنفذ بالحفر البارز على أرضية بسيطة خالية من الفروع واللفائف تحمل آيات من سورة (يس) من أولها حتى قوله تعالى (وكل شيء احصيناه في امام مبين) [١٠١] وحول قطب القبة كتابة إشعاعية دائرية عريضة بخط ثلث مطموس العيون المنفذ بالحفر البارز شكل (٢١) نصه: (بسم الله الرحمن الرحيم الا ان اولياء الله لا خوفًا[١٠٢] (هكذا) عليهم ولا هم يحزنون لهم[١٠٣] (هكذا) البشرى[١٠٤])

خامسًا: شريط كتابي متوسط العرض يؤطر مدخل الضريح الموجود في إيوان القبلة كتب بالحفر الغائر في بلاطات رخامية بيضاء ثم ملئت حروفه بمعجون صمغي أسود، يلاحظ أن أسلوب كتابته متطورة وأكثر رقة وانسيابية عن كتابات الزاوية التي ترجع إلى عام (٧٢٥هـ) ولا شك في أنها أضيف في فترة لاحقة ربما إلى منتصف القرن الثامن الهجرى، ويؤيد ذلك أنه في سبيل تركيب البلاطات الرخامية تم اقتصاص جزء من الشريط الجصي الذي يؤطر الباب، لوحة (٢٢) ونصه كالتالي: (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم ولما رأ [١٠٥] (هكذا) المؤمنون الأحزاب قالوا هذا ما

وعدنا [الله ورسوله وصدق الله ورســـو]له مـــن المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا ليجزي الصادقين بصدقهم [ويعذب المنـــافقين ان شاء او يتوب عليهم(١٠٦)] وصلى الله علي ســـيد المرسلين وخاتم النبيين وعلـــى الـــه وازواجـــه وذريته أجمعين).

وبعد عرض النقوش والأشرطة الكتابية السابقة يمكن الوصول إلى عدة نتائج تساهم في رصد تاريخ المبنى في العصر المملوكي هي:

١- كان المبني أولًا عبارة عن قبة أقيمت فـــوق ضريح الشيخ زين الدين يوسف بعد وفاتـــه سنة (٦٩٧هـــ/١٢٩٧م) كمـــا يشـــير أقـــدم النقوش الذي يشير إلى تأســـيس القبـــة فـــي عبارة (أنشأ القبة المباركة على ضريح السيد الإمام)، وبالنظر إلى أسلوب كتابة وتنفيذ هذا النقش يجعلنا نعتقد أن القبة كانت بسيطة.

٢- ثم هدمت القبة القديمة وأضيفت إليها مساحة المبنى الحاليـــة ســـنة (٧٢٥هـــــ/١٣٢٥م) وبنيت على غرار المباني الملوكية الفخمـــة بالمظهر الحالى، ولكنهم آثروا عدم التخلص من نقش تأسيس القبة القديم فوضعوه فـــوق المدخل، وكتب نقش جديـــد يـــؤرخ لهـــذه المرحلة من المبني ويشـــير إلـــى انتشـــار الطريقة العديدية، وأن المبنى أصبح مقامًـــا مشهورًا يقصد ويزار، وقفت لـــه الأوقـــاف ورصدت له النفقات، ومن العبارات الواردة في النقش المثبت على باب القبة في إيـــوان القبلة (هذا مقام السيد الإمام القـــدوة شـــيخ شيوخ الإسلام) وحول عقد المحراب (هـــذا مقام السيد الإمام القدوة زين الدين يوســـف) وفي نهاية الشريط الكتـــابي الـــذي يُحـــزم الصحن والأواوين (اللهم أعد بركات القرآن العظيم على من أنشأ هذا المقـــام والنقبـــاء والخدام).

٣- ومن خلال مقارنة الشريط الكتـــابي الـــذي يُحزم الصحن والأواوين الذي يرجع إلى سنة (٧٢٥هـــ/١٣٢٥م) مع الشريط الكتابي الذي يُحزم رقبة القبة من الخارج ومـــن الـــداخل وفي قطب القبة نجد أنهم يتصـــفون بـــنفس الخصائص وبل ربما كتبـــوا بيـــد الخطـــاط واحد، كل هذا يجعلنا نرجح ارجاع المبنـــى الحالى إلى سنة (٧٢٥هـــ/١٣٢٥م) ولـــيس كما ذكرته ليلى إبراهيم من أن البوابة والقبة والجـــدران الخارجيـــة ترجـــع إلـــى عـــام (٦٩٧هـــ/١٢٩٧م) وأن الأواوين هى التـــى ترجع إلى سنة (٧٢٥هـــ/١٣٢٥م) (١٠٧).

٤- في سنة (٧٣٦هـــ/١٣٣٦م) تحول المبنـــى إلى زاوية تقام فيها حضرات وحفلات الذكر والسماع وانشئت البوابة المتقدمة كما يشـــير نقش الإنشاء بذلك (هذه زاوية الشيخ زيـــن الدين يوسف) كل ذلك يـــدل علـــى تطـــور الطريقة العديدية والقادريـــة فـــي القـــاهرة وموافقة السلطة لها ببناء الزاوية والتصريح بإقامة الحضرات.

الملامح العامة لشكل نقوش خط الثلث في زاوية زين الدين يوسف :

١- تنوعت من حيث المادة إلى نقوش منفذة ضمن مداميك البناء الحجرية على جانبي عضادة المدخل ونقوش منفذة في بلاطات رخامية وهي تلك التى تقوم فوق باب القبة في ايوان القبلة، ونقوش نفذت في مادة الجص وهي الأكثر حضورًا وزخرفة حول رقبة القبة من الخارج ومن الداخل وحول الحنايا الركنية التي تحمل القبة وحول صحن الزاوية وأواوينها.

٢- نفذت الكتابات بطريقة الحفر البارز في الحجر أو الرخام أو الجص لولا البلاطة الحجرية المثبتة فوق المدخل المتقدم والتي بالحفر الغائر (٧٣٦هـ/١٣٣٥م) ولولا الشريط الذي يؤطر مدخل القبة في إيوان القبلة.

٣- تنوعت مواضع تلك النقوش فهي تؤطر أو تُحزم وعلى عضدى الباب وفوق المداخل وفي أعتاب النوافذ وحول رقبة القبة من الداخل ومن الخارج وحول قطبها وحول الحنايا الركنية التي تقوم عليها القبة والصحن والأواوين وحول المحراب وفي تابوت الضريح .

٤- تنوع أرضيات الكتابات فهي بسيطة خالية من الفروع واللفائف اللهم بعض الأوراق النباتية التى تستدعى لتملأ الفراغ الناشئ فوق الحرف القصيرة غير الطوالع ولا المنتصبات، وهي أيضًا أرضيات من فروع نباتية حلزونية بديعة التكوين، في كل الأحوال كانت الأرضيات واضحة متوازنة وغير مزدحمة متجانسة ومنسجمة مع الكتابات ولا تشغل القارئ عن القراءة وعلى مستويين فوق الأرضية لإبراز الظل بصورة أكثر وضوحًا وهي مستوى الكتابة ثم أقل منه مستوى الفروع النباتية.

٥- تنوعت الأشرطة الكتابية من حيث عرضها واتساعها طبعًا لقربها أو بعدها عن مستوى الرؤية البصرية فالشريط على جانبي عضدي الباب يشغل عرض مدماك من مداميك البناء وهو لافت ومناسب للواقف على بعد عشرة أمتار فأقرب، أما الإزار الذي يُحزم القبة فهو فيبلغ عرض الكتابة بالثلث فيه ٨٥سم وهو عرض مناسب تمكن من قراءته بيسر سهولة مع مساعدة الالوان التى كان ملونًا بها في سالف الأيام لشخص للرائي من بعيد، أما الشريط الكتابي الذي يُحزم الصحن

والأواوين ويؤطر المحراب – وهـو مكون من أكثر من قسم– يبلغ عرض الشريط الكتابي حوالي ٤٠سـم وهـو عرض مناسب لكي يتحقق الآيـات – المكتوبة على المحراب وفـي جـدار القبلة وفي غيرها– شخص واقف فـي الصحن أو في أحد الأواوين.

٦- يلاحظ حسن تدبير وتقـدير الخطـاط وسيره على خطة في توزيع الكلمـات على المساحة المتاحة نجد ذلـك فـي الإزار الذي يؤطر رقبـة القبـة مـن الخارج ومن الداخل فإذا نظرنا إلـى آخر كلمة انتهى بها الشريط والبسملة التي بدأ بها لا نجد ازدحامًا مسـتقبحًا ولا انضغاطًا منكرًا ولا تكدس سـمج قبيح، وكذا حسن تقدير توزيع الكلمات على البحور في الشريط الكتابي الذي يُحزم الصحن والاواوين قد نجح بنسبة كبيرة، وقد استطاع التغلب على ضيق المساحة بتركيب الكلمات بشكل سـائغ ورائق كما في البحر الذي يشمل الآية الكريمة (يردن الرحمن بضر لا تغـن عني شفاعتهم شيًا) شكل (١٧) ولكـن التوفيق لم يحالفه في أربعـة بحـور، وفشل في تحقيق التوازن بين المساحة وعدد الكلمات أو بين المساحة وبراعة التوزيع أو بين المساحة ونسب الخط، وهو ما نلاحظه في البحر الذي يضـم (انما تنذر من اتبـع الـذكر وخشـي الرحمن) شـكل(١٧)، وفيـه خـرج الخطاط بكلمة الرحمن خـارج حيـز البحر، وكالبحر الموجود فوق مـدخل القبة الذي يضم الآية (بالغيب فبشـره بمغفرة واجر كريم انا نحـن نحيـي) شكل(١٧)، وقد كتب بطريقة بطريقـة مركبة وبخط صغير، وهناك بحور لم يوزع كلماتها بطريقة متداخلة وإنمـا اضطرته المساحة في نهايـة البحـر فكتب نهايته بطريقة مضغوطة تفتقـر إلـى الجمـال وبحـروف صـغيرة شكل(٢٠).

٧- يلاحـظ أن الخطـاط قطـع بعـض الكلمات بين بحرين من بحور الشريط الكتابي، والبحور هنا كالسطور، فجعل جزء منها فـي نهايـة البحـر الأول وباقيها في بداية البحر الذي يليه، كما في كلمة (فكذبوهما) من الآية الرابعـة عشر من سورة يس، ومن المعـروف أن تقطيع الكلمات بين السطور كـان أمرًا مباحًا في القرون الأولى[١٠٨] ثـم صار من الأمور المستقبحة بعد ذلك.

٨- تطور فكرة تركيب الكلمات ووضـوح التكوين الفنـي فـي العمـل، وميـل الحروف علـى مسـتوى التسـطيح

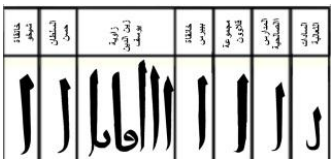
وظهور التحريف في الحروف وإن كان لا يعد مثاليًا.

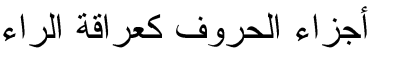
٩- كتابة العبارات بخط ذو ثخانة كبيرة ويلاحظ أن الخطاط يكتب أحيانًا بكامل اتساع قطة القلم ثم يقوم بترفيع بعض أجزاء الحروف كعراقة الراء المضغمة وأختها، والنون المدغمة وكذنب الميم وهو أمر يجعلنا نعتقد أن الخطاط كان يرسم الكلمات بفرشاة يتحكم فيها بالتعريض والترقيق.

١٠- توسيع بعض كاسات الحروف كالنون والواو واللآم المفردة والياء المفردة والمختتمة وهو من تأثير الخط المحقق على خط الثلث.

١١- لجوء الخطاط لتميز الحروف عن بعضها بتضفيرها بعضها ببعض حين تتقاطع أجزاءها في ذهابها ومجيئها بحيث تظهر تارة فوق أجزاء من الحروف وتختفي تارة بأسلوب الجدائل.

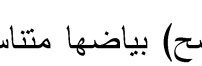
تطور كتابة حروف خط الثلث في نقوش زاوية زين الدين يوسف.

١-  تميزت الألفات بالطول المفرط نظرًا لاتساع عرض النقوش وخصوصًا الشريط الذي يُحزم رقبة القبة من الخارج أما ألفات الشريط الذي يُحزم الصحن والأواوين فألفاته طويلة ذات شكل وتدي (أي عريضة تستدق استدقاق تدريجي) وهو صفات الألف في الخط المحقق والريحاني.

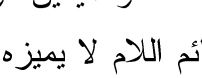
٢-  أما حرف الباء وأختيها فقد كتبت في النقوش الأيوبية والمملوكية على السواء (مجموعة) أي أن أجزاءها جمعت كما تجمع بقجة الثياب، وهو الشكل الذي نشبهه بطبق الطعام عند تعليمنا الصبيان، وطريقة كتابتها من رأسها الايمن بثلثي القلم نزولًا بتقويس خفيف، ثم تفتل القلم لترسم التحريف الذي بين رأسها القائم وبين المنسطح، ورسمت المبتدأه بسنة بعرض القلم وترتفع في كلمة(بسم) دون غيرها من الكلمات لأنها صارت في عداد الإصطلاح وهى الحرف الذي تفتتح به الكتابة.

