

زينة المعنى

(الكتابة، الخط، الزخرفة)

يوسف ذنون

زينة المعنى

(الكتابة، الخط، الزخرفة)

يوسف دّتون

الناشر :

وزارة الثقافة والفنون والتراث - دولة قطر

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية :

الترقيم الدولي (ردمك) :

لوحة الغلاف: من مقتنيات متحف الفن الإسلامي - الدوحة - قطر

الإخراج والتصميم: علاء الألفي - مجلة الدوحة

المواد المنشورة في الكتاب تُعبّر عن آراء كتابها ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة.

المحتويات

5	تمهيد
9	الكتابة فجر التاريخ
41	تراث الإسلام في قبة الصخرة
64	الزينة الخطية
83	الزخرفة العربية الإسلامية
97	تاريخ الخطوط المغربية
118	فن الخط العربي وأثر الرقمنة فيه

هذه مقالات متفرقة حوّل الكتابة والخطّ والزخرفة،
فرّقتها الأزمنة والأمكنة، وجمعها هذا الكتاب. لعل
القارئ يجد فيها متاعاً وبغية.

تمهيد

هذه إضمامة تعالج بعض الجوانب في اللغة المنظورة التي يمثّلها فنّ الخطّ العربي، فيها طرف من القديم، وفيها تعريج على الحديث، تستعرض- بتركيز شديد- مسيرة الكتابة منذ ترعرعها في ثنايا الأزمان الغابرة إلى حدودها المعاصرة، والوقوف عندها بلمسات حانية لبعض جوانبها، ببعض التفاصيل، يليها التعرّض لحقبة مغربية تتمتع بالخصوصية التي تحتاج إلى إلقاء بعض الضوء على الجوانب المميّزة فيها، على أقلّ تقدير، لرصدها.

ثم التعريج على أثر خالد في صلبها، هو ثالث الحرمين وأولى القبلتين ومسرى سيّد الخلق أجمعين صلى الله عليه وسلم، الذي تُشدّ الرحال إليه وتهفو النفوس لزيارته، له حضور في تاريخ الخطّ العربي والثقافة الخطّية والدينية بوصفه أهمّ شاهد على بزوغ نور الإسلام فجراً بنصوصه القرآنية الكريمة وعمارته الفريدة التي قارعت الخطوب وصمدت عند الكوارث والنوازل، وأثريته الملهمة وفسيفسائه النادرة وحواريات متونه الهادئة.

يتواصل البحث في الإضافات الضبطية للخطوط العربية منذ العصر

الأموي، سواء في الشكل (علامات الإعراب) أو في الإعجام (النقط للتفريق بين الحروف) في الزينة الخطية، كذلك علامات الضبط اللغوية مضافاً إليها التحوّل إلى الزينة الخطية التي تتواصل مع التقاليد الفنية السائدة في الوقت الحاضر في فن الخط العربي والتي تشكّل تكاملاً فنياً في اللوحات الخطية.

واختتمّ البحث قبل الأخير بإلقاء الضوء على الزخرفة العربية في مراحلها التي استفادت من الإرث الحضاري الإنساني السابق للإسلام والمحيط بها، فحلقت في سماء الإبداع إلى آفاق ليس لها حدود، ظاهرة فنية سبقت فيها شعوب الأرض وتميزت فيها؛ ألا وهي «التجريدية» التي حوّلت الزخارف النباتية إلى زخرفة توريقية هي قمة في التجريد، استفادت من الطبيعة، وأبدعت فيها طبيعة جديدة عانقت الزخرفة الهندسية مؤلفة تناغماً متفرداً لم يكن مسبوقة، فاعترف القاصي والداني بخصوصيتها، فحملت لدى الدارسين الغربيين للحضارة العربية اسم العروبة، فسُميت بـ (الأرابسك).

كما لم يهمل البحث في ثنياه تأثيرات التقنية الحديثة وأثرها على فن الخط العربي، فعالجها بوصفها أداة جديدة تساعد على إسباغ الحداثة على الطرق والوسائل التي يمكن أن تقدّم عوناً كبيراً للخطّاطين وغير الخطّاطين للاستفادة من تقنياتها المتقدّمة، يستفيد منها الخطّاط المجيد ومثله الخطّاط المستفيد، تلبس لباس الحداثة وتمثّل مستجدّات هذا الزمان، نعمة سانحة في عباب بحر متلاطم

الأمواج من كل حدب وصوب بكلّ من سوانح الذكرى وبوارق الإلهام، تغذّ السير في ركب مسيرة هذا الفنّ الصاعد مستنطقة كل ما استجدّ من مخترعات هذه الأيام من أجل خدمته. كلها وغيرها بحوث قد وجدت سبيلها إلى الخطّاطين والباحثين، ويؤمل في هذا الكتاب أن يكون لهم مرجعاً، وكذلك للأجيال القادمة، في هذا الفن وفي غيره، للاستفادة بما فيه من معلومات تحضّ على التواصل والعمل في هذا الميدان. والله الموفق.

الكتابة فجر التاريخ

مضت آلاف السنين، بل ملايينها، إلى أن خلق الباري - عزّ وجلّ - الإنسان العاقل الأوّل الذي علّمه الله ما لم يعلم، علّمه سبل التحضر بصورة تدريجية، واستغرق ذلك مئات السنين، وكانت إحدى وسائل التحضّر عنده الكتابة التي بدأت باستعمال الرموز والتي من أقدمها ما أطلق عليها الآثاريون «الرموز الطينية الكروية - Token» والتي اكتشفت في موقع (جرمو) في شمال العراق⁽¹⁾، وتعود آثارها إلى الألف السابع قبل الميلاد، وكانت هذه الكرات تحوي في داخلها تماثيل صغيرة لأغنام بأعداد محدودة، استدلّ منها الآثاريون على أنها سندات تبادل الأمانة بين الراعي ومالك الأغنام، تشير إلى عدد القطعان المودّعة لدى الراعي، توالت بعدها الرموز والعلامات بشتى الوسائل في مختلف بقاع العالم.

العصر الشبيه بالكتابي

1- تقع قرب جمجمال، في الطريق بين مدينة كركوك والسليمانية في شمال العراق.

تحوّلت العلامات والرموز إلى رسوم، فكانت الرسوم الأولى مادّية؛ أي أنها تشير إلى رسم المادة نفسها للتعبير عنها، فرسم النجم يرمز إلى النجم الذي في السماء، وكذلك رسم الإنسان يشير إلى الإنسان، والرأس إلى الرأس.. وهكذا وُجدت هذه الرسوم في الطبقة الرابعة من حفريات مدينة الوركاء⁽¹⁾، التي تعود إلى منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، بعدها تطوّرت الكتابة المادية وحاولت التعبير عن الجانب المعنوي، فكانت المرحلة الثانية هي الكتابة المرسومة مادياً ومعنوياً، فمثلاً صار النجم يدل أيضاً على السماء أو الإله، وصارت القَدَم تدل على المشي أيضاً.. وهكذا. أشكال ورسوم تلك المرحلة: (الشكل 1).

الكتابات المقطعية

وتعدّ هذه المرحلة أولى المراحل الكتابية المعبّرة بشكل يقترب من الكمال، بقيت الرسوم، وصارت، بدلاً من التعبير عن الرسم المادي أو المعنوي، تعبّر عن المقطع الأوّل من الكلمة المرسومة، فمثلاً رسم الرأس صار يعبّر عن المقطع الأوّل من كلمة الرأس أي عن مقطع (ر) أو (را) فقط، وصار رسم العين يعبّر عن المقطع (ع) وهكذا مع بقية الرسوم. وكانت هذه النقلة قد سادت في الكتابات العراقية لدى السومريين والأكاديين والبابليين والآشوريين والكلدانيين والإخمينيين وغيرهم، وسُمّيت (الكتابة المسماوية) حديثاً، لأن

1- مدينة الوركاء الأثرية تقع في جنوب العراق.

رسوم خطوطها تحوّلت إلى شكل مسامير نتيجة لاستعمال قلم له رأس مزوّى في رسمها⁽¹⁾. (الشكل 1)، ومثلها الكتابة المصرية القديمة (الهيروغليفية)، فهي الأخرى كتابة مقطعة إلا قليلاً، ورسومها بقيت ذات صلة برسومها الأصلية، وقد تحوّلت كتابتها إلى رموز في كتبها المتطوّرة عنها، وهي⁽²⁾ الديموطيقية، ومثلها الهيرواطيقية؛ (الشكل 2)، وبقيت هذه الكتابات على وصفها إلى أن انقرضت، وتُشتقّ منها الكتابة الأوغاريتية⁽³⁾ المسمارية، التي تحوّلت إلى أن تتكوّن من (32) حرفاً، وقد سادت في منطقة اللاذقية السورية.

الكتابة الأبجدية

هي مرحلة الكتابة الأخيرة التي استمرّت، في مختلف أنحاء العالم، حتى الوقت الحاضر، في كل البلاد، ما عدا الكتابة الصينية⁽⁴⁾ والكتابة اليابانية لازلتا تعتمدان رسوم الكلمات، وقد تحوّلتا إلى رموز وعلامات، وبقيتا على حالهما حتى هذا الوقت، وقد جرت محاولات لتطويرهما، لكنهما لم تخرجا عن مجالهما الذي يعتمد على الرموز لكل كلمات اللغة⁽⁵⁾.

1 - تطور رموز الكتابة المسمارية، ولتسون، تاريخ اللغات السامية. مصر 1929، ص 35.

2- شعبان عبدالعزيز خليفة، الكتابة العربية في مرحلة النشوء والارتقاء، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة 1989، ص 23.

3 - المرجع السابق

4 - كتابة صورية صينية قديمة ترمز إلى الجبل والقمر والشمس وتطورها، قصة الألفباء، ص 25.

5- خليفة، الأسماء العربية للحروف، المرجع السابق ص70. بفكرة أوسع

الكتابة المسمارية (العربية القديمة)

	Meaning	Outline Character. B. C. 4500	Archaic Cuneiform. B. C. 2500	Assyrian, B. C. 700	Late-Babylonian, B. C. 500
الشمس	1. The sun				
الله . سما.	2. God, heaven				
جبل	3. Mountain				
انسان	4. Man				
ثور	5. Ox				
سمكة	6. Fish				
قلب	7. Heart				
يد	8. Hand				
يد وذراع	9. Hand and arm				
رجل	10. Foot				
سنبلة	11. Grain				
قطعة من الخشب	12. Piece of wood				
شبكة	13. Net				
سياج	14. Enclosure				

الشكل (1) الكتابة المادية والمعنوية وتحولها إلى رموز مسمارية.

الهيروغليفية					والهيراطيقية				الديموطيقية
2900-2800	2700-2600	2000-1800	c. 1500	500-100	c. 1500	c. 1900	c. 1300	c. 200	400-100

الشكل (2)

الكتابة الهيروغليفية والهيراطيقية والديموطيقية.

أما الكتابة الأبجدية فهي التي تعتمد على رسوم الحروف بعد تحليل المقاطع إلى حروف وحركات، وقد أهملت الحركات في الغالب. وقد تباينت الآراء في أصل الكتابة الأبجدية، إلا أن المرجح أنها نشأت من الكتابة السينائية القديمة (الشكل 3) التي يُقدَّر أنها كانت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد، وأن مخترعيها هم عمال مناجم الفيروز من الجزيرين (الكنعانيين أو اليمينيين) الذين جلبهم المصريون، ولعلهم تأثروا بالكتابة الهيروغليفية التي كانت فيها بعض أصوات الحروف، أو -ربما- تأثروا بما وصلت إليه الكتابة الأوغاريتية (الشكل 4)، فتوصلوا إلى تحليل المقاطع، فانتهد بهم إلى أصوات الحروف الأبجدية، وقد حفظت لنا الكتابة اليونانية أكثر أسمائها العربية⁽¹⁾ (الشكل 5)، كما أن كلمة (حرف) تثبت ذلك، فالحرف هو حافة الكلمة المرسومة كما هو مثبت في (الشكل 5)، فحرف الميم - على سبيل المثال - هو حرف كلمة ماء، والرسم، هو موج الماء (m)، فأهملت بقية الجملة لأنها معروفة من الرسم وبقي الحرف المطلق على كل الأشكال التي كانت معروفة في وقتها.

وقد تفرّعت هذه الكتابة إلى فرعين: شمالي وجنوبي، وكان الفرع الشمالي ممثلاً في الكتابة الكنعانية التي نشرها الفينيقيون (كنعانيو صور وصيدا على الساحل الشرقي للبحر المتوسط)، وعندهم أخذها اليونانيون، ومنها تفرّعت كل الكتابات الأوروبية، مثل الروماني،

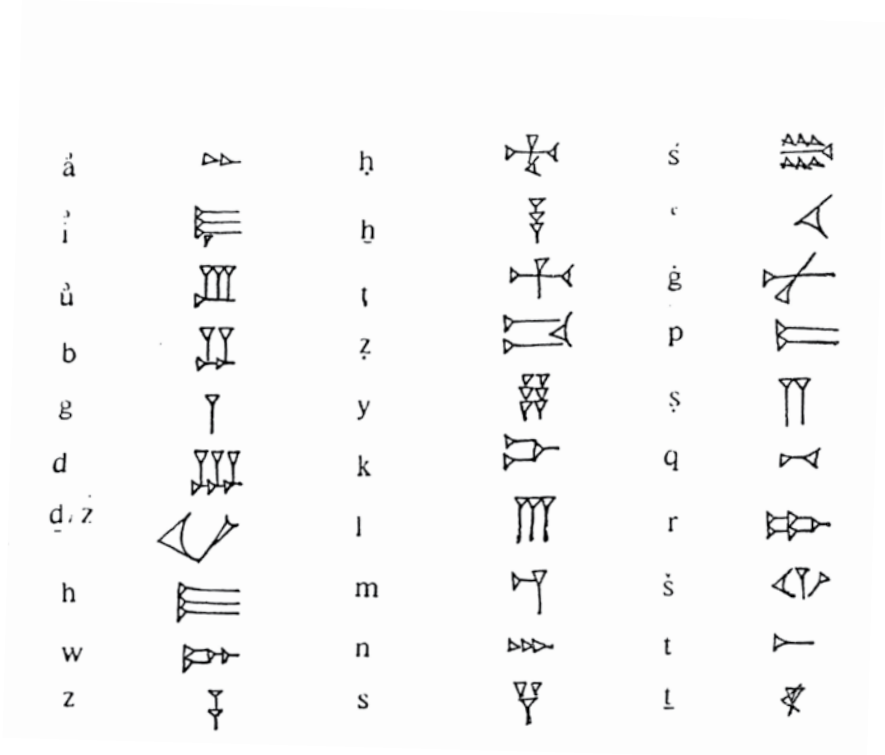
1- الأبجدية السينائية ومقارنتها بالعربية الجنوبية (المسند) والفينيقية والأوغاريتية.

اسمها بالعربية	معناها	اسمها بالغينية	الانواع السنيانية	ألفبائية الغينية
الف	ثور	الف		
باء	بيت	بت		
جيم	حمل	جيل		
دال	باب	دالت		
ها	شباك؟	هـ		
واو	ديوس؟	واو		
زاي	سلاح؟	زين		
حاء	حيط	حبت		
طاء	حية؟	طبط		
ياه	يد	يود		
كاف	كف	كاف		
لام	مساس	لاذ		
ميم	مياه	ميم		
نون	سنت	نون		
سين	دعامة؟	سالك		
عين	عين	عين		
فاء	خم	فا		
صاد	سنازة؟	صادي		
قاف	اذن؟	قوف		
راء	رأس	ريش		
شين	سن	شين		
تاء	علامة	تاء		

الشكل (3)

الكتابة السينيانية (القديمة)

كتابة صورية حرفية اكتُشفت في شبه جزيرة سيناء، تعود إلى النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد، وقد ابتكرها عمال المناجم الساميين، وتعدّ -في رأي كثير من العلماء- أصل الكتابات الهجائية كونها جزءاً من الكنعانية المبكرة، فيها كثير من الكلمات العربية اليمنية القديمة.



(الشكل 4)
الألفباء الأوغاريتية

الحرف	اسمه	أصله	رسمه في السبائية المبكرة	رسمه في اللغات الأوربية
ا	ألف	رأس ثور		A رأس الثور أو رأس البقر الألف
ب	باء	بيت		B
ج	جيم	جمل		G سنام الجمل
و	واو	وتد		YI
ي	ياء	يد		k
ك	كاف	كف		M
م	ميم	ماء		N
ن	نون	نون		N نوع من السمك
س	سين	سمكة		O
ع	عين	عين		P
ف	فاء	فم		R
ر	راء	رأس		

الشكل (5)

بعض الحروف اليونانية ورسومها وتسمياتها العربية.

واللاتيني، ثم الفروع الأخرى مثل الإسباني، والألماني، والفرنسي، والإنجليزي، والروسي، وغيرهم، أما الفرع الثاني الرئيس من الفينيقي فهو الآرامي الذي تفرّعت منه جميع الكتابات المعروفة الآن، وغير المعروفة أيضاً، ومنها الكتابات الإخمينية والبارثية، والبهلوية، والسسكريتية، والرهاوية، والتدمرية، والحضرية، والنبطية المبكرة، والعبرية الحديثة، والمندائية (كتابة الصابئة)، والميسانية، والسريانية، والنسطورية (التي تسمى الكلدانية)، وغيرها.

أما الفرع الجنوبي فهو الخطّ المسند (المعيني، والسبئي، والحَميري في اليمن، ومنه، في شمال الجزيرة العربية، الثمودي، واللحاني، والصفوي، ومنه كذلك الكتابات الحبشية عبر البحر الأحمر، وقد وُجد خطّ المسند في بداية الألف الأوّل قبل الميلاد، واستمرّ حتى بداية العصر الإسلامي. (انظر جدول تفرّع الكتابات الأبجدية في العالم).

الكتابة العربية

لقد نشأت الكتابة العربية قبل الإسلام، وهي مستفادة من الكتابات التي كانت سائدة قبلها في أطراف الجزيرة العربية، وكانت تسمى (قلم الجزم)⁽¹⁾ أي خطّ الجزم، والمقصود به - كما أوضحت المصادر العربية القديمة- الخطّ المقطوع من كتابة سابقة له، وقد اختلف القدماء والمحدثون في الكتابة التي تطوّر الخطّ العربي منها، ومن خلال الدراسة لهذا الاختلاف ثبت لدينا أنها لا تصمد أمام البحث العلمي⁽²⁾، وقد رجّحنا، بعد الدراسة اللازمة، أنها متطوّرة عن الكتابة الحضريّة⁽³⁾. وللتدليل على ذلك أجرينا مقارنات بين الكتابة الحضريّة والكتابات العربية، قبل الإسلام وبعده، في القرن الأوّل الهجري، وقد أوصلتنا الدراسة المقارنة (الشكل 6)⁽⁴⁾ إلى أن هناك

1- ابن دريد، قلم الجزم العربي قبل الإسلام، جمهرة اللغة، حيدر آباد، الركن، 1344هـ، مادة (ج ز م) 91/2.

2- يوسف ننون، الكتابة وفن الخطّ العربي، النشأة والتطور، دار النوادر، سورية، لبنان، الكويت، 1432 هـ - 2012م، ص88.

3- المرجع السابق، ص101.

4- المرجع السابق، ص83، وما بعدها تفاصيل كاملة لهذه النظرية.

القرن الأول			قبل الإسلام			الحروف العربية	الحروف الحضريّة		
٥٦٤هـ	٥٥٨هـ	٥٣١هـ	٥٦٨م	٥٢٨م	٥١٢م		ب	ج	د
د	د	د	د	د	د	ب	٦٠	٦٤	
ح	ح	ح	ح	ح	ح	ج	٢٥	٤٦	
س	س	س	س	س	س	س	٦٨	٥٩	
ر	ر	ر	ر	ر	ر	ن	٢٤	٦	
و	و	و	و	و	و	ق	١١٢	١٤٠	

الحروف الحضريّة التي انتقلت إلى الكتابة العربية بتغيير بسيط

القرن الأول			قبل الإسلام			الحروف العربية	الحروف الحضريّة		
٥٦٤هـ	٥٥٨هـ	٥٣١هـ	٥٦٨م	٥٢٨م	٥١٢م		ط	ظ	ع
ط	ط	ط	ك	ل	ل	ط	١٠٧	١٢٤	
ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	١٦	٧٩	
ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	٦٨	٦٣	
ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	٦٧	٥٩	
ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	٤	١٠٧	
د	د	د	د	د	د	د	٢٤٥	٢٨١	

الشكل (6.1)

المقارنة بين حروف كتابة مدينة الحضر والحروف العربية قبل الإسلام في القرن الأول الهجري، فهي: حروف مقتبسة كما هي، وحروف بتغيير بسيط، وأخرى مبتكرة.

