مجلة كلية الآثار بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

الصور الخطية الآدمية في الفن الإسلامي : دراسة إثنوأركيولوجية

إعداد

د.أحمد الشوكي

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد

بقسم الآثار كلية الآداب جامعة عين شمس

الصور الخطية الآدمية في الفن الإسلامي : دراسة إثنوأركيولوجية

د.أحمد الشوكي[1]

ملخص:

تميز ظهور الصور الخطية الآدمية الفن الإسلامي بالتطور، وربما يعود ذلك بالدرجة الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الخط والتصوير في الفن الإسلامي، والتي فسرها الكثيرون على أنها علاقة عكسية محورها العقيدة، وعلى الرغم من وجود عدد من الدراسات الآثارية السابقة التي تناولت الصور الخطية؛ إلا أن تناولها اتسم برؤية عامة للتصاوير الخطية الآدمية منها وغير الآدمية، وكان الدافع لإتباع المنهج الإثنوأركيولوجي في هذه الدراسة هو مهارة العديد من الفنانين المعاصرين في تنفيذ صور شخصية آدمية بواسطة الخط العربي، وهو الأمر الذي يدفع إلى العديد من التساؤل حول طبيعة العلاقة بي الصور الخطية الآدمية والخط العربي،.وقد توصلت الدراسة إلى وجود العديد من الدوافع الدينية والفنية والاجتماعية والسياسية وراء استخدام الخط العربي في تنفيذ الصور الخطية الآدمية.

Human calligraphy Drawing on Islamic Art: Ethno-archaeological study

Ahmad al-Shoky

Assistant Prof. Faculty of Arts -Ain Shams University

Abstract:

The Human calligraphy Drawing on Islamic Art is distinguished development, perhaps due primarily to the nature of the relationship between calligraphy and painting in Islamic art, which was interpreted by many as an inverse relationship centered on religion, and despite the existence of a number of previous archaeological studies dealing with Human calligraphy Drawing however, It was characterized by a general vision of Human calligraphy Drawing, both human and non-human, and the motivation to follow the ethno-archaeological methodology in this study was the skill of many contemporary artists.

[1] أستاذ مساعد الآثار الإسلامية بقسم الآثار كلية الآداب جامعة عين شمس

حظيت الخطوط العربية عبر عصور ازدهار الفن الإسلامي بالعناية الفائقة والاهتمام، متفردة بذلك عن غيرها من أنواع الفنون الإسلامية، وربما مرد ذلك يعود إلى كونها مرتبطة بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، كما اكتسبت تكويناتها وتراكيبها العديدة من القيم الفنية والهندسية مثل التناسب والتوافق والتوازن والتناظر وغيرها مما ازدانت به صفحات المصاحف، والمخطوطات والتحف الفنية المختلفة هذا إلى جانب جدران المساجد والقصور والعديد من العمائر الإسلامية[٢]. كما أبدع الخطاطين في إبراز الجماليات التشكيلية الكامنة في الخط العربي، فقد أضفوا على الرسم بالكلمات شخصية واضحة تتراءي بين الحروف، وقد نبغ في ذلك خطاطون حفظ لهم التاريخ قدرهم[٣].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن العلاقة بين الخط والتصوير في الفن الإسلامي علاقة قديمة ومهمة فسرها الكثيرون على أنها علاقة عكسية محورها العقيدة الإسلامية؛ من ذلك ما ذكره إبراهيم جمعة في معرض حديثه عن أسباب تطور الخط والكتابة العربية إلى أنها كانت "على طول القرون العشرة الهجرية الأولى محل عناية نفر من المنقطعين للتجويد ووضع أصول وإحكام المعايير، والفضل في ذلك للعقيدة الإسلامية التي تلقي شيئاً غير قليل من الشك على موقف التصوير في الفنون الإسلامية وأغلب الظن أن عبقرية رجل الفن المسلم قد وجدت في الكتابة خير بديل عن مزاولة التصوير وتحمل أوزاره لما في التصوير من تقليد لصنعة الخالق..."[٤].

وإذا كان الفنان قد شعر ببعض الحرج فيما يتعلق بالتصوير فإنه لم يحرم التعبير عن الجانب الفني عند الإنسان، بل إن العقيدة الإسلامية تؤكد على أن يكون الإنسان جميلاً معبراً عن الجمال[٥].

ويبدو أن الخطاطين قد وجدوا سبيلاً لتحقيق التوازن الذي ينشدونه لتحقيق الإبداع الفني بلا حدود، حيث وصلنا العديد من اللوحات الخطية التي تشتمل على صور خطية سواء زخرفية أو نباتية أو حيوانية، وكان أكثر أشكالها إثارة للتساؤل هي الصور الآدمية الخطية التي وصلتنا بأشكال وأوضاع مختلفة.

وعلى الرغم من وجود عدد من الدراسات الآثارية السابقة التي تناولت هذا الموضوع إلا أن تناولها له اتسم برؤية عامة سواء للتصاوير الخطية الآدمية أو غير الآدمية، أو من ناحية المؤثرات العقائدية التي ساهمت في ظهورها وتشكيلها، مع عدم التركيز على نشأة الرسوم الخطية الآدمية، وكيفية تحول الخط من حيث وظيفته للتدوين والزخرفة إلى استخدامه لرسم الشخوص الآدمية، كما لم تتبع هذا

---

[٢] عبد الله بن عبده فتيني، تاريخ فن الخط العربي من نشأة الكتابة إلى نشأة البنية الجمالية، أشغال الندوة العلمية لأيام الخط العربي الثانية، بيت الحكمة، تونس، ٢٠٠٦، ص٧١.

[٣] داود أبو هلال، جمالية الرسم بالخط العربي، المجلة الثقافية، الأردن، عدد ٣٦، ١٩٩٥، ص ٢٢٧.

[٤] إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، سلسلة إقرأ، دار المعارف، دار المعارف،ط٢، ١٩٧٧، ص٦٩.

[٥] صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، ٢٠٠٣، ص ٣١٤.

التطور والأسباب التي ساهمت في تطوره[٦]، هى الأمور التي سوف نحاول الإجابة عليها في هذه الدراسة.

وتأتي الحاجة الملحة إلى ذلك مع حقيقة أن هذا الأسلوب في رسم الصور الآدمية باستخدام الخط العربي لا يزال مستخدماً في الفن المعاصر وحتى وقتنا الحاضر بعد أن أخذ أشكالاً وصورًا متعددة، مما يدعوا إلى ضرورة تتبع الموضوع وتأصيله من زاوية أكبر، وهو ما دفعنا إلى البحث عن منهج بحثي مختلف لتناوله في محاولة للإجابة عن التساؤلات السابق الإشارة إليها.

وبالبحث تبين أن"المنهج الإثنوأركيولوجي" من أنسب المناهج العلمية المناسبة لهذه الدراسة نظرًا لطبيعته ومرونة أساليبه، وهو منهج علمي جديد نسبياً، ويعتقد أن هذا المصطلح قد نشأ في عام ١٩٠٠م[٧]، وقد بدأ ظهور هذا الأسلوب في تحليل الأنماط الثقافية المعاصرة من خلال مثيلتها في الماضي منذ عام ١٩٦٠[٨]، ومن الممكن تعريفه بوصفه نوعاً من الدراسات الميدانية ضمن المجتمعات المعاصرة، ويُجرى من قبل الآثاريين بهدف إيجاد أجوبة لأسئلة محددة لفهم المادة الأثرية وتفسيرها[٩].

كما عرفه البعض بأنه "يعني في الأساس بمدى تمكن الآثاريين من تفسير البقايا الأثرية..."[١٠]، وقد نشأ هذا الاتجاه في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ويختص بتتبع المتشابهات الفنية في المجتمعات ودراسة خصائصها الاجتماعية والثقافية بغض النظر عن اختلاف المكان والزمان، لاستنتاج ما يعرف بالنماذج النظرية، والتي يمكن أن تساعد في فهم المكتشفات الأثرية المادية بغض النظر عن المسار التاريخي العام لها. لذا فقد أطلق البعض على هذا الاتجاه اسم علم الآثار

---

[٦] نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقادية في الفن العثماني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص ص ٢٠-٤٨؛ إيهاب أحمد إبراهيم، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص ص ٣٣٩-٣٦٢.

[٧] استخدم Fewkes مصطلح ethno-archaeologist في عام ١٩٠٠م عندما قام بدراسة مجتمعات الأمريكيون الأصليون ونمط هجراتهم؛ لتفسير البقايا الأثرية التي عثر عليها في عصور ما قبل التاريخ، إذ توصل بشكل أو بآخر إلى وجود استمرارية تاريخية بين المصدر(سكان أمريكا الحاليين) والمخلفات الأثرية. لمزيد من التفاصيل انظر:

Fewkes, Tuseyan Migration Traditions. Bureau of American Ethnology, Annual Report 19,1900 p.579;

نبيل على، الدراسات الأثنوأركيولوجية: مفهومها واستخداماتها في علم الآثار، ص٤٥٢.