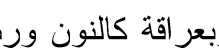
٣- رسم حرف الجيم وأختيها ملوزًا مع الحروف الصاعدة، ورسمت ورتقاء (أي مغلقة) مع الحروف التالية لها إذا كانت من الحروف النازلة.

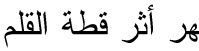
٤- رسم حرف الدال وأختها مجموعًا في حالة الإفراد بترويس خفيف، وفي حالة التركيب رسم بقائم صاعد فيه تعريض وبعراقة تشبه عراقة الدال المفردة المجموعة.

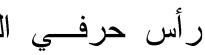
٥-  أما حرف الراء وأختها فقد رسم في حالة الإفراد مجموعًا أو مدغمًا، وفي حالة التركيب رسم مجموعًا أو مرسلًا أو مدغمًا، ورسم في البسملة في كلمتي (الرحمن الرحيم) مدغمًا مع حرف اللام فبدا كأنه لام مفردة.

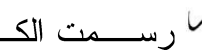
٦- رسم حرف السين وأختها بثلاثة أسنان متساوية البعد وبعراقة كعراقة النون كما في كلمة (يس)، وأقواسها بسيطة خالية من التحريف، ونوّع الخطاط بين رسمها بطريقة بسيطة أو مدغمة بدون أسنان سواء أكانت مبتدأة أو وسطى، ولكنه فضل كتابة السين المبتداة مدغمة بلا أسنان.

٧-  رسمت لوزة حرف الصاد وأختها بشكل بيضى وببياض واضح واسع في حالة الإفراد كما في كلمة (الأرض)، مع إدغام سنتها في الحرف التالي لها إن كان من الحروف النازلة.

٨-  ورسم لوزة حرف الطاء وأختها بنفس أسلوب طريقة لوزة حرف الصاد، أما قائمها فرسم منتصبًا تمام الإنتصاب موازيًا لحرف الألف واللام.

٩-  رسمت العين المبتدأة ملوزة فتحتها اليمنى ضيفة ورسمت الوسطية على هيئة عروة معقودة أو (منورة أى داخلها بياض واضح) بياضها متناسب الزوايا.

١٠-  رسم رأس حرفي الفاء والقاف المفردة والمبتدأة كرأس الواو سواء بسواء، ورسم رأسها في حالة المركبة على هيئة لوزية.

١١-  رسمت الكاف المفردة بقائم كقائم اللام سواء بسواء؛ وعراقة كعراقة الباء، وقد لوحظ توسيع عراقة الكاف المفردة والمختتمة وهو من تأثير الخط المحقق والريحاني، أما الكاف المركبة فقد رسمت كاللام في (اللام ألف) أى بميل إلى اليسار وبشكلة أو شارة عبارة عن شظية تخرج من قائمها ترسم بفتل القلم بسرعة وتناقص خاطف نحو اليمين، ورسم قائمها أيضًا معتدلًا كقائم اللام لا يميزه عنها سوى شارتها.

١٢- رسمت اللام المفردة والمبتدأة بقائم كالألف مستقيمًا صارمًا وبترويس كترويسه وبعراقة كالنون ورسم المركبة كذلك ولكن بدون ترويس.

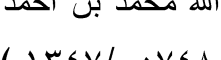
١٣- رسم الميم المفردة بمستدير مثلث يرسم بتدبيب ثم يدار القلم حول فتحتها بحيث تظهر أثر قطة القلم في جبهتها اليمينى، وقد فضل الخطاط العراقة المسبلة في أغلب الميم المفردة والمنتهية،

ورسمها في الميم المركبة مقلوبة أي عبارة عن عقدة سفلية مستديرة، ورسم الميم المختتمة إما مقلوبة(عقدة) بعراقة مجموعة أو مسبلة.

١٤- رسمت النون بقائم يميل يسارًا ميلًا خفيفًا وبترويس أو بدون ترويس وعراقة واسعة مقدارها ست نقاط وانحدار مقدارة نقطة بعض نقطة وفضل رسم النون المفردة مدغمة، ورسم النون المختتمة مدغمة في بعض الكلمات خصوصًا كلمة (الرحمن ومن وبن).

١٥- رسمت الهاء المفردة معراة (هاء أو تاء مربوطة)، ورسمت المبتدأة بنوعها المعروف بوجه الهر ورسمت المركبة بطرق عدة منها المدغمة ومنها الملفوفة ومنها أذن الفرس الملوزة، أما الهاء المختتمة فرسمت مخطوفة محدودبة .

١٦- رسم حرف الواو كحرف القاف المفردة إلا أن عراقتها أقل منها قليلًا.

١٧-  رسمت الياء المفردة مجموعة مقورة ورسمت وهي مختتمة كذلك ورسمت أيضا راجعة ولكنها لا تمتد كثيرًا.

المصادر:

القرآن الكريم

الجزري(محمد بن محمد بن محمد بن علي بن يوسف ت٨٣٣هـ/١٤٢٩م): تحبير التيسير في القراءات العشر، تحقيق أحمد محمد مفلح، ط١، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الزرقاء، الأردن، ٢٠٠٠م.

ابن خالوية(الحسين بن أحمد ت٣٧٠هـ/٩٨٠م): مختصر شواذ القرآن من كتاب البديع، مكتبة المتنى، القاهرة، بدون ت.

ابن خلكان (أبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر ت٦٨١هـ/١٢٨٢م): وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، الجزء الثالث، دار صادر بيروت، بدون ت.

الداني(عثمان بن سعيد ت ٤٤٤هـ/١٠٥٢م): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، تحقيق نورة بنت حسن بن فهد الحميد، ط١، دار التدمرية، الرياض، ٢٠١٠م.

أبي داود(سليمان بن نجاح ت٤٩٦هـ/١١٠٢): مختصر التبيين لهجاء التنزيل، تحقيق، أحمد بن أحمد بن معمر شرشال، الجزأين الثالث والرابع، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ٢٠٠٢م.

الذهبى(أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز، ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م): سير أعلام النبلاء، الجزء السابع، تحقيق شعيب أرناؤط ومحمد نعيم، ط١١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦م.

الزفتاوي (محمد بن أحمد ت٨٠٦هـ/١٤٠٣م): منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد،

المجلد الخامس، العدد الرابع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.

السخاوي (على بن أحمد بن عمر(ت؟): تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات والبقاع المباركات، تحقيق محمود ربيع وحسن قاسم، ط١، مطبعة العلوم والآداب بالقاهرة، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م.

الشريشي(أحمد بن عبد المؤمن القيسي ت٦١٩هـ/١٢٢٢م): شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، الجزء الخامس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢م.

الشعراني(عبد الوهاب أحمد بن علي ت٩٧٣هـ/١٥٦٥م): الطبقات الكبرى المسمى لواقح الأنوار القدسية في مناقب العلماء والصوفية، تحقيق أحمد عبد الرحيم السايح وتوفيق على وهبة، ط١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

ابن كثير(أبى الفداء إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى، ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م): تفسير القرآن العظيم، الجزء الأول، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.

المستغفري (جعفر بن محمد ت٤٣٢هـ/١٠٤٠م): فضائل القرآن، الجزء الثاني، تحقيق أحمد فارس السلوم، ط١، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦م.

المقريزى (تقي الدين أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ/١٤٤٢م):

- السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الثاني تحقيق: محمد مصطفي زيادة، القاهرة، ١٩٣٤.
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المعروف بالخطط المقريزية، جزءان، طبعة بولاق ١٢٧٠هـ

الهروي (أبي القاسم بن سلام ت٢٢٤هـ/٨٣٨م): فضائل القرآن، تحقيق مروان العطية وآخرون، دار ابن كثير، دمشق، بدون.

الهوريني (نصر الوفائي ت١٣٠٥هـ/١٨٨٧م): المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصول الخطية، تحقيق د. طه عبد المقصود، ط١، مكتبة السنة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

المراجع العربية:

إبراهيم جمعة(د.): دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصـــر فى القرون الخمسة الأولى، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، دار الفكر العربى، بدون ت.

أبو صالح الألفى: الخط العربى كفن تشكيلى، ووظيفته فى الفنون الإسلامية، بحث منشور بمجلة المجلة، العدد ١٣٩، يوليو ١٩٦٨م.

توفيق ابراهيم ضمرة: جلاء بصري في قراءة الحسن البصري، ط١، دار الصحابة بطنطا، ٢٠١٠م.

جروهان، أدلف: النسخ والثلث، ترجمة غانم محمود، مجلة المورد، المجلد١٥، العدد

الرابع، وزارة الثقافة الإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

حسين عبد الرحيم عليوه (دكتور):

- الخط، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، لحسن الباشا وآخرين، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ١٩٧٠م.
- الكتابات الأثرية العربية، دراسة فى الشكل والمضمون، بحث منشور فى المجلة المصرية التاريخية، القاهرة، المجلدان٣٠ –٣١، القاهرة، ١٩٨٣–١٩٨٤م.

حمدي بخيت عمران(د.):الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان، مجلة كلية الآداب بقنا، ٢٠٠٦م.

خالد عبد الله يوسف: فن الخط العربي وأعلامه في العصر المملوكي(٦٤٨–٩٢٣هـ/١٢٥٠–١٥١٧م)، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد٨٣، السنة٢١، دبي، ٢٠١٣م.

ديماند (م.س.): الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون.

صالح لمعي مصطفى: التراث المعماري في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، بدون ت.

عباس الغزاوى:

- خطوط المصاحف الشريفة والخطاط الحسن البغدادي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد (٨)، ١٩٦١م.
- الخط ومشاهير الخطاطين فى الوطن العربى، تحقيق فاضل الغزاوى، مجلة سومر، المجلد الثامن والثلاثون، الجزء الأول والثانى، ١٩٨٢م.

عبد الرحمن زكي: موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٧م.

عبد العلى المسئول(د.): معجم مصطلحات علم القراءات القرآنية وما يتعلق بها، ط١، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧م.

غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش القديمة، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

سامى أحمد عبد الحليم إمام(د.): الخط الكوفى الهندسى، حلية كتابية بمنشآت المماليك فى القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ١٩٩١م.

سعاد ماهر محمد(د.): مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الثالث، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م.

سعدى ابراهيم الداراجي: زليتن دراسة في العمارة، ط١، نشر جامعة بنغازي، ٢٠١٢م.

فريد شافعى(د.): مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، العدد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤م.

فوزى سالم عفيفى(د.): نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافى والاجتماعى، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت،١٩٨٠م.

لجنة حفظ الآثار العربية: كراسات لجنة حفظ الآثار، الكراسة٢، ٩(١٨٨٤،١٨٩٢م)، الكراسة ٣١ (١٩١٤م)، الكراسة ٣٢ (١٥-١٩١٩م).

محمد عبد الستار عثمان(د.): أضواء جديدة على الكتابات في الآثار الإسلامية "طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"، مجلة مقاليد العدد (٦)، الملحقية السعودية في فرنسا، سبتمبر٢٠١٣م.

محمد محمد أمين وليلى إبراهيم: المصـــطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية(٦٤٨-٩٢٣هـــ/١٢٥٠-١٥١٧م)، ط١، دار النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م.

محمد مصطفى: الكتابة العربية عنصر زخرفى، مجلة المجلة، العدد الثانى، فبراير١٩٥٧م.

محمد مصطفى نجيب(د.): العمارة في عصر المماليك، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، لحسن الباشا وآخرون، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٩٧٠م.

يوسف ذنون:

- "النسخ والثلث" لجروهمان مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦م.
- خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي، أعمال الندوة العلمية مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول عام ١٩٨٣م، بعنوان "الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة"، دار الفكر العربي، دمشق، ١٩٨٩م.

هاني محمد القحطاني(د.): الكتابة والعمارة، تحليل بصري تاريخي لأهم تجليات الخط العربي في العمارة الإسلامية، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، السنة الرابعة العدد الثامن، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ٢٠٠٩م.

الرسائل العلمية:

العربي أحمد رجب علي: شارع القادرية، دراسة أثرية حضارية منذ نشأته وحتى نهاية العصر العثماني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

آيات حسن محمد: خط الثلث على العمائر والنقود في العصر المملوكي البحري بالقاهرة (٦٤٨-٧٨٤هـــ/١٢٥٠-١٣٨٢م)، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بطنطا، ٢٠١٢م.

جمال عبد الرحيم (د.): الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي البحري، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م.

عادل شريف علام(د.): النصوص التأسيسية على العمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة، دراسة مقارنة فى ضوء التخطيط وما ورد بالمصادر والوثائق، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٦م.

فرج حسين فرج: النقوش الكتابية المملوكية على العمائر في سوريا (٦٥٨-٩٢٢هـ/١٢٦٠-١٥١٦م) دراسة آثارية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب جامعة سوهاج، ٢٠٠٨م.

محمد حامد بيومى(د.): كتابات العمائر الدينية العثمانية بأستانبول، المجلد الأول، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٢هـ/١٩٩١م.

المراجع الأجنبية:

Behrens-Abouseif, Doris,

- Cairo of the Mamluks , A History of the Architecture and its Culture, I.B.Tauris, New York, 2007.
- Islamic Architecture in Cairo: An Introduction, The American University in Cairo Press, 1989.

