Archaeological Inscription
Print ISSN:2974-4016
Online ISSN:2974-4024

النقوش والرقوش العربية والإسلامية على الآثار
"أطر منهجية وروافد معرفية لدراسة الشكل والمضمون"
(الجزء الأول: الشكل)

أ.د/ محمد عبد الستار عثمان

أستاذ الآثار والعمارة الإسلامية المتفرغ

كلية الآثار– جامعة سوهاج– مصر

muhammad.abdalsattar@arch.sohag.edu.eg

Article information

Received: 12/2022 **Accepted:** 3/2023

Pages: 1-93

Vol: 1 (2023)

DOI: 10.21608/archin.2023.301870

Abstract:

This paper presents the methodological frameworks that lead to an integrated study of Arabic and Islamic inscriptions and inscriptions on antiquities such as the spatial framework, the temporal framework, the historical framework, the functional framework, the cultural framework, the linguistic framework, the technical framework, and the artistic framework, Then it presents the various aspects related to the study of Arabic and Islamic inscriptions and inscriptions on antiquities in terms of Form, starting from the location of the inscription, its area, its supporting materials, calligraphy style, the map of writing the inscription and its reading, calligraphy decoration, and what is related to the letters of writing in terms of form and ambiguity, and the relationship of drawing words to the linguistic dimension Various types of fonts, decorative frames for inscriptions, and coloring inscriptions.

Then the paper presents the formal aspects related to the content of the inscription, and in this aspect the research focuses on the inscriptions of coins and cymbals specifically in the framework of the relationship between the writings of the center and the related problems that need to be reviewed. It also discusses some issues and methodologies related to the relationship between the form of the inscription and the content of its text, such as the issue of verifying the text, as well as numbers and symbols, writing in squares, and tree planting.

The research presents these issues as a link between them and their knowledge tributaries in the Arab and Islamic heritage, which help a lot in achieving an integrated study of the purely formal aspects of the inscriptions, as well as the aspects that reflect the interdependence between the form of the inscription and its content. The study concludes with the importance of following these frameworks and using these knowledge tributaries to achieve an integrated study of inscriptions in terms of form.

الملخص:

يعرض هذا البحث للأطر المنهجية التي تؤدي إلى دراسة متكاملة للنقوش والرقوش العربية والإسلامية على الآثار كالإطار المكاني، والإطار الزمني، والإطار التاريخي، والإطار الثقافي، والإطار اللغوي، والإطار التقني، والإطار الفني.

ثم يعرض للجوانب المختلفة المتعلقة بدراسة النقوش والرقوش العربية والإسلامية على الآثار من ناحية الشكل إبتداء من موضع النقش، ومساحته، والمواد الحاملة له، ونمط الخط، وخريطة كتابة النقش وقراءته، وزخرفة الخط، وما يتصل بحروف الكتابة من شكل وإعجام، وعلاقة رسم الكلمات بالبُعد اللغوي، والخطوط بأنواعها المختلفة، والأطر الزخرفية للنقوش، وتلوين النقوش.

ثم يعرض البحث للجوانب الشكلية المرتبطة بمضمون النقش، وفي هذا الجانب يركز البحث على نقوش المسكوكات والصنج تحديدًا في إطار العلاقة بين كتابات المركز وما يرتبط بذلك من إشكاليات تحتاج إلى مراجعة. كما يناقش بعض القضايا والمنهجيات المرتبطة بالعلاقة بين شكل النقش ومضمون نصه مثل قضية تحقيق النص، وكذلك الأرقام والرموز، والكتابة في المربعات والتشجير.

ويعرض البحث لهذه القضايا رابطًا بينها وبين روافدها المعرفية في التراث العربي والإسلامي والتي تساعد كثيرًا في تحقيق دراسة متكاملة للجوانب الشكلية البحتة للنقوش، وكذلك الجوانب التي تعكس الترابط بين شكل النقش ومضمونه.

وتخلص الدراسة إلى أهمية إتباع هذه الأطر والاستعانة بهذه الروافد المعرفية لتحقيق دراسة متكاملة للنقوش من ناحية الشكل.

الكلمات المفتاحية:

النقوش الكتابية، أنماط الخطوط ، مواد النقوش، العمارة الإسلامية.

Keywords:

Written inscriptions, calligraphy styles, inscription materials, Islamic architecture.

المقدمة:

تمثل النقوش العربية والإسلامية محورًا مهمًا في دراسة الآثار الإسلامية بفروعها المختلفة، كما أنها تعتبر مظهرًا مهمًا من مظاهر الحضارة الإسلامية بوجه عام، ودراسة هذه النقوش لم تكن وليدة العصر الحديث حيث أن مصادر التراث العربي والإسلامي تزخر بأمثلة عديدة من النصوص والمؤلفات التي تشير إلى مدى الاهتمام بالنقوش سواء من ناحية شكلها أو من ناحية مضمونها، وقد تابع مؤلفو هذه المصادر قضايا مهمة في إطار علوم مختلفة كعلوم اللغة العربية وعلوم القرآن الكريم والحديث الشريف ناهيك عن المؤلفات النوعية المتخصصة في النقوش بصفة عامة والخط على وجه خاص وهناك بعض المصادر كالإكليل للهمذاني اتسع نطاق بحثها ليشمل تناول أبجديات خط المسند كخط عربي قديم.

وكان الثعالبي من أبرز المؤلفين الذين تناولوا مسميات الكتابة على المواد الأثرية المختلفة في إطار التمييز بين هذه المسميات ارتباطًا بالمواد التي يكتب عليها، فقال على سبيل المثال: "النقوش في الحائط والرقش في القرطاس والوشي في الكتاب والوشم في اليد والوسم في الجلد والرشم في الحنطة والشعير والطبع في الطين والشمع والأثر في النصل"[١].

ويجسد ما ورد في كتاب أدب الغرباء للأصفهاني مفهوم "النقش" الذي أورده الثعالبي عندما تحدث عن "الدينار المنقوش" أي الدينار المعرب الذي ظهرت عليه النقوش العربية دون غيرها[٢].

[١] الثعالبي (أبو منصور عبد الله بن محمد بن إسماعيل)، ***كتاب فقه اللغة بأسرار العربية***، طبعه وعلق عليه ياسين الأيوبي، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ١٢٨.

[٢] الأصفهاني (أبي فرج)، ***كتاب أدب الغرباء***، نشر صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ص٣٤.

وقد سجلت بعض المصادر ومنها كتب الرحلات ومناسك الحج النقوش على الآثار المختلفة ومن أهمها النقوش التي نقشت في الآثار المعمارية الدينية المهمة كالمسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف وغيرها في إطار الإهتمام بهذه النقوش[١].

وقد سجلت بعض المصادر ومنها كتب الرحلات ومناسك الحج النقوش على الآثار المختلفة ومن أهمها النقوش التي نقشت في الآثار المعمارية الدينية المهمة كالمسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف وغيرها في إطار الإهتمام بهذه النقوش[٢]، وفي العصر الحديث اهتم المستشرقون بالنقوش الكتابية على الآثار الإسلامية سواء كانت باللغة العربية أو غيرها.

ونالت النقوش العربية تحديدًا اهتمام علماء ورواد أوائل مبرزين مثل ڤان برشم، وڤييت، ومهرن وغيرهم، وقاموا بجمع هذه النقوش في موسوعات معروفة للباحثين وساعدهم في قراءتها بعض المتخصصين من العرب، ويمثل هذا العمل التسجيلي للنقوش جهدًا مميزًا ومفيدًا تابعه واستفاد منه الباحثون بعد ذلك، وتتابعت بعد ذلك جهود الباحثين من الأجانب والعرب لتوثيق هذه النقوش ودراستها، وكان من الرواد العرب في هذا الإطار من بدأ بدراستها دراسة منهجية علمية، ومن أوائل الباحثين في هذا الإطار إبراهيم جمعة وحسن الهواري، وحسن الباشا، ثم تتابعت الأجيال وتطورت الاتجاهات في إطار استخدام التقنيات الحديثة فأنشئت مراكز علمية لدراسة الخطوط والنقوش، وأنشئت مواقع ومنصات على شبكة الإنترنت لهذا الغرض، ونُفْذت مشروعات نوعية لإعادة توثيق النقوش كمشروع برنارد أوكين الذي حاول من جديد توثيق نقوش الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة، وتتابعت الدراسات الأكاديمية للنقوش ومنها البحوث التي تهدف إلى وضع أطر منهجية لدراسة النقوش في إطار الشكل والمضمون لتوجيه الدراسات المتخصصة في مجال النقوش توجيهًا منهجيًا يساعد على تطوير هذه الدراسات وتصحيح مسار ما وقع في دراسات سابقة من هنّات وذلك من خلال تقديم هذه الرؤية المنهجية في إطار نقدي يحقق هذا الهدف الرئيس.

---

[١] الحربي (أبي إسحاق)، ***كتاب المناسك وأماكن الحج ومعالم الجزيرة، تحقيق حمد الجاسر***، دار اليمامة للبحث والترجمة، المملكة العربية السعودية، ص ص ٣٨٥-٣٩٥؛ ابن جبير، رحلة ابن جبير، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر، ص ص ١٦٣-١٦٦؛ ابن بطوطة، ***رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار***، تحقيق عبد المنتصر الكتاني، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م، ص ص ١٤١ وما بعدها، ١٥٢وما بعدها؛ صالح (فتحي صالح)، أهمية رحلة ابن بطوطة كمصدر لدراسة النقوش الكتابية العربية الإسلامية، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، العدد الأول، سبتمبر، ٢٠١٣م، ص ص ٢٧١-٢٩٦.

[٢] الحربي (أبي إسحاق)، ***كتاب المناسك وأماكن الحج ومعالم الجزيرة، تحقيق حمد الجاسر***، دار اليمامة للبحث والترجمة، المملكة العربية السعودية، ص ص ٣٨٥-٣٩٥؛ ابن جبير، رحلة ابن جبير، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر، ص ص ١٦٣-١٦٦؛ ابن بطوطة، ***رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار***، تحقيق عبد المنتصر الكتاني، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م، ص ص ١٤١ وما بعدها، ١٥٢وما بعدها؛ صالح (فتحي صالح)، ***أهمية رحلة ابن بطوطة كمصدر لدراسة النقوش الكتابية العربية الإسلامية***، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، العدد الأول، سبتمبر، ٢٠١٣م، ص ص ٢٧١-٢٩٦.

ويناقش هذا البحث الذي يصدر في قسمين المحورين الأساسيين في دراسة النقوش وهما محور الشكل، ومحور المضمون، وفي القسم الأول الذي يناقش محور الشكل يعرض الباحث للشكل في إطار بعدين مهمين هما:-

١.السمات الشكلية الخالصة للنقوش.

٢.السمات الشكلية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بسياق ومضمون النقش.

وبنفس هذه الرؤية المنهجية يعالج البحث في قسمه الثاني محور المضمون من حيث:

١.نص النقش ومضمونه وسياقاته وأنماطه....إلخ.

٢.دراسة المضمون في إطار ارتباطه بالسمات الشكلية في إطار ما قد يوجد بين الشكل والمضمون من ترابط عضوي في بعض النقوش.

وتعتمد هذه الدراسة على النقوش الباقية كمصدر أساسي بالإضافة إلى مصادر التراث المكتوبة الأخرى والوثائق والتصاوير وغيرها من المصادر، وتلتزم هذه الدراسة بمناهج البحث الأساسية المعروفة كالمنهج الوصفي والتاريخي مع ما توصلت إليه المصادر العربية الإسلامية من مناهج في سياقات علوم القرآن والحديث وأصول الفقه وبخاصة فيما يتعلق بالإستقراء والاستدلال والاستنباط والقياس وغيرها، كما أنها تضيف إلى استخدام هذه المناهج الأساسية أطرًا منهجية نوعية أخرى ترتبط بالنقوش ذاتها على الآثار الإسلامية كالإطار المكاني، والزمني، والتاريخي، والوظيفي، والثقافي، والديني، والتقني، والفني، وإبراز أهمية هذه الأطر في دراسة النقوش.

عناصر دراسة الشكل:

يتضمن هذا الجزء الأول من البحث المخصص لدراسة الشكل عناصر مهمة منها ما يرتبط بحامل النقش وإعداده لتنفيذ النقش في إطار استخدام مواد مختلفة تحمل النقوش ومنها ما يرتبط بالمساحة المخصصة للنقش، ومنها ما يرتبط بخرائط كتابة النقش، ومنها ما يختص بدراسة أنماط الخطوط المستخدمة في كتابة النقوش ومراحل تطورها، ومنها ما يتصل بطريقة رسم الكلمات والحروف وفق هذه الأنماط، ومنها ما يرتبط باستخدام أبجديات مختلفة للغات مختلفة، ومنها ما يرتبط بالإبجدية العربية الإسلامية أو غيرها، ومنها ما يتصل بالتشكيلات الكتابية الزخرفية والتلوين، وكل ما يتصل بسمات الشكل بما ذكرنا في هذا الحصر المبدئي.

كما يتضمن العرض تفاصيل أخرى كثيرة ترتبط بهذه الجوانب أوغيرها.

وفي القسم الثاني من هذا الجزء الأول المخصص لدراسة الشكل تعرض الدراسة للسمات الشكلية مرتبطة بالمضمون وسياقه –كما أشرنا– من خلال أمثلة توضح أهمية هذا البعد في دراسة النقوش من ناحية الشكل والذي ما زالت ارهاصاته في مجال البحث في النقوش في بداية أمرها.

ثم يخلص هذا الجزء الأول من البحث إلى النتائج التي يمكن أن تدعم البعد المنهجي في دراسة النقوش من ناحية الشكل.

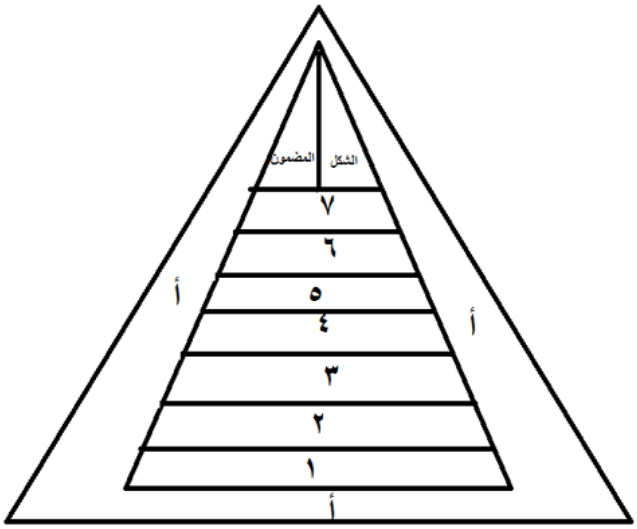
الأطر المنهجية النوعية لدراسة النقوش:

بالإضافة إلى مناهج البحث الأساسية المعروفة تحتاج دراسة النقوش إلى طرح أطر منهجية نوعية لدراستها ترتبط ارتباطًا مباشرًا بها، وهذه الأطر يدعمها روافد معرفية تراثية تتمثل في المصادر التراثية المكتوبة والتي تفيد كثيرًا من المعارف المرتبطة بالنقوش وترتبط بها ارتباطًا مباشرًا.

وتمثل هذه الأطر هرمًا منهجيًا يبدأ من القاعدة بالإطار المكاني، ويليه الإطار الزمني، فالإطار الثقافي، ثم الإطار التاريخي، ثم الإطار اللغوي، ثم الإطار التقني، وأخيرًا الإطار الفني، وينتهي الهرم بمحوري دراسة الشكل والمضمون اللذان يقومان على أسس الأطر السابقة[١].

أ) روافد معرفية تراثية ومعاصرة

١. الإطار المكاني.
٢. الإطار الزمني.
٣. الإطار التاريخي.
٤. الإطار الثقافي.
٥. الإطار اللغوي.
٦. الإطار التقني.
٧. الإطار الفني.



رسم توضيحي رقم (١) يوضح تراتب أطر منهجية دراسة النقوش

[١] أنظر رسم توضيحي رقم (١)

أ) روافد معرفية

١.النقوش في الصحراء.

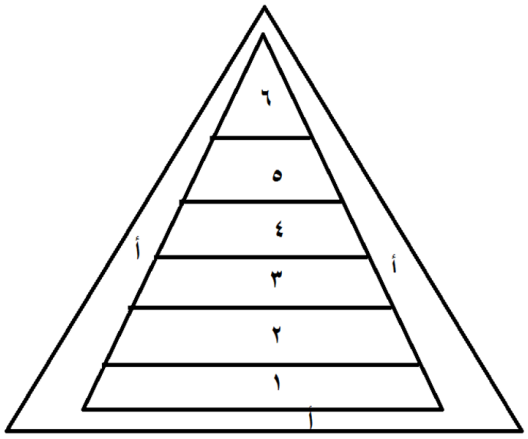
٢.النقوش في الدروب وعلى الطرق.

٣.النقوش في المستقرات السكنية.

٤.النقوش في الجبانات.

٥.موضع النقش في الأثر.

٦.البعد البصري.



رسم توضيحي رقم (٢) يبين تراتب المواقع المختلفة للنقوش في إطار سياق الإطار المكاني

الإطار المكاني[١]:

يعتبر هذا الإطار في سياق الترتيب المنهجي أول الأطر المنهجية النوعية، وهذا الإطار يشمل كل ما يرتبط بالمكان من أبعاد تشمل الموقع الجغرافي،وحدود الأثر الثابت، وجواره العمراني، وموضع النقش وعلاقته بما قد يكون مجاورًا له من نقوش أخرى معاصرة أو لاحقة، ثم مساحة النقش، ويعلو هرم الإطار المكاني البعد البصري الذي يجسد غاية النقش ممثلة في توصيل الرسالة التي يحملها.

أ) روافد معرفية

١.الموقع الجغرافي العام.

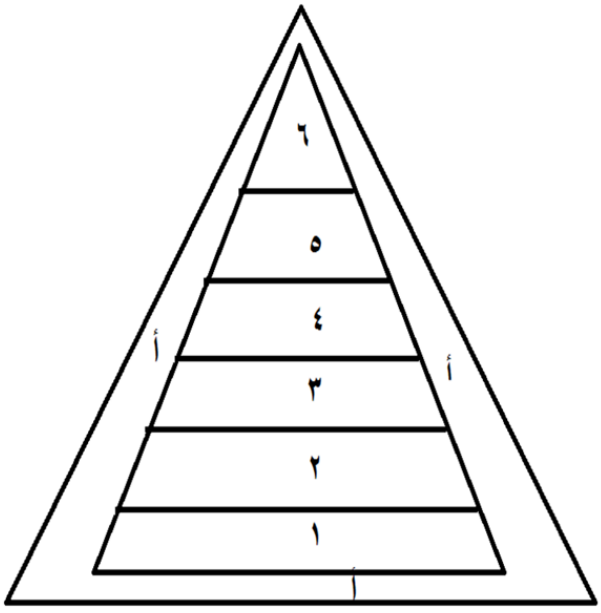
٢.حدود الأثر الثابت.

٣.الجوار العمراني للأثر المعماري.

٤.موضع النقش في الأثر.

٥.مساحة النقش.

٦.البعد البصري.



رسم توضيحي رقم (٣) يوضح عناصر موقع الأثر.

[١] أنظر رسم توضيحي رقم (٢)

وموقع الأثر في سياق التفصيل[١] يؤشر إلى موقعه في البيئات الصحراوية أو في المستقرات العمرانية بنوعياتها المختلفة كالمدن والبلاد والقرى وغيرها، ثم موقع الأثر في هذه المنطقة أو تلك وما يرتبط بذلك من الجوار العمراني وصولًا إلى حدود الأثر، وتظهر أهمية هذه الجوانب المرتبطة بالموقع في سياق الإطار المكاني في دراسة النقوش الكتابية في البيئات الصحراوية، وفي الآثار المعمارية التي فقدت بعض مكوناتها المعمارية من وحدات وعناصر معمارية، ويهدف البحث فيها إلى توظيف نقوشها للوصول إلى التصور المعماري الأمثل لها كما هو الحال على سبيل المثال في المدراس الصالحية التي تمثل نقوشها بعد اكتمال قراءتها وتصحيحها أساسًا لوضع تصور معماري لها[٢]، وتحليل نقوشها في عناصر الإطار المكاني وبخاصة مواضع النقوش وعلاقة بعضها ببعض في سياق هذا الإطار، كما يرتبط موضع النقش بما يكشف عنه من أساليب اعلامية واعلانية مرتبطة بمضمون النقش نفسه وبخاصة في الآثار التي تؤدي أكثر من وظيفة ويُعلن عن وظيفة أو اثنين من وظائفها في نصوص نقوش إنشائها كالمنشآت الدينية المملوكية.

وفي هذا السياق نشير إلى أن النقوش في المناطق الصحراوية وبخاصة التي تمر بها الطرق التجارية ودروب الحج والمسالك المختلفة تشكل نوعية مهمة من نوعيات النقوش العربية الإسلامية التي يندرج معظمها تحت مسمى "النقوش الجرافيتية" والتي كشفت الدراسات المعاصرة لنماذج منها عن وجود علاقة بين مضامينها في إطار الربط بين المكان والزمن الذي نُفذّت فيه هذه النقوش.

أما ارتباط النقوش في المستقرات السكنية والمناطق العمرانية المختلفة بموقع الآثار التي نقشت عليها له أهميته في دراسة النقوش في إطار البعدين الاعلامي والاعلاني، وكذلك له ارتباطه بأطر منهجية أخرى كالإطار الزمني والتاريخي والوظيفي.

ثم يلي ذلك في ترتيب عناصر الإطار المكاني "موضع النقش" في الأثر سواء على واجهاته الخارجية أو على عناصره الداخلية، وفي سياق موضع النقش من المهم الإشارة إلى ما قد يكون هناك من علاقة بين مضامين بعض النقوش في الموضع الواحد كالنقوش الأربعة على واجهة مدخل مجموعة الصالح نجم الدين أيوب (٦٤١هـ/١٢٤٣م) بالقاهرة وغيرها.

ومن العناصر التي يشملها الإطار المكاني "المساحة المخصصة للنقش" وهذه المساحة لها أثرها في دراسة النقش من ناحية تنفيذ النقش وطريقة رسم حروفه وكلماته والتخطيط المبدئي لتوزيع مفرداته وكل ما يتصل بأسلوب تنسيق النقش في إطار شكل حامله سواء كان شريطًا أفقيًا أو لوحة أو غير ذلك من الأشكال المتنوعة التي تتنوع بتنوع طبيعة الأثر نفسه كشواهد القبور وغيرها.

---

[١] أنظر رسم توضيحي رقم (٣).

[٢] للاستزادة راجع دراستنا بعنوان:"المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر رؤية آثارية جديدة"، تحت النشر.

ومن الأبعاد المهمة المرتبطة بالإطار المكاني "البعد البصري" الذي يمثل غاية اختيار موضع النقش لتوصيل الرسالة من خلال رؤيته بصريًا وقراءته وفق خريطة كتابته إذا كانت متوافقة مع سياق النص أو قراءته في إطار خريطة الكتابة التي نفذ بها النقش تنفيذًا مختلفًا بخريطة قراءة تتماهى وسياق النص–كما سنوضح في موضعه– وتتنوع ضوابط اختيار موضع النقش بتنوع الآثار التي تحمل نقوشًا، ومثال ذلك شواهد القبور التي توضع في مواضع محددة على القبر وبخاصة شاهد الرأس في إطار الأحكام الشرعية والفقهية المرتبطة بتوجيه الدفن الإسلامي وآداب زيارة القبور، كما أن لموضع النقوش الكتابية على الآثار المنقولة ضوابطها المرتبطة بأغراضها الوظيفية وتحقيق رؤيتها بصريًا.

وفي إطار تطور مواضع النقوش الكتابية على القبور تأتي دراسة نقوش التراكيب الحجرية أو الرخامية أو الخزفية أو الخشبية التي زخرت بنصوص نقوشها حيث تعدت صياغة شاهد القبر المعروفة ووظيفته، وهذه النقوش تعتبر منهجية خرائط كتابتها وخرائط قراءتها من الأبعاد التي تغيب عن كثير من الدراسات الآثارية، كما أن دراسة مضمونها تدخل في إطار هذا الغياب، ومن أوضح هذه الأمثلة على ذلك بعض الإشكاليات المرتبطة أيضا بما نقل إلى المتاحف من هذه التراكيب وعرضها بأسلوب تغيب عنه اعتبارات كثيرة واختلفت الدراسات حول موضعها الأصلي في الأثر المعماري الذي كانت به قبل نقلها، ومن أوضح الأمثلة على ذلك تركيبة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب التي كانت في تربة السادات الأشراف الثعالبة، فهناك من يرى أنها كانت في قبة كانت في هذه التربة[١](؟)، وهناك من يرى أنها كانت في الإيوان الذي ما زال باقيا بهذه التربة[٢]، وكشفت الدراسة المتكاملة المتعمقة لعمارة تربة السادات الأشراف الثعالبة عن أن هذه التركيبة كانت بالإيوان المذكور، وأن هذا الإيوان لم يكن مسجدًا، كما رأت الدراسة التي أفادت بأن التركيبة كانت في قبة لا يوجد أي دليل أثري أو تاريخي أو معماري على وجودها.

وتكشف هذه الدراسة في سياق الإطار المكاني عن أهمية موضع النقش في دراسة مثل هذه الآثار المنقولة من مواضعها الأصلية إلى المتاحف، كما تكشف عن أهمية الروافد المعرفية المختلفة لقراءة ما لم يقرأ من النقوش واستكمال الرؤية التاريخية والأثرية المعمارية والعمرانية في إطار ما يرد من معلومات مهمة في هذا السياق وهو أمر يلاحظ أنه يغيب عن بعض الدراسات وما يحدث أحيانًا من عدم فهم النصوص المصدرية وتوظيفها لخدمة دراسة النقش ذاته[٣].

---

[١] الحداد (حمزة)، ***سلسلة الجبانات في العمارة الإسلامية***. قرافة القاهرة منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٦م. ص ص ٩٤-١٠٤.

[٢] عثمان (محمد عبد الستار)، ***التربة الإيوان من أنماط البناء فوق القبور في العصرين الأيوبي والمملوكي***، مجلة العصور، دار المريخ للنشر، المجلد السابع، الجزء الثاني، لندن، المحرم ١٤١٣هـ/يوليو ١٩٩٢م. ص ص ٢٧١-٣٠٥.

[٣] عثمان (محمد عبد الستار)، ***تربة السادات الأشراف الثعالبة***. دراسة آثارية نقدية، تحت النشر.

وتعتبر هذه الدراسة أول دراسة تتضمن القراءة الكاملة لنقوش تركيبة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب بعد تصحيح ما ورد في دراسة ما قرئ من بعض نقوشها في دراسات متعددة سابقة[١]، وأوضحت الدراسة خرائط كتابة هذه النقوش وخرائط قراءتها، كما تضمنت دراسة مضمونها الذي أوضح كثيرًا من القرائن التي تدل على أنها كانت بإيوان تربة الثعالبة وأن هذا الإيوان تربة وليس بمسجد كما "خمنت" الدراسة المشار إليها، وهذه الدراسة تبين أهمية البعد الشكلي في دراسة النقوش المرتبطة بطريقة صناعة التركيبة نفسها، وهذا بعد مهم يمثل ثمرة من ثمار دراسة النقوش في الإطار الشكلي، ناهيك عن البعد الوظيفي المرتبط بمضمون النقش.

وفي إطار البعد المكاني من المهم الإشارة إلى أن لهذا البعد علاقته أيضا بالإظهار البصري لهذه النقوش ونوعية الحوامل التي تنقش عليها وبخاصة فيما يتعلق بتماهي مواضع المواد الحاملة للنقوش وموادها بالبعد البيئي متمثلا في العوامل التي لم يكن فيها البعد البصري غالبًا لتوصيل رسالة النقش بقدر الاهتمام بالبعد الفني كتلك النقوش التي تنقش في هيئة صرر تمثل قطب القبة من الداخل، ومن أمثلتها القبة بمشهد يحيى الشبيه التي تضمنت صرتها اسم أحد الصناع المشاركين في إنشاء هذا الأثر ونقوشه[٢]، وإذا كان قطب قبة يحيى الشبيه صغيرًا ونقشًا دقيقًا في إطار المساحة المحددة لقطب هذه القبة بما يؤثر على وضوح الرؤية البصرية؛ فإن نقّاشي القباب في العصر المملوكي وبخاصة في العصر المملوكي الجركسي قاموا بزخرفة قطب القبة بأشكال زخرفية غير كتابية وأحاطوا هذه الزخارف بدوائر كتابية ملونة يترواح قطرها ما بين المتر والمترين، كما لونوها جميعًا بألوان ساعدت من جهة أخرى على تحقيق البعد البصري لهذه النقوش التي جاء معظمها في إطار الإقتباس القرآني الذي هو من المعطيات الثقافية الدينية الشائعة السائدة في هذا العصر، ومن الأمثلة الواضحة على هذا التشكيل الكتابي المرتبط بالإطار المكاني الدوائر الكتابية بقبتي خانقاة فرج بن برقوق هما قبة ضريح الرجال والقبة التي تتقدم المحراب، وقبة خانقاة السلطان إينال[٣]، والسلطان أبو سعيد قانصوة بالقرافة، وطراباي الشريف، وقبة الأمير كبير قرقماس وغيرها.

ومن الإبداعات المرتبطة بمواضع النقوش تلك النقوش الكتابية في بعض "شبابيك القلل" والتي تكشف دراستها شكلاً ومضمونًا عن مدى توظيف النقوش في الآثار المنقولة والدقيقة والتي تعكس ثقافة الإهتمام بالنقش الكتابي كنموذج للإبداع الفني أكثر من كونه يحمل رسالة في إطار بصري، حيث أن البعد البصري في هذا الموضع "بشبابيك القلل" لم يكن بنفس مستوى قصد الإبداع الفني.

وفي سياق الإطار المكاني من المهم الإشارة إلى أن بعض النقوش على بعض الآثار يكون اختيار مواضعها مرتبطًا بإحداثيات المكان نفسه التي لها ارتباط بالأداء الوظيفي مثل "أميال الطرق" التي تحدد

---

[١] أبو شنب (سيد سعيد زكي)، ***الكتابات على العمائر والفنون الزخرفية في العصر الأيوبي دراسة أثرية فنية***، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٧٨.

[٢] للاستزادة راجع محمد (محمد مصطفى)، ***العمارة الدينية الفاطمية بمدينة القاهرة في ضوء المذهب الإسماعيلي (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م) دراسة أثرية معمارية***، ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٧م، شكل رقم (١)

[٣] أنظر لوحة رقم (١).

المسافات على الدروب والطرق التي بدأ عملها في العصر الأموي، ومن أمثلة هذا البعد أيضا تلك النقوش التي نفذت في أعمال الخليفة المهدي بالمسجد الحرام والتي تدل الحجاج والمعتمرين على الطريق الواصل بين الكعبة والصفا والمروة[١]. وفي الآثار المنقولة أمثلة مهمة على الارتباط بين موضع النقش وعمل الآلة أو الأداة التي ينقش عليها النقش، ولعل ما نراه في الاسطرلابات والمزاول (الساعات الشمسية) وغيرها أمثلة واضحة على ذلك.

كما أن لتوزيع النقش مكانيًا على المساحة المخصصة علاقة مهمة بين الإطار المكاني ودراسة النقش سواء في إطار الشكل أو المضمون، وتمثل نقوش المسكوكات في المركز أو التي بالأطواق أو "المدارات" أو "الهوامش" مثالًا واضحًا على ذلك، كما أن تحديد وضبط ساعة بداية النقش في الطوق وأول سطر في نفس المركز يبرز أهمية اعتبار البعد المكاني منهجيًا في دراسة النقوش.

وتمثل مساحة النقش وبخاصة في القطع الأثرية محدودة المساحة كالأختام أثرها المباشر على اختيار نوعية الخط المناسب لهذه المساحة، وكذلك طريقة التنفيذ، وقد كشفت الدراسات الآثارية الحديثة عن أسلوب تنفيذ النقوش بإستخدام الحامض العضوي على فصوص الخواتم المصنوعة من المرجان واختيار نوعية من الخط الترابي الدقيق الذي يناسب مساحة فص الخاتم المحدودة، وكذلك صلابة مادته[٢] –كما سنوضح– وينسحب هذا الأمر على آثار منقولة أخرى عديدة تتسم بصغر حجمها في إطار وضعها كالقلائد والصنج الزجاجية ذات القيم الوزنية من فئات وزنية تمثل جزيئات القيمة الوزنية للدينار كثمن وربع وثلث ونصف الدينار، وكذلك القيم الوزنية لأقسام الدرهم والفلس المقدرة بالقيراط والخروبة التي يصل وزنها الشرعي إلى ١,٧٧جم[٣].

ويرتبط بالبعد المكاني قرب أو بعد موضع النقش من موضع قارئ النقش، وفي هذا السياق يمكن تفسير حجم حروف الكتابة المستخدم في النقش صغرًا أو كبرًا، كذلك مستوى حفره عمقًا وبروزًا، فكلما بعدت المسافة بين عين قارئ النقش وموضعه كلما كان الاتجاه إلى اختيار حجم للحروف أكبر يساعد على رؤية النقش وكان حفره بارزًا بروزًا كبيرًا عن مستوى أرضيته، ونلحظ ذلك جليًا على سبيل المثال من خلال مقارنة مستويات الأشرطة الكتابية على الواجهة الرئيسية للجامع الأقمر، كما نلحظه بصفة عامة في النقوش أعلى رقاب القباب من الخارج والداخل، وفي أعلى واجهات المنشآت الدينية المملوكية التي يصل ارتفاعها من ١٢–١٥مترًا.

وفي سياق الإطار المكاني من المهم الإشارة إلى أن النقوش الكتابية على الآثار الثابتة في المستقرات السكنية وما في جباناتها من آثار جنائزية تساعد دراستها في إطار الجوار العمراني على دراسة اتجاهات التوسعات العمرانية ومراحلها المختلفة، كذلك فإن هذا الهدف يتحقق أيضا في إطار دراسة النقوش الكتابية في

---

[١] عثمان (محمد عبد الستار)، ***دلالات آثارية معمارية لأعمال الخليفة المهدي***، بحث تحت النشر في الكتاب التذكاري لتكريم أ.د/ عبد العزيز الأعرج، جامعة تلمسان، بالجزائر.

[2] thman (M.A); ***Engraving of the inverted inscriptions on coral stone rings with an organic***, Shedet, issue, no7, 2020, pp. 231-237.

[٣] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***الصنج الزجاجية في العصرين الأموي والعباسي في ضوء دراسة مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة***، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠٢٠، ص ص ١١٦–١١٩.

الأثر المعماري الثابت الذي توسعت عمارته في فترات تاريخية أو عصور متتابعة، ولعل ما حدث في كثير من المساجد الجامعة الألفية التي حدثت بها توسعات خير شاهد على ذلك مثل المسجد الجامع في قرطبة، وبالمسجد الجامع في القيروان، والجامع الأزهر وغيرها.

ومما يكشف عن أهمية الإطار المكاني في دراسة النقوش على الآثار الثابتة ما قد يحدث من نقل لبعض النقوش من مواضعها إلى المتاحف وغيرها من مخازن الآثار، ومن أوضح الأمثلة الشاهدة على ذلك وما حدث في جبانة أسوان من نقل آلاف من شواهد القبور منها من فوق القبور والقباب والمشاهد بعد تعرضها للسيول وما تبع ذلك من مراحل جمع لهذه الشواهد بعد ذلك ونقلها إلى مخازن الآثار بالقاهرة[١]، وترتب على هذا النقل فقدان إمكانية الربط بين مواضع النقوش الأصلية والآثار التي كانت بها لمعرفة المزيد من المعلومات عن هذه العمارة الجنائزية في إطار وضعها الأصلي سواء فيما يتعلق بدراسة أنساب المدفونين بها وعلاقات القرابة التي كانت تجمعهم، أو في إطار التوسع الذي حدث في هذه الجبانة في الفترات المختلفة في مراحل تاريخية متتابعة تبدأ من القرن الأول الهجري وتستمر حتى عهد دولة بني الكنز في القرن السابع الهجري.

وفي سياق الإطار المكاني تكشف بعض النقوش على بعض شواهد القبور المبكرة التي استخدمت في إنشاء قباب جنائزية بجبانة أسوان في مراحل لاحقة عن سبب آخر من الأسباب التي تؤدي إلى فقدان النقوش غير ما هو معروف من أسباب تتعلق بطمس بعض النقوش أو إزالتها لأسباب سياسية أو غيرها من الأسباب كما حدث في خانقاة السلطان بيبرس الجاشنكير، وفي مدرسة جمال الدين الأستادار في العصر المملوكي.

وفي سياق الحديث عن أهمية الإطار المكاني في دراسة النقوش شكلاً ومضمونًا وبخاصة شواهد القبور وتراكيبها ما نراه في الروضات والمدافن التي تخص بعض الأسر الحاكمة، وكذلك الأحواش الخاصة بالعائلات الأخرى والتي تخصص لدفن أجيال متتابعة من هذه العائلات ويستمر بها الدفن فترات طويلة من وقت إنشائها؛ بل أنها قد تستمر حتى الآن، ونماذج ذلك واضحة في عديد من الأحواش في قرافة القاهرة وفي جبانات المدن والقرى المختلفة في البلاد الإسلامية الأخرى.

وعلى مستوى الآثار المنقولة فإن أهمية الإطار المكاني تبرز في المقارنة بين نقوش بعض هذه الآثار التي تتضمن أسماء مراكز صناعتها أو استخدامها وبين النقوش على تحف أخرى لا تتضمن ذلك وتنقل من بلد إلى آخر في إطار سياقات للنقل مختلفة، ومن أهمها التبادل التجاري بين أقاليم الدولة الإسلامية وتميز بعض هذه الأقاليم بصناعات لا تتوفر بنفس المستوى في أقاليم أخرى، وغياب الإشارة في النقوش إلى المصدر الأصلي لصناعة هذه التحف يسبب إشكالية في البحث عن هذه المراكز لإتمام دراسة كل ما يتعلق بالنواحي التقنية من مواد وطرق وأساليب للصناعة، بالإضافة إلى الأبعاد الثقافية الأخرى التي تعكسها كل نوع من أنواع المنتجات

[١] عثمان (محمد عبد الستار)، ***موسوعة العمارة الفاطمية***، الكتاب الثاني، عمارة المشاهد والقباب في العصر الفاطمي، دار القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ١٠١-١٠٢.