[٨] في بداية ستينيات القرن الماضي بدأ لويس بينفورد فصلاً جديداً في الدراسات الآثارية، مبتعدًا عن منهج التفسير التاريخي. وتضمن المنهج الجديد إدخال علوم جديدة مكملة مثل الاثنوغرافيا ودراسة الثقافة المادية المعاصرة من أجل ردم الفجوة في المعلومات من خلال العمل الميداني والتنقيبات، عند بينفورد لا تغطي المعلومات والبيانات المستخلصة من الآثار المادية والمدونة التي يتم الكشف عنها خلال التنقيبات سوى ٨٠% في أفضل الأحوال، ويشكل السياق الاجتماعي والثقافي المفقود الذي أنتج الأثر النسبة المتبقية، والذي لا يمكن التحقق منه إلا من خلال دراسة اثنوغرافية للثقافات المادية في المجتمعات المعاصرة. لمزيد من التفاصيل انظر: عبد الأمير الحمداني، جذور اجتماعية رافدينية من السهل الرسوبي، مقارنة اثنو-آثارية لبعض الظواهر الاجتماعية في المجتمع العراقي، مجلة الكوفة، عدد٤، ٢٠١٣، ص١٤٨.

[٩] نبيل على، الدراسات الإثنوأركيولوجية، ص٤٤٩.

[10] Sapirstein , Philip., The Encyclopedia of Ancient History, First Edition. Edited by Roger S. Bagnall, Kai Brodersen, Craige B. Champion, Andrew Erskine, and Sabine R. Huebner, 2013, print pages 2525–2528.

الحي[١١]. وقد تم تصنيف الاستراتيجيات المختلفة لهذا النوع من التحليل ما بين التاريخ المباشر والمقارنة العامة[١٢]، وهذه الدراسات تظهر البقايا القديمة مثل المذاهب، والرموز، والأشكال الثقافية، والأساليب الزخرفية، وغيرها[١٣].

وبصفة عامة فإنه يمكن للقياس والاستدلال ضمن البحث الأثنوأركيولوجي أن يؤديا دوراً حيوياً في تفسير الظاهرة الاجتماعية ضمن سياقها التاريخي من خلال بعض المصادر، ومن خلال الدليل صار هذا المنهج جزءاً لا يتجزأ من التنظير الآثاري، وأصبح الدور الأثنوأركيولوجي[١٤] واضحاً ونافعاً في التفسير والاستدلال الآثاري، إذ يهدف إلى إيجاد الصلة والرابطة بين البقايا المادية والسلوك والنشاط البشري الذي أنتج تلك البقايا حينما يصلنا الأثر فقط، هذا في الوقت الذي ربما يضيع فيه السياق الاجتماعي والثقافي الذي كان مصاحباً للأثر بمجرد زوال المجتمع[١٥].

ويجب في البداية أن نطرح تساؤلاً مهما حول طبيعة العلاقة بين الخط والتصاوير الآدمية وهل فعلاً كانت بدايات فن الخط بعيدة كل البعد عن التصاوير الآدمية كما يعتقد البعض؟

وللإجابة على هذا التساؤل فإنه يجب علينا أن نعود إلى جذور الخط العربي، ولا نغفل حقيقة أنه كان في بداية أمره بسيطاً مختل الهندسة بعيداً عن الزخرفة، لكنه تطور بسرعة على أيدي الخطاطين وازداد رونقاً واتقاناً.

ويكاد يجمع علماء الخط والمتخصصون في هذا المجال على تصدر الجهود التي قام بها الوزير ابن مقلة[١٦] في هذا المجال، فهو الذي وضع القواعد المهمة في تطوير الخط

---

[١١] على الرغم من الازدياد المطرد في توظيف الدراسات الإثنوغرافية بوصفها مصدراً معرفياً لدراسة الماضي، إلا أن هناك فريقاً من الآثاريين الذين تحفظوا على منهج المقارنة الإثنوغرافية لأن سلوك الإنسان في الحاضر يختلف عن الماضي، وربما يعود ذلك إلى أن بعض الثقافات يغيب فيها الملاحظات الإثنوغرافية التي يمكن توظيفها في فهم وتفسير المواد الثقافية والأثرية . لمزيد من المعلومات انظر: نبيل على، الدراسات الأثنوأركيولوجية، ص٤٥٣.

[12] Hodder, Ian., The present past: An introduction to anthropology for archaeologists. New York .Pica Press, 1983, p. 146؛

عبد الأمير الحمداني، جذور اجتماعية رافدينية من السهل الرسوبي، ص ١٤٨.

[13] Sapirstein , Philip., The Encyclopedia of Ancient History, pp. 2525–2528.

[١٤] وقد أسهمت الدراسات الإثنوغرافية –تلك المتعلقة بوصف الشعوب الحالية– بتزويد الآثاريين بمعلومات يمكن من خلالها فهم بعض الجوانب المتعلقة بالمادة الأثرية المكتشفة. إلا أن هذه الدراسات ركزت في الغالب على الجوانب الاجتماعية الثقافية للمجتمع بمعزل عن المادة الثقافية التي تستخدمها؛ مما يقلل من فرصة إيجاد العلاقة بين جانبين مهمين في توظيفهما لفهم الماضي وهما السلوك الإنساني وعلاقته بالمادة الثقافية لمزيد من التفاصيل انظر: نبيل على، الدراسات الأثنوأركيولوجية، ص ص٤٤٩–٤٥٠.

[١٥] لمزيد من التفاصيل حول الاثنوأركيولوجي انظر:

Arthur,(J.W) and Weedman,(K.J)., Ethnoarchaeology, from a book "Archaeological methods" Vol.1, Edited by Maschner,(D.G), and Chippindale,(C), 2005, New York, pp.2017-269; Alfredo González-Ruibal, Ethnoarchaeology or simply archaeology?, World Archaeology (Online) Journal (Print)pp.1470-1375; Richard A. Gould Ethnoarchaeology and the past: our search for real thing, Fennascdia Archaeologica, VI,1989, pp.3-22.

[١٦] هو محمد بن علي بن الحسين بن مقلة، أبو علي(٢٧٢– ٣٢٨هـ /٨٦٦–٩٤٠م): وزير، من الشعراء الأدباء، يضرب بحسن خطه المثل. ولد في بغداد، وولي جباية الخراج في بعض أعمال فارس. ثم استوزره المقتدر العباسي سنة ٣١٦ه/٩٢٩م، ولم يلبث أن غضب عليه فصادره ونفاه إلى فارس سنة ٣١٨هـ/٩٣٠م واستوزره القاهر باللّه سنة ٣٢٠هـ/٩٣٢م فجئ من بلاد فارس، فلم يكد يتولى الأعمال

العربي، وقياس أبعاده، وأوضاعه، ويعتبر المؤسس الأول لقاعدتي النسخ والثلث وعلى طريقته سار الخطاطون من بعده[١٧]، حتى أن القلقشندي قد ذكره بقوله " كان الكمال في ذلك للوزير –أي ابن مقلة– وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، وعنه انتشر الخطّ في مشارق الأرض ومغاربها..."[١٨]. وبالبحث عن الأسس الهندسية والفنية التي وضعها ابن مقلة والتي أصبحت فيما بعد القواعد الرئيسة للخط العربي؛ تبين أن الأصل الذي اعتمد عليه في ذلك هو صورة الإنسان نفسه حيث "إن معرفته بالهندسة والآداب قد أسعفته إلى ابتكار هذه القواعد المشهورة بفكرة إدخال الحروف داخل قطر الدائرة التي تحيط بطول الألف مستوحياً الشكل من صورة الإنسان الذي خلقه الله في أحسن تقويم، وجعل طول قامته مناسباً لعرض جسمه، وهى من النسب الفاضلة التي تصب في أحسن المقاييس الذهبية المعروفة، ثم استخرج بقية الحروف من نفس الدائرة[١٩]. وربما هذا يشير إلى أن الخط العربي وإن كان مجرداً في نشأته من الرسوم والتصاوير الآدمية ظاهريا إلا أنه في جوهره ظل يدور حولها مستلهما منها النسب التشريحية والأوضاع القياسية باعتبار أن الإنسان هو أجل مخلوقات الله وأن الله خلقه في أحسن تقويم "لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ..."[٢٠]

كما كانت مقارنة الحروف العربية بالجسد الإنساني هى التي مكنت الخطاطين من أن يتواصلوا إلى أن "أفضل النسب ما كانت عرض الألف فيه إلى طوله بمقدار الثمن، وهذه هى النسبة الجمالية في تركيب جسم الإنسان فعرض الجسم الرشيق إلى طوله لا يخرج عنه..."[٢١].

