هبة يوسف

القيم الفنية للخط العربى(*)
منذ الفتح الإسلامى لمصر إلى نهاية العصر المملوكى

يعد الخط العربى من السمات البارزة والمميزة للفنون الإسلامية على الرغم من تعدد الأقطار التى صنعت فيها وكذا العصور التى تنسب إليها.

والحقيقة أنه قد تعددت الآراء فى كيفية نشأة الكتابة العربية[1] وإن كان من الثابت حالياً أن العرب أخذوا خطهم من أبناء عمومتهم من الأنباط (الذين كانوا يجاورون عرب الحجاز في كل من تبوك ومدائن صالح والعلا فى الشمال) وذلك استناداً على ما عثر عليه من نقوش نبطية لاحظ العلماء أنها تمثل مرحلة انتقال من الخط النبطى إلى الخط العربى فى صدر الإسلام[2] ومن الثابت أيضاً أن الخط النبطى قد اشتق بدوره من الخط الآرامى.[3]

وتطلق المصادر التاريخية على هذا الخط المشتق من الخط النبطى أسماء متعددة منها الخط الأنبارى والخط الحيرى والخط المدنى والخط المكى إضافة إلى الخط البصرى والخط

---

*) ألقى هذا البحث فى ندوة القيم الفنية فى آثار مصر بالمجلس الأعلى للثقافة يومى ٢٣/٢٤ ديسمبر ٢٠٠٢.

1) يوسف ذنون: قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، مجلة المورد (عدد خاص ـ الخط العربى) المجلد ١٥ ، العدد ٤ ، (١٩٨٦) ، ص ٨.

2) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، القاهرة (١٩٧٤) ، ص ٣٣.؛ أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى وتطوره على المصاحف ، معرض مصاحف صنعاء ، دار الآثار الإسلامية (١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥) ، ص ٣١. ؛ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، القاهرة (١٩٩٥) ، ص ٢٨.

3) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية ، ص ٣٣ ؛ سهيلة الجبورى: الخط العربي وتطوره في العصور الإسلامية ، بغداد (١٩٦٢) ص ٢٥. ؛ كامل البابا: روح الخط العربى ، بيروت (١٩٨٣) ، ص ٢٠ـــ٢١ ؛ أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣١ ؛ الحضارة الإسلامية ، ص ٢٨.
Encyclopedie de l'Islam, Nouvelle Edition, Leiden & Paris, Tome IV, (1978) p. 1152.

الكوفى.[1] وربما كان السبب في تسمية هذه الخطوط بأسماء المدن يرجع إلى عادة العرب قبل الإسلام فى ربط الخطوط بالمدن القادمة منها.[2]

وقد ذكر القلقشندى نقلاً عن صاحب "الأبحاث الجميلة فى شرح العقيلة" أن الخط العربي هو المعروف آنئذ بالكوفى ومنه استنبطت الأقلام التى هى فى حينه ، كما ذكر أن الخط الكوفى فيه عدة أقلام مرجعها إلى أصلين وهما التقوير والبسط.[3]

وفى واقع الأمر فقد عرف للكوفة صوراً ثلاث للخط العربى

الصورة الأولى: يابسة ثقيلة تميل إلى التربيع والجفاف عرفت بالخط الكوفي المزوى الجاف وقد عرفت هذه الصورة دون غيرها بالخط الكوفى.[4]

الصورة الثانية: فهى المخففة اللينة وعرفت بأسماء متعددة مثل التحرير واللين والنسخ والمقور والمدور.[5]

الصورة الثالثة: فهى خط المصاحف والذى يجمع بين الجفاف والليونة فى مزيج متآلف.[6]

ولقد تميز الخط العربى على ما عداه من الخطوط الأخرى فلم يحكمه الجمود بل ساير سنة التطور فتعددت أنواعه وكثرت أنماطه ونشأت صلة وثيقة بين كل نوع والمادة التى يكتب عليها والغرض الذى يستخدم فيه.[7]

---

(1) القلقشندى: صبح الأعشى فى صناعة الانشا ، القاهرة (١٩٣٨) ، ج ٣ ، ص ١٠ــ١١.

(2) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٢.

(3) القلقشندى: صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١١.

(4) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٢.

(5) يبدو أن هذا النوع قد سقط من عداد الخطوط التى عرفتها الكوفة وذلك لأن بلاداً أخرى غيرها قد شاركت الكوفة فيه واستعملته فى أعمال التدوين والمراسلات اليومية ، أنظر: أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٤.

(6) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٥.

(7) حلقة بحث الخط العربي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الإجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، كلمة الافتتاح للأستاذ يوسف السباعى ، ص. ب.

ويرجع هذا فى المقام الأول إلى طبيعة الخط العربى وما تمتاز به أشكال حروفه من الحيوية بفضل ما فيها من الموافقة والمرونة والمطاوعة وما فيها من قابلية المد والرجع والإستدارة والتزوية والتشابك والتداخل مما هيأ لها فرص التطور والزخرفة بطرق وأساليب شتى[1] وحسبنا دليلاً على ذلك أن حروفه كتبت بآلاف الهيئات بل إن حرف الهاء وحده قد ورد له نحو تسعمائة شكل مختلف.[2]

كما أن الخطوط العمودية والأفقية فى هذه الحروف يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع.[3]

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

أول هذه العوامل وأهمها على الإطلاق هى حتمية تدوين القرآن الكريم وبخاصة بعد وفاة العديد من الحفاظ واستشهادهم خلال الحروب الأولى وكان تدوين كلمات الذكر الحكيم بما لها من مكانة دينية متميزة يدفعه إلى أن يبدع في رسم الحروف والكلمات وأن يسعى إلى زخرفتها وتجميلها لتتماشى مع قدسية هذا الكتاب.[4]

وقد كان الشاغل الأول للخطاط المسلم هو إنتاج نسخ للقرآن الكريم للاستخدام الشخصى ثم فيما بعد لاستخدام العام الذى استخدم بطبيعة الحال داخل المنشآت الدينية.[5]

وهذا يعنى أن إعجاب المسلمين بالخط لم يقف عند حد ما فيه من قيمة جمالية بل صار يتصل أيضاً بالعاطفة الدينية وهكذا صار المسلمون ينظرون إلى الخط نظرة إكبار وتقدير

---

(1) حسن الباشا: الخط الفنى العربى الأصيل ، حلقة بحث الخط العربى ، ص ٢٣.
David James, Islamic Art, an Introduction, London, New York, Sidney, Toronto, (1974) P. 24.

(2) حسن الباشا: أصول الحضارة الإسلامية ، مجلة الدارة ، مارس (١٩٥٧) ، ص ٦٢ ، ٧١ ؛ أحمد عبد الرازق: الحضارة الإسلامية ، ص ٢٩.

(3) زكى حسن: فنون الإسلام ، القاهرة ــ بيروت (١٩٨١) ، ص ٢٣٤.

(4) Bishr Fares, Essai sur l'esprit de la decoration islamique, Le Caire, 1952, P. 20; Encyclopedie de l' Islam, Nouvelle Edition, Tome IV, p. 1144-1146; Ghada Qaddoumi, La variété, P. 20.

(5) David James, Islamic Art, P. 18; Jonathan Bloom & Sheila Blair, Islamic Arts, p. 63-64.

ويتذوقونه بمتعة روحية.[1] وقد أكد على ذلك ذكر القلم والخط والكتابة في عديد من المواقع من القرآن الكريم وكيف لا يكون ذلك وقد كانت أول آية نزلت على رسول الله ρ بسم الله الرحمن الرحيم: [اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ][2] فأضاف الله سبحانه وتعالى تعليم الخط إلى نفسه وامتن به على عباده وناهيك بذلك شرفاً[3] ، كذلك قوله سبحانه وتعالى: [ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ][4] ، أيضاً ما ذكره على بن أبي طالب كرم الله وجهه من أن "الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً"[5] فكان من الطبيعي أن تشكل هذه الكلمات وغيرها وجدان الفنان المسلم وتنبهه إلى أهمية الخط والكتابة . والعامل الثانى هو ما كان معروفاً عن كراهية الفنان المسلم للتصوير الآدمي والحيوانى فى المنشآت الدينية وابتعاده عنه فى البداية[6] ، تزامن هذا مع سعيه الدءوب إلى استبداله بعناصر زخرفية أخرى وكان على رأسها الزخارف النباتية والهندسية وبطبيعة الحال الزخارف الكتابية التى وجد فيها الفنان المسلم أرضاً خصبة فصال وجال فيها وتفنن فى إخراج الأشكال المتنوعة والشديدة الزخرفة للحروف.

بل نستطيع القول أن الزخارف الكتابية قد تميزت عن غيرها بأنها قد جمعت فى تكوينها نفسه العناصر النباتية والهندسية بل وأيضاً أشكالاً آدمية وحيوانية وطيور وهو ما لم يتوفر لأى من أنواع الزخارف الأخرى (كما سنرى فيما بعد). وهذا ما يدفعنا للقول أنه ما من فنان قد أضفى على حروف الكتابة حياة كالفنان المسلم.

العامل الثالث هو ما عرف عن الفنان المسلم من ظاهرة كراهية الفراغ أو الفزع من الفراغ *Horreur du vide* على التحف والعمائر التى شيدها فراح يعمل على تغطية الفراغات

---

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل ، حلقة بحث الخط العربى ، ص ٢٤ .
David james, Islamic Art, p.18; Yasin Hamid Safadi, Islamic Calligraphy, London, (1978) p. 8; Martin Lings, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, New York, P. 16.