الأثرية المنقولة، وهو ما يلجأ إلى دراسة مؤشرات أخرى تساعد على الوصول ترجيحًا أو احتمالاً لتحديد مصدرها الأصلي.

ومن الجدير بالذكر أن هناك أبعادًا أخرى كشفت الدراسات ما لها من صلة بالإطار المكاني ومن هذه الأبعاد التأثير الذي يحدث في إطار العلاقات التي تحدث بين أقاليم الدولة الإسلامية وتأثير الأقوى منها حضاريا في غيره من الأقاليم المجاورة، وفي مجال الخط تحديدًا كان للمدرسة العباسية في العراق أثرها الواضح في المدرسة المملوكية، وزاد من هذا التأثير ما حدث من أحداث جسام كسقوط بغداد وما أعقبه من تحول مصر إلى أقوى مركز حضاري بعد هذا السقوط، فتأثرت المدرسة المملوكية في الخط بتراث ونتاج الخطاطين من المدرسة العراقية كإبن البواب، وياقوت الرومي، وياقوت المستعصمي وغيرهم، وتم تقليد نتاجهم الخطي وبخاصة في كتابة المصاحف لأسباب تجارية توحي لمن يشتري هذه المصاحف بأنها من إنتاج هؤلاء البارزين، ناهيك عن تأثير إتباع قواعد تحسين وتجويد الخط التي وضعتها المدرسة العباسية.

ومن الأمور المرتبطة أيضا بهذا السياق ما حدث من نتاج المكي من شواهد للقبور ذاع انتشارها في الحجاز ومصر وغيرها[١].

وفي سياق الإطار المكاني نشير إلى أن هناك بعض من الدنانير العباسية كُشف عنها في أوروبا وهو ما يشير إلى أن مكان العثور على الأثر له أهميته في دراسة النقوش حتى يعكس بصورة أو بأخرى التأثير الحضاري القوي للاقتصاد الإسلامي في العصر العباسي في إطار التبادل التجاري مع أوروبا، وهو ما دفع بعض حكام أوروبا لتقليد هذه الدنانير مثل دينار أوفا ركس الذي تعكس تأثر المسكوكات التي ضربها بالنقوش العربية الإسلامية مضافًا إليها اسمه.

الإطار الزمني:

يمثل الإطار الزمني واحدًا من الأطر المهمة في دراسة النقوش، ويأتي في الترتيب بعد الإطار المكاني، والمقصود بالإطار الزمني هنا هو الوقت الذي تم فيه تنفيذ النقش، ويرتبط هذا الإطار ارتباطًا عضويًا بالإطار التاريخي الذي يمثل الحدث أو الأحداث التي وقعت في الزمن المشار إليه.

وهذا الإطار يتصل اتصالاً مباشرًا بدراسة النقوش في إطار تحديد عصرها على مستوى واسع، وكذلك الفترة الزمنية المحددة من هذا العصر. وتبدو أهمية الربط بين الإطار الزمني الأوسع والإطار الأدق عند دراسة النقوش الكتابية في عصر ما قد يمتد زمنيًا لعشرات العقود، وهوما يعني منطقيًا حدوث تطور ما في أسلوب الخط الذي يكتب به النقش وبخاصة في النقوش المكتوبة بالخطوط اللينة بالشكل المنسوب أو النقوش الكوفية التي تتطور في سماتها وأنماطها تطورًا ملحوظًا يمكن رصده في العصر الواحد كما تم في دراسة النقوش الكوفية على العمائر المصرية في العصر الفاطمي والتي أمكن من خلالها رصد هذا التطور تأريخ معين للآثار

[١] عبد الحميد (علاء الدين عبد العال)، ***شواهد القبور الأيوبية والمملوكية في مصر***، مكتبة الأسكندرية، ٢٠١٣م، ص٢٣.

كقبة عاتكة في إطار رصد هذا التطور[١]، ومن المهم الإشارة إلى أهمية الربط بين الإطار المكاني والإطار الزمني في ذلك، فعلى سبيل المثال ترتبط النقوش بالإطار المكاني ارتباطًا واضحًا في رصد أنماطها فهناك الكوفي المغربي، والأندلسي، والكوفي الفاطمي، والكوفي المملوكي، وأنماط الكوفي في شرق العالم الإسلامي والتي تتنوع تنوعًا يكشف عن أهمية اعتبار الإطار المكاني وربطه مع الإطار الزمني.

وفي سياق الإطار الزمني نجد أن هناك أهمية خاصة لتحديد زمن تنفيذ النقش وارتباطه بمراحل إنشاء الأثر، ولعل ما نراه في واجهة مجموعة قلاوون من نقوش ترصد بطريقة مباشرة الفترات الزمنية لإنشاء مباني المجموعة كالقبة، والمدرسة، والبيمارستان في توالي محدد له أهميته في الدراسة المعمارية للمجموعة.

كما أن للإطار الزمني أهمية في دراسة ما يرد من وظائف وألقاب في مفردات النقش تضمينًا وترتيبًا وما لذلك من أهمية في دراسة الأبعاد التاريخية والثقافية والإدارية في عصر هذا النقش أو ذاك، وهنا تجب الإشارة الى خطأ منهجي يقع فيه كثير من الباحثين الذين يدرسون ما يرد في النقوش من ألقاب ووظائف وأدعية وغيرها بعيدًا عن ثقافة عصرها معتمدين على دراسات عرضت للألقاب والوظائف على الآثار الإسلامية في إطار الإحصاء والرصد والمسح العام، ناهيك عن أن هذه الدراسات أعدت في وقت سابق ولم تتمكن من الحصول على معرفة تراكمية عن دراسة وكشف نقوش لم تصل إلى إدراك زمن هذه الدراسات، والصحيح منهجيًا أن تُدرس هذه المفردات في إطار ثقافة وأحداث عصرها لأنها تعكس ما في هذا العصر أو ذاك بطريقة مباشرة، كما أن الدلالات –كما نعرف– للمصطلح أو اللفظ قد تختلف من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى كما نعلم من منهجيات دراسة المصطلح الأثري دراسة صحيحة.

ومن الأمور المهمة المرتبطة بالإطار الزمني أن تحديد الفترة الزمنية تحديدًا دقيقًا كما في شواهد القبور له أهميته في إطار الأبعاد والحدود الشرعية كالميراث وغيرها[٢]، كما أن هناك بعض النقوش لها أهميتها في تحديد الإطار الزمني لشغل صاحب الأثر لوظائف معينة في فترات معينة في إطار التراتب الوظيفي الذي شغله صاحب الأثر، ومنها ما قد يقتصر على وظيفة واحدة شغلها صاحب الأثر محددة ولكن الوظيفة تذكر بصيغة الإطلاق دون تحديد زمن، وتبقى دراسة تحديد زمن شغلها مؤشرًا من المؤشرات التي تفيد في تحديد تاريخ دقيق للأثر، كما أن دراسة الزمن لشغل الوظيفة قد يجنب ما قد يحدث من خطأ في الربط بين الوظيفة وتاريخ الأثر، لأن صاحب الأثر قد يكون شغل الوظيفة قبل إنشاء الأثر وتركها أيضا قبل إنشائه؛ لكن من صاغ النقش أراد أن يذكر الوظيفة على سبيل التذكير والفخر، وهذا يحدث غالبًا في نقوش المنشآت الجنائزية التي تنقش بعد صاحب الأثر كما في تربة السادات الأشراف الثعالبة التي ذكر في نص إنشائها أن صاحب التربة شغل وظيفة "أمير الحاج" وكشفت الدراسة عن أن ذلك كان لمدة محدودة(٥٩١-٥٩٢هـ/ ١١٩٥-١١٩٦م)[٣].

---

[١] الحسيني (فرج حسين فرج)، ***النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر***، مكتبة الأسكندرية،٢٠٠٧م، ص ص ٢٦٩-٢٧٣.

[٢] يمكن شرعيًا اعتبار تاريخ الوفاة على شاهد القبر شهادة وفاة يمكن أن يترتب عليها في بعض الحالات تقسيم الميراث بطريقة معينة حددها الشرع.

[٣] الرشيدي (الشيخ أحمد)، ***حسن الصفا والابتهاج بذكر من ولي إمارة الحاج***، تحقيق ليلى عبد المجيد، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٨٠م، ص ص ١١٨-١١٩.

ومن أمثلة التدقيق في بحث الإطار الزمني ما نراه أحيانًا في نقوش بعض القطع النقدية المسكوكة التي ضربت في بعض الأقاليم والدول الإسلامية وعليها اسم خليفة قد مات قبل ضربها بعقود؛ لكن ضرب هذه النقود وذكر اسم الخليفة عليها جاء في إطار الثقافة الإسلامية التي تنظر إلى الخلافة نظرة روحية بإعتبار أنها مظلة روحية للعالم الإسلامي كله، وأمثلة ذلك كثير علّ أكثرها ما نراه على المسكوكات الهندية، وفي هذا السياق نذكر صورة أخرى للإطار الزمني المتداخل والمتعارض في نقوش بعض الصنج الزجاجية العباسية التي نقش عليها اسما واليين من ولاة الدولة العباسية في مصر وكان ذلك في إطار أسباب سياسية كما سنوضح في موضعه.

ومن المهم الإشارة في سياق الحديث عن الإطار الزمني في دراسة النقوش أن نشير إلى أهمية ما يلي:

١. تحقيق زمن النقش على الآثار تحديدًا يعنى مراجعة ما يرد من تواريخ ضمن بعض النقوش والتأكد من صحتها وتفسير مداها الزمني بالربط مع تاريخ الأثر وما جرى من أحداث مرتبطة بمراحل إنشائه. ومثال ذلك نص الإنشاء على واجهة مدرسة السلطان برسباي الذي يشير إلى أن عملية إنشائها استغرقت سنة وعدة شهور، وهي مدة قصيرة لإنشاء منشأة بهذا الحجم، وتبين من الدراسة أنها استغرقت مدة أكثر بلغت ست سنوات بعد دراسة وثيقة وقف الأثر كمصدر معرفي تراثي مهم[١].

٢. وجود احتمالية تنفيذ نقش لاحق على الأثر نفسه، ويحدث هذا بصفة خاصة في بعض المنشآت الجنائزية كمشهد يحيى الشبيه وقبة الإمام الشافعي وغيرها. وهي آثار تنشأ مبانيها وتعمل لها تراكيب أو شواهد قبور في فترات لاحقة لأسباب مختلفة.

٣. هناك بعض الآثار يحدث فيها تجديدات أو تعديلات معمارية في فترات لاحقة وينقش عليها نقوش تتضمن مفردات قد تختلف أو تتفق مع وظيفة الأثر الأصلية زمن إنشائه وفق طبيعة وقفه.

٤. قد يتوالى على إنشاء الأثر أكثر من منشئ لأسباب مختلفة منها ما يرتبط بطول فترة إنشائه أو ظروف إنشائه، وتعكس النقوش الكتابية المتعددة على الأثر ذلك. ومثال ذلك خانقاة فرج بن برقوق.

٥. قد يُذكر اسم حاكم أو خليفة أو سلطان على أثر لم يكن هو المنشئ الأصلي له لأسباب سياسية أو ثقافية في إطار مفهوم الرعاية كما حدث في كثير من نصوص الإنشاء التي تشير إلى رغبة المنشئ في ذكر اسم سلطان عصره على منشأته في إطار ثقافة الرعاية، وهذا متكرر وبوضوح في أمثلة عديدة من منشآت السلاجقة والمماليك.

٦. قد يمثل نص الإنشاء مرحلة واحدة متأخرة من مراحل إنشاء الأثر، ويُكرّس هذا النقش لتحديد هذه المرحلة كما حدث في تربة السادات الأشراف الثعالبة، التي تضمنت تربة أنشأها إسماعيل بن حصن الدين ثعلب شمالي تربة والده حصن الدين ثعلب وعمل لها واجهة ومدخل واحد للتربتين فعُرفت في مؤلفات المزارات

[١] وثيقة وقف السلطان برسباي، ٨٨٠أوقاف.

بتربة الثعالبة. وتبين من الدراسة أنه تضم تربة حصن الدين ثعلب الأب وتربة ابنه إسماعيل وأنهما عرفتا في كتب المزارات بتربة الثعالبة[١].

٧. قد تعكس النقوش زمنيًا مراحل إصلاح أو تعديل في الأثر الواحد وتشمل النقوش مرحلة من مراحل هذا التعديل، وعندئذ تبدو أهمية تحقيق البعد الزمني لهذه المرحلة مع تاريخ الأثر في المراحل السابقة في الإطار الزمني، ومن أشهر الأمثلة على ذلك نقش قبة الصخرة الذي تضمن اسم الخليفة المأمون.

وهذه الأمثلة النوعية وغيرها تعكس أهمية اعتبار الإطار الزمني في دراسة النقوش وارتباطه بالإطار التاريخي والثقافي والوظيفي العام، ولا شك أن لأبعاد الإطار الزمني أهميتها المرتبطة بدراسة تاريخ عمارة الأثر وتخطيطه وتصميمه وغير ذلك من جوانب الدراسة الآثارية الشاملة.

وفي سياق الحديث عن الإطار الزمني للنقش الذي يمثل بعدًا مهمًا في دراسته سواء من ناحية الشكل أو المضمون يمكن الحديث عنه في إطار الشكل، حيث أن الشكل يرتبط بتحديد الفترة التي نُقش فيها النقش سواء كان ذلك التحديد واردًا في نص النقش أو غير وارد، وفي كلتا الحالتين فإن تحديد هذا التاريخ يرتبط بمراحل تطور الخط وترتيب هذه المراحل زمنيًا في إطار الترتيب الزمني للنقوش وتصنيفها أوتنميطها، ويتسع نطاق توظيف هذا البعد الزمني ليشمل أيضا البعد المكاني لتحقيق ومتابعة سياقات التأثير والتأثر في إطار التحديد التاريخي لهذا النقش أو ذاك في حالة متابعة سمة أو سمات خطية معينة.

ويأتي أيضا في هذا الإطار دراسة التواصل الحضاري بين مدارس الخط المختلفة وما تشمل من نتاج وإبداع خطاطين تأثرت بهم أجيال لاحقة كإبن البواب وياقوت وغيرهم من الخطاطين البارزين في غير المدرسة العباسية كإبن الصائغ في المدرسة المملوكية وكثير من المبدعين من الخطاطين في المدرسة العثمانية.

ومن حيث المضمون –الذي له علاقة ما بالشكل أيضا– فإن للإطار الزمني أهميته المرتبطة بعدة نواحي من أهمها ما يلي:

١. تاريخ نص النقش ذاته، وهذا يكون في إطار نصوص معينة كالنصوص القرآنية، والأحاديث النبوية، والنصوص الشعرية، ومأثورات الحكماء عن الخلفاء والصحابة وأهل الحكمة من الفقهاء وغيرهم. وهذه النصوص لها أهميتها في سياقات مختلفة منها ما يتصل بتفسير قراءة النص وبخاصة في النقوش التي كُتبت بخطوط معقدة نسبيًا، ومنها ما يتصل بمعرفة ما فُقد من هذه النقوش بسبب عاديات الزمن. حيث يمكن من خلال قراءة ما تبقى من مفردات معرفة هوية النص الشعري، ومنها ما يرتبط بثقافة من كتب في منشآت هذه النصوص ومدى اعتزازه بها، وكذلك ما يتصل أحيانًا بمضمونها من رسائل ترتبط بالإعتزاز بالأصل والهوية مثلما حدث في آثار الأندلس التي اشتملت على نصوص شعرية جاهلية من البيئة الأصلية لأصحابها والذي يمثل الشعر "ديوانهم".

[١] عثمان، تربة السادات الأشراف الثعالبة، تحت النشر.

ومن النصوص ما قد يكون مصدر تاريخه سابق لفترة إنشاء الأثر بفترة محددة ويعبر عن ثقافة معينة كثقافة التصوف التي تعددت وانتشرت طرقها انتشارًا كبيرًا منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فصاعدًا حتى العصر العثماني. وتمثل نصوص الأوراد الصوفية أمثلة واضحة دالة على ذلك. وتتضمن بالإضافة إلى الأبعاد الدينية الصوفية مؤشرات تاريخية وتأريخية.

ومن النصوص أيضا ما تكون صياغته متزامنة مع إنشاء الأثر ذاته، وهذه النصوص تكون دائمًا عاكسة لثقافة عصرها وبيئة الأثر والظروف وأحداث هذا العصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها.

من هذا المنطلق فإن تحليل مضمون هذه النوعية من النقوش في إطار المنهج الصحيح يجب أن يرتبط بروافد المعرفة في عصر النقش كلها بأبعادها المختلفة والمتنوعة.

وقد تمثل بعض النقوش تطور واستمرار ظواهر أدبية معينة مثلما حدث في نصوص المقامات التي تتابعت حلقات تأليفها في قرون متوالية وفي عصور مختلفة كالعصر العباسي والعصر المملوكي وغيرها.

كما أن هناك من النصوص الشعرية ما يعكس أيضا توجهات أدبية وثقافية معينة تتجسد في نقشها على الآثار كبردة البوصيري أو القصائد التي عارضتها في مراحل تاريخية مختلفة، وما تتضمنه بعض هذه المعارضات من قوالب شعرية جديدة تختلف عن القالب الأصلي، ومن المهم جدًا في هذا السياق أن نشير إلى أن فن المعارضات الشعرية بدأ مبكرًا في التاريخ الأدبي الإسلامي، حيث بدأ في العصر الأموي وانعكس في إطار المعارضات الشعرية للقراء المتعارضين والمتنافسين في هذه المرحلة بالوزن والقافية في هذا العصر ثم استمر التطور في العصور التالية، وارتبط هذا التطور بفن الموشحات الأندلسية التي بلورت ما يسمى في المصطلح التقليدي "القوافي الدورية" أو كما يرد في المصطلح الحديث "القوافي المنطبعة" وهي نوعية من الصياغة الشعرية تأتي على تقسيم القوافي، القسم الأول –على سبيل المثال– يأتي بثلاثة أبيات بقافية معينة، والقسم الثاني يتمثل في البيت الرابع الذي يأتي بقافية مختلفة، وقافية القسم الثاني تكرر في المقاطع الشعرية التالية في القصيدة. وهذا القالب تشير الدراسات إلى أنه تأثر بما يعرف اصطلاحًا بـ "السمط" أي العِقد الذي يصنع في الفترة العباسية من خمس خرزات صغيرة يليها خرزة كبيرة ثم يتكرر تكوين خرزات العقد بهذا النمط. وتنوعت قوالب الأدوار فمنها المثنى، والمثلث، والمربع، والمخمس، والمسدس، والمسبع، والمثمن، والمتسع، والعشاري[1].

ولا شك أن المعرفة الواعية بهذه القوالب الشعرية تساعد في تحديد النقوش الشعرية التي نقشت على الآثار من حيث نوعية تكوينها وأصلها ومعارضاتها وأدوارها، وهو أمرمفيد لكل من المتخصصين في الدراسات الآثارية قدر إفادته لأصحاب الدرسات الأدبية وبخاصة فن المعارضات حيث تصبح دراسة النقوش الأثرية التي توثق هذه النوعية من النقوش رافد مهم من روافد دراستهم، وهذه الحقيقة لا تقتصر على الشعر؛ ولكنها تمتد إلى أبعاد

[1] للاستزادة راجع الهاشمي (أحمد)، ***ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق حسني عبد الجليل***، نشر مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م؛ عبد الجليل (حسني)، ***موسيقى الشعر العربي ظواهر من التجديد***، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

أدبية ولغوية أخرى وبخاصة النقوش الأثرية المبكرة التي تمثل نصوصها في العصر الأموي والعباسي شواهد لغوية غاية في الأهمية لهذه الدراسات[١].

٢. ويرتبط بالإطار الزمني صياغة النقش حيث أن لكل عصر ثقافته ومفرداته اللغوية، ويدخل في هذا الإطار المؤثرات الحضارية الغالبة فيه، ويتصل بذلك أيضا الاتجاهات القومية لبعض الشعوب الإسلامية التي نمت وسيطرت في بعض العصور كالثقافة الفارسية في العصر الصفوي والثقافة التركية في العصر العثماني، وهذه المؤثرات المختلفة تنعكس بصورة أو بأخرى في الصياغة.

٣. كما أن تطور النظم الإدارية وما يرتبط بها من وظائف وألقاب في العصور المختلفة في إطار التتابع الزمني ينعكس في صياغة النقوش الكتابية. ومن المهم هنا أن نشير إلى أن معرفة هذه الصياغات وثقافة عصرها يمكن أن يكون مؤشرًا من المؤشرات التي تساعد على تفسير النقش تفسيرًا صحيحًا؛ بل وتساعد أحيانًا في تحديد تاريخه إذا لم يتضمن تاريخًا محددًا.

٤. وفي الإطار الزمني يأتي أيضا صياغة كتابة نص التأريخ ذاته بذكر اليوم والشهر والعام أو السنة في إطار التقويمات المختلفة والتي ساد فيها التقويم الهجري. ومن الطريف أن بعض النقوش تحدد الساعة في اليوم أو الليلة، وهذا التحديد الدقيق وذكرهذه الأوقات المحددة تحديدًا في صياغة شواهد القبور له دلالاته المرتبطة ببعض الحدود والمعاملات الإسلامية كالتأريث والبيع والشراء والهبة والوصية وغيرها.

٥. وتمثل هيئة رسم بعض أسماء الشهور الهجرية بعدًا شكليًا مهما في أبعاد الإطار الزمني وبخاصة الشهور المركبة تركيبًا ثنائيًا مثل شهر جمادى الأول وجمادى الثاني، وربيع الأول وربيع الثاني، وذي القعدة، وذي الحجة ورسمها بأشكال مختلفة بعدًا مهمًا في الإطار اللغوي من جهة وفي الإطار الزمني من جهة أخرى باعتبارها مفردات زمنية في الأصل[٢].

وفي سياق الحديث عن الأيام والليالي والشهور والأعوام فإن المعرفة التراكمية من شأنها أنها تساعد على قراءة ما يرد من أسمائها قراءة صحيحة تؤسس لتحليل مضمون صحيح حيث يرد في بعض النقوش ما يتصل بتفاصيل يصعب على من ليس له معرفة بها قراءة النقش قراءة صحيحة، ومثال ذلك واضح على سبيل المثال في قراءة نقش بسمرقند ورد فيه مسمى "يوم العروبة" وقرئ قراءة خاطئة يوم "الغروبة" ولم يستطع قارئ النقش أن يعرف أن القراءة الصحيحة "يوم العروبة" وهو مسمى يوم الجمعة في الجاهلية واستمر في العصر الإسلامي بجانب المسمى الإسلامي يوم الجمعة وانعكس هذا بالتالي على مضمون النقش.

[١] عمران (حمدي بخيت)، الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان الإسلامية، مجلة كلية الآداب بقنا، عدد ١١، ٢٠٠١م، ص ص ١٥-٤٤.

[٢] عمران، الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان الإسلامية، ص ص ١١٢-١١٤.

ومن المهم في هذا السياق أن نشير إلى نماذج من أسماء الأيام غير أسماء أيام الأسبوع ترتبط بالثقافة الإسلامية مثل "يوم التروية" وهو الثامن من ذي الحجة، ويوم القيامة أو يوم الفصل أو يوم الحشر أو يوم الدين وغيرها الذي يأتي يقينًا في نهاية الحياة الدنيا كما ورد في القرآن الكريم[١].

وهناك أسماء نوعية أخرى من الأيام ترتبط بالأحداث التاريخية في الجاهلية والإسلام اهتمت بذكرها المصادر التراثية ورصدتها الدراسات الحديثة، وهذه النوعية من أسماء الأيام ترد أحيانا في صياغات النقوش لسبب أو لآخر، ومن ثم فإن معرفتها المسبقة تساعد كثيرًا على قراءتها في النقش قراءة صحيحة[٢]، ومن أسماء الأيام المرتبطة بالإسلام يوم عاشوراء، ويوم وقفة عرفات، ويوم العيد وغيرها.

وإذا كانت مسميات الأيام كعنصر من عناصر الزمن لها هذه الأهمية فإن مسميات أسماء الليالي لها نفس الأهمية، وترتبط كثير من أسماء الليالي بالثقافة الإسلامية كليلة الإسراء والمعراج، وليلة القدر، والليال العشر وهي العشر الأوائل من ذي الحجة ارتباطاً بفريضة الحج أحد أركان الإسلام الخمسة، كذلك فإن هناك أسماء لفترات الليل والنهار كالفجر، والضحى، والظهر، والعصر، والغسق، والمغرب، والعشاء، والعشاء الأخره وغيرها، وهي مسميات ترد في سياقات النقوش وبخاصة نقوش شواهد القبور أو غيرها.

وينسحب ذلك أيضا على مسميات بعض الفترات في الشهور وصفاتها كغرة شهر كذا، وسلخ شهر كذا، ورجب الصب أو الفرد، ورمضان المكرم أو المعظم أو المبارك، والأشهر الحرم وغيرها من المسميات التي ترد في بعض النقوش وتكون لها دلالاتها في إطار تأريخ النقش وما يرتبط به، وفي بعض البلاد كمصر تأتي بعض النقوش بذكر أسماء الشهور بتقويمها قبل الإسلام كالشهور القبطية التي وردت أسماءها في كثير من النقوش المصرية[٣].

وفي الإطار الزمني من المهم الإشارة إلى أن الرقوش الكتابية التي ترد ضمن مكونات تصاوير المخطوطات تمثل نوعية خاصة من النقوش ترد في متن هذه التصاوير، ويكون تنفيذها شكليًا بنمط الخطوط السائدة في فترة إعداد هذه التصاوير بالرغم من أن الأخيرة يمكن أن تكون في تصاوير تصور أحداثًا سابقة بسنوات عديدة تمتد أحيانا إلى قرون في إطار الحدث المصور وزمن تصوير المخطوطة.

وبالمثل فإن دراسة مضمون هذه الرقوش ربما يكون مُصاغًا في سياق ثقافة زمن التصوير وليس في إطار زمن الحدث نفسه، ويدلل على ذلك ذكر لقب السلطان على قباب قصر الخلافة ببغداد كمؤشر لغوي كتابي عن أن هذه القباب في قصر الخلافة ولم يكتب اللقب الدال على الخليفة وقصره[٤]، وفي بعض التصاوير الأخرى يمكن أن تكون الكتابة دالة على مسمى المبنى في إطار الثقافة العربية لهيكل اليهود في القدس الذي أوضح

---

[١] عبد الباقي (محمد فؤاد)، ***المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم***، كتاب الشعب، دار مطابع الشعب، ص ص ٧٧٥-٧٨٠.

[٢] للاستزادة راجع شمس الدين (إبراهيم)، ***مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام***، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م.

[٣] سعد (عاطف محمد)، ***شواهد قبور عربية ذات شهور قبطية من جبانة أسوان***، أبحاث المؤتمر ١٥ لإتحاد الآثاريين العرب، ٢٠١٢هـ، مج٢، ص ص ١٤١٣-١٤٣٥.

[٤] ورد ذلك في كتابات بصورة حصار بغداد والتي ترجع إلى العصر الإليخاني والصورة حاليا في إطار البحث والدراسة وستنشر قريبًا.

المصور مسماه بلغة عربية ولم يكتب المسمى بلغة عصر المبنى، ومما سبق يتضح أن للإطار الزمني أهميته في دراسة مثل هذه النوعية من الرقوش شكلاً ومضمونًا، وهو أمر يساعد بلا شك على دراسة أعمق لمثل هذه الرقوش بإعتبار أنها مكون توضيحي من مكونات التصاوير اتجهت الدراسات في مجال التصوير الإسلامي إلى معالجته.

وفي سياق الحديث عن الإطار الزمني في دراسة الرقوش الكتابية على الورق وترتبط كذلك بالأطر المكانية والتاريخية والبعد الشكلي والبصري تجب الإشارة إلى أن تحديد الزمن الذي نُفّذ فيه الرقش على الأثر من الأهمية بمكان، ويرتبط هذا بنوعية النقوش على العمائر أكثر من غيرها من النقوش على المواد الأثرية الأخرى، حيث أن تحديد إذا ما كان النقش من زمن بناء الأثر أو أضيف عليه في فترة لاحقة لسبب أو لآخر يرتبط بتاريخ الأثر نفسه أو ما قد يحدث به من تعديل أو تغيير وظيفي أو معماري كما يحدث كثيرا في بعض الآثار المعمارية على وجه الخصوص مثل المدارس التي تُحوّل إلى مساجد جامعة أو القاعات التي تُحّول إلى منشآت دينية وغير ذلك من الأبنية، وقد يحدث هذا بصورة أو بأخرى عند إضافة عنصر معماري أو وحدة معمارية للأثر في هذا السياق أو غيره، وهذا يتبع دراسة الشكل والمضمون معًا في دراسة هذه النقوش والربط بينهما.

وهنا تبرز أهمية نوعية أخرى من النقوش الجرافيتية أو ما يطلق عليه بعض الباحثين "مخربشات" وهو نوع من النقوش يضاف إلى النقوش الأثرية الأخرى في إطار ثقافة خاصة ترتبط برغبة بعض العامة في تسجيل خواطرهم أو أحداثهم على منشآت أثرية قاموا بزيارتها أو أقاموا فيها لبعض الوقت، وهذا التقليد يرجع إلى ما قبل العصر الإسلامي[١] واستمر بوضوح في العصر الإسلامي؛ بل إنه نال اهتمام بعض المؤرخين العظام الذي كانت لهم مساهمات واضحة في التراث الإسلامي مثل أبو فرج الأصفهاني الذي ألّف كتابًا كاملاً في هذا السياق تحت عنوان "أدب الغرباء"[٢]، سجل فيه نقوش فئة مثقفة مهمة من العامة الذين سجلوا خواطرهم يرقى ما سجلوه –حسب رؤية الأصفهاني– إلى مرتبة الأدب، ويعتبر هذا الكتاب أقدم مصدر كامل معروف كتب في مجال المخربشات وتزخر البلاد الإسلامية بهذه النوعية من المخربشات، ولعل أبرزها المخربشات في الشمال الغربي بالمملكة العربية السعودية، وفي مصر مخربشات البجوات في العصر الإسلامي، ومخربشات دير هدرا بأسوان[٣]، وهذه المخربشات تحتاج دراستها إلى أطر منهجية نوعية تعالج أساليب وطرق تنفيذها وشكلها العام في إطار أطر دراسة الشكل وكذلك مضمونها.

---

[1] Sott Buking: Reassessing the Coptic and Greek Graffiti at Abydos, Bagawat, Beni Hassan, Deir el Bahri and Tuna al Gabel; Preliminary Report.

[٢] عثمان (محمد عبد الستار)، ***كتاب أدب الغرباء للأصفهاني قراءة آثارية، بحث بكتاب مؤتمر الرواد العرب في النقوش العربية***، مكتبة الأسكندرية، تحت النشر.

[٣] مصطفى (فادية عطية)، ***الكتابات والمخربشات التذكارية بدير الأنبا هدرا بأسوان***، مجلة معهد الدراسات العليا للبردي والنقوش وفنون الترميم، أعمال المؤتمر الدولي الأول، مارس ٢٠١٣م، ص ص ٣٩-٦٣.

الإطار التاريخي:

يرتبط الإطار التاريخي ارتباطًا عضويًا بالإطار الزمني حيث أن المقصود بالزمن أنه يمثل الفترة التي يقع فيها الحدث؛ أما التاريخ فيتعرض لما يحدث في الزمن من أحداث تشمل جوانب الحياة المختلفة، وللبعد التاريخي أهمية في دراسة النقوش من حيث ما يلي:

١. تحديد عصر أو فترة تنفيذها تحديدًا يختلف باختلاف صيغ النقوش ويعتمد على ما يرد من مفردات متصلة بالتأريخ، وفي حالة غيابها يمكن الاعتماد على مؤشرات تقنية وفنية ولغوية وثقافية أخرى.

٢. تتبع مراحل صيغ النقوش من حيث المضمون والأسلوب والمفردات من عصر إلى آخر، وكذلك تحديد السمات الشكلية لها في كل مرحلة في ضوء مؤشرات التأريخ المباشرة أو غيرها من المؤشرات التي سبقت الإشارة إليها.

٣. رصد ما تتضمنه النقوش من مضامين تتصل بالأحداث التاريخية وأسبابها ومراحل تطورها في عصر ما أو في العصور المتتابعة التي تؤثر وتتأثر فيها الأحداث بعضها ببعض، ويتسع هذا النطاق ليشمل كل ما يتصل بتاريخ من يشارك في هذه الأحداث، وكذلك من له صلة تقنية بإنشاء الأثر إذا كان ثابتًا أو صنعه إذا كان منقولاً.

٤. توظيف ما يرد في النقوش من مضامين تتصل بالبعد التاريخي توظيفًا يتكامل مع ما يرد بشأن هذه المضامين في المصادر التراثية الأخرى من مؤلفات ووثائق وغيرها توظيفًا في إطار منهجي يهدف إلى تحقيق "مضمون النقش" وتفسيره وبخاصة في النقوش التي تثير دراستها إشكاليات متعلقة بالتواريخ أو الأسماء أو الأحداث. وهذا التحقيق له فائدته سواء بالنسبة لدراسة النقش ذاته أو دراسة ما يتعلق به في المصادر.

٥. تتبع مراحل التطور التقني تاريخيًا من خلال دراسة طرق التنفيذ والأساليب التقنية المستخدمة في العصور المختلفة وربط ذلك بالتراث العلمي والتقني في مجالات العلوم الأخرى كالكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها من العلوم التي تشمل دراستها مراحل التطور الحضاري للحضارة الإسلامية.

تعكس النقوش بعدًا تاريخيًا مهمًا في إطار ما تحمله من دلالات عن الأحداث التاريخية المختلفة بأبعادها المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية. وهذا البعد جعل بعض الباحثين يتصور أن النقوش الكتابية الأثرية تنحصر أهميتها فيما يظهر في مضمونها من مفردات ومضامين ذات سمة تاريخية تخدم علم التاريخ وتتكامل مع المصادر التاريخية التي تسجل أحداث حياة الشعوب في العصور المختلفة وتحاول أحيانا تفسيرها. وهذا المفهوم يعني أن علم التاريخ يشمل أبعادًا أخرى تتصل بحياة المجتمع كالأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية؛ لكن هذه الأبعاد تتسع دوائرها اتساعًا يشكل كل منها إطارًا خاصًا به يميزه عن الأطر الأخرى، وإن كان يتكامل معها ويرتبط بها في إطار البعد التأريخي والتاريخي المحدد ارتباطًا مباشرًا في إطار ما يشمله علم التاريخ من معالجات تتصل بهذه الأطر.

ولدراسة النقوش من ناحية الشكل أهميتها في تحديد تاريخ تنفيذ النقش، كما أن هذا يكشف عن مراحل تطور الكتابة من حيث طرقها، وأساليبها، وأدواتها، وألاتها في إطار الرصد التاريخي للبعد التقني. كما أن دراسة النقوش من ناحية المضمون تشتمل على أبعاد أخرى مهمة تجسد أحداثًا تاريخية، ومضامين حضارية، ونظم إدارية، وتؤرخ لتطور الثقافات المختلفة في إطار عصرها وبيئتها، حيث أن نص النقش ومضمونه ورسالته تؤكد بوضوح هذه الأبعاد، وتبقى مهمة الباحث في إطار البعد التاريخي أن يفسر كل هذا في إطار المعارف الواردة في المصادر التراثية وما تتوصل إليه الدراسات الحديثة. ولذا فإن دراسة مضمون النقوش في إطار البعد التاريخي تبدو أهميتها وتتجسد عندما يتم الربط بين تاريخ الأثر وتاريخ منشئه، أو صانعه، أو كاتب النقش وغيرهم ممن لهم علاقة بوجود هذا الأثر وبمراحل تشغيله أو تجديده أو صيانته، ناهيك عن ما يرد في نقش الأثر من مفردات لها أبعاد تاريخية مهمة مثلما يرد من ذكر التواريخ، والصيغ المذهبية، والدُعَائية، والدينية العامة، والإدارية وغيرها.

ويتكامل الإطار التاريخي مع الأطر الأخرى – التي سبقت الإشارة إليها – تكاملاً واضحًا ومهمًا، وكلما زاد الربط وزادت المعرفة التراكمية أمكن الكشف عن أبعاد تاريخية مهمة في دراسة النقوش.

الإطار الثقافي:

تنطلق دلالة هذا الإطار ومفهومه من تعريف كلمة "ثقافة" (Culture) بمعناها الشامل الذي يشمل كل أبعاد ثقافة المجتمع سواء الموروثة أو المعايشة المعاصرة لزمن النقوش نفسه، مع ملاحظة ما يحدث من تطور في المفاهيم في العصور التالية لزمن النقش، كما ترتبط ثقافة المجتمع –كما هومعلوم– بالواقع البيئي لكل منطقة من مناطق العالم الإسلامي.

والثقافة بمفهومها الواسع تشمل الأبعاد الدينية، والعادات والتقاليد، والتعليم، والظواهر الاجتماعية السياسية والاقتصادية المختلفة التي يعايشها المجتمع وتكوّن وعيه الثقافي.