ويؤكد هذا الرأي ما وصلنا من أشعار تؤكد على وعي الشعراء والعامة بهذه المقاربة بين الشكل الآدمي والحروف العربية، وما ينشأ من إبداع وجمال حين الربط بينهما من ذلك ما أورده التلمساني من أشعار في كتابه نفح الطيب تربط بين أشكال الحروف المختلفة وأعضاء الجسد البشري حيث أورد ما نصه:

حتى اتهمه القاهر بالمؤامرة على قتله، فاختبأ سنة ٣٢١هـ/٩٣٣م واستوزره الراضي باللّه سنة ٣٢٢هـ/٩٣٤م ثم نقم عليه سنة ٣٢٤هـ/٩٣٦ فسجنه مدة، وأخلى سبيله. ثم علم أنه كتب إلى أحد الخارجين عليه يطمعه بدخول بغداد، فقبض عليه وقطع يده اليمنى، فكان يشد القلم على ساعده ويكتب به، فقطع لسانه سنة ٣٢٦هـ/٩٣٨ وسجنه، فلحقه في حبسه شقاء شديد حتى كان يستقي الماء بيده اليسرى ويمسك الحبل بفمه. ومات في سجنه. قال الثعالبي: من عجائبه أنه تقلد الوزارة ثلاث دفعات، لثلاثة من الخلفاء، وسافر في عمره ثلاث سفرات اثنتان في النفي إلى شيراز والثالثة إلى الموصل، ودفن بعد موته ثلاث مرات. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢، ج٦، ص ٢٧٣.

[١٧] محمود شكري الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، الأردن، ١٩٩٨، ص٩٣؛ محمد أمزيل، روحانية فن الخط والرهانات الأسلوبية المعاصرة، أشغال الندوة العلمية لأيام الخط العربي الثانية: فن الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ٢٠٠٦، ص١٨٠–١٨١.

[١٨] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشا، ج٣، ص١٩.

[١٩] محمد أمزيل، روحانية فن الخط والرهانات الأسلوبية المعاصرة، أشغال الندوة العلمية لأيام الخط العربي الثانية: فن الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ٢٠٠٦، ص١٨٠–١٨١.

[٢٠] سورة التين، آية٤.

[٢١] إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص٦٩. يذكر أنهم قد اعتمدوا نسبة فاضلة مقدارها ١:٨ في ما بين العرض والطول، بينما البعض أن مقدار١:٧ نسبة أفضل. إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، ص١١٥.

ألف ابن مقلة في الكتاب كقدّه والنون مثل الصّدغ في التحسين
والعين مثل العين لكن هذه شكلت بحسنٍ وقاحةٍ ومجون
وعلى الجبين لشعره سينٌ بدت حار ابن مقلة عند تلك السين
قل للذي قد خطّ تحت الصّدغ من خيلانه نقطاً لجلب فنون
يا للرجال ويا لها فتنةٍ في وضع ذاك النّقط تحت النون[٢٢]

كما قال الحافظ الشيرازي:" ليس على لوح قلبي إلا ألف قامة حبيبي/ ما العمل الآن ما علمني أستاذي غير ذلك..."[٢٣]. حيث شبه قامة حبيبته باستواء حرف الألف.

ويبدو مما سبق أن نشأة الخط العربي وحروفه لم تكن بعيدة كل البعد –كما ظن البعض– عن التصوير بصفة عامة وأشكال ونسب الصور الآدمية بصفة خاصة. ولكن السؤال الذي يهمنا الآن هو: هل توقفت العلاقة بين الخط الصور الآدمية عند هذا الحد؟ أم حاول الخطاطون تجسيد هذه العلاقة الخفية؟

ومما لا شك فيه أن هذا الأمر كان يدور في خلد الخطاطين الذين هم في كل الأحوال فنانون يميلون إلى الفن والزخرفة، وربما كان هذا الأمر هو الدافع الذي أدى إلى ظهور العديد من التحف الفنية التي حاول فيها الخطاطون الربط بين الخط والصور الآدمية بصور فنية رائعة، برز فيها تناسب الهامات الرشيقة مع الجسد الإنساني في تطبيق واضح لما وضعه ابن مقلة من قواعد، بل استوحوا أيضاً أوضاع الحروف العربية أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون[٢٤] (انظر شكل١)، وبذلك أصبح الطريق سهلاً ميسراً على الخطاطين لتجسيد هذه العلاقة والتي ظهرت بوادرها مبكراً بما يشبه التقارب فيما بين الخطوط والصور الآدمية.

وقد خطت الصور الخطية الآدمية خطوة جديدة عندما حاول الخطاط أن يشكل عنصر الكائنات الحية– بما فيها الصور الخطية الآدمية– كأرضية للكتابة في توافق وانسجام عن طريق اتصال هذه العناصر الحية بالحروف بطريق مباشر أو عن طريق العناصر النباتية بطريق غير مباشر[٢٥] وهو ما عرف بالزخرفة برؤوس الإنسان والحيوانات. وقد تعددت الآراء حول نشأة هذا النوع من الخط حيث يرى البعض أنه ظهر في آسيا وتطور في

---

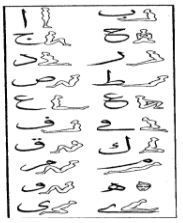
[٢٢] التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٩٧، ج٢، ص٦٨٢.

[٢٣] من أبلغ أوجه التشبيه بين الحروف والجسد الإنساني ما روى أن بعض أساتذة الخط في استانبول إذا أراد أن يبين الفرق بين ألف كتبت بخط الأستاذ "مصطفى الراقم" وألف أخرى مكتوبة بخط "محمود جلال الدين"، كان يقوم –وكان طويل القامة واللحية– رافعاً رأسه مادا لحيته فاتحاً عينيه كالغاضب ويقول: "هذه ألف مصطفى الراقم" ثم كان يقوم خاشعاً متواضعاً جاراً لحيته على صدره مطبقاً عينيه ويقول"هذه ألف محمود جلال الدين" وفهم التلاميذ الفرق بغير صعوبة. لمزيد من التفاصيل انظر: أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، مجلة فكر وفن، ألمانيا، عدد٣، يناير ١٩٦٤، ص٣٨.

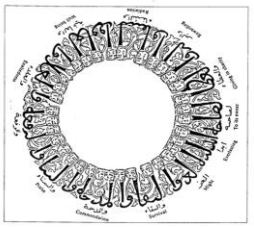
[٢٤] هذه الأوصاف هى الانتصاب (الخط المنتصب)،التسطيح (المسطح)، الانكباب (المنكب)، الاستلقاء (المستلقي)، الانحناء (المنحني)، الاستدارة (المستدير)، التقويس (المقوس). انظر: إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، ص٣٨.

[٢٥] من ذلك يحتفظ متحف الفرير بواشنطن بمقلمة من البرونز المكفت بالفضة تنسب للوزير الأمجد املك المظفر ومؤرخة بـ ٦٢٧هـ/٦٤٧م، تشمل زخارف نباتية ذات كائنات حية تشكل أرضية الكتابات ذات الرؤوس الآدمية، وكذلك طشت الصالح نجم الدين ايوب المؤرخ ٦٣٧هـ/٦٤٧م حيث استخدم نفس الأسلوب على السطح الخارجي له. يوسف محمود غلام، الفن في الخط العربي، الرياض، ١٩٨٢، ص١٩٣؛ حسين مصطفى حسين رمضان، الزخارف النباتية ذات الكائنات الحية في الفن الإسلامي المعروفة بالواق واق، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد السادس، ١٩٩٩، ص١٩٣؛ عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، ص٥٨١.

خراسان في القرن ٦هـ/١٢م ومنها انتقل الى إيران، بينما يرى آخرون أنه نشأ في شرق إيران وانتقل بعد ذلك إلى بلاد ما بين النهرين وسوريا، وهناك من يرى أيضاً أن صناع المعادن المسلمين شرق العراق وإيران تأثروا بالكتابة الأرمينية التي كانت على هيئة كائنات حية[٢٦]، وعلى أية حال فإن الفنان المسلم استخدم هنا الخطوط الملتوية المنتهية برؤوس آدمية بدلاً من أوراق النباتات، وملأ بها الفراغات الناتجة بين الحروف وعلى الحروف الخالية من الزخرفة[٢٧]. وقد استخدم الفنان لأول



شكل (١) يمثل قوام هندسة الخط العربي والتي تبدو مستوحاة من أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون.عن إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، شكل ١ ب، ص ١٧٣.



شكل (٢) الكتابات الخطية ذات الهامات التي يبرز منها رؤوس آدمية من إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم الصانع أحمد الزاهي الموصلي وتاريخ ٦٢٠هـ عن يوسف غلام، الفن في الخط العربي،ص ٣١٤.

مرة زخرفة الخطوط الملتوية التي ينتهي كل خط منها بشكل رأس إنسان أو حيوان بدلاً من أوراق النباتات. وهذا النوع لم يكن شائعاً أو معروفاً من قبل[٢٨]، وقد تطور هذا الأسلوب لتصبح الرؤوس واضحة للعيان في إبريق نحاسي مكفت بالفضة محفوظ بمتحف كليفلاند للفن بأوهايو صنعه أحمد الزاهي الموصلي سنة ٦٢٠هـ/١٢٢٣م (شكل ٢)، كما استخدم هذا الأسلوب أيضاً في الصدرية التي صنعت للملك الأيوبي الصالح نجم الدين سنة ٦٣٨هـ/١٢٤٠م وهو محفوظ في الفرير جاليري بواشنطن[٢٩]. ويجب أن نشير هنا إلى أن هذه الرسوم الآدمية كانت

---

[٢٦] منى محمد بدر محمد، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية، ج٣، ٢٠٠٣، ص ١٨٣؛ عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، ص٥٥٦. بينما هناك من يرى أن بوادر هذا الاتجاه ظهرت في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي في مدينة خاركرد وهى مدينة في شرق إيران على الحدود الأفغانية، إذ بدأت الخطوة الأولى في أسلوب رسم رؤوس الأشخاص من أوراق النباتات والأزهار. يوسف محمود غلام، الفن في الخط العربي، ص ٢٧١؛ صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص٣٣٦.