المروف المظفرة	المروف العربفة	الاضافة	الكامل	المروف المبتكرة
و	و	ث	و	الألف / ا
س	س	ش	س	الميم / م
ص	ص	ض	ص	الهاء / ه

المروف العربفة المكرة الأشكال

المروف الأساسية	ب	ج	د	ك	ل	م	ن	هـ	ز	ح	ط	ظ	ع	المجموع
المروف المكرة مرة	ت	ث	د	ذ	ذ	ش	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	٨
المروف المكرة مرتين	ث	ذ	ذ	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	٣
المجموع	٢	٢	٢	٢	٢	١	١	١	١	١	١	١	١	١١

الشكل (6.2)

خمسة حروف حضرية نُقلت إلى العربية كما هي، و تسعة حروف أُجْرِي عليها تعديل طفيف، وبقيت ثلاثة حروف أشكالها مبتكرة، أما بقية الحروف فأشكالها مكرّرة، بما فيها حروف الروادف الستة المضافة التي ميّزت الكتابة العربية عن سائر الكتابات الجزرية، ما عدا العربية الجنوبية، ثم كان الإعجام، وهو النقط للتفريق فيما بينها، الذي لم يُلتزم به في المراحل الأولى لمقدرة العربي السيطرة على لغته، ولذلك نجد أن وضع الإعجام اختلّف فيه بين مشرق الوطن العربي ومغرب، لا، بل إن هناك أنواعاً من الإعجام مختلفة عن ذلك، نجدها في بعض مصاحف القرون الأولى وفي كتابات قبة الصخرة من عهد الخليفة عبدالملك بن مروان، والمؤرّخة سنة 72 هـ، (الشكل 7).

لقد أُطلق على الكتابة العربية قبل الإسلام (قلم الجزم) كما مرّ بنا، وهو مصطلح تجسّد في عدة صيغ كما ورد في المعاجم، وهي:

1 - الجزم: الكتابة المجزومة أي المطوّرة من كتابة سابقة كما ذكرنا، ورجّحنا أن تكون الكتابة العربية مجزومة من الكتابة الحضرية.

2 - الجزم: هو قلم القصب الذي يُعدّ أداة للكتابة، والذي تكون قطة رأسه مدوّرة، أي لا يوجد فيها تحريف، وهو القلم الذي استعمل في الكتابة العربية قبل الإسلام، واستمرّ بعدها في بعض الخطوط الموزونة.

3 - الجزم: تسوية الحروف على نسق ووزن ونظام، ويكون ذلك

مستقيم: شهد الله انه لا اله الا هو
 بك له له الملك وله الحكم
 اللهم على. دكوما عبد وهما
 عندته و سكر فسلاسر هم
 عيسى ابراهيم رسول الله وكلمته

تحليل كتابات الفسيفساء في قبة الصخرة المؤرخة سنة ٧٢ هـ

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله الذي لا اله الا هو وال
 والارض ومنهم السموات والارض والاحد الصمد
 ملك يومئذ الملك منسأ وبتوع الملك ممرسا
 الرحمن الرحيم كتب على نفسه الرحمن وسعد رحمة
 ملك واسماءك اليسويو بها الكرمه وسلطك العد

تحليل كتابات الفسيفساء في قبة الصخرة سنة ٧٢ هـ

عليه من ايليا الى هدا
 المبل تمته امسال

تحليل كتابة جبرائيل الطبريزي من عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ٦٥-٨٦ هـ
تحليل يوسف ذنون

الشكل (7)

تحليل كتابات قبة الصخرة المؤرخة سنة (72 هـ).

بشكل هندسي في الخطوط المنتصبة والمبسوطة كما يشاهد في نقشِي زبد (511 م)، وحران اللجا (568م). (الشكل 8).

4 - الجزم: بمعناه اللغوي المعروف، أي أن الحرف مقطوع من الحركة، والذي يطلق عليه (الحرف المجزوم)⁽¹⁾.

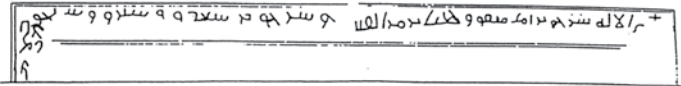
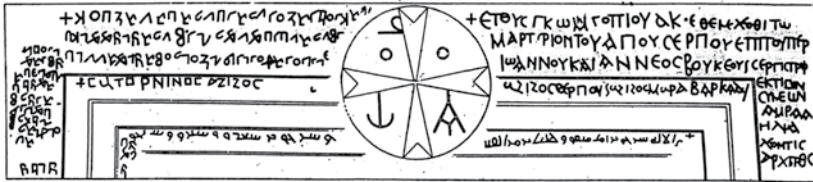
فإذا تعقّبنا مسار الكتابة العربية (كما ذكر الرواة) نجد أنها نشأت في (بقّة)⁽²⁾، ثم انتقلت إلى الأنبار، وبعدها إلى الحيرة، ومن ثمّ إلى دوحة الجندل في الجوف شمال نجد، وبعدها إلى مكة المكرمة قبل الإسلام. ولما كتبها المكّيون أُطلق عليها (القلم المكّي) أي الخطّ المكّي، وهو أساس خطوط المصاحف في القرون الثلاثة الأولى التي عُرفت بـ (الخطوط الموزونة).

الخطوط الموزونة

بعد أن ساد الخطّ المكّي في الكتابة منذ عصر الرسالة جرت عليه تحسينات نتيجة ظهور طبقة من الخطّاطين طوّرت نفسها فنياً، وخاصةً في خطوط المصاحف الذي صار في كتاباتها نوع من العبادة، من أمثال خالد بن أبي الهياج، ومالك بن دينار (ت 131 هـ)،

1- الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق علي حسن هلال، القاهرة، 1384هـ/1914م، مادة (ج ز م) 627/10.

2- حاضرة جنيمة بن الأبرش في الجزيرة الفراتية، وهي تقع جنوب الحضر، على بعد 68 كم شمال العراق، ياقوت الحموي، معجم البلدان، يبزك 1866، 1/702 و 3/939.



نقش نيزد (٥١٢ م) بالبرصية والسريانية والبرنانية

اد فله برصية / الاوس
 اد سلسر الذهب الملك على
 سلسر مسلك سب
 قوطك

ان سر حيزر كلمو سب / المرحول
 سب / بزو لككسر علا مسد
 حيزر
 كلم

الشكل (8) نقوش الكتابات العربية قبل الإسلام.

وقطبة المحرر (ت 154 هـ)، وغيرهم كثير، وكان من نتيجة ذلك أن تنوّعت أساليب الخطوط الموزونة فصار منها خطوط المصاحف (الشكل 9)، وقد وصلنا الكثير منها، ثم خطوط العمائر التي أُطلق عليها (الجليل الشامي) وهو الخطّ المكي الكبير الذي تأثر بمواد البناء في كتابته، وخاصة مادة الفسيفساء، كما نشاهده في كتابات قبة الصخرة المؤرّخة سنة (72 هـ)، ثم شيوع الكتابات اليومية السريعة في المراسلات والعهود والدواوين وغيرها، وقد طرأ عليها بعض اللين في رسم حروفها المبسوطة، وأطلق على هذه الكتابات السريعة (خطّ المشق)، وهو يختلف من كاتب إلى آخر، وكان من نتيجة ذلك ولادة (الكتابة المنسوبة) التي عالجهما الخطاطون، وعلى رأسها (خطّ الثلث) الذي يُنسب اختراعه لأكثر من خطّاط، ولكن المشهور أن الذي أرسى قواعده هو الخطّاط إبراهيم الكاتب (ت 200 هـ)، وقد تحقّقت له السيادة بعد القرن الرابع الهجري وما بعده، واشتهر به كثيرون، منهم أبو علي محمد بن مقله (ت 328 هـ)، وأخوه أبو عبد الله (ت 338 هـ)، وابن البواب (ت 413 هـ) وتلامذته، حتى وصل إلى عهد ياقوت الموصلّي (ت 618 هـ)، وياقوت المستعصمي (698 هـ) وتلامذته المشهورين.

الكتابة المنسوبة

اشتهر بها الخطاطون من العصر العباسي المذكورون فيما تقدّم، واستقرّت، في نهايته، على الأقلام الستة (الخطوط الستة) وهي:

42:49
 و بعد اسم الله الحود يا اولاد و رحمهم ما حود
 يا اولاد يا اولاد موسى عبيد الله علم قدوس وما
 كان لسان بجملة الله الا وحيا او من وراء حجاب
 او نورا من نور لا يوقر نادى ما سببا انما على عظم
 و ذلك او حيا اليك دو حيا من امر تاما كصد
 به ما الصبر ولا الا نقر واحص عيشه بود ان يحدى به
 من سامر عدايا وانك لطف الرضا كما سببه
 ص كما الله الذي له ما في السموات
 وما في الارض الا الله صبرا لا مود

42:53
 اسم الله الرحمن الرحيم حم و الصبر الصبر
 انا جعلته فربنا عبدك لعلك تعلمون و انتم و انتم
 الصبر اذ ما لعل عيشه افنصوب عتقكم الله
 صها ان صبره هو ما مسرفه و حمد ادس لنا صبره
 يا اولاد و ما ناسه من نبي الا كما نوا به سببه و
 صبا اسد منه بكشا و مضامنا الا اولاد و
 بعد من جلا السموات و الارض ليعول خلفه الا
 صبره الذي جعل له الارض مفدا و جعل لهم
 صبره لعلك تعلمون و الذي نزل من السماء
 صبره كما نزلت به و ما حد ليعول و الذي
 صبره كما و جعل لهم من الملك و الا
 صبره كما طهودة ثم نزل كما نزل به

الشكل (9) كتابات الخطوط الموزونة، رُقّ قرآني من القرن الأول الهجري.

1 - **الثلاث:** ويعدّ الخطّ الرئيس فيها (أبو الخطوط)، ومنه تطوّرت بقية الخطوط، وصار أنواعاً مميزة تحكي قصّة تطوّر الخطّ العربي في هذا العصر المبكر، فمنه (خطّ الثلاث الأقدم)، وهو نوع من الخطوط الموزونة، قدّر عرض رأس قلمه الخطّاط قطبة المحرر، في نهاية العصر الأموي، بثماني شعرات، وانتهى مع نهاية الخطوط الموزونة، يليه (خط الثلاث القديم) بشخصية جديدة، وقد ساد في العصر العباسي وبعده بقليل، وخاصّة في عهد المماليك في مصر، أعقبه تطوّر واضح في دمج بعض خصائص الخطّ المحقّق، وقد ساد لدى العثمانيين في عهدهم المبكر ليصل في نهاية هذه الدولة إلى (الثلاث الحديث) والذي بقي إلى الوقت الحاضر، وفي المغرب العربي بقي - أيضاً - بخصائص تميّزه بانطلاقه متطوّراً من خطّ الثلاث القديم.

2 - **النسخ:** مرّ هذا الخطّ مبكراً بأساليب شخصية للخطّاطين، وخاصّة في طريقة ابن البوّاب، واستقرّ بشكله الأخير عند ياقوت المستعصمي، ورسخ في بداية العهد العثماني عند الخطّاط الشيخ حمدالله الأماصي المعروف بـ«ابن الشيخ» (ت 926 هـ)، واشتهر بعده كثير من الخطّاطين العثمانيين، ومن أشهرهم الحافظ عثمان (ت 1110 هـ)، وجاء بعده كثيرون، وفي الوقت الحاضر شاع عند الخطّاطين الذين أجادوه في جميع البلاد الإسلامية تقريباً.

3 - **المحقّق:** هو خطّ جليل، ولا يختلف كثيراً عن خطّ الثلاث إلا أن له قواعده الخاصة التي بدت ملامحها في العهد العباسي،

واستقرت بعده في بغداد والموصل وبلاد الشام ومصر على طريقة ياقوت المستعصمي، وكما مرَّ بنا، فقد احتواه خطُّ الثلث، ولم تبق إلا بَسْمَلَتَه المحقَّقة المعروفة.

4- **الريحان**: هو مصغَّر المحقَّق (يكتب بثلاث قطع قلمه)، وقد ظهرت أولى نماذجه عند ابن البَوَّاب، واستُعْمِل في كتابة المصاحف مع المحقَّق حتى القرن العاشر الهجري، إلاَّ أَنه انتهى بعده. وتجرى محاولات لإحيائه في الوقت الحاضر مع خط المحقَّق.

5- **التواقيع**: عدَّه الخطاطون خطًّا خاصًّا، ولكن حقيقة أنه هو تصغير لخطِّ الثلث، فيه لين وتواصل في حروفه وكلماته، كان يُستعمل في تواقيع الكتاب في الدواوين، ولدى المسؤولين في الأحوال الرسمية.

6- **الرقاع**: يُعدُّ هو الآخر مصغَّر خطِّ التواقيع، ويحمل أغلب صفاته، وقد استُعْمِل لطلب الحاجات والكتابات الشخصية (الشكل 10) وقد اندثر بشكله القديم إلا أن الخطَّاطين طَوَّروه، وأخذ يُستعمل في كتابات الإجازات الخطيَّة؛ لذلك أطلقوا عليه (خَطُّ الإجازة أو التوقيع).

ولمَّا ظهر (خطُّ الرقعة) بشكله الخاص الذي ليس له علاقة بخطِّ التواقيع أو الإجازة، وجرى وضع القواعد الخاصَّة به في منتصف القرن الثالث عشر الهجري، التبس على الدارسين، ولكن الخطَّاطين يعرفونه جيداً.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اللَّهُ يَأْتِيهِ الْغُيُوبُ

أَنْ يُخْفِيَ	أَنْ يُخْفِيَ
أَنْ يُخْفِيَ	أَنْ يُخْفِيَ

قَالَ رَسُولُ الْمَكِّيِّ وَالْمَدِينِيِّ

تمر المحقق

وَيَلْمُهُ • مَنْ أَسْبَحَ بِكَ الْيَوْمَ صَائِتًا قَالَ أَبُو بَكْرٍ أَنَا • قَالَ فَرَسٌ
 بِكَ الْيَوْمَ حَسْبًا قَالَ أَبُو بَكْرٍ أَنَا • قَالَ فَرَسٌ لَدَيْكَ الْيَوْمَ
 بِرَيْضًا قَالَ أَبُو بَكْرٍ أَنَا • قَالَ فَرَسٌ لَدَيْكَ الْيَوْمَ مَسْجِدًا قَالَ
 أَبُو بَكْرٍ أَنَا • قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ •
 مَا اجْتَمَعَ فِي أَرْضِي لِأَدَمَ لَيْلَةٍ • أَوْ مَوْجِدًا لِأَسْعَدِي • أَنَّهُ قَالَ
 قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ • إِنْ أَوَّلَ الْبَشَرِ عَطَا

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الشكل (10.1)

سورة التوبة

وَابْتَغِ كَثِيرًا مِّنَ النِّعَمِ كُلِّهَا

قال أمير المؤمنين وأما المؤمن في الدنيا فليست الدنيا له إلا دار عبادة

والتقوى

قَالَ النَّبِيُّ الْأَمْرُ إِلَى اللَّهِ أَشَدُّ مِنَ الْفِتْنَةِ الْمَلِكُ

عليها الكرامتة الرضوخة الناس من ما لم يستبته بالآية

تمت الآيات الستة من سورة التوبة لله الملك العادل للامير المؤمنين
عليه السلام الحسين بن علي بن عبد الله بن عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان

الشكل (10.2)

الخط الكوفي:

حينما سادت (الكتابة المنسوبة) في الدواوين والكتب الرسمية والمخطوطات والعمائر وغيرها، في القرن الخامس الهجري، اتَّجَه بعض الخطَّاطين لتطوير الخطوط الموزونة لأغراض زخرفية، فعالجوها بمنظور هندسي صرف وزخرفي متطوّر، عندها تطوّرت سريعاً منذ القرن الخامس الهجري، وأُطلق عليها، منذ ذلك الحين، (الخطّ الكوفي) لأن أصولها - كما تذكر بعض المصادر - أخذت مسارها الهندسي (اليابس) في مدينة الحيرة قبل الإسلام، لمّا بُنيت الكوفة بجوار الحيرة وقضت عليها، لذلك، أُطلقت عليه هذه التسمية لأن أصله من هذه البقعة، ثم بدأت مسيرة جديدة تطوّرت فيها هذه الخطوط من شكلها البسيط في (الموزونة) إلى الكوفي المرؤس ثم الكوفي المضمفور، وبعدهما كوفي الفراغ الزخرفي، وكوفي المهاد الزخرفي، ثم كوفي التشكيلات الفنية، وبعده الكوفي المربّع الذي يعتمد الخطوط المستقيمة في رسم كلماته، والذي أُطلقت عليه عدة تسميات، أشهرها في القديم (الكوفي المعقلي) الذي نتجت أشكاله من شكل العقال في البناء الطابوقي (البناء بالآجر) (الشكل 11). إن هذه التطورات في الخطّ الكوفي كَوَّنت منه أشكالاً لا حصر لها بدخول الضفر وزخارف التوريق، خاصّة بتكوينات عمارية، فكثرت تسميات أنواعه حديثاً، فمنهم من نسبها إلى المدن، فقالوا: القيرواني، والأندلسي، والموصلي والنيسابوري، وغير ذلك، ومنها تسميات حسب الدول، مثل الفاطمي، والأيوبي، والمملوكي،

هكذا وعدوا ليوم الحساب

خط المصاحف (كوفي القرون الثلاثة الأولى الهجرية)

شهد الله انه لا اله الا هو

خط الجليل الشافي (الكوفي البسيط)

الخط الكوفي المروّس

الخط الكوفي المروّس

الشكل (11.1) .



خط كوفي (الفراغ الزخرفي)



خط كوفي (المهاد الزخرفي)



الكوفي المضفور

الشكل (11.2)



الكو في المرع



كو في الت شكيلات الفنية

الشكل (11.3)

وغيرها، وكذلك ثمة تسميات لها بحسب أشكالها النباتية كالبرعمي، والمورّق، والمزهر، والشجري، وغيرها، وكلها ذات دلالة، إلا أنها لا تحيط بأحوال أنواعه كما طرحنا تقسيماتها السابقة⁽¹⁾. ويُعدّ الخطّ المغربي المبسوط، وحتى الخطّ المجوهر، متطوّرين عنها، وقد أفردنا لذلك بحثاً خاصّاً يأتي فيما بعد.

التحوّل في مراكز النشاط الخطّي:

لقد أثر سقوط بغداد سنة 656هـ التي كانت المركز الرئيسي والأوحد لتطوّر الخطوط، في النشاط الخطّي، وتفرّقت إلى مراكز، منها بلاد الشام ومصر في عهد الأيوبيين والمماليك، فاعتمدوا الأقلام الستة، وأضافوا إليها (قلم الطومار)، وهو لم يكن خطأً جديداً بل هو كتابة جليّة كُتبت بأسلوب الثلث القديم أو المحقّق، وأضافوا إليها (الغبار) وهو خطّ كتابة دقيقة تُستعمل في كتابة بطاقات البريد الصغيرة التي ترسل بواسطة الحمام الزاجل، ولا يمكن أن يُعدّ خطأً فنياً مثل بقية الخطوط،

اشتهر الكثير من الخطّاطين في هذه الفترة، منهم: ابن الوحيد (ت711هـ)، وابن البصيص (الأب) (ت716هـ)، وشعبان الآثاري الموصلي (ت828هـ)، وابن الصايغ (ت845هـ)، وغيرهم.⁽²⁾

1 المرجع السابق، ص 225.

2- James,D., Qurans of Mamluks, London, 1988

ومن المراكز الأخرى - أيضاً - شرق العالم الإسلامي، وخاصة بلاد فارس والهند وما جاورها حتى الصين، وكانت الأقلام الستة شائعة لديهم في مراحلها الأولى، ولكن، جرى التحوّل إلى خط نستعليق، والشكسته، والبھاري، والأوردو، وكُتِبَ لها الانتشار الواسع، وبلغت مراحل متقدّمة، وخاصة في خطّ نستعليق الذي ينسب تقيده إلى الخطاط معروف البغدادي، أستاذ شمس الدين بايسنقري (ت 850 هـ)، وقد ظهر فيه خطاطون يُشار إليهم بالبنان مثل: علي التبريزي (ت 850 هـ)، وعلى الهروي (ت 951 هـ)، ومحمود شاه النيسابوري (ت 982 هـ)، وميرعماد الحسيني (ت 1024 هـ)، وميرزا سنكلاخ (ت 1294 هـ). وفي الهند داراشكوه (ت 1069 هـ). وفي أفغانستان عزيز الدين الوكيلي (ق 14 هـ). وفي الدولة العثمانية محمد رفيع (1183 هـ)، ومحمد أسعد اليساري (ت 1213 هـ) وابنه مصطفى عزة، وآخرهم نجم الدين أوقياي (ت 1396 هـ). وهذا غيض من فيض من خطاطي نستعليق الذي يُسمّى عند العثمانيين (خطّ التعليق)، وفي بعض البلاد العربية مثل العراق والشام ومصر يسمّى (الخطّ الفارسي)⁽¹⁾. (الشكل 12).