وتنعكس هذه الأبعاد في صياغة النقوش التي تنقش على الآثار وفي أساليب تنفيذها شكلاً، وكذلك فيما تتضمنه النقوش من مضامين وما تحمله من رسائل تعكس ثقافة وأحداث عصرها، كما أن هذه الثقافة تتضمن في إطار التطور الحضاري ما يحدث من تطوير وإبداع في المجالات المختلفة والتي تنعكس بصورة أو بأخرى في مفردات النقوش وفي طريقة تنفيذها. ونضرب لذلك مثالاً بما يحدث من مراحل حضارية تجسد تاريخ الطباعة إبتداء من نقش القوالب نقشًا مباشرًا أو باستخدام الأحماض العضوية ثم غير العضوية، ثم استخدام القوالب الخشبية في الطباعة، ثم تطورت إلى الطباعة المميكنة التي تطورت هي الأخرى تطورًا سريعًا وصل إلى ما وصلنا إليه الآن، ونتوقع تطويره في إطار تقنيات الرقمنة.

ودراسة النقوش في الإطار الثقافي يمكن تصنيفها تصنيفًا نوعيًا مرتبطًا بنوعية الرسائل التي تحملها ووظيفتها، فصياغة نصوص شواهد القبور على سبيل المثال يلاحظ أنها تختلف من عصر إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى؛ بل إنها قد تختلف باختلاف فئات وأنواع وطبقات الأموات الذين نُفّذت هذه الشواهد لتوضع على قبورهم، ومنها ما صيغ نثرًا، ومنها ما صيغ شعرًا، منها ما يعكس صدى البعد الديني ومظاهره المختلفة

كالتصوف وغيره، وينسحب هذا الأمر على كل أنماط صيغ نصوص النقوش في إطار تنوع الرسائل التي تحملها، ومن الجدير بالذكر أن البعد الثقافي يرتبط ارتباطًا عضويًا بالأطر المكانية والزمنية، والتاريخية، واللغوية، والتقنية، والفنية التي تؤسس لدراسة الشكل والمضمون –كما سنوضح في موضعه–.

الإطار اللغوي:

هذا الإطار من الأطر المنهجية المهمة التي لم تهتم بها كثيرًا دراسة النقوش فلم تجد الاهتمام الكافي بالرغم من أهيمته لدراسة النقش من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون، وقد انتهت المصادر التراثية اللغوية إلى تأكيد العلاقة بين البعد اللغوي ورسم مفردات النص بالطريقة الإملائية الصحيحة في إطار الربط بين علوم اللغة والطريقة الصحيحة لرسم المفردات المرتبطة بها، ومن الملفت للانتباه أن بعض هذه المصادر اختصت بذلك الأمر، ومن هذه المؤلفات على سبيل المثال رسالة في علم الرسم للشيخ محمد بن سالم بن زاهر الرقيشي[١]، وكتاب الرسم تأليف محمد بن يوسف بن أطفيش[٢]، ناهيك عن الكتب المتخصصة في رسم القرآن.

وكشفت بعض الدراسات اللغوية –كما سبقت الإشارة– للنقوش عن أهميتها كشواهد لغوية وبخاصة النقوش العربية الإسلامية حتى العصر العباسي الأول، حيث أن ما يرد في هذه النقوش يمثل في حد ذاته شواهد لغوية يمكن توظيفها في دراسة علوم اللغة كالنحو والصرف والعروض وغيرها، وهي في هذا السياق ترد في المرتبة التالية لشواهد القرآن والحديث وعلوم اللغة وقواعدها التي وضعها النحويون الأوائل والتي تطورت فنونها في العصور الإسلامية اللاحقة مع تطور علوم اللغة العربية والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وغيرها.

كذلك فإن للبعد اللغوي أهميته في رسم الحروف التي قد يختلف رسمها من نقش إلى آخر في إطار الارتباط بالرسم العثماني أو الرسم العروضي السمعي، وفي إطار علم القراءات وما يشتمل عليه من قراءات متنوعة للقرآن الكريم وصلت عشرًا، وفي إطار اختلاف اللهجات من منطقة إلى أخرى على اتساع النطاق الجغرافي للعالم الإسلامي –كما سنبين في موضعه– كذلك فإن للبعد اللغوي أثره المباشر في فهم مضمون نص النقش، وهذا الفهم اتضح من خلال تطور "علم النص"[٣]، كعلم لغوي، وأن حضور المعرفة بهذا العلم يساعد على تحديد مفهوم "النص" ووظيفته وأهدافه، وتتنوع هذه الصياغة في إطار الجوانب المختلفة التي يعالجها علم النص.

كما أن هناك علومًا أخرى ترتبط بفهم النص "كعلم الشروط والتوثيق" وبخاصة المرتبط منها بالوقف كظاهرة إسلامية واضحة كان لها تأثيرها المباشر والقوي في الحضارة الإسلامية، وامتد بالطبع إلى صياغة بعض النقوش المرتبطة بهذا المجال.

---

[١] الرقيشي (محمد بن سالم بن زاهر)، ***رسالة في علم الرسم***، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، العدد٦٨،١٩٨٥م.

[٢] ابن أطفيش، ***كتاب الرسم***، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٤م.

[٣] للاستزادة عن علم النص وأهميته في التحليل اللغوي راجع كلاوس (برينكر)، ***التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج***، ترجمة سعيد حسن بحيري، نشر مؤسسة المختار، ٢٠١٠م.

كما أن للأبعاد اللغوية المرتبطة بالصياغة وبخاصة البلاغي منها أثره في المساعدة على فهم مدلول النقش، ونضرب مثالاً بذلك النقش الرئيسي لتربة السادات الثعالبة الذي جاء فيه أن إسماعيل بن حصن الدين ثعلب "أنشأ لنفسه تربة" فجاءت كلمة "لنفسه" محددة ومخصصة ومميزة لهذا العمل المعماري في تربة السادات الثعالبة[١]. كما جاء في نص الإنشاء لمجموعة الصالح نجم الدين أيوب بالقاهرة المعروفة بالمدارس الصالحية والتي جاء بالصيغة التالية "...**مما أمر بإنشاء هذه المدراس المباركة وما معها من إيوان السر...**" ويكشف التوجه لدراسة البعد اللغوي لهذا النقش عن الصياغة "مما أمر" وليس "أمر" كما في الصياغات التقليدية، وكذلك "وما معها من إيوان السر" والتي كان يمكن أن تكون "وإيوان السر" مباشرة دون "وما معها" لكن الدراسة اللغوية تكشف عن أن دلالات معمارية مهمة تعكسها هذه الصياغة اللغوية غير المعتادة مما يبرز أهمية إدراك البعد اللغوي في دراسة النقوش[٢].

وهذين المثالين وغيرهما كثير كالضرورات اللغوية والشعرية تعكس أهمية فحص النقش من الناحية اللغوية فحصًا دقيقًا ومعالجته من هذا المنظور، وتوظيف هذه المعالجة لفهم دلالات مفردات النقش ومضمونه التي تنتهي إلى تقديم دراسة صحيحة لمضمون النقش من جهة، ولدراسة الأثر كله دراسة آثارية شاملة من جهة أخرى.

ومن المعروف أن اللغة العربية اللغة الرئيسية في النقوش الإسلامية، ودراسة النقوش والرقوش العربية رسمًا وقراءةً وتحليلا لمضمون نقوشها يتطلب معرفة تراكمية جيدة بعلوم هذه اللغة من نحو وصرف وعروض، وبلاغة وغيرها، كما أن هناك علومًا أخرى ذات صلة وثيقة مثل علوم القرآن الكريم ومن أهم فروعها ما يتصل بالقراءات العشر والرسم العثماني، ولذلك فإنه من المهم جدًا أن تتوفر معرفة مناسبة للمتخصص في مجال النقش والرقش العربي الإسلامي، وأن يلم بمعارف هذه العلوم على قدر الطاقة وأن يستعين بالمتخصصين في هذه العلوم لمراجعة رسم لفظ غامض أو قراءته قراءة صحيحة أو حتى تفسيره في إطاره اللغوي الدقيق.

ومما يشير إلى أهمية ذلك ما نراه في واقع الدراسات الحديثة والمعاصرة من هنات ترتبط في الأصل بغياب هذه المعرفة اللغوية، وفي هذا السياق نشير إلى ظاهرتين مهمتين مرتبطتين بهذا الأمر: أولهما تتعلق برسم الكلمات ذات التاءالمنتهية المفتوحة في بعض الألفاظ في بعض آيات القرآن الكريم والتي لا يستطيع بعض الباحثين تفسير رسمها بهذا الشكل؛ بل إن بعضهم يضع صور رسم هذه الكلمات في سياق نقدي لا يستند إلى معرفة صحيحة، بالرغم من أن هناك مصادر تراثية عديدة طرحت صفة رسم حرف التاء المنتهية في بعض الألفاظ القرآنية طرحًا مسهبًا مفسرًا تفسيرًا عميقًا[٣]. وهذا المصدر في غاية الأهمية حيث أنه يناقش كثيرًا من مسائل رسم القرآن الكريم بالتفصيل، ولا غنى عنها لأي دارس في النقوش الكتابية وبخاصة ما يتصل منها

[1]Uthman, Op. Cit, pp. 233–237

[٢] عثمان، المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر رؤية آثارية جديدة، تحت النشر

[٣] للاستزادة راجع المراكشي (أبو العباس أحمد بن البناء ٦٥٤–٧٢١هـ/ ١٢٥٦–١٣٢٦م)، ***عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل***، حققه وقدم له هدى شلبي، دار التراث الإسلامي، ١٩٩٠م، ص ص ١٠٩–١١٨.

بالرسم العثماني. ومن هذه المصادر المهمة أيضا كتاب التنسي "الطراز في شرح ضبط الخراز"[١]. وهذا المصدر لا تتوقف فائدته على رسم الكلمات القرآنية في إطارالرسم العثماني وارتباط هذا الرسم بالقراءات المختلفة؛ ولكنه يتسع اتساعًا يشمل النقوش الأخرى التي اتبعت الرسم العثماني وبخاصة في المناطق الإسلامية التي انتشرت بها ظاهرة تقليد الرسم العثماني، وضبط كلمات النقش بالتشكيل الملتزم أحيانًا باتباع منهجية قراءات القرآن الكريم، ونلاحظ ذلك في كثير من الفنون في منطقة وسط آسيا وكذلك النقوش السلجوقية. والظاهرة الثانية المرتبطة بالرسم غير التاء المنتهية المفتوحة تلك الحروف الزائدة في لغة العرب في بعض الكلمات والتي أشار إليها اللغويون ليستفيد منها المتخصصون في كتابة النصوص سواء كانت نقشًا أو رقشًا. وقد عالجت المصادر التراثية اللغوية هذا الجانب معالجة مهمة ونسوق لتوضيح ذلك ما ذكره الثعالبي في كتابه "فقه اللغة وأسرار العربية" متصلاً بهذه القضية فخصص الفصل "الحادي والأربعون" للزوائد والصلات التي هي من سنن العرب عرض فيه للألفاظ التي زيدت فيه بعض الحروف كالألفات والباءات والتاءات والسينات، والقافات والكافات واللامات والميمات والنونات والواوات[٢].

ولا شك أن الإدراك والمعرفة بالزائد من الحروف في رسم بعض الكلمات له أهميته الخاصة في دراسة شكل النقوش والرقوش في الكتابات العربية الإسلامية، سيما وأن غياب هذا الإدراك وتلك المعرفة له سلبياته التي تنعكس في القراءة الصحيحة للنقش أو الرقش ودراسة سماته الشكلية؛ بل ويتسع النطاق ليشمل دراسة المضمون.

وفي الإطار اللغوي تمثل المعاجم اللغوية والمصادر التراثية الأخرى المتصلة بفقه اللغة ككتاب الثعالبي – المشار إليه– نوعية من المصادر المهمة التي توجه إلى تناول الإطار اللغوي تناولاً متكاملاً. ومن المهم في هذا السياق إدراك بعدين مهمين: أولهما دراسة مفردات النقش لغويا في إطار الاستفادة من المصادر اللغوية السابقة أو المعاصرة لتاريخ النقش ذاته والتركيز على المعاصرة أمر مهم بإعتبار أن اللغة كائن حي متطور دائمًا ومرتبط بالتطور الحضاري الذي يؤدي إلى تغير وتطور في دلالات المفردات ومعانيها أو حتى بحث مفردات جديدة؛ فإذا كان النص –على سبيل المثال– في القرن السابع أو الثامن الهجري فإن من الأنسب منهجيًا معالجة مفرداته لغويًا في إطار الاستعانة بمعجم ابن منظور "لسان العرب" وهكذا القياس في المعاجم الأخرى السابقة أو اللاحقة حتى العصر الحديث.

وفي الإطار اللغوي أيضا من المهم أن تتوفر للباحث في مجال النقوش معرفة مهمة وضرورية بلهجات العربية وغيرها، حيث أن لكل لغة لهجاتها المختلفة التي تستعمل في مناطق وبيئات معينة مرتبطة بالقبائل

---

[١] التنسي (أبي عبد الله محمد بن عبد الله ت: ٨٩٩هـ)، ***الطراز في شرح ضبط الخراز***، تحقيق أحمد بن أحمد شرشال، مجمع الملك فهد لصناعة المصحف الشريف، ١٤٢٠هـ.

[٢] الثعالبي (الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ت: ٤٣٠هـ)، ***كتاب فقه اللغة وأسرار العربية***، صنعه وعلق حواشيه وقدم له ووضع فهارسه ياسر الأيوبي، الكتبة العصرية، بيروت، ص ص٣٨٤-٣٩٢.

العربية التي استوطنت هذه المنطقة أو تلك، وينعكس اختلاف اللهجات انعكاسًا مباشرًا في رسم بعض المفردات حيث أن الكتابة تقييد للصوت المنطوق في هذه اللغة أو تلك، ونضرب في هذا السياق بعض الأمثلة حيث نجد بعض القبائل اللهجة التي تنطق الجيم "ياء" فتقول وترسم "المسيد" لكلمة "المسجد" أوتلك اللهجة التي تبدل ألف لام التعريف بألف ميم مثل ما هو حدث لدى بعض القبائل العربية التي ورد توجيه الحديث إليها بلهجتها "ليس امبر امصيام في امسفر" وأصلها "ليسّ البر الصيام في السفر".

وقد رصد السيوطي كثيرًا من هذه اللهجات كالعنعنة والكشكشة وغيرها. وقد تابعت الدراسات الحديثة لهجات بعض القبائل في بعض المناطق لإبراز هذه الظاهرة. وفي هذا السياق نشير إلى أن عدم المعرفة بهذه اللهجات يمكن أن يؤدي إلى هنات في قراءة نقوش بعض المنشآت، ونضرب هنا مثالاً لقراءة نقش لمسجد أيوبي بمحافظة المنيا بمصر جاء فيه إلى الآمر بعمارته أمر "بعامرة" وفق هذا الرسم، وقرئت الكلمة بعامرة وتم تفسير الكلمة على أنها إشارة للمنشئ رغم ورود ما يشير إلى المنشئ في النقش بعد ذلك[١]، والتفسير الصحيح للكلمة وفق القراءة المعتادة "بعمره" أي بتجديد عمارة المسجد، ومراجعة اللهجة في محافظة المنيا وبخاصة في مركز ملوي تشير إلى مد نطق بعض الحروف في النطق الصوتي مدًا يولد سمعيًا حرفًا لحرف المد وبخاصة الحرف المفتوح مثل "محامد" وأصلها "محمد"، وهنا تجب الإشارة إلى أن الإطار المكاني أهميته في اعتبار اللهجات في دراسة النقوش.

ومن الظواهر اللغوية المرتبطة باللهجات ورسم كلامها عند التقييد بالكتابة "ظاهرة التسكين" التي تعتبر من أهم سمات لهجة قبيلة تميم، وهي ظاهرة انعكست في بعض رسم الكلمات في شواهد القبور في المناطق التي نزلت فيها تميم مثل أسوان[٢]، التي تعد د في شواهد جبانتها رسم "محمد" بالتسكين في الشهادة حسب الصيغة "وأشهد أن محمدًا رسول الله" فمحمد في هذه الصياغة اسم "أن" والمفترض حسب القاعدة اللغوية أن يرسم النقاش كلمة" محمدًا" بألف في نهايتها دليلاً على نصب الكلمة؛ لكنها نقشت بدون ألف، ولغياب هذه الحقيقة عن بعض الباحثين لهذه النقوش أشاروا إلى أن رسم كلمة "محمد" في هذه الشواهد أخطا فيه النقاش بإسقاط الألف، وهذا تفسير غير صحيح حيث من غير المنطقي أن يرد هذا الخطأ في أعداد كبيرة من نقوش شواهد القبور في أسوان في القرون الثلاثة الأولى وكان التفسير الصحيح أن ذلك الرسم أتى في إطار شيوع لهجة تميم التي تتسم بشيوع التسكين.

وفي ذات الإطار اللغوي من المهم الإشارة إلى أن آراء اللغويين تتنوع بين الوجوب والجواز، وهذه الآراء من المهم جدا معرفتها أو توظيفها في حالة صياغة نقش ما بصياغة تخالف القواعد الواجبة الصحيحة واضطرار من صاغ النقش إلى استخدام الصيغة البديلة التي تجيزها بعض الآراء لأسباب مختلفة منها ما يتصل بالمساحة

---

[١] بيومي (محمد حامد)، ***دراسة فنية تحليلية لأقدم نقش كتابي بخط الثلث موجود على العمائر الإسلامية بمصر"نص إنشاء مسجد الحبايطة المؤرخ سنة ٥٠٧هـ/١١١٣م"*** بحث ألقي في ندوة آثار مصر الإسلامية في العصرين الإخشيدي والفاطمي والتي عقدتها لجنة الاثار بالمجلس الأعلى للآثار بتاريخ١٢/٤/٢٠١١م، والبحث قيد النشر بكتاب الندوة ولم ينشر الكتاب حتى الان.

[٢] عمران، ***الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان الإسلامية***، ص ص ٢٦-٣٢.

المتاحة لرسم النقش أو لضرورة أخرى، ونضرب لذلك أمثلة بصياغة الأعداد وقاعدة مخالفة صيغة العدد للمعدود تذكيرًا وتأنيثًا فيما بعد الرقم واحد واثنين، حيث يمكن أن يرد ما يخالف هذه القاعدة مخالفة صريحة؛ لكن مراجعة الآراء اللغوية تفيد أن هناك ما يجيز هذه المخالفة، ونضرب لذلك مثالا بما ورد في النقش الثاني من نقوش الواجهة الغربية للمدارس الصالحية وما معها من إيوان السر والذي نُقش في الوجه على محور المدخل والذي جاء فيه التاريخ بهذه الصيغة "في سنة أحد وأربعون وستماية".

وفي سياق الحديث عن الأرقام واختلاف هويتها من المهم الإشارة إلى أن بعض الآثار التي تحمل نقوشًا بأكثر من لغة بدأت مبكرًا، ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك ما نراه في بعض الصنج العباسية التي تضمنت أرقامًا تشير إلى قيمتها الوزنية كتبت بالأبقطية ضمن باقي النقوش المكتوبة بالعربية، وكان لهذا الأمر فيما يبدو علاقته بالبعد الوظيفي لهذه الصنج والتي تستخدم لوزن الفلوس في الأقاليم المصرية المختلفة التي يقطنها مسيحيون، كما أنها قد تكون مرتبطة أيضا بالتقنيين المسيحين الذين تخصصوا في صناعة هذه الصنج واستعملهم العباسيون في صناعة هذه الصنج[١].

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن نشير إلى أهمية تحقيق النقوش المتعلقة بذكر مكان الإنتاج كدار الضرب بالنسبة للمسكوكات، أو دار الطراز بالنسبة للمنسوجات في بعض النقوش التي يتعارض مع الإطار الزمني والتاريخي لهذا الإنتاج، ولعل أوضح الأمثلة على ذلك ذكر ضرب لدنانير ذهبية فاطمية بمصر قبل دخول الفاطميين لها، ومثل ذلك حدث في إنتاج قطع من المنسوجات ذكر في الكتابات المسجلة عليها أنها صنعت في مصر في طراز الفيوم ولم يكن في ذلك شيء من الحقيقة؛ ولكن هذه النقوش سجلت هذه الأماكن المتعارضة مع دخول الفاطميين إلى مصر حيث أنتجت قبل ذلك، وأنتجت في خارج مصر بمعرفة الدولة الفاطمية وأدخلت لتحقيق أغراض دعائية سياسية تهدف إلى الإشاعة الدعائية بسيطرة الفاطميين على مصر في إطار التمهيد الاعلامي بهذه السيطرة وإضعاف الروح المعنوية للمصريين.

ويدخل في هذا الإطار الدعائي نقوش مسكوكات الثائرين على الحكام الرسميين لكثير من الدول في إطار وظيفة من وظائف المسكوكات التي تعتبر المسكوكات شارة من شارات الملك. وحدث هذا أيضا في الصنج التي استخدمت في وزن المسكوكات وغيرها، ولعل ما حدث في صنج آل محمد بمصر في العصر العباسي والتي ارتبطت بثورة آل محمد على العباسيين في سنة ١٤٤-١٤٥هـ/ ٧٦٢م[٢].

ويتسع الإطار اللغوي اتساعًا يشمل كتابة بعض النقوش الإسلامية بلغات وأبجديات أخرى غير اللغة العربية وأبجدياتها، وهذا الاتساع يتطلب معرفة بهذه اللغات والأبجديات وأساليب كتابة النقوش بأكثر من لغة وبخاصة في المناطق الأوربية التي سيطرت عليها الدولة العثمانية والتي تتسم بظواهر جديدة في الرسم والصياغة

---

[١] عثمان، ***الصنج الأموية والعباسية***، ص ص ٣٤٩-٤٠٠.

[٢] للاستزادة راجع عثمان، ***الصنج الأموية والعباسية***، ص ص ٤٨٤-٥١٧؛ عثمان (محمد عبد الستار)، ***صنج آل محمد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي دراسة آثارية تاريخية***، مجلة المسكوكات، كلية الآثار، جامعة الفيوم، العدد٢، ٢٠١٩م، ص ص ٣٩-١٣٢.

عالجت بعضها بعض الدراسات الحديثة المهمة[١]، ويحتاج البحث في النقوش إلى تعميق وتكثير هذه الدراسات في إطار معرفة متكاملة بهذه اللغات والأبجديات.

ومن الأمور المتصلة بالسياق اللغوي ما يتصل بصاحب الصياغة وثقافته وتنوع صياغة النقوش حسب تنوع القائمين عليها من نقاشين متخصصين في بعض الحرف المتصلة بالنقوش كنقاشي شواهد القبور أو بأصحاب هذه النقوش ذاتهم الذين يضعون صياغات لشواهد قبورهم ويوصون بنقشها بعد موتهم وفق هذه الصياغة، ومن النقوش ما يتصل بصاحب الأثر الذي يحمل نقشًا معينًا والذي يمكن أن يكون قد عمل لإهدائه لغيره في إطار ثقافة الرعاية (Patronag) التي انتشرت في بعض العصور الإسلامية وفي بعض المناطق كالعصر السلجوقي والعصر المملوكي وغيرها، كما أن بعض النقوش وبخاصة المرتبطة بمنشآت السلاطين والأمراء الكبار يمكن أن تكون صياغتها في إطار إعداد مراجعة ديوان الإنشاء لما يرتبط بها من مفردات ذات طابع رسمي[٢]، ويتصل بالدعاية السياسية للسلاطين والأمراء، ويمكن أن تكون هناك روافد أخرى تكشف عن نوعية من يصوغ النقوش في إطار دراسة نوعيات مختلفة من الفنون التطبيقية والعمائر نفذت في ظروف خاصة، والمهم أن يكون الاتجاه للبحث في معرفة صاحب الصياغة له اعتبار في دراسة النقوش بصفة عامة أو دراسة بعضها الذي يحمل مؤشرات واضحة على ذلك.

ومن المهم أن نشير في هذا السياق إلى أن البعد الذاتي الشخصي ربما يكون هو الغالب في صياغة النقوش على الآثار الخاصة بالأشخاص ذاتهم بعيدًا عن الإطار الرسمي أو في الإطار الحرفي من جانب الحرفيين الذين ينتجون المنتجات التطبيقية المختلفة لهؤلاء الأشخاص، ولا شك أن هناك عوامل أخرى تتصل بالصياغة كالمساحة المتاحة وغيرها.

ويرتبط بالبعد اللغوي بعض الكتابات النوعية ومنها ما يعرف في إطار الدراسات بـ "القصيدة التشكيلية"، وتمثل القصيدة التشكيلية صورة مهمة من صور الشكل في الكتابات الأثرية الإسلامية لم يهتم به الباحثون في الكتابات الإسلامية، وهذا النمط الشكلي من الكتابة يرتبط في الأساس بنظم القصيدة التي تتسم ببناء خاص يبني بناء أبيات القصيدة على بيت أصلي تتضمن مفرداته في ابيات أخرى متفرعة عنه في شكل شجري، ثم تم تطويره إلى أشكال متعددة من الشكل الشجري، حتى أن هذا النمط عرف في الأدب المملوكي بالشعر الشجري والذي استطاع الوصول إلى تكثير قراءة أبيات القصيدة الوحيدة تكثيرًا كثير في إطار صيغ التشكيل الخطي ذاته[٣].

---

[١] راجع أمين (أحمد) ***نقوش العمائر العثمانية في اليونان ثلاثية اللغة والأبجدية وسياقات وجودها***، مجلة أبجديات، ٢٠١٩م، ص ص ٢١٥-١٤٣.

[٢] يكشف عن هذا بوضوح ورود لقب "مولانا" في هذه الصياغات التي تعكس خطاب الموظفين الرسميين بصورة جلية.

[٣] للاستزادة عن هذا النمط من التشكيل الكتابي راجع التلاوي (محمد نجيب)، ***القصيدة التشكيلية في الشعر العربي***، دار الفكر الحديث، ١٩٦٦م، ص ص ١٦٩-١٩٠؛ ص ص ٢٤٨-٢٧٢ أشكال ٦-١٦.

وقضية التشجير لم تقتصر على الشعر؛ ولكنها ظهرت في منهجيات التأليف المعجمي ككتاب المزهر للسيوطي، كما بدأت مبكرًا في شكل تنفيذ كتابة بعض المصادر التراثية مثل كتاب أحمد بن أبي الربيع "سلوك المالك في تدبير الممالك" الذي يرجع تاريخ تأليفه إلى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي).

وبصفة عامة فإن التشجير كنمط من أنماط التشكيل الخطي في الكتابة يمثل نمطًا مهمًا في الكتابات العربية والإسلامية بصفة عامة، ونرى في المخطوطات المصورة الإيرانية وغيرها صورًا متعددة لهذه التشكيلات الخطية الشجرية، والربط بين كل هذه النماذج يشكل إطارًا مهمًا لدراستها في السياق الشكلي، وهذا البعد اللغوي يتكامل مع الأبعاد الأخرى تكاملاً واضحًا في إطار ثقافة عصر الأثر وبيئته.

الإطار التقني:

يمثل الإطار التقني بعدًا مهمًا في دراسة النقوش يرتبط بطبيعة مواد النقش، وطريقة تنفيذه، وخريطة كتابته، وخريطة قراءته. ويمثل إدراك البعد التقني أهمية خاصة في رصد التطور التقني في تنفيذ النقوش سواء كانت بالحفر الغائر، أو البارز، أو بالقالب، أو بالتطعيم، أو بالتنزيل، أو الدهان، أو المعجون، أو بالحامض العضوي، أو بالحامض غير العضوي أو غير ذلك.

كذلك فإن تلوين نوعيات النقوش لأسباب بصرية مختلفة وغيرها من الأسباب التي تمثل بعدًا تقنيًا مهمًا في دراسة النقوش الكتابية على المواد المختلفة، سيما وأن الألوان تمثل نتاجًا حضاريًا لتطور علوم متعددة من أهمها علم الكيمياء الذي كان للحضارة الإسلامية فيه مساهمة كبيرة، وينعكس ذلك جليًا في المصادر العربية المتنوعة في عصور مختلفة متتابعة تجسد هذا التطور الحضاري، وكذلك كتب الحيل التي عالجت أنماطًا مختلفة من الكتابات والأحبار السرية والشفرات التي تستخدم في الكتابة.

ويتسع نطاق البعد التقني إلى إبداعات في رسم المصاحف الصغيرة، والكتابة لنص كبير على سطح صغير كحبة الأرز لإظهار مدى الإبداع في تقنية الكتابة على مثل هذه السطوح[١].

ولا شك أن معالجة البعد التقني تحتاج إلى معرفة واسعة بروافد التراث المتعلقة بالبعد التقني والصنائع والحرف، كما أنها تساعد على تأريخ النقش حال غياب وجود نص مباشر دال عليه.

ناهيك عن تحقيق الاتجاه البحثي الرامي إلى رصد التطور التقني لتنفيذ النقوش الكتابية والرقش على الورق في إطار كل نوعيات الآثار الإسلامية الورقية كالمخطوطات، والحليات، والشمائل النبوية، وشهادات الحج وغيرها.

[١] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***في صناعة الخط وفنه في العصر المملوكي***، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠٢٠، ص ص ١٥٥-١٦٣.

كما أن البعد التقني يعكس من جهة أخرى ثقافة منفذ النقش ومعرفته في إطار ثقافة عصره وبخاصة ما يتعلق بالأبعاد الرمزية والزخارف التي تصاحب النقش الكتابي أو تتصل به.

ومن الأمثلة الواضحة على مجال المخطوطات طريقة "التشجير" في الكتابة لنص أدبي شعري، أو لنص نثري، حيث أن الطريقة التي يستخدمها الكاتب تعكس مدى إدراكه لمضمون ما يكتب شعرًا أو نثرًا[1].

ولا تتسع صفحات هذا البحث لعرض نماذج من الدراسات التي اهتمت بالبعد التقني المرتبط تحديدًا بطرق تنفيذ الكتابة.

ولكن المهم في هذا السياق أن يكون الإطار التقني من الأطر المنهجية التي يوظفها الباحث في مجال النقوش توظيفًا يخدم بُعديّ الشكل والمضمون في دراسته.

يعد الإطار التقني من الأطر المهمة في دراسة النقوش من ناحية الشكل حيث أن للطريقة التي تنفذ بها النقوش ارتباطًا بالمادة الحاملة لها، حيث أن لها تأثيرًا مباشرًا على شكل النقش – كما سنوضح بالتفصيل في الدراسة الشكلية للنقوش – ومن المهم في سياق الحديث عن هذا الإطار أن يكون في اعتبار أسس مبدئية مهمة منها ما يرتبط بالتقليد، ومنها ما يرتبط بالتطوير، ومنها ما يرتبط بالإبداع والابتكار حيث أن هذه المبادئ الثلاثة حاكمة لأي نشاط.

وينعكس البعد التقني في كل مراحل تنفيذ النقش؛ بل وقبل ذلك قد يكون لمراحل الإنشاء في العمارة أو صناعة التحفة المنقولة أثرها المباشر في تحديد مساحة النقش أو شكلها أو موضعها، حيث أن ذلك يرتبط بالتصميم الذي يتم وفقه إنتاج هذا الأثر أو ذاك.

ويرتبط بالبعد التقني استخدام الأدوات أو الألات التي تستخدم في تنفيذ النقش بصوره ومراحله المختلفة، ونلحظ هذا جليًا في الآثار التي يتم تنفيذ نقوشها بالقالب.

كما يرتبط بالبعد التقني استخدام مواد معينة في تنفيذ النقوش سواء كانت مواد طبيعية أو صناعية أو كيميائية كحامض الخليك الذي استخدم في حفر النقوش الكتابية على فصوص المرجان[2] أو الكتابات المنفذة بالمعجون والتي انتشرت في العصر المملوكي في مصر، كما وجدت في بعض الآثار السلجوقية.

ولا شك أن الإطار التقني الذي يوضح طرق تنفيذ الكتابات بالتفصيل له اثره المباشر على دراسة الكتابات من ناحية الشكل وما يرتبط به من أبعاد بصرية تحقق وصول الرسالة التي يحملها النقش.

---

[1] التلاوي (محمد نجيب)، ***القصيدة التشكيلية في الشعر العربي***، دار الفكر الحديث، ص ص ٥٣-٧٧.

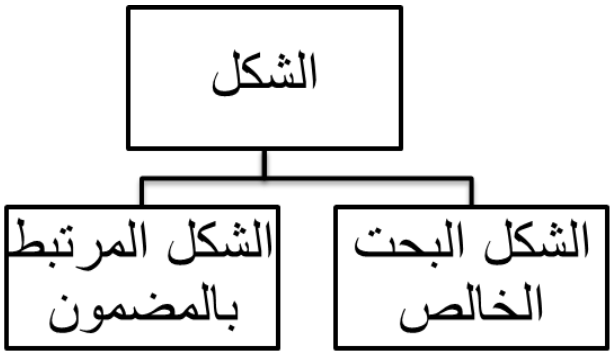
[2] thman,Op.Cit. pp.231-237.

ومن الجدير بالذكر أن المصادر التراثية الإسلامية قد عرضت في ثناياها لكثير من التقنيات المرتبطة بالكتابات وطرق تنفيذها على المواد الأثرية المختلفة. وفي هذا السياق نشير تحديدًا إلى كتب الحيل، ومن أبرزها كتاب "الحيل البابلية للخزانة الكاملية" لحسين بن محمد لحسين بن محمد الأسكندري القرشي العبدري[١]. وكتاب "عمدة الكتّاب وعدة ذوي الألباب" للزجاجي[٢].

وبعد هذا العرض الموجز للأطر المنهجية العامة التي يمكن توظيفها لدراسة النقوش الكتابية نعرض بشيء من التفصيل للعناصر المختلفة المرتبطة بدراسة النقوش من الناحية الشكلية.

دراسة النقوش في إطار الشكل:

دراسة النقوش في إطار الشكل –كما أشرنا– تتناولها هذه الدراسة في إطار بعدين أساسيين: أولهما دراسة الشكل الخالصة التي تعالج سمات الشكل فقط بعيدًا عن مضمون النقش، ثم دراسة الشكل في إطار ارتباطه بمضمون النقش كما يوضحها الرسم التوضيحي رقم(٤).



رسم توضيحي رقم (٤) يبين عناصر دراسة الشكل

أولًا: الشكل الخالص

يتضمن دراسة الشكل الخالص عدة أبعاد أو عناصر يمكن ترتيبها ترتيبا تصاعديًا متراكبًا في هيئة هرم يبدأ بمادة النقش في اسفله وينتهي في أعلاه بالبعد البصري الذي يحقق غاية النقش الاعلامية والاعلانية وأي غايات أخرى رمزية أو جمالية.

[١] العبدري (حسين بن محمد لحسين بن محمد الأسكندري القرشي ت: ٦٤٠هـ/١٢٤٣م)، ***الحيل البابلية للخزانة الكاملية***، تحقيق لطف الله قاري، نشر مكتبة الأسكندرية.

[٢] الزجاجي (أبي القاسم يوسف بن عبد الله ت: ٤١٥هـ)،***عمدة الكتّاب وعدة ذوي الألباب***، تحقيق علاء الدين عبد العال عبد الحميد، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠١٢م.

١.المساحة.

٢.نمط الخط.

٣.طريقة التنفيذ.

٤.رسم الكلمات.

٥.رسم الحروف.

٦.زخرفة الخط.

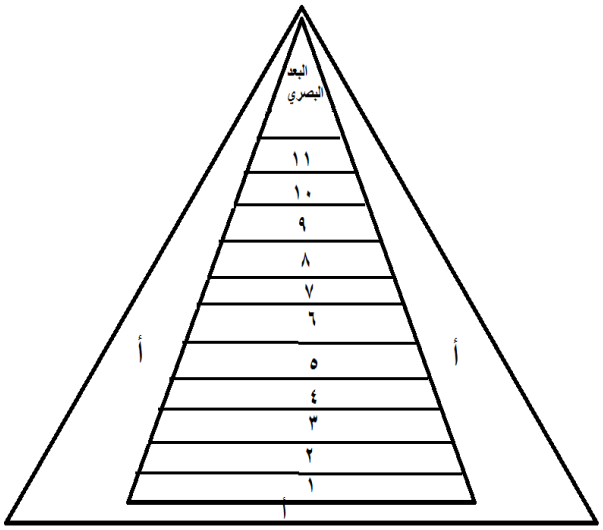
٧. الأطر الزخرفية.

٨. التشكيل الخطي.

٩. خريطة الكتابة.

١٠. خريطة القراءة.

١١. تلوين النقش.



رسم توضيحي رقم (٥) يبين عناصر الشكل الخالص

وتتنوع المواد الحاملة للكتابات بين الحجر والرخام والجص والخشب والمعادن والزجاج والبللور الصخري والجلود والرقوق والورق وغيرها، ومواد المنسوجات المختلفة سواء كانت صوفية، أو قطنية، أو كتانية، أو حريرية، أووبرية، أو شعرية، أو معدنية من خيوط الذهب والفضة وغيرها.

وهذه المواد تختلف طبيعتها فمنها ما هو جامد بطبيعته لا يمكن صهره أو تحويله إلى الحالة السائلة كالخشب والحجر بأنواعه المختلفة، ومنها ما يمكن صهره كالحديد والنحاس والذهب والفضة، والمواد التي يتركب منه الزجاج، ومنها ما يكون بطبيعته طريًا لدنًا يسهل طرقه وسحبه في رقائق أوخيوط لتشكيله في تنفيذ الكتابات عليها سواء كانت بالحفر بالأزميل، أو بالتطعيم، أو التكفيت، أو التنزيل، أو الحفر باستخدام الحامض العضوي أو غير العضوي، أو بالقالب – كما سنبين في موضعه – كما أن طبيعة هذه المواد يكون لها أثرها في اختيار نمط الخط المناسب لهذه المادة أو تلك سواء كان هذا النمط من أنماط الخط الكوفي كالخط الكوفي الهندسي تحديدًا، أو الخيوط اللينة التي ساهم التطور التقني في انتشارها على الآثار بكل أنواع موادها في العصور المتتالية بعد القرن الثالث والرابع الهجريين فصاعدًا حتى العصر الحديث وبخاصة على المنسوجات والسجاد، وهما من المواد التي يتضح فيهما تأثير طبيعة المادة في تشكيل الخط واختيار نمطه وبخاصة في القرون الأولى.