Combe,E.,Sauvaget,J.,Weit,G., Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1954.

Kratchkovskaya,V.A., Ornametal Nashhi inscription, in A survey of Persian Art, from times to the present, volume, 4, Oxford universty press, London, New York, 1939.

Layla Ali Ibrahim, "The Zawiya of Shaikh Zain al-Dln Yusuf in Cairo" Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts Abteilung, Kairo, 34,1978.

Sheila S. Blair, Sufi saints and shrine , architecture in the early fourteen century, Muqarnas, Vol. 7, 1990.

Van Berchem, Max, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypt, part II, (Mémoires publiés par les Membres de la Mission Archéologique Française au Caire), Cairo.1894.

Wiet, G., Stéles Funéraires ,Vol. 9-10, Catalogue General du Musée arabe du Caire, le Caire, 1941 – 1942.

الهوامش :

١. أبو صالح الألفى: الخط العربى كفن تشكيلى، ووظيفته فى الفنون الإسلامية، بحث منشور بمجلة المجلة، العدد ١٣٩ ، يوليو ١٩٦٨م، صـ٥٣ .

٢. عادل شريف علام(د.): النصوص التأسيسية على العمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة ، دراسة مقارنة فى ضوء التخطيط وما ورد بالمصادر والوثائق، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٦م، صـ٣٩.

٣. سامى أحمد عبد الحليم إمام(د.): الخط الكوفى الهندسى، حلية كتابية بمنشآت المماليك فى القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ١٩٩١م، ص٢.

٤. فوزى سالم عفيفى(د.): نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافى والاجتماعى، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت،١٩٨٠م، صـ٣٩٣ .

٥. محمد مصطفى: الكتابة العربية عنصر زخرفى، بحث منشور فى مجلة المجلة، العدد الثانى، فبراير ١٩٥٧ م، صـ٥٧ .

٦. أبو صالح الألفى: الخط العربى كفن تشكيلى، ص٥٥.

٧. يوسف ذنون:"النسخ والثلث" لجروهمان مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع ،

وزارة الثقافـــة والاعـــلام، بغـــداد، ١٩٨٦م، صـــ١١٣.

٨. يوسف ذنون: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي، أعمال الندوة العلمية مركـز الأبحـاث للتـاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول عام ١٩٨٣م، بعنوان "الفنون الإسـلامية المبـادئ والأشـكال والمضامين المشتركة"، دار الفكر العربي، دمشق، ١٩٨٩م، صـــ١١٠.

٩. هاني محمد القحطاني(د.): الكتابة والعمارة، تحليل بصري تاريخي لأهم تجليات الخط العربـي فـي العمارة الإسلامية، مجلـة البحـوث والدراسـات القرآنية، السنة الرابعة العدد الثامن، مجمع الملـك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنـورة، ٢٠٠٩م، صـــ ٢٨٠.

١٠. المرجع نفسه، صـــ ٢٩١-٢٩٢.

١١. إبراهيم جمعة(د.): دراسة فى تطـور الكتابـات الكوفية على الأحجار فى مصـر فـى القـرون الخمسة الأولى، مع دراسة مقارنة لهذه الكتابـات فى بقاع أخرى من العالم الإسـلامى، دار الفكـر العربى، بدون ت، صـــ ٧٧.

١٢. جروهان، أدلف: النسخ والثلـث، ترجمـة غـانم محمود، مجلة المورد، المجلد١٥، العدد الرابـع، وزارة الثقافة الإعـلام، بغـداد، ١٩٨٦م، صـــ ١١٤.

١٣. إبراهيم جمعة(د.): المرجع السابق، صـــ٧٧.

14. Kratchkovskaya,V.A., Ornametal Nashhi inscription, in A survey of Persian Art, from times to the present, volume, 4, Oxford universty press , London , New York , 1939, p. 1770.

١٥. يوسف ذنون: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي، صـــ١١١.

١٦. محمد مصطفى نجيب(د.): العمارة فـي عصـر المماليك، ضمن كتاب القـاهرة تاريخهـا فنونهـا آثارها، لحسن الباشا وآخرون، مطـابع الأهـرام التجارية، القاهرة ١٩٧٠م، صـــ ٢٤٣.

١٧. حسن عبد الوهاب: مميزات العمارة الإسلامية في مصر، صـــ ١٨٤.

١٨. ديماند (م.س.): الفنون الإسلامية، ترجمة أحمـد محمد عيسى، دار المعـارف بمصـر، القـاهرة، بدون، صـــ ١٨٠.

١٩. حسن عبد الوهاب: مميزات العمارة الإسلامية في مصر، صـــ ١٨٤.

٢٠. ديماند (م.س.): المرجع السابق، صـــ ١١٠.

٢١. حسين عبد الرحيم عليوه (دكتور): الخط، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، لحسن الباشا وآخرين، مطابع الأهـرام التجاريـة ، القـاهرة ١٩٧٠م، صـــ ٢٧٨.

٢٢. محمد حامد بيومى(د.): كتابات العمـائر الدينيـة العثمانية بأستانبول، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٢هـــ/١٩٩١م، المجلد الأول، صـــ٤.

٢٣. أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى، صـــ٩٣-٩٤.

٢٤. صالح لمعي مصطفى: التـراث المعمـاري فـي مصر، دار النهضة العربية، بيروت، بـدون ت، صـــ ٥٠.

٢٥. عباس الغزاوى: خطـوط المصـاحف الشـريفة والخطاط الحسن البغدادي، مجلة المجمع العلمـي العراقي، المجلد (٨)، ١٩٦١م، صـــ٣٦٨، خالـد عبد الله يوسف: فن الخط العربي وأعلامـه فـي العصـر المملـوكي(٦٤٨-٩٢٣هـــ/١٢٥٠-١٥١٧م)، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العـدد٨٣، السنة٢١، دبي، ٢٠١٣، صـــ١٣٩،١٣٦، ١٤٢.

٢٦. عباس الغزاوى: الخط ومشاهير الخطـاطين فـى الوطن العربى، تحقيق فاضل الغـزاوى، مجلـة سومر، المجلد الثامن والثلاثـون، الجـزء الأول والثانى، ١٩٨٢م، صـــ٢٨٧.

٢٧. خالد عبد الله يوسف: فن الخط العربي وأعلامه في العصر المملوكي، صـــ١٥٠-١٥١.

٢٨. عباس الغزاوى: ، المرجع السابق، صـ٣٦٨، خالد عبد الله يوسف: فن الخط العربي وأعلامه في العصر المملوكي، صـ١٤٠-١٤١.

٢٩. عباس الغزاوى: ، المرجع السابق،، صـ٢٨٩، خالد عبد الله يوسف: فن الخط العربي وأعلامه في العصر المملوكي، صـ١٣٧-١٣٨.

٣٠. حسين عبد الرحيم عليوه(د.): الكتابات الأثرية العربية، دراسة فى الشكل والمضمون، بحث منشور فى المجلة المصرية التاريخية، القاهرة، المجلدان٣٠ -٣١، القاهرة، ١٩٨٣-١٩٨٤م، صـ٢٢٥-٢٢٦.

٣١. حسين عبد الرحيم عليوه (د.): الخط، صـ ٢٧٩، محمد مصطفى نجيب(د.): العمارة في عصر المماليك، صـ ٢٤٢.

٣٢. يوسف ذنون: خط الثلث ومراجع الفن الإسلامي، صـ١١٢.

٣٣. فرج حسين فرج: النقوش الكتابية المملوكية على العمائر في سوريا (٦٥٨-٩٢٢هـ/١٢٦٠-١٥١٦م) دراسة آثارية فنية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب جامعة سوهاج،٢٠٠٨م، صـ٢٥٧.

٣٤. محمد مصطفى نجيب(د.): العمارة في عصر المماليك، صـ ٢٣٧.

٣٥. فرج حسين فرج: المرجع السابق، صـ٢٨٤.

٣٦. هاني محمد القحطاني(د.): المرجع السابق، صـ ٣٠٩.

٣٧. خط استواء الكتابة هو مستوى التسطيح العام الذى تعلو فوقه الحروف والكلمات ويهبط بعضها تحته، وهو خط وهمي يقوم الخطاط برسمه ويرسم الكلمات فوقه ثم ينمحى أثره ولكن العين تلحظ أثره من الاستقامة الأفقية التي يمتاز بها انظر: إبراهيم جمعة(د.): المرجع السابق، صـ ١٠٤.

٣٨. الزفتاوي (محمد بن أحمد ت٨٠٦هـ/١٤٠٣م): منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، المجلد الخامس،العدد الرابع،١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، صـ ٢٤١.

٣٩. محمد عبد الستار عثمان(د.): أضواء جديدة على الكتابات في الآثار الإسلامية "طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"، مجلة مقاليد العدد (٦)، الملحقية السعودية في فرنسا، سبتمبر ٢٠١٣م، صـ ١٩٩.

٤٠. فوزى سالم عفيفى(د.): المرجع السابق، صـ ٣٩٦.

٤١. فرج حسين فرج: المرجع السابق، صـ٢٨٤.

٤٢. محمد محمد أمين وليلى إبراهيم: المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية (٦٤٨-٩٢٣هـ/١٢٥٠-١٥١٧م)، ط١، دار النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٠م، صـ١٣.

٤٣. انظر: شواهد القبور أرقام(١٠٩٣١، ١١٥٠٥، ١١٥٠٧، ١١٥٠١٠، ١١٥١١) في:

1. Wiet , G. , Stéles Funéraires ,Vol. 9-10, Catalogue General du Musée arabe du Caire, le Caire , 1941 – 1942.

٤٤. انظر: شواهد القبور أرقام(٣٠٦٣) في: Wiet , G. , Op.Cit ,Vol. 8.

٤٥. انظر فريد شافعى(د.): مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، العدد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤م، صـ٧٤.

٤٦. محمد مصطفى نجيب(د.): المرجع السابق، صـ ٢٣٥، سامي عبد الحليم إمام (د.): الحجر المشهر حلية معمارية في آثار المماليك، صـ ١٣.

٤٧. محمد عبد الستار عثمان(د.): المرجع السابق، صـ ١٩٧.

٤٨. حسن عبد الوهاب: مميزات العمارة الإسلامية في مصر، صـ ١٨٦.

٤٩. عبـد الـرحيم غالـب(د.): المرجـع السـابق، صـ١٢٠، ومحمد عبد الستار عثمان(د.): المرجع السابق، صـ ٢٠٥.

٥٠. للاستزاده عن طرق تنفيذ الكتابات انظر؛ محمـد عبد الستار عثمان(د): المرجـع السـابق، صـ ١٩٧-٢٣٠.

٥١. حسن عبد الوهاب: مميزات العمارة الإسلامية في مصر، صـ ١٨٤.

٥٢. سورة آل عمران آية (١٩٠-١٩١).

٥٣. سورة الحج آية (٧٧).

٥٤. سورة الأنبياء آيات (١٠١-١٠٣).

٥٥. سورة يونس (٦٢).

٥٦. ابن كثير(أبى الفداء إسماعيل بن كثيـر القرشـى الدمشقى، ت ٧٧٤هـ/١٣٧٢م): تفسـير القـرآن العظيم، الجزء الاول، دار طيبة للنشر والتوزيـع، القاهرة، ٢٠٠٢م، صـ ٦٧٢ وما بعدها.

٥٧. الهروي (أبي القاسم بن سلام ت٢٢٤هـ/٨٢٨م): فضائل القرآن، تحقيق مروان العطية وآخـرون، دار ابن كثير، دمشق، بدون، صـ٢٥١-٢٥٣، المستغفري(جعفر بن محمد ت٤٣٢هـ/١٠٤٠م): فضائل القرآن، تحقيق أحمد فارس السـلوم، ط١، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، بيـروت، ٢٠٠٦م، ج٢، صـ ٥٩٦-٥٩٧.

٥٨. سعاد ماهر محمد(د.): مساجد مصـر وأولياؤهـا الصالحون، الجزء الثالث، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م، صـ ١٧٦.

٥٩. المرجع نفسه، صـ ٢٢٨.

60. Behrens-Abouseif, Doris, Cairo of the mamluks ,A History of the Architecture and its Culture, I.B.Tauris, New York,2007, p. 169.

٦١. الشريشـي(أحمد بـن عبـد المـؤمن القيسـي ت٦١٩هـ/١٢٢٢م) شرح مقامـات الحريـري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ج٥، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢م، صـ ١١-١٢.

٦٢. جمال عبد الرحيم (د.): الزخارف الحصـية فـي عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي البحري، رسالة ماجستير غيـر منشـورة، كليـة الآثار، جامعة القـاهرة، ١٩٨٦م، صـ ١٧٩-١٨٢، وآيات حسن محمد: خط الثلث على العمائر والنقود في العصر المملوكي البحـري بالقـاهرة (٦٤٨-٧٨٤هـ/١٢٥٠-١٣٨٢م) دراسة أثريـة فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة كليـة الآداب بطنطا، ٢٠١٢م، ٤٤-٤٧.

٦٣. الشريشي: المصدر السابق، ج٢، صـ ١٠-١١.