[٢٧] تجدر الإشارة إلى ربط الخطاطين ما بين رسم الحروف والكائنات الحية من ذلك قول ابن البواب في وصفه لحرف الألف حيث شبهه بالـ"الراهب في محرابه السابل الشعر على أثوابه..." بينما وصف الباء بأن "أصلها من ذنب الحية في التجريد" وأن النون شكل مدور كنصف دائرة يشبه سفينة...". لمزيد من التفاصيل انظر: هلال ناجي، ابن البواب، أبو الحسن على بن هلال ٣٥٠هـ/٩٦١م، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ٢٠٠٧،ج٤، ص ص١٧٠-١٧٣؛عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، ص٥٥٦.

[٢٨] كما ظهر في مدينة نيشابور في الإقليم الشرقي لإيران الأسلوب التجريدي منذ القرن ٦هـ/١٢م، حيث ظهر التجريد في اتخاذ الفنان وجوه النساء في صور مختلفة في رؤوس الحروف العمودية، ونفذت هذه الزخارف على أواني فخارية، لمزيد من التفاصيل انظر: يوسف محمود غلام، الفن في الخط العربي، ص ٣٠٦؛ صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص٢٣٧.

[٢٩] يوسف محمود غلام، الفن في الخط العربي، ص ١٦٨؛ صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص ص٣٣٦-٢٣٧.

دون ملامح مميزة واضحة أو لأشخاص محددون وإنما كانت صور مجردة اختصت فقط بتسجيل الحدث كطبيعة التصوير الإسلامي إبان تلك الفترة[٣٠].

وقد مهد هذا الأسلوب إلى ظهور أسلوب مميز لعبت الصور الآدمية فيه دوراً مهما، بحيث لم تصبح الأشكال الآدمية مجرد رؤوس بل تحولت هامات الحروف فيه إلى صور كاملة على هيئة أشخاص في أسلوب فريد، وتعد أبلغ نماذجه رقبة شمعدان تنسب إلى السلطان المملوكي زين الدين كتبغا المنصوري (٦٩٤هـ/١٢٩٤م) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي تحت رقم٤٤٦٣ وهي تضم كتابة نصها "العز والبقا والظفر على بالاعدا" (لوحة١)، ويلاحظ في هذه الكتابة أن ألفاتها قد شكلت على هيئة محاربين واقفين تحيط برؤوسهم هالات، وقد تسلحوا بمختلف الأسلحة من سيوف ورماح ودروع وسهام في حركات هجومية ودفاعية وملئت أرضيات الكتابات برؤوس الحيوانات والطيور في وحدة متكاملة[٣١].

وعلى الرغم من أن المشاهد لهذا النص الكتابي يستلفت نظره الصور الآدمية بصورة أكبر، إلا أنه بمزيد من المشاهدة يستخلص أن الصور الآدمية شكلت جزءاً من الكتابات، وأن الخط –النص الكتابي– هو العنصر الرئيسي فيها، "كما أضفت الصور الآدمية بالتعاون مع الخط قدراً من الخداع البصري للوحة الفنية، مما يستوجب معها جذب النظر إليها إلى عدة مستويات من التركيز، لفك وإدراك النواحي الفنية في الصورة، ثم يأتي مستوى إرجاعها إلى العناصر الكتابية وقراءتها التي ربما تأخذ جهداً وتركيزاً كبيراً..."[٣٢]. وبصفة عامة فإنه قد يكون هناك العديد من الدوافع لابتكار مثل هذه النوعية من الكتابات الآدمية، لكن يظل الدافع الأقوى هو الدافع الفني والسعي نحو التجديد والاختلاف وإثبات الذات لدى الفنان.

وقد برع الأتراك في هذا النوع من الفنون وقد اصطلح البعض على تسميته في الفن الإسلامي باسم "التصوير بالكلمات" أو "الكفتكاري"، وهو عبارة عن رسم لوحات صغيرة بالخط العربي مضمونها يتألف من حرف أو كلمة أو عبارة دينية أو أدبية تتركب في هيئة رسوم آدمية أو حيوانية أو نباتية أو طيور أو قناديل أو أباريق[٣٣].

ويلاحظ أن الصور الخطية الآدمية خطت خطوة مهمة في هذا النوع، بحيث لم تصبح الرسوم الآدمية جزءاً من النص الكتابي أو امتداداً له، بل أصبحت الصور

---

٣٠ من ذلك ما ذكره بابادوبلو من أن "...حتى التصوير ورسوم الأشخاص كان غالباً بدون تفاصيل لرسوم الوجه ويذكر في ذلك بابادوبلو أن كل هذا عمل مقصود من الفنان المسلم وليس لفقدانه بعض المهارات الساذجة، إذ كان هم الفنان الرئيس أن يؤكد مبدأ الألوهية لله، فهو لم يقصد في رسمه أن يمثل الحقيقة أو الواقع بما يدعوه للدخول في رسم تفاصيل الوجه الآدمي أو غير ذلك مما يدل على أثر المشاعر على الشخص المرسوم، ويعد دليلاً آخر على خلو الشخوص المصورين في الرسوم الإسلامية من التعبير عن المشاعر"، لمزيد من التفاصيل انظر: Papadopoulo, Muslim Art, New York, 1974,p.95.؛ محمد عبد الرحمن صالح النملة، فلسفة الفن الإسلامي وخصائصه وواقعه بين الفنون المعاصرة، ص٢٠١.

[٣١] حسن الباشا، شمعدان كتبغا، بحث مستخلص من كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥٢٦–٥٣١؛ أحمد الشوكي، دليل متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وزارة الآثار، ٢٠١٦، ص ١١١–١١٢.

[٣٢] عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، ص٥٨١.

[٣٣] وليد سيد حسنين محمد، فن الخط العربي المدرسة العثمانية، ص٦٧.

الآدمية تتشكل من مجموعة من الحروف العربية أو حروف النص الكتابي بكامله[٣٤].

ولا يخفى أن أغلب اللوحات التصويرية التي وصلتنا من هذا النوع تعود إلى فترة ما بين القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي وحتى أوائل القرن الرابع عشر الهجري/ العشرين الميلادي، وربما يعود ذلك بالدرجة الأولى إلى الصلة الوثيقة بين الخط العربي والتصوف في هذا العصر تأسيساً على الصلة المباشرة للخط بالدين الإسلامي، فقد دخل الخط في التصوف العثماني دخولاً رصيناً كون أن الخط عنصراً مهماً من عناصر الحياة الصوفية، وبوصفه انعكاسًا للطرق الصوفية والذكر والعبادة[٣٥] تجعل الخطاط وهو يزاول الخط كما لو كان في حضرة الله، وبوصفه أيضاً ممثلاً للمرجعية الصوفية (الغائبة) في التأثير على الناس والحياة[٣٦]. ما أدى إلى اكتساب الخط الصفة القدسية المجردة[٣٧] بغض النظر عن طبيعة المكتوب والمخطوط[٣٨]. وهو أمر لا يكاد يخلوا من الدلالات الرمزية للحروف المستخدمة في التصوير والتي أكسبت الحروف في النهاية أهمية ودلالات رمزية[٣٩].

---

[٣٤] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ص ١٧٨–١٨٠. عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، ص٥٨١.

[٣٥] تشابهت علاقة المتدينين والصوفية بحروف الكتابة في بداية الأمر كبحثهم عن الثواب في الآخرة، وكذلك كجزء من علاقتهم بمدلولات الكتابة من معان مقدسة تحملها الكتب الدينية، وقد اشترك كثير من الملوك والأمراء مع الزهاد والمتصوفة في فضل نسخ القرآن الكريم تقرباً إلى الله وسعياً لرضائه. لمزيد من التفاصيل انظر: معتصم زكي السنوي، أثر الرسم الكتابي العربي في الثقافة الإسلامية والحضارة المعاصرة، مجلة شئون عربية، ع١٤١، ٢٠١٠، ص ص ٢٤٧–٢٤٨. والجدير بالذكر أننا نجد هذا الرابط المقدس في كافة مدنيات العالم، نظراً لأهمية الكتابة في جميع الأديان، كما ظهر كذلك في الخرافات العامة والسحر. لمزيد من التفاصيل انظر: أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، ص٢٨؛

Derman, (M.U)., The Art of Calligraphy in the Ottoman Empire, Foundation for Science Technology and Civilization, January 2007,pp.2-11.

[٣٦] إدهام محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، الأردن، ١٩٩٧، ص٩٩.