وتأتي الساحة الثالثة التي بلغ بها الاهتمام بالخطّ العربي مداه، فوصلوا بالخطوط إلى درجة الإعجاز ما عدا الخطّ الكوفي، وكان الخطّ أحد ركائز الحكم في هذه الدولة فانتشر فيها انتشاراً واسعاً، وبلغوا الذروة في كتابة خطّ الثلث، والثلث الجلي، والنسخ،

1- حبيب بن فضائلي، أطلس الخطّ والخطوط، ترجمة محمد التونجي. دار طلاس، دمشق، 1993.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 مَا لَكَ يَوْمَ الدِّينِ أَنَاكَ . نَعْبُدُ
 وَأَنَاكَ سَتَعِينُ إِذْنَا الصِّرَاطِ الْمُسْتَقِيمِ
 صِرَاطِ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَمَّ الْمَغْضُوبِ
 عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

عبد المحسن

عبد المحسن

الشكل (12) خط نستعليق، للخطاط ميرعماد الحسيني.

وطوروا خطوطاً أخرى منها الديواني، وجلي الديواني، وقد سُميت هذه الأخيرة (الخطوط الهمايونية) أي الرسمية، مع رمز توقيع السلاطين المعروف بـ(الطغراء)، كما أبدعوا في إعداد مواد الخط من ورق وحب وأدوات خاصة به كالمحابر والدّوى والسكاكين والأقلام وغيرها، وبلغوا في ذلك الغاية التي أوصلتهم إلى إتقان غير مسبوق، وظهر منهم أعداد غفيرة من الخطّاطين طوال العهد العثماني، على رأسهم الشيخ حمدالله وأحمد القرة حصاري (ت 963 هـ)، والحافظ. وقد زخر القرن الثالث عشر الهجري بعظماء الخطّاطين، أمثال راقم (ت 1241 هـ)، ومصطفى عزت (ت 1293 هـ)، وعبد الله زهدي (ت 1296 هـ)، وشفيق (ت 1297 هـ)، وتلاههم رجيل أكملوا مسيرتهم أمثال: سامي (ت 1330 هـ)، ومحمد نظيف (ت 1331 هـ)، وحسن رضا (ت 1338 هـ)، وسيد محمد شوقي (ت 1304 هـ)، ومحمد عزت (ت 1306 هـ)، والحاج أحمد الكامل (ت 1360 هـ)، ومصطفى حليم (ت 1384 هـ)، وكان خاتمهم (أستاذي)، عملاق الخطوط في العهد العثماني حامد الآمدي (ت 1402) رحمه الله، وغيرهم كثير ممن يعجز القلم عن حصدهم، وقد امتدّت آثارهم حتى الوقت الحاضر⁽¹⁾، وخدمت جذوتهم بسقوط الدولة العثمانية سنة 1924م، لكنهم نشطوا في الوقت الحاضر، حينما بدأت البلاد بالنهوض بالخطّ العربي، خاصّة في مصر والعراق، وعمّ النشاط البلاد الإسلامية.

1- şevket Rado, Tur Hattattari, Istanbul,1984

نهض الخطّ العربي (فنّ هذه الأمة) بشكل لم يسبق له مثيل،
وتحتاج دراسة أوضاعه إلى مجلّدات لكي تغطّي نهضته، وهو أمر
مطلوب من الأجيال الحاضرة والأجيال القادمة، للعمل على تغطيته
وإيفائه حقّه من الدراسة والتوثيق. والله الموفّق.

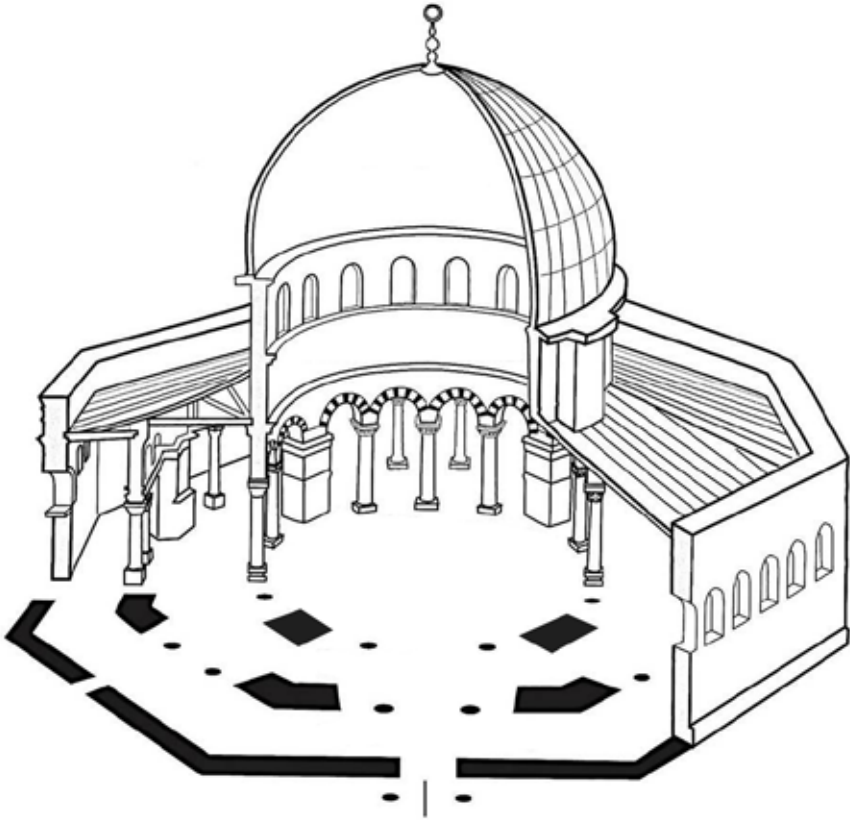
تراث الإسلام في قبة الصخرة

تمثّل معالم قبة الصخرة، بعمارتها وخطوطها وزينها الزخرفية تاريخ الفن الإسلامي، منذ بزوغه في العصر الأموي إلى يومنا هذا، فهي قديمة قديم التاريخ الإسلامي ومتجدّدة مع توالي العصور، يتجسّد فيها تراث العرب والمسلمين، وهي الرمز الأكبر والأشمل لحضارتهم؛ فهي العمارة في أبهى أشكالها التي تطالعا بشتى أنواع الزخارف التي حملت إرهاصات نواة الفنون الزخرفية، وصارت سمة خاصة بالفن الإسلامي، بدأت في العصر الأموي منطلقة من الفنون المحليّة المتأثّرة بالفنون السابقة، ومن ثمّ تنامت شخصيتها المميّزة في العصر العباسي الأول، لتنتلق بتنوّع عجيب وتطوّر أعجب، ومنها وفيها انطلق الفن العربي الأصيل، فن الخطّ العربي، الذي انفردت فيه الحضارة العربية والإسلامية بتنوّع مبهّر وإبداعات لم تقف عند حدّ حتى الوقت الحاضر، مكوّنة سمة الفنون الإسلامية، واحتلّ فيها المكانة الأسمى في جميع مخلفات الحضارة العربية والإسلامية، وقد ضمّت جنباتها نماذجه على اختلاف العصور.

فإذا تفحصنا تصميم مبنى قبة الصخرة، فسوق نجد أنفسنا أمام تصميم فريد من نوعه، يستمدّ منطلقاته من الصلة بين الأرض والسماء بشكله الذي خرج عن المألوف، وهو الشكل الدائري إلى الشكل المثلث (الشكل 1) «ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية» (سورة الحاقة- 17)، ويرتكز على فكرة تخدم شكل الصخرة غير المنتظم الذي منح معالجته تصميماً يرتكز على تعدد العوامل، أكسبه مقاومة الظروف الطبيعية خلال هذه المدة الطويلة من السنين (حوالي ألف وثلاثمئة وستين سنة)، وخاصّة مقاومته للهزّات الأرضية والزلازل التي لم تؤثر فيه إلا قليلاً، بينما دمّرت المباني المجاورة؛ فهو تصميم متفرد في تاريخ العمارة الإسلامية، ليس له مثل في السابق ولا في اللاحق، نابع من طبيعة المكان الذي وضع له: الصخرة التي عرج منها الرسول محمد -صلى الله عليه وسلم- إلى السماء، فهو بناء رمزي لحفظها بالإضافة إلى كونه رمزاً لأولى القبليتين وثالث الحرمين: الحرم المكي، والحرم المدني.

وقد أجمع الدارسون لهذا التصميم -أمثال كريزول، ورشمند وكليزغانو⁽¹⁾، وغيرهم- على مكانته الممتازة في العمارة الإسلامية والتي تفوق سائر المباني في الجمال والفخامة والرونق وإبداع الزخرفة، بالإضافة إلى بساطة التصميم وتناسق الأجزاء ودقة النسب والتفرد في عمارته المثلثة التي لم يظهر لها مثل في المساجد الإسلامية (ما ظهر منها في بعض المقابر والمدارس يختلف جملةً

1 - محمد هاشم غوشة، المسجد الأقصى المبارك، دار القس 209، ص 56 - 75.



الشكل - 1
تصميم مبنى قبة الصخرة

وتفصيلاً): تدُرُج المبنى من الداخل بإطار دائري يحتضن الصخرة، تعلوه قبة ضاربة في الفضاء يساعد على حملها وإسنادها مثنّ يثبّتها قائم على الدعائم والأعمدة، يليه مثنّ يسورها، ويتمّ إسنادها بنسب فاضلة عجيبة وعناصر عمارية متنوّعة وتفاصيل مذهلة⁽¹⁾.

أمّر الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان، الذي حكم في الفترة (65 - 86 هـ / 684 - 705 م)، ببناء قبة الصخرة سنة (66 هـ / 685 م): وانتهى البناء سنة (72 هـ / 692 م)⁽²⁾ كرمز لمعجزة الإسراء والمعراج، فكانت معجزته الباقية إلى يومنا هذا تقارع الزمن شاهدة على العصور العربية والإسلامية التي مضت، فهي تمثّل ولادة مجموعة فنون عربية، تأتي العمارة في مقدمتها. والزخرفة، في مصاحبتها للعمارة، بدأت بما هو معروف من فن الفسيفساء قامت على خبرة الصنّاع المحليّين في ثلاثة اتّجاهات: الأول منها في الرسوم الجدارية المجرّدة، ومن ثم - وهو الأعمّ - التزيين بواسطة الرسوم النباتية وملحقاتها على الطبيعة⁽³⁾، وكان ثالثها الخطّ العربي الذي يؤكّد محلّيّتها، ولربّما سبقته محاولات في المسجد النبوي، وهذا ما سنتعرّض له ببعض التفصيل في هذا البحث؛ لأنه قلما تعرّضت له الدراسات السابقة، بالرغم من أهمّيته القصوى في نواح حيوية من تاريخ هذه الأمة، ولهذا سوف نقوم بإلقاء مزيد من الضوء

1 - زكي محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة، القاهرة 1948، ص 36 - 40.

2 - خالد عزب، عمارة المسجد الأقصى المبارك، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2009، ص 31 - 35.

3 - إبراهيم الفني، فسيفساء قبة الصخرة، دار اليازوري العلمية عمّان - الأردن، 2007.

عليه، وخاصة كتابة سنة 72هـ، هذا بالإضافة إلى الكتابات الأخرى التي تشير إلى تعاقب العصور على هذا المرفق الحيوي الذي سوف نعرض لبعضه مما يؤكد أهميّة التاريخ والعصر، وإن طرأت عليه بعض التغييرات التي أفقدته أهميته الفنية في الترميمات المعاصرة.

في هذا المَعْلَم نشاهد كتابات من عهد العباسيين في النصوص التذكارية، تعود إلى زمن الخليفة المأمون، سنة 216هـ، ونصوصاً أخرى من زمن الخليفة المقتدر بالله سنة 301هـ، تطالعنا بعدها نصوص العهد الفاطمي في ترميمات القبّة من زمن الحاكم بأمر الله 407هـ، ومن بعده الظاهر بأمر الله سنة 413هـ، ثم القائم بأمر الله سنة 463هـ، أعقبتها الكتابات الصليبية حينما سيطر الصليبيون على القدس، التي حرّرها صلاح الدين الأيوبي، فقام بإزالة المعالم الكتابية والكنسية التي خلفها الصليبيون، وترك لنا في القبّة، من الداخل، شريطاً من الكتابات التذكارية بخطّ الثلث القديم⁽¹⁾ سنة (586هـ - 1190م)، بعد أن كانت الكتابات السابقة بالخطّ الكوفي البسيط، والمرّوس، والفراغ الزخرفي. واستمرّت تكتب بخطّ الثلث القديم في داخل مبنى القبّة فيما كتبه سلاطين المماليك بعد ذلك، ومنها الشريط الكتابي للسلطان محمد بن قلاوون المؤرّخ سنة 718هـ وبعده الملك الأشرف تايّتباي سنة 872هـ⁽²⁾، وختمت

1 - يوسف نّون، خطّ الثلث القديم والعمائر العربية والإسلامية، مجلة «حروف عربية» 1429/20 هـ - 2008 م، ص 4.

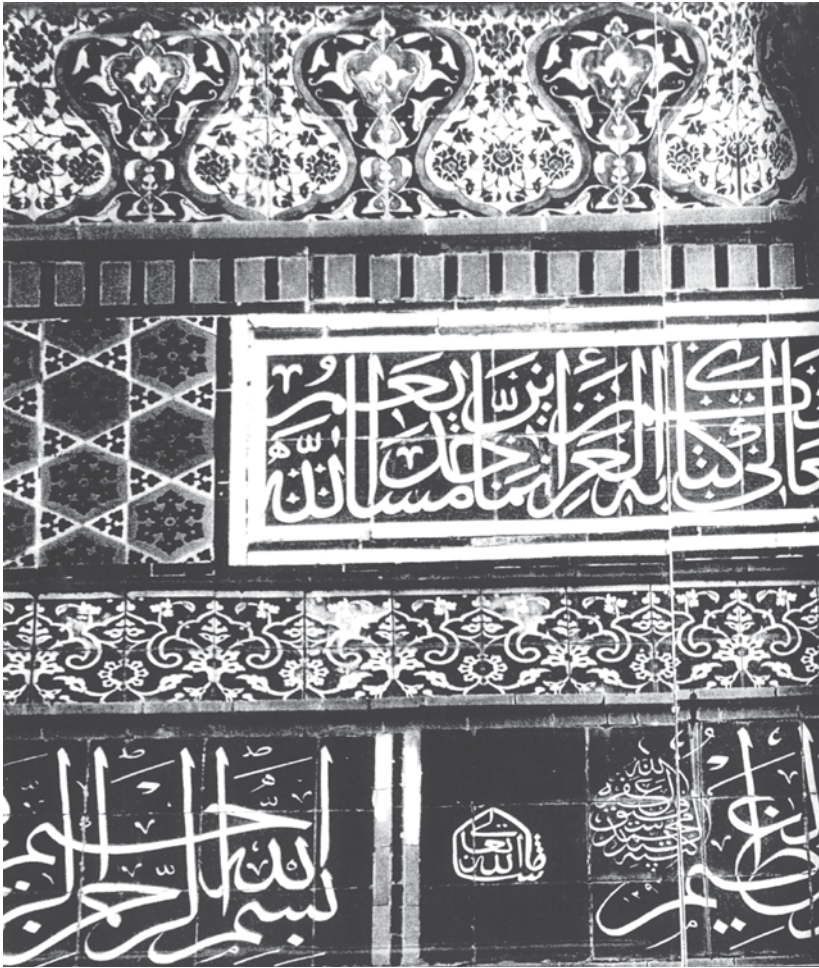
2 - محمد غوشة، المسجد الأقصى المبارك، مرجع سابق، ص 59 - 64.

هذه الكتابات في العهد العثماني، وكان من أبرزها الشريط الكتابي الذي يحيط بجدران مبنى قبة الصخرة من الخارج، كتبه الخطاط العثماني الشهير محمد شفيق بخط الثلث الحديث، وقد كتب به سورة ياسين سنة 1293هـ - 1876م. (الشكل 2).

إن ما تقدّم من الكتابة يشير إلى أن هذا المَعْلَم يشكّل معرضاً لفنون الخطّ، يسجّل تطوّر الكتابات الخطّية وتنوعها على امتداد العصور الإسلامية، مع ما صحّب ذلك من تطوّرات زخرفية كبيرة، خاصّة في العهد العثماني، حينما جرى ترميم مبنى القبة بالقاشاني بزخارفه الفنية والمعروفة في ذلك الوقت مثل الزخارف النباتية، والتوريق (الرومي)، والخطاي، والهندسي، وقد تمّ ذلك في سنة (952هـ - 1545م) حينما جرى ترميم التالف من الفسيفساء الأموي في زمن السلطان سليمان القانوني (حكمه: 936 - 974 هـ/1520 - 1566م) والذي مازال قائماً فيها حتى الوقت الحاضر⁽¹⁾. (الشكل 3).

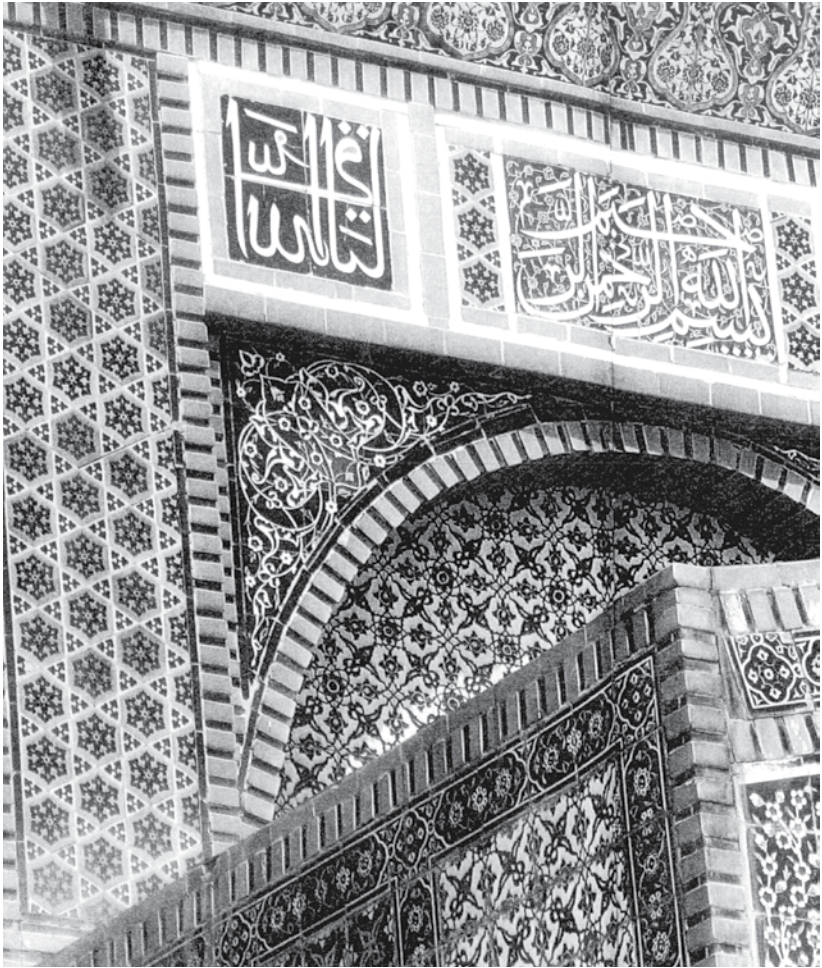
إن ما تقدّم لا يغني عن إلقاء الضوء على هذا الصرح المعماري، الذي أشادت في وصفه كتب العمارة العربية الإسلامية، شرقها وغربها، بمؤلّفات خاصّة ومؤلّفات عامّة لا تحصى، وبصورة تفصيلية في جميع دقائقه، مثل كتاب كريزول «العمارة الإسلامية المبكرة» المشهور، وغيره كثير من مؤلّفات هذا الفنّ.

1 - إبراهيم الفني، فسيفساء قبة الصخرة، مرجع سابق، ص 64.



الشكل - 2

كتابات الخطاط العثماني محمد شفيق علي القاشاني، في مبنى قبة الصخرة،
على الجدران الخارجية، 1293. (عن: غوشه).