وفي هذا السياق من المهم الإشارة إلى أن بعض المواد الحجرية تتناسب أكثر من غيرها في تنفيذ النقوش فالحجر الرملي والرخام أطوع وأمتن من الحجر الجيري ويسهل صقل سطحها، كذلك فإن بعض المواد اللينة نسبيًا يسهل حفر النقوش عليها كالرصاص والنحاس والفضة والذهب بأدوات الحفر، ومن أهمها الأزاميل أو الكتابة عليها باستخدام الأزاميل التي تحمل فيها رؤوسها الحروف بارزة مقلوبة وعند الطرق عليها تظهر الكتابات معتدلة. وهذا ألأمر يتعلق بالطبع بطريقة وتقنية تنفيذ الكتابات على القوالب التي تحمل نقوشًا كتابية مقلوبة وغائرة توظف لتنفيذ الكتابات بها على المسكوكات بالطرق أو على غيرها من المواد أو بطريقة الصب.

ومن الأمور المهمة المرتبطة بطبيعة تكوين المادة الحاملة للنقش التي تبين أثر التكوين المادي الطبيعي للمادة على شكل النقش نفسه ما نراه في مادة الخشب التي يتطلب حفر النقوش عليها تماهيًا مع اتجاه ألياف القطع الخشبية التي تنفذ عليها النقوش وبخاصة في النقوش البارزة. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك ما نراه في نقوش تركيبة قبر إسماعيل بن حصن الدين ثعلب المحفوظ ثلاثة من جوانبها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والرابع في متحف فكتوريا وألبرت بلندن[١].

وهذه النوعية من المواد يتطلب تنفيذ النقوش عليها استخدام طرق للتنفيذ متنوعة تناسب طبيعة كل منها كالحفر الغائر، أو الحفر البارز، أو التنزيل، أو التنزيل بالمعجون. ويتوقف تحديد طريقة التنفيذ على شكل الحامل نفسه سواء كان كتلة حجرية سميكة أو لوحًا رقيقًا، ولهذا علاقته بصنعة النقش سواء كان يشكل جزءًا عضويًا من البناء أو ينفذ في تكسيته بعد البناء.

كذلك فإن بعض الأحجار الكريمة كالمرجان في إطار خواصه الفيزيقية التي يتميز بها من شدة الصلابة ناسبه استخدام الحامض العضوي وتحديدًا حامض الخليك في نقش نقوش الخواتم التي تصنع منه، ولم يكن بالإمكان كما كان متصورًا أن تنقش النقوش الكتابية على هذه المادة بالأزميل مباشرة حيث أن الأزميل كأداة حفر لا تناسب الخط الترابي الذي ينقش به نقوش الخواتم، ومن ثم كان استخدام حامض الخليك وهو حامض عضوي في حفر الكتابة بطريقة مختلفة عن طريقة الحفر المباشر بالأزميل.

وقد كشفت الدراسات الحديثة عن أن هذه الطريقة طبقت في العصر الأموي، واستمر استخدامها في تنفيذ نقوش فصوص الخواتم المرجانية بعد ذلك وسبقت بذلك طريقة الحفر الحامض غير العضوي والتي عرفت في أوربا في القرن ١٦م[٢].

وإذا انتقلنا إلى نوعية أخرى من المواد لها تأثيرها على شكل الخط فإن النقوش الكتابية بالخط الكوفي الهندسي على المنشآت الإسلامية والتي انتشرت انتشارًا واضحًا في إيران ووسط آسيا نجد

[١] عثمان (محمد عبد الستار)، تربة السادات الثعالبة دراسة آثارية نقدية، تحت النشر

[2] Uthman,Op.Cit. pp.231-237.

إلى أي مدى كان نمط الخط الكوفي الهندسي وطريقة تنفيذه هما الأنسب لتنفيذ هذه النوعية من النقوش الكتابية على العمائر، وكان لشكل قوالب الطوب أو الكتل الحجرية المستخدمة في البناء كما في طابية أسوان أثرها بالطبع في تنفيذ هذه النقوش بهذه الهيئة.

وتمثل الكتابات المنسوجة على المنسوجات والتي ترتبط مع بقية المنسوج ارتباطًا عضويًا بسداه ولحمته نموذجًا آخر يبين أثر المادة على تفضيل الخط الكوفي في المراحل الأولى من تاريخ الكتابات الإسلامية، وفي مرحلة لاحقة تم تنفيذ الكتابات بأنواع الخطوط اللينة الأخرى في إطار ما حدث من تطور تقني في صناعة المنسوجات.

وتمثل الصنج الزجاجية وغيرها من الأدوات أوالأواني الزجاجية التي تصب في قوالب نموذجًا آخر له طبيعة خاصة ترتبط باستخدام مادة الزجاج في حالة الإنصهار والتي تستمر وقتًا محدودًا قبل أن تبرد وتجمد، وهذه المدة المحدودة فرضت استخدام طريقة القالب كتقنية لإنتاجها تناسب أغراضًا أخرى كتحديد وزن الصنجة ومفردات النقوش عليها من حيث الصياغة وغير ذلك[١].

ويفتح هذا المثال الباب واسعًا إلى مراجعة طرق ومراحل صناعة القوالب التي تنقش عليها الكتابات سواء كانت قوالب أُم، أو قوالب مستنسخة يستخدم فيها أنواع مختلفة من المواد سواء كانت صلبة في الأصل كالحديد وكالخشب أو مواد يمكن صهرها وصبها كالحديد والرصاص والنحاس، أو يمكن صبها وهي في حالة من الليونة أثناء صناعتها كالطين الذي يحرق بعد ذلك فيصير فخارًا. وصناعة القوالب من هذه المواد بتقنياتها المختلفة تؤثر أحيانًا تأثيرًا مباشرًا ارتباطًا بالأدوات والمواد المستخدمة في الحفر أو حتى بمراحل استنساخ القوالب.

والعلاقة بين المادة الحاملة للنقش وشكل النقش لا تتوقف على هذه الأمثلة التي سبق عرضها للتوضيح،؛ ولكنها تمتد إلى غيرها من المواد الأثرية كالجص والخشب والعاج والبللور الصخري وغيرها، ومن ثم فإن التوجيه المنهجي لدراسة النقوش يجب أن يربط دائمًا عند دراسة النقوش والكتابات على أي مادة بين دراسة خواص هذه المادة، وطريقة تنفيذ النقوش، وأدوات ومواد التنفيذ.

وهذه المواد الحاملة للنقوش أو التي شكلت النقوش جزءًا عضويًا من نسيجها كالكتابات المنسوجة في النسيج بخيوط اللحمة والسداه، أو على السجاد، أو المثبتة في البناء في مداميك كما في بعض الآثار الإسلامية المبكرة مثل طابية أسوان، أو التي تطور فيها تنفيذ الكتابات بالخط الكوفي الهندسي كما في الكتابات على القباب والواجهات في العمائر الإسلامية وبخاصة في إيران وشرق العالم الإسلامي كما أشرنا.

[١] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***صنج السكة في العصرين الأموي والعباسي***، ص ص ٩٧-١١١.

ثانيًا: حامل النقش ومساحته

تمثل دراسة مادة النقش أو ما يطلق عليه "حامل النقش" بعدًا مهمًا وأوليًا من أبعاد دراسة النقش من الناحية الشكلية، وتتنوع المواد الحاملة للنقوش الكتابية في الآثار الإسلامية تنوعًا كبيرًا يرتبط بمكونات هذه المواد سواء من الناحية الفيزيائية "الطبيعية" أو من حيث كونها مواد أحيانا تكون تكوينًا صناعيًا كيميائيًا من مكونات متعددة كالسبائك المعدنية، أو المواد المركبة من عناصر مختلفة كالخزف والفخار والزجاج، وكذلك مواد المعاجين التي تنزل بها النقوش على حوامل من مواد طبيعية أخرى كما حدث في المعاجين التي نفذت.

ومن الأبعاد المهمة في دراسة النقش من الناحية الشكلية ما يتصل بإعداد حامل النقش وبخاصة في النقوش على المواد الطبيعية الصلبة. ويشمل هذا الإعداد في بعض المواد الحاملة كشواهد القبور إعدادًا خاصًا يتصل بالشكل العام للشاهد. وتعكس شواهد القبور أشكالًا متعددة تطورت بتطور الزمن واختلفت وتنوعت من منطقة جغرافية إلى منطقة أخرى، ومنها ما ارتبط بأبعاد عقائدية أومذهبية أو اتجاهات تصويرية كشواهد القبور القاجارية، وشواهد القبور المجسمة تجسيمًا رمزيًا مثلما هو موجود في جبانة أصفهان.

ومن الأمور المهمة أيضا في دراسة النقوش من الناحية الشكلية دراسة العلاقة بين المساحة السطحية المخصصة للنقش، والنقش الذي ينفذ على هذه المساحة من حيث التخطيط الدقيق لتوزيع مفردات النقش على سطور منتظمة وبهيئة خطية متناسقة من حيث كثافة كتابة النقش وانتظام السطور في حالات تنفيذ النقش على هيئة سطور أفقية متعددة، ومراعاة توزيع علامات الشكل والإعجام في النقوش التي تتضمن هذه العلامات وأهمية دقة انتظام مواضعها مع الحروف، سواء كانت هذه العلامات مكتملة على حروف النقش كله أو على بعض الحروف التي تستوجب قراءة النقش قراءة صحيحة.

وفي هذا السياق نتتبع أساليب توزيع النقش على المساحة المخصصة وهي أساليب تتطور بلا شك من فترة إلى أخرى وتكون في بعض الحالات من مميزات هذه النقوش، ونضرب لذلك مثالا بتوزيع نقوش المسكوكات وطرزها المختلفة وبخاصة ما يتعلق بالكتابة المركزية المنتظمة في سطور أفقية متوازية، أو الكتابة التي تدور في أطواق أو مدارات أو هوامش والتي تطورت لضبط ساعة بداية النقش في الطوق أو المدار باستخدام قوالب متطور تفي بهذا الضبط.

ومن الأمور المرتبطة بعلاقة النقش بالمساحة المخصصة له في سياق الحديث عن الكتابة التي تأخذ شكلًا دائريًا هو تحديد الكتابة سواء في إتجاه عقرب الساعة أو في عكسه، حيث أن لهذا التحديد سمة شكلية مهمة ترتبط بهيئة الحروف الرأسية أو طوالع الحروف الأخرى ذات الطوالع الرأسية كالطاء والظاء حيث أن هذه الحروف في حالة الكتابة في عكس إتجاه عقرب الساعة تكون في الإتجاه الخارجي والعكس صحيح في إتجاه عقرب الساعة[١]، ولهذا الأمر علاقته المباشرة بالمساحة حيث أن المساحة المستديرة للحامل كما في حالة

[١] أنظر لوحة رقم (٥)

المسكوكات أو الصنج أو ما شابهها تتطلب تحديد هذا الاتجاه، ولعل ما نراه في بعض إصدارات المسكوكات مثال واضح على ذلك.

ومن الأمور التقنية المرتبطة بعلاقة النقش بالمساحة المخصصة له من ناحية الشكل ما يرتبط أحيانا بأداة النقش بالمساحة المخصصة له من ناحية الشكل ما يرتبط أحيانًا بأداة نقش الكتابة وبخاصة في النقوش المنفذة بالقوالب وتحديدًا القالب الأُم، حيث أثبتت بعض الدراسات الآثارية استخدام الأزاميل المحفورة على رؤوسها نقش حروف الكتابة وعند الطرق على هذه الأزاميل ذات الحروف المعتدلة البارزة تطبع على ماد القالب بهيئة مقلوبة، وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة المعتادة بحفر الحروف بإزميل تقليدي حفرًا مباشرًا، وقد انعكس استخدام الأزاميل ذات الحروف على شكل النقش انعكاسًا مباشرًا في عدم دقة المسافات بين بعض الحروف المفردة أو بعض حروف الكلمات غير المتصلة، كما انعكست في عدم ضبط انتظام توازي السطور في الكتابة المركزية، وانعكس أيضا في تشابه نقش الحروف المتكررة تشابهًا ينتج عن هذه التقنية الآلية في النقش[١].

ومن الأمور المهمة أيضا في سياق التقنية المستخدمة في بعض النقوش وارتباطها بالمساحة استخدام نوعية من الخط تناسب المساحة الصغيرة كمساحات سطح الأختام، ويزداد الأمر صعوبة في تنفيذ هذه النقوش بهذا الحجم على هذه المساحات الدقيقة في حالة إذا ما كانت فصوص الخواتم من الفصوص المرجانية الصلبة، وحتى يمكن حل مشكلة المساحة الصغيرة والرغبة في حفر نقش متعدد المفردات، وصلابة الحجر الكريم المرجاني الذي يتم على سطحه النقش كان الاتجاه إلى تقنية حفر النقش بحامض الخل الحاذق بأسلوب تقني أشار إليه التيفاشي في كتابه عن الأحجار الكريمة تحديدًا تقنية عمل خواتم من المرجان بنقوش محفورة مقلوبة[٢]، وفي هذا السياق تمت الإشارة أن مصادر التراث الإسلامي تزخر بالإشارة إلى تقنيات متعددة تتعلق بالنقوش الكتابية مثل ما ورد في كتاب "عمدة الكتاب" للزجاجي[٣]، وغيره الذي يشير إلى أنماط عديدة من الرقوش الكتابية بمواد مختلفة لتنفيذ كتابات بأحبار سرية، أو تنفيذ كتابات مشفرة بطرق معينة[٤]، وهو أمر يعني أهمية هذه المصادر كرافد من الروافد المعرفية التي تساعد على دراسة النقوش.

وفي إطار دراسة العلاقة بين الشكل والمساحة ما يرتبط بتحديد مواضع النقوش على واجهات العمائر، حيث أن هذه المواضع ترتبط بالتصميم العام والتفصيلي للواجهة، ومن أوضح النماذج على هذا الارتباط ما نراه في النقوش الأربعة على واجهة مدخل مجموعة الصالح نجم الدين أيوب والتي تعرف بالمدراس الصالحية، حيث كشفت الدراسة عن علاقة تصميم واجهة المدخل بتوزيع هذه النقوش وتبين أن هناك علاقة بين تصميم واجهة

---

[١] عثمان، ***صنج السكة في العصرين الأموي والعباسي***، ص ص ٩٤-١١٣؛ القسوس (نايف جورج)، ***نميات نحاسية أموية جديدة من مجموعة خاصة***، نشر البنك المركزي، ص ص ١٦٨-١٧٠.

[2] Uthman, Op.Cit. pp.131-137

[٣] الزجاجي، ***عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب***، ص ص ٣١-٣٢؛ عبد الحميد (علاء الدين عبد العال)، ***صناعة الحبر السري من خلال مخطوط كتاب عمدة الكتاب للزجاجي***، بحث بكتاب المؤتمر الدول للتراث في الآداب الشرقية، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، المجلد الأول.

[٤] العبدري، ***الحيل البابلية للخزانة الكاملية***، ص ص ١٧٣-١٨٤.

المدخل وتوزيع النقش، كما تبين وجود علاقة بين توزيع النقوش أولها في شريط أفقي يعلو المدخل وثانيها في اللوحة على محور المدخل وثالثها ورابعها في حنيتين يكتنفان الحنية التي على محور المدخل[١]، وهذه العلاقة بالإضافة إلى أنها ترتبط بالبعد الشكلي ترتبط أيضا بمضمون هذه النقوش كما سنوضح في سياق عرض المضمون.

ومن الجوانب المرتبطة بعلاقة النقش بالمساحة ما يرتبط بنوعية النقوش الدائرية الاشعاعية التي تمثل في حد ذاتها تشكيلًا مهما من تشكيلات النقوش الكتابية على الآثار يرغب فيه النقاش أن تبدو حروفه الرأسية والطوالع الرأسية لحروف أخرى في هيئة إشعاعية منتظمة تتجه نحو نقطة مركزية داخلية في التشكيل أو العكس تنطلق من الداخل إلى الخارج[٢]، وهذا الأسلوب في تشكيل بعض النقوش لا يرتبط فقط بالتشكيل ذاته؛ ولكن يرتبط بنقش الحروف الرأسية والطوالع المتشابهة في الحروف الأخرى بهيئة زخرفية بصرية تجذب عين المشاهد وتدل على إبداع النقاش في آن واحد، وأحيانًا يكون لهذا الشكل أبعاده المرتبطة بالمضمون.

والحديث عن تشكيل حروف النقوش بهذا النمط يجرنا إلى أن نشير إلى طريقة رسم حروف بعض الكلمات بهيئة كبيرة نسبيًا عن المعتاد أو صياغتها في تشكيلات حية مصورة أو تضمين حروف الكتابة نفسها في موضوعات مصورة كما في "خط كلزار"[٣]، تعتبر أيضا من الأبعاد الشكلية المهمة في دراسة بعض النقوش التي تشتمل على هذه النوعيات من رسم الحروف في النقش، وهو أمر امتد في مراحل لاحقة لبعض التشكيلات الخطية التي نفذت على هيئة كائنات حية؛ بل واتسع الأمر ليشمل تشكيلات أخرى كعناصر المباني أو السفن وغيرها.

وفي إطار العلاقة بين المساحة والنقش ونوعية الحامل أيضا من المهم الربط بين هذه الجوانب الثلاثة وبخاصة في المنتجات التطبيقية كالنسيج والسجاد والأواني وغيرها والتي تتطلب توزيع النقوش في مساحات محددة ترتبط في كثير من الأحيان بوظيفة هذا المنتج أو ذاك وترتبط بطريقة صناعته، كما ترتبط بالأبعاد البصرية.

وهنا نؤكد على أهمية الربط بين شكل النقش والطريقة التي نفذ بها وهو ما يدخل في إطار طريقة صناعة المنتج ذاته حيث تتنوع هذه الطرق. ومن المهم أن نشير على سبيل المثال إلى الكتابات على النسيج التي تنفذ بطرق مختلفة لها أثرها المباشر على طريقة رسم النقش ارتباطًا بطريقة الصناعة ذاتها وهذا واضح في الكتابات

---

[١] أنظر لوحة رقم (٣)

[٢] علي (محمد محمد مرسي)، ***ظاهرة الكتابات المشعة بعمائر مدينة القاهرة في العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م)***، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، العدد ٤، مارس ٢٠١٩م، ص ص ٢٠٤-٢٤٣.

[٣] طنطاوي (حسام عويس)، ***أسلوب خط كلزار الإيراني في ضوء نماذج مختارة من العصر القاجاري دراسة آثارية فنية***، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، عدد٤، ٢٠١٩م.

المنسوجة، والمطبوعة، والمطرزة، والصرما وغيرها، وينسحب هذا أيضا على التقنيات الآلية في تنفيذ بعض النقوش على نوعيات مختلفة من الآثار مثل القوالب والطوابع[١].

ويأتي في إطار المساحة وعلاقتها بطريقة رسم الحروف نماذج تكشف عن معالجات مهمة للخطاط تعكس إبداعًا يحتاج إلى إدراك من القارئ للنقش تضع هذه المعالجة في سياق آخر تمثل في نقد سلبي لهذا الخطاط أو ذاك (؟!)، ونعرض لأمثلة واضحة ومتنوعة لذلك منها:

١. كتابة حرف الألف على سبيل المثال ليقرأ في كلمتين متجاورتين بدلا من كتابة حرف الألف في كل كلمة كما هو المعتاد في الكتابة.

٢. من هذه المعالجات ولكن في إبداع آخر حيث يرسم الخطاط جزء من حرف كرأس الواو مكونًا مشتركًا كالجزء من حرف آخر تال له مثل حرفي الواو والراء في كلمة "القبور"[٢]، وبهذا الشكل نفس الشيء في رسم حرف الكاف كجزء من حرف السين في بعض الكلمات التي يتوالى فيها الحرفين مثل كلمة " كاشف"، و"القيوم" بهذه الهيئة، وهذا الرسم لا يمكن اعتباره خطأ من الخطاط ولكنه في الحقيقة إبداع في الرسم قد تكون له علاقة بمساحة النقش المتاحة، وهذا الإبداع له أيضا أبعاده البصرية التي تستغرق تأمل الرائي وتزيد متعته بالرؤية البصرية عند قراءة النقش. ويبرز أثر المساحة المتاحة للنقش على سمات النقش المنفذة عليها ومن أبرز الأمثلة الدالة على هذا ما نراه في الأشرطة الضيقة التي نفذت عليها النقوش الكتابية في تركيبة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب[٣] حيث أن هذه الأشرطة الضيقة كان لها أثرها الواضح على طريقة وشكل خط الثلث الأيوبي المنفذ عليها، والذي بدت فيه الأحرف ذات الشكل العمودي مثل الألف واللام وطوالع الرأس للحروف الأخرى كالطاء والظاء أو بها بعض الميل لزيادة طولها نسبيًا في الرسم، وهو ما لفت انتباه فنيّو لجنة حفظ الآثار العربية عند وصفهم لنقوش هذه التركيبة فوصفوا نقوشها بأنها لا ترقى إلى مستوى اتقان الزخارف، ولم يتحروا عن السبب الذي أدى إلى تشكيل الخط بهذه الهيئة، وأنه كان انعكاسًا مباشرًا لضيق عرض الشريط الكتابي.

إتجاه الكتابة العربية الإسلامية:

من المهم الإشارة إلى أن دراسة النقوش العربية الإسلامية من ناحية الشكل تبدأ من أهمية إدراك أثر توجيه هذه الكتابة من اليمين إلى اليسار، وهو توجيه تتميز به الكتابة العربية الإسلامية، وهذا التوجيه كان له أثر واضح في تنسيق الكتابة العربية في تشكيلاتها المختلفة سواء كانت سطورًا أفقية في هيئة سطورًا متكررة متوازية

[١] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***أضواء على الكتابات في الآثار الإسلامية "طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"***، مجلة مقاليد، إصدار خاص عن أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، وزارة التعليم العالي، الملحقية الثقافية في فرنسا، ٢٠١٣م.

[٢] أنظر شكل رقم (٢)

[٣] أنظر لوحة رقم (٤).

كما في نقوش اللوحات والتحف الأثرية التي نقشت كتاباتها أو بعضًا منها في هيئة سطور أفقية متوازية، أو في هيئة أشرطة تدور بدوران واجهات الأثر كما في كتابات واجهات الصحون في المنشآت الدينية، أو في هيئة إطار يؤطر واجهة محراب، أو في هيئة شريط دائري منفذ على بدن كروي لتحفة منقولة كالقناديل أو الأواني المختلفة التي تأخذ أبدانها أو رقابها شكلاً مستديرًا، أو في هيئة الأطواق أو المدارات المستديرة كما في المسكوكات والصنج الزجاجية، وقد تدور الكتابة في بعض نماذج القطع من المسكوكات والصنج الزجاجية في هيئة مربعة أو أي هيئة هندسية أخرى.

وهذه الكتابة العربية الإسلامية التي تنقش على السطوح الأفقية المستوية يمكن أن تكون في اتجاه عقرب الساعة Clock-wise أو في اتجاه يعاكس اتجاه عقرب الساعة clock–wise anti وهذا يكون على السطوح الرأسية المستوية التي يحدد موضعها في هيئة دائرية كواجهة المحراب الذي يمكن أن يبدأ شريط الكتابة الذي يؤطره من جهة اليمين من أسفل إلى أن ينتهي إلى أسفل الجانب الأيسر (عكس اتجاه عقرب الساعة) أو يبدأ من أسفل الجانب الأيسر ويدور حول المحراب إلى أن ينتهي في نهاية الجانب الأيمن من أسفل (في اتجاه عقرب الساعة) وينطبق هذا على السطوح الأفقية الدائرية كوجه وظهر قطعة المسكوكات أو الصنج،أو السطح الأفقي لأي أثر ثابت أو منقول كباطن سقف أو السطح الأفقي كالخيوان وغيره.

ويبلغ عدد حروف اللغة العربية تسعة وعشرون حرفًا، وتتميز اللغة العربية بوجود حرف الضاد الذي لا يوجد في أي لغات أو أبجديات أخرى، ومن ثم عرفت اللغة العربية بـ "لغة الضاد"، وهذه الحروف يلاحظ في إطار الشكل أن بعضها متشابه في رسمه ولا تتميز هذه الحروف عن بعضها إلا بالإعجام "النقط" ويظهر ذلك جليًا في رسم حروف الباء والتاء والثاء، وكذلك حروف الجيم والحاء والخاء، وكذلك حرفي الدال والذال، وحرفي الراء والزاي، وحرفي السين والشين، وحرفي الصاد والضاد، وحرفي الطاء والظاء، وحرفي العين والغين، وهذا التشابه يصعب قراءة النقوش التي تخلو من الإعجام غالبًا كالكتابة بالخط الكوفي، كذلك يلاحظ أن الكتابة بالحروف العربية تكتب كلماتها بهيئة متصلة أو منفصلة وهي سمة قد لا تتوفر في كتابة لغات أخرى أو أبجديات أخرى تكتب فيها الحروف منفصلة، واتصال الحروف في رسم بعض الكلمات وبخاصة الحروف المتشابهة وسع نطاق التشابه حيث يتشابه حروف الباء والتاء الثاء مع الياء، والنون في حالة ورود هذا الحرف في موضع وسطي من الكلمات أو في هيئة مبتدأة في بعض الكلمات واتصالها بحروف وسطية في بعض الكلمات الأخرى، وزاد من صعوبة قراءة كتابة العربية تشابه رسم تقوير بعض الحروف النتهية كالراء والنون وبخاصة في الكتابات بأنماط الخط الكوفي، كما أن ما حدث من تطور في هيئة رسم بعض الحروف كالراء المدغمة جعلها تتشابه مع حروف النون المنتهية المتصلة.

وكانت النقوش العربية الإسلامية منذ بداية العصر الإسلامي تكتب إما بالخط اللين أو الخط الكوفي المزوي، ثم مر كل منهما بمراحل تجويد واتقان أدت إلى ظهور أنماط من الخطوط اللينة كخط النسخ، وخط

الثلث، والخط الفارسي وغيرها[١]، كما تطور الخط الكوفي وظهرت أنماط متعددة كالخط الكوفي المورق، والخط الكوفي المزهر، والخط الكوفي الهندسي وغيرها، وأبدع الخطاطون أشكالاً متعددة من هذه الخطوط منها ما انتمى إلى بيئته في إطارها الجغرافي، ومنها ما انتمى إلى شكله المميز سواء من ناحية الرسم أو ناحية الحجم أو من ناحية الوظيفة كالخط الديواني والخط الهمايوني وغيرها.

ومع اتساع النطاق الجغرافي للعالم الإسلامي ودخول شعوب عربية في الإسلام باتت الحاجة ملحة للإعجام والتشكيل حتى يمكن قراءة ما يكتب قراءة صحيحة، فظهرت نقاط الإعجام وعلامات الإعراب والتشكيل كعلامات مهمة تساعد على قراءة ما يكتب[٢].

وإذا كان الإعجام والتشكيل وعلامات كل منهما أمرًا مهمًا في كتابة وقراءة ما يكتب؛ فإن قراءة القرآن الكريم تطلبت هي الأخرى علامات تساعد على قراءة القرآن الكريم قراءة مجودة وصحيحة، وأصبح المصحف الشريف بنقاط الإعجام وعلامات التشكيل وعلامات القراءة المجودة مع رسمه العثماني نموذجًا تتأسى به بعض مناطق العالم الإسلامي وبخاصة غير العربية في تنفيذ النقوش حتى يمكن قراءتها قراءة صحيحة، وهناك نماذج عديدة في وسط آسيا والأناضول تؤكد هذا التوجه.

نمط الخط:

يمثل نمط الخط بعدًا مهمًا من أبعاد دراسة النقوش من ناحية الشكل، وقد تعددت أنماط الخطوط التي تنفذ بها الكتابات على الآثار الإسلامية. ومن المعروف أن الكتابة Epigraphy كمصطلح شامل لكل أنواع الخطوط سواء كانت مجودة من نتاج خطاطين مهرة درسوا وتعلموا أساليب تجويد الخط وأبدعوا فيها، أو كانت الكتابة بمعرفة من قيدوا معارفهم أو معاملاتهم المكتوبة من غير اكتساب مهارات وجدارات الخطاطين المحترفين فكتبوا ما كتبوا بخطوط يطلق عليها "الخطوط الدارجة" التي تجسد كتابات من تعلموا الكتابة ولم يجودوها في إطار منهجية تنتهي إلى كتابة الخط المنسوب.

وقد تنوعت الخطوط تنوعًا توافق المتخصصون على تقسيمه إلى نوعيتين رئيسيتين هما الخطوط الكوفية بأنماطها، والخطوط اللينة بأنماطها، ولكل نوعية من هاتين النوعيتين تأريخه من حيث النشأة والتطور وتعدد الأنماط في إطار البعد الزمني، والتاريخي، والتقني، والوظيفي أحيانا مثلما نرى في الخط الكوفي الذي استخدم في تنفيذ نصوص معينة في فترات معينة، وأحيانا ارتباطًا بمذاهب دينية

---

[١] تعددت الدراسات المتخصصة في أنماط الخطوط ونذكر أمثلة منها تبين ذلك؛ بيدابيش (حبيب أفندي)، الخط والخطاطون، ترجمة سيد محمد جلال، ***مراجعة الصفصافي أحمد القطوري***، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م؛ عفيفي (فوزي سالم)، ***خط النسخ***، ١٩٩٩م؛ عفيفي (فوزي سالم)، ***الخط الفارسي***، ١٩٩٦م؛ ذنون (يوسف)، ***قواعد خط الرقعة***، دار الثقافة، بغداد، ١٤٠٤هـ؛ حبش (حسن قاسم)، ***خلاصة خط الرقعة***، دار القلم، بيروت؛ لعيبي (شاكر)، ***الخط العربي نظرية جمالية وحرفة يدوية***، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧م؛ أفا (عمر)؛ محمد (المغراوي)، ***الخط المغربي: تاريخ وواقع وآفاق***، منشورات وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، المغرب، ٢٠٠٧م؛ آل سعيد (شاكر حسن)، ***الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي***، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م؛ عفيفي (فوزي سالم)، ***الخط الديواني تطوره ووسائل تجويده***، ١٩٩٩م؛ عفيفي (فوزي سالم)، ***خط الرقعة تطوره وجمالاته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الرقعية***، طنطا، ٢٠٠٠م.

[٢] للاستزادة راجع محمد (غانم قدروي)، ***علم النقط والشكل: التاريخ والأصول***، دار عمان، ٢٠١٦م.

معينة كالمذهب الشيعي وهو ما جعل بعضهم يصنف استخدام هذا الخط بإرتباطه بسمة التقديس بمعنى استخدامه في كتابة النصوص الدينية. وإن كان هذا صحيحًا في إطار التغليب؛ ولكنه غير صحيح في حالات أخرى فقد استخدم فيها هذا الخط في تقييد نقوش لا تدخل في إطار الارتباط بالثقافة الدينية البحتة.

وترصد الدراسات الأثرية الخريطة الزمنية والتاريخية والجغرافية البيئية لانتشار هذه الخطوط رصدًا يتصل بمحاولات دراستها من ناحية الشكل في سياق الأطر المكانية والزمنية والتاريخية والثقافية والتقنية، وهذا أمر منهجي صحيح يساعد على تحقيق نتائج مهمة ترتبط بدراسة النقوش سواء من ناحية شكلها أو مضمونها.

وتتسع دراسة النقوش في إطار أنماطها لدراسة كل ما يتعلق بسمات رسمها العامة وتفاصيل هذا الرسم سواء فيما يتعلق برسم الحروف المتصل منها أو المنفصل، أو برسم مفردات النقش من كلمات بطريقة بسيطة أو مركبة أو تشكيل هذه النقوش في تشكيلات فنية مختلفة – كما سنوضح في موضعه –

خريطة كتابة النقش:

من المهم الإشارة إلى أن تنفيذ الكتابة على مادة ما يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المادة التي يكتب عليها، والمساحة المخصصة للنقش، والتقنية والأدوات المستخدمة وغير ذلك من العوامل. ويأتي في هذا الإطار أيضا التجهيز والإعداد لكتابة النقش بصيغه المشتملة على عدد معين من المفردات يراد كتابتها على سطح ذو مساحة محددة وبنمط معين من أنماط الخطوط في إطار السياق التاريخي والتقني. ويحدث هذا غالبا في تنفيذ الكتابات الرسمية التي تتطلب تنسيقًا معينًا، أو في النقوش الكتابية على المنشآت المعمارية التي تحمل رسالة اعلامية واعلانية محددة وتحتاج إلى إتقان في تنفيذها، أو غير ذلك من النقوش الكتابية على الآثار المنقولة التي ينفذها صناع مهرة ويتم إعدادها في "أرانيك ورقية" غالبًا بمعرفة خطاطين متمرسين في كتابة الخطوط بأنماطها المختلفة. وهذا التنسيق الذي يشمل توزيع نص النقش على المساحة المخصصة له يختلف باختلاف نمطية شكل مساحة السطح الذي ينفذ عليه النقش سواء كان شريطًا أفقيًا أو دائريًا أوبهيئة مربعة أو مستطيلة أو دائرية الشكل أو في هيئة لوحة بشكل هندسي محدد سلفًا أو في هيئة تشكيل كتابي أكثر تعقيدًا.

ويختلف التنسيق باختلاف نمطية تنفيذ الكتابة في بعض النقوش في هيئة سطور أفقية منتظمة الاستقامة أو هيئة هذه السطور الأفقية محاط بها أطواق دائرية مفردة أو مزدوجة أو حتى كتابة

النص كله في هيئة أطواق دائرية ارتباطًا بثقافات مذهبية معينة كما حدث في طرز بعض المسكوكات الفاطمية الشيعية الإسماعيلية[١].

وهذا التنسيق يسعى إلى توزيع مفردات النقش على المساحة بحيث يشغلها في هيئة منتظمة متقنةلا يشوبها أي عور أو خلل. وهنا تجب الإشارة إلى أن دراسة النقوش الكتابية على المواد الأثرية سواء كانت ثابتة أو منقولة لم تكن جميعها ملتزمة بهذه الرؤية النقشية، ونرى شواهد ذلك واضحة في بعض نقوش المسكوكات وبخاصة الأطواق الدائرية، وكذلك في شواهد القبور وغيرها حيث تكشف هذه الأمثلة عن أنه لم تكن لدى النقاش خطة مسبقة لتوزيع النقش أو لم تكن الخبرة التقنية المطلوبة قد تبلورت بعد في إطار البعد التاريخي والزمني، حيث أن هذا الأمر يظهر في نقوش القرن الأول الهجري لكنه يقل كلما تقدم الزمن واكتسبت الخبرات؛ لكن هذا لا يمنع أن تكون هناك نقوش كتابية في العصور التالية التي حدث فيها التطور واكتساب الخبرات أن توجد نقوش لا تعكس وجود خطة مسبقة لكتابة النقش وتوزيعه في سطور أو مدارات على المساحات المتاحة للنقش.

ومن المهم في هذا السياق أن نرصد أمثلة من الشواهد الشكلية المرتبطة بخطة تنسيق توزيع مفردات النقش على المساحة المخصصة له ومنها:-

١. تقسيم حروف الكلمة الواحدة على سطرين.

٢. اضطرار النقاش إلى ضغط الكتابة فيكتبها في الجزء الأخير من النقش، بما يعني أنه لم يضع خطة لتوزيع الكلمات وتحديد حجم الحروف تحديدًا مناسبًا مع المساحة المتاحة.

٣. عدم انتظام استقامة سطور النقش الأفقية وميلانها ارتفاعًا أو انخفاضًا.

٤. ترك مساحة خالية في السطر الأخير من النص كان يمكن تجنبها في حالة وضع خطة دقيقة لتوزيع كلمات النقش على المساحة المحددة له. ونرى هذا واضحًا في نقوش بعض الصنج الأموية[٢]. وشواهد القبور وبعض نصوص الإنشاء المبكرة كنقش سد معاوية وغيرها، كما نلحظه في بعض نقوش الجرافيتي على الصخور وحوائط بعض المنشآت المعمارية – كما سنبين في موضعه –

٥. هناك بعض الظواهر التي تعكس خللاً في التنسيق ترتبط باستخدام أدوات معينة وطريقة معينة في تنفيذ النقوش كاستخدام الأزاميل التي تزود بها الحروف بارزة معتدلة لتنفيذ نقوش القوالب الخاصة بالمسكوكات أو الصنج الزجاجية، وكذلك عدم الوصول في الفترة المبكرة إلى صنع قوالب السكة التي يضبط مواضع طبع نقوش القالب على القطعة المسكوكة في تنسيق يضبط ساعة بداية

[١] أنظر لوحة رقم (٥).
[٢] أنظر لوحة رقم (٦).

نقش المدار ونقوش المركز ضبطًا يظهر أثره في دقة وضع النقوش على كل القطع المضروبة بهذا القالب أو ذاك[١].

وهذه الشواهد وغيرها تتطلب من الباحثين دقة ملاحظة سمات النقش في إطار المساحة المخصصة له وفي إطار التقنية المستخدمة في تنفيذه، وكذلك طبيعة المادة الحاملة للنقش وغيرها من الأمور التي سبقت الإشارة إليها.