64. Combe,E.,Sauvaget,J.,Weit,G., Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, , Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1954, n° 5443, p.162.

٦٥. أثر رقم ١٧٢.

٦٦. عبد الرحمن زكي: موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام، مكتبة الانجلو المصرية، القـاهرة، ١٩٨٧م، صـ ١٧٧، العربي أحمد رجب علي: شـارع القادرية دراسة أثرية حضارية منذ نشأته وحتـى نهاية العصر العثماني، رسـالة ماجسـتير غيـر منشورة، كلية الآثار جامعـة القـاهرة، ١٩٩٨م، صـ٤١.

٦٧. الزاوية نوع من الأبنية الدينية لا مئذنـة لهـا ولا منبر، وتضم ميضأة وغالبًا ضـريح مؤسسـها أو أحد رجال الله الصالحين، تقـام فيهـا الصـلوات الخمس ما عدا صلاة الجمعة والعيدين، تصـميمها أقرب إلى مخطط المدارس ذات الإيوانات منه إلى المسجد، وهي كالخانقاة، وقد ألحقت بهـا قاعـات خاصة لتأمين خدمات متعددة، وفصل لهـا شـيخ مسـئول وخـدم وموظفـون لرعايـة المقيمـين والوافدين، فهـي مخصصـة أصـلًا لأسـتقبال المتصوفة المنتقلين عبر البلاد من زاوية لأخرى، سعيًا وراء المعرفة ورغبة في العطـاء ولإيـواء الغرباء والفقـراء والمتعبـدين وإطعـام الجميـع وتكسيتهم وصرف رواتب شـهرية لهـم وأجـرة

الحمام العام وما يحتاجون إليه من زيت المصابيح وصابون التنظيف وتوزيع الحلوى عليهم في كل ليلة جمعة، وكانت هناك زوايا للرجال وأخرى للنساء العزاب أو الأرامل وأخرى للمتزوجين، وكان الأمراء في مصر بشكل خاص يتنافسون في بناءها(عبد الرحيم غالب(د.): المرجع السابق، صـ٢١١)

٦٨. كما ضمت الزوايا أيضًا قاعات للدرس وقراءة الأذكار وخلاوي يعتكف فيها الطلاب، ومزودة بجميع المستلزمات الضرورية من فرش وأدوات فضلًا عن المخازن لحفظ المؤون والأثاث وتلحق ببعض الزوايا دور للضيافة مفتوحة على الدوام لأستقبال المريدين والفقراء وأبناء السبيل دون أجر، بل يقوم بعضها بتقديم الطعام الذي يأتي عن طريق واردات الوقف وتبرعات المحسنين، وعادة ما يتوفر في هذه الأبنية مرافق أخرى مكملة كالميضاة والحمامات وتحفر في صحونها صهاريج، وفي بعض الأحيان يكون الوقف على هذه الزوايا أراضي وأطيان وعقارات وأسواق وخانات وحمامات يصرف من ريعها على الزاوية وأيضًا من النذور التي تجتمع في صناديق النذور الموجودة في ضريح الولي والتي يرصدها الناس رجاء قضاء الحاجات فضلًا عن التبرعات التي يجود بها المحسنين وفي النهاية يجب أن نذكر أن الزاوية قامت بدور التصوف والتعليم والإيواء وكفالة المتصوفة المنقطعين والدعوة الإسلامية والتربية الروحية والحث على الجهاد وكان لها دور كبير في تطور فن الإنشاد الدينى والموسيقى المصاحبة له والاشعار التى تقال فيه (سعدى ابراهيم الداراجي: زليتن دراسة في العمارة، ط١، نشر جامعة بنغازي، ٢٠١٢م، صـ ١٠٤-١٠٨).

69. Behrens-Abouseif, Doris, Islamic Architecture in Cairo: An Introduction, The American University in Cairo Press, 1989, p.149. Behrens-Abouseif, Doris, A History of the Architecture and its Culture, p.294.

٧٠. ومن العمائر الأخرى التى عرفت بالزاوية في نقشها الإنشائي زاوية الشيخ رجب الشيرازى الذي أنشاها السلطان برقوق وهو أتابك العساكر عام ٧٨١هـ ونصها كالتالي:

٧١. بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه الزاوية المباركة من

٧٢. فضل الله وحسن توفيقه سيدنا المقر الأشرف السيفي برقوق أعز

٧٣. الله انصاره وضاعف اقتداره بجاه محمد وآله برسم

٧٤. خادم الفقراء والمساكين الشيخ رجب الشيرازي الحيدري

٧٥. وجعلها وقفًا لا يبدل ولا يغير فإنما اثمه على الذين يبدلونه سنة أحد وثمانين وسبعماية

a. انظر: كراسة لجنة حفظ الآثار العربية رقم٣١، لسنة ١٩١٤م، صـ٦٦.

٧٦. السخاوي (على بن أحمد بن عمر): تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات والبقاع المباركات، تحقيق محمود ربيع وحسن قاسم، ط١، مطبعة العلوم والآداب بالقاهرة، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م، صـ ١٩٠-١٩١ .

٧٧. المقريزى(تقي الدين أحمد بن على، ت ٨٤٥هـ/١٤٤٢م): السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الثاني تحقيق : محمد مصطفي زيادة، القاهرة، ١٩٣٤، صـ ٤٣٥-٤٣٦، انظر أيضًا: المقريزى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المعروف بالخطط المقريزية، طبعة بولاق ١٢٧٠هـ، الجزء الثاني، صـ٤٣٥ ، الذهبى(أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز، ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م): سير أعلام النبلاء، الجزء السابع، تحقيق شعيب أرناؤط ومحمد نعيم، ط١١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٦م، صـ ٣٤٢ ترجمة ٢٣٣، والشعراني(عبد الوهاب أحمد بن علي ت٩٧٣هـ/١٥٦٥م): الطبقات الكبرى

المسمى لواقح الأنوار القدسية في مناقب العلمـــاء والصوفية، تحقيق أحمد عبد الرحيم السايح وتوفيق على وهبة، ط١، مكتبة الثقافة الدينيـــة، القـــاهرة، ٢٠٠٥م، صـــ٢٤٤-٢٤٦.

78. Behrens-Abouseif, Doris, Islamic Architecture in Cairo: p.149

79. Layla Ali Ibrahim,. "The Zawiya of Shaikh Zain al-Dln Yusuf in Cairo" Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts Abteilung, Kairo, 34 (1978), pp. 80-81

والعربي أحمد رجب علـــي: المرجـــع الســـابق، صـــ٥٤-٥٦.

٨٠. سورة البقرة الآيات (٢٨٤-٢٨٦).

٨١. السخاوي: تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات والبقاع المباركات، صـــ ١٩٠-١٩١ .

٨٢. أحمد تيمور: اليزيدية ومنشأ نحلتهم، صـــ٣٣.

٨٣. كراسات لجنة حفظ الآثار ، الكراســـة التاســـعة، ١٨٩٢م، صـــ ٦١.

Layla Ali Ibrahim, Op.Cit., p. 79,

84. العربي أحمد رجب علـــي: المرجـــع الســـابق، صـــ٥١-٥٢،

Behrens-Abouseif, Doris, Islamic Architecture in Cairo: p.111-112, Sheila S. Blair, Sufi saints and shrine , architecture in the early fourteen century, Muqarnas, Vol., 7, 1990, pp. 37-38, Behrens-Abouseif, Doris, A History of the Architecture and its Culture, p.152.

٨٥. العربي أحمد رجـــب علـــي: المرجـــع الســـابق، صـــ٦٢-٦٤.

86. Behrens-Abouseif, Doris, Islamic Architecture in Cairo: p.150.

٨٧. السخاوي: تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات والبقاع المباركات، صـــ ١٩٠-١٩١.

٨٨. صحيحها (ابن).

٨٩. صحيحها (بن).

90. ([1])Van Berchem, Max, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypt , part II, (Mémoires publiés par les Membres de la Mission Archéologique Française au Caire) , Cairo.1894, n° 96, p.147,

٩١. انظر أيضا : كراسات لجنة حفظ العربية، الكراسة رقم (٣٢) لسنة ١٩١٥-١٩١٩م، صـــ ٦٥.

i. Combe, E.,Sauvaget, J.,Weit,G., Op.Cit, tome, XIII, n°5042, pp. 170-171.

٩٢. العربي أحمد رجـــب علـــي: المرجـــع الســـابق، صـــ٥٣-٥٤.

٩٣. مد للمقصور والصحيح(أوفى).

٩٤. كراسات لجنة حفظ العربية، الكراسة رقـــم (٣٢) لسنة ١٩١٥-١٩١٩م، صـــ ٦٦.

٩٥. سورة الواقعة الآيات(١٠-١٢).

96. Van Berchem, Op.Cit, n° 97, p.150,

97. Combe, E.,Sauvaget,J.,Weit,G., Op.Cit, tome, XIV, n°5504, P. 208-209.

٩٨. العربي أحمد رجـــب علـــي: المرجـــع الســـابق، صـــ٥٧.

٩٩. مد للمقصور والصحيح(أوفى).

100. Van Berchem, Op.Cit, n° 99, p.151.

١٠١. يذكر ابن خلكان نسب الشيخ عدي بن مســـافر هكذا (عدي بن مسافر بن اسماعيل بن موسي بن مروان بن الحسن بن مروان بن الحكم) انظر: ابن خلكان (أبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر ت٦٨١هـ/١٢٨٢م): وفيـــات الأعيـــان وأبناء الزمان، تحقيق إحســـان عبـــاس، ج٣، دار صادر بيروت، بدون ت، صـــــ٢٥٤، الـــذهبي: المصدر السابق، صـــ ٣٤٢.

١٠٢. السخاوي: تحفة الأحباب وبغية الطـــلاب فـــي الخطط والمزارات والبقـــاع المباركـــات، صـــــ ١٩٠-١٩١ .

103. ([1]) Van Berchem, Op.Cit, n° 98, p.151.

١٠٤. سورة البقرة آية (٢٥٥).

١٠٥. سورة البقرة الآيـــات (٢٨٤-٢٨٦)، انظـــر: جمال عبد الرحيم (د.): المرجع الســـابق، صـــــ ١٥٣-١٥٤، العربي أحمد رجب علي: المرجـــع السابق، صـــ٦٦، وآيات حسن محمـــد: المرجـــع السابق، ٢٧.

١٠٦. أبو صالح الألفي(د.): الموجز في تاريخ الفن العام، القاهرة، ١٩٦٥م، صـ ٢١٠.

١٠٧. أبو صالح الألفي(د.): الموجز في تاريخ الفن العام، صـ ٢١٠.

١٠٨. حسن الباشا(د.): موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ج٢، صـ٩٨.

١٠٩. وقد لوحظ أن رسم الآيات يوافق قراءة الحسن البصري في كثير منها ورسم السجاوندي عن الأعمش عن طلحة بن مصروف وكلهم من العراق أو أيران.

١١٠. سورة (يس) آيات (١-٢٧).

١١١. شاع في النقوش العربية إهمال رسم الهمزة وقد كان ذلك من خصائص النقوش الكوفية التى تهمل حتى إعجام الحروف وحركات تشكيلها، وجرى إهمال الهمزة في نقوش خط الثلث أيضًا حتى فيما يختص برسم الآيات القرآنية، فلن تجد رسم علامة الهمزة (ء) في (إنك) ولا (أنذر آباؤهم) ولا في(جاء، وجاءها) ولا في غيرها من الكلمات، وتسهيل الهمزة أو تخفيفها أو تليينها ليس بمنكر ولا غريب في لغة العرب(والمراد بالتسهيل هو جعل الهمزة بينها وبين الحرف المجانس لحركتها، فينطق المفتوحة بينها وبين الألف، والمكسورة بينها وبين الياء، والمضمومة بينها وبين الزاو، ويطلق التسهيل أيضًا على كل تغيير يدخل الهمزة كالإبدال وبين بين والحذف)، ويرى علماء اللغة أن الهمزة صوت شديد مستثقل لذلك ساغ لهم التخفيف وهو لغة قريش وأكثر أهل الحجاز، أما تحقيق الهمزة فهو لغة تميم وقيس لأنهم قالوا الهمزة حرف فوجب الاتيان به كغيره من الحروف، ويدخل في باب تخفيف الهمزة قصر المدود من الأسماء (المدود كل اسم معرب آخره همزة بعد ألف زائدة مثل حسناء وبناء، أمراء، الفقراء، ابتغاء، الدعاء، النداء، الثلثاء، الاحياء، يشاء، الفناء، لقاء، شاء) وكتابتها هكذا (حسنا، بنا، أمرا، الفقرا، ابتغا، الدعا، الندا، الثلثا، الاحيا، يشا، الفنا، لقا، شا) وقد يقصر المدود كضرورة من ضرورات القوافي في الشعر(حمدي بخيت عمران(د.): الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان، مجلة كلية الآداب بقنا، ٢٠٠٦م، صـ١٧-١٨، ٢١-٢٢)، وقرأ حمزة وورش وأبي عمرو وأبي جعفر والكسائي بتخفيف الهمزة أو تسهيلها أو تليينها بالحذف تارة وبالقلب تارة وبالنقل العارض وبالإبدال وبالتغيير والتدبير تارة أخرى.(عبد العلى المسئول(د.): معجم مصطلحات علم القراءات القرآنية وما يتعلق بها، ط١، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ١٢٣-١٢٥، ١٣٥).