(2) قرآن كريم: سورة العلق: ١ــ٤.

(3) القلقشندى: صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١.

(4) قرآن كريم: سورة القلم ، آية ١.

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

(6) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة (١٩٥٩) ، ص ٩ــ٢٠ ؛ الخط الفن العربى الأصيل ، ص ٢٥ ؛ زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ١٦٣ــ١٦٦ ؛ راجع أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، القاهرة (٢٠٠٠).

والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة[1] ، وكان من بين العناصر التي برع في استخدامها لملء الفراغ هي الزخارف الكتابية بما تقدمه من تنوع وثراء .

وكان مما أتاح أيضاً الفرصة لانتشار الخط العربى والعناية به تعريب الدواوين فى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان مما استتبع بالضرورة الإقبال على تعلم اللغة العربية وانتشار الخط العربى فى الأقطار التى خضعت لحكم العرب بحيث صار الخط العربى من أهم مظاهر سيادة الدولة العربية الإسلامية (بل صار كثير من اللغات غير العربية تكتب بخط عربى مثل الفارسية والتركية وغيرها).[2]

وأحتل الخط العربى بذلك مكانه كفن رفيع يرتبط ارتباطاً مباشراً بالثقافة العربية والعقيدة الإسلامية[3] ، وأصبح بذلك دليلاً دامغاً على الوحدة فى الفن الإسلامى والتى تجمع بين كافة منتجات الفنون الإسلامية على إختلاف أقطارها وأزمانها ومظهراً من أهم مظاهرها.[4]

وكان مما أسهم بصورة فاعلة فى تطوير الخط العربى وسهولة تداوله وانتشاره بصفة عامة استخدام المسلمين للورق أو الكاغد وتعلم صناعته (الذى يقال أن بعض الأسرى الصينين أدخلوها إلى سمرقند) فى سنة ١٣٤ هـ/ ٧٥١ م.[5] ، ومنها انتقلت إلى بغداد التى أنشئ بها أول مصنع للورق بإشارة من الوزير العباسى الفضل بن يحيى البرمكى[6] ، ومنها انتشر استخدام الورق فى كافة الأقطار الإسلامية. وقد أدى استخدام الورق إلى الإقبال على نسخ الكتب وانتشار الحركة العلمية وبالتالى إلى كثرة النساخ وازدهار فنون الخط والكتابة.[7]

---

(1) زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٦٧٧ .

(2) حسن الباشا: الخط الفن العربى الأصيل ، ص ٢٥ ؛ زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٢٣٤.
Encyclopedie de l' Islam, N. E., T. IV, p. 1145.

(3) Bishr Fares, Essai, p. 21.

(4) The Unity of Islamic Art, King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh, 1985, p. 13-15.
أحمد عبد الرازق: الفنون ، ص ٢٩ــ٣٠.

(5) أحمد عبد الرازق: الحضارة ، ص ٣٤.

(6) ابن خلدون: المقدمة ، طبعة بيروت (د. ت) ، ص ٤٢١ــ٤٢٢.

(7) حسن الباشا: الخط الفن العربى الأصيل ، ص ٢٥ــ٢٦.

ولقد عنى الخطاطون العرب بتجويد الخط العربى فاستخدموا مهاراتهم وقدراتهم الفنية حتى وصلوا بمستواه إلى ذروة الجمال الفنى.

والحقيقة أن هذا يعد نتيجة طبيعية لما نبه إليه الإسلام إلى أهمية الجمال والفن الجميل فى حياة الإنسان فيقول المولى عز وجل فى كتابه الحكيم: [يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ][1] ، كما يقول الرسول الكريم ρ [إن الله جميل يحب الجمال].

من هذا المنطلق نجد أن الفنان المسلم قد وعى إلى أهمية الجمال فى حياة الإنسان وفى تنبيه حواسه ومشاعره لتتذوق هذا الإبداع الذى تجلى فى أعظم صورة فى الفن الإسلامي ولا نستطيع أن ننكر أن الخط العربى قد شارك بصورة مؤثرة فى إخراج هذا الفن فى أبهى صوره حيث ساهم الخطاط المسلم فى إنتاج روائع الفن الإسلامى والتى زانتها وجملتها الزخارف الكتابية.

وفى الواقع فلقد أسهم الخطاط العربى فى إخراج معظم التحف الفنية سواء فى مجال العمارة أو الفنون التطبيقية أو الفنون التشكيلية إذ لم يقتصر عمل الخطاطين على الكتابة على الورق بل إمتد إلى الكتابة على التحف الفنية والمعمارية[2] ، ولا نكاد نجد عملاً إسلامياً لا يكون للخط فيه مكانة بارزة.

وعلى ذلك فقد وجدنا أن الزخارف الكتابية قد نفذت بأساليب وتقنيات شديدة التنوع وذلك لتتناسب مع المواد المختلفة التي استخدمت فى زخرفتها.

فوجدنا هذه الزخارف وقد نفذت بأسلوب الحز والحفر الغائر والقطع والطرق والتكفيت والتنزيل بالمينا والتخريم والإضافة والبريق المعدنى والتمويه بالمينا إضافة إلى الزخرفة المنسوجة والمطبوعة وغير ذلك من الأساليب الصناعية التى تتوافق مع طبيعة المادة المصنوعة منها التحفة المراد زخرفتها.

---

(1) قرآن كريم ، سورة الأعراف الآية : ٣١.

(2) أبو صالح الألفى: الخط العربى كفن تشكيلى ووظيفته فى الفنون الإسلامية الأخرى ، حلقة بحث الخط العربى ، ص ٤٧.

ولقد لعبت الزخارف الكتابية دوراً مزدوجاً على المنشآت المعمارية وعلى التحف المنقولة من أخشاب وأحجار وخزف وزجاج وفخار ومعادن ونسيج وعاج ... على حد سواء.

فمن ناحية المضمون نجد أنها قد أمدتنا بمعلومات وفيرة عن عديد من الأحداث واستطعنا تصنيفها إلى كتابات دينية ، كتابات تاريخية ، كتابات متضمنة لألقاب الخلفاء والحكام كما تضمنت هذه الزخارف فى بعض الأحيان اسم صاحب التحفة ووظيفته[1] أو إسم صانعها كذلك التاريخ الذى صنعت فيه وأيضاً المنشأة التى شيدت برسمها والغرض الذى صنعت من أجله أو وظيفة هذه التحفة أو نصوص شعرية.[2]

وإذا كان الخط قد لعب هذا الدور التسجيلى والذى يعد على قدر عال من حيث القيمة الأثرية والعلمية والتاريخية إلا أن ما يعنينا هنا هو أن نوضح الدور الفنى والقيمة الفنية الذين قام بهما الخط فى مجال الفنون الإسلامية حيث لعبت الزخارف الكتابية دوراً هاماً من حيث الشكل بحيث أضفت تنويعاً في الزخرفة وجمالاً لا يضاهى على منتجات الفنون الإسلامية بتعدد فروعها وصارت سمة مميزة لها.

وكانت الكتابات تنقش فوق أرضية من الزخارف النباتية الكثيفة (أرابسك)[3] لإبراز جمالية الخط العربى الذى كانت نصوصه وعباراته تتخذ شكل أشرطة أفقية عريضة أو ضيقة أو تنفذ داخل مناطق دائرية أو مفصصة كما استخدمت كذلك للربط بين العناصر الزخرفية ببعضها البعض بل إنه فى بعض الأحيان كان الخط يمثل العنصر الزخرفى الوحيد على بعض منتجات الفن الإسلامي كما نشاهد على سبيل المثال على صندوق مصحف مصنوع من الخشب المصفح والمكفت بالذهب والفضة يرجع إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون حوالى ٧٢٩ هـ/

---

(1) حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، جزئين ، القاهرة (١٩٦٥).

(2) Eva Baer, Metal work in Medieval Islamic Art, State University of New York Press, Albany (1983), p. 208-218.

(3) كلمة أجنبية تعنى الرقش أو التوريق كما أطلق عليه أيضاً التوشيح ، وهو عبارة عن عناصر نباتية مورقة متداخلة متشابكة بحيث يصحب التمييز فيها بين الغصن والورقة النابعة منه إذ قد تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فينبت منها غصن جديد وقد يمتد الغصن داخل الورقة فيقسم شحمتها إلى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها ليعاود خط سيره.

Encyclopedie de l'Islam, N. E., (1960), p. 576-579;

أحمد عبد الرازق: الفنون ، ص ٣٤ـ٣٥.

١٣٣٠م.[١] ، (لوحة رقم ١٩) وأيضا على صينية من البرونز المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان شعبان الأول ٧٤٦ـ٧٤٧ هـ/ ١٣٤٥ـ١٣٤٦ م.[٢] (لوحة رقم ٢٠). وللخط العربى أشكال وصور متعددة أهمها على الإطلاق الخط الكوفى وخط النسخ.