[٣٧] كما اتخذ الصوفية من بعض الحروف معان خاصة ، من ذلك ما قاله سهل التستري الصوفي المتوفى عام ٨٩٦ هـ / ١٤٩٠م " إن الألف أول الحروف وأعظمها وهو الإشارة إلي الواحد عز وجل ، كذلك فان حرف الميم إشارة إلي النبي صلي الله عليه وسلم. لمزيد من التفاصيل انظر: عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة الكويت، فبراير ، ١٩٧٩، ص ١٢٠؛ نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن الإسلامي، ص٤١.

[٣٨] صار الخط عنصراً مهماً من عناصر الحياة الثقافية الدينية في العصر العثماني، ويتضح ذلك من دوره المؤثر والمنطلق من الاعتقاد ببركة الخط التي يجب أن تحترم، "لأن من لا يحترم هذه البركة سوف يصيبه الفقر وما شابهه من المصائب، وأن من لا يحترم ذلك فإن الله سيغلق في وجهه أبواب الحكمة والفيض..." لمزيد من التفاصيل انظر: إدهام محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص ص٩٩–١٠٠.

[٣٩] فقد حمل الحرف دلالات متنوعة فنجد في الحروف العربية ارتباطاً عضوياً بالمعنى. وقريب من ذلك أصبح للحروف قيمة قدسية سرية نراها واضحة في القرآن الكريم عندما تبدأ بعض السور بحروف ليس لها معنى ظاهر وإنما معنى قدسي أو سري مثل (س ن ك هـ ي...) وهناك سبع سور متتابعة تبدأ بحرفي حاء و ميم وما زالت هذه الحروف محل اجتهاد إلى الآن. لمزيد من التفاصيل انظر: مصطفى عبد الرحيم محمد، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة العربية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٨٧؛ مها

بعض الطرق الصوفية اتخذت من الخط شعاراً وواجهة تجسيدية لها[٤٠].كما انتسب كثيراً من الخطاطين العثمانيين إلى بعض الطرق الصوفية، وكان أغلب شيوخ التكايا أو العاملين فيها من الخطاطين[٤١]. وتأثر الصوفية في هذا بمذهب الحروفية[٤٢] الذين كانوا علي صلة وثيقة بالطريقة البكتاشية[٤٣] التي تحمل العديد من الصلات الشيعية[٤٤] ويلاحظ في هذه الرسوم أن الكتابات المتداخلة[٤٥] شكلت الرسم الآدمي بدلاً

زكريا عبد الرحيم درويش، مدخل تحليلي لتذوق الزخارف الإسلامية في المصحف الشريف، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، ١٩٩٨، ص٤٩؛ عبد الرحيم خلف، المقومات الفنية والجمالية وتطورها في الخط العربي، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، عدد ٢٤، ٢٠٠٧، ص٥٢٠. هذا إلى جانب استخدام الخط العربي السحرية وفي كتابة الطلاسم. لمزيد من التفاصيل انظر:

Venetia Porter., The use of the Arabic script in magic, Seminar for Arabian Studies, Vol. 40, Supplement: The Development of Arabic as a Written Language. Papers from the Special Session of the Seminar for Arabian Studies held on 24 July, 2009 (2010), pp.131-140.

[٤٠] إدهام محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص١٠١.

[٤١] من هؤلاء أدهم أفندي (ت ١٣٢١هـ/١٩٠٤م) شيخ تكية الأزبكية، وكما هو حال محمد أمين يازجي (١٣٠١-١٣٦٥هـ/١٨٨٣-١٩٤٥م) عازف الناي في التكية المولوية، وكذلك الشيخ عبد العزيز الرفاعي (١٢٨٨-١٣٥٣هـ/١٨٧١-١٩٣٤م) الذي كان مرشداً في حلقات المولوية. لمزيد من التفاصيل انظر: إدهام محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص١٠١.

[٤٢] تقوم فلسفة الحروفية علي أن الإنسان مكون من حروف الهجاء يقول شاعر الحروفية رفيعي في ذلك : افتح عينك جيدا وتأمل هذا الوجه الجميل وجه الإنسان/ لا تكن من الحق العظيم بعيدا /فللإنسان أربعة سفوف من الأهداب/وحاجبان وفروة رأس/وعدد كل هذا سبعة فهو اذن أم الكتاب /والشفتان وملتقاها إذا انطبقتا /وعدد هذا سبعة كذلك /فلدينا في وجه الإنسان أربعة عشر شيئا/ وضعف هذا العدد ثمانية وعشرون وهو عدد حروف الهجاء. لمزيد من التفاصيل انظر: حسين مجيب المصري: تاريخ الأدب التركي ، القاهرة، ١٩٥١ ، ص ١٠٩؛ نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، ص٤٥.

[٤٣] الطريقة البكتاشية طريقة صوفية شيعية الحقيقة والمنشأ، ولكنها تربت وترعرعت مع ذلك في بلاد أهل السنة في تركية ومصر. تنسب هذه الطريقة إلى خنكار الحاج محمد بكتاش الخراساني النيسابوري المولود في سنة ٦٤٦هـ /١٢٤٨م وقد نسب نفسه إلى أنه من أولاد إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي بن زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه، مر على الطريقة البكتاشية أيام مد وجزر في تركيا، فبينما ناصرها بعض السلاطين، عارضها آخرون مفضلين طريقة أخرى غيرها فقد أمر السلطان محمود الثاني بإلغاء الإنكشارية بعد أن عاثت في الأرض فسادًا، وأغلق كذلك الزوايا البكتاشية ولكن السلطان عبد المجيد المتوفي سنة ١٢٥٥هـ/١٨٣٩م عاد وأمر بفتح الزوايا البكتاشية مرة أخرى. وفي سنة ١٩٢٥م صدر مرسوم الحكومة التركية بإلغاء جميع الطرق الصوفية ومن ضمنها الطريقة البكتاشية، وكان آخر مشايخها هو صالح نيازي الذي سافر إلى ألبانية وانتخبه الدراويش البكتاشيون ليكون (رده بابا) وهي أعلى منزلة في الطريقة أي شيخ مشايخ الطريقة. وبعد اغتيال صالح نيازي سنة ١٩٤٢م تولى بعده ابنه "عباس دده بابا" الذي قتل نفسه سنة ١٩٤٩م بعد دخول البلاشفة إلى ألبانيا. ومنذ ذلك الوقت انتقل المركز الرئيسي للطريقة ليتحول إلى مصر وتكون القاهرة هي المقر الحالي والأخير لهذه الطريقة ــ لمزيد من التفاصيل انظر: عبد الرحمن عبد الخالق يوسف، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، الكويت، ١٩٨٦، ص ص ٤٣٠-٤٤٢.

[٤٤] كان السبب في ظهور هذه الأعمال الفنية ذات الدلالات الشيعية داخل تركيا هو الصراع بين الدولتين العثمانية السنية والصفوية الشيعية، الأمر الذي شجع الصفويين على محاولة إدخال المذهب الشيعي إلى تركيا من خلال التصوف، حيث حرص المتصوفة على نسبة أنفسهم وطرقهم إلى الأمام على بن أبي طالب.لمزيد من التفاصيل انظر: نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، ص٤٥.

من أن يشكل الرسم الآدمي أجزاء من الكتابة الخطية كما شاهدنا في الأنواع السابقة،

وتحمل أغلب هذه الصور دلالات صوفية واضحة تميل إلى التشيع، نستطيع أن نميز منها مجموعة من الوجوه الآدمية التي تتشكل من كلمات متنوعة ومنها (لوحة ٢) وتمثل لوحة خطية نصها "يا على"[٤٦] شكل جزءها الأيمن على شكل وجه آدمي داخل حرف العين، وفي القسم الأيسر منها صورة أسد شكلت أجزاء منه بكتابات خطية كما تخيلها الصوفيون. ولا تخفى الدلالة هنا بين اسم الإمام على وبين شكل الأسد[٤٧]. وقد استعان هنا الخطاط بالعديد من الخطوط الإضافية ورسم بعض العناصر غير الخطية لإكمال عناصر اللوحة مثل رسم العينين.

ويتشابه هذا الأسلوب مع لوحتين خطيتين لرأسين آدميين إحداهما(لوحة٣) مكونة من أسماء الخلفاء الراشدين، أما الثانية فعبارة عن رأس إنسان مكون من أسماء آل بيت النبي صلي الله عليه وسلم[٤٨] (لوحة٤)، تشكلت الحدود الخارجية من الوجه والأنف والعينين من (يا محمد ، يا علي) بينما سجل على الجبهة فاطمة وعلى الوجنتين حسن وحسين، وقد أضاف الخطاط بعض الخطوط البسيطة الإضافية لتحديد العينين والفم، بينما وظف النقطتين في كلمتي (يا) كأنهما قرطان يتدليان من أذني الرأس[٤٩].

ويمكن ملاحظة أن الخطاط قد وصل في بعض اللوحات الخطية إلى مهارة تمكنه من رسم الوجه الآدمي دون أية إضافات غير النص الكتابي، من ذلك لوحة خطية (لوحة ٥) مشكلة على هيئة وجه آدمي تشكل من كتابات مرآتيه نصها "الله، محمد، حسن"[٥٠].