ومن المهم في هذا السياق أن نشير إلى أن خرائط كتابة النقوش تطورت تطورًا كبيرًا بتطور أساليب تنفيذها من حيث التنسيق سواء كان ذلك في إطار شكل النقش أو في إطار مضمونه – كما سنوضح في موضعه – وهذا التطور ارتبط ارتباطًا نوعيًا بنوعية المادة الأثرية سواء كانت ثابتة أو منقولة، كما ارتبط ارتباطًا وثيقًا بنوعيات مختلفة في صيغ نقوشها والرسالة الاعلامية والاعلانية السياسية التي تحملها هذه النقوش، ومن ثم فإنه من المهم أن نعرض للجوانب المختلفة المرتبطة والمؤثرة في تحديد خريطة كتابة النقش في إطار هذا التنوع. وكما ذكرنا فإن خريطة النقش تعني كيفية توزيع النقش على المساحة المخصصة له في الموضع المحدد له بشكل معين، ولقارئ النقش أن يعرف هذه الخريطة ويتتبعها حتى يقدم قراءة صحيحة للنقش، وطريقة النقش تحتاج معرفتها إلى إدراك عدة أمور مهمة منها:-

١. تحديد إتجاه النقش وبخاصة على السطوح المستوية أفقيًا أو رأسيًا، والتي ينقش عليها النقش متجهًا في إتجاه عقرب الساعة Clock– wise أو في إتجاه عكس إتجاه عقرب الساعة anti clock –wise وتحديد إتجاه كتابة النقش من الأهمية بمكان لأنه قد يعكس مضامين ثقافية معينة، ويبدو هذا جليًا وفي أوضح الأمثلة في دراسة النقوش الكتابية على المسكوكات وبخاصة في الأطواق الدائرية كما هو الحال في المسكوكات الفاطمية. وهذا التحديد يرتبط بالسطوح والمواضع الدائرية المستوية أو العمودية كما في الكتابات الهامشية على المسكوكات، أو في واجهات المحاريب التي تؤطرها النقوش من الجانبين وفي أعلى الواجهة في هيئة شريط مستمر يبدأ من أسفل الجانب الأيمن وينتهي عند أسفل الجانب الأيسر أو العكس.

٢. تحديد "الساعة" التي يبدأ من عندها بداية النقش، وهذا التحديد مهم لتسهيل قراءة النقش ومتابعته من بدايته إلى نهايته وبخاصة في النقوش الدائرية سواء كانت أطواق كما في المسكوكات أو في تشكيلات كتابية دائرية تأخذ شكل الدائرة الصحيحة وفي حركة تدور في أضلاع لأشكال هندسية منتظمة الأضلاع كالمربع والمستطيل والشكل الخماسي أو السداسي أو المثمن ....إلخ والتي يدور فيها النقش الكتابي حول هذه الأشكال.

[١] عثمان، الصنج الأموية والعباسية، ص ص ١٠٥-١١١.

وتحديد الساعة التي يبدأ من عندها النقش الدائري أمر مهم حيث أن بداية هذا النقش لها علاقة ارتباط شكلي بالنقوش المركزية التي يحيط بها الكتابات الهامشية الدائرية في بعض النقوش التي يكون التقش فيها موزعًا بين طوق ومركز كما في المسكوكات والصنج الزجاجية وغيرها، وهذا الارتباط قد يمثل أمرًا له دلالته التي ترتبط بذلك الشكل[١].

وإذا كانت نقوش المسكوكات والنقوش الدائرية وارتباطها بما قد يحيط بها من نقوش في سطور أفقية لها خرائطها الكتابية المميزة؛ فإن هناك من النقوش الأثرية على الآثار الثابتة وكتابات بعض المخطوطات بالطريقة الشجرية لها أيضا خرائطها في الكتابة والقراءة. ونضرب مثالاً واضحًا على ذلك بخريطة كتابة نقوش الرنوك الكتابية التي تبدأ قراءة نقشها من القسم (الشطب) الأوسط، وكذلك الأمر ولكن بصورة أخرى في النقوش المتراكبة التي تبدأ قراءتها من الكلمة السفلى التي يسبق حرفها الأول موضع الكلمات في المستوى الثاني أو الثالث أعلاها في إطار تراتب من أسفل إلى أعلى.

وتتعدد صور خرائط النقوش تعددًا يرتبط أحيانًا بالتشكيل الخطي ونوعية المواد الأثرية كالتشكيل الخطي لـ "خاتم سليمان"[٢]. أو كتابة مأثور كالمأثور "ما شاء الله" وغيرها على القلادات وغيرها. وهذا يعني أن هناك خريطة لنص النقش الواحد يحتاج إلى إدراك وتحديد خريطة النقش المكتوب بخريطة غير تقليدية.

ويتسع نطاق خرائط كتابة نص النقش ذو النص الواحد إلى عدة نصوص يشتمل عليها كتابات الأثر يتجاور مواضعها أو تبتعد لكنها ترتبط ارتباطًا عضويًا بمضمونها وبالتصميم الكلي للأثر أو عناصره التي تحمل هذه النقوش كالواجهات في الآثار المعمارية أو النقوش الكتابية على التراكيب الخشبية أو الحجرية فوق القبور وغيرها. وهذا يعني أهمية تتبع خريطة الكتابة والربط بين نصوص النقوش المتعددة على أثر واحد في مواضع مختلفة.

وهنا تجب الإشارة إلى أن هذه الخريطة وإن كانت مرتبطة بالموضع شكلاً إلا أنها ترتبط أيضا بالمضمون الذي يعني أن هناك أيضا خريطة لقراءة النقش ترتب قراءته في إطار ترتيب صياغة مفرداته واتصالها، وهو ما سنعرض له في هذه الدراسة تحت عنوان "خريطة قراءة النقش" والربط بين هذه الخريطة وخريطة كتابة النقش أمر مهم، حيث أن دراسة النقش تتطلب عند نشره وضع الخريطتين في منهجية الدراسة والربط بينهما وعدم نشر النقش بخريطة كتابته فقط كما حدث في عدم نشر كثير من القطع الأثرية وبخاصة في النقوش على المسكوكات والصنج الزجاجية والتي أدت إلى وقوع أخطاء في دراسة هذه النقوش سواء في إطار شكلها أو في إطار مضمونها.

---

[١] يقصد بدلالة الشكل هنا الدلالة الرمزية. أنظر لوحة رقم (٧)

[2] Ameen (A), The Signfiance of Qur'anic quotation "MA'sha~ Allah" on both Othman and Greek heritages in Balkan, E.J.A.R, Vol.10,(1) June 2020,pp,37-85

التلاوي، ***القصيدة التشكيلية***، ص ٣٨٢؛ شكل رقم (١) بهذه الدراسة

خريطة قراءة النقش:

في إطار الربط بين بعدي الشكل والمضمون في دراسة النقوش تبدو أهمية خريطة قراءة النقش وبخاصة في النقوش التي تكتب بهيئة مركبة من سطرين أو بهيئة مركبة تتداخل فيها كلمات النقش بعيدًا عن التسطير. ونسوق أمثلة لذلك بالعبارات المختصرة التي جرت العادة بنقشها على الآثار المعمارية في مواضع أو بؤر بصرية مقصودة لتوصيل رسالة لمضمون النقش.

وأول هذه الأمثلة ما ورد في نقش أعلى باب المدرج بقلعة الجبل بالقاهرة يرجع إلى عهد صلاح الدين الأيوبي[١] حيث كتب النقش في هيئة سطرين، وحسب خريطة الكتابة جاءت كلمة "لله" في السطر الأعلى وكلمة "الملك" في السطر الثاني السفلي. ويلاحظ في كتابة السطر الثاني أن الألف في كلمة "الملك" سابقة في موضعها وفق المحور الرأسي للام الأولى في السطر العلوي في كلمة "لله" وهو أمر يفترض معه وفق القواعد المتعارف عليها أن تقرأ في مثل هذه الحالات الكلمة التي تسبق حروفها ما يعلوها؛ لكن بعض الباحثين قرأوا هذا النقش وفق خريطة كتابية "لله الملك".

وإذا ذهبنا إلى البعد اللغوي المرتبط بمضمون النقش والقصد من نقشه فإننا نلاحظ ما يلي:-

١. أن القراءة "الملك لله" جاء في إطار الاختصاص وبناء الجملة في هذه الحال بناءً ثابتًا مستقرًا تبدأ بالمبتدأ.

٢. أن قراءة لفظ الجلالة "لله" أولاً ثم يضاف إليها "الملك" فإنها قراءة تأتي في إطار تقديم المهم وهو لفظ الجلالة "لله" على "الملك" اللفظ المضاف إليه.

٣. المعنيان متساويان في إطار المضمون.

٤. الترجيح في القراءة يكون وفق مقصود الرسالة التي يحملها النقش. والنقوش تحديدًا كنوعية من أنواع التقييد تحمل دائمًا رسالة مقصودة ترتبط بالإطار الثقافي في عصر النقش، وعصر النقش هنا يرتبط بتاريخ صلاح الدين السياسي الذي قضى على الخلافة الفاطمية. وفي إطار هذا الربط تكون خريطة القراءة على الأرجح "الملك لله"، ويؤشر إلى ذلك أيضا سبق الحرف الأول لكلمة "الملك" في السطر الثاني للحرف الأول في لفظ الجلالة "لله" وهو أمر يتماهى كما ذكرنا وخرائط قراءة النقوش المركبة في مستويين أو أكثر.

وهناك مثال آخر مهم في هذا الإطار وهو نقش تكرر نقشه على الآثار المعمارية الأيوبية وغيرها وهذا النقش من أمثلته ما نُقش على واجهة قبة الإمام الشافعي، وكذلك ما نقش على بوابة قصبة الوداية بالرباط[٢]. وهذا النقش نُقش بهيئة مركبة تتداخل فيها حروف الكلمتين تدخلاً واضحًا وإن كانت

---

[١] عبد الحميد، ***موسوعة النقوش***، شكل ٢٦، ص ٣٤٢. أنظر شكل رقم (٣).

[٢] عبد الحميد، ***موسوعة النقوش***، ص ص ٣٥٠-٣٥١. أنظر شكل رقم (٤).

حروف كلمة "عدة" نقشت معظم حروفها في المستوى الأعلى، مما أدى إلى اختلاف في قراءة النقش، فمنهم من يقرأها حسب تراتب مستويي النقش من أعلى إلى أسفل "عدة الله" ومضمون هذه القراءة يعني إضافة "العدة" إلى لفظ الجلالة "الله"بمعنى ما يعد الله للناس في تقديم للنسب والإضافة.

ومنهم من يقرأها حسب النسق المتعارف عليه من تقديم قراءة الكلمة التي يسبق موضع الحرف الأول فيها موضع الحرف الأول في الكلمة التي تعلوها "الله عدة" وهذه القراءة ترتبط بثقافة التصوف التي صاحبت انتشار هذه الصياغة على الآثار في العصر الأيوبي. ويعاضد هذه القراءة ما يرد من صياغات في التراث العربي الإسلامي تستخدم لفظ "عدة" كقول كثير من المؤلفين في العصور الإسلامية عبارة "لا إله إلا الله عدة للقاء الله"، وتأتي هذه الجملة عادة في غرة أو خطبة المؤلف. ومعني المقولة أن الشهادة بالتوحيد عدتي إلى الله، أو أن خير ما أستعد به إلى مقابلة الله من إيمان وتصديق بوحدانيته هو "لا إله إلا الله"ويتماهى هذا تمامًا مع مقولات الصوفية "الله عدة" في إطار الذكر، وهذا أبلغ في الصياغة.

وهكذا يتضح أن خريطة القراءة "الله عدة" الواردة في هذا النقش أدق وأصح وأبلغ من القراءة "عدة الله".

وهذان المثالان يوضحان أن البعد الشكلي متمثلاً في خريطة قراءة النقش في سياق خريطة كتابته التي تمثل الشكل المادي في مثل هذه الصور من الرسم ترتبط أيضا بسياق مضمون النقش.

التضفير في رسم الحروف:

يمثل التضفير في رسم الحروف ظاهرة مهمة ترتبط بالشكل وتحديدًا في رسم الخط الكوفي المضفر، وقد تناولت الدراسات السابقة هذه السمة لكنها عرضت لهذه الظاهرة في إطار كونها ظاهرة زخرفية ولم تنمط أشكالها المختلفة بطريقة تبين تنوع واختلاف أشكال التضفير وما يرتبط منها بالتضفير الرأسي بين حرفين من حروف ذات الطوالع(ذات القوائم) وبين التضفير الأفقي في مناطق الوصل بين حرفين في النقوش التي يتم فيها استمداد واضح لهذه المناطق بغرض زخرفي[١]. كما لم تفرق هذه الدراسات بين نمط التضفير بين حرفي الألف واللام المتجاورين تحديدًا في بعض مفردات النقش وبين التضفير بين حروف أخرى قد يكون بينها حرف الألف أو حرف اللام. وهذا التفريق أمر مهم سيما وأن التضفير بين الألف واللام تحديدًا قد يكون له رمزيته المرتبطة بلفظ الجلالة "الله" باعتبار أنهما شكل رمزي مختصر لهذا اللفظ – كما سنبين – كذلك فإن هذه الدراسات عرضت ما يلحق ببعض الحروف من زخارف لا تشكل جزءًا من رسم الحرف نفسه؛ ولكنها لاحقة به للغرض الزخرفي. وهذه الأنماط المختلفة من التضفير لها أهميتها في دراسة النقش الكوفي تحديدًا من حيث

[١] أنظر شكل رقم (٧).

الشكل وتجب دراستها لأن ذلك لا يخدم فقط الدراسة الشكلية؛ ولكنه يمتد إلى دراسة مضمون النقش أحيانًا، كما أن له أهميته في تتبع التسلسل التأريخي لهذه السمة في شرق العالم الإسلامي وغربه[١].

وهنا تجب الإشارة إلى أن التضفير كشكل مهم من أشكال الربط بين حروف كلمات النقش تمثل شكلاً مميزًا ومختلفًا من الأشكال الزخرفية الأخرى التي استخدمت للربط بين الحروف لما له من دلالة ترتبط بمضمون رمزي للحرفين المتجاورين المحددين بالألف واللام وليس بين حروف غيرهما. وهو أمر يوجه الباحثين إلى اعتبار هذا التميز في دراسة التضفير كظاهرة تشكيلية في النقوش العربية الإسلامية الكوفية.

ومن المهم الإشارة إلى أن النقوش الكتابية المُشكّلَة من حرفي الألف واللام بالخط الكوفي واللذان يرمزان في إطار التفسير الرمزي لهذين الحرفين على أنهما اختصار للفظ الجلالة "الله" قام النقاش في أمثلة عديدة منها بالربط بين الحرفين بعنصر زخرفي إتخذ أشكالاً عدة مثل العقود، أو الشكل الزخرفي النباتي كما النقش الثالث بالمدارس الصالحية وما معها من إيوان السر الذي أوضحت الدراسة[٢]. أن حرفي الألف واللام يربط بينهما تشكيل زخرفي عبارة عن زهرة، وهذا الشكل للزهرة يمثل في حد ذاته شكلاً آخر من اشكال الزهور في واجهة المدراس الصالحية، كما وجدت أشكال متعددة أخرى لهذا الربط سواء في الآثار الأندلسية المعمارية أو على السجاد الإسلامي[٣]. وهذا الربط المتعمد لحرفي الألف واللام في كثير من هذه النقوش يعتبر في حد ذاته مؤشرًا مهمًا من المؤشرات التي تتماهى وتفسير هذين الحرفين تحديدًا مع أنهما يرمزان إلى لفظ الجلالة "الله".

الشكل والإعجام:

يمثل الشكل والإعجام سمتان أساسيتان في كتابة النصوص العربية تحديدًا حيث أن لكل منهما أهميته أولًا في استكمال رسم الحروف المعجمة من جهة، وفي تشكيل حروف الكلمة تشكيلًا يؤكد قراءتها قراءة صحيحة حسب سياق النص. وقد تلازم الشكل والإعجام تلازمًا واضحًا في القرون الأولى من العصر الإسلامي وبخاصة بعد أن اتسعت رقعة العالم الإسلامي بفتح كثير من البلاد خارج الجزيرة العربية والتي بدأت رويدًا رويدًا التحدث والكتابة بالعربية لغة القرآن الكريم. وهذا التلازم يتضح في رسم نقاط الإعجام وحركات التشكيل رفعًا وكسرًا وفتحًا في هيئة نقاط بألوان مختلفة عن لون الكتابة تمييزًا لنقطة الإعجام عن نقطة التشكيل، كما أن مواضع هذه النقاط من حروف الكتابة كانت من محددات التمييز بين هذه وتلك، ويظهر هذا جليًا في نسخ المصاحف المبكرة التي كتبت بالخط الكوفي[٤]. ومع انتشار اللغة العربية واتساع نطاق الشعوب التي تحفظ وتقرأ القرآن الكريم باتت

---

[١] راجع الحسيني (فرج حسين فرج)، ***النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر الإسلامية في مصر***، مكتبة الأسكندرية، ٢٠٠٧م، ص ص ٦٧-٧١.

[٢] أنظر لوحة رقم (٢، ٣)، وأنظر شكل رقم (٣).

[٣] أنظر شكل رقم (٥).

[٤] محمد، ***علم النقط والشكل: التاريخ والأصول***، ص ص ١٥-٢٣، ٢٩-٦٨.

الحاجة ضرورية إلى الإعجام والتشكيل، وتطورت أساليب رسم نقاط الإعجام حيث أصبحت تكتب بنفس الحبر الذي يكتب به النصوص سواء في المصاحف أو مساند الحديث أو غيرها من المؤلفات اللغوية كتب نوعية تحتاج بالضرورة إلى ذلك، وغير ذلك من المؤلفات التي تحتاج بعض مفرداتها إلى التشكيل حتى يمكن قراءتها قراءة صحيحة.

وفي سياق هذا الحديث تجب الإشارة إلى حركة التأليف في التراث الإسلامي واكبت الحاجة إلى التشكيل والإعجام. ويزخر هذا التراث بعديد من هذه المؤلفات ككتاب "النقط والشكل" للخليل بن أحمد الفراهيدي، وكتاب "الشكل والنقط" لأبي محمد بن يحيى بن المبارك، وكتاب "النقط والشكل"لأبي إسحق إبراهيم بن سفيان، وكتاب "النقط والشكل" لأبي حاتم السجستاني. ولا يتسع المقام لسرد كل هذه المؤلفات التي رصدتها الدراسات السابقة، كما رصدت مؤلفات أخرى تتضمن أبوابًا في النقط والشكل وبخاصة ما يتصل بكتابة المصاحف، كما تلاحظ أن هذه المؤلفات استمرت في العصور المختلفة للحاجة إليها[١]. وظهرت في إطار هذا السياق وتبلور علامات التشكيل، وكذلك العلامات الأخرى المتصلة بقراءة آيات القرآن قراءة صحيحة وفق القراءات العشر. كذلك ظهر الإلتزام بإعجام كل حروف الكلمة المعجمة، وظهر هذا جليًا في المناطق غير العربية وحتى أننا نجد كثيرًا من النقوش يلتزم فيها الخطاط بالشكل والإعجام الكامل لكل الحروف، وكذلك بعلامات التشكيل والضبط الإعرابي، وليس هذا فقط ولكن يلاحظ أن النقاش أحيانًا يلتزم بالرسم العثماني في كتابة النقوش غير القرآنية تأسيًا بما عليه الحال في كتابة المصاحف التي صارت متمسكة بعلامات القراءات القرآنية.

وفي هذا السياق من المهم الإشارة إلى أن إعجام الحروف تحديدًا أصبحت من السمات المميزة – كما ذكرنا – للنقوش في كثير من المناطق التي كانت تتحدث بلغات أخرى غير العربية كالفارسية والتركية والأوردية وغيرها. وهنا تجدر الإشارة إلى أن إعجام كل حروف النقش كان ملتزمًا بموضع نقاط في مواضعها الصحيحة المحددة في أجزاء الحرف سواء في أعلاه أو في أسفله أو في وسطه كما هو معلوم، وفي الحالات الأخرى التي لا يلتزم فيها الكاتب أو الخطاط أو النقاش بكتابة نقاط الإعجام في كل الحروف المعجمة فإن هذا يحدث غالبًا في الكلمات التي لا تحتمل أكثر من قراءة في حالة غياب بعض نقاط الإعجام لكنه يبقى ملزمًا في حروف بعض الكلمات المعجمة التي يسبب غياب إعجامها اختلاف في القراءة أو خطأ فيها.

كما يلاحظ أنه في بعض النقوش المعجمة لا يلتزم الكاتب بوضع النقاط دائما في موضعها من الحرف المعجم ويضعها في مساحات قد تبتعد أو تنحرف عن مواضعها في النقش لأسباب مختلفة تتعلق بشكل المساحة التي ينقش عليها النقش أو غير ذلك من الأسباب ويترك النقاش لفطنة القارئ

[١] محمد، ***علم النقط والشكل***، ص ص ٢٤-٢٨.

الربط بين هذه المواضع وحروفها عند قراءة النقش، وفي بعض الحالات يُذهّب النقّاش لتوجيه القارئ لقراءة بعض الحروف المفترض إعجامها ولا يعجمها إلى قراءة هذا الحرف أو ذاك قراءة صحيحة بأن يرسم نفس الحرف بهيئة صغيرة كما في الحليات الكتابية المشكلة من الحروف ويعجم هذا الحرف فيهتدي القارئ إلى الإعجام الصحيح للحرف في الكلمة الذي بنفس الحجم الكبير من خلال هذه الحلية الحرفية المعجمة الملازمة للحرف نفسه، ويحدث هذا في النقوش التي قد يلتبس أمر قراءتها مثل القاف والفاء، والعين والغين، والجيم والحاء. وفي هذه الحال فإنه يجب إدراك التمييز بين نمطين من الحروف الصغيرة المفردة التي تكتب مع النص الأصلي كحليات كتابية ظهرت تحديدًا في الخطوط اللينة في مراحل نضجها وبين نمط الحروف التي تؤدي الوظيفتين وظيفة الحلية، ووظيفة التوجيه لقراءة الحرف غير المعجم في النقش.

وفي إطار ما سبق تتضح أهمية دراسة الإعجام والتشكيل في كل نقش من النقوش وتصميم ذلك سواء في إطار الشكل أو الشكل المرتبط بالمضمون في إطار البعد اللغوي الحاكم لقراءة النقش قراءة صحيحة وارتباطًا أيضا بأسلوب وصياغة النقش في إطار الأبعاد الأخرى المرتبطة بالمضمون وهو ما سنعرض له في موضعه.

كذلك فإن الباحث في مجال النقوش من ناحية الشكل أن يميز بين نقاط الإعجام وغيرها مما قد يكتب من نقاط لا علاقة لها بالإعجام ولها علاقتها بتشكيل أرضية النقش والتي تكون فيها هذه النقاط من الأشكال الزخرفية في هذا النقش أو ذاك في النقوش المعجمة كليًا أو جزئيًا في إطار ثقافة عصرها والمرحلة التاريخية التي تعكسها.

التمييز بين رسم الحروف المتشابهة في الرسم:

من المهم في دراسة النقوش من ناحية الشكل أن تتم أولًا قراءة النقش قراءة صحيحة[١] حتى يسهل بعد ذلك دراسته شكليًا من حيث رسم الحروف والكلمات.

ومن المعروف أن من أسباب عدم قراءة بعض كلمات النص الكتابي قراءة صحيحة ما يلي:

١. تشابه رسم بعض الحروف كالباء وأخواتها، والجيم وأخواتها، والدال وأختها، والراء وأختها، والعين والغين ويتم التمييز بينها بالإعجام، وكذلك تشابه رسم بعض الحروف الأخرى أحيانا في الرسم كالراء المدغمة والنون، والفاء والقاف اللتان قد ينقشا في رسم الرأس وغيرها.

٢. تساوي رسم سنن الحروف المتجاورة المتصلة أو اختصارها كما في بعض الخطوط أو وصل نقط الإعجام ورسمها بطريقة معينة كما في خط الرقعة.

---

[١] من الملاحظ أن هناك بعض البحوث لم تتمكن من قراءة النص قراءة صحيحة وبخاصة في قراءة بعض البرديات وهو ما يؤدي إلى دراسة غير صحيحة ومنقوصة. مرسي (محمد محمد)، ***نظر المظالم منذ بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي***، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، مجلد٣٣، ٢٠١٦م، ص ص ١٦١-١٩٩.

٣. رسم بعض الحروف كحرف الهاء والكاف بأشكال مختلفة لا تخلو أحيانًا من إبداع وتمييز عن الكتابة في فترة ما في عصر ما أو في منطقة جغرافية ما.

ويتسبب عدم إدراك هذه السمات الشكلية لرسم بعض الحروف لبعض مفردات النقش المهمة التي يعتمد عليها في تحديد مسمى الأثر ووظيفته. وفي هذا السياق نضرب مثالًا مهمًا يوضح ذلك، فقد كشفت مراجعة قراءة نص إنشاء صهريج يعقوب المهمندار في بداية الدرب السلطاني على أن القراءة الصحيحة للكلمة "صهريجين" وليس "ضريحين" كما هي القراءة الخاطئة السابقة بسبب أن من قرأوا النص لأول مرة لم تكن لديهم الخبرة الكافية لمعرفة طرق رسم حرف "الهاء" في الثلث المملوكي، وتحديدًا طريقة كتابتها في هذ النقش فسقط منهم قراءة حرف "الهاء" وقرأوا الكلمة "ضريح" سيما وأن هذا الصهريج يغطيه "قبة" مثل القباب التي جرت العادة باستخدامها في تغطية الأضرحة المملوكية[١].

وهنا نلفت الانتباه إلى أهمية ملاحظة مهمة وهي تتعلق برصد نقاط الإعجام ومواضعها من الحروف الخاصة بها ولو فعل ذلك مَنْ قرأ هذه الكلمة "ضريجين" لوجد أن الإعجام يؤكد أيضًا القراءة الصحيحة والتي أوضحها رسم حرف الهاء كما أشرنا.

وهنا لا بد من الإشارة إلى الفحص المعماري الدقيق للأثر كان يمكن أن يكون مؤشرًا لمراجعة القراءة الخاطئة "ضريحين" حيث أن المبنى يشتمل على فتحة لتزويد "الصهريجين" بالماء.

ويكشف هذا المثال المهم عن بعد آخر من الأبعاد التي تساعد على تأكيد صحة القراءة، حيث أن المؤشرات المعمارية كفتحة تزويد الصهريجين بالماء، وموضع الصهريج في بداية الدرب السلطاني الذي تعددت الصهاريج بالمنشآت المطلة عليه لطبيعة صحراء المماليك التي احتاجت إلى توفير الماء وتخزينه في هذه الصهاريج.

وفي هذا السياق نشير إلى أهمية قراءة حروف كلمات النقش في إطار رسمها ورسم نقاط إعجامها لتحقيق قراءة صحيحة للنقش كان لها أثرها في معرفة وظيفة الأثر التي أنشئ من أجلها، كما ساعدت على تفسير التخطيط المعماري لهذا الأثر وتماهيه مع هذه الوظيفة الصحيحة وإزالة ما كان يرتبط بالتفسير الوظيفي الأول من تباين بين الشكل المعماري والوظيفة التي حددتها القراءة غير الصحيحة[٢].

الرسم وعلوم اللغة:

من المهم الإشارة إلى أن رسم الكلمات أو ما يعرف بـ "الإملاء" له صلته الوثيقة بعلوم اللغة وقواعدها والمعرفة بها، ولا يمكن لقارئ الكتابة أن يقرأها قراءة صحيحة إلا إذا كان على علم بهذه

---

[١] أنظر شكل رقم (٦).

[٢] للاستزادة راجع الحسيني (فرج حسين)، ***نقش كتابي يسجل مآثر السلطان قايتباي المعمارية والحربية بصهريج يعقوب شاه المهمندار بالقاهرة (٩٠١-٨٩٩هـ/ ١٤٩٦-١٤٩٣)***، مجلة أبجديات، مركز دراسات الخطوط بمكتبة الاسكندرية، العدد الثالث، ٢٠١٨م، ص ص ١٠٦-١٤٣.

الصلة الوثيقة[١]. ويرتبط ذلك بقول بعضهم "أن القراءة تنسيق الكتابة". وتنوعت المصادر التراثية التي تعالج الرسم كفقه اللغة للثعالبي الذي تضمن – كما أشرنا – فصولًا تتعلق بالرسم مباشرة، ومنها ما تخصص في تعليم طرق الرسم وظواهره مثل رسالة الرقيشي والتي نشرت بعنوان: "رسالة في علم الرسم"[٢]. وهذه الرسالة تم تأليفها سنة ١١٤٨هـ/ ١٧٣٥م وتضمن بابًا في الخط، يليه باب في الممدود، ثم باب في المقصور، يليه باب في الفعل الثلاثي والزائد، ثم باب الهمزة وصورها التي تقلب واوًا وألفًا وياءً، وباب في الوصل، وباب في الفرق بين همزة الوصل وهمزة القطع، وباب في الحذف. ومن المهم أن نشير إلى أن المؤلف في هذا الباب يقول: "إعلم أن الحذف أكثر ما يكون في المد واللين وحرف المضارعة إذا كانت من حرف واحد، وأما إذا كانت من حرفين فيمتنع الحذف مثاله "كاللجم" واللين، .... وإعلم أن الذي والتي في الفرد تكتب بلام واحدة، فإن كان الذي والتي للمثنى كتبت بلامين فرقًا بين التثنية والجمع، نقول في التثنية رأيت اللذين قاما واللتين قامتا، وفي الجمع الذين قاموا، والمفرد الذي قام".

وأما حروف المد واللين كالألف المحذوفة من آدم، وكالواو المحذوفة من داود تحذف الواو كراهة الجمع بين الواوات، ومثل استو. ولم يخرج من هذا القسم إلا القسم ذووي مال، وحذفوا الياء من المستهزئين، وحذفوا من المنقوص في حالة الرفع والجر إلا المعرف، ومن المحذوف همزة التعريف إذا دخلت عليها لام الإبتداء أو لام الجر، وحذف همزة الوصل إذا وقعت بين علمين أو كنيتين أو لقبين سواء اتفق ذلك أو اختلف. وحذف الألف من الحارث واسحاق وإبراهيم والسماوات ويجوز اثباتها، وحذفوا الألف من باسم الله[٣].

ثم يستطرد ليكتب بابًا في الزيادة ويقول: "إعلم أنهم أثبتوا ألفًا بعد واو الجمع فرقًا بينها وبين واو الفعل، قال صاحب الأصل والمحققون لا يثبتون ألفًا في جميع ذلك، ومنه كتابه مائة بألف فرقا بينها وبين مئة فصارت زيادتها عوضا عن لام الكلمة، ومنه زيادة واو عمرو فرقا بينه وبين عمر في حالتي الرفع والجر، أما في النصب فيثبتون ألفا مكان التنوين، ويثبتون الواو في أولئك فرقا بينها وبين إليك، وترد هاء السكت في فعل الأمر إذا بني من حرف واحد مثل "عه"، و "قه" وذلك إذا لم تتصل بكلام، وإذا اتصلت بكلام بعدها حذفت الهاء فنقول "عِ الكلام" بحذف الهاء، وقِ زيدًا"[٤].

ثم عرض بعد ذلك الرقيشي لباب في "البدل" وعرّف البدل فقال: "البدل هو عوض شيء عن شيء فتبدل نون التنوين في حالة النصب فرقا بينها وبين الألف الأصلية، وتبدل تاء التأنيث هاء في السماء عند الوقف فرقا بينها وبين التاء المتصلة بالأفعال نحو قامت وتعدت ولم تأت التاء في

[١] عفيفي(فوزي سالم)، ***سلسلة تعليم الخط العربي***، دليل المتعلم، ص١٧.

[٢] الرقيشي(محمد بن سالم بن زامر)، ***رسالة في علم الرسم***، سلسلة تراثنا، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، العدد٦٢، ١٩٨٥م.

[٣] الرقيشي، ***رسالة في علم الرسم***، ص٢٣.

[٤] الرقيشي، ***رسالة في علم الرسم***، ص٣٥.

الحروف إلا في ثلاثة مواضع في ثم وتقول: ثمت، وفي لا فتقول: لات، وفي رب فتقول: ربت، ومن البدل عن طريق الواو في الصلاة والزكاة والحياة فتكتب بالواو في الإفراد لا في الإضافة والتثنية فإنها تكتب بالألف على الغياب...[١].

ثم استطرد ليقول: "إعلم أن الهمزة حينئذ ويومئذ تكتب ياء متصلة بما قبلها على مذهب البناء، وقيل تكتب ألفًا منفصلة على مذهب من يعربها، والوجه الأول هو المعتمد وعليه العمل والثاني كالشذوذ وتبدل الألف هاء فنقول "مهما"[٢].

ثم يستمر في عرض حالات إبدال الهمزة وهذه الصورة التي يعرضها في غاية الأهمية للدارس والباحث في الكتابات العربية من حيث رسمها حيث أنها تساعد على قراءة النقش قراءة صحيحة وعلى تفسير رسم بعض الكلمات بصورة معينة في نقش ما أو نص ما محرر في كتاب تراثي.

ومن مصادر الإملاء المهمة أيضا والتي سارت وفق هذا السياق كتاب "الرسم" لمحمد بن يوسف أطفيش (١٢٣٦-١٣٣٢هـ/ ١٨٢٠-١٩١٤م) وفيه تفصيل أكثر وأعمق لرسم الكلمات في إطار العلوم اللغوية[٣].

قد أوضحت الدراسات الحديثة أيضًا الاهتمام بأصول الإملاء وقواعده اهتمامًا كبيرًا يفسر ما ورد في المصادر التراثية ويعين الباحثين المحدثين على فهم ما ورد في هذا التراث وفي النقوش الأثرية والكتابات الأثرية من سمات ومظاهر للرسم تحتاج إلى معرفة بها وتفسير أسباب رسمها بطريقة معينة.

وكانت مساهمات المتخصصين في علوم اللغة واضحة في هذا السياق واعتمدوا فيها على المصادر التراثية المكتوبة، وعلى دراسة بعض النقوش العربية الإسلامية المبكرة في شواهد القبور[٤].

مناطق الفصل والوصل بين الحروف والكلمات:

من السمات الشكلية التي لم تنل اهتمامًا كافيا في كثير من الدراسات الآثارية للنقوش من ناحية دراسة مناطق الفصل والوصل بين حروف الكلمة الواحدة، وكذلك بين مفردات النقش من كلمات أو حروف الجر والعطف وغيرها.

---

[١] الرقيشي، ***رسالة في علم الرسم***، ص ص ٢٦-٢٧.

[٢] الرقيشي، ***رسالة في علم الرسم***، ص٢٧

[٣] أطفيش (محمد بن يوسف)، ***كتاب الرسم***، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٤م.

[٤] للاستزادة راجع بخيت (حمدي)، ***قواعد الإملاء***؛ كما أن له بحثًا مهما بعنوان "***الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان***"، مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد١١، ٢٠٠١م، ص ص ١٥-٤٤

وما إلى ذلك من أسباب تؤدي إلى زيادة مساحة هذه المناطق أو محدوديتها عن الشكل التقليدي المعتاد سواء كانت هذه الأسباب تقنية أو زخرفية أو غير ذلك. وهذه الأهمية ترتبط كذلك بالبعد البصري في دراسة النقش.

ومن المعروف أن رسم كلمات النقش يشتمل على حروف متصلة بعضها ببعض وأخرى منفصلة. ورسم الحروف المتصلة في الإطار العادي والتقليدي لا يتطلب مدًا خطيًا بين حرفين ولكي يتصل الحرفين عند طرفي الحرف.

ولكن في بعض الحالات ولأسباب مختلفة ومنها التوجه الزخرفي أو البصري يقوم النقاش بعمل استمداد خطي مستقيم أو مقوس أو مضفور بين حرفين منفصلين، وهذه الظواهر الشكلية تستدعي التوثيق والبحث في الأسباب التي أدت إلى ذلك. كذلك فإن المسافة بين الحروف المنفصلة وما يسبقها أو يلحقها من حروف منفصلة أو متصلة مع غيرها منها ما هو منفذ بالأسلوب المعتاد التقليدي المتساوي في المساحات.

وفي بعض النقوش تظهر هذه المسافات بين بعض الحروف أكبر من غيرها من المسافات في نفس النقش، ومن ثم فإن توثيق ذلك الأمر والبحث في أسبابه يكون أمرًا مكملًا وأساسيًا لدراسة النقش من ناحية الشكل.

ومن المهم أن نشير في هذا السياق إلى مثال مهم يرتبط بوجود هذه السمة في نقوش الفلوس الأموية والصنج الزجاجية الأموية والعباسية ارتباطًا بتقنية حفر النقوش على القوالب التي أنتجت بها هذه النوعية من المسكوكات والصنج الزجاجية وهي القوالب التي نقشت فيها النقوش بهيئة غائرة ومقلوبة بأزاميل برؤوسها نقشت الحروف معتدلة وبارزة وهو ما إنعكس بالتالي في النقوش التي نفذت بالقوالب المنفذة بهذه الطريقة في إتساع المساحات بين حروف الكلمة الواحدة[١].

أما نقش الحروف المتصلة فإن منطقة الوصل تمتد في بعض النقوش استمدادًا واضحًا لأغراض زخرفية بصرية، وهذا الاستمداد لم يخل من تشكيل زخرفي يخفف من ملل الإحساس بأفقيته ويضفي عليه شكلاً جميلاً. وقد تنوعت أساليب هذه الزخرفة بين الشكل القوسي والذي يظهر فيه القوس أعلى مستوى التسطير وأحياناً يظهر أسفله[٢].

وكان من أنماط التشكيل الزخرفي أيضا لهذا الاستمداد هو الشكل المضفر الذي يمثل خط التسطير فيه المحور الأوسط لما فوقه لما هو أسفله[٣].

---

[١] عثمان، ***الصنج الأموية والعباسية***، ص ص ١٠٥-١١١؛ القسوس، ***نميات نحاسية***، ص ص ١٩٥-١٧١.

[٢] الحسيني، ***النقوش الكتابية الفاطمية***، شكل رقم ٥٦، ص ٦٩. أنظر شكل رقم (١١)

[٣] الحسيني، ***النقوش الكتابية الفاطمية***، ص ص أنظر شكل رقم (٧).

وفي إطار ما سبق تتضح أهمية ملاحظة وتنميط أشكال رسم المناطق الفاصلة أو الواصلة بين حروف الكلمة الواحدة في النقوش باعتبار أن ذلك من سمات الشكل.

وفي هذا السياق تتشعب أفاق دراسة النقش في إطار الشكل إلى طريقة رسم الحروف والكلمات في إطار الشكل النهائي؛ بل وفي إطار دراسة حركة يد الخطاط أيضا طريقة رسم حروف الكلمات نفسها ومسارات هذه الحركة في متابعة تفاصيل رسم الحروف الصاعدة والمستلقية أو الممتدة أفقيًا أو المقورة.