الخط الكوفى

ويمثل لنا الصورة الجافة المزواة من الخط العربى ، وعندما دخل الخط العربى إلى العراق مع الفتح الإسلامى وتعلمه العراقيون ، عنى أهل الكوفة بصفة خاصة بالصورة الجافة من هذا الخط وهذبوا فيها ونسقوا وأبدعوا لها أشكالاً رائعة وعنوا عناية كبيرة بتجويد الخط والإبداع فى رسم الحروف وغلب عليها عندهم اليبوسة والصلابة والجفاف والميل إلى التضليع أو التربيع فأكسبها كل ذلك طابعاً هندسياً[٣] ومن هنا قد يكون اشتق اسمه من مدينة الكوفة ، وقد أحتل هذا الخط مكان الصدارة فى كتابة المصاحف والنقوش التسجيلية على العمائر والتحف وعلى قطع النقود وشواهد القبور حتى القرن (٦ هـ./ ١٢ م.)[٤].

وقد ظهر هذا الخط فى البداية فى صورة بسيطة جداً تكاد تشبه الـ *Graffiti* كما نلاحظ على شاهد قبر باسم عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ./ ٦٥٢ م. والذى عثر عليه بجبانة أسوان.[٥]

ثم تمت إضافة بعض الزيادات البسيطة على هيئة أسنان قصيرة أو مثلثات صغيرة تنتهي بها قوائم حروفه وهو ما نشاهده بكثرة على شواهد القبور[٦] (لوحة رقم ١).

---

(1) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، رقم سجل ٨١٣.

(2) محفوظة بالمتحف البريطانى رقم OA 1866. 12-29. 60.

(3) زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٢٣٦.

(4) عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية ، ص ٢٣٣. ؛ زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٢٣٦. ؛ م . س. ديماند: الفنون الإسلامية ، ترجمة: أحمد عيسى (١٩٨٢) ، ص ٧٦ ؛ أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٢ ؛ الفنون ، ص ٣١ ؛

David James, Islamic Art, p. 19; Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 10; Martin Lings, The Quranic Art of Calligraphy, p. 16.

(5) Gaston Wiet, Catologue général du musée arabe du Caire, Les steles funéraires, Le Caire, T. I, 1936, Stele. No. 1.

(6) لمزيد من الإيضاح حول تطور الخط الكوفى على شواهد القبور أنظر:

كما وجدنا بعض الكتابات الكوفية على بعض قطع من النسيج الطولوني لا تسير على القواعد المألوفة إذ تتصاعد سيقان الحروف فيها بشكل مدرج لم نره من قبل[١] ، (لوحة رقم ٣).

ثم بدأت هامات الحروف تتخذ أشكالاً زخرفية فوجدنا الكوفى المورق والمشجر والمزهر[٢] ، وفيه تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال ، كما تزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف أخرى ورقية أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص.[٣]

وربما كان أقد ما نعرفه من النماذج المتقنة منه يرجع إلى القرن (٢ هـ./ ٨ م.) ، ومن أجمل النماذج المبكرة لهذا النوع من الكتابات هو ما نراه على شاهد قبر من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامى[٤] ، مؤرخ بسنة ٢٤٣هـ/ ٨٥٧ م. (لوحة رقم ٤).

وقد وصل الخط الكوفى المورق والمزهر إلى أقصى درجات تطوره فى العصر الفاطمى[٥] ، كما نجد على العديد من التحف بل والعمائر والتى تدل على مدى ما وصل إليه الفنان الفاطمى من أقصى درجات المهارة فى زخرفة هذا الخط كما نرى على جزء من تركيبة حجرية ترجع إلى القرن (٤/ ٥ هـ.) (١٠/ ١١ م.) ، تمثل كتابات كوفية مورقة ومزهرة بديعة[٦] (لوحة رقم ٦).

ونراها كذلك على رسم على الورق يرجع إلى القرن (٥ هـ./ ١١ م.)[٧] ، (لوحة رقم ٧).

Janine Sourdel Thomine, Quelques reflexions sur l' ecriture des steles arabes, Ann. Isl. T. XI, (1972), p. 23-35.

(1) عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية ، ص ١٩٦ ؛ أحمد عبد الرازق: الفنون ، ص ١٨٠ـ١٨١.

(2) Gnohmann, The Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, vol. II, (1957), p. 183-185.

(3) زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٢٣٨.

(4) رقم مسجل ٣٩٠٤.

(5) Sheila Blair, Islamic Inscriptions, New York, (1998), p. 79; Eva Baer, Islamic Ornament, New York, (1998), p. 62.

(6) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، رقم ٣ / ١٥٥٥١.

(7) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، رقم ١٣٧٠٣.

كما نرى مثالاً رائعاً للكتابات الكوفية المورقة والمزهرة والمحفورة حفراً غائراً في الخشب على حشوة خشبية من المسجد العمرى بقوص فى نحو القرن (٥ هـ./ ١١ م.)[١] (لوحة ٨).

كما نرى أيضاً هذا النوع من الكتابة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى يرجع إلى القرن (٦ هـ./ ١٢ م.)[٢] (لوحة ١٠).

وقد وجدنا نوعاً أو شكلاً آخر من الكتابة الكوفية المزهرة والتي تأخذ نهايات الحروف بها شكل العين ونشاهدها على جزء من عمامه به زخرفة منسوجة تحمل اسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦ هـ./ ٩٧٥-٩٩٦ م.)[٣] (لوحة ٥).

ومن الأمثلة الرائعة لتطور الخط الكوفى هو ظهور الكوفى المضفور ذو الحروف المترابطة بحيث صارت هامات الحروف تتخذ أشكال الضفائر.[٤]

وقد وصل هذا النوع من الكتابات إلى أقصى درجات تطوره إبان العصرين الأيوبى والمملوكى حيث برع الفنان المسلم فى زخرفة هذه الضفائر بل وزاد من تعقيدها وزخرفتها بحيث صار من الصعوبة بمكان فى بعض الأحيان أن نقرأها وكان الهدف من نقشها هو إضفاء المزيد من القيم الجمالية للتحف كما نرى على بدن شمعدان من البرونز المكفت بالفضة والذهب والنحاس وينسب إلى زين الدين كتبغا ٦٨٩ هـ./ ١٢٩٠م.[٥] (لوحة رقم ١٣) .

وثمة نوع آخر من الكتابات الكوفية هو الكوفى المربع وهو هندسى الشكل قائم الزوايا[٦] ، ومن أقدم الأمثلة للكوفى المربع فى مصر تظهر على فسيفساء رخامية ملونة داخل ضريح

---

(1) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، رقم ٣١٠٠.

(2) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، رقم ١٤٩٣١.

(3) محفوظ فى مجموعة رقم Peseux, Collection J-F Bouvier, JFB 1 103, 103, 103 Bis.

(4) Encyclopedie de l' Islam, N. E., T. IV, p. 1153.; Eva Baer, Islamic Ornament, p. 62.

(5) محفوظ فى Baltimore, Walters Art Gallery, 54. 459. أنظر:
Esin Atil, Renaissance of Islam, Art of the Mamluks, Washingtion, (1981), p. 65-67.

(6) من المحتمل أن تكون نشأة هذا النوع من الخط فى إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية ومن المحتمل أيضاً أن يكون أساس الزخرفة بالطوب فى إيران والعراق وهى وضع الطوب المختلف الحرف فى أوضاع أفقية ورأسية وبحيث يتألف منها أشكال هندسية أنظر:

المنصور قلاوون (لوحة) ، ويظهر بها اسم محمد أربع مرات فى الأعلى وأربع مرات أسفل[١] ، كما نلاحظها أيضاً على بلاطة خزفية مربعة من القرن (٩ هـ./ ١٥ م.) يشغل أركانها الأربعة أربعة مربعات صغيرة يحتوى الإثنان العلويان منها على عبارة نقشت بالخط الكوفى المربع تشير إلى اسم الخزاف نصها "عمل ابن غيبى" تقرأ من أسفل إلى أعلى على حين يشغل المربعين السفليين لقب النسبة الخاص بهذا الخزاف "التوريزى"[٢] (لوحة رقم ٢٦).

وتتجلى أهم مظاهر تطور الخط الكوفى فى ظهور الكتابات الحية أو المصورة[٣] ، حيث أطلق الفنان لخياله العنان وجعل بعض الحروف تنتهى بصور ورسوم لأشخاص آدمية فى مناظر صيد ومبارزة وشراب وموسيقى ورقص وطرب كما استبدل أحياناً نقط الحروف برؤوس حيوانات وطيور إمعاناً فى الزخرفة[٤] ، وأطلق على هذا النوع من الكتابات الحية أو المصورة.[٥]

والحقيقة أن هذا النوع من الكتابات قد تميزت به بصفة خاصة التحف المعدنية المكفتة فى شرق العالم الإسلامى وامتد تأثيرها إلى مصر.[٦]

وكان السطل المعروف بسطل بوبرنسكي يعد أقدم التحف المعدنية التي تحمل بين عناصر الزخرفية كتابات مصورة ويحمل تاريخ الصناعة ٥٥٩ هـ./ ١١٦٣ م. بمدينة هراة إحدى مدن إقليم خراسان.[٧]

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

زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٢٤٣.

(1) Sheila Balir, Islamic Inscriptions, plate. p. 89.

(2) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى رقم ٢٠٧٧.

(3) Encyclopedie de l'Islam, N. E., T. IV, p. 1153; Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 12.

(4) أحمد عبد الرازق: الفنون ، ص ٣١ـ٣٢.