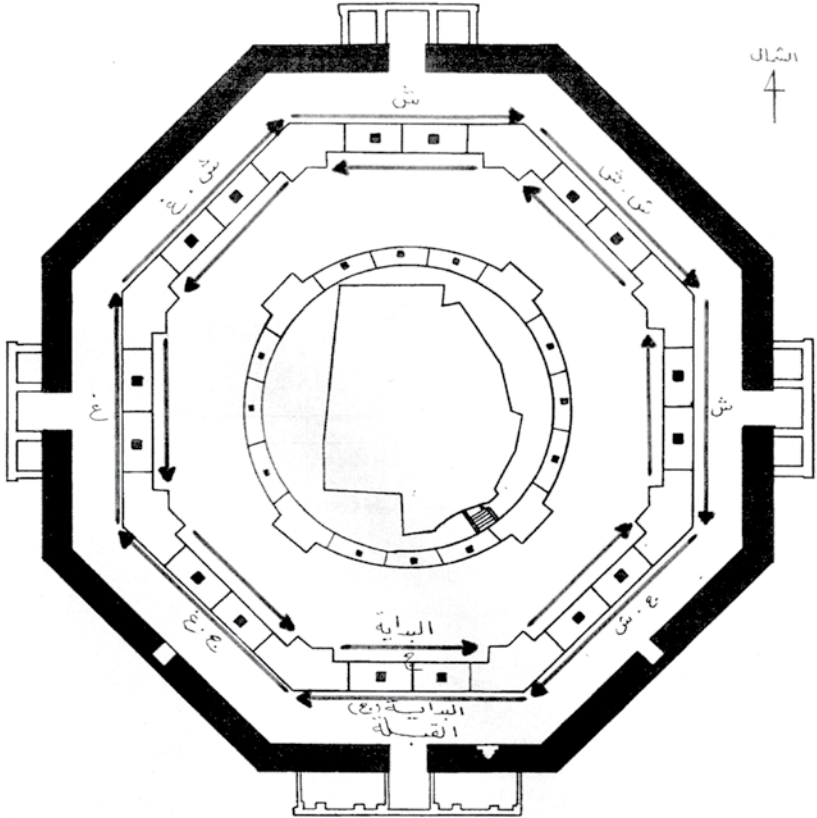


الشكل (3)

زخارف القاشاني العثماني في مبنى قبة الصخرة 952 هـ.

(عن: غوشه)

ولسنا بصدد ترديد ما كُتِب، ومن أراد التوسيع والتدقيق يمكنه ارتياد مراجعه المختلفة، وهي متوافرة في المكتبات والمواقع، ولكننا هنا نركِّز على جانب فيه لم يأخذ حقَّه في هذا المَعْلَم النادر والوحيد، وهو بحاجة إلى دراسة موسَّعة، إلا أن البحث سوف يسعى إلى جلب الأنظار إلى أهميَّته التي لا يمكن تقدير قيمتها التاريخية، والدينية، والفنية، والإنسانية، ألا وهو الشريط الكتابي المُنفَّذ بالفسيفساء الذهبي للكتابة على أرضية زرقاء داكنة، وهو الذي يعلو جوانب المَثْمَن الداخلي من الجهتين، ويبلغ طوله 240 متراً من الكتابة بخطّ الجليل الشامي، يبدأ من الجهة الجنوبية الداخلية لينتهي في الجهة الجنوبية الغربية من الداخل أيضاً، ثم يستمرّ في الجهة الخارجية من المَثْمَن الداخلي، حيث يبدأ في الجهة الجنوبية (جهة القبلة) من خارجه، ويستمرّ بعكس الداخلي لينتهي النصّ كاملاً في الجهة الجنوبية الشرقية (الشكل 4)، ونصومه تحتوي مجموعة من آيات القرآن الكريم التي يثبت قَدَمها وحفظها، بالإضافة إلى التذكير والتعريف بسماحة الإسلام وموقفه من الديانات السماوية الأخرى وخاصةً المسيحية، وإيمانه بأنبيائها (الكتابات كاملة في الأشكال: 5 - 6 - 7) وقد حافظت على وصفها دون أي تدخل في مختلف الحقب والدهور، ولم يطرأ عليها تغيير إلا في اسم الخليفة عبدالملك بن مروان واستبدال اسم الخليفة المأمون به، سنة 216هـ - 813م، ولكن التاريخ لم يُعَيَّر، فصار النصّ المدوّن في هذا الجزء كالآتي «بنى هذه القبة عبدالله، عبدالله الإمام المأمون



الشكل (4)

مسارات الكتابة الأموية، المؤرّخة سنة 72هـ على المثلثين الداخلي من الجهتين.

ج سم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله وحده لا
 شريك له له الملك وله الحكم يحيى ويميت وهو
 على كل شيء قدير محمد عبد الله ورسوله
 ع ارا الله وملكته بطور على الله ناهيا كبيرا امتوا
 صلوا عليه وسلموا تسليما على الله عليه والسلم
 عليه ودمت الله ناهي الكتيب لا تحلوا في كيبكم
 ش ولا تقولوا على الله الا الجوا اما المسجد عيسى ايز
 مدم رسول الله وكلمته اليها الى مدم و دود
 منه فامتوا بالله و دسله ولا تقولوا بلته ا تنهوا
 ش حيدا الصم اما الله وحك سيحتار بكور له ولك
 له ما في السموات وما في الارض وفيه باله
 وكلا لر يستنكف المسجد اركور
 ش عك الله ولا المليك المجدور ومر يستنكف
 عر عكته ويستكر سيحتترهم اليه حميا
 اللهم صل على رسولك وعكط عيسى
 ايز مدم والسلم عليه يوم ولك و يوم يموت
 ويوم يعنت حيا كلك عيسى ابر مدم قول الجوا
 الك في ثم دور ما كار لله ار يتحك مر ولك حده
 اكا فض امد ا فانها بعول له كر في كور ار الله د و دكم
 ع فا عكوه هكا طرف مستقيم: سهد الله انه لا اله
 الا هو والمليكه واولوا العلم فيما بالفسط لا اله الا هو
 العبر الحكيم ار الكبر عبد الله الاسلام وما اختلف الكبر
 ج ع او ثوا الكتيب الامر بك ما جا هم العلم بتيا بيتهم ومر
 يكفر يا بيان الله فار الله سد بع الجساد

الشكل (5)

تحليل كتابات مبنى قبة الصخرة، المؤرخة (72هـ) على المثلث الداخلي
 من الداخل حسب مواقعها. (عن: كسلر)

- ج. **سَمِ اللّٰهَ الدَّجْمَرَ الرَّحْمَةَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ** فهو الله احد الله الصمك له بلد ولم يولد ولم يكرله كعواجك محمد رسول الله **صَلَّى اللّٰهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ** *
- ج. **سَمِ اللّٰهَ الدَّجْمَرَ الرَّحْمَةَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللّٰهِ** ار الله وملكه بطور علم النبي
- ع. **بِأَنَّهَا الذِّبْرَامُ رَوَى طَلُوعًا عَلَيْهِ وَسَلَّمَ** **بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ** * **سَمِ اللّٰهَ الدَّجْمَرَ الرَّحْمَةَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللّٰهِ** لله **إِلَّا لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا** ولم يكرله سربك في الملك ولم يكر له ولي
- ش. **مَرَّ كَذَا وَكَرِهَهُ كَثِيرًا مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللّٰهِ عَلَيْهِ صَلَوَاتُ اللّٰهِ عَلَيْهِ وَمَلَائِكَتُهُ وَرُسُلُهُ وَالسَّلَامُ عَلَيْهِ وَدَحْمَةُ اللّٰهِ** * **سَمِ اللّٰهَ الدَّجْمَرَ الرَّحْمَةَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ** له الملك وله الحمد **يَعْنِي** ويمس وهو على كل عين **هَكَذَا مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللّٰهِ صَلَوَاتُ اللّٰهِ عَلَيْهِ** وبغير سمعته يوم القيمة **عِندَ اللّٰهِ** *
- ش. **سَمِ اللّٰهَ الدَّجْمَرَ الرَّحْمَةَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللّٰهِ صَلَوَاتُ اللّٰهِ عَلَيْهِ** * **يَعْنِي هَكَذَا اللّٰهُ عِنْدَ اللّٰهِ عِنْدَ** **حَالِهِ الْأَمَامِ الْأَمِيرِ الْمُؤْمِنِ فِي سِنَةِ**
- ج. **أَسِيرٍ وَسَبْعِينَ** بعز الله منه **وَدِيعَةٍ** عنه **أَمِيرِ دَبِّ الْعُلَمَاءِ لِلّٰهِ الْحَمْدُ** *

الشكل (6)

تحليل كتابات مبنى قبة الصخرة، المؤرخة (72هـ) على المثلث الداخلي من الخارج حسب مواقعها. (عن: كسلر)

أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين تقبّل الله منه ورضي عنه. أمين، رب العالمين، لله الحمد». (الشكل 7). وهنا يلاحظ صغر الخط وتغييره، إلا أن التاريخ لم يُعَيَّر، وقد علّله البعض بالنسيان، ولا أظن ذلك، وإنما ترّكه كان مقصوداً، وهو تأكيد على أن التغيير غير صحيح، والأصل يُعرّف من الإبقاء على التاريخ الأصلي، وهو زمن الخليفة عبد الملك بن مروان، إحقاقاً للحقّ، وهذا ما يجب أن يكون عليه المسلم، بغضّ النظر عن الميول والأهواء.

فإذا دقّقنا النظر في هذه الكتابة، فإننا نجد أنها تمثّل مرحلة متطوّرة في الخطّ العربي الذي ظهر قبل الإسلام، وكان يعرف بـ (خطّ الجزم)، وقد رجّحنا أنه جُزِم من الكتابة الحضرية⁽¹⁾، وليس من الكتابة النبطية كما هو شائع، ولعلها - أي الكتابة النبطية - هي التي تأثرت به في هذه المرحلة، لأنها كانت في عهدها المبكر كتابة آرامية صرفة، ولم تتغير إلا في مراحلها المتأخّرة المعاصرة لخطّ الجزم، وخطّ الجزم هو الذي انتقل إلى مكة المكرمة قبل الإسلام⁽²⁾، وكتبته هم الدين دُونُوا القرآن الكريم، وأطلق عليه (الخطّ المكي)،

1- يوسف نون، الكتابة الحضرية وأثرها في نشوء الكتابة العربية، مجلة «فنون إسلامية» 1/1430هـ / 2009م، ص (86). الحضرة: مملكة عربية قامت في منطقة الجزيرة (الفراتية) عاصمتها مدينة الحضر التي تقع على بعد (110كم) جنوب مدينة الموصل، برزت كمركز ديني في القرن الثاني قبل الميلاد، وسيطرت على المنطقة كمملكة مستقلة في القرن الأول الميلادي، وصمدت أمام غزوات البوالة الرومانية، وسقطت سنة 241م على أيدي الساسانيين، وتعد آثارها القائمة حتى الوقت الحاضر من أبرز الآثار في العراق. انظر: سفر مصطفى، الحضر مدينة الشمس، الآثار العامة، بغداد 1974.

2- يوسف نون، قلم المسند والكتابة العربية المبكرة، مجلة «آفاق عربية» 11، 1998/12، ص 38.



الشكل (7)

صورة جزء من كتابات مبنى الصخرة، المؤرّخة سنة (72هـ)،
 بالفسيفساء الذهبي على أرضية زرقاء داكنة مع زخارف
 الفسيفساء التي تحتها.

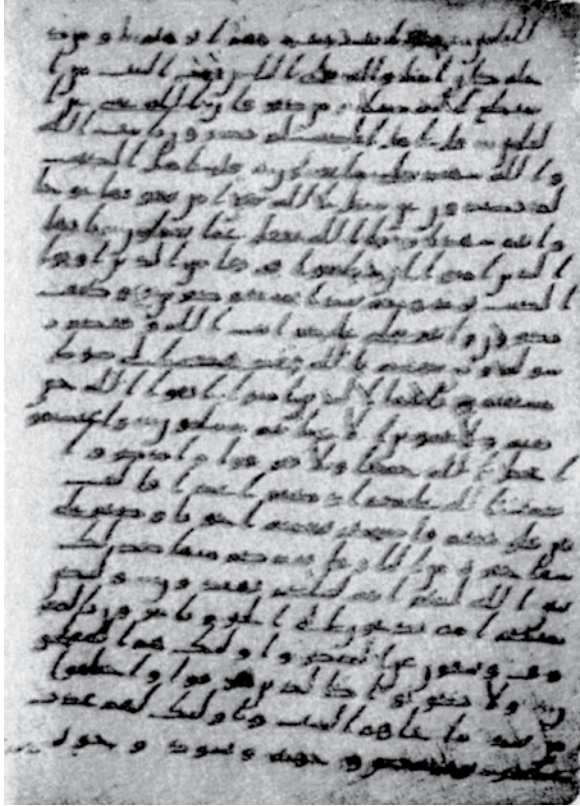
وقد وصف لنا ابن النديم صورة حرف الألف فيه⁽¹⁾، فذكر أن «أول الخطوط العربية (الخط المكي)، فأما المكي والمدني ففي ألفاته تعويج إلى يمين اليد وأعلى الأصابع وفي شكله انضجاع يسير.» (الشكل 8).

والخط المكي هو الخط الذي كُتبت به المصاحف، ولم يطرأ على شخصيته تغيير في رسومه الأساسية في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة إلا تحسين أدائه والمهارة في السيطرة على رسومه واستعمال الأدوات والمواد المحسنة في رسمه. وتطوره الواضح نجده في ضبط أشكاله وتغيير بعض أوضاع حروفه، وخاصة اعتدال الميل الذي كان فيه واختفاء الليونة التي كانت في كتابات اليد الأولى (الشكل 9) التي تغلبت عليها الكتابة بالفسيفساء على الجدران بحكم مادتها التي شكّلت الخطوط الهندسية في تنفيذها، وخاصة التعديل الذي حصل في حرف الألف المكي المائل وتحريفته المعوجة، ولعل ذلك قد تمّ في عمارة المسجد النبوي في زمن الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، الذي كتب خالد بن أبي الهياج قبته بقصار السور، من سورة الشمس إلى آخر القرآن⁽²⁾، الذي عفت آثاره وبقيت أخباره، ولعله هو الذي كتب كتابة قبة الصخرة، لأنه كان يوصف بحسن الخط، وقد أدرك الخليفة عمر بن عبدالعزيز وكتب له مصحفاً⁽³⁾، وخالد بن أبي الهياج كان سابقاً لقطبة

1 - ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة - بيروت، د. ت. ص 8.

2 - ابن النديم، المصدر السابق، ص 9.

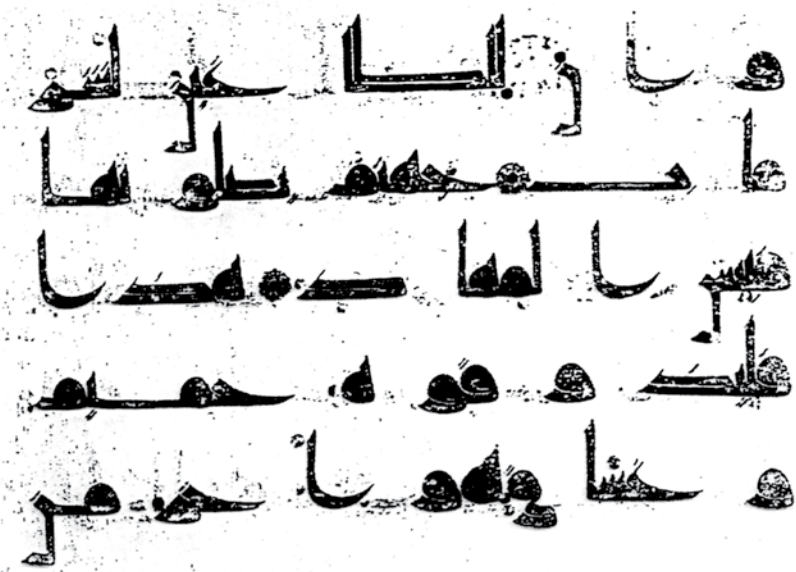
3 - ابن النديم، المصدر السابق، ص 10.



الشكل (8)

صفحة من القرآن الكريم على الرق من القرن الأول الهجري بالخط المكي.

مصحف باريس (1/5)



الشكل (9)

صفحة من القرآن على الرق، من القرن الثالث الهجري بخط المصاحف، من مكتبة بودليان، مخطوط مارش 178 الصفحة (22).

المحرر (156هـ) الذي نُسب إليه أول تععيد للخطوط الموزونة⁽¹⁾، وعلى رأسها قلم الجليل الشامي (الجلي في زماننا) ومنه اشتقَّ قلم الطومار، والثلاث، والثلاثين، والنصف، لكتابة الرقوق على أساس عرض رأس قلم الخطِّ وعلاقته بمساحة الجلود التي يكتب عليها، وهكذا رست قواعد رسم الخطوط بين المبسوط، والمقوَّر (أي اليابس، واللين)، الخطوط الموزونة التي أطلق عليها في القرون المتأخِّرة (الخطُّ الكوفي) الذي كُتبت له السيادة على العمائر الإسلامية بشكله المطوَّر خمسة قرون، وفي المصاحف ما يقرب من أربعة قرون، وقد حَلَّت محلّه الخطوط المنسوبة، وعلى رأسها خطُّ الثلث القديم في المراحل الأولى.

وتبقى كتابة قبة الصخرة الأموية هي الأقدم في كتابات الخطوط الموزونة، وهي أنموذج حيّ مقصود من جميع أنحاء العالم الإسلامي، لذلك تُعدُّ أنموذجاً لأوّل تطوُّر للكتابة العربية، وتحولها إلى فن تزييني، كان من ثماره فنون الخطِّ العربي بعد مرحلته المكيّة، حيث وُلد في هذه الكتابة تحرُّك جديد وُضِع نواة لفنٍّ لم يتوقَّف عن النمو والتطوُّر والاتِّساع والشمول مدى الدهور، على اتِّساع رقعة البلاد الإسلامية؛ من هنا ندرك الأهمّية غير المحدودة لهذا الأثر الذي تشكَّل الكتابة فيه المولود الجديد لفنِّ الخطِّ العربي.

نضيف إلى ما تقدّم الكتابة على النحاس في قبة الصخرة مما عُثِر عليه في المدخل الشرقي وفي البوابة الشمالية، وهي نصوص تذكارية تشكِّل

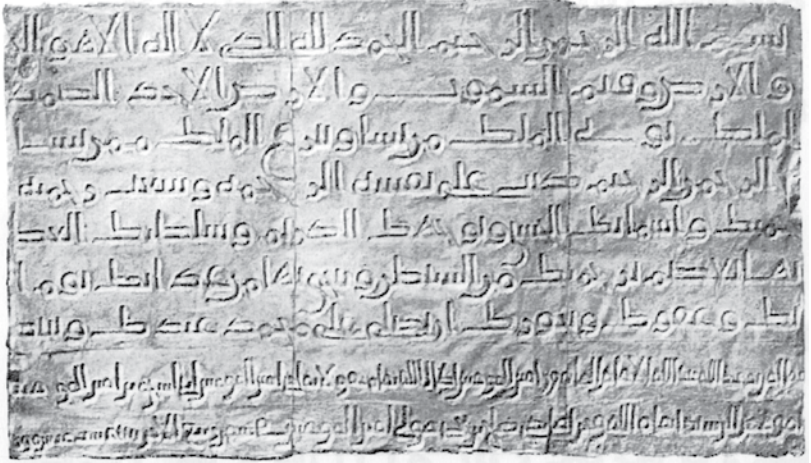
1 - ابن النديم، المصدر السابق، ص 10.

انعكاساً لكتابة الفسيفساء على المعادن على قطعتين، مكتوبة بطريقة الطَّرْق على النحاس، وهي تمثّل الخطوط الموزونة في أبسط أوضاعها والتي يمكن أن تُعدّ أنموذجاً لهذه الخطوط (أي أنموذجاً للكوفي البسيط حسب التقسيمات الحديثة)⁽¹⁾، فيها بعض الآيات القرآنية الكريمة والأدعية، وفيها كذلك تغيير اسم الخليفة الأموي عبدالملك ليحلّ محله اسم الخليفة العباسي المأمون، وهنا نرى أن التاريخ أيضاً قد غُيِّرَ إلى سنة 216هـ، وهي السنة التي تمّ فيها التغيير، (الشكل 10، والشكل 11).