١١٢. في رسم المصحف المجمع على اتباعه(أَعْنَقِهِمْ) كما في قوله تعالى (فظلت أَعْنَقِهِمْ) الشعراء أية (٣)، وقد اجتمعت المصاحف الأمهات وباتفاق شيوخ الرسم على حذف حرف الألف الوسطى لبعض الكلمات إما للإختصار كما في الكلمة المشار إليها، وحذف حرف الألف الوارد بعد حرف ياء النداء(يـٰأرض ابلعي، يـٰأخت هارون، يـٰلوط، يـٰشعيب)، ومن الأسماء الاعجمية نحو(ابرٰهيم، اسمـٰعيل، هرٰون، عمرٰن) وهي كثيرة في القرآن تفوق الحصر، وحذفت الألف للإشارة لإختلاف القراء في قراءة كلمة ما مثل:(مـٰلك يوم الدين) انظر: الداني(عثمان بن سعيد ت ٤٤٤هـ/١٠٥٢م): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، تحقيق نورة بنت حسن بن فهد الحميد، ط١، دار التدمرية، الرياض، ٢٠١٠م، صـ ١٧٠-٢١٧.

١١٣. من ظواهر الرسم العثماني للمصحف حذف الألف الوسطى في كلمات كثيرة منها(أَغْلَٰلًا)، وكما في قوله تعالى (إصهرهم والأغلـٰل) الأعراف أية ١٥٧.

١١٤. رسمت في المصاحف باتفاق شيوخ الرسم (فاغشيـــنهم)، وقد رسمت بالشريط الكتابي في زاوية زين الدين يوسف (فاعشيناهم) بالعين وليس الغين، وهي قراءة الحسن البصري رحمه الله انظر: (توفيق ابراهيم ضمرة: جلاء بصري في قراءة الحسن البصري، ط١، دار الصحابة بطنطا، ٢٠١٠م، صـ١٤٠) ومعنى أعشيناهم أى أفقدناهم البصر لأن الأعشى هو فاقد البصر أو ضعيف البصر في النهار والذي إذا جنه الليل لا يبصر، ومنها اسم الكتاب الفريد (صبح الأعشى).

١١٥. اتفقت المصاحف على رسم ما كان من ذوات الياء من الأسماء والأفعال بالياء على مراد الإمالة وتغليب الأصل (أي الدلالة على أصلها) سواء اتصل ذلك بضمير أو لم يتصل، نحو (الموتى- إحدى- السلوى- المرضى- الأسرى- شتى- صرعى – طوى- الحسنى- لليسرى- للعسرى- بشرى- موسى- عيسى- إحدى- الهوى- العمى- أدنى- أزكى- فتى- مصلى- مولى- مسمى- قرى- رمى) وقاعدتها الإملائية أن كل فعل ثلاثي ألفه منقلبة عن ياء (رمى ومشى) تكتب يكتب آخره ألف لينة، وكل اسم زائد عن ثلاثة ليس قبل آخره ياء مثل (صغرى وكبرى وعذارى وسكارى ومرتضى) تكتب ألفه لينة، والأسماء الأعجمية مثل(موسى وعيسى وكسرى) يكتب آخره ألف لينة، كل فعل زائد عن ثلاثة ليس قبل آخره ياء مثل الأحرف الأربعة (إلى على بلى حتى) لنقلابها ياء مع الضمير(إليه، عليه) انظر: (الهوريني (الشيخ نصر الوفائي ت١٣٠٥هـ/١٨٨٧م): المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصول الخطية، تحقيق د. طه عبد المقصود، ط١، مكتبة السنة، القاهرة، ٢٠٠٥م، صـ٢٢٦-٢٤٢)، وقد قرأ حمزة والكسائي وخلف بإمالة (أى أن تنحو بالفتحة نحو الكسرة وبالألف نحو الياء قليلا) في مثل هذه الكلمات (موسى وعيسى والموتى وطوبى وإحدى وكسالى وأسارى ويتامى وفرادى ونصارى والأيامى والحوايا وبشرى وذكرى، الأدنى وأزكى والأعلى وسعى وسوى وزكى ويخفى وتهوى ويرضى وأنى شئتم واعتدى واستعلى ويـــحسرتى ويـــأسفى) انظر: (الجزري(محمد بن محمد بن محمد بن علي بن يوسف ت٨٣٣هـ/١٤٢٩م): تحبير التيسير في القراءات العشر، تحقيق أحمد محمد مفلح، ط١، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الزرقاء، الأردن، ٢٠٠٠م، صـ ٢٣٧-٢٤١).

١١٦. رسمت في المصاحف باتفاق شيوخ الرسم المجمع على اتباعه هكذا: (طـــئِركم) بحذف الألف بين الطاء والياء المهموزة، وهي من الحروف التي رواها أبو عمرو الداني بسنده عن قالون عن نافع بالحذف ونظيرها في(ألا إنما طـــئِرهم عند الله) الأعراف آية ١٣١، وقد وجدت في أمهات المصاحف حذف الألف وتليين الهمزة إلى ياء في (فيكون طيرًا بإذن الله) آل عمران آية ٤٨، وفي (فيكون طيرًا بإذن الله) المائدة آية ١١٠، أما (طايركم) بإثبات الألف وتليين الهمزة فقد وجدت في كل الأشرطة الكتابية المملوكية التي اطلع عليها الباحث ومثال واضح في الشريط الكتابي بواجهة خانقاة أم دنوك (٧٤٢هـ/١٣٤٢م) وهي طريقة كتابة الإمام محمد بن طيفور السجاوندي المتوفى سنة (٥٦٠هـ) وطريقة الحسن البصرى إلا أنه حذف ألفها هكذا (طيركم) (انظر:توفيق ابراهيم ضمرة: المرجع السابق، صـ١٤٠).

١١٧. هكذا رسمت وصلا وفي المصاحف (أين ذكرتم) وهو تليين الهمزة بكتابتها ياء، وقد ذكر الشيخان أبو عمرو الداني وأبو داوود رحمهما الله أن(أينكم) بالياء والنون وردت في أربع مواضع من المصحف، في (أينكم لتشهدون) الأنعام آية ١٩، وفي (أينكم لتأتون الرجال) النمل آية ٥٥،

وفي(أينكم لتأتون الرجال) العنكبوت آية ٢٩، وفي (أينكم لتكفرون) السجدة آية ٩، وقال أبو عمرو الداني أنه تتبع هذه الحروف في مصاحف أهل المدينة والعراق الأصلية القديمة فوجد منها (أين ذكرتم) في يس وكذا رسمه الغازى بن قيس وعطاء الخراساني انظر: الداني: المصدر السابق، صـ ٣٨٧-٣٨٩، ٣٩١، انظر:أبي داود(سليمان بن نجاح ت٤٩٦هـ/١١٠٢م): مختصر التبيين لهجاء التنزيل، تحقيق، أحمد بن أحمد بن معمر شرشال، الجزء الرابع، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ٢٠٠٢م، صـ١٠٢٢) وقرأ الأعمش بهذه القراءة في سورة يس(ابن خالوية(الحسين بن أحمد ت٣٧٠هـ/٩٨٠م): مختصر شواذ القرآن من كتاب البديع، مكتبة المتنى، القاهرة، بدون ت، صـ ١٢٥).

١١٨. اجمعت المصاحف على رسم الكلمات من ذوات الياء على مراد الإمالة (الموتى- إحدى- السلوى- المرضى- الأسرى-رمى) واستثنت بعض المواضع رسمتها بالألف وهي (وجاء رجل من أقصا المدينة يسعى) سورة يس آية ٢٠، و(سبحان الذي أسرى بعبده من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى) الإسراء، أية ١، و(وجاء رجل من أقصا المدينة) القصص، آية ٢٠، انظر: أبي داود: المصدر السابق، الجزء الثالث، صـ٦٢-٦٩.

١١٩. من ظواهر الرسم العثماني للمصحف حذف الياء المتطرفة رسمًا للتخفيف نحو (واتقون يٰأولى الألبٰب)البقرة، آية ١٩٧، (ومن اتبعن) آل عمران، آية ٢٠، و(فلا تخافوهم وخافون) آل عمران، آية ١٧٥، و(فلا تخشوا الناس واخشون) المائدة، آية ٤٤، و(اتحٰجوني في الله وقد هدان) الأنعام، آية ٨٠، و(ثم كيدون) الأعراف، أية ١٩٥، و(إن يردن الرحمن) يس، أية ٢٣، ولكنهم استثنوا من ذلك كلمات في أربعين موضع في القرآن منها (واخشوني ولأتم نعمتي) البقرة، آية ١٥٠، و(فإن الله يأتي بالشمس) البقرة، أية ٢٥٨، و(فإن الله يأتي بالشمس) الأنعام، آية ٧٧، وغيرها، انظر : الداني: المصدر السابق، صـ ٣٦٥-٣٦٦، وممن قرأ (إن يردنيَ) بفتح الياء طلحة بن مسروق وعنه أخذ الأعمش انظر: (ابن خالويه: المصدر السابق، صـ١٢٥).

١٢٠. من ظواهر الرسم العثماني للمصحف حذف الألف الوسطى في كلمات كثيرة منها (شفٰعتهم).

١٢١. من ظواهر الرسم العثماني للمصحف حذف الألف الوسطى في كلمات كثيرة منها (يٰليت) بحذف الألف.

١٢٢. تكملة من الباحث لشيوع هذا الدعاء في تلك الفترة وكما وردت: (اللهم أعد بركات القرآن العظيم) في توابيت الأضرحة ومنها تابوت تربة السادات الثعالبة، وتابوت أبي نضلة في تربة الخلفاء العباسيين(انظر: كراسات لجنة حفظ الآثار العربية، الكراسة الثانية،١٨٨٤م، صـ٤٦).

١٢٣. سورة (آل عمران) أية (١٨-١٩).

١٢٤. سورة (يس) أية(١-١٢).

١٢٥. اتفقت المصاحف على رسمها (خوف) وقد قرأها القراء ضم التنوين، سوى الحسن البصري الذي قرأها بالفتح هكذا: (خوفَ) انظر: (توفيق ابراهيم ضمرة: المرجع السابق، صـ ٧٨.)، ولعل قراءتها بالفتح هو السبب في كتابتها (خوفا) بالنصب في قطب قبة زاوية زين الدين يوسف، وكل ذلك يؤكد أن الخطاط كتب برسم مصحف أهل العراق أو المدينة وبقراءة الحسن البصري.

١٢٦. صحيحها (ولا هم يحزنون الذين آمنوا وكانوا يتقون لهم البشرى).

١٢٧. سورة (يونس) أية (٦٢-٦٣).

١٢٨. رءا بعد أهمال الهمـزة صـارت (را) وهـي (رأى) حدث بها قلب مكاني للهمزة، قال الشاعر:

a. من را معدان بن يحيى إذا ما النسع طـال علـى المطية؟

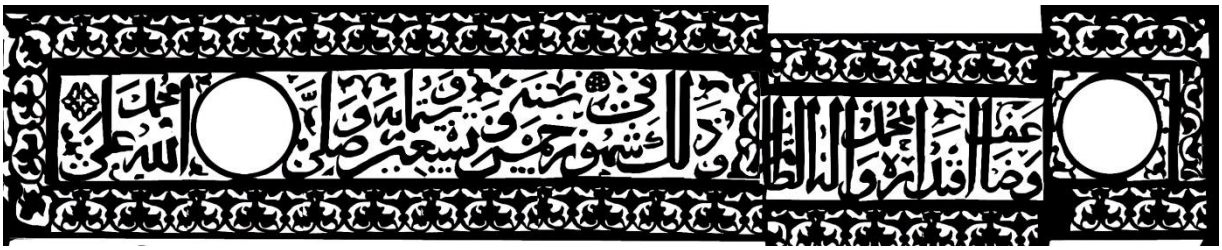
١٢٩. أو را لغة في رأى خففت الهمزة ألف فاجتمعت ألفان فحذف إحدهما وألقوا حركتها على ماقبلهـا لألتقاء ساكنين انظر (ابن منظور(محمد بن مكـرم بـن منظـور الأفريقـى المصـرى، ت ٧١١هـ/١٣١١م): لسان العرب، جـزء١٨، دار المعارف، بدون ت، صـ١٥٣٧)

١٣٠. سورة الأحزاب الآيات (٢٢-٢٤).

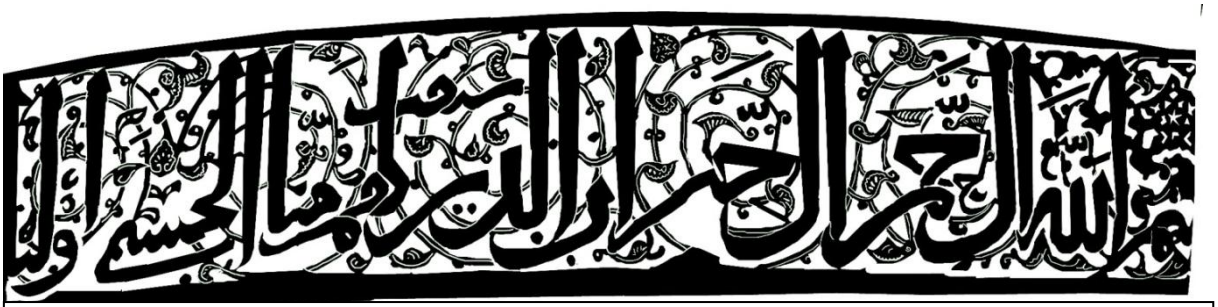
131. ([1]) Layla Ali Ibrahim, Op.Cit., p.80.