(5) حسين رمضان: الكتابات المصورة على التحف المعدنية فى القرنين ٦-٧ هـ./ ١٢-١٣م. ـ ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامى ، (٣٠ ديسمبر ١٩٩٨) ، ص ٣٩١-٣٩٢.

(6) Encyclopedie de l'Islam, N. E., T. IV, p. 1146; Eva Baer, Islamic Metalwork, p. 202; Islamic ornament, p. 65-67; Sheila Blair, Islamic Inscriptions, p. 114-115.

(7) Ettinghausen (R), The Bobrinski "Kettle" Patron and Style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archeoplogy collected papers, Berlin, (1984); Eva Baer, Metal work, p. (202-203); Islamic Ornament P. 69.

وإن كان *Ettinghausen* قد أشار في موضع آخر إلى أن بداية ظهور واستخدام هذا النوع من الكتابات كان أسبق تاريخياً من سطل بوبرنسكي بحوالي ١٥٠ عاماً وكان ذلك على الخزف الإيرانى المنسوب إلى العصر السمانى القرن (٤ هـ./ ١٠ م.)[١]

وقد قسمت *Eva Baer* هذا النوع من الكتابات إلى أربع أشكال أو أنواع: [٢]

النوع الأول: وفيه تحور الحروف تماماً لتأخذ شكل الطيور أو لتنتهى برأس طير.

النوع الثانى: وفيه تنتهى هامات الحروف برؤوس آدمية.

النوع الثالث: يصور دمجاً لرؤوس حيوانات ومخلوقات خرافية مع الخط.

النوع الرابع: وفيه تحور الحروف لحروف كلية لتأخذ شكلاً آدمياً يصور مناظر صيد وشراب ... إلخ كما ذكرنا من قبل.

وجدير بالذكر أن الأنواع الثلاثة الأولى كانت تظهر فى كلا الرسمين النسخى والكوفى فى حين إقتصر النوع الرابع والأخير على الخط النسخى فقط[٣] ، كما سوف نرى فيما بعد عند دراسة أنواع الخط النسخى.

ونشاهد هذا النوع من الكتابات الكوفية الحية على قطعة من النسيج المنسوب إلى القرن (٦ هـ./ ١٢ م.) به كتابة كوفية تنتهى برؤوس طيور.[٤]

وفى الواقع ، فإنه على الرغم من ذيوع انتشار خط النسخ على العمائر والتحف فى العصرين الأيوبى والمملوكى (كما سوف نرى فيما بعد) إلا أنه لم يستطع أن يقضي تماماً على

وإن كانت ايفا باير قد ذكرت فى هذين الكتابين أن سطل بوبرنسكى مؤرخ بـ ٥٥٠ هـ./ ١١٦٣ م وهو خطأ تأريخى حيث أنه مؤرخ بـ ٥٥٩ هـ./ ١١٦٣ م. Sheila Blair, Islamic Inscriptions, P. 115.
حسين رمضان: الكتابات المصورة ، ص ٣٩٣ ؛ عبد العزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى ، التحف المعدنية ، القاهرة (١٩٩٩) ، ص ٢٣٣.

(1) Etting hausen (R.), The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, Its origin and Decoration, Ars Orientalis, vol. 2, University of Michigan, (1957), p. 365-366; Eva Baer, Metalwork, p. 202. ; Seila Blair, Islamic Inscriptions, p.115
حسين رمضان: الكتابات المصورة ، ص ٣٩٤.

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

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

(4) وزارة الثقافة ، معرض الفن الإسلامى فى مصر ، من ٩٦٩ م. إلى ١٥١٧ م. ، القاهرة (١٩٦٩) ، ص ٣٤٤ ، لوحة ٤٢ ؛ حسين رمضان: الكتابات المصورة ، ص ٣٩٤ ، هامش ١١.

شعبية وانتشار الخط الكوفى والذى ظل فى نظر الفنان المسلم مجالاً خصباً للزخرفة وبصفة خاصة على العمائر وحسبنا دليلاً على ذلك هذين النموذجين الرائعين للكتابة الكوفية والتى ترجع أولاها إلى العصر الأيوبى وبالتحديد المدرسة الكاملية (لوحة رقم ١٢) أما النموذج الثانى فهو يمثل لنا افريزاً من الجص يعلو الإيوان الشرقى بمدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ٢١) ويعد من أروع النماذج الجصية للخط الكوفى والتى ترجع إلى العصر المملوكى. وعلى الرغم من أن الفنان قد استعان فى هذه الزخرفة بالخط الكوفى البسيط إلا أن ثراء وكثافة المهاد الذى نقشت عليه هذه الكتابة من العناصر النباتية المورقة قد أعطت إيحاءاً للكثيرين أنها تمثل نموذجاً متطوراً للخط الكوفى المورق أو المزهر وهي أبعد ما تكون عن ذلك .

وفى واقع الأمر فقد كان الخط الكوفى أسرع إلى التنسيق والتحسين من خط النسخ وربما يرجع ذلك إلى أن الخط الكوفى يتألف أساساً من مستقيمات تتقابل في زوايا ومن ثم صار من السهل تنسيق وترتيب حروفه فى وقت قصير نسبياً.(١)

ثم بدأنا نلاحظ أن الكتابات الكوفية بدأت حروفها تستدير وصارت تنقش بخط لين يمثل بداية خط النسخ على التحف مثلما نلاحظ على بقايا وشاح من الكتان المطرز بالحرير يرجع إلى القرن (٦ هـ./ ١٢ م.) ويمثل المرحلة الثالثة من النسيج الفاطمى (لوحة رقم ١١).

خط النسخ(٢)

وكما ذكرنا من قبل فإنه يمثل الصورة اللينة وقد وجد منذ البداية إلى جوار الخط الكوفي إلا أن استخدامه إقتصر فى بادئ الأمر على المراسلات العادية والمعاملات اليومية والتدوين ونسخ الكتب ومن هنا عرف بخط النسخ ، حتى نجح الخطاط فى تطوير صورته وتحسينها وظهر

---

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربى الأصيل ، ص ٢٧.

(2) تعددت الآراء بصدد لفظتى النسخ والثلث فهناك من أطلق على هذا الخط اسم الخط المقور أو المدور ومن يطلق عليه اسم النسخ وهناك من يطلق عليه أيضاً إسم الثلث ، والحقيقة أن التسمية الأقرب إلى الصواب هى "خط النسخ" حيث أنه أكثر شيوعاً كما أنه قد يعتبر أكثر شمولاً من مسمى الثلث خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن هذه التسمية قد جاءت من نوع الورق الذى نقش عليه فى البداية ويمثل ثلث أو نصف أو ثلثين ورق الطومار.
أنظر الآراء المختلفة بصدد هذا المسمى:
يوسف ذنون: قديم وجديد فى أصل الخط العربى ، المورد ، عدد خاص عن الخط العربى ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، العراق (١٩٨٦) ، ص ١٨ــ١٩. ، أدولف جروهمان: النسخ والثلث ، ترجمة: غانم محمود ، المورد ، المجلد ١٥ ، العدد ٤ ، ص ١١٣ــ١٢١.
Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 15-16.

هذا التطور بصفة خاصة فى عهد الخليفة المأمون بن هارون الرشيد وهو العصر الذى شهد نهضة علمية رائعة تمثلت فى الترجمة والتأليف فى مجالات شتى[1] مما إستتبع بطبيعة الحال ظهور العديد من النساخ. من هذا المنطلق نستطيع القول أن إجادة هذا الخط قد استغرقت قرون عدة حتى يصبح على هذا المستوى من الجمال والجودة بصورة أهلته لأن تدون به المصاحف ويستخدم في الكتابات التذكارية والأثرية والنقوش الزخرفية.

ويرجع الفضل فى تطوير الخط النسخ إلى سلسلة من الخطاطين الأفذاذ الذين أخذوا على عاتقهم العمل على تحسين الخط وتجميله على التوالى نذكر منهم قطبه المحرر فى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى[2] والضحاك بن العجلان واسحق بن حماد فى أوال العصر العباسى والذين نجحا فى إستنباط قلم الطومار أو قلم الجليل.[3]

نذكر كذلك من هؤلاء الخطاطين إبراهيم الشجرى أو السجستانى والذى نجح في إبتكار صورتين جديدتين من صور خط النسخ وهما الثلث والثلثين لبلوغهما ثلث أو ثلثين عرض قلم الطومار.[4]

وتمثلت أهم خطوات تطوير خط النسخ واشتقاق أنواع مميزة منه في عهد الوزير ابن مقلة في نهاية القرن (٣ هـ./ ٩ م.) والذى يرجع إليه الفضل فى ظهور الأقلام الستة بدلاً من العشرين نوعاً التى كانت معروفة من قبل.[1]

---

(1) عبد العزيز مرزوق: الفنون الخزفية ، ص ٢٣٣ ؛ أحمد عبد الرازق: الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، العلوم العقلية (١٩٩١) ، حركة الترجمة ص ١٢ــ١٧. وقد عرف المسلمون ضروباً شتى من الخطوط العربية المقورة بالإضافة إلى النسخ والثلث مثل المحقق والريحانى والرقعة والتوقيع كما أبدع الإيرانيون فى خط التعليق والنستعليق Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 15. سيد إبراهيم: الخط العربى ، أصله وتطوره ، حلقة بحث الخط العربى ، ص ١٥ــ١٦ ؛ زكى حسن: فنون الإسلام ، ص ٢٣٧.