ولتأكيد مكانة هذه الكتابات نذكر أنها لم تقتصر على تحسين مرسوم الخطّ العربي، وإنما قدّمت لنا في الجانب اللغوي إعجاباً (وهو نقط الحروف للتفريق بين الأشكال المتشابهة عنها) لم تتعرّض له المصادر (قديمها، وحديثها)؛ لأن الإعجاب قد تمّ - كما ذكرت أغلب المصادر - في زمن الحجاج بن يوسف الثقفي (والي عبدالملك على العراق) سنة 75 هـ، فاختار لهذا الموضوع نصراً بن عاصم الليثي (... - 90هـ)، ويحيى بن يعمر العدواني (- 90هـ)، واقتصر الوضع - بالنتيجة - على نوعين من الإعجاب: المشرقي، والمغربي، وهما يختلفان في تنقيط حرفي الفاء والقاف، المشرقي (كما هو معروف) يضع نقطة فوق الفاء ونقطتين فوق القاف، والمغربي يضع نقطة الفاء تحتها، ويضع نقطة واحدة فوق القاف⁽²⁾، بالإضافة إلى إهمال تنقيط هذه الحروف أواخر السطور،

1 - يوسف نئون ومحي الدين سرين، مادة (كوفي) Kūfi، الموسوعة الإسلامية التركية، المجلد (26)، ص 432.

2 - عبدالحى حسين الفرماوي، رسم المصحف ونقطه، الريان ودارنور المكتبات، بيروت وجدة 1425هـ - 2004م ص 300.



الشكل (10)

نحاس مطروق من مبنى قبة الصخرة، الأصل من عهد الخليفة عبد الملك بن مروان سنة (72هـ)، والتغيير والإضافة من عهد الخليفة المأمون سنة (216هـ). (عن: كسلر)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ
 وَالْأَرْضُ رِجْلُ عَرْسِهِ السَّمَوَاتُ سُرُجَانُ يَدَيْهِ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ
 الْمَلِكُ الْقَدِيمُ الْمَلِكُ الْغَنِيُّ الْمَلِكُ الْغَنِيُّ الْمَلِكُ الْمَلِكُ الْمَلِكُ
 الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ كَتَبَ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ وَسِعَتْ رَحْمَتُهُ
 مَا وَسِعَ عَرْشُهُ كُلَّ شَيْءٍ خَافِعٌ لِعَرْشِهِ وَسُلْطَانُ كُلِّ شَيْءٍ

الشكل (11)

تحليل كتابات النحاس المطروق في قبة الصخرة، سنة 72 هـ.
 (تحليل: الباحث)

أما تنقيط كتابة الصخرة فهو وضع نقطة واحدة أسفل القاف⁽¹⁾. وقد وجدت هذا التنقيط في المصحف القديم الذي يعود إلى القرن الثالث الهجري، والمنسوب إلى سيدنا عثمان رضي الله، المحفوظ في متحف طوب قابي سراي في أسطنبول⁽²⁾، وهذا يدعو إلى مراجعة ما كتب حول الإعجام. (الشكل 12).

مما تقدّم على -محدوديته في الكلام عن الكتابة الأموية في قبة الصخرة والإشارة إلى بعض عناصر ومعالمها المعمارية والتاريخية والفنية والدينية- ندرك مدى أهميّة هذا الأثر الفريد على المستوى العالمي، والإنساني، والديني. وأعجب ما في الأمر أن العالم ساكت على محاولة القضاء على هذا الأثر النادر من قِبَل إسرائيل، والذي يُعدّ تراثاً عالمياً بكل ما يحمله من خصائص ومقومات ومعان، وكأنني بالعالم يعود إلى عهود التخلف والهمجية! وأين؟ في أرض مقدّسة مباركة، ولو كتبت عنه مجلدات لما وقّته حقّه، وإن بقاءه شاخصاً حتى الوقت الحاضر لهو مفخرة إنسانية، من واجب العالم أن يزود ويدافع عنها مع بقية معالم المسجد الأقصى وملحقاته.

1 يوسف نون، قديم وجديد في أصل الخطّ العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد 4/1986، ص7.

2- طبعه مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية في استانبول بحجمه الأصلي وبحجم متوسط، مع دراسة وتحقيق أ.د. طيار آلتی قولاج، وترجمة د. صالح سعاوي، وتقديم أ.د. أكمل الدين إحسان أوغلي، سنة 1428هـ - 2007م.

مستقيم: شهد الله انه لا اله الا هو
 بك له له الملك وله الحمد
 اللهم صل على رسلكم عبدك ورسولك
 عبدك ورسولك فسل على
 عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته

الشكل (12)

تحليل كتابة مبنى قبة الصخرة، المؤرّخة سنة 72هـ، وفيها صورة
 حرف القاف المنقّط من الأسفل. (تحليل الباحث)

الزينة الخطية

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على الزينة الخطية التي تُعدّ حليات زخرفية مكتملة للحروف العربية في الفراغ الحاصل بينها، بالإضافة إلى علامات الشكل والإعجام والضبط، والتي تشكّل - في بعض الخطوط - ضرورة أساسية فيها كالثلث والديواني الجلي، وهي - في الأصل - علامات لها وظائف معروفة في القرون الهجرية الأولى، ضمن العلامات الإعرابية (الشكل) أو الإعجام (نقط الحروف للتفريق بينها)، وكذلك علامات الضبط لغرض تحقيق مطابقة الرسوم الكتابية المنظورة باللفظ اللغوي المنطوق خدمة لقراءة القرآن الكريم ودعمًا للتلقي الثابت في دراسته، لكن تعاقب العصور وتقاسم الأدوار بين العلماء والخطّاطين والنساخ والورّاقين في ساحة الكتابة الخطية التي تمحورت في مسارات ثلاثة:

الأول: كان مجاله رسم المصحف الكريم، الذي ثبت على رسمه كما كُتب في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وعُدَّ «توفيقاً» لا يجوز المساس به حذراً من أي تغيير فيه، وحفظاً لأسراره التي تمثّلت في هياكل الكلمات المجردة الراسخة، وكل ما جرى بعدها

هي إضافات كمحاولة لضبط القراءة، كما وردت عن الرسول صلى الله عليه وسلم، دون المساس برسومها، فكانت هي الثابت التي قادت المسارات الأخرى، وكان ذلك تسخيراً من عند الله تعالى لحفظ هذا الكتاب العظيم وهو القائل «إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ»⁽¹⁾.

الثاني: هو المسار اللغوي الذي انطلق من الرسم المصحفي، إذ جرت محاولة الاجتهاد في تقديم علامات له، ومرت بمراحل رئيسية أربع: مرحلة شكل أبي الأسود الدؤلي (ت 69 هـ) في وضع علامات الإعراب، وقد تكون سبقتها بعض الإرهاصات في نقط الشكل⁽²⁾، أعقبها محاولة نقط الإعجام الذي رجحت نسبة المشرقي منه إلى يحيى ابن معمر العدواني (ت قبل 90 هـ على الأرجح)⁽³⁾ ونصر ابن عاصم الليثي (ت 90 هـ)⁽⁴⁾، واستقرّ الإعجام في المغرب بتغيير بسيط، بعدها سعى الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ)⁽⁵⁾ لتقديم علامات جديدة الشكل أسهل أداءً وأوسع تدقيقاً وأشمل ضبطاً، بالإضافة إلى ملاحظات في الإعجام، فيها بعض

1- سورة الحجرات (9).

2 - عبد الحي الفرماوي، رسم المصحف ونقطه.

3 - أبو سليمان البصري تابعي جليل نُكِرَ ثلاثة تواريخ لوفاته: (83هـ) «نور القبس» ص 20. وفي «طبقات القراء» ص 2 / 381 (قبل 90 هـ)، وفي «وفيات الأعيان» ص 6 / 173 (129 هـ).

4- البصري النحوي (تابعي)، (ت 90هـ) في البصرة، معجم الأدياء (19 / 224).

5 الداني: أبو عمرو عثمان بن سعيد (ت 444هـ)، المحكم في نقطة المصاحف، ت: عزة حسن، دمشق 1379هـ- 1960 م، ص 35 - 37.

التغيير لم يكتب لها الانتشار في حينها، وخاصّة في المصاحف، إلا أنها شاعت فيما بعد بحيث شملت كل الكتابات، بما فيها المصاحف، حتى الوقت الحاضر⁽¹⁾.

تلا ذلك التركيز على علامات ضبط أحكام التجويد في القراءات، وقد اختلفت فيها الاجتهادات في مختلف البلاد الإسلامية من مشرقها إلى مغربها، ولم تستقرّ حتى الوقت الحاضر، وشاعت علاماتها بشيوع المصاحف المطبوعة بالقراءات المختلفة واستقرت استقراراً نسبياً. وقد كان بعض هذه العلامات قد حقّق كثيراً من النجاحات في وظيفته، إلا أن بعضها الآخر قد أصابه التعرُّ والإخفاق، خاصّة في الرسم الإملائي، والذي تعاني منه الكتابة العربية بما حوته من بعض التعقيدات والإشكالات، وخاصّة في علامة الهمزة التي كنا في غنى عنها لو كانت محاولة الضبط الأولى أخذت المسار الصحيح بالعودة إلى الجذور المتوفرة في الرسم المصحفي.

الثالث: ويبقى المسار الأخير الذي تميّزت به الكتابة العربية بشكل يكاد يكون منفرداً على المستوى العالمي، ألا وهو المسار الفني الذي تعامل معه الخطاطون بتعلق يتناسب وقدسيتها كتاب الله العزيز، على اختلاف طبقاتهم وفي مختلف الخطوط سواء أكان خطأً موزوناً أم كتابة منسوبة، أم كان في أنواعه: خطّ الثلث، أو الخطّ المغربي، أو الكوفي، أو النسخ أو غيرها، أو كان في المظهر الذي

1 - التنسي: أبو عبدالله محمد بن عبدالله (ت 899 هـ) الطراز في شرح ضبط الخراز، ت: أحمد بن أحمد شرشال، المدينة المنورة 1420 هـ - 2000 م، المقدمة: ص51.

أخذ نظاماً محدداً يختلف باختلاف أدواته أو المواد الذي نُفِذَ عليها والتي شكّلت العناصر الحضارية في حياة الأجداد، والتي يصعب حصرها أو الإحاطة بها، ناهيك عن المضمون الذي إذا وضح فهو لغة منطوقة تطرح عقيدة وتسطّر تاريخاً، إذا اعتراه غموض أو صعوبات فهو إبهار شكلي أو ولادة في الآفاق الفنية التي تعبق بنفحات ربّانية للحرف الذي وسع كلام الخلاق العليم.

إن البحث فيما تقدم قد أشبع درساً إلا في الجانب الفني الذي يعكس منظوراً جديداً في هذا المجال قلما تطرقت إليه المصادر القديمة، ناهيك عن المراجع الحديثة. وفي هذا الإطار يدور البحث كمحاولة للتأسيس في هذا الجانب الفني الذي يسلب الضوء على فعالية فنية إبداعية في فنّ الخطّ العربي ألا وهي الزينة الخطّية في الوقت الحاضر، وهي في الواقع علامات مبهمة لدى الخطاطين يعيشون تطبيقها في خطّ الثلث (أبوالخطوط) وخطّ الديواني الجلي، وإلى حدّ ما في خطوط: النسخ، والمغربي، والمحقق، والريحان، والإجازة (التوقيع)، وتندر في الخطوط الأخرى كالتعليق، والديواني، والرقعة، والكوفي؛ لذلك سوف يركّز البحث على نشأتها تاريخياً بما يسمح هذا المدخل المؤطر بمساحة محدودة، ومن ثم في أشكالها الرئيسية ومقاصدها الوظيفية ورموزها الدلالية وعلاماتها المتطوّرة وصولاً إلى مراميها الفنية التي شملت النقلة الإبداعية في تحقيق عناصرها التشكيلية وإخضاعها إلى الجانب الإنشائي في الكتابة الخطّية كعناصر مساندة لتشكيلات الحروف لخلق تفاعل

منسجم يشكّل علاقات صميمية تتناغم مع الكتل والفراغات التي كوّنتها رسوم الحروف أو الكلمات، وصولاً إلى تكوينات أو تراكيب مجردة لذاتها أو منسجمة مع المضمون أو متفاعلة مع العناصر الفنية الأخرى في المحصلة النهائية التي تقرّر ولادة الشكل الخطّي الفني بصورته المنظورة.

الكتابة العربية

قبل الدخول في موضوع الزينة الخطية لابدّ من تلخيص ما لا غنى عنه مما يوصلنا إلى عرض فكرة النشوء والارتقاء، والذي خلق الحاجة إلى وجود الكتابة العربية، فمن المرجح أن لها جذوراً ضاربة في التاريخ، تهيأ لها الاختراع الذي اقتبس أشكال حروفه من حروف الكتابة الحضرية، نسخاً أو بتغيير محدود أو ابتكار مناسب، بصياغة تفي بالحاجة الكتابية المهيأة لحدث جليل قبل الإسلام بثلاثة قرون تقريباً⁽¹⁾، وقد عولجت معالجة جديدة تتماشى مع المهمة الكبرى التي أعدها الله سبحانه وتعالى لها، لاحتواء كتابه العزيز باستكمال أصوات الحروف في (الروادف): الثاء والخاء والذال والضاد والطاء والغين، فصارت ثمانية وعشرين حرفاً بعد أن كانت اثنين وعشرين حرفاً، وبقيت فيها رواصب من خصائص الكتابة الحضرية ولعل أهمها: غياب الحركات الإعرابية والاقتصاد في استعمال المدود

1 - يوسف دنون، الكتابة الحضرية وأثرها في نشوء الكتابة العربية قبل الإسلام، بحث: المؤتمر الدولي للألفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين، بغداد.

الطبيعية، وبقيت - كذلك - إشكاليات ضبط اللفظ في المفردات اللغوية التي تحكمها التعابير في الكلام بالمجاورة، والتي عولجت بشكل محدود يفني بمتطلباتها في حينه، ولذلك كان التحسُّب المستقبلي الذي عَدَّ التلقِّي شرطاً أساسياً في الدرس القرآني كي لا يأتيه الباطل، وينأى عن التبديل والتغيير⁽¹⁾، وقد انعكس ذلك بصورة أو بأخرى، على الدرس اللغوي بصورة عامّة.

وبانتشار الإسلام ودخول الأقاليم الأخرى غير العربية ممّن لا يملكون الحاسّة اللغوية المتوافرة عند العرب والسليقة الهادية لهم فيها؛ قضت الحاجة إلى معالجة هذه الظواهر التي مرّ ذكرها، فَوُضِعَ فَقَطُّ الشكل لمعالجة الإعراب، ومن ثم فَقَطُّ الإعجام للتفريق بين رسوم الحروف المتشابهة، وبعدها علامات الضبط التي ذكرناها فيما سبق مروراً يعطي فكرة مركّزة عنها، هي خلاصة الدراسات الكثيرة التي تعرّضت لها المصادر قديماً والمراجع حديثاً بإسهاب لا يعيننا إلا بقدر ما يتعلّق الأمر بعلامات الزينة الخطّية؛ موضوع البحث.

علامات الزينة الخطّية

يُعَدُّ مصطلح الزينة الخطّية من المصطلحات الحديثة، برز بعد التوجّه إلى معالجة الأشطرة الخطّية واللوحات الفنية المصاحبة لها في خطّي الثلث الجلي، والديواني الجلي، في القرن الثالث عشر الهجري - التاسع عشر الميلادي معالجة فنية تقوم على دراسة

1 - الداني، المحكم، ص 44 ، 48 ، 56.

العلاقات بين العناصر الفنية فيها، استفادت من الحلقات الأضعف التي وجدت للمعالجات اللغوية، وبصورة خاصة علامات الإهمال (وهي ما وضع من علامات للحروف المهملة الخالية من النقط مع عدم الحاجة إليها، ولذلك أهملت في أغلب الخطوط بالتدرج، ووظفت للزينة في خطوط أخرى كما سيأتي) وقد كان إهمال هذه العلامات سبباً في جهل حقيقة وظيفتها كالظفر أو (الهلال) والترفيل، ولم تقف أوضاعها عند هذا الحد، بل تجاوزته إلى العلامات الأخرى في الشكل والإعجام طالما كان ذلك محققاً للزينة ولسد الفراغات وخلق الانسجام والتناغم بين الكتل والمساحات والخطوط في التراكيب الخطية، لإثارة متعة بصرية وجمال أخذ، فجرى عدم التقيّد بالحركات وعلامات الإعجام (المهملة منها خاصة) والتصرّف فيها، وتظهر الصورة واضحة لدينا إذا ما تتبّعنا هذه العلامات في سياقاتها: الوظيفي، والتاريخي، والفني، والتي استقرت في القرن الثالث عشر الهجري كما مرّ بنا، وحينها أطلق عليها علامات الزينة، والتي ذكر منها الخطاط العثماني محمود بدرالدين يازر: الظفر بأنواعه، والترفيل مثله، والنقطة المدوّرة⁽¹⁾، علماً بأن التزيين لم يقتصر على هذه العلامات، وإنما حاول زجّ علامات أخرى من الشكل والإعجام في هذا المجال، كما يلي:

1- Mohmud yazir, kalem Güzeli III ANKARA.1989.5.364

1 - الظفر (قلامة الظفر، الهلال، نصف صفر، الورقة)

وضعت علامة الظفر أو الهلال فوق حرفي الراء والسين للدلالة على أنهما من الحروف المهملة، فهي علامة عدم النقط لهما، بينما نظيرهما (الزاي والشين) بنقط: الزاي نقطة من الأعلى، والشين ثلاث نقط من الأعلى أيضاً، ولم ينسب وضع هذه العلامة لأحد⁽¹⁾، كما لم يُعلَّل سبب اختيار هذا الشكل في المصادر التي بين أيدينا، وكذلك الشكل الثاني (الترفيل)، وإن كنا نقدر أن الشكلين هما شكل واحد، الأول مقوَّس (الهلال)، والثاني مزوَّى على شكل رقم (٧)، وكلاهما قد أخذ من كلمة (مهمل)، كما اتَّبع في العلامات الأخرى مثل رأس الشين (د) للشدة من كلمة (شديد)⁽²⁾، ورأس الصاد للصلة، من كلمة الوصل (ص)⁽³⁾. أما كلمة (نصف صفر) فهي دلالة شكلية متأخرة طلقها الآثاري (ت 828 هـ) في ألفيته كما سيأتي⁽⁴⁾، وأقدم أمثلة هذه العلامة وُجِدَت، بشكل واضح وراسخ، في مخطوطات القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) في الكتابة المنسوبة في خطِّ الثلث القديم لدى مشاهير الخطَّاطين، من أمثال

1- الآثاري: شعبان بن محمد القرشي الموصلِي، العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، ت: هلال ناجي، المورد 2 / 1979، ص 245

2- ابن دوستويه: كتاب الكتاب، ت: إبراهيم السامرائي ورفيقه، دار الكتب الثقافية، الكويت 1977، ص 19.

3- الفلقشندي: أبو العباس أحمد بن علي (ت 821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، النسخة المصوَّرة عن الطبعة الأميرية، 3 / 166.

4- الآثاري، العناية... ص 245.



الشكل (1)

مخطوط «المقضب في النحو» للمبرد، خط مهلهل بن أحمد سنة 347هـ،
مكتبة كويريلي رقم (1508) إستانبول.

مهلهل بن أحمد سنة 347هـ⁽¹⁾ (الشكل 1) وابن البواب سنة 391هـ في المصحف الذي خطه بخطي الثلث القديم، والريحان⁽²⁾ الذي نجد فيه شكلين: الأول هو (الهلال) والثاني على شكل رقم (٧)، (الشكل 2) ولذلك فمن المرجح أن هذا الشكل كعلامة للحرف المهمل في حرفي الراء والسين قد تمّ في القرن الثالث الهجري، زمن وضع قواعد خطّ الثلث القديم، ولذلك ظهرت أمثله راسخة على هذا الخطّ في القرن الرابع الهجري لدى مهلهل بن حمد، وابن البواب كما سبق، وبقيت سارية حتى الوقت الحاضر بعد أن اقتصر الشكل الهلالي على خطّ النسخ أو الخطوط الأخرى الدقيقة كما ذكر الآثاري (ت828هـ) في ألفيته:

إعجامهم كنصف صفر في الدقيق وغيره بسبعة الهند تليق
معناه لا تنقط فمن نَقَطَ خلا واخصص به راءً وسيناً أهملًا

كما لوحظ أن الهلال قد جرى عليه تطوّر ملحوظ في شكله باستطالة جانبه الأيسر، فصار شكله أقرب إلى ورقة النبات؛ لذلك أطلق عليه (الورقة)⁽³⁾ عند الخطّاطين في العراق، بينما حافظ على اسمه القديم (الظفر) عند الأتراك حديثاً⁽⁴⁾ استمراراً لاسمه عند

1 - كتاب المقتضب في النحو، للمبرد، مكتبة كوبرلي رقم (1508)، في إستانبول.