كما أن هناك من الجوانب ما يتبع أسلوب توزيع مفردات النقش على المساحة المحددة له سواء كان ذلك في إطار تخطيط دقيق أو في غير ذلك. ويرتبط هذا الأمر أيضا بتسطير النقش الذي يكتب في سطور متعددة واستقامة هذه السطور أو عدم استقامتها وانحرافها أو تداخلها أحيانًا.

كذلك فإن هذا الأمر يرتبط بعملية توزيع نقاط الحروف المعجمة وتتبع علامات التشكيل في النقوش التي تهتم بهذا الأمر وبخاصة في المناطق غير العربية. كما أن هذا البعد الشكلي يتطرق لطريقة رسم النقش في إطار الارتباط بسماع كلماته وهو ما يعرف بـ "الكتابة السمعية" أو "الرسم العروضي" وهو أمر شائع أيضا في بعض المناطق الإسلامية غير العربية[١].

ومن أمثلة ذلك ما ورد في نقش على واجهة قبة دفن أمير زادة (٧٨٨هـ/ ١٢٨٦م) حيث جاء النقش "..... أشار بإعلاء هذا ارفيع بناؤها المنيع ....."فكتب النقّاش "ارفيع" بدون اللام التي لا تنطق (اللام الشمسية) في إطار ما يعرف – كما أشرنا – بالكتابة السمعية، كما أن له أسباب أيضا وبخاصة في كتابة النصوص القرآنية وفق قراءات معينة من القراءات العشر.

الأطر الزخرفية للنقوش

يلاحظ أن كثيرًا من الدراسات الآثارية للنقوش لا تعير اهتمامًا كبيرًا بدراسة الأطر الزخرفية التي تؤطرها، ولا تربط أحيانًا بين البعد الرمزي للزخارف التي قد تشكل نوعًا من الأطر له علاقة بمضمون النقش، وتتمثل أهمية هذه الأطر فيما يلي:

١. البعد البصري الذي تحققه هذه الأطر في إبراز النقش إبرازًا جماليًا يلفت نظر القارئ إلى أهمية النقش في إطار موضعه.

٢. أهمية دراسة شكل الأطر التي تختلف ويتطور تصميمها من عصر إلى آخر تطورًا يعكس ثقافة عصرها، ويكون في ذات الوقت مؤشرًا لتأريخ نقش غير مؤرخ حيث أن فحص هذه الأطر في العصور المختلفة يكشف عن أن لكل عصر ومنطقة ثقافتها في تصميم هذه الأطر.

---

[١] عبيد (شبل إبراهيم)، ***النقوش الإنشائية الباقية في سمرقند وأهميتها الثرية***، مجلة الآداب والعلوم والدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، العدد٤٤، ٢٠٠٢، ص ٥٢.

٣. أن هذه الأطر بما تشتمل عليه من عناصر زخرفية قد يكون بينها ما له صفة رمزية ترتبط بمضمون النقش نفسه، ولعل أوضح مثال على ذلك ما أحاط بالنقش الثالث والرابع بواجهة مدخل مجموعة الصالح نجم الدين أيوب من زهور[١] وما وجد أيضا من زهور في بداية ونهاية النقش على نفيس نافذة إيوان المالكية بالقسم الشمالي من هذه المجموعة من وجود رابط رمزي بين هذه الزخارف ومضمون هذه النقوش[٢].

النقوش الملونة

تمثل النقوش الملونة نوعية مهمة من نوعيات النقوش، وقد تعددت أساليب وطرق تنفيذ النقوش الملونة على المواد الأثرية المختلفة سواء في الآثار الثابتة المعمارية أو في الآثار المنقولة متمثلة في التحف التطبيقية المختلفة.

ودراسة النقوش الملونة يمثل بعدًا شكليًا مهمًا في دراسة النقوش على هذه المواد سواء في إطار استخدام الألوان الطبيعية أو الألوان المعدة بطرق صناعية مختلفة للمواد الملونة في إطار تركيبات كيميائية تتطور من عصر إلى آخر، وترتبط أيضا بتوفر هذه المواد.

وقد ورثت الحضارة الإسلامية كثيرًا من أساليب وطرق التلوين ومعرفة مواده وتركيبها تركيبًا كيميائيًا معينًا.

ويزخر التراث العربي الإسلامي المتخصص في الأحبار والأصباغ بمعارف تراكمية مهمة تساعد على دراسة الألوان على الآثار الإسلامية بصفة عامة والنقوش التي تنفذ على هذه الآثار وتلون لإظهارها بصريًا لتوصيل ما تحمله من رسائل اتصالية معينة[٣].

وتلوين النقوش في إطار الشكل يتبع ثلاثة أشكال محددة تتمثل في تلوين النقش نفسه دون أرضية، أو تلوين الأرضية دون النقش، والأسلوب الثالث يتمثل في تلوين النقش والأرضية بألوان مختلفة وهذا النمط الأخير يساعد على ظهور النقوش بصريًا بأفضل صورة، وهو أكثر النقوش تكلفة وأعقدها تنفيذًا ويحتاج إلى تقنيات متقدمة.

وتعكس النقوش على المواد الأثرية المختلفة من أحجار ورخام وأخشاب وجص وخزف وفخار ونسيج ومعادن وزجاج سمات متعددة يرتبط بعضها أحيانًا بنوعية المادة الحاملة للنقوش. وتنوعت أشكال النقوش الملونة من حيث سطحها بين بارزة وغائرة ومسطحة تبعًا للأسلوب المتبع وتأثرًا في بعض الأحيان بنوعية المادة التي ينفذ عليها النقش أو المادة المستخدمة في التلوين.

---

[١] أنظر شكل رقم (٨)، وأنظر لوحة رقم (٣).

[٢] عثمان (محمد عبد الستار)، ***المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر رؤية آثارية معمارية جديدة***. تحت النشر.

[٣] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***ألوي وقبائل الرايات العربية في وقعة صفين: دراسة آثارية فنية***، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، ٢٠٢٣م، ص ص ٢١٧-٣١٨.

وفي إطار ما سبق تتضح أهمية دراسة النقوش الملونة على الآثار الإسلامية والتي بدأت مبكرًا في القرن الأول الهجري واستمرت حتى العصر الحديث بأساليب وتقنيات مختلفة ومتطورة مرتبطة بالأطر الزمنية والجغرافية المختلفة.

ومن الجدير بالذكر أن دراسة الألوان بصفة عامة على الآثار الإسلامية تمثل اتجاهًا بحثيًا يحتاج إلى معرفة متخصصة في مجال علم الألوان سواء فيما يتعلق بموادها وأساليب إعدادها أو حتى بالأثر الفني الذي تحدثه، وما يتصل بذلك من قيم لونية جمالية ونفسية وفيزيقية.

وهذا الاتجاه الفني في دراسة الألوان على الآثار الإسلامية بصفة عامة وفي النقوش – موضوع هذا البحث – يمثل بعدًا بحثيًا يتمم دراسة النقوش من ناحية الشكل في إطار البعد البصري، وهذا البعد الأخير أصبح يمثل اتجاهًا رئيسًا في دراسة النقوش الكتابية سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون[١].

الإطار الشكلي المرتبط بالمضمون في دراسة النقوش من ناحية الشكل:

عرضنا في القسم السابق من هذه الدراسة لجوانب دراسة النقوش من ناحية الشكل العام بالإشارة الموجزة إلى أبعاد مهمة ترتبط بدراسة النقوش في ناحية الشكل في إطار مضمون النقوش ذاتها. ويبين الشكل التالي مبدئيًا هذه الجوانب التي يمكن أن تضيف إليها في إطار دراسات أخرى وتتمثل هذه الجوانب فيما يلي:

[١] يقوم الباحث عبد الله حجازي حاليًا بإعداد دراسته للدكتوراه عن النقوش الملونة في العمائر الدينية المملوكية الجركسية في إطار هذا الاتجاه.

١. لغة النقش.

٢. الأبجـــديات التـــي كتبـــت بهـــا النقـــوش الإسـلامية أو تزاوجـت مـع الأبجدية العربية.

٣. الأرقام.

٤. التقاويم

٥. الاختـــــــــــــزال (الاختصار).

٦. الزخرفـــة المرتبطـــة بالمضمون

٧. البعد الرمزي.

٨. . التشـــــــــــكيل الخطي.

٩. حساب الجمل.

١٠. نمط الخط.

١١. القـــراءة والكتابـــة السمعية.

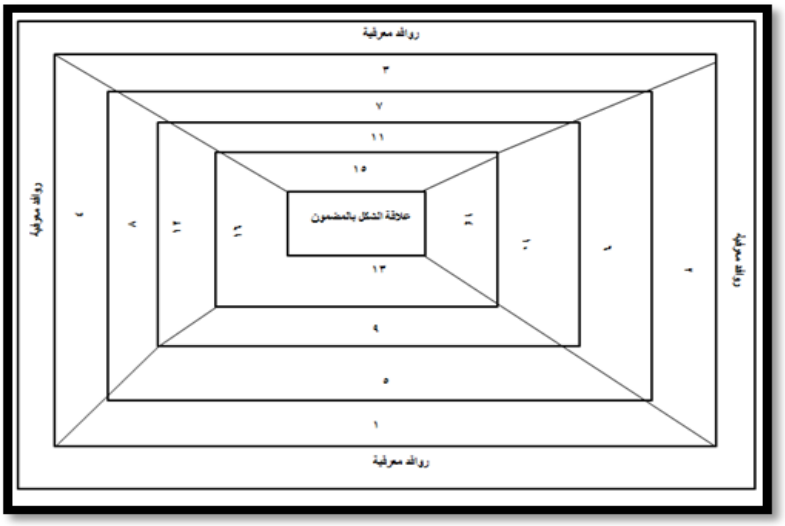
١٢. الكتابـــــة فـــــي المربعات.

١٣. التشجير.

١٤. البعد الكمي.

١٥. التلوين.

١٦. موضع النقش



رسم توضيحي رقم (٦) يبين عناصر الشكل المرتبطة بالمضمون

وسنعرض فيما يلي لأمثلة من هذه الجوانب حيث لا يتسع مجال هذا البحث لعرض نماذج تفصيلية مسحية لكل النقوش، ويبقى هذا مرهونًا بإتجاه الباحثين لتغطية هذه الجوانب في دراسات وبحوث لاحقة. وهذه الجوانب التي تم التركيز عليها يثير بعض التساؤلات المهمة التي تحتاج إلى مراجعة ما تم من دراسات بشأنها، كما أن منها ما يبرز أهمية اتجاهات جديدة في دراسة النقوش وبخاصة في مناطق جغرافية من العالم الإسلامي تنطق بلغات أخرى غير العربية واستخدمت أبجديات لغاتها في كتابة النقوش على آثارها في العصور المختلفة وبخاصة بعد ظهور الروح القومية لدى بعض هذه الشعوب كالفرس والترك وغيرهم، أو ارتبطت بظروف سياسية لاحقة خرجت فيها هذه المناطق من مظلة الدولة الإسلامية الحاكمة مثلما حدث في كثير من البلاد الأوربية التي كانت جزءًا من الدولة العثمانية.

وسنعرض فيما يلي لبعض هذه الإشكاليات على سبيل التمثيل لا الحصر.

إشكالية الوجه والظهر في دراسة المسكوكات

هذه الإشكالية حاولت بعض الدراسات لبعض الباحثين مثل باكارات وهنري أمين عوض[١]. اللذان حاولا الوصول إلى دراسة المعايير التي اتبعها الباحثون لتوثيق النقوش على وجهي قطعة المسكوكات وتحديد أيهما يمثل وجه القطعة وأيهما يمثل ظهرها، واتجها في سبيل ذلك إلى دراسة الموضوع في إطار تقني يرتبط بقوالب الضرب وطريقة استخدامها، وكذلك مضمون النقوش على كل من وجهي العملة وغير ذلك، ولم تنته الدراسة إلى تحديد معايير ثابتة لتحديد وجه للقطعة وظهر لها. وأن بعض هذه المعايير كذكر شهادة التوحيد على الوجه لم يكن ثابتًا في كل العصور، كذلك الحال في المؤشرات الأخرى كذكر اسم الحاكم أو مدينة الضرب أو التاريخ إلى غير ذلك. وهذه القضية أيضا ثبت أنها غير مقصورة على المسكوكات ولكنها تتسع لتشمل الصنج الزجاجية التي صنعت لوزن المسكوكات وغيرها[٢]. والتي اتضح أن تحديد أحد وجهيها بأنه وجه والوجه الآخر بأنه ظهر أمر يحتاج إلى الاستعانة بمؤشرات أخرى مرتبطة بمضمون النقوش على هذه الصنج ترتبط أيضا بذكر اسم الحاكم أو الوالي وتاريخ الصنجة، وقيمتها الوزنية. وأوضحت الدراسة أن تحديد معايير ثابتة لذلك لا يمكن تعميمه سيما وأن الحال متغير في إطار عوامل تاريخية وتقنية متعددة، وأن هذا التحديد يرتبط في المقام الأول بصيغة النقش ذاته على وجهي القطعة نفسها وفق دراسة هذه الصيغة في إطار الأبعاد المختلفة والظروف والأحداث التي صاحبت فترة انتاجها أو حتى إصدارها.

[1]Jere.L.Bacharak & H.A.Awad; The proplem of the Opverse and Reverse in Islamic Nomismatics. The Nomismatics Chronicle Sevench Series,voll. Xlll,pp.183-191.

[٢] عثمان، ***الصنج الزجاجية في العصرين الأموي والعباسي***، ص ص ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٦، ٥٦٧.

إشكالية المركز والهامش في النقوش

تبدو إشكالية العلاقة بين كتابات المركز و"الهامش" Margin" بوضوح في دراسة نقوش المسكوكات والصنج، ويمتد أيضا إلى التشكيلات الخطية على الآثار الأخرى سواء كانت معمارية ثابتة أو آثار منقولة تأخذ فيها النقوش شكل الخطوط الأفقية المركزية ويحيط بها مدارات (هوامش) دائرية.

ومن المهم الإشارة في هذا السياق إلى أن كثيرًا من الباحثين في مجال المسكوكات والصنج تحديدًا يطلقون على النقوش ذات السطور المستقيمة المنتظمة في وسط القطعة لفظ "مركز" انطلاقًا من موضع نقشها ومن أن مضمون النقش في هذه السطور مضمون رئيسي، أما مضمون الكتابة الدائرية حول هذه السطور فيطلقون عليها هامش "Margin" على اعتبار أن مضمونها يلي في الأهمية نص سطور المركز، وهذا قد يكون صحيحًا في بعض النقوش في بعض الفترات؛ لكنه ليس صحيحًا في كل أشكال النقوش التي تشتمل على سطور أفقية في الوسط يحيط بها مدار أو طوق من الخارج، حيث أن هناك من هذه النقوش ما يمثل نصًا واحدًا يبدأ من الطوق أو المدار وينتهي في المركز، وهذه الأمثلة تجعل من المهم دراسة كل نقش بهذا الشكل في إطار الربط بين الشكل والمضمون وسياق نص النقش. وبالأحرى فإن هذا الأمر يوجه البحث إلى دراسة العلاقة بين نص النقش في المركز والهامش أو المدار أو الطوق.

العلاقة بين نقش المركز والمدار

في النقوش الكتابية التي تنقش على هيئة مدار خارجي يحيط بكتابة مركزية في سطور مستقيمة موازية توجد علاقة هندسية تحكم تصميم كل منهما، حيث أن نقش المدار يكون على هيئة دائرة محيطها من الداخل ذلك الخط الوهمي الذي يحدد محيط الدائرة من الداخل، وهذا المحيط هو بمثابة بداية خط التسطير بالنسبة لحروف الكلمات التي يتضمنها نقش المدار، وهو ما يعني ضمنًا أن النقوش الكتابية التي تكون في اتجاه عقرب الساعة واتجاهها في اتجاه محيط دائرة النقش إلى الخارج. ومن المعروف أن بعض الحروف لها طوالع كالألف، واللام، والطاء، والظاء وهذه الطوالع تشغل مساحة أكبر فوق مستوى خط التسطير عن تلك الحروف التي تنزل عن خط التسطير في تقويرها، وهو التقوير الذي يضمر في الكتابة بالخط الكوفي مقارنة بالخطوط اللينة، وهذا يعني أن كتابة المدار بالخط الكوفي وفي عكس اتجاه عقرب الساعة يوفر المساحة الداخلية من محيط المدار للنقش الكتابي الذي ينفذ في المركز في هيئة سطور مستقيمة متوازية، وهذه السطور يكون سطرها الأعلى والأسفل أقصر من بقية السطور التي بينهما حيث أن المساحة الدائرة المتاحة لتنفيذ هذا النقش يكون بينها السطر الأول والأخير أقصر أوتار هذه المساحة الدائرية، وهو ما فرض على النقاش أن يوزع كلمات النقش المركزي بما يناسب المساحة المتاحة وهو ما إنعكس في بعض القطع الأثرية التي تضمنت ما زاد عن ثلاثة سطور حيث وصلت إلى خمسة يكون فيها السطر الأول

والأخير من كلمة واحدة أو كلمتين قليلتي الحروف، أما السطور الوسطى تكون متساوية تقريبًا وتتعدد فيها الكلمات حسب مساحة كل منها وحسب النص المراد نقشه.

والخلاصة التي نستنتجها من هذا التفصيل أن تصميم الكتابة في هيئة مدار وكتابات مركزية يكشف عن علاقة بين المدار والنقش المركزي والذي في المساحة التي يحيط بها المدار. وهذه العلاقة يحكمها أيضا المساحة الكلية التي ينفذ عليها النقش ذو المدار الخارجي والذي يحيط بنقش مركزي في سطور متوازية.

ومن الجدير بالذكر أن نهايات طوالع الحروف في المدار تكون في الغالب متساوية الطول وبخاصة الألفات واللامات، وبهذا تكون هذه النهايات داخل دائرة وهمية تماثل المدار نفسه. ويتكرر هذا التشكيل مع تكرار المدارات كما هو الحال في بعض أنماط الدنانير الفاطمية[1]. التي اشتملت على ثلاثة مدارات حول مركز عبارة عن نقطة مطموسة، وفي بعض الحالات تفصل بين هذه المدارات دوائر بارزة تزيد جمال تشكيل هذه القطع الأثرية وتجذب بصر الرائي إلى الشكل الدائري، وهو أمر مقصود لذاته في إطار الأبعاد الرمزية للدائرة وبخاصة في المسكوكات الفاطمية الشيعية الإسماعيلية. ويعني هذا تماهيًا كبيرًا بين المدارات الكتابية وبين الدوائر التي تفصل بينها وبين الشكل الدائري للقطعة المسكوكة حيث يتكرر الشكل الدائري بتدرج إبتداء من النقطة المطموسة المركزية حتى الحافة الخارجية للقطعة المسكوكة، ويختلف عدد مرات التكرار حسب التصميم النهائي لنمط القطعة ذات المدارات المنقوشة. وتصميم هذا النمط يعتمد تمامًا على الشكل الدائري من بدايته إلى نهايته، وهو تصميم رئيسي يختلف عن تصميم النمط الذي يجمع بين المدار الواحد والكتابات المركزية في سطور أفقية متوازية.

ومن سمات هذا النمط ذو المدارات المتكررة أنه يوحي بالحركة الدائرية والتي يزداد تأثيرها مع حركة عين الرائي عند قراءة هذه المدارات الواحد تلو الآخر في إطار تتابع نصوص نقوشها المسجلة في كل مدار.

وفي ضوء ما سبق تتضح أهمية اعتبار حقيقة مهمة تتمثل في أن قراءة النقش قراءة صحيحة ترتبط في المقام الأول بما يلي:

١. سياق نص النقش هو الأساس في تحديد بداية التقش وإنتهائه، فقد يبدأ النقش من الهامش إلى المركز، وقد يحدث العكس. ولا صحة للاعتقاد بأن ما يكتب في المركز أهم مما يكتب في المدار أو "الهامش" في كل الحالات.

[1] أنظر لوحة رقم (٥)

٢. أن قراءة النقش في إطار سياقه الصحيح يترتب عليها تأسيس دراسة صحيحة لمضمون النقش والبعد عن الأخطاء المترتبة على القراءة غير الصحيحة بسبب عدم تراتب مفردات النقش وفق صياغته المقصودة.
٣. يمكن أن يتجه البحث إلى دراسة ما قد يكون هناك من أسباب أدت إلى كتابة النقش من الهامش إلى المركز أو العكس، ويساعد على ذلك الدراسات الاحصائية والرمزية وغيرها وثقافة العصر، ورغبة النقاش وغير ذلك.
٤. مراجعة قراءات نقوش قطع المسكوكات والصنج المنشورة في ضوء ذلك والتأكيد على أهمية اعتبار ما سبق ذكره عن الظواهر المرتبطة بكتابة النقوش في المركز والهامش أو الهامش والمركز لتقديم قراءة صحيحة يترتب عليها دراسة صحيحة للمضمون. ويفتح هذا التوجه الباب واسعًا لدراسة نقوش المسكوكات والصنج وغيرها التي وضعت في هيئة سطور أفقية في الوسط ومدارات دائرية حولها إلى دراسة أعمق للشكل ارتباطًا بالمضمون، ويمكن أن نعرض للمسكوكات كنوعية من أهم أنواع الآثار الإسلامية التي نقشت كثير من نقوشها وفق هذا النمط.

أشكال المدار والمركز على المسكوكات:

تأثرت النقوش الكتابية على المسكوكات في هيئتها وموضعها على الأثر بما كان عليه الحال في عصور ما قبل الإسلام، ونرى ذلك واضحًا في المسكوكات البطلمية والبيزنطية والساسانية التي اشتملت على صور للأباطرة يكتنفها كتابات تأخذ الهيئة المدارية أو قطاع منها حسب وضع الصورة على هذه المسكوكات، وبالمثل ظهرت هذه الكتابات بهذه الهيئة في المسكوكات الإسلامية في مرحلة التعريب، وظهر هذا جليًا في الدراهم الإسلامية المبكرة وفي الدنانير التي نقشت كتابات تكتنف الصور المنقوشة عليها سواء كانت هذه الصور للأكاسرة أو صور الخلفاء المسلمين، ولعل أقدم النماذج الواضحة على ذلك درهم المحراب والعنزة التي ننسبها إلى الخليفة عبد الله بن الزبير في الفترة من ٦٥-٧٣هـ/ ٦٨٥- ٦٩٣م[١].

وفي مرحلة لاحقة تم فيها تعريب المسكوكات الإسلامية على يد الخليفة عبد الملك بن مروان بدأ يظهر الشكل الناضج والمتكامل لتصميم النقوش الكتابية على هيئة كتابات مركزية في سطور أفقية على وجهي القطعة يحيط بها مدار من النقوش غالبًا في اتجاه عكس اتجاه عقرب الساعة، ومع تطور الزمن زادت سطور المركز وأصبحت كتاباته يحيط بها مداران وليس مدار واحد وكان ذلك في العصر العباسي، وفي العصر الفاطمي حدث نفس الشيء؛ ولكن حدث تغير مهم في التصميم في

[١] عثمان (محمد عبد الستار)، ***طراز دراهم المحراب والعنزة رؤية جديدة تنسبه للخليفة عبد الله بن الزبير***، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠١م، ص ص ١٢٠-١٢١

بعض الأنماط حيث ضربت دنانير تصميمها عبارة عن ثلاثة مدارات متداخلة بهيئة ثلاثة دوائر ذات مركز واحد واختفت كتابات المركز[١]. وهنا تجب الإشارة إلى أن هذا التصميم الدائري يرتبط رمزيًا بعقائد المذهب الشيعي الإسماعيلي وهو ما سنعود إليه في دراسة المضمون.

ومن الملاحظ أن المدارات الكتابية التي نقشت على قطع السكة كانت تفصل بينها أحيانًا دوائر مفردة المحيط، أو مزدوجة المحيط، وهذه الدوائر تبدأ من الحافة الخارجية للقطعة وقد تُكرر في المساحات الداخلية فاصلة بين مدار الكتابة والكتابة المركزية، أو بين مداري الكتابة بعضها ببعض، أو بين المركز وكل من المدارين اللذين يحيطان بكتابة المركز. وهنا تجب الإشارة إلى أن هذه الدوائر وبخاصة الخارجية منها جاء في إطار التحرز مما كان يحدث في هذه العصور الإسلامية المبكرة من قرض لحواف الدنانير والدراهم لاستغلال ما يقرض في بيعه لإعادة صهره مسكوكات أو حلي ذهبية أو للشراء به في إطار قيمة معدنه وحدث وكان القرض متعديًا للدائرة الخارجية فإن ذلك يعني التعامل بها في إطار حسابي معين أجازه الفقهاء، أما إذا تعدى القرض هذه الدائرة إلى دائرة ثالثة فإن ذلك يعني فساد التعامل بهذه القطع كقطع مسكوكة ويتعامل به كسلعة معدنية تشترى لتصهر وتضرب من جديد قطعًا مسكوكة بالوزن الشرعي.

ومع تطور صناعة المسكوكات وإزدياد خبرة النقاشين حدث تطورًا آخر في كتابات المركز والمدار، ويمكن أن نحدد سمات هذا التطور فيما يلي:

١. وضع كتابات المركز داخل إطار ذو شكل هندسي لتحقيق قيمة جمالية أو تنوعًا في النمط أو إبرازًا بصريًا لكتابات المركز، ومن هذه الأشكال الهندسية المربع، والشكل النجمي السداسي، أو الثماني ذو الأضلاع والرؤوس المزواة أو المقوسةوغيرها. وهذه الأشكال إنعكس تأثيرها على كتابة المدار في بعض التصميمات حيث تم تجزئة نقش المدار إلى أجزاء يحيط بأضلاع الشكل الهندسي المستخدم.

ومن الملفت للإنتباه أن بعض طرز المسكوكات عادت إلى استخدام الصورة في مركز القطعة أو في المركزممتدة إلى حافتها، وهو ما أثر أيضا على وضع النقوش الكتابية التي نقشت عليها في هيئة تكتنف الصورة أو تحيط بها مثلما كان عليه الحال في مرحلة التعريب؛ ولكن بصورة إسلامية خالصة لها أسبابها ومحيطها الثقافي الذي أدى إلى تشكيلها بهذه الهيئة أو تلك.

ويتضح من هذا العرض الموجز لشكل الكتابات المركزية والمدارات التي تحيط بها على المسكوكات أن هناك علاقة واضحة بين العناصر التي تشكل التصميم الكلي للقطعة المسكوكة ذات الكتابات المدارية والمركزية والدوائر الفاصلة بينها، وكذلك بين اتجاه الكتابة في المدارات والذي غلب

[١] أنظر لوحة رقم (٥)

عليه الاتجاه المضاد لاتجاه عقرب الساعة. ولإيضاح هذه العلاقة تجب الإشارة إلى السمات الآتية للمسكوكات والنقوش عليها.

أولاً: شكل القطعة المسكوكة نفسها، حيث أن النسبة الغالبة من القطع المسكوكة مستديرة الشكل، وينـدر أن نجد قطعًا مربعة تمثل أنماطًا متنوعة صدرت في بعض العصور التاريخية مثل بعض مسكوكات الموحدين.

ثانيًا: هذا الشكل المستدير للقطعة المسكوكة ارتبط جماليًا وتصميمًا بتشكيل الكتابة على المسكوكة سواء كانت كتابة مركزية أو كتابة في هيئة مدارية، حيث أنه يلاحظ أن الكتابات المركزية تم تنفيذها بالأشكال التالية:

١. سطور متساوية الطول ومستقيمة ومتوازية يشكل بدايتها ونهايتها شكلاً مربعًا تبدو معه سطور الكتابة وكأنها محددة بإطار مربع وهمي.

٢. سطور تزيد في الغالب عن ثلاثة سطور، وهذه السطور تختلف مواضع بداياتها ونهاياتها حيث أنها صممت لتشكل شكلاً مستديرًا يجعل السطرين الأول والأخير قصيرين، ويكون المتوسط للقطعة أطولها ويتدرج بحيث تشكل مواضع بدايات السطور ونهاياتها شكل محيط دائرة وهمي يتماهى في استدارته مع شكل القطعة النقدية المستديرة.

٣. وجود بعض النقوش المركزية غير منتظمة وغير مستقيمة وغير متوازية السطور تمامًا، وهذا يرجع إلى عدم إتقان النقاش الذي نقش قالبها أو استخدم الأزاميل ذات الحروف برؤوسها في تنفيذ الكتابة، وهذا الشكل مهم من حيث الإشارة إلى إتقان تنفيذ النقش من عدمه كمعيار مهم في دراسة النقوش على المسكوكات من الناحية الشكلية[١].

ثالثًا: يتماهى الشكل المستدير للقطعة المسكوكة والشكل الدائري لتنفيذ سطور الكتابة مع الدوائر الفاصلة بين المركز والمدار أو بين المدارات في حالة التعدد سواء التي تحيط بكتابة المركز أو حتى في القطع التي تخلو من كتابات مركز واقتصرت على المدارات كما في بعض أنماط الدنانير الفاطمية. وهذه الدوائر كانت تنفذ غالبًا قبل تنفيذ الكتابة لتحديد المساحات التي تنقش عليها الكتابات سواء كانت مركزية أو مدارية، كما أنها يمكن أن تكون بمثابة عامل مساعد على ضبط خط التسطير في الكتابة، وكذلك نهاية طوالع الحروف فيها. وكانت هذه الدوائر تنفذ باستخدام الفرجار ذو السن الواحد أو المتعدد حسب عدد الدوائر المراد تنفيذها بسطح القطعة.

رابعًا: يلاحظ في كتابة المدارات أنها تكتب غالبًا في اتجاه عكس اتجاه عقرب الساعة وهو ما جعل امتدادات طوالع الحروف إلى الخارج، مما يساعد على توفير مساحة كافية داخل المدار لتنفيذ

[١] القسوس، ***نميات نحاسية***، ص ص ١٦٨-١٧٠؛ عثمان، ***الصنج الزجاجية***، ٩٩-١١١.

الكتابات المركزية. كما يلاحظ دقة تنفيذ هذه الكتابات والتزامها بخط التسطير مع مراعاة تناسب وتساوي طوالع الحروف، وكذلك أجزاء الحروف ذات الأجزاء المقورة النازلة عن خط التسطير. وهنا تجب الإشارة إلى أن استخدام الخط الكوفي ناسب تحقيق هذا الهدف، وفي هذا ما يفسر سيادته واستمراريته على المسكوكات في القرون الأولى التي روعي فيها الدقة في النقش، كما يفسر غلبة اتجاه الكتابة اتجاهًا مضادًا لعقرب الساعة، وناسب هذا بصفة واضحة القطع التي تشتمل على أكثر من مدار في نقوشها.

وهذه الدقة في التصميم والتنفيذ وبخاصة في عصور الخلافة الأموية والعباسية والفاطمية انعكست في الشكل الجمالي لنقوش المسكوكات، ويعكس ذلك بوضوح ما ورد في كتاب "أدب الغرباء" للأصفهاني (ت: ٣٦٢هـ /٩٧٣م) الذي عند زيارته إلى دير الثعالب عبّر عن جمال إحدى الفتيات التي أعجب بها عند رؤيتها بقوله: "فبينما نحن نطوف الدير ومعنا جماعة من أولاد الكتاب النصارى وأحداثهم إذا بفتاه كأنها الدينار المنقوش كما يقال تتمايل وتنثني كغصن ريحان في نسيم شمال..."[١]. وهذا القول للأصفهاني يعكس مدى تأثير جمال نقش الدنانير على الثقافة العامة في هذه العصور الزاهرة التي اهتم فيها بجماليات نقش الدنانير حتى باتت المثال الدال على مستوى الجمال، كما أنه يثبت من جهة أخرى أن مصطلح الدينار المنقوش عربي المصدر.

ويرتبط بهذا النمط من النقوش ذات السطور المركزية وما يحيط بها من مدارات أو أطواق جوانب شكلية مهمة أخرى ترتبط بسمات شكلية تنسيقية للنقش في كل من المركز والمدار. ويجدر أن نعرض بإيجاز لهذه السمات الشكلية التي تستوجب الملاحظة والتوثيق لأهمية ذلك في دراسة القطعة المسكوكة أو الصنجة أو غيرها من القطع الأثرية التي تنفذ نقوشها على ذات النمط كالميداليات وغيرها.

ونعرض فيما يلي بإيجاز للمؤشرات التي يثبتها الفحص الدقيق للقطعة، والذي نحدد وجودها فيما يتعلق أولاً بكتابات المركز، ثم ما يتعلق بكتابات المدار أو الطوق.

أولاً: تشكيل الكتابات المركزية

يحتاج فحص تشكيل الكتابات المركزية في النقوش ذات المركز والمدار إلى ملاحظة ما يلي:-

١. انتظام واستقامة وتوازي سطور الكتابة من عدمه.

٢. انتظام بدايات ونهايات السطور داخل حدود هندسية منتظمة وهمية أو حقيقية من عدمه.

٣. تقسيم النص الكتابي على سطور الكتابة في إطار نمط تقليدي يرتبط بطول السطر وبالحدود التي تحدد البدايات والنهايات (البند ٢).

[١] الأصفهاني (أبو الفرج): ***أدب الغرباء***، تحقيق صلاح المنجد، نشر دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م، ص ٣٤. وقد ولد الأصفهاني سنة ٢٨٤هـ/٨٩٧م وتوفي في حدود بعد سنة ٣٦٢هـ/٩٧٣م.

٤. التطبيقات المختلفة لجعل السطور متساوية رغم اختلاف عدد حروف الكلمات في السطر الواحد في إطار تقسيم مفردات النص تقسيمًا يتماهى وقراءته وبخاصة في النصوص القرآنية.

٥. توازي خط التسطير مع الخط الوهمي الذي يحدد طوالع الحروف أو تقويراتها.

٦. علاقة توزيع كتابات المركز بكتابات المدارات المتصلة الكتابة أو المنفصلة مفرداتها في الجوانب الأربعة المحيطة بالنقش المركزي في بعض القطع.

٧. نسبة المساحات المشغولة بالنقش مع المساحات الخالية منه وأثر طول النقش أو قصره في ذلك.

ثانيًا: الأطواق المتكررة لنص واحد

من أشكال تنفيذ النقوش الكتابية على القطع الأثرية كتابة النص في هيئة أطواق متكررة في هيئة دوائر متداخلة ذات مركز واحد، وتشتمل المسكوكات الفاطمية على أنماط متعددة تعكس هذا التشكيل بوضوح. ويبقى سؤالان مهمان أولهما: من أين تبدأ قراءة هذه الأطواق، من الطوق الخارجي إلى الذي يليه (الأوسط) إلى الطوق الداخلي؟ أم العكس أم ماذا؟ وثانيهما: هل يصح أن نسمي هذه الأطواق الدائرية هوامش، بالرغم من عدم وجود كتابة مركزية تبرز تسمية الكتابة الخارجية الدائرية بالهامش أو الهوامش؟.

والاجابة على السؤال الأول من أين نبدأ قراءة النص من الطوق الخارجي إلى الداخل أم العكس؟ والاجابة على هذا السؤال ترتبط ارتباطًا أكيد بسياق النص ذاته، حيث يمكن قراءة كل طوق على حدة، ثم يتم ترتيب القراءة وفق السياق من طوق إلى آخر بحيث تبدأ القراءة من الطوق الذي يمثل بداية نص النقش ثم الذي يليه حسب السياق فالذي يليه. وهذه الحالة ترتبط ارتباطًا عضويًا بـ "النص الواحد" حيث أن هناك من القطع التي تشتمل على أطواق كل طوق منها يمثل نصًا في حد ذاته، وهذه الأخيرة لها معايير أخرى في الترتيب ترتبط أيضا بأهمية نص النقش في كل طوق مقارنة بالنصوص الأخرى[١].

ونضرب مثالاً لحالة النص المكتوب في أطواق دائرية متداخلة في هيئة دوائر ذات مركز واحد تتمثل في دينار لصلاح يوسف بن أيوب جاء نقش ظهره في ثلاثة أطواق خارجي وأوسط وداخلي نصها:

١. الطوق الخارجي "محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله"

٢. الطوق الأوسط "ولو كره المشركون صلى الله عليه وعلى آله"

[١] مثال ذلك دينار فاطمي للخليفة العزيز بالله ضرب مصر سنة ٣٧٢هـ. رمضان (عاطف منصور)، ***النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية***، نشر دار زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٩٣.

٣. الطوق الداخلي "عال – غاية – الملك صلاح الدين – عال – غاية"

مركز نصه: "يوسف بن أيوب"

وقد وردت قراءة هذا النقش في الدراسات الآثارية السابقة على النحو التالي:

الظهر:

مركز: "يوسف بن أيوب"

هامش داخلي: "عال – الملك – غاية – صلاح الدين"

هامش أوسط: "ولو كره المشركون صلى الله عليه وعلى آله"

هامش خارجي: " محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله"[١].

وهذه القراءة جاءت في إطار اعتبار أن المركز أهم من الهامش بغض النظر عن سياق النص(؟!). ويشير هذا السياق إلى ترتيب مفردات النص ترتيبًا يعطي الأولوية للنص القرآني، ثم يلي ذلك بقية النص التي تتضمن الإشارة إلى جودة ضرب الدينار، ثم اسم الملك الذي ضُرب في عهده في ترتيب واضح وتقسيم لنص النقش على أطواق ثلاثة يبدأ فيها النص مع الطوق الخارجي وينتهي في المركز. وهو أمر يؤكد أن اعتبار أهمية مفردات المركز عن مفردات الهامش لا محل لها في هذا النقش، ويؤكد ما سبق ذكره في هذا الخصوص.

وهذه القراءة لهذا النص في إطار هذا الترتيب تحتاج إلى مراجعة حيث القراءة الصحيحة هي التي تتفق وتتماهى تمامًا مع سياق النص ومضمونه وفق الترتيب الذي عرضناه كقراءة صحيحة لهذا النص.