(2) أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى ، ص ٣٤. ؛ Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 15.

(3) حسين عليوة: الكتابات الأثرية ، ص ١٧ ؛ Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 17. وقد عرف الطومار بهذا الإسم نسبة إلى نوع الورق الذى كان يكتب به عليه وحجمه حيث كان ذو حجم كبير وكذلك كان عرض القلم نفسه وقدره الخبراء الأقدمون بأربع وعشرين شعرة من شعر الحصان ، كما عرف بالجليل لضخامته وجلال هيئته . أنظر القلقشندى: صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ٤٧ــ٤٩.

(4) حسين عليوة: الكتابات الأثرية ، ص ١٧ ؛ Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 16-17

ونذكر كذلك على بن هلال الكاتب المعروف بابن البواب وهو علم متميز من أعلام الخط العربى الخالدين عبر العصور وهو الذى أقام الخط على قواعد جمالية واستقام بفضله أسلوب بن مقلة وهو الذى أكمل الخط وأتمه واخترع الكتابة بأفضل أسلوب مقبول استناداً إلى خط بن مقلة.(٢)

وقد اكتملت جودة الخط على يد ياقوت المستعصمى فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى وقد أظهر ياقوت من المهارة فى فنون الخط العربى ما جعله من عظماء الخطاطين وبلغ الغاية فى حسن الخط والإبداع فى تراكيبه فلقب بقبلة الكتاب.(٣)

وتجدر الإشارة إلى أن تحسين وتطوير خط النسخ لم يقتصر على مدرسة العراق وحدها وإنما ساهمت مصر وتركيا وإيران بجهود خطاطيها فى هذا المجال منذ وقت مبكر.(٤)

وقد أخذ الخط النسخى منذ نهاية القرن (٥ هـ / ١١ م.) فى الفوز بمكان الصدارة فى كتابة المصاحف والعمائر والتحف بعد أن نجح إلى حد ما فى القضاء على صعوبة الخط الكوفى ؛ وإن كنا فى بعض الأحيان نجد كلا الرسمين الكوفى والنسخ مجتمعين على تحفة واحدة إمعاناً فى الزخرفة ، ويبدو هذا واضحاً فى المنتجات الخشبية والزجاجية والمعدنية الأيوبية والمملوكية على الأخص كما سوف نرى فيما بعد.

---

1) نورى حمودى القيسى: مدرسة الخط العراقى من مقلة إلى هاشم البغدادى ، مجلة المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، ص ٧١ــ٧٣ ، أنظر تعريف بكتاب خطاطون مبدعون تأليف باسم ذنون ــ عرض: هدى شوكة ، مجلة المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، ص ٤٣٤.

Encyclopedie de l' Islam, N. E, T. IV, p. 1154; Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p.17
Ghada Qaddoumi, La variete dans l' unite, p. 21.

2) نورى حمودى القيسى: مدرسة الخط العراقية ، ص ٧٣ــ٧٥ ؛

Encyclopedie de l' Islam, N. E, T. IV, p. 1154.

3) نورى حمودى القيسى. مدرسة الخط العراقية ، ص ٧٥ ؛ محمود شكر الجبورى: الخطاط ياقوت المستعصمى ، مجلة المورد ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، ص ١٤٩ــ١٥٦. ؛

Encyclopedie de l' Islam, N. E, T. IV, p. 1154; Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p.1
Ghada Qaddoumi, La variete dans l'unite, p. 21.

4) نذكر على سبيل المثال الخطاط المصرى الشهير "طبطب" الذى عمل بديوان المكاتبات المصرى فى عهد أحمد بن طولون وبلغت شهرته الآفاق ، أنظر القلقشندى: صبح الأعشى ، ج ٣ ، ص ١٣ ؛ حسين عليوة: الكتابات الأثرية ، ص ١٨.

وكما برع الفنان المسلم فى إضفاء الزخرفة على الخط الكوفى فقد تفوق على نفسه مرة أخرى فى إضفاء المزيد من القيم الجمالية على خط النسخ واتخذت هامات ونهايات الحروف أشكالاً متنوعة ، إضافة إلى الشكل البسيط والذى تنتهى قوائم حروفه (طالت أم قصرت) بزوائد بسيطة على شكل المثلث أو ذات حافة مائلة كما نرى فى كتابة المصاحف وأيضاً على العمائر والتحف (لوحة رقم ١٣).

ومن أبدع ما نفذه الفنان المسلم لزخرفة الخط النسخى هو الكتابات الحية أو المصورة[١] ، ومن الأمثلة المعبرة لهذا النوع من الخط هو ما نجده على رقبة شمعدان باسم زين الدين كتبغا حوالى ٦٨٩ هـ./ ١٢٩٠م.[٢] ، والنص يشير إلى مقتل الأشرف خليل ويتمنى البقاء لكتبغا.

وتبعاً لحسن الباشا فإنه من الراجح أن الفنان قد حور تماماً فى أشكال الحروف حتى تصبح غير مقروءة تحسباً من انتقام أعداء كتبغا إذا ما انقلبت الأحداث.[٣]

ولا نستطيع أن نقبل بصحة هذا الافتراض حيث أننا ذكرنا من قبل أنه كان نوعاً من الخط ذاع انتشاره وبصفة خاصة فى القرن (٧هـ./ ١٣ م.) ولم تكن له علاقة مباشرة بالأحداث السياسية.

ومن الأمثلة البديعة أيضاً لهذا النوع من الكتابات ما نراه على طست من البرونز المكفت بالذهب والفضة من القرن (٧هـ./ ١٣ م.) لا يحمل اسم صاحبه ومحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت وتصور الكتابات على حافته الداخلية كتابات حية غاية في الروعة تمثل مناظر صيد[٤] (لوحة رقم ١٤).

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الكتابات المصورة قد اختفت تماماً بنهاية القرن (٧هـ./ ١٣ م.) وحل محلها الخط النسخ المملوكى الأكثر صرامة والذى توافق بصورة رائعة مع روح

---

(1) أنظر ص ١٤. من هذا البحث.

(2) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ، رقم ٤٤٦٣.

(3) حسن الباشا: دراسة أثرية حول رقبة شمعدان ، المجلة ، العدد ١٤ ، (١٤ فبراير ١٩٥٨) ، ص ٨٩ـ ٩٥ ؛ شمعدان كتبغا فى كتاب القاهرة ، تاريخها ، فنونها وآثارها ، القاهرة (١٩٧٠) ، ص ٥٢٦ـ٥٣١.

(4) متحف فيكتوريا وألبرت ، 740-1898. أنظر Esin Atil, Art of The Mamluks, p. 68-71.

الدولة المملوكية[1] ، وأصبحت الطيور والمخلوقات الخيالية ورؤوس الحيوانات تملأ الفراغات ما بين الحروف ولا تمثل جزءاً بذاته من الكتابات بل صارت ترتبط بالمهاد أو الخلفية النباتية والتى حرص الفنان على إضافتها حتى تعطى عمقاً أكبر للكتابات ويضفى عليها بعداً ثالثاً للتجسيم ، وزاد الفنان في زخرفة هذا المهاد حتى صارت نهايات الغصون تأخذ هذه الأشكال الحيوانية وهو ما أطلق عليه غصون الواق – واق.[2]

ونلاحظ هذا النوع من الزخارف على قطعة نسيج من الكتان المطبوع ترجع إلى بداية القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) قوام زخرفتها الرئيسية كلمة "المحبة" مكتوبة بخط النسخ على أرضية من الزخارف النباتية المحورة والتى تنتهى برؤوس حيوانات خرافية وطيور[3] (لوحة رقم ١٧).

كما وجدنا مثالاً لكتابة نسخيه تتحد نهايات حروفها سوياً لتأخذ شكل العقود المتكررة كما نرى على بدن شمعدان من البرونز باسم الأمير سلار ٧٠٣هـ./ ١٣٠٣ م. ومحفوظ بمتحف اللوفر[4] (لوحة رقم ١٦).

ومن النماذج الجميلة لخط النسخ والتى أبدعها الفنان المسلم تلك الكتابات الدائرية ذات الهامة المشعة والتى تتجه إلى مركز واحد فيبدو وكأنه شمس مشعة[5] ، وقد ظهر هذا النوع من

---

(1) Eva Baer, Metal work, p. 207.

تجدر الإشارة ونحن بصدد هذا النوع من الكتابات إلى ظهور نوع آخر من الكتابات حاول من خلاله الخطاط المسلم أن يمزج بين فن الخط العربى وبين فن التصوير وقاموا بتشكيل بعض الحروف والكلمات والعبارات على هيئة عناصر تصويرية منها رسوم الكائنات الحية الآدمية والحيوانية والطيور فضلاً عن رسوم العمائر والسفن والقناديل والأباريق وغيرها. أنظر إيهاب أحمد إبراهيم: التصوير بالكلمات فى الفن الإسلامى ، ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامى ، ص ٣٣٩ـ٣٦٢.

(2) Eva Baer, Metal work, p. 207.

3) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى رقم ١٤٤٧٢.