2 - رقمه (1431) في مكتبة تشستريتي في مدينة دبلن (أيرلندا).

3 - وليد الأعظمي، خصائص الخطّ العربي، مجلة «المجمع العلمي العراقي» ع 2 / 1980، ص 221، 222.

4- Mahmud yazir, Esk, yazuari Okuma Anahtari, istanbul, 1942.5.48.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 قُلْ مَوَدَّةَ اللَّهِ أَحَبُّ إِلَهُ الْقَوْمِ لَا تَبْدُ وَلَا يُؤَلَّدُ وَلَا يَكُنْ لَهُ كُفْرًا أَحَبُّ
 سُورَةُ الْفَلَقِ حَمْسٌ وَأَرْبَعُونَ آيَةً



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 قُلْ أَحِبُّوا ذُرِّيَّتِي الْفَلَقِ مِنْ شَيْءٍ مَا خَلَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ
 غَاسِقِينَ إِذَا وَقَّتْ وَمِنْ شَيْءٍ الْبُقَاعَاتِ فِي الْجَهَنَّمَ
 تَشْرَحًا سَيِّئًا إِذَا أَحْسَدَ
 سُورَةُ النَّاسِ سِتَّةٌ وَأَرْبَعُونَ آيَةً



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 قُلْ أَحِبُّوا ذُرِّيَّتِي النَّاسِ مِنْ مَلِكِ النَّاسِ إِلَى النَّاسِ مِنْ
 شَيْءٍ الْوَيْسُ وَالْخَسَائِرِ الَّذِي يُؤَيِّسُ وَيُخْذِلُ
 النَّاسَ مِنَ الْخَيْرِ وَالشَّيْءِ

الشكل (2)

المصحف الذي خطه ابن البواب سنة 391 هـ ، مخطوط رقم (1431) مكتبة تشستريتي ، دبلن (إيرلندا)

تلاستهم
والكاملت وتوقع
مختصون في كل
وقد اعادنا في
وتست لهم من
مسورياتنا



وزلت
الكل
تماما
وجود
الكل

الكل
الكل
الكل

صَدَقَ اللهُ الْعَظِيمُ الْجَمُّ الْقَمُومُ إِلَى
 لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَبَعَثَ الرَّسُولَ الْخَيْرَ
 عَلَى مِثَالِكَ زَيْنًا وَمَوْلَا نَامٍ الشَّاهِدِ
 وَصَلَّى اللهُ عَلَى سَيِّدِنَا نَبِيِّهِ مُحَمَّدٍ
 وَعَبَّ تَزِيهِ الطَّاهِرِينَ وَسَلَّمْ عَلَيْهِمْ
 أَمْحِزْ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

كَتَبَ هَذَا الْخَاتَمَ مُحَمَّدُ بْنُ عَلِيِّ بْنِ مِيلَانَ سَيِّدِنَا السَّلَامِ
 سَنَةَ أُحُدٍ وَشَجِيرَةَ كَلْبَانِيَةَ جَامِلَةَ اللهُ
 كَالِي عَلَى رَعْدِهِ وَهُوَ سَيِّدُنَا عَلِيُّ بْنُ أَبِي طَالِبٍ مُحَمَّدٍ وَالرَّبِّ
 وَمُسْتَعِينُهُ

العثمانيين، كما يُلاحظ فيه أنه يكتب على القواعد بثلاث القلم المستعمل في خطّ الثلث، إلا أنه حديثاً بدأ يُكتب بعرض القلم الكامل في النهايات وفي الفراغات الكبيرة، هذا بالإضافة إلى كتابته بحجمه الصغير مقلوباً في أسفل التراكيب الخطية انسجاماً مع حركة الخطوط النازلة. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن ما ذكره ابن وثيق الأندلسي من أن (قلامة الظفر) هي علامة الشدة غير دقيق⁽¹⁾، وإنما هي الدال القريبة من شكل الظفر هي التي التبس شكلها عند ابن وثيق فظنّها قلامة ظفر، وقد شرحها الداني⁽²⁾، وأعاد شرحها القلقشندي⁽³⁾ على أنها حرف دال، ولم يكتب لها الاستمرار لأن علامة الشين غلبت عليها حتى الوقت الحاضر (الشكل 3).

2- الترفيل (الوردة، الميزان)

وهو شكل الرقم (٧) من علامة الحرف المهمل الذي يوضع فوق حرفي الراء والسين - كما مرّ بنا فيما تقدّم - وقد ذكرنا أنها فقدت وظيفتها حديثاً وصارت شكلاً تزيينياً، والخطاطون العراقيون يطلقون عليها (الوردة)، أما الخطاطون المصريون فإنهم يطلقون عليها (الميزان)، والوردة والميزان يفيدان الجانب التزييني والزخرفي، وليس لهما علاقة بالأصل الوظيفي، أما العثمانيون فقد أطلقوا على

1- غانم قبوري الحمد، رسم المصحف، بيروت 1402هـ - 1982م، ص 59.

2 - الداني، المحكم، ص 50.

3 - القلقشندي، صبح الأعشى 13 / 162.



(1) تفاصيل من الشريط الكتابي الطابوقي البارز الذي يعلو الجدران الداخلية تحت قبة مزار الامام يحيى أبو القاسم في الموصل من العصر الأتابكي، بخط الثلث، سنة 637 هـ (1236 م). (تحليل يوسف ذنون)



(2) تفاصيل من الشريط الكتابي الجبسي الذي يتوج الإزار المرمرى المبطن لحضرة مزار الإمام يحيى أبو القاسم في الموصل من العصر الأيلخاني بخط الثلث المؤرخ سنة 719 هـ (1319 م). (تحليل يوسف ذنون)

الشكل (3.1)

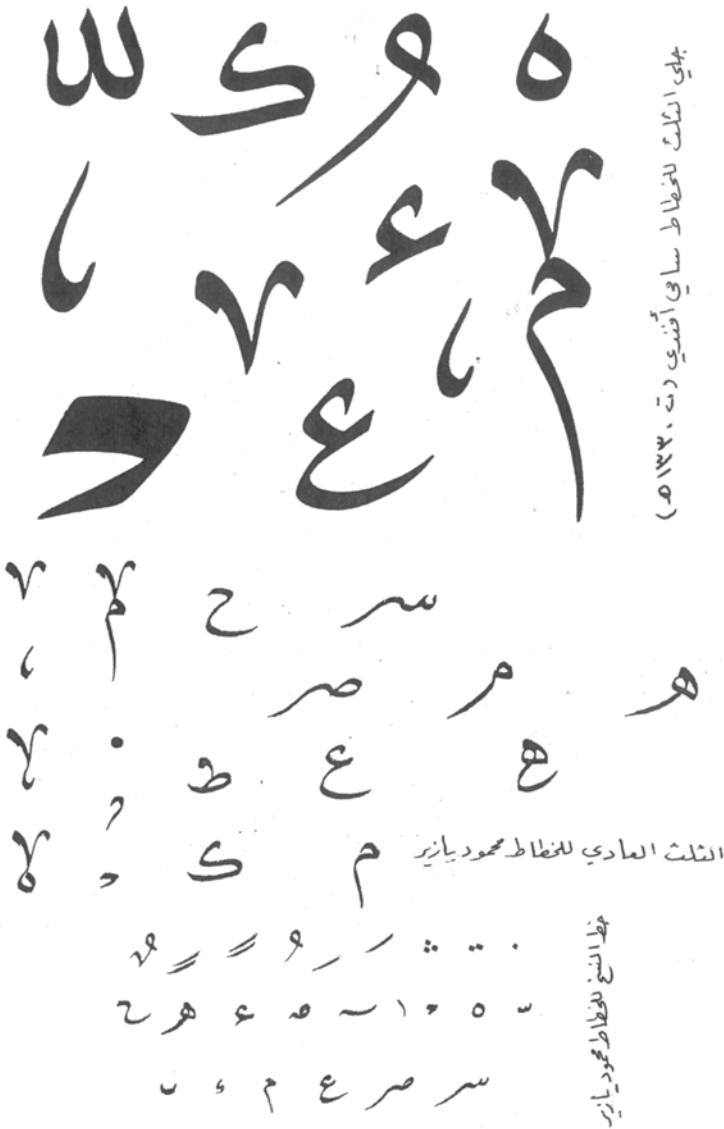
خط الثلث القديم في مزار الإمام يحيى أبو القاسم في الموصل على الأجر، مؤرخ سنة 637 هـ، وعلى الرخام مؤرخ سنة 719 هـ

هذا الشكل (الترفيل) وهي كلمة عربية ارتبط شكلها بحرفي اللام والألف (المرفلة)⁽¹⁾ ذات الترويس في البداية، والذيل في النهاية، أي الترفيل في النهاية وهي الزيادة كحلية تزيينية تشبه الذيل، وفي التركية الحديثة أطلقوا عليها (الترفيل) بكسر حرف التاء، وهي كلمة لاتينية دخلت اللغة التركية حديثاً، وتعني (البرسيم البري)⁽²⁾.

أما أقدم نماذج الترفيل فقد وجدت عند ابن البواب، استعملها بالتناوب مع الشكل الهلالي في الثلث القديم في المصحف الذي كُتب سنة 391هـ، (الشكل 1)، وقد شاع في الثلث القديم على العمائر على شكل رقم (٧)، (الشكل 4)، وترفّل في المخطوطات منذ القرن الخامس الهجري في مصاحف الكوفي الشرقي، وانشق إلى نصفين في القرن الثالث عشر الهجري، نجد ذلك، بصورة خاصة، في كراسات الخطاط محمد شوقي، كما لحقته علامات تزيينية أخرى، فصارت منه أشكال كثيرة منها: الترفيل الميمي، والترفيل المجزوم، والترفيل

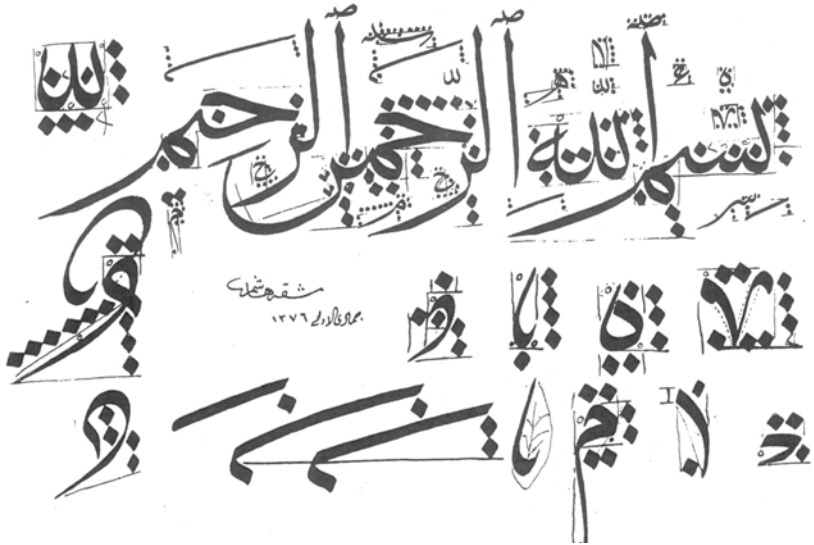
1- الترفيل: ورد في المصادر الخطية في وصف حرفي اللام والألف في خطي الثلث والمحقق عند الآثاري في ألفيته (ص250)، حيث قال في الثلث:
وجاز في تركيبها المرفل مخففاً وهو هنا مقلل
أما في المحقق فقد قال في ص (259):
وذات تركيب أتت مرفلة دون الرديف لن تراها مُعلمة

2 في التركية الحديثة «tirfil»، وفي اللاتينية «Trifolium» وفي الفرنسية «Trefle»، وهو أيضاً النبات البري المسمى «النفل»، وليس له علاقة في الشكل بهذه العلامة التي أصلها على شكل رقم (7) كما أن هذه الكلمة لا توجد في القاموس التركي العثماني، انظر: ش.سامي، قاموس تركي (مجلدان) دارسعادت، إستانبول 1317هـ 1315 رومي، ولها يربح أنه مستحدث، وانظر: يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت 1394هـ 1974م، ص683، مادة (ن ف ل).



الشكل (4)

بعض علامات الشكل والإعجام والضبط لدى العثمانيين. (عن: يازير)



الشكل (5)

بعض علامات الشكل والإعجام والضبط لخط جلي الثلث، والمحقق،
للخطاط هاشم محمد البغدادي (1917 - 1973م).

المورق، كل ذلك في خطِّ الثلث، أما في خطِّ الديواني الجلي فقد أكثر الخطاطون من التحوير فيه، فتعدّدت أشكاله التي يمكن ملاحظتها لدى كبارهم مما لا تفي بها هذه العجالة. (الشكل 5).

3- النقطة:

تعدّ النقطة الرباعية المضلّعة نقطة الخطوط كافّة إلا الكوفي، وإن اختلفت في أشكالها حسب أنواع الخطوط السائدة، ولسنا بصدها، ولكن هناك النقطة المدوّرة التي تدخل إلى خطِّ الثلث، بصورة خاصة، كعنصر تزييني حينما تضيق المساحات المتبقّية لها في التراكيب الخطّية، وفي هذه الحالة تستخدم النقطة المدوّرة لأنها تأخذ مساحة أصغر، وخطها الخارجي يتناغم مع حركة مسارات الحروف.

أما النقطة التزيينية الأخرى فهي صغيرة وشكلها أقرب إلى المستطيل، وتكتب بسدس عرض قلم الكتابة الأصلي، تستعمل هذه النقطة في الخطِّ الديواني الجلي في المساحات المتبقّية بين الحروف بعد تثبيت مختلف العلامات، وكلما كان عددها أقلّ كان ذلك دليلاً على حسن التركيب في هذا الخطِّ، والذي يدل على قدرة فنية عالية في توزيع الكلمات ورصّها بإيقاع متناغم جميل، وأصلها نقاط صغيرة تؤطر الحروف يجري التصرّف فيها في التراكيب الخطّية حين تنفيذ التصاميم المعدّة لذلك.

4- التصرف في علامات الشكل والإعجام والضبط خدمة للناحية الفنية:

إنه توجه قديم وحديث في الأشرطة الخطية واللوحات، وهو تغليب الجانب الفني على الجانب الوظيفي في الخطّ بخلق التوازن بين الخطوط والمساحات والكتل لإظهار جمال الخطّ وحسنه بالحذف عند القدماء، مع معرفة النواحي الوظيفية عند الذين يتقنونها، أما المحذون فإنهم تساهلوا فيها، حتى القليل ممن يعرفونها، ولذلك تحوّلت بعض العلامات الإعرابية وغيرها إلى وسيلة لتحقيق الهدف الفني زيادةً ونقصاناً، وبذلك تداخلت كل علامات الشكل والإعجام والضبط مع الزينة الخطية، وخضعت لسلطانها.

والخلاصة هي أن الزينة الخطية عناصر من علامات الإهمال محدودة لها، وظيفة معروفة، فقدتها بتراخي الزمن ونسي دورها بحيث شكّلت عالماً خاصاً بها مهمته الزينة، وقد اكتفينا بإلقاء نظرة عجلية عليه، وهو في الواقع بحاجة إلى دراسة تفصيلية أوسع وأعمق لكي نتجنّب الانزلاق في مخاطر سلبياتها، وذلك بالعناية بالتراكيب الخطية الناجحة أولاً، ثم العناية بتثبيت الإعجام ثانياً، وبعد ذلك علامات الشكل والضبط ثالثاً، وإذا بقي ما يقتضي موازنته عندها نستعين بعلامات الزينة، فأنمن، بذلك، من الوقوع في الخلل اللغوي الذي راعاه القدماء مع التفاتهم للنواحي الفنية، كما ذكر ذلك الشيخ عماد الدين بن العفيف بقوله «ولابدّ من تناسب الشكل والنقط، وتناسب البياضات، في ذلك، للحروف.»⁽¹⁾.

الزخرفة العربية الإسلامية صدي الواقع وثمره الخيال

لم تكن الزخرفة في أوّل أمرها، منذ أزمان سحيقة في القدم، سوى انطباعات ساذجة عما توحيه الطبيعة الساحرة حول الإنسان، فحاول أن يسجّل آثار ذلك على سطح أدواته البدائية البسيطة، وخاصّة الأدوات الفخّارية التي وصلتنا من عصور ما قبل التاريخ، فكانت في الألف السادس قبل الميلاد - ولربما قبل ذلك - عبارة عن خطوط بسيطة تشكّل صدى إيقاع الأشياء المحيطة به، وقد تطوّرت مع مرور الزمن عن طريق التكرار، فكانت زينة لهذه الأدوات، فهي تارةً محفورة، وأخرى مرسومة بشكل خطوط أو مساحات داعبها الخيال، فانطلقت في رحاب التجريد في مساراتها الأولى مرتقية سلّم التطوّر نحو تقليد الطبيعة، وربّما تجاوزتها لخلق طبيعة ثانية هي صدى الواقع وثمره الخيال والانفعال الداخلي.

تطوّرت هذه الزخارف التي هي عبارة عن وحدات تصميمية بسيطة متكرّرة عند شعوب الأرض، كل بميسمه الخاص، وصنعت منها طبيعة غناء أضفت على كرتنا الأرضية بهاءً وسحراً أخاذاً وجمالاً رائعاً، لوّنتها يد الإبداع بعبق علوي، فحملت مكنونات وأسرار

مبدعيها بإلهامه عَزَّ وجل؛ لذلك تنوّعت بتنوّع مصادرها، فكانت سياحة في ملكوت سرمدي: داخلية، وخارجية. تلتقي فيها البداية بالنهاية، فلا بداية ولا نهاية.

وقد بلغت ذروتها في الزخرفة العربية والإسلامية التي انطلقت من أعماق الفنّان المسلم لترسم لوحةً، المطلق غايتها، والأبدية مداها، والتكرار وسيلتها في الحمد والتسبيح. تعيش الرمز، وتجرّد المعلوم، وتجنّد المجهول، دورتها فلكية، تستر فيها البداية وتغيب فيها النهاية. وقد أحسن الشاعر الألماني الكبير «جوته» وصفها بأبياته الشعرية التي قيل إنه يصف فيها الشعر العربي، وهما من نبع واحد(1):

«كونك لا تنتهي أبداً فهذا يجعلك عظيماً.

وأنت لا تبتدىء فهذا قدرك

أغنيتك متغيّرة مثل إطارها النجمي

والبداية فيك مثل النهاية

والنهاية مثل البداية أبداً ودائماً

وما في الوسط شامل للبداية والنهاية

وما في البداية يبقى إلى ما لا نهاية»

إن الشعر والزخرفة هما نتاج خيال ذلك العربي الذي جسّد الزخرفة شعراً بالكلمة المنطوقة (زخرف القول)، وهناك، بالوحدة الزخرفية المرسومة نبض هذه الأمة، يلقي ظلّاله الوارفة على الأشياء فتنبعث

1 - محمود إبراهيم حسين. الزخرفة الإسلامية.. الأرابيسك، القاهرة 1987م، ص9.

فيها الحياة وتتحرك السطوح تدغدغ الخواطر، وتخاطب البصر، وتنفذ إلى البصيرة، تشعّ بالسحر الحلال الذي يطوف بالرائي إلى عوالم مكتنزة بكل ما هو ممتع وجميل وخلاب: تجريد وتبسيط وتكامل في الشكل. وتوحيد حاضر وغائب، فيه وحدة الجوهر، وتعدّد الأعراض يعكس فكرة المطلق، حيث لا بداية ولا نهاية. عبادة أزلية يتجلّى فيها الصفاء والجمال والجلال.

تنطلق الزخرفة من نقطة متحرّكة تسير باستقامة مكوّنة أساس الزخارف التي تعتمد الخطّ المستقيم بصورة رئيسة في مساراتها، تلك المسارات التي تشكّل، بعلاقاتها الحميمة وتنوع اتّجاهاتها المتداخلة، الأطباق النجمية وأطرها من الأنسجة الهندسية التي يصعب حصرها، فتحقّق ما عرف بالزخارف الهندسية، بعالمها المتفرّد وبتداخلها مع الزخارف، الأخرى، والتي هي، في حقيقتها، نتاج علمي الهندسة والرياضيات.

وقد أجاد ابن خلدون⁽¹⁾ في وصف صاحب الهندسة حينما ذكر أنها «تفيد صاحبها إضاءة في عقله، واستقامة في فكره لأن براهينها كلّها بيّنة الانتظام جليّة الترتيب، لا يكاد الغلط يدخلها. أقيستها بترتيبها وانتظامها، يبعد الفكر، بممارستها، عن الخطأ، وينشأ لصاحبها عقل على ذلك المهيع».