ساعة بداية المدار

توثيق ساعة بداية نص نقش المدار من الأهمية بمكان، حيث أن التوثيق الدقيق لها يساعد على تحديد الإصدار وتمييزه عن إصدار آخر تختلف ساعة بداية نقش مداره، وربما يفيد ذلك في تحديد الإصدارات في العام الواحد، كما يفيد في معرفة تنوع قوالب إصدارات العام الواحد من عدمه، فإذا تشابهت القوالب وبالتالي تشابهت الإصدارات فيعني ذلك استنساخ قالب واحد، وإذا اختلفت فإن ذلك يعني تبعًا تعدد القوالب وتعدد الإصدارات. ويفيد ذلك في توثيق القطع المسكوكة من إحدى فئات المسكوكات والتي ضربت تحديدًا في عام واحد وبصفة خاصة تلك القطع التي تتشابه في مفردات نصوص نقوشها وفي مكان ضربها وسنة ضربها. وحساب عدد الإصدارات في العام الواحد له

[١] رمضان (عاطف منصور)، ***عصر من ذهب: رحلة في مجموعة السيد عبد الله بن جاسم المطيري "العصر الثاني" ذهب الأقاليم والولايات الإسلامية في المغرب والأندلس – مصر – بلاد الشام***، مطبوعات هيئة الشارقة للآثار، ص٢٩٨.

أهميته في إلقاء الضوء على نشاط هذه الدار أو تلك في هذا العام أو ذاك، كما يساعد على توثيق القطعة توثيقًا دقيقًا يساعد على التعرف عليها حال سرقتها أو تهريبها أوتقليدها بمعرفة من لا تتوفر لهم معرفة كاملة بسمات إصدارات القطع الأثرية الأخرى في إطار مثل هذا التوثيق[١].

وفي سياق الحديث عن تحديد ساعة بداية المدار من المهم الإشارة إلى أنه في حالة تعدد المدارات فإن على الموثق أن يوثق ساعة بداية كل مدار، ويشير إلى مدى توافق البدايات من عدمه. وهذا الأمر من الأهمية بمكان لدراسة شكل النقش، كما أن له علاقته المهمة بالبعد التقني متمثلاً في حفر القوالب الأم.

قياسات المدار والدوائر الفاصلة

توثيق قياسات مدارات النقوش قطرًا ومحيطًا من الأهمية بمكان، حيث أن هذا التوثيق يساعد تحقيق معرفة أكبر بعدد الإصدارات في العام الواحد، في إطار تحديد تنوع القوالب المستخدمة في الإصدارات في العام الواحد من عدمه، كما أن مقارنة القياسات في القطع المتشابهة في مفردات نقوشها وشكل نقوش مركزها ومدارها (مداراتها) من شأنه أن يكشف عن تنوع الإصدارات والقوالب في العام الواحد من عدمه. ويمكن أن تتسع المقارنة بين قياسات المدارات في سنوات مختلفة لكشف ما إذا كانت هناك مقاسات قياسية Standrelization بأداة تحديد ورسم الدوائر وهي "الفرجار" ولا شك أن هذا التوثيق للمدارات والدوائر يساعد على التعرف على القطع التي تتعرض للسرقة أو التهريب أو التقليد.

وفي إطار ما سبق يتضح أهمية اتباع منهج واضح وصحيح في دراسة هذا النمط من النقوش يشمل هذه العناصر لتغطية دراسة النقش دراسة شاملة من ناحية الشكل والمضمون.

اتجاه الشكل الدائري للكتابة

في دراسة النقوش الكتابية الدائرية المنفذة على سطوح أفقية مستوية من المهم تحديد اتجاه الكتابة، بمعنى وصف اتجاهها سواء كانت في اتجاه عقرب الساعة Clock-wise أو في عكس اتجاه عقرب الساعة anti Clock-wise وكذلك تحديد ساعة بداية النقش ونهايته تحديدًا دقيقًا في الكتابات ذات السطوح الثابتة والتي تتضمن كتابات مركزية في سطور لأن ذلك يساعد على قراءة النقش قراءة صحيحة وفق خريطته سيما وإن كانت هناك تكملة لنص الكتابة في المركز الذي تحيط به كتابة دائرية يبدأ بها النص.

[١] من المهم الإشارة إلى أن هناك قوالب صممت لضبط هذا الأمر بحيث لا يحدث تحرك للسبيكة داخل القالب وهناك قوالب لم يحدث فيها ذلك.

وتحديد اتجاه الكتابة له علاقة بأمور أخرى تتعلق بالثقافة الإسلامية، حيث أن الكتابة التي تتجه في اتجاه عكس عقرب الساعة تتوافق وتتماهى مع ثقافة التيامن التي تعتبر من الآداب الإسلامية التي أكد عليها الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويفيد تحديد اتجاه الكتابة في تقديم وصف دقيق للنقوش الكتابية الدائرية وبخاصة تلك التي شكلت فيها طوالع الحروف تشكيلاً جماليًا خاصًا يمدها إلى الاتجاه الخارجي لمحيط الدائرة أو إلى المركز في الاتجاه الداخلي، حيث أن اختيار اتجاه معين من الاتجاهين السابقين يتحكم في ذلك تحكمًا مباشرًا، حيث أنه إذا أريد أن تمد الطوالع إلى اتجاه المركز فإن اتجاه الكتابة في هذه الحالة لا بد وأن يكون في اتجاه عقرب الساعة، وإذا أريد أن تكون امتدادات الحروف في التشكيل نحو المحيط الخارجي لدائرة الكتابة فإن الكتابة في هذه الحالة تكون بالضرورة في عكس اتجاه عقرب الساعة. ولكي نوضح ذلك نضرب مثالاً بالصرة الكتابية التي تعلو فتحة الباب بمدخل الجامع الأقمر في واجهته الغربية الرئيسية والتي نقشت فيها كتابات دائرية مفرغة في الحجر، وهذه الكتابة وصفها بعضهم[١] بقوله أن الكتابة في "عكس اتجاه عقرب الساعة" وهذا صحيح في تفصيل وصف هذه الكتابة. وذكر مرة أخرى إشارة إلى أن هذه الكتابة "في اتجاه المحيط المستدير" وهذا أمر مفهوم ضمنًا من الوصف الأول الذي حدد اتجاه الكتابة بأنها في عكس اتجاه عقرب الساعة؛ لكن غير المفهوم قوله: "في إتجاه المحيط المستدير" (؟!)[٢].

ومن الجدير بالذكر أن الكتابة الدائرية يمكن تحديد ساعة بدايتها في النقوش التي تنفذ على سطوح أفقية ثابتة استرشادًا بمؤشر مهم آخر وهو وجود سطر أو سطور من الكتابات المركزية تدور حولها هذه الكتابة أو تلك. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك كتابات الصرة التي تعلو مدخل الجامع الأقمر – والتي سبقت الإشارة إليها – حيث يمكن بسهولة تحديد ساعة بداية النقش بالساعة الثالثة استنادًا إلى الكتابة المركزية التي نقشت في سطرين أفقيين مستقيمين، في العلوي منهما كلمة "محمد" وفي السطر الثاني تأتي كلمة "علي". ويلاحظ أن الكتابة الدائرية في هذا المثال تبدأ من جهة يمين القارئ وتتماهى مع موضع بداية السطر الثاني في المركز "علي" وهو أمر يرتبط بإلتزام من المصمم بالتيامن – في إطار الثقافة الشيعية – ليس فقط في اتجاه الكتابة ولكن أيضا في تحديد ساعة بداية النقش ارتباطاً بإسم "عليّ"[٣].

وتأخذ النقوش التي تنقش بهيئة دائرية أشكالاً هندسية منتظمة أخرى كالمربع أو المخمس وغيرها. ومثال ذلك الكتابة الدائرة في طاقية الحنية بالقسم الشمالي من الواجهة الغربية في الجامع الأقمر

[١] عبده (عبد الله كامل موسى)، ***الفاطميون وآثارهم المعمارية في إفريقية ومصر واليمن***، دار الآفاق العربية، ٢٠٠١م، ص٢٤٦.

[٢] عبده، ***الفاطميون وآثارهم المعمارية***، ص٢٤٦. وهنا تجب الإشارة إلى أهمية دقة الوصف ووضوحه.

[٣] أنظر شكل رقم (٩)

والتي نقشت بها كلمة "محمد" خمس مرات[١]. ويتوسطها دائرة بداخلها كلمة "علي"، وهذه الكتابة المركزية تؤشر إلى بداية النقش الخارجي – الذي سبقت الإشارة إليه – والمتضمن كلمة "محمد" خمس مرات. ونظرًا لوجود كتابة مركز في سطر أفقي مستقيم تتضمن كلمة "علي" فإنه يمكن تحديد بداية النقش في الساعة الثالثة أيضا، وتكشف إلتزام المصمم بفكرة التيامن بالرغم من أن النقش عبارة عن كلمة واحدة مكررة وهي كلمة "محمد" ويمكن أن تقرأ من بداية كل كلمة؛ لكن تحديد ساعة بداية النقش يمكن تحديدها – كما أشرنا – استنادًا إلى السطر المركزي، وهو أمر لا يمكن تحديده في النقوش الدائرية التي تخلو من سطر أو سطور مركزية أفقية دون الاستناد إلى سياق النص.

ويكشف هذا عن وجود علاقة مهمة بين النقش الدائري والنقش المركزي داخله في النقوش التي تشتمل على الشكلين معًا: السطور المركزية والهامش الخارجي المحيط بالكتابات المركزية سواء كان كل منهما نقشًا مستقلاً أو كلاهما يمثلان نقشًا واحدًا يمكن معهما حديد بداية النقش الدائري الخارجي سواء في الآثار الثابتة أو المنقولة التي نفذت نقوشها على سطوح أفقية مستوية.

ومن المهم الإشارة إلى أن غياب تحديد بداية النقش الدائري وساعته يمثل نقصًا في التوثيق الآثاري لهذا النقش، ويفقد إدراك سمات مهمة في دراسته كسمة التيامن على سبيل المثال، أو البؤرة البصرية لبعض النقوش التي تصمم في إطار اعتبارات رمزية كنقش صرة مدخل الجامع الأقمر.

أشكال رسم الحروف في المركز أو المدار

تختلف المساحة المتاحة لرسم كتابات سطور المركز عن المساحة المتاحة لرسم كتابات المدار، حيث أن المساحة في حالة الكتابة المنتظمة في سطور متوازية مستقيمة تكون منتظمة في طولها في مواضع خط التسطير والخط الوهمي المحدد لنهايات طوالع الحروف فوق خط التسطير وكذلك الخط الوهمي المحدد لأجزاء الحروف تحت خط التسطير. وهو أمر يختلف في حالة المدار الذي تزيد فيه المساحة المنفذ عليها طوالع الحروف وأجزائها فوق خط التسطير وتنقص في المواضع التي تكون فيها أجزاء الحروف وتقويراتها تحت خط التسطير، حيث أن قطر الدائرة الوهمية التي تحدد حروف المدار من أعلى أكبر من قطر الدائرة التي تحدها من أسفل بسبب المساحة بين الدائرتين المذكورتين. واختلاف المساحة هذه انعكس بصورة واضحة على رسم الحروف تحت خط التسطير حيث أن المساحة أقل، فأثر ذلك على تقويراتها والأجزاء النازلة عن خط التسطير مع بعض الحروف، فجاءت هذه الحروف بسمات واضحة منها:-

١. استقامة القسم السفلي من هذه الحروف النازلة عن خط التسطير.

[١] أنظر لوحة رقم (٧).

٢. قصر امتدادات أجزاء الحروف النازلة عن خط التسطير مقارنة بامتدادات الحروف المشابهة في سطور المركز الذي تتساوى فيه المساحات كما أشرنا.

٣. ساعد اتساع المساحة المتاحة لأجزاء الحروف فوق خط التسطير وطوالعها على إبراز مهارات الخطاط في رسم هذه الأجزاء بطريقة زخرفية تزيد النقش جمالاً وتشغل مساحة من المساحة المتاحة للنقش، ويظهر هذا جليًا من مقارنة هذا التوجه مع رسم الحروف في سطور المركز.

وملاحظة هذه الاختلافات التي تسبب فيها اختلاف المساحة نلفت النظر إلى أهمية ملاحظة اختلاف رسم الحروف في المدار عن المركز، وتفسير هذا الاختلاف، وهو أمر لا تعكسه جدول رسم الحروف التي يقوم بعملها الباحثون ولا تُفَسّر في الدراسات السابقة، كما لا يعكسه وصف هيئة رسم الحروف والأسباب المؤدية إلى رسم الحرف الواحد بأشكال مختلفة في المدار عن المركز تحديدًا.

وتكشف دراسة هذه الجوانب الشكلية في دراسة هذا النمط من التشكيل الخطي عن أهميتها في دراسة النقوش والبحث في جوانب أخرى ترتبط بها وتزيد عمق دراسة الشكل حيث أنها تساعد على ما يلي:

أ) التوثيق الدقيق لكل السمات الشكلية.

أ) قراءة النقوش قراءة صحيحة.

ج) خريطة النقوش.

د) البعد الرمزي للشكل الدائري.

هـ) هندسة النقش الدائري وعلاقته بالمركز والتحفة الأثرية نفسها.

و) اتجاه النقش الدائري وعلاقته بالتصميم العام للقطعة ذات النقوش.

ح) التيامن والنقوش الدائرية.

ط) بداية النقش الدائري ونهايته وترتيب النصوص وفق نسق معين.

ك) النقش الدائري (المدار) والدوائر الفاصلة بين المدارات في بعض القطع الأثرية.

ل) النقش الدائري (المدار) والتصميم الكلي للقطع المنقوشة (نحو المركز أو نحو المحيط).

م) نقوش المدار والمركز وتحديد الظهر والوجه.

ن) تمييز (توثيق) الأنماط والتشكيلات عن بعضها بعضًا.

أهمية دراسة المدار والمركز من ناحية المضمون:

تتجلى هذه الأهمية فيما يلي:-

١. تحديد بداية النقش ونهايته في إطار الشكل وعلاقة ذلك بالمضمون(ترتيب النصوص) المستقلة – تواصل النص الواحد (على الوجه – استمرار على الظهر).

٢. القراءة الصحيحة ودراسة المضمون (القطع المحيرة) مثل ورود اسمين لأميرين على صنجة واحدة. البعد البصري والمضمون مثل ورود كلمة "عدل" على بعض الصنج الفاطمية، وورود الاسم في المركز بخط كبير.

٣. المحيط والمركز وعلاقتهما بالمضمون (الرمزية) "صورة الشمس والقمر" في دار شفاء غياث الدين وما ورد في هذا الإطار عند الشيعة الإسماعيلية، أو التدوير والتربيع عند المعتزلة.

٤. ضرورة مراجعة المصطلح "هامش" Margin، والمركز، ومراجعة كيفية تحديد الوجه والظهر.

تحقيق نص النقش الكتابي:

قد يبدو هذا العنوان ملفتًا للنظر بالرغم من أن هناك دراسات عديدة حاولت في تفسيرها لمضمون بعض النقوش بإجراء تحقيق ما للتأكد من صحة القراءة، ولتضع تحليلاً صحيحًا لمضمون النقش. ولم تستطع أن تبلور مفهوم ذلك بلورة واضحة في إطار مفهوم التحقيق المتعارف عليه علميًا في تحقيق نصوص التراث للوصول إلى أصح صورة للنص المحقق.

وفي إطار الاستفادة من منهجيات تحقيق التراث كمنهجيات علمية مهمة ترتبط بتحقيق النص فإن السؤال الذي يطرح نفسه هل يمكن الاستفادة من هذه المنهجيات في دراسة النقوش الكتابية على الآثار الإسلامية باعتبارها نوعية من نوعيات النصوص(؟). والاجابة على هذا السؤال بالإيجاب، ويكشف عن ذلك ما نقرأه في بعض النقوش التي تلفت نصوصها نظر الباحث إلى ضرورة تحقيقها مثل النقوش التي تتضمن ذكر لسلسلة النسب والتي قد يختلف ذكرها في بعض الأسماء عما ورد في مصادر كتب النسب والتاريخ والتراجم[١]. أو ورود صيغ ألقاب لشخص واحد على آثار متعددة بصور مختلفة في الصياغة بين اختصار أو زيادة بصورة ملفتة للانتباه تستدعي التفسير كما هو الحال في آثار السلطان الصالح نجم الدين المعمارية والتطبيقية[٢]. وهي صيغ يؤدي تحقيقها إلى

[١] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبد الستار)، ***تربة السادات الأشراف الثعالبة دراسة آثارية نقدية***، تحت النشر.

[٢] أبو شنب (سعيد ذكي)، ***الكتابات على العمائر والفنون الزخرفية في العصر الأيوبي دراسة أثرية فنية***، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٧م، ص ص ٤٨-٥١؛ ص ص ٩٠-٩٦؛ ص ٤٧٥،٤٦٢،٤٤٣.

نتائج مهمة لا تقف عند حد التحقيق ولكنها يمكن أن تساعد على تأريخ لبعض هذه الآثار غير المؤرخة.

ومن الأمثلة المهمة التي تلامس هذه الرؤية في تحقيق نص النقش على الأثر ما ورد في بعض صنج السكة من ذكر اسمين لاثنين من الولاة العباسيين متتاليين اسم كل منهما على وجه من وجهيّ الصنجة بالرغم من أن أحدهما كان قد عُزل، وأن الثاني جاء بعده إلى الولاية[١]. وهو مثال قد كشف التحقيق والدراسة للأحداث التاريخية في عهد كل منهما عن التفسير الذي يفسر وجود هذا المثال[٢].

كذلك فإن غياب المعرفة التراكمية عن عصر الأثر وأحداثه قد تؤدي إلى قراءة غير صحيحة للنقش أو حتى عدم التأكد من القراءة التي يراها الباحث، وقد حدث هذا في قراءة نقوش تربة السادات الثعالبة حيث قرئ الاسم "جميل" قراءة غير صحيحة حيث قرأها ڤان برشم ومن تبعه "حميد"، وكذلك الأمر في عدم التأكد من قراءة اللقب "المجتبا" فقرئ قراءة يشك فيها صاحبها "المنتجب"[٣].

وفي إطار تحليل مضمون النص في إطار كتب النسب والتراجم، وكذلك في إطار ثقافة عصر إنشاء الأثر وأحداثه تم تحقيق القراءة الصحيحة للكلمة "المجتبا" أي المختار. وهي صفة ارتبطت برؤيا لأحد الشيوخ المعاصرين بصحة نسبه الشريف رواها عن النبي صلى الله عليه وسلم[٤].

ويمثل تحقيق نقوش نصوص الإنشاء محورًا مهمًا من محاور دراسة النقوش على العمائر الإسلامية وسنعرض لذلك بشيء من التفصيل.

تحقيق نص الإنشاء

من الأمور المهمة المرتبطة بمضمون النقش وتحديدًا نصوص نقوش الإنشاء ما يرتبط بما يحدث أحيانًا بين اختلاف روايات المؤرخين أو الرحالة حول تاريخ إنشاء المبنى عن التاريخ المسجل في نقش نص الإنشاء، كما يحدث أن تكون صيغة التاريخ المنقوش في نص الإنشاء تبدو غير منطقية وبخاصة فيما يتعلق بقصر فترة الإنشاء لمنشاة كبيرة يشير نص إنشائها إلى أنها استغرقت سبعة عشر شهرًا أو سنة وخمسة شهور في الإنشاء.

ومن الأمثلة الواضحة على ذلك نص إنشاء المدرسة الأشرفية برسباي بالقاهرة – كما سبقت الإشارة – حيث جاء نص إنشائها على النحو التالي "أنشأ هذه المدرسة المباركة سيدنا ومولانا

---

[١] فهمي (عبد الرحمن)، ***صنج السكة في فجر الإسلام***، ص١٦١.

[٢] عثمان (محمد عبد الستار)، ***الصنج الزجاجية في العصرين الأموي والعباسي المبكر في ضوء دراسة مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة***، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، ٢٠٢٠م، ص ٥٧٣.

[3] E.Cmob, J.Sauvaget,G.Wiet; Repetoire chronologique d'Epgraphie Arab Tom 10,Imprimere L'Institut Francais d'Archeologie Orientale du Caire,1931,p.p,130-132.

[٤] للاستزادة راجع عثمان، تربة السادات الأشراف الثعالبة، تحت النشر.

السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر برسباي خلد الله ملكه بمحمد وآله يا رب العالمين وذلك بنظر العبد الفقير إلى الله تعالى عبد الباسط ناظر الجيوش المنصورة غفر الله له في مدة أولها شهر شعبان سنة ست وعشرين وثمان ماية وأخرها جمادى الأول سنة سبع وعشرين وثمان ماية".

ويتضح من مضمون هذا التاريخ أن إنشاء المدرسة استغرق خمسة شهور في سنة ٨٢٦هـ بالإضافة إلى سنة ٨٢٧هـ. وهذه المدة قصيرة نسبيًا بالنسبة لحجم المنشأة وهو أمر لم يقنع بعض الباحثين فذكروا أن النقاش أخطأ في كتابة كلمة "سبع" وأن صحتها "تسع" وربما كان ذلك في إطار تشابه حروف الكلمتين، ومن ثم جاء التقرير بذلك باعتبار أن المدرسة انتهى من إنشائها سنة تسع وعشرين وثمانمائة. وبهذا تكون المدة مناسبة لإنشاء منشأة كبيرة بهذا الحجم الذي عليه مدرسة الاشرف برسباي[١].

وهذا المنهج في تفسير صيغة نص الإنشاء في حاجة إلى مراجعة لوضع التفسير الصحيح لصيغة نص الإنشاء في إطار اعتبار آخر مهم وهو أن النقاش لم يكن ليخطئ في نقش كلمة "سبع" في نص تاريخ مدرسة للسلطان نُقش على واجهتها (؟!) وكان الأمر يتطلب منهجًا آخر لتحقيق تاريخ النقش يطرح تفسيرًا علميًا دقيقًا لمضمونه كما هو بصيغته، وهو ما قمنا بعمله حيث تبين لنا من خلال دراسة تاريخ المنشأة في روايات المؤرخين ومراحل إتمام إنشائها من خلال وثيقة الوقف الخاصة بالسلطان برسباي والتي تم وقفها نهائيا بوحداتها المختلفة سنة ٨٣٣هـ/١٤٥٥م وهو ما يكشف عن أن المدة الحقيقية التي استغرقها الإنشاء وامتدت لست سنوات وليس سنة وخمسة شهور كما تشير صيغة الإنشاء على الواجهة. وبقي بعد ذلك أن نبحث عن سبب لكتابة التاريخ المذكور على الواجهة بهذه الصيغة بالرغم من أن الإنشاء التام للمدرسة انتهى في سنة ٨٣٣هـ/١٤٥٥م. وتبين من خلال دراسة تاريخ المنشأة أن إيوان القبلة افتتح قبل اكتمال المدرسة وأقيمت فيه صلاة الجمعة فور اكتماله في تاريخ سابق لتاريخ اكتمال المنشأة، كما تبين أن المشرف على إنشاء المدرسة القاضي عبد الباسط كان عالي الهمة مشهودًا له بكفاءة الإدارة. كذلك تبين أن منبر بالمدرسة نُقش عليه نقش يؤكد على أن المنشأة "مدرسة" وليست بمسجد جامع، وهو ما تأكد بنص الوقف في وثيقة السلطان برسباي حيث جاء نص النقش على باب المنبر بهذه الصيغة "أمر بإنشاء هذه المدرسة المباركة سيدنا ومولانا السلطان الأشرف عز نصره" وكأنه يعلن رغم افتتاح المنشأة بصلاة الجمعة فيها أنه يوقفها "مدرسة" ولا شك أن اختيار موضع النقش على باب المنبر يؤكد القصد من إبلاغ هذه الرسالة التي تتم إجراءات وقفها كما جرت العادة بعد إتمام إنشاء وحداتها المختلفة. وهذه الأمور مجتمعة لها أهميتها في تفسير سبب كتابة التاريخ بهذه الصيغة التي نقشت

[١] عبد الله (دولت)، ***معاهد تزكية النفوس في مصر***، القاهرة،ة ١٩٨٠، ص ١٧٧؛ نويصر (حسني محمد)، ***العمارة الإسلامية في مصر عصر الأمويين والمماليك***، دار زهراء الشرق، القاهرة، ص ص ٤٢٣-٤٢٧.

بها وتحديدًا بدايته ونهايته بمدة لا تزيد عن سنة وخمس شهور بالرغم من أن الواقع ثبت أن إنشاء وحدات المدرسة استغرق ست سنوات في ضوء ما ورد من شواهد في وثيقة الوقف. وهذا التفسير يوجه إلى أهمية تحقيق نص الإنشاء في إطار منهج علمي صحيح.

وهذا المثال نسوقه كمثال يوجه إلى أهمية تحقيق مضمون التواريخ التي ترد في نص الإنشاء والتي تتنوع وتتعدد أحيانًا في الأثر الواحد، فمنها ما يدل على الفراغ من الإنشاء، ومنها ما لا يتضمن أي إشارة لهذا أو ذاك. وهذا التحقيق يمكن أن يستعين بمؤشرات أخرى كثيرة كحجم المنشأة وموضعها والظروف الاقتصادية المصاحبة لإنشائها والتي قد تؤخر إتمام إنشائها لسنوات عديدة كما حدث في خانقاة فرج بن برقوق بالصحراء.

ويتسع نطاق تحقيق نص النقش اتساعًا يشمل مقابلة ما يرد من نصوص إنشاء بعض الاثار وبخاصة المعمارية منها والتي ما زالت باقية مع صيغة هذه النقوش التي سجلها بعض المؤرخين والرحالة في كتبهم، والتي تختلف أحيانًا بعض مفرداتها. وهذا التحقيق يفيد في تحقيق نص المؤلف التراثي في المقام الأول، ويفيد أيضا في دراسة صيغ النقوش الواردة في المصادر عن آثار درست، وتشير صيغ بعضها إلى أن الأمر يحتاج إلى التأكد من صحة هذه الصيغ في إطار المصادر الأخرى التي قد تأتي بصيغ لنفس هذه النقوش تختلف في بعض مفرداتها[١].

ويأتي في إطار التحقيق عديد من النقوش التي نقشت إما تعديلاً لنقوش سابقة لأسباب سياسية أو تسجيلاً لنقوش في فترات لاحقة على أثر معماري أنشئ في فترات سابقة ولم يتبق أثر لنصوص نقوش إنشائه الأصلية، أو حتى نقوشًا لاحقة تغير فيها مسمى "المنشأة" الوظيفي كمدرسة يذكر في النص اللاحق أنها جامع. مثال ذلك المدرسة المعينية في دمياط والتي لم تستطع دراسات متكررة ومتعددة تفسير نقوشها اللاحقة في إطار وقفها الأصلي. وغير ذلك من أمثلة عديدة لهذه النوعية من النقوش التي تحتاج دراسة نقوشها إلى أهمية تحقيق النقش في إطار تاريخه ووثائقه وما بقي من نقوشه في العصور المختلفة.

والخلاصة أن منهجية تحقيق نصوص النقوش منهجية مهمة يجب اعتبارها في دراسة النقوش بصفة عامة والنقوش التي تستدعي بإلحاح تحقيق نقشها؛ بل إن هذا التوجه يمكن أن يمثل اتجاهًا بحثيًا جديدًا للباحثين في مجال النقوش الكتابية الأثرية.

وقد يتسع إطار تحقيق نص النقش اتساعًا يشمل النقوش الشعرية التي كتبها أصحابها ونُقشت أبياتها على جدران قصور الملوك المعاصرين لهم، ووردت مدونة كذلك في بطون دواوين الشعراء المخطوطة ثم المطبوعة المنشورة بعد ذلك، حيث نجد أن بعض صيغ الأبيات وتحديدًا في بعض

[١] للاستزادة راجع بعض المصادر التي وردت فيها هذه النقوش كالمناسك للحربي، ورحلة ابن جبير، ورحلة ابن بطوطة، ورحلة أوليا جلبي وغيرها.

المفردات مختلفة، وهو أمر يومئ إلى أن هناك اختلاف في النص الشعري في إطار هذه المفردات تحتاج إلى تفسير أسبابه(؟). وقد تناولت إحدى الدراسات نماذج من هذه الأشعار نُقش على جدران "قصر الأسود" أحد قصور الحمراء أبياتًا شعرية تختلف بعض مفرداتها عن النص الوارد في الدواوين التي تشملها[١] وهذا الاختلاف يستوجب اتباع التحقيق كإطار منهجي؛ لكن لم تسع هذه الدراسة إلى ذلك .

وفي إطار تحقيق هذا النقش فإن التحقيق يتم مع ما ورد في متون المصادر العربية من أبيات نظمها لسان الدين بن الخطيب وابن رمزك والتي أشار إليها إليها المقري في كتابه "نفح الطيب" حيث كشفت مقابلة النصوص في النقش بالقصر والرقش في المخطوط عن وجود اختلاف في بعض المفردات يتطلب تحقيقًا[٢].

ومن الأمثلة البارزة الأخرى فيما يتعلق بالنقوش الشعرية ما نراه من غياب معرفة بأصل النص الشعري، وهو غياب أدى إلى عدم قراءة النقش قراءة صحيحة وإسناد النص الشعري إلى ناظمه. ومن أمثلة ذلك تلك النصوص الشعرية التي نقشت على السقف الخشبي لأحد القصور بطليطلة في الأندلس وهي أبيات لأمرئ القيس كانت المعرفة بها كفيلة بتقديم قراءة صحيحة لها لم تتحقق وتحتاج إلى مراجعة قراءتها لتقديم قراءة صحيحة لها[٣].

وفي سياق التحقيق من المهم الإشارة إلى أن تحقيق متون المخطوطات وفق قراءة صحيحة لمتونها يحتاج إلى الربط بين الشكل والمضمون في رقشها. وفي هذا السياق نضرب مثالاً بأخر تحقيق لكتاب "شذور العقود في ذكر النقود" للمقريزي الذي خلط فيه المحقق بين الهوامش المضافة في فترات لاحقة وبين متن النص الأصلي الذي حققه المقريزي صاحب الكتاب بنفسه، ودمج الهوامش مع النص الأصلي لعدم إدراك القواعد والأسس التي تحدد الفارق بين الهامش والنص الأصلي وطريقة كتابتها في أصل المخطوط بالرغم من أن المصادر التراثية ككتاب الكناني وغيره[٤]. تشير إلى هذه القواعد والأسس. كما أن من الأخطاء البارزة في التحقيق عدم توفر المعرفة التراكمية للمحقق بالنقود وتاريخها حتى أنه لم يفرق بين القديم منها والإسلامي، بدليل أنه قرأ "الدرهم الجوارقي" رغم وضوحها تمامًا في المتن بـ "الدرهم الجواز" وهذا المصطلح جاء في سياق عرض المقريزي

[١] راجع الجمل (محمد عبد المنعم)، ***قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية***، مكتبة الأسكندرية،٢٠٠٤م، ص ٧

[٢] العزايزة (سعد محمد)، ***شعر النقوش عند ابن رمزك: دراسة آثارية فنية***، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد١٣، العدد٢، ص ص ١-٣٣.

[٣] دقماق (أحمد محمود)، ***قطع خشبية متبقية من أسقف عمائر طليطلة بدجته دراسة جديدة تنشر لأول مرة***، كتاب أعمال المؤتمر ١٨ دراسات آثار الوطن العربي ، ٢٠١٥م، ص ص ٢٨٣-٢٩٣.

[٤] الكناني، ***تذكرة السامع والمتكلم***، ص ص ١٧٩-١٩٢.

للنقود القديمة التي ترجع إلى ما قبل الإسلام. ومصطلح "الدرهم الجواز" يأتي في إطار الثقافة الإسلامية[١].

ومن الملامح المرتبطة باستخدام الأرقام في كتابة التاريخ تحديدًا ظهر الاتجاه إلى تسجيل التاريخ بعيدًا عن التقاويم المعروفة، وتمثل هذا الاتجاه في تسجيل التاريخ استنادًا إلى ترتيب سنيّ هذا الحاكم أو ذاك، ونرى ذلك جليًا في نقوش بعض المسكوكات مثلما حدث في المسكوكات العثمانية وغيرها.

كذلك جرت العادة في العصور المتأخرة وفي بعض المناطق التي دخلها الإسلام كدول البلقان وأوربا بكتابة التاريخ بالآرقام وفق التقويم الهجري مع كتابة ما يصادف هذا التاريخ بالتقويم الميلادي، وهو أمر تتطلب حساب العلاقة الزمنية بين التقويمين لتحقيق قراءة دقيقة لأرقام التاريخ وفق التقويمين للتأكد من سلامة وصحة القراءة وبخاصة النقوش التي قد يعتريها التلف.

وهذه الأمثلة وغيرها توضح أهمية العلاقة بين شكل نقش أورقش الأرقام وبين مضمونها ومدى العلاقة الوثيقة بين شكل النقش ومضمونه. ومن أوجه الاستخدام الرمزي في النقوش والرقوش العربية الإسلامية تلك الاختصارات لكلمات لها علاقة بمراجعة المنسوخات من كتب التراث في فترات لاحقة وتصحيحها أو كتابة هوامش وتعليقات عليها، وقد ذكرا بعض المصادرتفصيلاً منهجية هذه الاختصارات التي تساعد على قراءة المخطوطات وتمييز الأصلي عن المضاف إليها في هوامش، وهو أمر يساعد كثيرًا في تحقيق هذه المخطوطات. ويعتبر كتاب الكناني "نذكرة السامع والمتكلم في أدب العالم والمتعلم"[٢] وهو من أهم المصادرالتي تابعت كيفية كتابة المخطوطات ومراجعة وتصحيح متونها، وعالجت كل ما يتصل باستخدامها بعد ذلك وإضافة الهوامش إليها لتفسير ما كان غامضًا من وجهة نظر من يضيف هذا الهامش أو ذاك، أو يصحح ما يراه غير صحيح. وقد وضح الكناني كل القواعد والأسس التي تتبع في رقش المخطوطات في هذا الإطار توضيحًا مهمًا لكل باحث في المخطوطات من ناحية الشكل والمضمون نشرًا وتحقيقًا ودراسةً. وهي أسس وقواعد كانت كانت المعرفة بها مهمة في سياق تحقيق المخطوطات لتجنب زلات التحقيق التي ما زالت تتكرر في عديد من المخطوطات التي تم تحقيقها، ومن أمثلة ذلك أخر تحقيق لرسالة المقريزي "شذور العقود في ذكر النقود" التي تم تحقيق نصها المراجع من قبل مؤلفها وبخطه، وتم تشويه هذا النص بإضافة الهوامش اللاحقة إلى متن النص[٣].

---

[١] شذور العقود في ذكر النقود، ***تحقيق أيمن فؤاد السيد***، معهد المخطوطات العربية، ٢٠٢١م، ص ص ٨٩-١١٤؛ ص ٩٠ الذي ذكر فيها "الدرهم الجواز" وصحتها "الدرهم الجوارقي".

[٢] الكناني (ابن جماعة)، ***تذكرة السامع والمتعلم في أدب الحاكم والمتكلم، دار الكتب العلمية***، بيروت، لبنان، ص ص ١٧٩-١٩٢.

[٣] المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي)، ***رسائل المقريزي تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر (٧٦٦-٨٤٥هـ/١٣٦٥-١٤٤٢م) إغاثة الأمة بكشف الغمة، وشذور العقود بذكر النقود***. قابلها على أصولها وأعدها للنشر أيمن فؤاد السيد، نشر معهد المخطوطات العربية، ٢٠٢١م، ص ص ٨٩-١١٤.

ويأتي في إطار الرموز الكتابية بعض الاختصارات لبعض الجمل أو الكلمات اختصارات يدل عليها في صيغ مختلفة كإختصار الحروف الأولى، أو اختصار حرف من كل كلمة إذا كان المختصر جملة أو اختيار الحرف الأول والأخير من الكلمة إشارة إلى إنتهاء النص المقتبس بـ (أ.هـ) والتي تعني إنتهى، ومن هذه الرموز الواردة في كتب الحديث والفقه وغيرها ما يلي:

- الخ = إلى أخره
- صح = حديث صحيح
- ح = حسن
- ض = حديث ضعيف
- ثنا = حدثنا
- ثني = حدثني
- م = معتمد
- مم = ممنوع
- ش = الشرح
- ج = جمع ليس مفرد
- انا = أنبأنا
- نا = أخبرنا[1].

وهنا تجب الإشارة إلى أن علماء الدين نهوا عن بعض الاختصارات مثل (صلعم، أو ص، أو ص م، أو ع م) للدلالة على كلمات "صلى الله عليه وسلم" أو "عليه السلام" لأن فيه إعراض عن اكتساب الثواب العظيم الوارد في حديث "من صلى عليّ في كتاب لم تزل الملائكة تستغفر له ما دام اسمي في ذلك الكتاب".

ويأتي في إطار الرموز الكتابية التي تعكس الارتباط بين الشكل والمضمون تلك الرموز المعروفة بعلامات "التشكيل" المرتبطة بالإعراب في نطق النص العربي حيث أنها تشكل جزءًا من رسم الكتابة وتؤدي وظيفة لغوية أساسية وهي الإعراب، ورسمها يساعد على عدم اللبس في القراءة أو الشك فيها. وعلامات التشكيل معروفة مثل الفتحة التي ترسم في هيئة خط أفقي فوق الحرف، وعلامة الضم التي ترسم بهيئة واو صغيرة أو شبه واو فوق الحرف، وعلامة الكسر التي ترسم في هيئة خط

[1] عفيفي، ***سلسلة تعليم الخط***، دليل المعلم، ص٤٩.