4) متحف اللوفر ، رقم AA 101

5) تجدر الإشارة إلى أنه قد وصل إلينا بعض النماذج من الكتابات الدائرية ـ اللامركزية ـ والمكتوبة بالخط الكوفى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة كالعصر الأموى والطولونى وكذلك بعض الأمثلة الجميلة والتى ترجع إلى العصر الفاطمي ، ومن أمثلة ذلك لوحة خشبية تنسب إلى العصر الأموى القرن (٢ هـ./ ٨ م.) قوام زخرفتها فى المنتصف جامة مستديرة تزينها كتابات كوفية دائرية (لوحة رقم ٢) ، كذلك حشوة خشبية على شكل محراب صغير تنسب إلى العصر الفاطمى القرن (٥ هـ./ ١١ م.) تظهر منه بوضوح هذه الكتابات الكوفية

الكتابات في أوائل القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) وقد ظهر أقدم مثال لهذه الكتابات على مائدة مسدسة الشكل محفوظة بمتحف الفن الإسلامى وتؤرخ بسنة ٧٢٨ هـ./ ١٣٢٨ م. وتحمل اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون[١] ، وكذلك على مبخرة تحمل اسم نفس السلطان محفوظة فى *South Kensington Museum*[٢].

وقد ظهرت أيضاً على شمعدان من النحاس يرجع إلى نفس الفترة ويحمل ايضاً اسم الناصر محمد بن قلاوون ومحفوظ بمجموعة كير الخاصة بلندن.[٣]

وقد ظهر هذا النوع من الكتابات في البداية ليشغل حيزاً محدوداً على التحفة (جامات مستديرة صغيرة نسبياً) ولكن في منتصف القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) بدأت هذه الكتابات تتسع وتشغل مساحة كبيرة من الجامات المستديرة أو المفصصة.[٤]

وربما كانت هذه الكتابات ذات الهامات المركزية والمصحوبة غالباً بوريدات أو زهور اللوتس أو الزنبق أو البط مرتبطة برموز شمسية. وعلى ذلك فربما كانت هذه العناصر ذات دلالات فلكية وكانت تستخدم لأغراض سحرية أو وقائية.[٥]

كما وجدنا بعض الكتابات النسخية التى اتخذت هاماتها أو نهايات حروفها أشكال أنصاف مراوح نخيلية تتعانق مع بعضها مكونة شكل العقد والتى نراها على إبريق من النحاس المكفت بالذهب والفضة محفوظ بالمتحف البريطانى باسم سلطان مملوكى غير مذكور اسمه ويرجع إلى

الدائرية (لوحة رقم ٩) بالإضافة إلى الكتابة الدائرية التى تعلو الواجهة الغربية للجامع الأقمر والتى تعد من أجمل الواجهات المنحوتة فى الحجر والمؤرخة ٥١٩ هـ./ ١١٢٥ م.

(1) رقم سجل ١٣٩.

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

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

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

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

(5) Esin Atil and others, Islamic Metalwork in the Freer, Gallery of Art, Washington, (1985), p. 169.

أواخر القرن (٨ هـ./ ١٤ م.)[١] (لوحة رقم ٢٥). وفى بعض الأحيان كانت نهايات الحروف تتعانق أو تتقاطع لتأخذ شكل شقى المقص.

وقد ربط بعض العلماء بين هذا النوع من الكتابات وبين وظيفة التحفة التى نقشت عليها وبصفة خاصة الشموع والفوانيس وذكروا أن نهايات الحروف تأخذ شكل ألسن اللهب المتقاطعة التي أمالها النسيم يميناً ويساراً لتتوافق بذلك مع وظيفة التحفة والتى كانت وظيفتها حمل الشموع للإضاءة.[٢]

بل أن بعض العلماء قد ذهبوا إلى أبعد من ذلك حينما ذكروا أن بعض هذه النصوص ترتبط ووظيفة التحفة التي تظهر عليها بتأثير التداخل الدينى الغامض أو المجازى. كمثال فإن المقارنة بين لهب الشمعة والقلب المشتعل للصوفية والذى ينطفئ فى نار الإله إنما يشير مجازاً إلى اليرقات (مثلها مثل الروح الإنسانية) والتى لا تبتعد أبداً عن نار الشمعة من أجل الوصول إلى الله ، كما أن المديح الشعرى للشمعة والرقص ، كل ذلك يمثل الفكر الصوفى والذى يظهر في القصائد المكتوبة.[٣]

والحقيقة أننا إذا كنا قد لاحظنا وجود هذه الكتابات بالفعل على بعض وسائل الإضاءة مثل شمعدان من النحاس باسم السلطان قايتباى ٨٨٧ هـ/ ١٤٨٢م.[٤] كذلك على فانوس من عصر نفس السلطان عثر عليه فى مسجد زوجته أصل باى فى الفيوم[٥] ، فإننا قد وجدنا هذا النوع من الكتابات على تحف لا علاقة لها بالإضاءة مثل طست باسم نفس السلطان[٦] (لوحة رقم ٢٧) فإن هذا قد يشير إلى أن ذلك النوع من الكتابات يشكل أسلوب زخرفى أو مدرسة فنية متميزة ازدهرت وشاعت فى عصر السلطان الأشرف قايتباى بغض النظر عن وظيفة أو استعمال التحفة.

---

(1) المتحف البريطانى رقم OA 1887.6 – 12.1

(2) حسين عليوة ، الكتابات الأثرية ، ص ٢٤.

(3) Eva Baer, Metalwork, p. 215.

(4) متحف الفن الإسلامى رقم ٤٢٩٧.

(5) متحف الفن الإسلامى ، رقم ٣٨٣.

(6) New York, The Metropolitan Museum of Art, The Edward C. Moore Collection, 91. 1. 565.

انظر: Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 102-103.

ومن أجمل ما أبدعه الفنان المسلم الكتابة المنعكسة حيث برع فى كتابة عبارة واحدة من عدة كلمات مرتين متعاكستين. من ذلك ما نراه على ثوب على شكل عباءة لتمثال العذراء بإحدى الكنائس الأسبانية تنسب إلى القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) صنعت من حرير منسوج بخيوط ملونة مع خيوط ذهبية قوام زخرفتها مناطق مفصصة على هيئة أترجة بداخلها إطار به كتابات عربية نصها "عز لمولانا السلطان الملك" نقشت طرداً وعكساً بحيث يعد كل نصف منها مرآة للنصف الآخر (كتابات عكسية أو مكررة فى وضع مقلوب)[1] (لوحة رقم ٢٢).

وقد لاحظنا على بعض التحف وجود بعض الأمثلة النادرة لكتابات نسخية مجدولة ومتشابكة مثال ذلك ما نراه على بلاطة خزفية ترجع إلى القرن (٩ هـ./ ١٥ م.) يتوسطها نص منقوش بخط النسخ عدة مرات طرداً وعكساً يقرأ "توكل على خير معين" أو "توكلت على خالقى" ، وهامات الحروف به مجدولة ومتشابكة فى أعلاها بحيث ينتج عن تشابكها فى الوسط شكلاً نجمياً بديعاً (لوحة رقم ٢٦).

وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن العصر المملوكى قد شهد غلبة الكتابات النسخية على الكتابات الكوفية إلا أن هذا التفوق لم تكن مطلقاً وكثيراً ما ظهرت هاتين الكتابتين مجتمعتين على تحفة واحدة[2] ، وكان هذا إمعاناً في إضفاء الطابع الزخرفى على التحف.

والحقيقة أن ظهور كلا الخطين الكوفى والنسخ مجتمعين على تحفة واحدة كفيلاً بإضفاء محصلة جمالية رائعة ، إذ أن الخط المنحنى النسخ ــ يتميز دائماً بالرشاقة وإثارة لذة جمالية من نوع خاص ، أما الخط الهندسى ــ الكوفى ــ فله جمال من نوع آخر ، جمال يستشعره العقل[3] ، ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه على العديد من التحف الأيوبية والمملوكية (لوحة ١٣ ، ١٩).

---

(1) محفوظة فى Cleveland Museum of Art, 39. 40. ؛ أنظر Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 232-233, ؛ أحمد عبد الرازق: الفنون الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، القاهرة (٢٠٠٣) ، ص ٢٢٦ــ٢٢٧.

(2) يعد اقدم مثال مؤرخ لتحفة تحمل الرسمين الكوفى والنسخ مقلمة من البرونز بتاريخ ٥٢٤ هـ/ ١١٤٨ م. ومحفوظة بمتحف الارمتياج. أنظر:
Eva Baer, Metalwork, p. 198; Aliaa' Al-Sandubi, Pen Boxes of Muslim Egypt, from the Arab Conquest Until the End of the Mamluk Period, Cairo, (1999), p. 137.
رسالة ماجستير غير منشورة بكلية السياحة والفنادق – جامعة حلوان

(3) أبو صالح الألفى: الخط العربى كفن تشكيلى ، ص ٤٩.

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن الفنان المسلم كانت كثيراً ما تطغى لديه الزخرفة على المضمون وكان يستعمل الخط خالصاً للزخرفة وحسبنا دليلاً على ذلك أنه كان أحياناً يستعمل كلمة واحدة مكررة بل وأحياناً حرفاً واحداً ليكرره بداخل الشريط الزخرفي وكانت هذه الكلمات تتضمن أحياناً حروف وألفاظ غريبة أو مبهمة لا معنى لها كما أن الكتابة كانت أحياناً تصل إلى درجة من الغموض بحيث يتعذر قراءتها وتفسيرها ومن ثم نجد أن دور الكتابة كان يقتصر في هذه الحالات على الزخرفة فقط[1] ، ومن ذلك ما نراه على قارورة من الزجاج المموه بالمينا والمذهب مؤرخة ٧٠٠ـ٧٢٠ هـ./ ١٣٠٠-١٣٢٠ م. باسم السلطان داوود بن يوسف قوام زخرفتها كتابات محيطة بالبدن والعنق تقرأ "العالم" مكررة عدة مرات[2] (لوحة رقم ١٥).