---

[٤٥] تميزت الحروف في هذه اللوحات بأنها متداخلة بعضها ببعض، فتبدو معقدة غير واضحة لا تقرأ بسهولة، وكأن الخطاطون بذلك يقصدون الإشارة إلى صعوبة الرحلة الصوفية، وتداخل مقاماتها، ومعاناة السالك فيها، ومكابدته في الوصول إلى المعنى الحق. لمزيد من التفاصيل انظر: سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف، مجلة المحجة، لبنان، ٢٠٠٥، عدد١٣، ص ١١٩.

[٤٦] ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، بغداد، ١٩٧٢، ص٢٢١.

[٤٧] الأسد اسم من أسماءه حيدره وهو: لقب علي بن أبي طالب؛ وقد جاء من قوله لما كان يقاتل في خيبر: أنا الذي سمتني أمي حيدرة، كليث غابات كريه المنظرة، أوفيهم بالصاع كيل السندرة، فصار هذا الاسم علماً. انظر: البغوي، معالم التنزيل في تفسير القرآن، تحقيق عبد الرازق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢٠هـ، ج٤، ص ٢٣٠.

[٤٨] ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، ص ٢٢٨، شكل٣٨٣-٣٨٤.

[٤٩] كان الصوفية والشعراء غالباً ما يشبهون النقاط التي على الأحرف بالخال الذي يزين وجه المحبوب حيث قال بعضهم: لا تظن أنه خال بل هو نقطة رقمها كاتب ديوان الجمال، وقال الحافظ الشيرازي كذلك لا نستطيع أن نضع نقطة خالك على لوح البصر/ وربما وجب علينا أن نطلب حبراً من إنسان العين. لمزيد من التفاصيل انظر:أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، ص٤٣.

[٥٠]إيهاب إبراهيم أحمد، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٥٠، لوحة ٢. وكان الشعراء كذلك يربطون بين أشكال الحروف وخاصة الحروف المقطعة التي توجد في ابتداء السور القرآنية وملامح الوجه من ذلك ما ذكره أحد شعراء الهند: إن الفم والصدغ والقد المستقيم/ إني على حق إن قلت ألف ولام وميم لمزيد من التفاصيل انظر: أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، ص٣٨.

وتجدر الإشارة أن محاولات الخطاطين لم تقف عند حد رسم الرؤوس الآدمية فقط، بل وصلتنا كذلك بعض المحاولات مختلفة لرسم جسد آدمي كامل، من ذلك رسم آدمي لإنسان قائم من الكلمات الرمزية وغيرها(لوحة ٦)، وهى موزعة كالتالي في الرأس الله، وفي الأطراف محمد، وفي الوسط "أهو علي"، وعلى جانبيه حسن حسين[٥١].

ولا يخفى لما هذه الوجوه الآدمية من دلالة عند أصحاب المذهبين الصوفي والحروفي، حيث كثر تشبيه الوجه الحسن بالمصحف الشريف عند كثير من الشعراء، لأنه يحتوي على كل ما خلقه الله من آيات الجمال، وهو "نسخة الأسرار الإلهية" وكان الممثل الشهير لهذا النوع من التشبيه الشاعر الحروفي التركي "النسيمي" الذي أعدم عام٨٢٠هـ/ ١٤١٧م لزندقته، حيث قال حجاب عينين وأهدابك وشعرك المسكي أم الكتاب، وصار إمام أهل التوحيد وقرآنهم[٥٢]

ومن اللوحات الخطية الرائعة لوحة تمثل "الإمام علي يجر جمل يحمل كفنه مع ولديه الحسن والحسين" (لوحة ٧) وهذه اللوحة من عمل الخطاط عليفي بكتاشي، وهى تنسب إلى تركيا في القرن ١٣هـ/١٩م ومحفوظة بمجموعة خاصة[٥٣]. وعلى الرغم من المسحة الشيعية الغالبة على اللوحة، خاصة في رسم الكفن الذي يعلوه مع سيف ذو الفقار[٥٤]، والتي تبدو جميعها تأثيرات عقائدية ترتبط بآل البيت وبما تعرضوا له من نكبات، ومن جهة أخرى بالطريقة البكتاشية التي يبدو من اسم الخطاط أنه من منتسبيها، فقد رسم الإمام على بعبارة "مدد يا علي" بينما رسم الإمام الحسين بكلمة"حسين" وكذلك الإمام الحسن بكلمة "حسن"، وقد راعى الخطاط أن يرسم كل من الإمام على وولديه من ظهورهم حتى لا تظهر ملامح الوجه، وبنفس ترتيب وفاة كل منهم؛ حيث رسم الإمام علي على يسار اللوحة ويمينه الحسين ويمين الحسين الحسن.

ويبدو الخطاط في هذه اللوحة وقد ملك زمام أدواته الفنية في تصوير الجمل بنسب تشريحية سليمة، مع مراعاة النسبة والتناسب بينه وبين أجساد كل من الحسن والحسين من جهة وبين جسد الإمام على من جهة أخرى، الذي رسم بحجم أكبر من ولديه، كما أضاف أغطية رؤوس بيضاء لكل من الإمام وولديه لإكمال المنظر

---

[٥١] ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، ص٢٢٨، شكل ٣٨٥.

[٥٢] كما كتب أحدهم في بلاد السند: وجهك مثل المصحف بلا سهو وغلط/ قد كتبه قلم القضاء من مسك فقط/ عينيك وفمك آية ووقف حجابك مد/ أهدابك إعراب خالك وشاربك حرف ونقط. لمزيد من التفاصيل انظر: أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، ص ص ٣٧-٣٨.

[53] Bedos-Rezak,(B.M) and F.Hamburger (J)., Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE), Washington D.C, 2016, fig.9.5, p.187.

[٥٤] يرسم البكتاشية هذا السيف بنصل مزدوج . ويعود أصله إلي انه سيف غنمه الرسول صلي الله عليه وسلم يوم بدر من مشرك يدعي منبه بن الحاج ، وورد ذكره في روايات الرواة وكان مضرب الأمثال حتى قيل : " لا سيف إلا ذو الفقار" ثم انتقل هذا السيف بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم إلي علي بن أبي طالب: وكان هذا السيف ذا حدين شأنه في ذلك شأن السيوف العربية القديمة، فلما غلب علي الناس اتخاذ السيف ذا الحد الواحد توهموا أن ذا الفقار كان بنصلين وهم لهذا يرسمونه بهذا الشكل، دائرة المعارف الإسلامية، مادة ذو الفقار؛ نادر محمود عبد الدايم، ص٤٧.

التصويري، وتتميز هذه اللوحة باكتمال عناصرها الفنية التصويرية بما يؤكد على مهارة الخطاط التصويرية والتي امتزجت بنجاح مع مهارات الخط لديه.

ونستخلص من ذلك أن الصور الآدمية الخطية التي سبق الإشارة إليها قد نفذت كنتيجة مباشرة للدوافع الصوفية والتي تميل نحو التشيع وهو الأمر الذي يختلف كلياً عن الدافع الفني الذي شاهدناه في النماذج السابقة للكتابات المزينة برؤوس آدمية أو تلك التي اصطلح على تسميتها بالكتابات الآدمية. كما حملت العديد من المعاني الباطنة، لدرجة أن اللوحات الخطية أصبحت لوحات مجردة تتخذ المظهر–وهو الحرف– وسيلة إشارة أكثر مما هو وسيلة عبارة، فإذا باللوحة المتأثرة بالرموز الصوفية –كأي نص صوفي أخر– تشاهد أكثر مما تقرأ، وتشير أكثر مما تعبر[٥٥]، مما ربط هذه اللوحات التصويرية الآدمية بفن التصوير أكثر ما ربطها بالخط، وإن كانت تشترك جميعها في اختفاء البعد الثالث حيث بدت جميعها مسطحة لا عمق فيها[٥٦].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل استمرت هذه الرسوم الآدمية الخطية بعد ذلك أم توقفت عند حدود القرن ١٣هـ/١٩م؟ وهل استمرت كذلك بنفس دوافعها التي تنوعت ما بين الفنية والصوفية؟

وللإجابه على ذلك فإنه قد وصلتنا لوحة خطية محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم "١٠٣ دشت وجه" تنشر لأول مرة (لوحة ٨)، وهى مستطيلة الشكل تبلغ مقاييسها ٦٥ سم طول×٥٠ سم عرض، وهى تتشابه مع تصميم الحليات النبوية في وجود الإطارات المتداخلة والعديد من الآيات القرآنية وأسماء الخلفاء الراشدين التي نفذت بخطوط متنوعة[٥٧]، وبعض العناصر الزخرفية النباتية، ولكن ما يميز هذه اللوحة الخطية وجود صورة خطية للملك فاروق في الوسط منفذة بخط

---

[٥٥] سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف، مجلة المحجة، ، لبنان، ٢٠٠٥، عدد١٣، ص ١٢٠.

[٥٦] هناك من يرى أن صور المنمنات الإسلامية سواء أكانت أصولها فارسية أو عربية أو تركية كانت وسيلة وذات بعدين لا ثلاثة، تماماً كما الخط، ذلك أنها في أساسها وسيلة لشرح ما هو مكتوب في النصوص وحسب دون البعد الثالث أو العمق، وذلك تجنباً لأي إشارة إلى التجسيد الذي ينكره الإسلام، سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف، ص ١١٨. وعلى الرغم من أننا لا نقبل العديد من الإشارات التي وردت في هذه العبارة من حيث خلوا التصوير الإسلامي من العمق إلا أنها من جهة أخرى تعطى ربطاً واضحاً ومنطقياً بين الخط والصورة.