١٣٢. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش القديمة، مجلة المورد، المجلد الخـامس عشر، العدد الرابع ، وزارة الثقافـة والاعـلام، بغداد، ١٩٨٦م، صـ٤١.

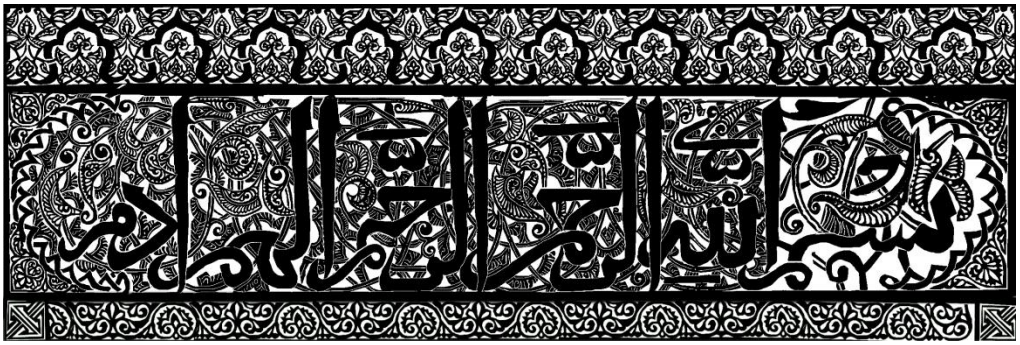
شكل(١): جزء من الشريط الكتابي على واجهة مجموعة السلطان قلاوون بالنحاسين بالقاهرة (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م)



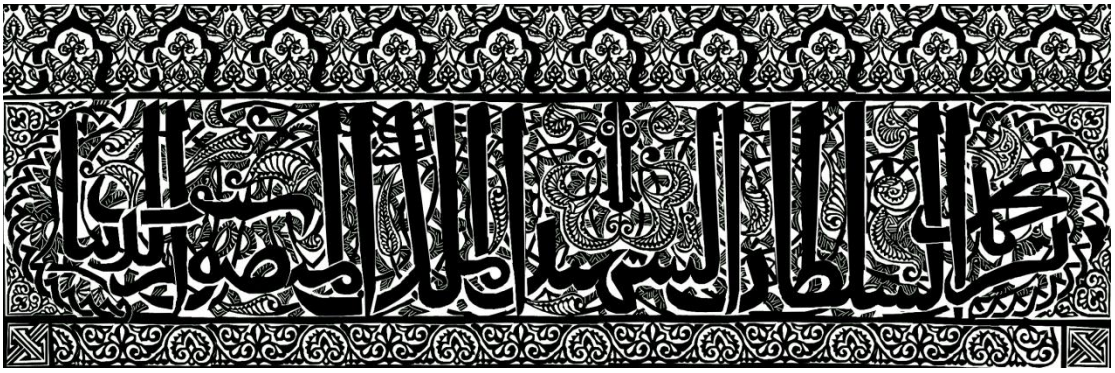
شكل(٢): جزء من الشريط الكتابي على واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين (٧٠٣هـ/١٣٠٤م)



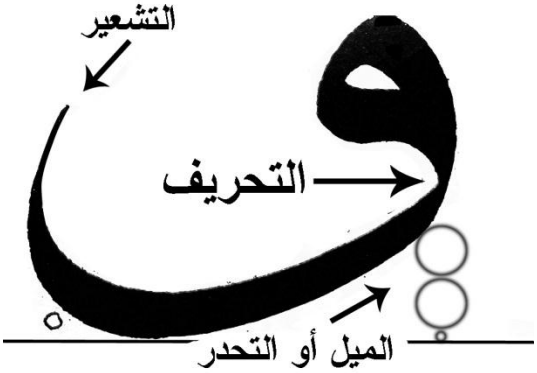
شكل(٣): جزء من الشريط الكتابى الذى يؤطر رقبة قبة خانقاة سلار وسنجر الجاولى



شكل(٤): جزء من الشريط الكتابى الذى يؤطر مئذنة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين بالقاهرة(٧٠٣هـ/١٣٠٤م)



شكل(٥): جزء من الشريط الكتابى الذى يؤطر مئذنة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين بالقاهرة(٧٠٣هـ/١٣٠٤م)

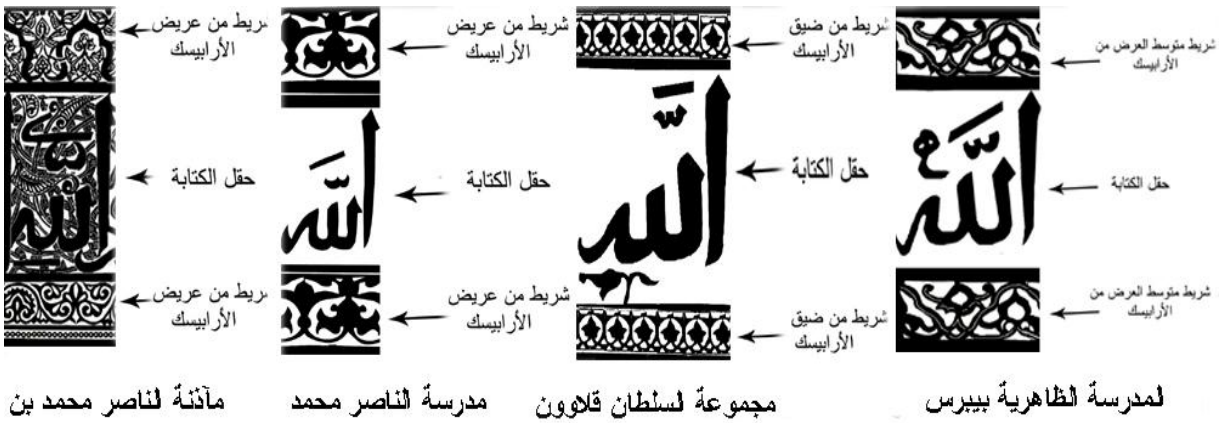


شكل(٦): يوضح معنى التحريف أو الفتل في الخط والتشعير ويوضح الميل أو التحدر على خط استواء الكتابة

خانقاة بيبرس الجاشنكير

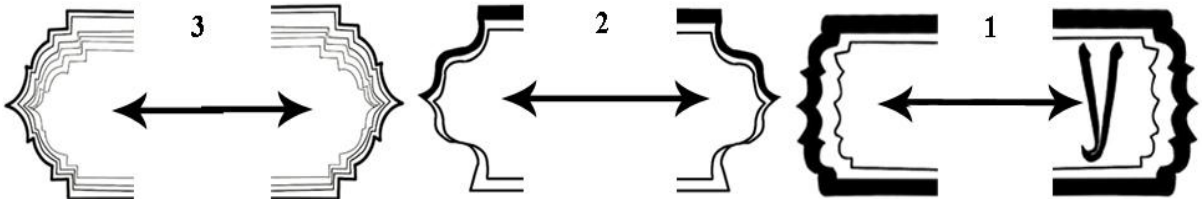
جامع المارداني

شكل(٧): يوضح الفرق بين التحريف في الحروف وفي ميلها على خط استواء الكتابة بين كتابة من خانقاة بيبرس الجاشنكير(٧٠٩هـ/١٣٠٩م) وكتابة من جامع المارداني(٧٣٩-٧٤٠هـ/١٣٣٩-١٣٤٠م)



شكل(٨): يوضح أساليب تأطير الأشرطة الكتابية على الواجهات المملوكية البحرية بأطر نباتية

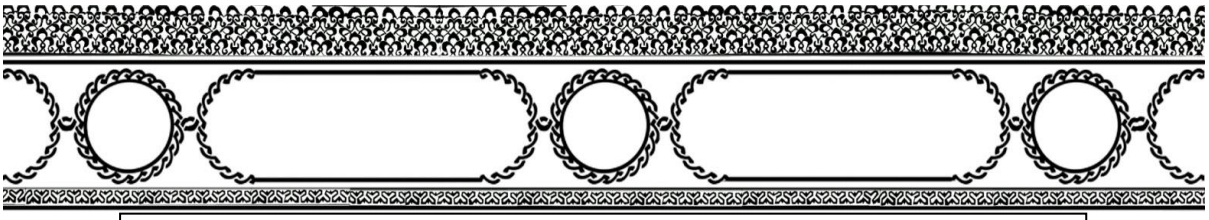
شكل(٩): يوضح أساليب تأطير الأشرطة الكتابية داخل العمائر المملوكية البحرية بأطر نباتية وهندسية



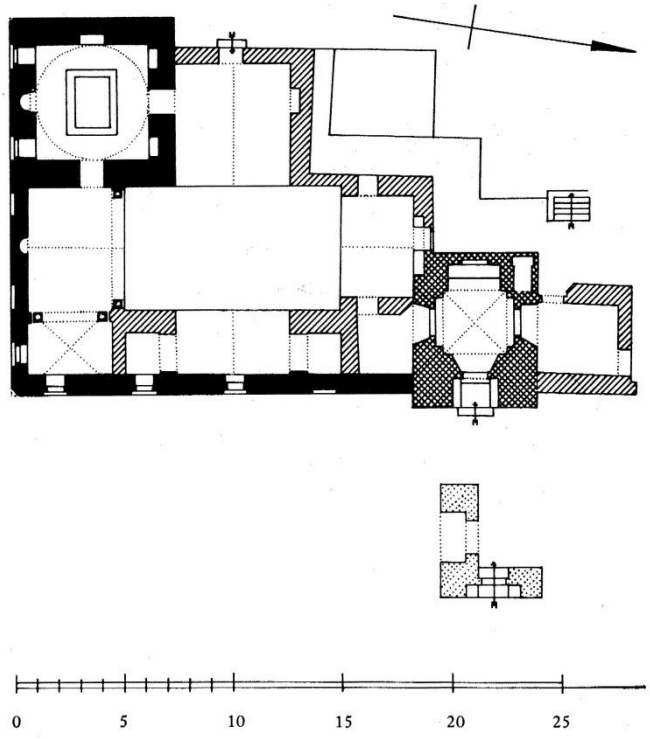
شكل(١٠): نماذج من طريقة زخرفة بداية الأشرطة والنقوش الكتابية ونهايتها في العمائر

(أ) (ب)

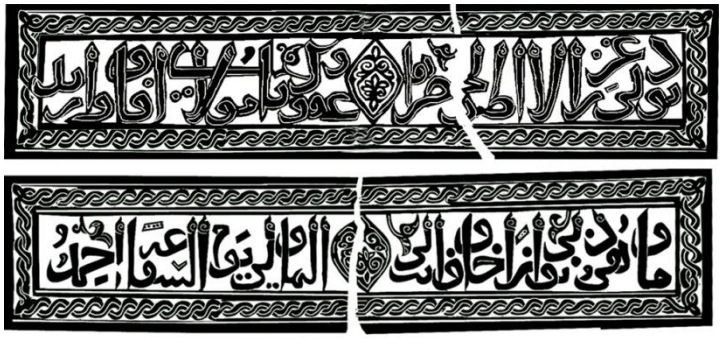
شكل(١١): (أ) طريقة زخرفة هامات حرف الألف في زاوية زين الدين يوسف، (ب) تحلية أبدان الحروف بزخارف نباتية من فروع ومراوح نباتية بجامع أصلم السلحدار بالقاهرة



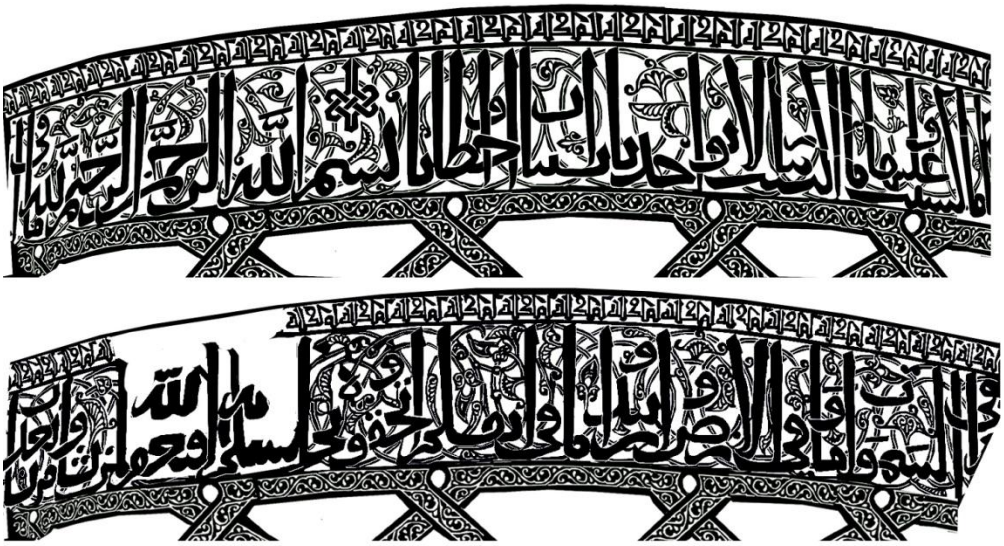
شكل(١٢): أسلوب تكوين الشريط الكتابي من بحور وصرر أو حقول وعقد