أما إذا كان تحرّك النقطة لولبيا متوافقاً مع الحركة الكونية فإن ذلك يفتح آفاقاً في المسارات في اتّجاهات أخرى لا نهائية التشكيل.

1- مقدمة ابن خلدون. ص 486.

ينسحب قسم منها وهي التشكيلات الدائرية، إلى الزخارف الهندسية التي مرَّ ذكرها، وتستقرّ الاتجاهات الأخرى أساساً لتشكيل عوالم زخرية تحتضن الطبيعة بنباتاتها وحيواناتها وتتخطّأها لتشمل كل ما على البسيطة حتى تصل غاياتها في التوريق (الرقش العربي)، عالم التجريد المطلق في الشكل والدلالات، العميق المضمون، القائم على المعرفة والوجد والتسامي واستلهام الطبيعة الداخلية للإنسان نفسه.

ومن منطلق الاتجاه المستقيم والاتجاه اللولبي (المبسوط) و(المقوّر) أو (اليابس)، و(اللّين) ولدت رؤى جديدة صحبت التاريخ العربي والإسلامي جمعت المسارين في فن أصيل وصناعة شريفة، لم يكن لها سابق في حركتها، ولم يعقبها مثل؛ ألا وهو فن الخط العربي الذي حسب في بعض كينوناته على الساحة الزخرية، جسّد المسار الأول الذي اعتمد فيه على الخطّ المستقيم أساساً (الخطوط الموزونة) التي أطلق عليها اسم الخطوط الكوفية فيما بعد. والتي سادت في الفنون الإسلامية، وخاصّة على العمائر والتحف الفنية على مدى القرون الخمسة الهجرية الأولى، ثم انحسرت على مساحات تزيينية محدودة لتفسح المجال للخطوط المنسوبة، وعلى رأسها (خطّ الثلث القديم) وتطوّراته المختلفة ممثلة للمسار الثاني الذي يعتمد الخطّ اللّين في حركته بالاتجاهات المختلفة، فكانت في جزء منها الزخارف الكتابية التي تداخلت في كثير من مواقعها مع الزخارف الأخرى بأشكالها المختلفة في كلا المسارين.

والمقصود بـ(الزخرف) - في الأصل - هو معدن الذهب، كما ورد في المعاجم اللغوية، لأنه الأصل في وسائل التزيين ثم انسحب على الزينة عموماً، فصارت كل زينة زخرفاً، وهو كمال حسن الشيء بهذه الإضافة. وبهذه المعاني وردت في القرآن الكريم «أَوْ يَكُونُ لَكَ بَيْتٌ مِّنْ زُخْرَفٍ»⁽¹⁾ وهو الذهب «حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ»⁽²⁾ وهنا الزينة. ومن ثم صار مصطلحاً معروفاً، أساسه الوحدة الزخرفية المتكررة التي تعتمد تصميماً أساسياً يتخذ أوضاعاً مختلفة في تكراره، تتابع فيه الوحدات أو تتقابل متعانقة، ولربما انعكست في المسار نفسه، أو تداخلت متشابكة لتحقق التماثل النصفي أو الكلي، تتشكل لتناسب المساحات المطلوبة، سواء أكانت أشرطة أم كانت أطراً. وقد تكون زوايا أو شمسات (صرر)، ولربما تيجاناً أو طراً أو شرفات حتى تصل إلى المساحات الكاملة، حسب متطلبات الشكل، يراعى فيها التوازن والتناسب وفق قواعد تصميمية مدروسة. وللتفريق بينها اعتمدت تسمياتها على العناصر الأساسية المكوّنة لتراكيبها، وعلى هذا الأساس جرى تقسيمها إلى:

الزخرفة النباتية

إن تحديد نوعية الزخرفة يعتمد على النظر إلى عناصرها المكوّنة لوحدها المتكررة، فإذا كانت الورقة والزهرة والثمرة وأجزاء النبات الأخرى تكوّن عناصرها الأساسية أطلق عليها (الزخرفة النباتية)،

1 - سورة الإسراء. الآية 93.

2 - سورة يونس. الآية 24.

وقد شاعت هذه الزخرفة لدى مختلف الأمم والشعوب، ولكل منهم فيها طابعه الخاص الذي ينطلق من المحيط، وطبيعة تذوّقه الفني، وإحساساته الذاتية. يبرز التمايز بينها في اختيارات أشكال الأجزاء المختلفة للنباتات، وخاصة الأزهار وطريقة رسمها وتوزيعها وكيفية التوسّل في إنشاء علاقاتها وتشكيلاتها. نشاهد هذا التنوّع وأساليبه المختلفة وطابعه الخاص مثلاً في الزخارف النباتية الآشورية والمصرية واليونانية والصينية وغيرها.

أما المنطقة العربية، ومن بعدها بقية البلاد الإسلامية، فإننا نلاحظ فيها أن الزخرفة النباتية اعتمدت، في مراحلها الأولى، على العناصر النباتية الطبيعية متأثرة بما سبقها من زخارف في الفنون السابقة للإسلام (محلّية متأثرة بفنون الدول القائمة). المحلّية استمرار للفنون العراقية القديمة في العراق وسورية، والمصرية القديمة في مصر ومنها معالم وآثار الهجرات العربية القديمة في بلاد الشام. أما الفنون الأخرى وهي الوافدة التي امتزجت مع الفنون المحلّية والتي عرفت بالهلينستية وغيرها، فقد برزت بعض آثارها في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي - خاصة في الزخارف النباتية - على العمائر، والتي نضجت في القرن الثالث الهجري فأخذت بالتطوّر السريع الذي أخرجها من طبيعتها النباتية الخالصة إلى آفاق الأشكال التجريدية غير المحدودة فكانت (الزخرفة العربية) التوريقية التي أطلق عليها الغربيون اسم (أرابسك - arabesque) والتي حاولها أبرز فنانيهم في عصر النهضة، وعلى رأسهم الفنان المشهور ليوناردو

دافنشي⁽¹⁾.

وقد أطلق على زخرفة التوريق العربية هذه، في الدراسات العربية، تسميات مختلفة، لاعتبارات تباينت حسب الزمان والمكان: فهي (التزويق) في المغرب العربي، وعند العثمانيين عرفت بـ(الرومي)⁽²⁾ نسبة إلى بلاد الروم التي هي بلاد الأناضول (تركية في الوقت الحاضر)، أما في شرق العالم الإسلامي فيطلق عليها (اسليمي) أي الزخرفة الإسلامية. وهي التسمية البغدادية نفسها التي حُرِّفَتْ إلى (السليمي)⁽³⁾، ويحاول الدارسون المحذثون للفنون الإسلامية إعطاءها تسميات لها جذور تراثية في مصادرنا القديمة مثل (الرقش العربي)⁽⁴⁾ أو (التوشيح)⁽⁵⁾.

لقد بلغت (الزخرفة العربية) ذروتها في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، وكتب لها الانتشار في جميع أنحاء العالم الإسلامي، إلا أنها أخذت بالانحدار والتراجع عن هذه الزخرفة التجريدية المحوّرة والعودة إلى الزخارف النباتية الطبيعية لسهولة التعامل معها، وبلغت حدّاً كبيراً من التبسيط في العناصر النباتية المختلفة في شرق العالم الإسلامي، وكذلك في بقاع الدولة العثمانية

1- Arabesques Decorative of the Renaissance. Paris.1995

2 - ترجمها أحمد عيسى بـ«التوريق السلجوقي». ص153. مصطلحات الفن الإسلامي. إستنبول، 1994.

3- أردشير مجرد تاكستاني، شيوه تذهيب. طهران. 1375 ش، ص27.

4- عفيف بهنسي، دراسات في الفن العربي. مصر 1974، ص74

5- أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها: الجزء الأول، العصر الفاطمي. مصر 1965، ص176 - 182.

إلا أنها كانت أكثر ثراءً وتكثيفاً في هذا العهد؛ ولعل ذلك كان نتيجة للتأثر بالزخارف الصينية الوافدة من الشرق والتي انتقلت عن الطريق السلعي، وخاصة الخزف الصيني. وقد سارت هذه الزخارف الجديدة جنباً إلى جنب مع الزخرفة العربية في هذه المناطق. وأطلق عليها في الشرق (زخرفة الهتاي)⁽¹⁾، وتعني (الزخرفة الصينية)، وفي ذلك مؤشر على مصدرها، وكذلك أطلقت عليها التسمية نفسها في العهد العثماني، أو زخرفة (حل كار*)⁽²⁾ التي نحتت تسميتها هذه فصارت (هلكار) في الوقت الحاضر، وهي تعني (صنعة التذهيب)، وهي في التنفيذ أسهل من الزخرفة العربية (التوريق)؛ ولذلك كتب لها الشيوع في شرق العالم الإسلامي وعند العثمانيين. وأمثلة هذه الزخارف بأنواعها المختلفة منتشرة في جميع أنحاء العالم في العماثر التاريخية والتحف الفنية، وهي مستمرة في المخطوطات والخط، وتسعى الدول العربية والإسلامية لتطويرها والنهوض بها فناً زخرفياً أصيلاً في الحياة المعاصرة.

الزخرفة الهندسية

تقوم هذه الزخرفة على الخطوط الهندسية التي أساسها الخط

1- أصلها (الختا) أو (الخطاي) وهم سكان شمال الصين القدامى. وقد عرّبها أحمد عيسى (مرجع سابق) بـ(توريق خطائي)، ونكر أنه صيني الأصل، ص88.

2- Redhouse Yeni Turkce Ingilizge Sozluk Istanbul.1968. S.441, halkari

* وهي مكونة من (حل) وهي كلمة عربية معروفة (حل الذهب)، و(كار) كلمة فارسية بمعنى (صنعة)، فيكون المعنى: (صنعة حل الذهب والزخرفة به) أي ما يسمّى (التذهيب).

المستقيم، كما مرّ بنا فيما سبق، وتدخل الدائرة الهندسية بتقسيماتها القائمة على المعادلات الرياضية الجذرية في رسم مسارات هذه الزخرفة التي تعطينا أشكالاً لا حصر لها من الأطباق النجمية وما يحيط بها من أشكال هندسية متنوّعة، عبّرت عن غناها في مخلفات الحضارة الإسلامية والتي لم تبلغ شأوها أي زخرفة هندسية أخرى في العالم.

انطلقت من الدائرة، نجمية المركز، تتعدد رؤوسها وتنطلق إشعاعاتها في تقاطعات لا حصر لها، منها الهندسية الصرفة، ومنها الهندسية الفضفاضة التي تتسع دواخلها لحشوات التوريق، تعتمد تأثيرات بعض المواد كالحجر والجصّ والخشب، أو تدخل اللون الساحر في مواد أخرى كالزخرف المزجج أو (الزليج) كما يُسمّى في المغرب العربي. أكثرها في المساحات الكبيرة، وأقلّها في الأشرطة وغيرها. نماذجها التاريخية تفوق الحصر، يفوح منها عبق التاريخ، تثير الدهشة وتدعو إلى التأمل والإعجاب، يقف المرء حائراً أمام عظمتها وسحرها الأخاذ. من أمثلتها الزخارف الهندسية في المدرسة المستنصرية، والقصر العباسي، ومنازة جامع الخلفاء في بغداد، ومزار الإمام يحيى، وآثار المدرسة النورية في الموصل، ولها مثيلات فذة في مختلف الآثار العمرانية والفنية على طول الساحة العربية والإسلامية، وقد أُخضع بعضها للدراسات الفنية، وهي متواصلة للكشف عن سرّها العجيب.

الزخرفة الكتابية

تتمثل الزخرفة الكتابية في فن الخط العربي الذي يطالعنا في المخطوطات متوناً وزينة، وفي اللوحات فناً وتشكيلاً، وفي العمائر التاريخية سمةً وزينةً زخرفية، يحكي تاريخها ويسبغ عليها حلية تبعث الحياة فيها وتجعلها أنموذجاً للروعة والجمال، مثلها مثل التحف الأخرى في الحضارة العربية والإسلامية.

ومنطلقات الكتابة العربية، شأنها في التأسيس شأن الزخارف الأخرى، حيث انطلقت - في البداية - من الخطوط الهندسية بتأثير الكتابة العربية السابقة لها، والتي كانت سائدة في الكتابة العربية الجنوبية في خط المسند، والتي ذكرنا أنها اعتمدت في رسم مسارات الخط الكوفي عبر القرون الهجرية الأولى بأنواعه المختلفة، البسيط منها أو المروّس ومن ثم المزخرف، وبعده المصفور، ثم التشكيلات الفنية التي ليست لها حدود، بالإضافة إلى الكوفي المربع، فكان لها الصدارة في تزيين العمائر في جليلها، وعلى التحف في دقيقتها، سواء أكانت خزفية أم زجاجية أم من العاج ومثله الخشب والمعادن، كما نراها على الأنسجة التي أنتجتها دور الطراز حلية تذكارية وزينة حواشٍ تواكب الزمن في تطوره وتتناغم مع النتاجات الحضارية الأخرى وتنافسها في الجمال لتحقيق الانسجام فيما بينها، ولم تتراخ أو تضعف إلا عندما حلّ خط الثلث القديم محلّها بحكم تطوّر منظور الذاكرة البصرية نتيجة للتطورات الحضارية والبشرية في عالم الإسلام.

وحيثما حَلَّ حَظُّ (الثلاث القديم) وتطوّراته، فيما بعد، محلّ الخطوط الكوفية منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وحتى الوقت الحاضر، وجدناه حلية تذكارية وزينة زخرفية في كافة آثار الفنّون العربية والإسلامية، وعلامة حضارية سواء أكانت عمارة أم تحفاً على اختلاف المواد التي صُنعت منها، وهي تفوق الحصر، ولا زالت ماثلة للعيان في كل مكان من العالم الإسلامي، ناهيك عما تزخر به تحفها المنتشرة في كل أرجاء المعمورة، في المتاحف والمقتنيات الشخصية.

الزخارف المعمارية

تأتي الزخارف المعمارية مرتدية وشاح العمارة نفسها، فلا يكاد المرء يحسّ بوجودها لشدة ظهورها، وكما قيل: «فإن من شدة الظهور الخفاء»، لأنها تتشكّل مع عناصر المبنى الأخرى وبموادها الإنشائية نفسها؛ لذلك يُنظر إليها وكأنها جزء لا يتجزأ من العمارة نفسها، أو كأنها تنوّع في عناصرها، ولكنها - في الواقع - حليات زخرفية لأغراض تزيينية كمحاولة لتحريك العناصر المعمارية الأساسية، سواء أكانت واجهات أم مداخل أم عقوداً أم سقوفاً أو غيرها، تحرّكها بالاتّجاه التزييني يمنحها التوّع، ويزيدها جمالية وحيوية، وقد يكسبها التفرد المدهش، وهي كثيرة في تفاصيل العمارة، ماثلة في جنباتها مثل: المقرنصات في انتقالات السقوف، والدلايات في المداخل، والشرفات في النهايات، والمشاكبي في الواجهات،

والأعمدة والعقود النافرة في السطوح على المحاريب والجدران، والصنوج في العتب، والتيجان في الأعمدة، والكباش الساندة، وغيرها مما نرى أمثلته الحيّة في عناصر العمائر التي تطالعنا في المدن الإسلامية التاريخية عامّة.

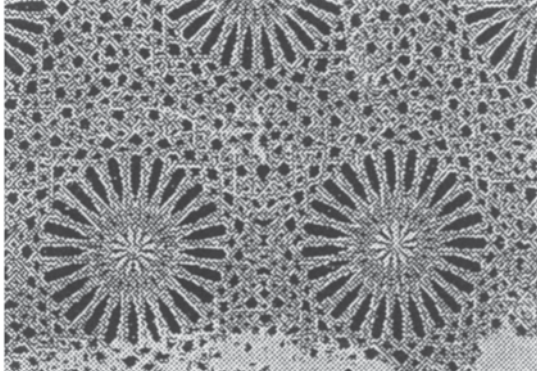
الزخارف الأخرى

تقوم الزخارف الأخرى على الأسس القائمة عليها الزخارف النباتية نفسها إلا أن تصاميمها تعتمد على جماليات المحيط الأخرى، وتقوم وحداتها على الحيوانات كالغزلان والأرانب وغيرها، أو على الطيور كالحمام والنسور، ولم تقف عند هذا الحدّ بل تجاوزته إلى الإنسان نفسه، نجد ذلك بصورة خاصّة في التحف المعدنية وهي معروفة، أو في العمارة. ولعل من أبرز أمثلتها الأفاريز الزخرفية في دار المملكة البدرية في الموصل التي بناها بدر الدين لؤلؤ سنة 630هـ - 1232م، ويطلق على بقاياها في الوقت الحاضر (قره سراي)، وهي التي تعجّ بالزخارف الكتابية والتوريقية والإنسانية والحيوانية التي تعلقو جدران قاعتها الرئيسية، هذا بالإضافة إلى عمائر أخرى في تلك المنطقة، كما هي في التحف المعدنية والخزفية والعاج وغيرها.

وتوالى إبداعات الفنان المسلم المزخرف، ولم تقف عند حدّ في عصوره الذهبية الحضارية، وهذا هو عنصر التميّز في ثراء هذه الزخارف وتحقيقها الذروة في هذا الفنّ على جميع المستويات وفي

مختلف الصعد؛ حيث نجد الفنان المسلم، هنا، يقوم بعملية مزج ذكية ومتناغمة تجمع بين نوعين أو أكثر من الأساليب الزخرفية التي مرّت بنا، فنراه تارةً، يغطي المساحات المطلوب زخرفتها بالزخارف الهندسية، ويطعمها بحشوات من الزخرفة العربية التوريقية، وهذا ما نشاهده في معظم العمائر في أواخر العصر العباسي، وكذلك نراه، تارةً أخرى، يمزج بين الزخرفة التوريقية، والكتابات في الأشرطة الكتابية مهاداً أو تجميلاً في الفراغات بين الحروف، ونراه تارةً ثالثة يمزج بين الكتابة والزخرفة الإنسانية والحيوانية فيبعث فيها الحياة فتشيع جواً من التآلف بين المشاهد والأثر، وهذا ما نشاهده في بعض التحف المعدنية والمخطوطات المصوّرة.

إن الكلام لا ينتهي عن الزخرفة العربية والإسلامية؛ ذلك الحلم المتحقّق الذي تدرج في عالمه حضارة عمرها أربعة عشر قرناً، بمساحة العالم القديم، من تخوم الصين وحتى المحيط الأطلسي (بحر الظلمات)، طابعها العام زخرفي الإشعاع. إشعاع نوراني السطوع، وما ذلك إلا لمسة خفيفة تحرك المشاعر وتدفع المشاهد للدخول إلى هذا العالم الزاخر بكل ما هو جميل: ارتياداً، وإطلاعاً، ودراسة، واحتواءً، وديمومة، تخلق صلات علوية تسمو بالإنسان وتنقله إلى عوالم التفكير في ملكوت السموات والأرض، عوالم الخير والمحبة والسلام.



زخارف مدرسة قره طاي الهندسية على الخزف،
قونية / تركيا، ق7هـ.



زخارف توريقية وهندسية ومعمارية على محراب جامع
الأجوجاتي في الموصل من القرن الخامس الهجري

تاريخ الخطوط المغربية: النشأة والتطور

يهدف البحث إلى دراسة مركزة عن نشوء الخطوط المغربية وتطورها فيما تيسر من معلومات عنها، ودراسة بعض آثارها الخطية، وإلقاء بعض الضوء على مسمياتها المتداولة حديثاً، في المغرب العربي بصورة خاصة، بعد الاطلاع على بعض دراساتها والبحوث التي قدّمت فيها بعض المحاولات لمعالجتها تاريخياً وعلمياً وفنياً، كدراسات ابن خلدون، والرفاعي، وسكيرج، وشريف، والخطيبي، والسجلماسي، وشبوح، والشقيري، والمنوني، وأفا، والمغراوي، وغيرهم. ومن الغربيين هوداس، وجيمس، وأغلبها متوافرة لدى الدارسين. والإيجاز يقتضي أن نحاول أن نأتي إلى ما يفيد في محاولة إثرائها بشكل مفيد، مع مؤشرات لمنطلقاتها، تعطي فكرة مناسبة عنها، مع إدراك الباحث صعوبة ذلك، للأسباب التي سوف تتضح من خلال هذه الإطلالة التي تحاول أن ترسم معالم محدّدة لها، رغم تنوعها الكبير وتشعبها إلى حدّ تكاد أن تكون الأساليب الشخصية هي الصفة المتغلّبة عليها، ومع ذلك فإنها لا تخلو من ملامح مشتركة عامّة لا تخفى على الدارس، كما سنرى.