[٥٧] هى نوع بذاته من اللوحات الخطية، كان ولا يزال ينفذ بصورة معينة من قبل الخطاطين ويكون صلب المتن فيها أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم، ويمكن القول إن الخطاط التركي أراد بابتكاره لتلك الحلي الشريفة أن يوثق بعض الأحاديث النبوية، ويساعد في نشرها بين العامة والخاصة في شتى ديار الإسلام بكتابته المتواترة في بعض الأحاديث والروايات، حيث لا بخطوط جميلة أوصاف النبي، بل كل ما نعرفه عن صفاته وهيئته الجسمانية توجد صورة لشخص الرسول الشريفة إنما هو فقط من خلال الروايات التي نقلها الخلف عن السلف. لمزيد من التفاصيل حول الحلية النبوية انظر: محمد علي حامد بيومي، دراسة أثرية وفنية للوحات الحلية النبوية في فن الخط العربي: مجموعة دار الكتب المصرية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، ٢٠١١، عدد١٢، ص ص ١٢٥–٢٠٠؛ خالد عزب ومحمد حسن، ديوان الخط العربي، دراسة وثائقية للكتابات وأهم الخطاطين في عصر أسرة محمد علي، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٠، ص ص ٣٢؛ عبد القادر نبيه مولود بكر، أساليب تصميم إجازات الخط العربي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة الأنبار، مج٢٤، عدد١٠١، ٢٠١٨. ص ص٨٤١–٨٧٤.

الغبار[٥٨](لوحة٩)، إذ يشاهد عقد محمول على عمودين دوريين، يقطعهما شكلان لصفحتي كتاب، دون عليهما آيات من سورة النمل، بينما يزين أسفل العقد من أعلى التاج الملكي وفي وسطه قلب وبداخله كتب "حضرة صاحب الجلالة فاروق الأول ملك مصر" بينما رسم الملك فاروق أسفل التاج الملكي في وضع المواجهة ويغطي رأسه طربوش بينما يرتدي قميص ورابطة عنق يعلوهما جاكت لزي رسمي، وقد نفذت كل هذه التفاصيل بآيات من سورة الفتح، وكتب أسفل الصورة "جلالة فاروق الأول الملك المحبوب". ويمكن قراءة اسم الخطاط بخط الغبار أيضاً بصيغة "المخلص للعرش والخادم الأمين جمعة أحمد على بالمساحة بالزقازيق"[٥٩](لوحة ١٠). ويحيط بصورة الملك فاروق مزهريتان تحتوي كل منهما على أزهار وأفرع نباتية بألوان مختلفة ما بين الأحمر والأصفر والأخضر.

وقد تم تنفيذ صورة الملك فاروق بواسطة بضع آيات من سورة الفتح وهى الآيات الخمس الأولى بدءاً من أعلى الجبهة وحول الطربوش ونزولاً حول رابطة العنق، ونصها " إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُبِيناً (١) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطاً مُسْتَقِيماً (٢) وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْراً عَزِيزاً (٣) هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَاناً مَعَ إِيمَانِهِمْ وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيماً حَكِيماً (٤) لِيُدْخِلَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَيُكَفِّرَ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَكَانَ ذَلِكَ عِنْدَ اللَّهِ فَوْزاً عَظِيماً (٥)". ولم يكمل الخطاط باقي آيات سورة الفتح وإنما فضل إكمال الصورة بالآيتين الأخيرتين حيث نفذ بهما الكتفين والصدر ونصها "لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ لَتَدْخُلُنَّ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ مُحَلِّقِينَ رُءُوسَكُمْ وَمُقَصِّرِينَ لا تَخَافُونَ فَعَلِمَ مَا لَمْ تَعْلَمُوا فَجَعَلَ مِنْ دُونِ ذَلِكَ فَتْحاً قَرِيباً (٢٧) هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيداً (٢٨) مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمْ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْراً

---

[٥٨] ذكره القلقشندي بقوله "يكتب به بطائق الحمام والملطفات وما في معناها..." كما ذكر أنه كان مستعملاً في ديوان الإنشاء. لمزيد من التفاصيل انظر: القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشا، ج٣، ص ص٥٢-٥٣. وهو يعرف بغبار الحلية أو بالخط المجهري، قيل أن مبتكره هو الأحول المحرر، وهو أحد أنماط خط النسخ، لكنه صورة مصغرة دقيقة منه، عرف بالغباري نسبة إلى صغر حجمه كأنه ذرات الغبار، بدأ العرب بهذا الخط كتابة رسائل الحمام الزاجل ولذا فقد عرف أيضاً بخط الجناح، شاع استخدامه في كتابة رؤوس السور والمصاحف التي تعلق على الصدور كما كتب به نوع من المصاحف سمى باسم مصحف الصنجق، وهو نوع صغير للغاية من المصاحف كان يوضع أعلى الصنج (أي الراية) في الحرب عنواناً على نصرة الجيوش العثمانية، وكان هذا النوع من المصاحف يخط بشارب القط لدقة حجم الحروف التي يكتب بها، والغبار خط الخردة هو نسق خطي مرتبط بحجم الخط، فالخط إذا كتب في حجم أقل من حجمه الدارج فهو حينئذ خردة، وإذا كتب في حجم أقل من الخردة صار غباري. وليد سيد حسنين محمد، فن الخط العربي المدرسة العثمانية، ص ص ٣٨، ٥٨، ٦٣. قال فيه الحافظ الشيرازي لو وقع بيدي تراب كف قدم حبيبي/لمسحته على لوح بصري كأنه خط الغبار انظر: أنا ماري شيمل، التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، ص٣٥.

[٥٩] لم أستطع العثور على أية ترجمة لهذا الخطاط، وإن كان يفهم من اسمه أنه كان من ساكني الزقازيق محافظة الشرقية حالياً.

عَظِيماً (٢٩)".

ويبدو من الوهلة الأولى أن هذه اللوحة الخطية قد نفذت من قبل خطاط كان يحاول التقرب من الملك فاروق بواسطة عمل فني مبتكر، وقد جاء عمله مبدعاً[٦٠] ومشبعاً بالعديد من الرموز الدينية والسياسية؛ جاء في مقدمتها استخدام آيات من سورة الفتح تشير في مجموعها إلى معاني مختلفة مثل الفتح وتولي الملك والنصر والسكينة والعمل الصالح والمغفرة من الله، كل ذلك في رمزية لما يتمناه الخطاط للملك فاروق نفسه.

أما عن الدلالات السياسية فيجب ألا ننسى دلالات الملك المختلفة في هذه اللوحة الخطية سواء سورة النمل التي دونت على ضفتي كتابين على يمين ويسار الملك فاروق والتي تتحدث آياتها عن سليمان وداوود عليهما السلام وملكهما وكيف ورث سليمان داوود، في إشارة واضحة إلى الملك فاروق وأبيه الملك فؤاد، وقد أكد الخطاط على رموز الملك هذه برسم التاج الملكي وكذلك كتابة أسماء الحكام السابقين من الأسرة العلوية في الإطار الأوسط للوحة بدء من "المغفور له محمد علي باشا" وتنتهي بـــ"المغفور له الملك فؤاد الأول" أعلى التاج الملكي. وفي هذا الإطار السياسي يمكن أن نفهم هذه التصويرة الآدمية الخطية التي تعد الأولى من نوعها حتى الآن في ضوء الدعاية السياسية والدينية التي كان يقوم الملك فاروق بها ويشجعها في محاولة منه لإعادة الخلافة الإسلامية وتنصيب نفسه خليفة على المسلمين، وهى نفس المحاولات التي قام بها والده الملك فؤاد، بعد أن قام كمال الدين أتاتورك بإلغاء الخلافة الإسلامية سنة١٣٤٢هـــ/١٩٤٢م، ولكنها باءت جميع جهودهما بالفشل[٦١].

والمتأمل في هذه التصويرة يلاحظ أن الملك فاروق يبدو فيها في ريعان الشباب، وجدير بالذكر أن الملك فاروق كان قد تولى ملك مصر في عام ١٩٣٦م، و كان يبلغ من العمر وقتها ستة عشر عاماً وبضعة أشهر، وفي الحقيقة فإن هذه الصورة الخطية تحمل العديد من ملامح التقدم الفني، فهي تعد أول تصويرة شخصية مكتملة الأركان نفذت بالخط العربي تصلنا حتى الآن، حيث راعى فيها الفنان تشابه الملامح مع صاحب الصورة كما تم مراعاة العمق والنسب التشريحية مع الاهتمام بالتفاصيل، وهو الأمر الذي يرجح معه أن هذه التصويرة تم نقلها عن أصل تم تصويره فوتوغرافياً أو يدوياً للملك فاروق، وبالبحث تمكنت من العثور على هذه التصويرة التي تتطابق مع ملامح الملك فاروق في الصورة الخطية السابقة (لوحة١١).