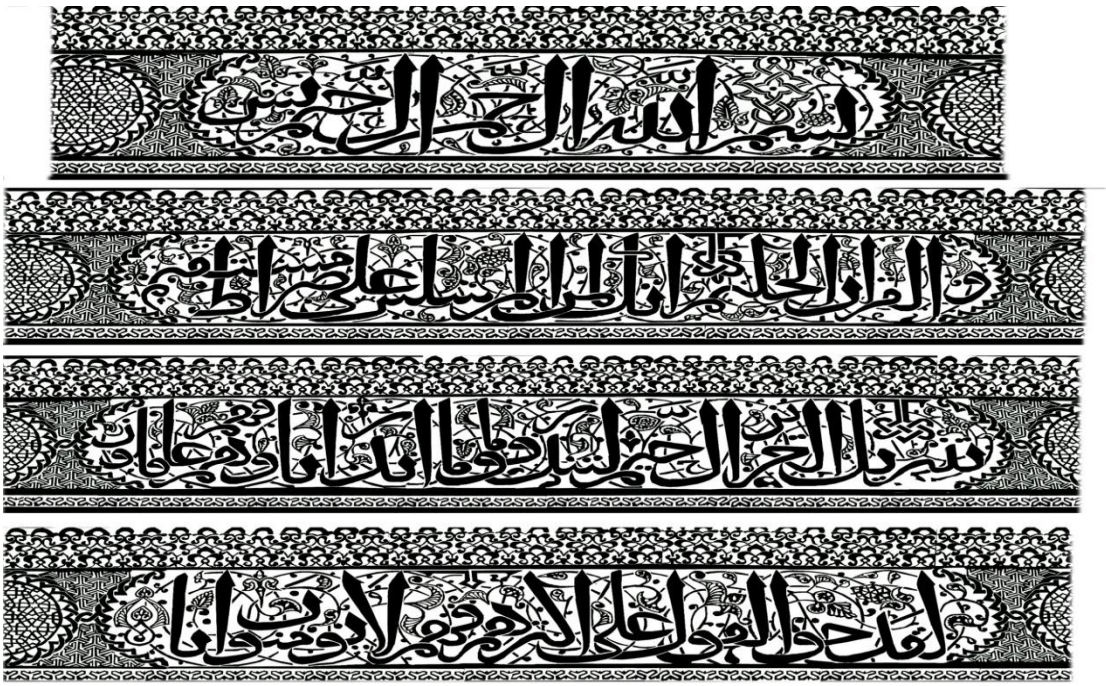
شكل(١٣): تخطيط زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة



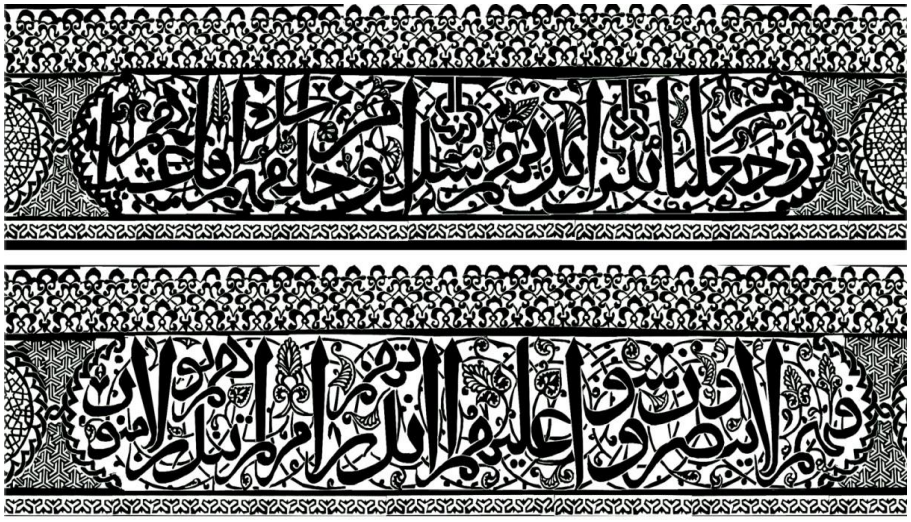
شكل(١٤): تفريغ لبيتي الشعر على عتب نافذتين بجدار القبلة من الخارج في زاوية زين الدين يوسف



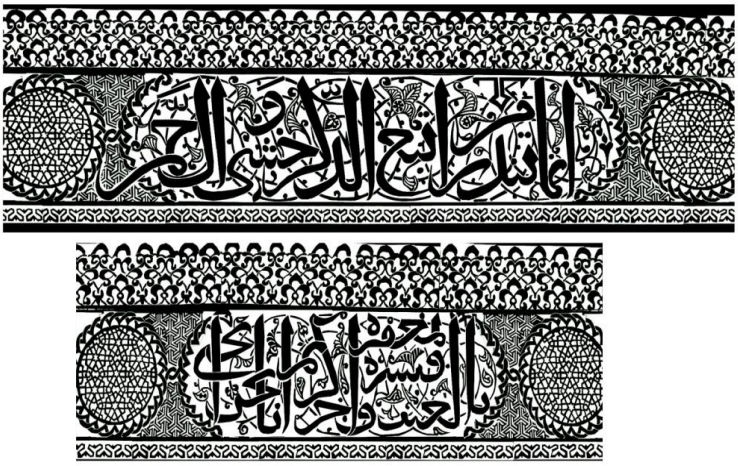
شكل(١٥): الشريط الذي يحزم رقبة قبة زاوية زين الدين من الخارج



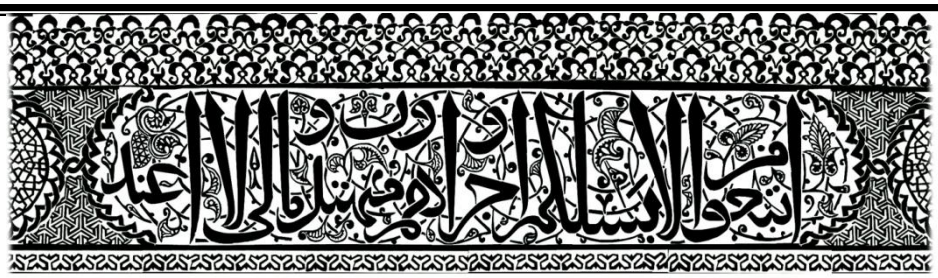
شكل(١٦): أجزاء من الشريط الذي يحزم الصحن والأواوين بزاوية زين الدين يوسف



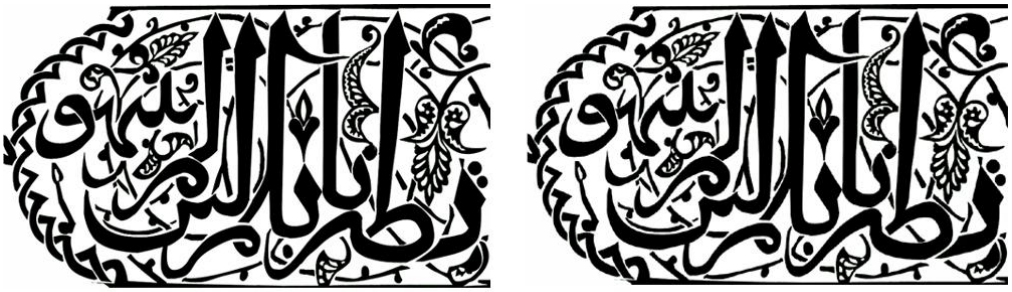
شكل(١٧): أجزاء من الشريط الذي يحزم الصحن والأواوين بزاوية زين الدين يوسف



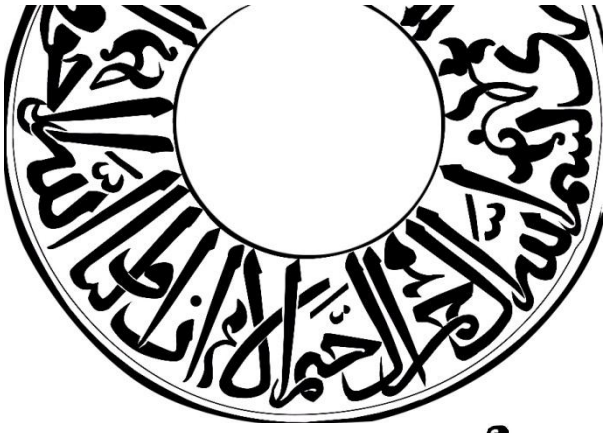
شكل(١٨): أجزاء من الشريط الذي يحزم الصحن والاواوين بزاوية زين الدين يوسف



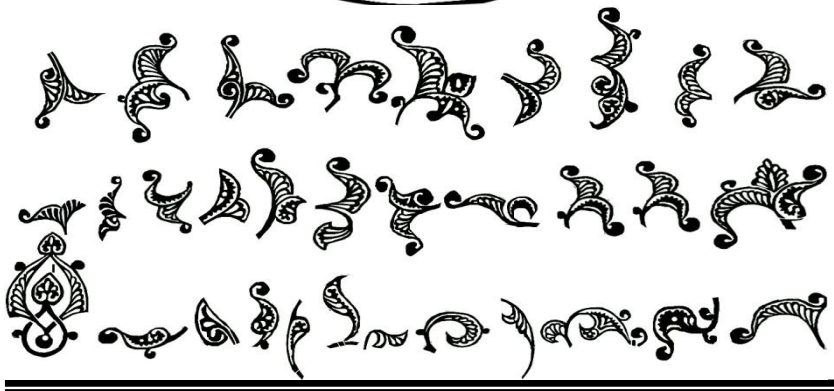
شكل(١٩): أجزاء من الشريط الذي يحزم الصحن والاواوين بزاوية زين الدين يوسف



شكل(٢٠): أجزاء من بعض البحور ويظهر فيها ضغط الكلمات في نهايتها

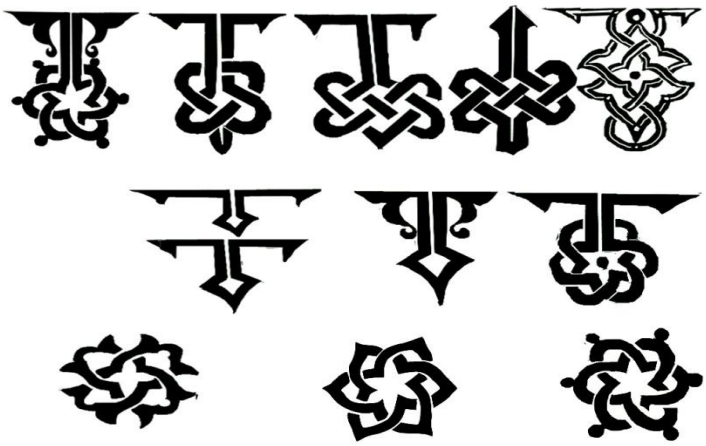


شكل(٢١): الشريط الكتابي الذي في قطب قبة زاوية زين الدين يوسف

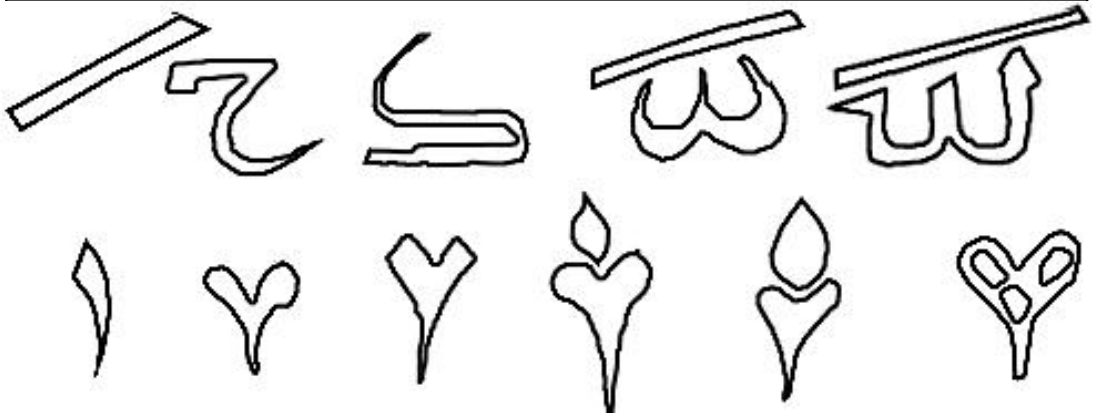


شكل(٢٢): أشكال المراوح النخيلية التى تخرج من الفروع في الشريط الكتابي الذي يحزم الصحن والاواوين