كذلك صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) قوام زخرفته حروف متكررة لا تشكل كلمات بالمعنى الصحيح ، استخدمت لمجرد الزخرفة[3] (لوحة رقم ٢٣) ، وكذلك قدر من الخزف ذو البريق المعدني المملوكي القرن (٨ هـ./ ١٤ م.) ، حيث نرى في أعلى البدن وأسفله شريطان يضمان بعض الزخارف الكتابية المكررة والتي يعد الغرض الأساسي من وجودها هو الزخرفة حيث أنها لا تعبر عن مضمون معين[4] (لوحة رقم ٢٤).

وقد أرجح بعض العلماء ذلك إلى أن المسلمين أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً فالألف أول الحروف وأعظمها تشير إلى الله الذي ألف بين الأشياء وأنفرد عن الأشياء ، والهاء هي الهوية الإلهية عند ابن العربي والميم كانت تعبيراً عن الضيق كما كان أهمية كبرى عند الصوفية إذ كانت ترمز إلى الرسول ρ.[5]

من خلال هذا العرض للنماذج المختلفة لأشكال وأنواع الخطوط على منتجات الفنون الإسلامية بتعدد موادها وأشكالها ، نستطيع القول أن الخط العربي قد لعب دوراً أساسياً وهاماً في

---

(1) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل ، ص ٣٣ـ٣٤.

(2) محفوظة في Detroit Institute of Arts, 30. 416. أنظر: Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 131.

(3) محفوظ بالمتحف البريطاني. أنظر جمال عبد الرحيم: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي ، القاهرة (٢٠٠٠) ، ص ١٣ ، شكل ١٤.

(4) محفوظ في Victoria & Albert Museum, 1601-1888 أنظر:
Esin Atil, Art of the Mamluks, p. 175.

(5) أحمد عبد الرازق ، الفنون ، ص ٣٠.

زخرفة هذه المنتجات وأن قيمه الفنية المتميزة لا يختلف عليها اثنان بما أضفته من سجل زخرفى ذاخر ساعدها على ذلك تنوع الخطوط وكذا هامات حروفها.

شرح اللوحات

لوحة رقم ١: شاهد قبر باسم عبد الله بن لهيعة مؤرخ بسنة ١٤٧ هـ/ ٧٦٤ م محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ـ نقلاً عن زكى حسن ، فنون الإسلام.

لوحة رقم ٢: لوح من الخشب ينسب إلى العصر الأموى ـ القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى.

لوحة رقم ٣: قطعة نسيج من الصوف والكتان عملت فى الفيوم (الطراز العباسى) من صناعة مصر ـ القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى ـ نقلا عن أحمد عبد الرازق ، الفنون الإسلامية.

لوحة رقم ٤: شاهد قبر من الرخام مؤرخ بسنة ٢٤٣ هـ/ ٨٥٧ م. ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ٣٩٠٤.

لوحة رقم ٥: جزء من عمامة به زخرفة منسوجة تحمل اسم الخليفة الفاطمى العزيز بالله ٣٦٥ ـ ٣٨٦ هـ/ ٩٧٥ـ٩٩٦ م ، محفوظة فى مجموعة Peseux, Collection J. F. Bouvier ـ رقم JFB 1 ١٠٣ ، ١٠٣ Bis نقلا عن Tresors Fatimides

لوحة رقم ٦: جزء من تركيبة حجرية ترجع إلى القرن (الرابع ـ الخامس الهجرى) (العاشر ـ الحادى عشر الميلادى) ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ١٥٥٥١/٣ ـ نقلاً عن Tresors Fatimides.

لوحة رقم ٧: رسم من الورق يرجع إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ١٣٧٠٣ ـ نقلاً عن Tresors Fatimides.

لوحة رقم ٨: حشوة خشبية من المسجد العمرى بقوص القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ٣١٠٠ ـ نقلاً عن Tresors Fatimides .

لوحة رقم ٩: حشوة خشبية على شكل محراب صغير تنسب إلى العصر الفاطمى ــ القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ــ رقم سجل ١٥٥٥٢ ــ نقلاً عن Tresors Fatimides .

لوحة رقم ١٠: صحن من الخزف ذو البريق المعدنى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ــ رقم سجل ١٤٩٣١.

لوحة رقم ١١: بقايا وشاح من الكتان المطرز بالحرير ــ القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى ، يمثل المرحلة الثالثة من النسيج الفاطمى ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ــ رقم سجل ٣٣١١ ــ نقلاً عن Tresors Fatimides .

لوحة رقم ١٢: افريز من الجص به كتابات كوفية بديعة من المدرسة الكاملية ٦٢٢ هـ/ ١٢٢٥ م. ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى ــ رقم سجل ١٤٠٣ ــ نقلاً عن Orient de Saladin .

لوحة رقم ١٣ أ ، ب: بدن شمعدان من البرونز المكفت بالذهب والفضة والنحاس ينسب إلى زين الدين كتبغا ٦٨٩هـ/ ١٢٩٠م. ، محفوظ فى Baltimore, Walters Art Gallery, 54. 459 ، نقلاً عن Esin Atil

لوحة رقم ١٤ أ ، ب: طست من البرونز المكفت بالذهب والفضة – القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى ، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت رقم ٧٤٠. ١٨٩٨ ــ نقلاً عن Esin Atil

لوحة رقم ١٥: قارورة من الزجاج المموه والمذهب باسم السلطان داوود بن يوسف مؤرخة ٧٠٠ــ ٧٢٠هـ/ ١٣٠٠ــ١٣٢٠ ، محفوظة Detroit Institute of Arts 30. 416. ، نقلاً عن Esin Atil.

لوحة رقم ١٦: بدن شمعدان من البرونز باسم الأمير سلار ٧٠٣ هـ/ ١٣٠٣ م ، محفوظة بمتحف اللوفر ــ رقم AA 101

لوحة رقم ١٧: قطعة نسيج من الكتان المطبوع ترجع إلى بداية القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ــ رقم ١٤٤٧٢.

لوحة رقم ١٨: مائدة مسدسة الشكل مؤرخة بسنة ٧٢٨ هـ/ ١٣٢٨ م. تحمل اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ١٣٩.

لوحة رقم ١٩: صندوق مصحف مصنوع من الخشب المصفح والمكفت بالذهب والفضة يرجع إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون حوالى ٧٢٩ هـ/ ١٣٣٠ م. محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ٨١٣

لوحة رقم ٢٠: صينية من البرونز المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان شعبان الأول ٧٤٦ ـ ٧٤٧ هـ/ ١٣٤٥ ـ ١٣٤٦ م. ، محفوظة بالمتحف البريطانى رقم سجل OA 1866.12-29.60 ـ نقلاً عن Rachel Ward .

لوحة رقم ٢١: افريز من الجص يعلو الإيوان الشرقى بمدرسة السلطان حسن ٧٥٧ـ٧٦٤ هـ ١٣٥٦ـ١٣٦٣م.

لوحة رقم ٢٢: ثوب على شكل عباءة صنع من حرير منسوج بخيوط ملونة مع خيوط ذهبية ينسب إلى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى ، محفوظ فى Cleveland Museum of Art, نقلاً عن Esin Atil

لوحة رقم ٢٣: صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى ـ نقلاً عن جمال عبد الرحيم.

لوحة رقم ٢٤: قدر من الخزف ذو البريق المعدنى المملوكى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى ، محفوظ فى متحف Victoria & Albert, 1601-1888 نقلاً عن Esin Atil

لوحة رقم ٢٥: إبريق من النحاس المكفت بالذهب والفضة يرجع إلى أواخر القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى ، محفوظة بالمتحف البريطانى – رقم OA 1887. 6-12. 1 ، نقلاً عن Rachel Ward.

لوحة رقم ٢٦: بلاطة خزفية مربعة من القرن التاسع الهجرى/ الخامس عشر الميلادى ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ـ رقم سجل ٢٠٧٧.

لوحة رقم ٢٧: طست من النحاس باسم السلطان قايتباى حوالى ٨٧٥ـ٨٩٦ هـ/١٤٧٠ـ١٤٩٠ م. محفوظ فى New York, The Metropolitan Museum of Art, The Edward C. Moore Collection, 91. 1. 565 نقلاً عن Esin Atil

المصادر والمراجع العربية

ـ قرآن كريم

ـ ابن خلدون ، المقدمة ، طبعة بيروت (د. ت).

ـ أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، القاهرة (٢٠٠٠).

ـ أحمد عبد الرازق: نشأة الخط العربى وتطوره على المصاحف ، معرض مصاحف صنعاء ، دار الآثار الإسلامية (١٤٠٥ هـ./ ١٩٨٥).

ـ ..... : الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، العلوم العقلية (١٩٩١).

ـ ..... : الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، القاهرة (١٩٩٥).

ـ ..... : الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى ، القاهرة (٢٠٠١).