أما عن طريقة تنفيذ هذه الرسوم فيبدو أن الخطاط كان يحدد أولاً الملامح الرئيسية للشخصية المراد رسمها عن طريق شفها من صورة حقيقية بواسطة قلم رصاص خفيف ثم يقوم بعد ذلك بكتابة النص المراد كتابته على هذه الخطوط، يؤكد ذلك أن هناك بعض الخطوط التي لم يقم الخطاط بإزالتها خاصة عند ياقة القميص، ودائرة العينين.

---

[٦٠] كان الحكم دائماً على الخطاط المبدع ذي الرؤية الفنية بأنه هو فقط من يستطيع أن يفرغ موهبته الخطية في تكوين فني قائم على التركيب الذي لا يقلد فيه أحداً، بل يبدع عملاً متفرداً، فينفذ لوحته بخط الثلث أو الإجازة أو جلي الديواني، وتتداخل حروفه بشكل فني مدروس، ويشتبك بعضها ببعض، وتتصل فيما بينها لتكون اللوحة قطعة واحدة أو قطعتين أو ثلاث قطع على أكثر تقدير. لمزيد من التفاصيل انظر: وليد الأعظمي، خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م٣١، ص ٢٤٢؛ صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص ٣٢٩.

[٦١] لمزيد من التفاصيل انظر:أمل فهمي، الملك فاروق والخلافة الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٣.

وتجدر الإشارة إلى أنه وصلتنا لوحة أخرى مشابهة للوحة السابقة، حيث تحتفظ دار الكتب المصرية أيضاً بلوحة تمثل صورة لوجه الملك فاروق تحت رقم (١٠٣ دشت ظهر) تنشر لأول مرة(لوحة١٢)، ومقاييسها صغيرة بالنسبة للوحة السابقة حيث تبلغ ٥سم×٣سم، ويتشابه أسلوب هذه التصويرة مع أسلوب التصويرة السابقة في استخدام الخط الغباري، بل وفي تنفيذ الصورة بآيات من سورة الفتح أيضاً، وتختلف عنها في أنها صورة لوجه الملك فاروق وهو يرتدي الطربوش فقط دون تصوير باقي جسده، كما حاول الخطاط هنا الكتابة داخل الطربوش الذي ترك خالياً من الكتابة في اللوحة السابقة، وربما هذه التصويرة الخطية نفذت بواسطة نفس الفنان كتجربة قبل تنفيذه للوحة الرئيسية السابقة، يؤكد ذلك أن العديد من الخطوط المبدئية التي تحدد ملامح الوجه لا تزال واضحة حول الفم والعينين وكذلك حول الطربوش لم يقم الخطاط بإزالتها.

وبصفة عامة فإن هاتين اللوحتين تشيران إلى أن الصور الآدمية الخطية قد وصلت إلى مرحلة شديدة التطور في النصف الأول من القرن١٤هـ/٢٠م حيث تم بها رسم **صور شخصية** لأول مرة تتسم بالمهارة والدقة، كما كانت مشبعة بالدلالات والرموز الدينية والسياسية. ولا شك أن هذه اللوحات كانت تعد للاقتناء، أو للتعليق وتزيين الجدران.

وفي النهاية يجب أن نشير إلى أن هذا الفن لا يزال مستمرًا إلى الآن لدى الخطاطين المعاصرين والمحدثين، بل إنهم قدموا ابتكارات مختلفة ومتنوعة في هذا المجال، من ذلك ما قام به أحد الخطاطين ويدعى أبو حريشة في معرض الخط العربي الذي أقيم بقصر الفنون بدار الأوبرا المصرية عام ٢٠١٥، بعرض لوحات خطية تصويرية تمثل أم كلثوم ومحمد منير باستخدام أشعار من أغانيهما، الأمر الذي يؤكد أن هذا التيار الفني له جذوره ومرتبط بموروثاته الفنية النابعة من الحضارة الإسلامية، وهو ما يؤكد على استمرارية هذا الصور الخطية الآدمية في التراث الثقافي والأثري باعتباره أحد المميزات الأثنوأركيويجية" التي يمكن تتبعها عبر الفنون الإسلامية.

الخاتمة:

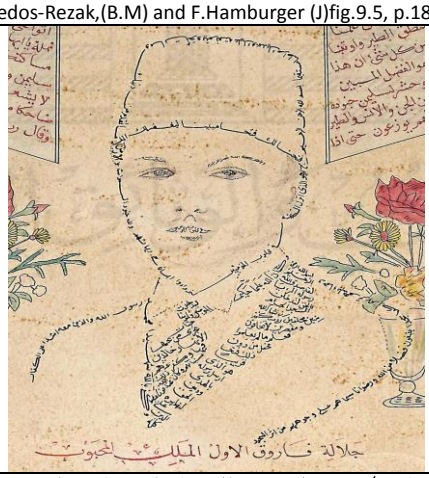
- نخلص من هذه الدراسة إلى أن العلاقة بين الخط العربي والصور الآدمية نشأت منذ أن وضع ابن مقلة قواعده للخط العربي، وإن كانت علاقة مستترة تمثلت في التشبه بالأجساد الآدمية في النسب والأوضاع المختلفة من الحركة والسكون.
- خطت الصور الخطية الآدمية خطوة كبيرة عندما حاول الخطاط أن يشكل عنصر الكائنات الحية- بما فيها الصور الخطية الآدمية- كأرضية للكتابة أطلق عليه التصوير بالكلمات أو "الكفتكاري"، وغلب على هذه الصور الآدمية تأثرها بالرموز والأفكار الصوفية والشيعية.
- استمرت الرسوم الآدمية الخطية حتى عصر أسرة محمد على إذ نشرت الدراسة لأول مرة لوحتين خطيتين للملك فاروق، كان الدافع لتنفيذهما في الأساس هو الدافع السياسي والديني إلى جانب الدافع الفني والاجتماعي.
- تعد الصور الخطية الآدمية من الموضوعات المهمة، التي يمكننا عند دراستها باستخدام المنهج الأثنوأركيولوجي أن نفهم طبيعة مجتمعاتنا الإسلامية وتتبع جذورها الفنية وتطورها حتى الآن .

اللوحات

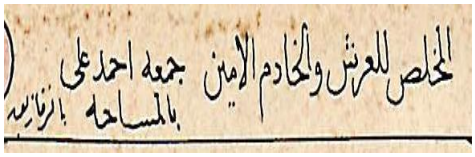
لوحة ١ الكتابات الآدمية على رقبة شمعدان السلطان زين الدين كتبغا المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، عن أحمد الشوكي، دليل متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ص١١٢.	لوحة (٢) لوحة خطية تصور رأس آدمي بواسطة عبارة" يا علي" كما تخيلها الصوفيون وفي آخرها صورة أسد مكتوبة عن ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، ص٢٢١.
(لوحة ٣) رأس إنسان مكون من أسماء الخلفاء الراشدين، ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، ص٢٢٨، شكل ٣٨٣.	(لوحة ٤) رأس إنسان مكون من آل بيت النبي صلي الله عليه وسلم، ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، ص٢٢٨، شكل ٣٨٤.
(لوحة ٥) لوحة خطيئة على هيئة وجه آدم تشكلت على شكل كتابات مراتية نصها "الله، محمد، حسن" عن إيهاب إبراهيم أحمد، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٥٠، لوحة ٢.	(لوحة ٦) شكل إنسان قائم من الحروف الرمزية وغيرها في الرأس الله وفي الأطراف محمد وفي الوسط "أهو علي" على جانبيه حسن حسين بدائع الخط العربي، ص٢٢٨. شكل ٣٨٥

(لوحة٧) الإمام علي يجر جمل يحمل كفنه مع ولديه الحسن والحسين، الخطاط عليفي بكتاشي تركيا ق١٩ مجموعة خاصة عن:
Bedos-Rezak,(B.M) and F.Hamburger (J)fig.9.5, p.187.

(لوحة ٨) لوحة خطية تحمل صورة للملك فاروق محفوظة بدار الكتب المصرية.
تحت رقم (١٠٣ دشت وجه) تنشر لأول مرة

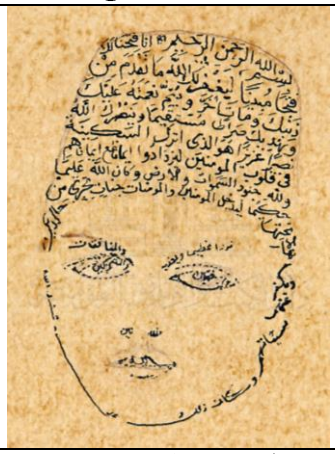


(لوحة ٩) تفصيل من اللوحة السابقة يمثل صورة الملك فاروق



(لوحة ١٠) تفصيل من اللوحة ٧ يمثل توقيع الخطاط جمعة على أحمد

(لوحة ١١) صورة الملك فاروق ، عن
http://www.faroukmisr.net/king_farouk2.htm



(لوحة ١٢) لوحة خطية تحمل صورة للملك فاروق محفوظة بدار الكتب المصرية.
تحت رقم (١٠٣ دشت ظهر) تنشر لأول مرة