شكل(٢٣): أوراق نباتية ذات أشكال مختلفة تخرج من الفروع في الشريط الكتابي الذي يحزم الصحن والأواوين

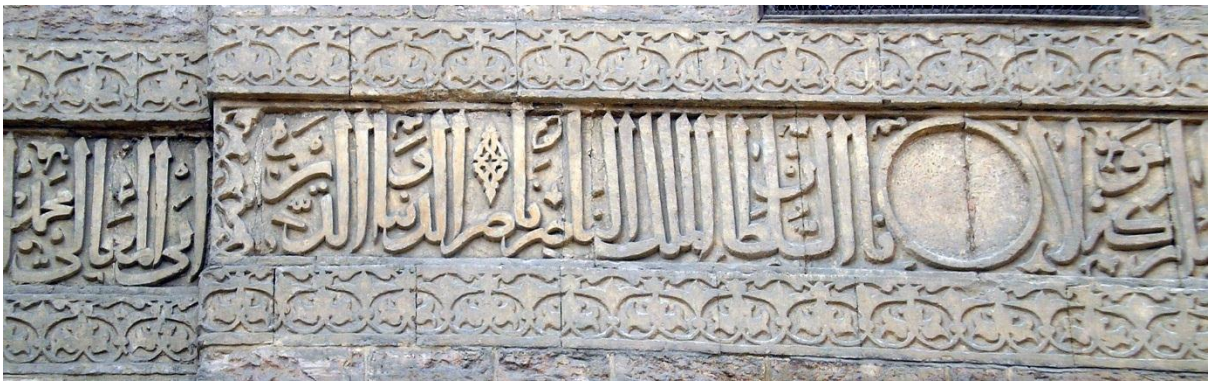


شكل(٢٤): زخارف هندسية تزخرف أرضية الكتابات في الشريط الكتابي الذي يحزم الصحن والأواوين



شكل(٢٥): علامات تشكيل الكلمات وزخرفة الميزان في الشريط الكتابي الذي يحزم الصحن والأواوين

لوحة(١): جزء من الشريط الكتابي بواجهة المدارس الصالحية بالقاهرة (٦٤٠هـ /١٢٤٢م) ويظهر به طريقة تأطير الكتابة بإطار من اللفائف النباتية

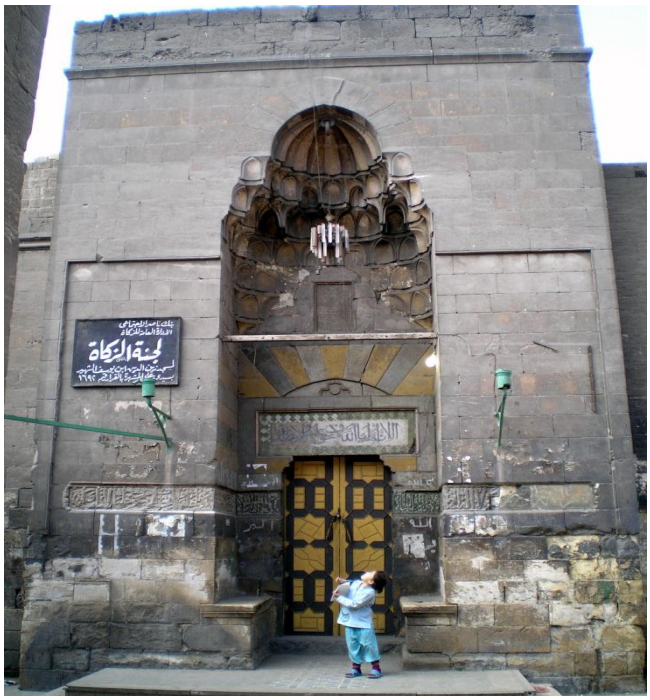


لوحة(٢): جزء من الشريط الكتابي بواجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٣هـ/١٣٠٤م) ويظهر به طريقة تأطير الكتابة بإطار من اللفائف النباتية

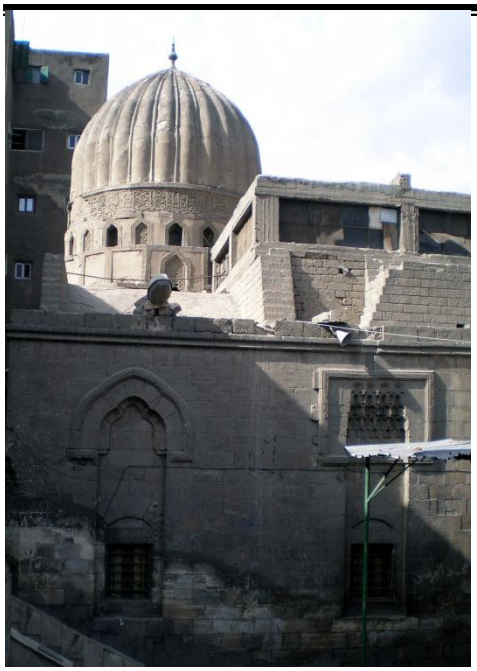
لوحة(٣): قبة جامع أصلم السلحدار بالقاهرة (٧٤٦هـ/١٣٤٥م) ويظهر تحزيم رقبة القبة بشريط كتابي من البلاطات الخزفية

لوحة(٤): جزء من الشريط الكتابي داخل قبة قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ/١٢٨٤-١٢٨٥م) ويظهر فيه سمات الخط وأساليب الإبهار اللوني

لوحة(٥): جزء من الزخارف الكتابية أسفل سقف جامع المارداني بالقاهرة (٧٣٩-٧٤٠هـ/١٣٣٩-١٣٤٠م) بالألوان الزيتية

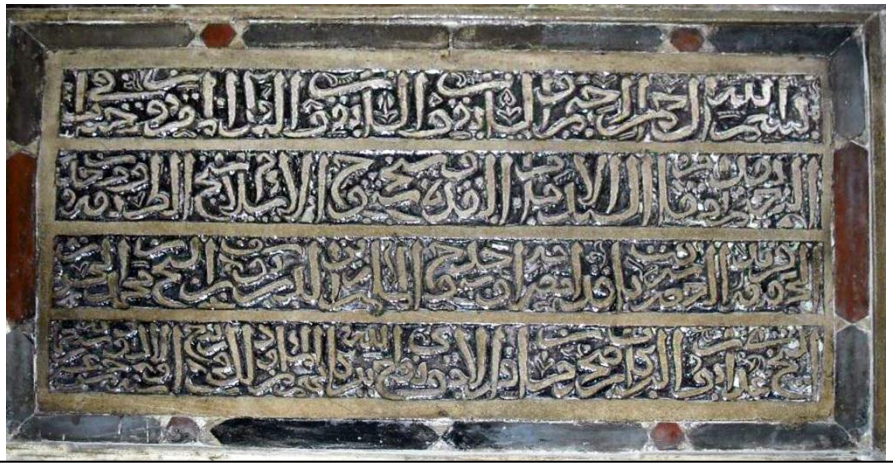


لوحة(٦): مدخل زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة



لوحة(٧): زاوية زين الدين يوسف بالقاهرة الواجهة الشمالية الشرقية وقبة الضريح

لوحة(٨): نقش انشاء القبة الأولى القديمة على ضريح الشيخ زين الدين يوسف(٦٩٧هـ/١٢٩٧م)



لوحة(٩): نقش تسمية المنشأة بالمقام وتأريخ البناء الجديد الحالى(٧٢٥ه/١٣٢٥م)

لوحة(١٠): نقش بيتي شعر من نظم الشيخ زين الدين يوسف(٧٢٥هـ/١٣٢٥م)

لوحة(١١): نقش تسمية المنشاة بالزاوية وتأريخ البوابة المتقدمة (٧٣٦هـ/١٣٣٥م)

لوحة(١٢): آية الكرسي تزخرف عضادتي مدخل الزاوية

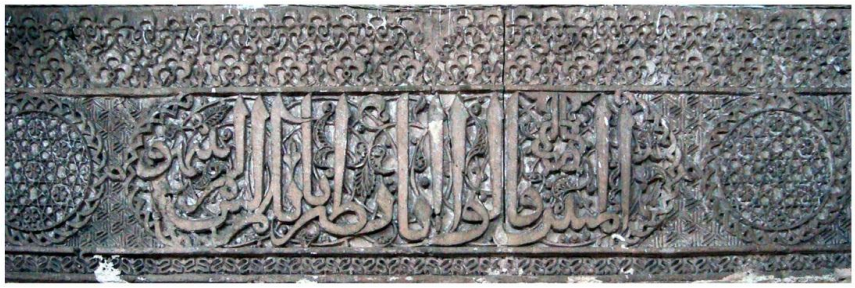
لوحة(١٣): آية الكرسي تزخرف عضادتي مدخل الزاوية

لوحة(١٤): الإزار الكتابي الذي يحزم الصحن والاواوين داخل زاوية زين الدين يوسف

لوحة(١٥): بداية الإزار الكتابي الذي يحزم الصحن والاواوين داخل زاوية زين الدين يوسف

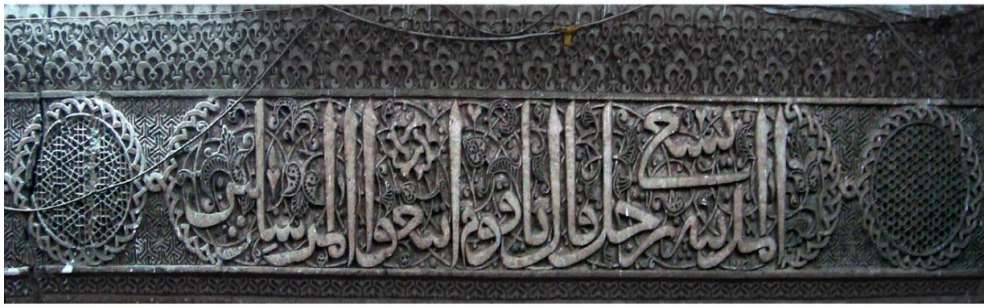
لوحة(١٦): الإزار الكتابي الذي يحزم الإيوان الجنوب الغربي داخل زاوية زين الدين يوسف

لوحة(١٧): جزء من الإزار على جدار الصحن قبل الدخول إلى إيوان القبلة بزاوية زين الدين

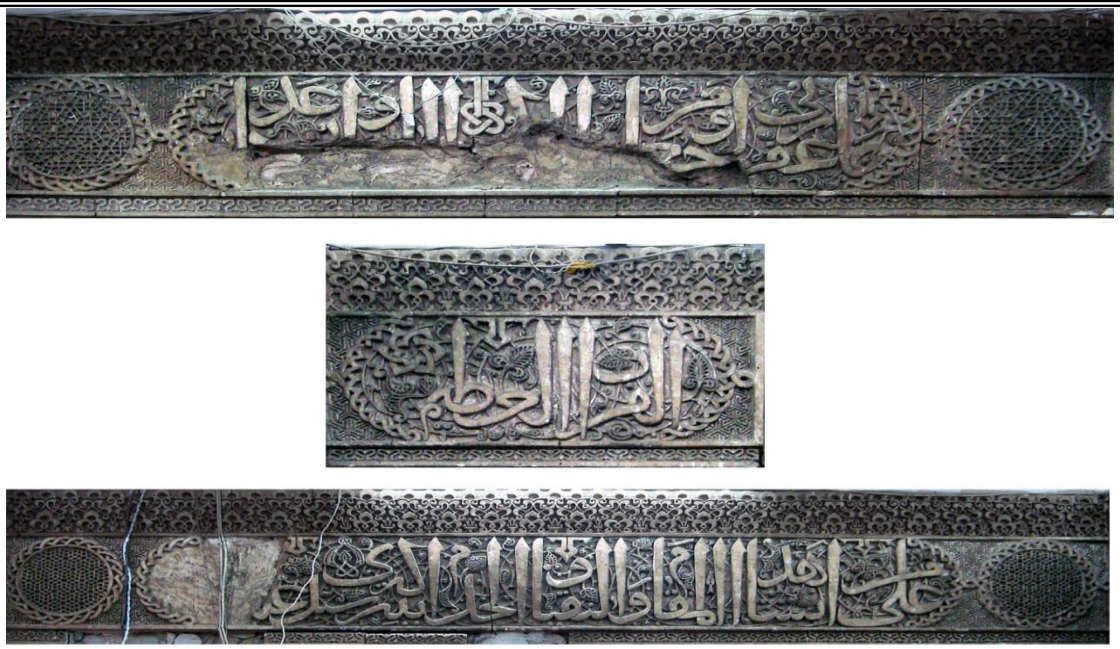


لوحة(١٨): أجزاء من الإزار الكتابي في جدران إيوان القبلة وحول المحراب بزاوية زين الدين يوسف

لوحة(١٩): جزء من الإزار على جدار الصحن قبل الدخول إلى الإيوان الشمال الشرقي بزاوية زين الدين يوسف



لوحة(٢٠): أجزاء من الإزار الكتابي في جدران الإيوان الشمال الشرقي بزاوية زين الدين يوسف



لوحة(٢١): أجزاء من الإزار على جدران الإيوان الشمال الغربي بزاوية زين الدين يوسف

لوحة(٢٢): الشريط الكتابي الذي يؤطر مدخل القبة في إيوان القبلة بزاوية زين الدين يوسف