ـ ..... : الفنون الإسلامية حتى نهاية العصرين الأيوبى والمملوكى ، القاهرة (٢٠٠٠).

ـ أدولف جروهمان: النسخ والثلث ، ترجمة غانم محمود ، المورد ، المجلد ١٥ ، العدد ٤.

ـ تعريف بكتاب خطاطون مبدعون تأليف باسم ذنون ، عرض: هدى شوكة ، مجلة المورد ، المجلد ١٥ ، العدد ٤.

ـ جمال عبد الرحيم: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، القاهرة (٢٠٠٠).

ـ حسن الباشا: أصول الحضارة الإسلامية ، مجلة الدارة (مارس ١٩٥٧).

ـ ..... : دراسة أثرية حول رقبة شمعدان ، المجلة ، العدد ١٤ (١٤ فبراير ١٩٥٨).

ـ ..... : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة (١٩٥٩).

ـ ..... : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية . جزئين ، القاهرة (١٩٦٥).

ـ ..... : شمعدان كتبغا فى كتاب القاهرة ، تاريخها ، فنونها وآثارها ، القاهرة (١٩٧٠).

ـ حسين رمضان: الكتابات المصورة على التحف المعدنية فى القرنين ٦ـ٧ هـ/ ١٢ـ١٣ م ، ندوة الآثار الإسلامية فى شرق العالم الإسلامى (٣٠ ديسمبر ١٩٩٨).

ـ حلقة بحث الخط العربى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة (١٩٦٨) ، كلمة الافتتاح للأستاذ يوسف السباعى.

ـ زكى حسن: فنون الإسلام ، القاهرة – بيروت (١٩٨١) ، ص ٢٣٤.

ـ سهيلة الجبورى ؛ الخط العربى وتطوره فى العصور الإسلامية ، بغداد (١٩٦٢).

ـ عبد العزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى ، التحف المعدنية ، القاهرة (١٩٩٩).

ـ القلقشندى: صبح الأعشى فى صناعة الأنشا ، القاهرة (١٩٣٨).

ـ كامل البابا: روح الخط العربى ، بيروت (١٩٨٣).

ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، القاهرة (١٩٧٤).

ـ محمود شكر الجبورى: الخطاط ياقوت المستعصمى ، مجلة المورد ، المجلد ١٥، العدد ٤.

ـ م. س. ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى (١٩٨٢).

ـ نورى حمودى القيسى: مدرسة الخط العراقى من مقلة إلى هاشم البغدادى ، مجلة المورد ، المجلد ١٥ ، العدد ٤.

ـ وزارة الثقافة ، معرض الفن الإسلامى فى مصر ، (من ٩٦٩ م. إلى ١٥١٧ م.) ، القاهرة (١٩٦٩).

ـ يوسف ذنون: قديم وجديد فى أصل الخط العربى ، المورد ، عدد خاص عن الخط العربى ، المجلد ١٥ ، العدد ٤ ، العراق (١٩٨٦).

ـ ..... : قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، مجلة المورد (عدد خاص – الخط العربى) المجلد ١٥ ، العدد ٤ (١٩٨٦).

المراجع الأجنبية

Atil (Esin), Renaissance of Islamic. Art of the Mamluks, Washington. (1981).

Atil (Esin)., and others, Islamic Metalwork in the freer Gallery of Art, Washington. (1985).

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

Baer (Eva), Islamic Ornament, New York, (1998).

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

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

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

Encyclopedie de l' Islam, Nouvelle Edition, Leiden & Paris. Tome IV, (1978).

Ettinghausen (R.), The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decoration, Ars Orientalis, vol. 2, University of Michigan, (1957).

Ettinghausen (R), The Bobrinski "Kettle" Patron and Style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archeology collected papers, Berlin, (1984).

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

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

Grohmann (A), The Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, vol. II, (1957).

Humbert (Claude), Islamic Ornamental Design, London & Boston, (1980).

James (David), Islamic Art, an Introduction, London, New York, Sidney, Toronto, (1974).

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

L'Orient de Saladin, l'art des Ayyoubides, Exposition presentee a l' Institut du monde arabe, Paris du 23 October 2001 an 10 Mars 2002.

Qaddoumi (Ghada Hijjawi) , La variété dand l'unité, Kuwait, (1987).

Safadi (Yasin Hamid), Islamic Calligraphy, London, (1978).

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

Sourdel Tomine (Janine), Quelques reflexions sur l'ecriture des steles arabes, Ann. 1sl. T. XI. (1972).

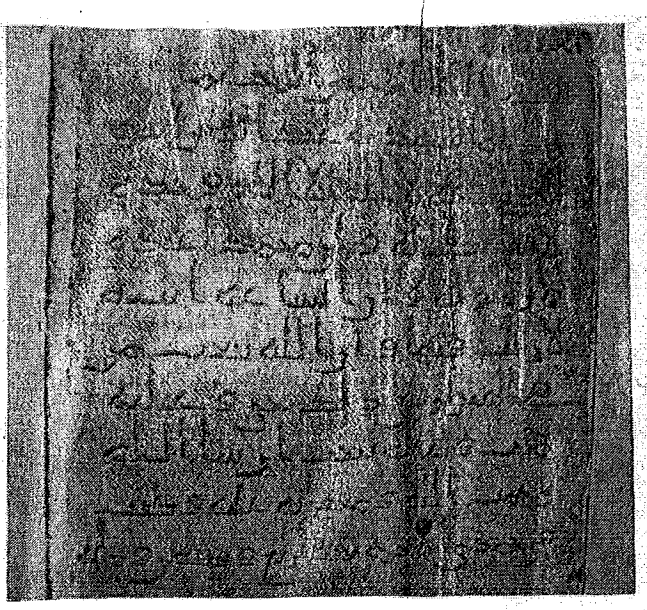
Tresors fatimides du Caire, Exposition presentee a l'Institut du monde arabe du 28 Avril au 30 Aout 1998, Paris (1998).

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

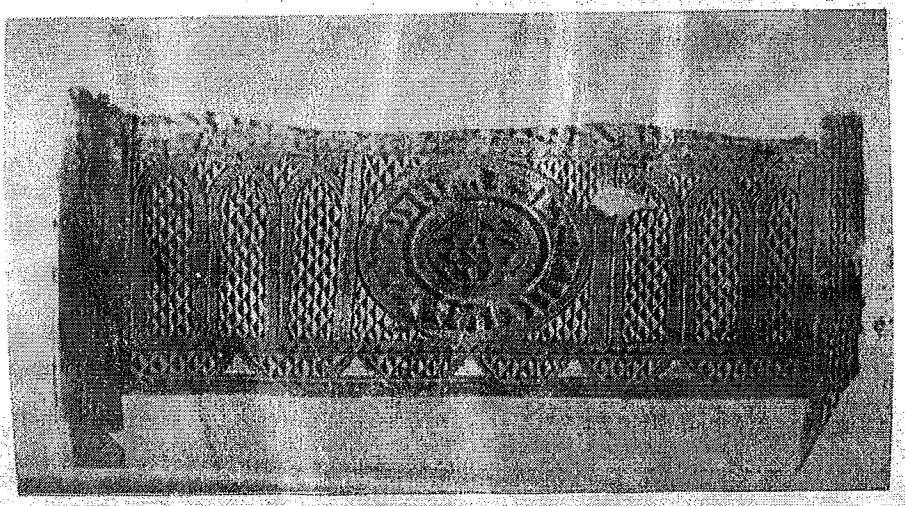
Wiet (Gaston), Catologue général du musée arabe du Caire, Les steles funéraires, Le Caire, T. I, (1936).

Wiet (Gaston), Catalogue general du musee arabe du Caire, objets en cuivre, Le Caire, (1984).

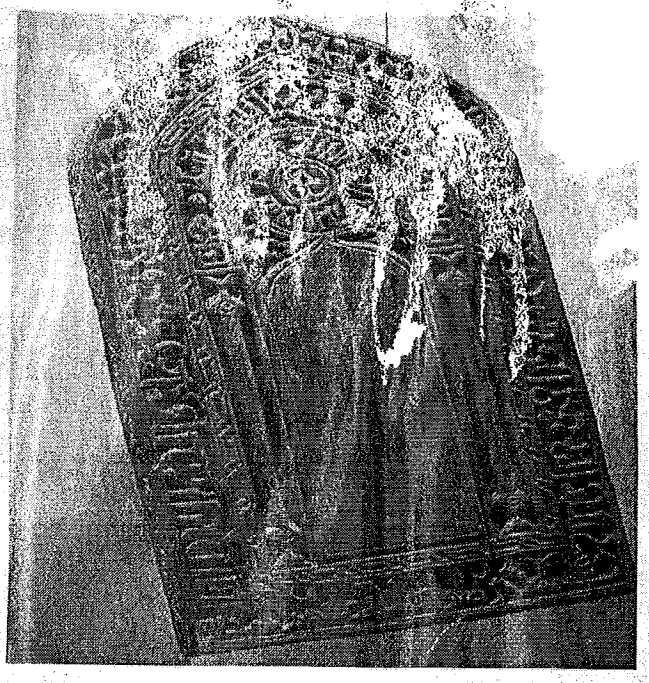
Ward (Rachel), Islamic Metalwork The British Museum Press, London, (1993).



لوحة (١)



لوحة (٢)



لوحة (٩)

لوحة (١٠)