أفقي أسفل الحرف، وعلامة السكون أو الجزم وترسم في هيئة دائرة صغيرة أو رأس حـ فوق الحرف، وعلامة الشد أو ما يعرف بـ "الشدة" فترسم على هيئة حرف شين ترسم فوق الحرف المشدد ويرسم فوقها علامة الفتح أو الضم حسب النسق الأعرابي في النص وترسم مثلها علامة الكسر، وعلامة المد أو ما يعرف بـ "المَدّة" وهي ترسم فوق الحرف، وعلامة الهمزة وهي تنقسم إلى قسمين: همزة القطع وترسم في هيئة رأس عين توضع فوق الحرف أو تحت الألف أو على السطح، وهمزة الوصل التي ترسم على هيئة رأس صاد توضع فوق الألف، وعلامة التنوين وهي في حالة الرفع ضمتان، وفي حالة النصب فتحتان، وفي حالة الجر كسرتان. وقد يستحق الحرف أربع شكلات كالهمزة في كلمة "سآل" بأنها تستحق الهمزة والشدة والفتحة والمد فيقتصر حينئذ على الشدة تحت المد، ويقتصر على المد في كلمة "مآرب"[١].

ولا شك أن الرموز الكتابية في النقوش والرقوش العربية والإسلامية تزداد المعرفة بجوانب جديدة فيها بما يضاف كل يوم من بحوث في مجال النقوش والرقوش العربية والإسلامية.

والخلاصة أن اعتبار أهمية هذه الرموز في دراسة النقوش والرقوش العربية والإسلامية أمر أساس في دراسة ما تشتمل عليه نوعيات النقوش والرقوش التي تتضمن مثل هذه الرموز وهو ما يساعد على تقديم دراسة تتكامل للنقوش شكلاً ومضمونًا.

البعد الكمي ودراسة النقوش من ناحية الشكل المرتبط بالمضمون:

يمثل البعد الكمي في الدراسات الآثارية اتجاهًا مهمًا لدراسة الجوانب الكمية في الآثار الثابتة والمنقولة وبخاصة حال تنوع وتعدد وكثرة المادة الأثرية التي تتيح هذه الفرضة البحثية.

وفي سياق دراسة النقوش الكتابية على المواد الأثرية الإسلامية فإن الدراسة الكمية يمكن أن تتجه في اتجاهات عدة منها:-

١. الإحصاء العام للنقوش النوعية في فترة زمنية معينة والتي يمكن أن تكون لها دلالات معينة مثل كثرة عدد شواهد القبور في فترة زمنية معينة كثرة ملحوظة بما يعكس احتمال وقوع طاعون أو كارثة طبيعية أو غير ذلك، ومن الأمثلة المهمة في هذا السياق كثرة إحصاء عدد المراسيم الخاصة بالمكوس أو الضرائب ودلالته، أو كثرة عدد الوقفيات المنقوشة على الحجر في بعض الآثار في العصر المملوكي وما له من دلالة.

[١] عفيفي، ***سلسلة تعليم الخط***، دليل المعلم، ص ص ٤٧-٤٨.

٢. الإحصاء الكمي لمفردات النقش وعدد كلماته لأهمية ذلك في إطار دراسة النقش من ناحية الشكل – كما أشرنا – أو من ناحية المضمون المرتبط بالشكل او المضمون بصفة عامة، أو المضمون وعلاقته بالشكل.

٣. الإحصاء المقارن بين نقوش نوعية في عصر ما في إطار إحصاء المفردات الواردة في البند السابق لتفسير الأسباب التي أدت إلى صياغة النقش بهذا العدد أو ذاك من النقوش، وبيان سبب اختلاف الإحصاء وتباينه ومن الأمثلة التي توضح ذلك الدراسة الكمية لمفردات نقوش تركيبة تربة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب التي بينت الدراسة أنها أطول نقش كتابي على العمائر الدينية والجنائزية، وبينت أسباب ذلك[١].

٤. أهمية الإحصاء في شكل النقوش سواء كان ذلك على مستوى الحرف الواحد أو الحروف التي يتقارب أو يتشابه رسمها أو رسم أجزاء الحروف الصاعدة أو المقورة أسفل خط التسطير.

٥. يمكن أن يساعد الربط بين الإحصاء والمساحة التي ينفذ عليها النقش في التوصل إلى عدد حروف الكلمات التي فقدت من النص بصورة تقريبية، ويكون ذلك أيضا في إطار الربط مع صيغ متشابهة في نقوش أخرى من نفس العصر.

٦. تفيد الدراسة الكمية للمفردات في رصد سمات بعض النقوش بدقة وظواهرها كظاهرة التكرار في المفردات أو حتى في الاقتباسات، وكذلك في الألقاب، والأدعية ويعتبر نقش تركيبة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب نموذجًا على ذلك. وهنا تجب الإشارة إلى أن التكرار قد يحدث بصور مختلفة وفي مواضع مختلفة من الأثر كما هو حال النقوش في مدرسة وخانقاة السلطان برقوق، وجامع المؤيد شيخ. كما أن التكرار قد يحدث في صياغة أكثر من نص إنشاء على الأثر المعماري الواحد على أكثر من واجهة. وهكذا فإن إحصاء التكرار وملاحظة أسباب تنوعه يعتبر أمرًا مهمًا في دراسة النقوش ويكمل دراستها.

٧. يمكن أن يتسع نطاق الإحصاء للنقوش في إطار المقارنة الزمنية بين نوعيات معينة من النقوش كالنقوش على واجهات العمائر الدينية لتشمل عصور مختلفة حيث أن المقارنة تبين أبعاد استخدام الواجهات في توصيل الرسائل للعامة اعلاميًا واعلانيًا. فعلى سبيل المثال يمكن المقارنة من نقوش واجهة الجامع الأقمر وتعدد أشرطتها وبين نقوش مماثلة في عصور لاحقة. وهذه المقارنة تعكس دلالات مهمة ترتبط بالبعد الاعلامي والاعلاني لهذه النقوش.

٨. يمكن أن تكون المقارنة أيضا في إطار البعد المكاني في تطبيقات نوعية خاصة ترتبط بمضمون الرسالة التي يحملها النقش، ونأخذ لذلك مثالاً بإحصاء مواضع المراسيم المملوكية على بوابات المدن والمساجد الجامعة كأماكن عامة يرتادها الجمهور، ومثل هذه الدراسة تبين أفضلية

[١] عثمان، تربة السادات الثعالبة، تحت النشر.

اختيار مواضع بعينها عن المواضع الأخرى وعدم تنفيذ نقش المراسيم في أماكن ثالثة. ولهذا أهميته أيضا في تحقيق دراسة بصرية متكاملة للنقوش.

٩. يفسر إحصاء كلمات النقش بعض الظواهر المهمة المرتبطة بالعلاقة بين صيغة النص والأثر نفسه وتحديدًا المساحة المتاحة للنقش. ومن الأمثلة التي توضح ذلك نقوش بعض الصنج الزجاجية التي رغم صغر المساحة المتاحة لنقوشها إلا أن مفردات النقش جاء إحصاؤها أكبر من مفردات صيغ نقوش صنج المساحة المتاحة فيها للنقش أكبر، وبالدراسة تبين في هذا الإحصاء أن السبب وراء تعدد مفردات النقش مرتبط بالرسالة التي يحملها وهي تحديد القيمة الوزنية للصنجة وفئتها وتحديدًا فئة الفلوس، وكذلك ما يكتب على بعضها أحيانًا من تواريخ[١].

وفي ذات السياق يأتي مثال صيغة التاريخ المسجل على الأثر الذي قد تتعدد مفرداته المحددة لتاريخ السنة فيتكون من أربع كلمات كحد أقصى بينما في نقوش أخرى يمكن أن يكون التاريخ مصاغًا في كلمة واحدة كأن يكون التاريخ – على سبيل المثال – "سنة ثلاث وستين ومائة وألف" في نقش، وفي نقش من كلمة واحدة "سنة سبعمائة".

وهذه العناصر وغيرها – كما هو مدرك سلفًا – تعني أن التوجه إلى دراسة النقوش توجهًا كميًا في دراسة نوعيات معينة من النقوش يمكن أن تفرز جوانب أخرى تؤكد على أهمية البعد الكمي في دراسة النقوش شكلاً ومضمونًا.

البعد البصري:

يمثل البعد البصري بعدًا مهمًا، ويأتي على قمة هرم الأطر والأبعاد المنهجية في دراسة النقوش في إطار اعتبارين أساسيين، أولهما: أن النقش يحمل رسالة للقارئ يمثل ألقابه الأساسية لكتابة النقش، وثانيهما: يرتبط بالبعد الجمالي للنقش من حيث جماليات الرسم والتشكيل والتلوين. وهذا البعد الثاني انعكس في كثير من الأحيان في اعتبار النقوش الكتابية في عداد عناصر الزخرفة؛ وهذا صحيح ولكن البعد الجمالي الذي تصنف فيه النقوش على أنها عناصر زخرفية ليس هو الأساس ولكنه أتى في إطار مراحل الفن الإسلامي الذي تمت من خلال فقه التحسين والتجويد والجمال، ويعكس توجهات الفكر الإسلامي الساعية إلى الحسن والمنفرة من القبح كمبدأ أساسي في هذه الفلسفة، وهو اتجاه بدأ مع التوجه العقلي في فكر المعتزلة وإخوان الصفا وكذلك بعض فرق الشيعة[٢]. ثم تطور بعد ذلك تطورًا كبيرًا في إطار تطور علوم الهندسة العملية التي كان لها تأثيرها الواضح في صياغة الزخارف الإسلامية وتشكيلاتها المختلفة سواء كانت هندسية أو نباتية، ولحقت أيضا بالخط

[١] عثمان، ***الصنج الأموية والعباسية***، ص ص ٧٠٠-٧٠١.

[٢] عثمان (محمد عبد الستار)، ***سامرائيات*** ص ص ٧٨-٧٩.

من خلال تشكيلاته الفنية وما لحق به من عناصر زخرفية أو شكلت الزخارف النباتية والهندسية خلفية أو أرضية أو إطارًا له.

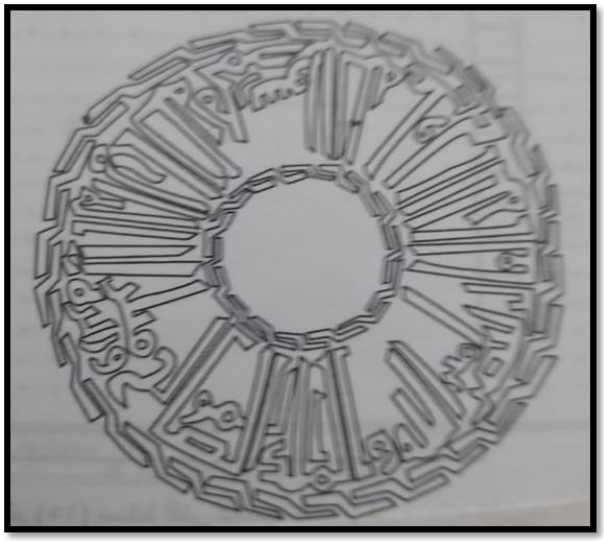
وفي إطار هذين البعدين وبخاصة بُعد مضمون الرسالة التي يحملها النقش تأتي دراسة البعد البصري في إطار ثقافة واضحة تسعى إلى أن يكون النقش على الأثر واضحًا ميسور القراءة مهما كان موضعه من الأثر، وهذا السعي انعكس في كل الأبعاد التي سبق تناولها في دراسة النقش دراسة تختص بالشكل الخالص في الأساس وتمتد أحيانًا لدراسة النقش في إطار الربط بين شكله البحت ومضمون الرسالة التي يحملها – كما أوضحنا – ومن ثم أصبح التوجه البحثي المعاصر يتجه إلى دراسة النقوش في إطار بعدها البصري الذي يربط بين كل عناصر دراسة الشكل البحت والشكل المرتبط بالمضمون ربطًا عضويًا.

وفي إطار ما سبق عرضه عن منهجية دراسة النقوش في إطار الشكل يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:-

١. ضرورة إتباع الأطر المنهجية المختلفة لتغطية دراسة النقوش من ناحية الشكل سواء كانت هذه الأطر مكانية، أو زمنية، أو تاريخية، أو ثقافية، أو لغوية، أو فنية، أو تقنية.

٢. ضرورة إتباع المنهجية التفصيلية في دراسة الشكل وفق الأبعاد التي تم وصفها مع إمكانية إضافة أي أبعاد أخرى في إطار ما تسفر عنه بحوث جديدة عن النقوش تكشف خبرات جديدة أعمق ومعارف أكبر في ضوء ما يضاف إلى التراكم المعرفي من روافد تراثية ومعاصرة، ويشمل هذا دراسة الشكل الخالص والشكل المرتبط بالمضمون.

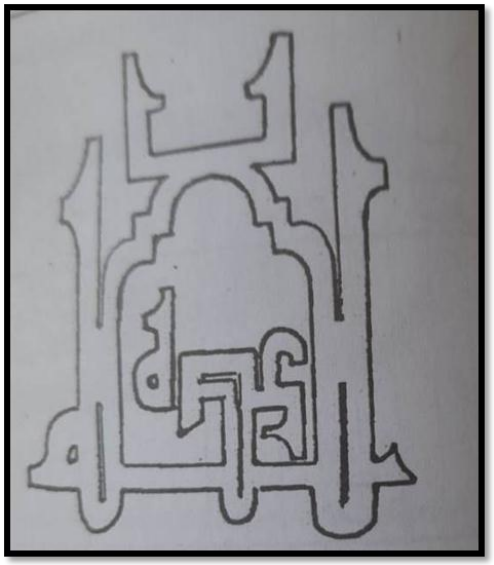
أولًا: الأشكال



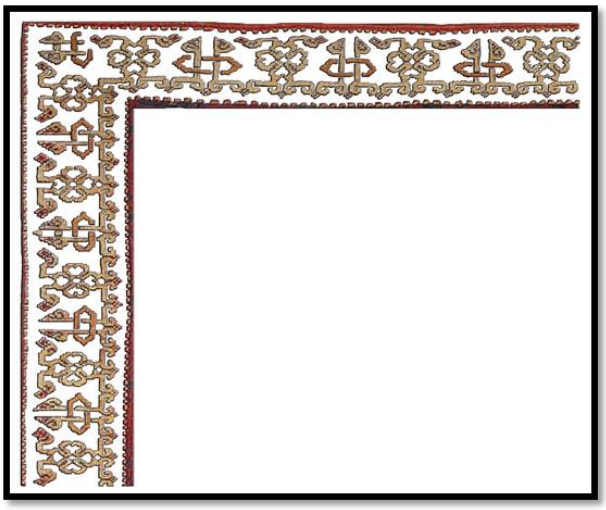
شكل رقم (١) يبين تفريغ لنقش قطب قبة يحيى الشبيه. عن: غراب

شكل رقم (٢) يبين اشتراك رسم حرف مع حرف آخر.

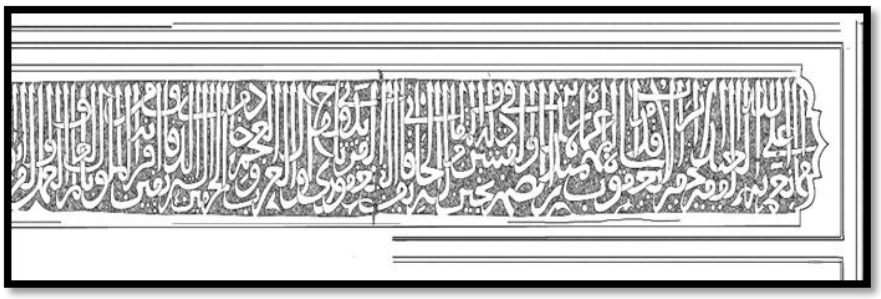
شكل رقم (٣) يبين نقش "الملك لله" أعلى باب المدرج بالقلعة. عن: عبد الحميد.



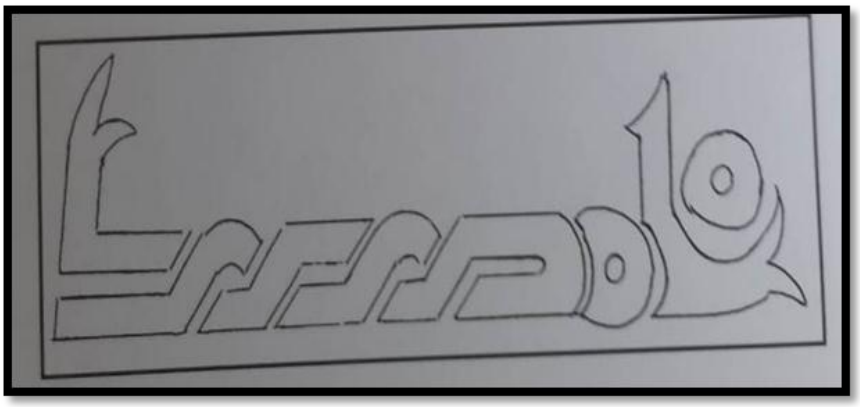
شكل رقم (٤) يبين تفريغ للنقش "عدة الله" على بوابة قصبة الوداية بالرباط. عن: عبد الحميد



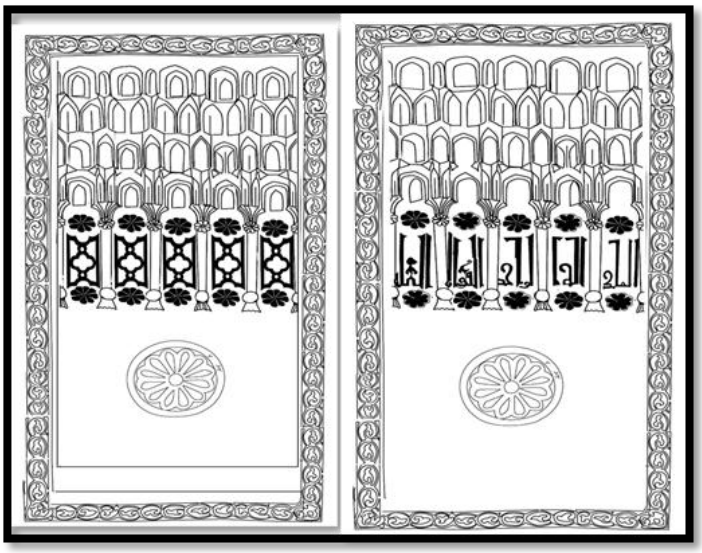
شكل رقم (٥) يبين تفريغ لحرفي "الـ " على نماذج من سجاجيد أندلسية. عن: نور



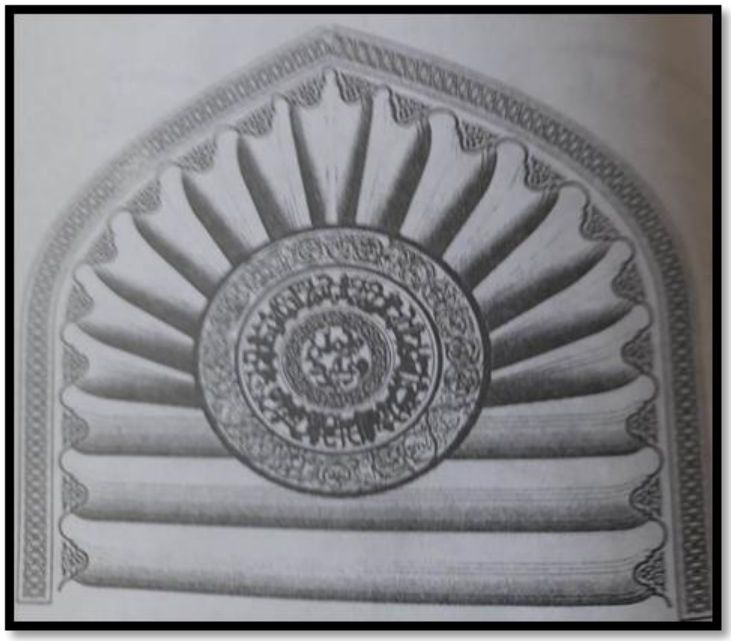
شكل رقم (٦) يبين تفريغ لنقش صهريج المهمندار. عن: الحسيني.



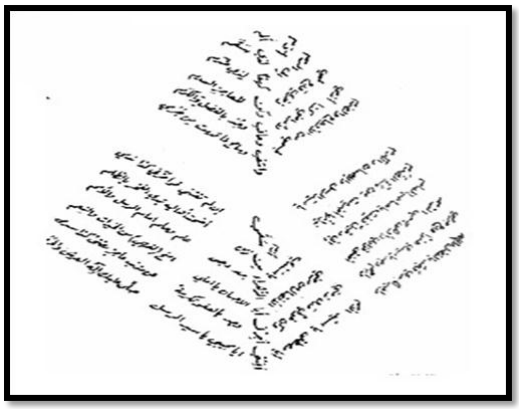
شكل رقم (٧) يبين الشكل الزخرفي لاستمداد الحروف في النقوش. عن: الحسيني



شكل رقم (٨) يبين الزخرفة المحيطة بالنقشين الثالث والرابع بواجهة مجموعة الصالح نجم الدين أيوب بالقاهرة (المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر).



شكل رقم (٩) يبين تفريغ زخرفي للنقش الدائري بأعلى مدخل الجامع الأقمر عن:
Saifaldin

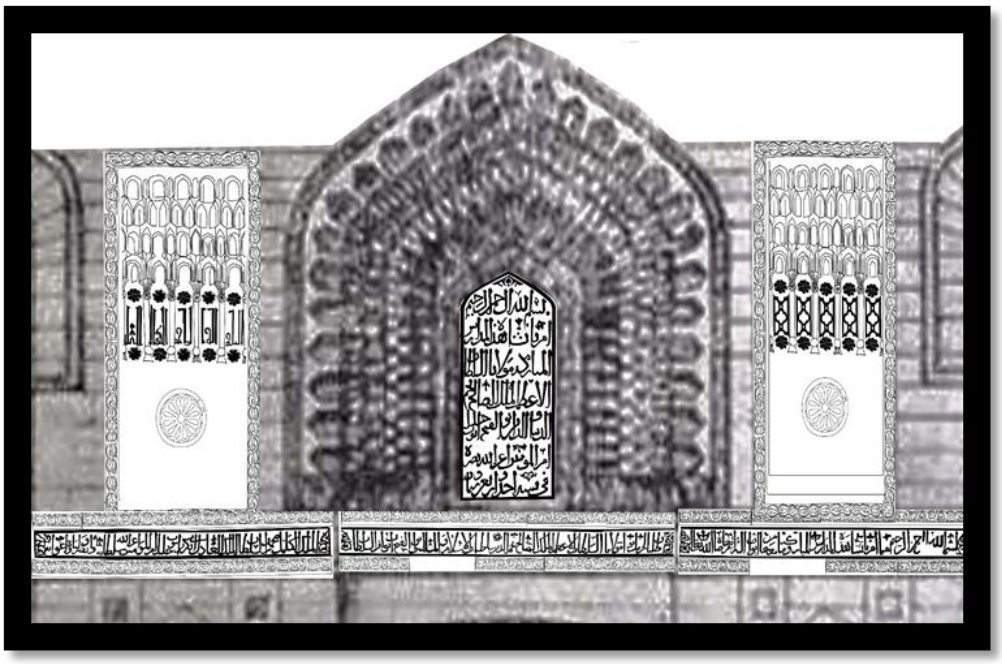


شكل رقم (١٠) يبين الكتابة المشجرة. عن: التلاوي.

ثانيًا: اللوحات

لوحة رقم (١) تبين نموذج للنقوش بقطب القبة (قبة السلطان إينال).

لوحة رقم (٢) تبين النقش الثالث بواجهة مجموعة الصالح نجم الدين أيوب بالقاهرة (المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر).



لوحة رقم (٣) تبين واجهة المدارس الصالحية وعليها النقوش مفرغة في مواضعها

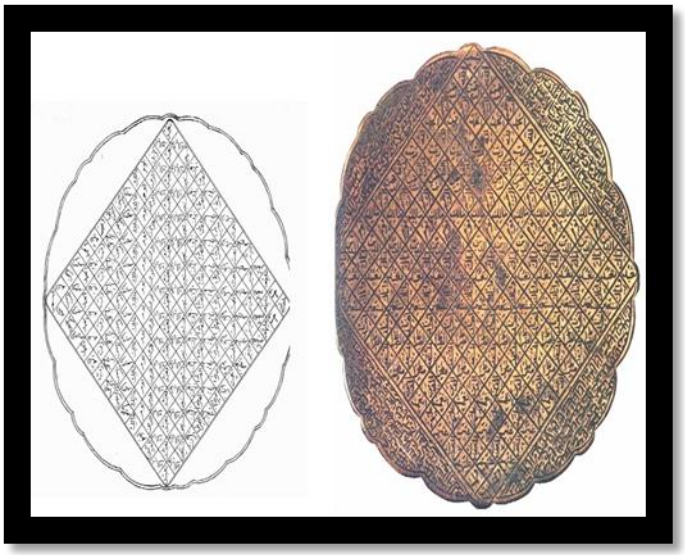
لوحة رقم (٤) تبين تركيبة إسماعيل بن حصن الدين ثعلب.

لوحة رقم (٥) تبين دينار فاطمي بمدارات ثلاثة.

لوحة رقم (٦) تبين درهم المحراب والعنزة المنسوب لعبد الله بن الزبير.

لوحة رقم (٧) تبين صرة بواجهة الجامع الأقمر عليها نقش اسم "محمد" صلى الله عليه وسلم في شكل دائري خارجي يحيط بنفس الإسم في المركز.

وحة رقم (٨) تبين كتابة الحروف الرمزية داخل المربعات على أحد الأبواب. عن: بلدسيرا



لوحة رقم (٩) تبين صورة لظهر مرآة وتفريغها من إيران ترجع إلى القرن ٦هـ/ ١٢م.

عن: مركز الملك فيصل.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق عبد المنتصر الكتاني، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.
- ابن جماعة الكناني، تذكرة السامع والمتعلم في أدب الحاكم والمتكلم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- أبي إسحاق الحربي، كتاب المناسك وأماكن الحج ومعالم الجزيرة، تحقيق حمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة، المملكة العربية السعودية.
- أبي فرج الأصفهاني، كتاب أدب الغرباء، نشر صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان.
- الأصفهاني (أبو الفرج): *أدب الغرباء*، تحقيق صلاح المنجد، نشر دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م، ص ٣٤. وقد ولد الأصفهاني سنة ٢٨٤هـ/٨٩٧م وتوفي في حدود بعد سنة ٣٦٢هـ/٩٧٣م.
- التنسي (أبي عبد الله محمد بن عبد الله ت: ٨٩٩هـ)، *الطراز في شرح ضبط الخراز*، تحقيق أحمد بن أحمد شرشال، مجمع الملك فهد لصناعة المصحف الشريف، ١٤٢٠هـ.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الله بن محمد بن إسماعيل)، كتاب فقه اللغة بأسرار العربية، طبعه وعلق عليه ياسين الأيوبي، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، ٢٠٠٠م.
- الزجاجي (أبي القاسم يوسف بن عبد الله ت: ٤١٥هـ)،عمدة الكتّاب وعدة ذوي الألباب، تحقيق علاء الدين عبد العال عبد الحميد، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠١٢م.
- العبدري (حسين بن محمد لحسين بن محمد الأسكندري القرشي ت: ٦٤٠هـ/١٢٤٣م)، الحيل البابلية للخزانة الكاملية، تحقيق لطف الله قاري، نشر مكتبة الأسكندرية.
- المراكشي (أبو العباس أحمد بن البناء ٦٥٤-٧٢١هـ/ ١٢٥٦-١٣٢٦م)، عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، حققه وقدم له هدى شلبي، دار التراث الإسلامي، ١٩٩٠م.
- المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي)، رسائل المقريزي تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر (٧٦٦-٨٤٥هـ/١٢٦٥-١٤٤٢م) إغاثة الأمة بكشف الغمة، وشذور العقود بذكر النقود، قابلها على أصولها وأعدها للنشر أيمن فؤاد السيد، نشر معهد المخطوطات العربية، ٢٠٢١م.

ثانياً: المراجع العربية:

- إبراهيم شمس الدين، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م.
- ابن أطفيش، كتاب الرسم، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٤م.
- أحمد أمين، نقوش العمائر العثمانية في اليونان ثلاثية اللغة والأبجدية وسياقات وجودها، مجلة أبجديات، ٢٠١٩م.
- أحمد محمود دقماق، قطع خشبية متبقية من أسقف عمائر طليطلة بدجته دراسة جديدة تنشر لأول مرة، كتاب أعمال المؤتمر ١٨ دراسات آثار الوطن العربي ، ٢٠١٥م.
- أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق حسني عبد الجليل، نشر مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.
- برينكر كلاوس، التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحيري، نشر مؤسسة المختار، ٢٠١٠م.
- حبيب أفندي بيدابيش ، الخط والخطاطون، ترجمة سيد محمد جلال، مراجعة الصفصافي أحمد القطوري، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م.

– حسام عويس طنطاوي، أسلوب خط كلزار الإيراني في ضوء نماذج مختارة من العصر القاجاري دراسة آثارية فنية، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، عدد٤، ٢٠١٩م.

– حسن قاسم حبش ، خلاصة خط الرقعة، دار القلم، بيروت.

– حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي ظواهر من التجديد، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

– حمدي بخيت عمران، الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان الإسلامية، مجلة كلية الآداب بقنا، عدد ١١، ٢٠٠١م.

– حمدي بخيت، قواعد الإملاء؛ كما أن له بحثًا مهما بعنوان "الخصائص اللغوية للنقوش الكتابية لمجموعة من شواهد قبور جبانة أسوان"، مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد١١، ٢٠٠١م

– دولت عبد الله، معاهد تزكية النفوس في مصر، القاهرة،ة ١٩٨٠، ص ١٧٧؛ نويصر (حسني محمد)، العمارة الإسلامية في مصر عصر الأمويين والمماليك، دار زهراء الشرق، القاهرة.

– سعد محمد العزايزة ، شعر النقوش عند ابن رمزك: دراسة آثارية فنية، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد١٣، العدد٢.

– السعيد ذكي أبو شنب، الكتابات على العمائر والفنون الزخرفية في العصر الأيوبي دراسة أثرية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

– شاكر لعيبي، الخط العربي نظرية جمالية وحرفة يدوية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧م.

– شبل إبراهيم عبيد، النقوش الإنشائية الباقية في سمرقند وأهميتها الثرية، مجلة الآداب والعلوم والدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، العدد٤٤، ٢٠٠٢.

– الشيخ أحمد الرشيدي، حسن الصفا والابتهاج بذكر من ولي إمارة الحاج، تحقيق ليلى عبد المجيد، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٨٠م.

– صالح فتحي صالح، أهمية رحلة ابن بطوطة كمصدر لدراسة النقوش الكتابية العربية الإسلامية، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، العدد الأول، سبتمبر، ٢٠١٣م

– عاطف محمد سعد، شواهد قبور عربية ذات شهور قبطية من جبانة أسوان، أبحاث المؤتمر١٥ لإتحاد الآثاريين العرب، ٢٠١٢هـ، مج٢.

– عاطف منصور، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية، نشر دار زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– عاطف منصور، عصر من ذهب: رحلة في مجموعة السيد عبد الله بن جاسم المطيري "العصر الثاني" ذهب الأقاليم والولايات الإسلامية في المغرب والأندلس – مصر – بلاد الشام، مطبوعات هيئة الشارقة للآثار.

– عبد الله كامل موسى، الفاطميون وآثارهم المعمارية في إفريقية ومصر واليمن، دار الآفاق العربية، ٢٠٠١م.

– علاء الدين عبد العال عبد الحميد، شواهد القبور الأيوبية والمملوكية في مصر، مكتبة الأسكندرية، ٢٠١٣م.

– علاء الدين عبد العال عبد الحميد، صناعة الحبر السري من خلال مخطوط كتاب عمدة الكتاب للزجاجي، بحث بكتاب المؤتمر الدول للتراث في الآداب الشرقية، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، المجلد الأول.

– غانم قدروي، علم النقط والشكل: التاريخ والأصول، دار عمان، ٢٠١٦م.

– فادية عطية مصطفى، الكتابات والمخربشات التذكارية بدير الأنبا هدرا بأسوان، مجلة معهد الدراسات العليا للبردي والنقوش وفنون الترميم، أعمال المؤتمر الدولي الأول، مارس ٢٠١٣م.

– فرج حسين فرج، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر الإسلامية في مصر، مكتبة الأسكندرية، ٢٠٠٧م.

– فرج حسين، نقش كتابي يسجل مآثر السلطان قايتباي المعمارية والحربية بصهريج يعقوب شاه المهمندار بالقاهرة (٩٠١-٩٩٥هـ/ ١٤٩٦)، مجلة أبجديات، مركز دراسات الخطوط بمكتبة الاسكندرية، العدد الثالث، ٢٠١٨م.

– فوزي سالم عفيفي، الخط الديواني تطوره ووسائل تجويده، ١٩٩٩م؛ عفيفي (فوزي سالم)، خط الرقعة تطوره وجمالاته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الرقعية، طنطا، ٢٠٠٠م.

– فوزي سالم عفيفي، الخط الفارسي، ١٩٩٦م.

– فوزي سالم عفيفي، خط النسخ، ١٩٩٩م.

– محمد بن سالم بن زامر، رسالة في علم الرسم، سلسلة تراثنا، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان، العدد٦٢، ١٩٨٥م.

– محمد بن يوسف أطفيش، كتاب الرسم، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، ١٩٨٤م.

– محمد حامد بيومي، دراسة فنية تحليلة لأقدم نقش كتابي بخط الثلث موجود على العمائر الإسلامية بمصر"نص إنشاء مسجد الحبايطة المؤرخ سنة ٥٠٧هـ/١١١٣م" بحث ألقي في ندوة آثار مصر الإسلامية في العصرين الإخشيدي والفاطمي والتي عقدتها لجنة الاثار بالمجلس الأعلى للآثار بتاريخ٢٠١١/٤/١٢م، والبحث قيد النشر بكتاب الندوة ولم ينشر الكتاب حتى الان.

– محمد حمزة الحداد، سلسلة الجبانات في العمارة الإسلامية، قرافة القاهرة منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٦م.

– محمد عبد الستار عثمان، أضواء على الكتابات في الآثار الإسلامية "طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"، مجلة مقاليد، إصدار خاص عن أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، وزارة التعليم العالي، الملحقية الثقافية في فرنسا، ٢٠١٣م.

– محمد عبد الستار عثمان، التربة الإيوان من أنماط البناء فوق القبور في العصرين الأيوبي والمملوكي، مجلة العصور، دار المريخ للنشر، المجلد السابع، الجزء الثاني، لندن.

– محمد عبد الستار عثمان، الصنج الزجاجية في العصرين الأموي والعباسي في ضوء دراسة مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠٢٠.

– محمد عبد الستار عثمان، المدارس الصالحية وما معها من إيوان السر رؤية آثارية معمارية جديدة، تحت النشر.

– محمد عبد الستار عثمان، ألوية ورايات القبائل العربية في وقعة صفين: دراسة آثارية فنية، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، ٢٠٢٣م.

– محمد عبد الستار عثمان، تربة السادات الأشراف الثعالبة، دراسة آثارية نقدية، تحت النشر.

– محمد عبد الستار عثمان، دلالات آثارية معمارية لأعمال الخليفة المهدي، بحث تحت النشر في الكتاب التذكاري لتكريم أ.د/ عبد العزيز الأعرج، جامعة تلمسان، بالجزائر.

– محمد عبد الستار عثمان، صنج آل محمد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي دراسة آثارية تاريخية، مجلة مركز المسكوكات الإسلامية، كلية الآثار، جامعة الفيوم، العدد٢، ٢٠١٩م.

– محمد عبد الستار عثمان، طراز دراهم المحراب والعنزة رؤية جديدة تنسبه للخليفة عبد الله بن الزبير، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠١م.

– محمد عبد الستار عثمان، في صناعة الخط وفنه في العصر المملوكي، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الأسكندرية، ٢٠٢٠.

– محمد عبد الستار عثمان، كتاب أدب الغرباء للأصفهاني قراءة آثارية، بحث بكتاب مؤتمر الرواد العرب في النقوش العربية، مكتبة الأسكندرية، تحت النشر.

– محمد عبد الستار عثمان، موسوعة العمارة الفاطمية، الكتاب الثاني، عمارة المشاهد والقباب في العصر الفاطمي، دار القاهرة، ٢٠٠٦.

– محمد عبد المنعم، قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية، مكتبة الأسكندرية،٢٠٠٤م.

- محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، كتاب الشعب، دار مطابع الشعب.
- محمد محمد مرسي، ظاهرة الكتابات المشعة بعمائر مدينة القاهرة في العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣هـ /١٢٥٠-١٦١٧م)، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، جامعة المنيا، العدد ٤، مارس ٢٠١٩م.
- محمد محمد مرسي، نظر المظالم منذ بداية العصر الإسلامي حتى نهاية العصر المملوكي، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، مجلد٣٣، ٢٠١٦م.
- محمد مصطفى، العمارة الدينية الفاطمية بمدينة القاهرة في ضوء المذهب الإسماعيلي (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م) دراسة أثرية معمارية، ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٧م.
- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، ١٩٦٦م.
- نايف جورج القسوس، نميات نحاسية أموية جديدة من مجموعة خاصة، نشر البنك المركزي.
- يوسف ذنون، قواعد خط الرقعة، دار الثقافة، بغداد، ١٤٠٤هـ.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

- Ameen (A), The Signfiance of Qur'anic quotation "MA'sha~ Allah" on both Othman and Greek heritages in Balkan, E.J.A.R, Vol.10,(1) June 2020.
- E.Cmob, J.Sauvaget,G.Wiet; Repetoire chronologique d'Epgraphie Arab Tom 10, Imprimere L'Institut Francais d'Archeologie Orientale du Caire, 1931.
- Jere.L.Bacharak & H.A.Awad; The proplem of the Opverse and Reverse in Islamic Nomismatics. The Nomismatics Chronicle Sevench Series,voll. Xlll, pp.183-191.
- Sott Buking: Reassessing the Coptic and Greek Graffiti at Abydos, Bagawat, Beni Hassan, Deir el Bahri and Tuna al Gabel; Preliminary Report.
- thman (M.A); Engraving of the inverted inscriptions on coral stone rings with an organic, Shedet, issue, no7, 2020.