الكتابة العربية قديمة جداً، وجذورها عميقة، تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وولادتها ترتبط بولادة الكتابة الأبجدية التي مرّت بمراحل منذ أن كانت رموزاً للكلمات المادية، وبعدها للكلمات المعنوية، وصولاً إلى المقاطع المرسومة، ثم تحوّل بعضها إلى علامات، وبقاء بعض الكتابات مقطعية فيها حتى انتهت إلى الكتابة الهيروغليفية المصرية وغيرها، وكذلك مسار الكتابات المسماة وغيرها، وحينما اخترعت الكتابة الأبجدية المعتمدة على أصغر وحدة صوتية تقع في مقدّمة الكلمات (حرفها الأوّل) والتي كانت نقلة كبرى في تاريخ البشرية، نجد أن مسمّياتها عربية، بدلالة رسومها التي حفظتها لنا الكتابة اليونانية اسماً ورسماً⁽¹⁾، الأبجدية التي تنقلت في أرجاء الجزيرة العربية شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، متطوّرة ومبتعدة عن رسومها الأصلية في الكنعانية والفينيقية والآرامية وما نتج عنها، وصولاً إلى العربية الشمالية (عربيّتنا)، لأن هناك عربية جنوبية من المنبع نفسه، عربيّتنا هذه كانت قبل الإسلام تسمّى كتابتها (قلم الجزم)⁽²⁾ أي خطّ الجزم، والجزم له معانٍ متعدّدة⁽³⁾، من جملتها الكتابة المجزومة (أي المقطوعة من كتابة سابقة،

1- شعبان عبدالعزيز خليفة، الكتابة العربية في مرحلة النشوء والارتقاء، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة 1989، ص 48.

2- ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، حيدر آباد، الركن، 1344 هـ، مادة (ج ز م) 91/2.

3- يوسف نّون، «المسند والكتابة العربية المبكرة»، مجلة «آفاق عربية» ع: 11 و 12 / 1998، ص 36.

وقد رجح لدينا أنها مجزومة من الكتابة الحضرية⁽¹⁾، وحينما جاء الإسلام صار يطلق على هذه الكتابة «القلم المكي»⁽²⁾، وهو الخطّ الذي ساد في البلاد الإسلامية في القرون الثلاثة الهجرية الأولى، وبدأ التحوّل عنه في القرن الرابع الهجري، ووضح ذلك في القرن الخامس الهجري، عندها انقسمت الكتابة في العالم الإسلامي إلى قسمين: الأول في المشرق، وهي الكتابات المشرقية التي أساسها «الكتابة المنسوبة» وعلى رأسها قلم «الثلاث» الخطّ الذي تطوّرت منه خطوط كثيرة، وأكثرها لازال معروفاً حتى الوقت الحاضر، وعليها دراسات كثيرة ولها كرايس متعدّدة تحتوي قواعد رسومها، والثاني في المغرب، وهو الذي تطوّر عن «الخطوط الموزونة»، وهو الآخر له أنواع متعددة، وهذا ما يحاول البحث أن يلقي بعض الضوء على مساره التطوّري والأنواع التي استقرّ عليها فيما سيأتي لاحقاً.

1 - خطوط القرون الثلاثة الأولى الهجرية:

لقد ارتبط الخطّ العربي بالقرآن الكريم منذ نزوله في مكة المكرمة والمدينة المنورة، حيث كان «القلم المكي»، الذي سلك مراحل ثلاث: الأولى كان فيها يكتب بطريقتين، فكُتِبَ - بدايةً - كما وصفه ابن النديم - بحرف ألفه المائل إلى اليمين والمنتهي بتعويجة إلى

1- يوسف ذنون، «الكتابة الحضرية وأثرها في نشوء الكتابة العربية»، مجلة «فنون إسلامية» لندن، ع 1 / 2009، ص 86-96.

2 ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحق (385 هـ) الفهرست، المكتبة التجارية - القاهرة، د، ص 14.

اليمن أيضاً⁽¹⁾، حيث نجد أن هذه الصفة تكاد تكون سائدة في القرن الأول الهجري، وهو الخطّ الذي بدأت العناية به فأكسبته شكلاً «جليلاً مبسوطاً» في مصاحف الأمصار كما وصفه المشاهدون له، وقد ورد ذلك عند القلقشندي، وقد شرح كلمة المبسوط فذكر أنه «أنه المُعَبَّر عنه الآن باليابس، وهو مالا انخساف ولا انحطاط فيه»⁽²⁾، أي أن خطوطه المستقيمة هندسية، وعكسه «المقوّر» ففسره باللين، وكان في هذه المرحلة يُرسم باليد التي لم تكتسب المهارة اللازمة لضبطه، وكانت صورته الأخرى تتمثل في الكتابة السريعة التي أطلق عليها «المشق» الذي استعمل في الكتابات اليومية من غير كتابات المصاحف التي نهى التابعون أن تُكتب بها المصاحف الشريفة، ومنه تطوّرت الكتابات اللينة الأخرى⁽³⁾.

وكانت المرحلة الثانية هي مرحلة تحسين الخطّ المكي فيما سُمّي «الخطوط الموزونة»، وتمثّل كتابات المصاحف الكريمة في القرن الثاني الهجري هذه المرحلة التي انتهت بالاستقرار على القلم المكي المحقّق والذي أطلق عليه اسم «قلم المصاحف» في الخطوط الموزونة، وهي المرحلة الثالثة والتي سادت في القرن

1- المصدر السابق، ص 14.

2- القلقشندي، أبو العباس أحمد علي (861 هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، 3 / 11.

3- السجستاني، أبو بكر عبدالله بن سليمان بن الأشعث الحنبلي (316 هـ): كتاب المصاحف، تحقيق محب الدين عبدالله السبحان واعظ، (مجلدان)، إدارة الشؤون الإسلامية- الوحة، 1415هـ/1995م، 1/ 463.

الثالث الهجري، واستمرّت في القرن الرابع الهجري في عموم البلاد الإسلامية شرقاً وغرباً، وفي نهاية هذا القرن بدأ التطوير الذي قدّم لنا نماذج مختلفة من الخطوط الموزونة في القرون التالية نتيجة مزاحمة «الكتابة المنسوبة» والتي أزاحتها، ولم يبق منه سوى الأثر التزييني المصاحب لها⁽¹⁾.

وبالرغم من استقرار أشكال حروف الخطوط الموزونة لم توضع لها قواعد تضبطها، واعتُمد التقليد والمحاكاة في تعلمها، وقد بدأت رسوم كتاباتها تخطّ بقلم جزم أي مستوى السنين، ثم حرفت قطته قليلاً، بعد ذلك، لتسهيل حركته ولرسم الخطوط العمودية والأفقية بعرض متقارب، وكانت هذه الخطوط مستقيمة بشكل هندسي أي بشكل مبسوط، خاصّة في خطوط المصاحف في جميع أنحاء البلاد الإسلامية (كما ذكرنا فيما سبق)، وأطلق عليه بعد هذا التاريخ اسم «الخطّ الكوفي»، كما سيرد في الكلام عن الخطّ الكوفي في المغرب.

2 - الخطوط المغربية:

لقد مرّ بنا أن محاولة التغيير في الخطوط الموزونة قد بدأت في القرن الرابع الهجري في عموم البلاد الإسلامية، وأفرزت الكوفي الشرقي ومقدماته في المشرق، ومثل ذلك حصل في المغرب، حيث

1- يوسف نبّون ومحبي الدين سرين، مادة (كوفي)، الموسوعة الإسلامية التركية، المجلد (26) أنقرة، 2002، ص 342.

شهد تغييرات أساسية على الخطوط الموزونة موازيةً لما حدث في المشرق في الكوفي الذي نُسب إلى نيسابور، وفي المغرب نُسب إلى القيروان، وبقي منه مصحف الحاضرة المؤرخ سنة 410 هـ (1). والمرجح أن ذلك كان إيداناً بتوجه جديد، في المشرق، نحو «الكتابة المنسوبة»، وفي المغرب نحو كتابة جديدة وسيلتها كتابة الخطوط الموزونة بقلم «مدبب» الرأس، تبعه تغيير في رسوم أشكال الحروف العَصِيَّة على هذا القلم، صحت ذلك حليات مع أغلب الحروف، ويظهر أن ذلك كان حركة تجميلية للتعويض عن الجمال والجلال الذي كان متوافراً في الكتابة بالقلم «العريض» الرأس الذي كان مستعملاً في الخطوط الموزونة، ولعل مبعث ذلك محاولة الأداء السريع مع الحفاظ على الأسس الجمالية التي حققتها الخطوط الموزونة، بالإضافة إلى دوافع التميُّز والخصوصية، شأنها شأن التميُّز في نقط الإعجام والتسلسل الأبجدي والخصوصية في أشكال رسوم الأعداد الحسابية الذي أوجد سلسلة جديدة، بعدها تنوعت الخطوط المغربية، ويأتي في مقدمتها:

أ - الخط المغربي المبسوط:

إن هذا الخط الذي نُسب تطويره إلى الأندلس (2)، وسُمِّي (الخطُّ

1- شريفي، محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشاركة والمغاربة من القرن الرابع إلى العاشر الهجري، الشركة الوطنية، الجزائر، 1982، ص 249.

2- ابن خلون، عبدالرحمن بن محمد الحضرمي (. 808 هـ)، مقامة ابن خلون، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر، القاهرة، 1425هـ/2004م، ص 505.

الأندلسي)، نجد أنه حمل المميزات الأساسية في الخطوط الموزونة، فلم توضع له قواعد، واعتمد تعلمه على التقليد والمحاكاة، حاله حال الخطوط الموزونة، كما اعتمد رسمه على الخطوط المبسوطة في شكل حروفه، إلا أنه تصرّف فيها لتناسب الرسم بالقلم العريض (المدبّب) الرأس، واعتمد كذلك على حركة اليد، كما هو الحال في «الخطّ المكي» في بداية أمره، ثم حمل الاسم نفسه، الذي هو صفة هذه الخطوط الرئيسية وهو «المبسوط»، وهو مصطلح قديم أُطلق على خطوط المصاحف في «الخطوط الموزونة» فذكر أن مصاحف الأمصار التي كتبت في زمن الخليفة عثمان بن عفان -رضي الله عنه- كانت بخطّ «جليل مبسوط»⁽¹⁾، كما أن هذا المصطلح وُصفت به الحروف المنسوبة في المشرق، وكذلك يقال لقلم الخطّ «قلم مبسوط» وهو القلم المستوي السنّين، ويسمّى قلم جزم، وهو أصلح قلم لكتابة الخطوط الموزونة، خاصّة إذا استعملت المسطرة في تنفيذ رسومه ياتقان⁽²⁾.

مما تقدّم نجد أن الخطّ الأندلسي المبسوط هو وليد الخطوط الموزونة بقلم دقيق (مدبّب) عريض الرأس، وأنه - بانتقاله إلى المغرب العربي بهذه الصورة - «غلب على الخطّ الإفريقي وعفى

1- الزفراوي، محمد بن أحمد (806 هـ): منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، حققه هلال ناجي، مجلة «المورد» ع 4 / 1986، ص 237.

2- البطليوسي، ابن السيد (521 هـ) الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق عبدالله البستاني، المطبعة الأدبية، بيروت، 1901، ص 87.

عليه ونسي خط القيروان، والمهدية» كما ذكر ذلك ابن خلدون⁽¹⁾، وقد كان خطهما من الخطوط الموزونة، وشاهد ذلك مصحف فضل، مولاة أبي أيوب، المؤرخ سنة 290 هـ⁽²⁾، وما ذكره ابن خلدون حيث أفاد: «كان الخط الإفريقي المعروف رسمه القديم لهذا العهد يقرب من أوضاع الخط المشرقي»⁽³⁾.

ومن الخط الأندلسي المبسوط وُلِد الخط المغربي المبسوط، باختلافات بسيطة في طريقة تنقيط الحروف الآخريّة التي تقع في نهاية السطور، وهي حروف (ن، ف، ق، ي)⁽⁴⁾، ومثله الجزائري والتونسي، وقد دخلت الأخيرين بعض التأثيرات المشرقية المحدودة⁽⁵⁾، (الشكل 1) بين مدّ وجزر.

وأقدم مخطوط بالخط المغربي الأندلسي المبسوط المعروف يعود إلى سنة 483 هـ - 1090 م، وهو مخطوط القرآن الكريم المحفوظ

1- ابن خلدون، مصدر سابق، ص 505.

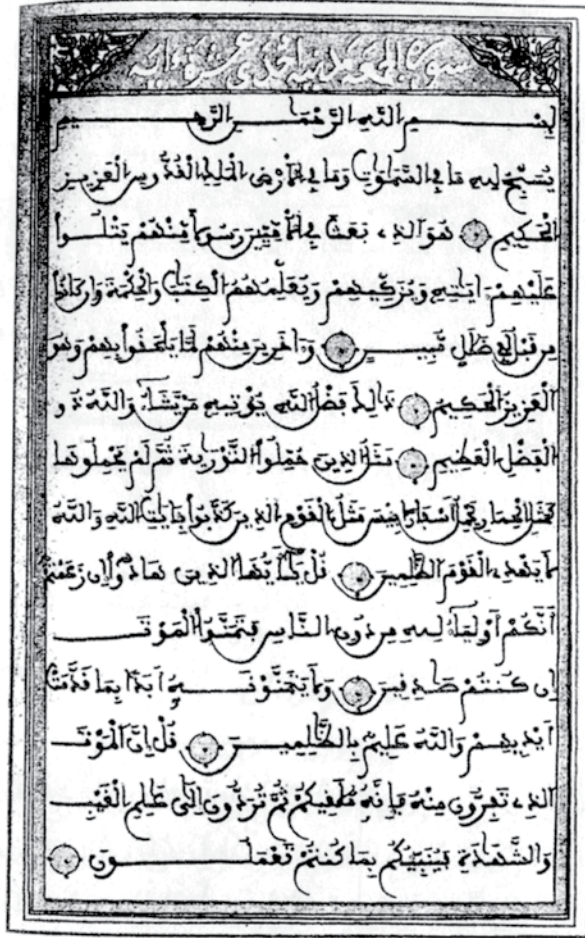
2- محمد الصادق عبداللطيف، في التاريخ الثقافي التونسي، لمحات من تطوّر الكتابة والخط في تونس إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص 99، كتاب «الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية» بيت الحكمة، قرطاج، 2006.

3- ابن خلدون، مصدر سابق، ص 505.

4- المنوني، محمد بن عبدالهادي (1999 م)، تاريخ الوراقة المغربية، صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1991، ص 45.

5- هوداس. أو، «محاولة في الخط المغربي»، ترجمة عبدالمجيد تركي، ضمن كتاب «قضايا ثقافية من تاريخ الغرب الإسلامي، نصوص ودراسات»، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1409 هـ - 1988 م، ص 476.

الجزء الثامن والعشرون



الشكل (1)

مصحف حفاظ متقابل بالخط المغربي المبسوط، خط
الحاج زهير باش مملوك سنة 1275 هـ - تونس.

(عن المبطوع سنة 1403 هـ)

في مكتبة جامعة أوبسالا في السويد⁽¹⁾، وخطّه المتكامل يدلّ على أن هناك مرحلة أو مراحل سبقت حتى وصل إلى هذا النضج، (الشكل 2)، يؤيّد هذا الرأي ما ذكره شريفّي أن الخطّ المغربي في غير المصاحف كان في الأندلس، ويعود إلى سنة 382 هـ - 992م⁽²⁾، توالى بعد ذلك مخطوطات المصاحف في الأندلس في القرون التالية، وخاصّة في القرن السادس الهجري، ومن أمثلة ذلك المصحف الكريم الذي كتبه عبدالله بن محمد بن غطوس سنة 557 هـ - 1162م في بلنسية⁽³⁾، وقد اختص هذا الخطّ بكتابة المصاحف الكريمة في الأندلس والمغرب العربي حتى الوقت الحاضر لثبات أشكاله وجماله ووضوحه⁽⁴⁾.

ب - الخطّ المغربي المجوهر:

اعتُمِدَ هذا الخطّ في الكتابات عامّة ولدى النسخ في المخطوطات من غير القرآن الكريم، وهو الخطّ المغربي المبسوط الذي دخلته بعض التغييرات باستعمال أشكال من الحروف من الخطوط الأخرى من غير الخطوط الموزونة أو الكتابات العادية للأداء السريع فيه،

1- جيمس، ديفيد، بدائع المخطوطات القرآنية، مختارات من العالم الإسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1407هـ-1980م، ص 13.

2- شريفّي، مرجع سابق، ص 255.

3- المرجع السابق، ص 269.

4- عمر أفا ومحمد المغراوي، الخطّ المغربي، تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، النار البيضاء، 1468هـ، 2007م، ص 58.



الشكل (2)

مصحف بالخط المغربي المبسوط مؤرخ سنة 483 هـ

(1090 م) مكتبة جامعة أوبسالا - السويد

(بدائع المخطوطات القرآنية ص11)

ثم منها أكتب في الكاغيز حتى استقاع خفي وجاد، وتمونف أو كساد،
 بلا زون ابن عمنا الشيخ مولاي أحمد رحمه الله - وكان ذا خنك حسين،
 تمونف معتمدين، وكان يعاينني انكشاف الحروب واتما فها، ويفر لي النسبة
 من الكتابة وتعريفها .."

الشكل (3)

مثال للخط المغربي المجوهر

للخطاط: محمد المعلمين.

(المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، ص 13)

وعُدَّ ذلك نوعاً من التحسين مع المحافظة على خصائص الخطِّ المغربي المبسوط في عدم وجود قواعد مسطّرة له، والاعتماد في رسمه على التقليد والمحاكاة مع دقّة حروفه، كذلك حافظ على التغييرات التي حفظها في بعض حروف الخطِّ المبسوط وتصرّف في البعض الآخر، وأهمّ شيء فيه المحافظة على الحليات التزيينية التي أدخلها على رسم الحروف كما هو الحال في الخطِّ المبسوط، والمحافظة على شكلها التقليدي في بعضها الآخر، ويُدرَك ذلك من التدقيق في نماذجه (الشكل 3).

ج- خطُّ الثلث القديم المغربي:

تطوّر خطُّ الثلث في المشرق حيث كان خطّاً من الخطوط الموزونة يُكتَب بقلم عرضُ رأس قطته ثماني (8) شعرات، واندثر هذا الخطُّ مع اندثار الخطوط الموزونة، وقد أطلق عليه الباحث (خطُّ الثلث الأقدم)، تلاه (خطُّ الثلث القديم) في الكتابة المنسوبة، والذي يُنسب اختراعه إلى إبراهيم الكاتب (200هـ)، ولربما شاركه فيه آخرون، وهو الخطُّ الأساس والرئيس في الخطوط المشرقية، وقد ساد في العراق وشرق العالم الإسلامي إلى القرن الثامن الهجري وفي الدولة العثمانية، بعد ذلك قليلاً، وفي مصر والشام حتى القرن العاشر الهجري⁽¹⁾، وهو الذي انتقل إلى الأندلس والغرب الإسلامي

1- يوسف نّون، «خطُّ الثلث والمخطوطات»، مجلة «حروف عربية»، ع 16، 1426هـ - 2005م، ص 4.



الشكل 4

خطُ الثلث القديم المغربي في محراب جامعة القرويين في
فاس، مؤرَّخ سنة 531 هـ - 1137 م.

(TABBA,A, THE PUBLICIT-XT,P.137)

في القرن الخامس الهجري وأتخذ طابعه المغربي، واكتسب شكله الخاص في القرن السادس الهجري، خاصة في فاس (الشكل 4)، وقد شاع بعدها على العمائر في عموم المغرب الإسلامي، وكذلك في بعض المخطوطات، وخاصة في تزيين المخطوطات، الخزائنية⁽¹⁾، واستمر حتى الوقت الحاضر، بينما تطوّر خطّ الثلث القديم هو الآخر في الشرق، وحلّ محله (خطّ الثلث المحقّق) الذي أُدمج فيه (خطّ المحقّق) فصارت له شخصية جديدة، واندثر خطّ المحقّق على أثر ذلك، وقد تمّ تحسين هذا الأخير أيضاً في أواخر الدولة العثمانية، فكان «خطّ الثلث الحديث» الشائع في المشرق حتى الوقت الحاضر⁽²⁾.

د- خطّ المسند (الزّمامي):

إن كلمة (المسند) هنا جاءت من كلمة (السند) بمعنى (العقد)، لأن هذا الخطّ استعمل في كتابة الوثائق العدلية والتقايد الشخصية وما شابه ذلك⁽³⁾، ولا علاقة لهذه الكلمة بالكتابة العربية الجنوبية التي تسمّى كتابتها (المسند) وهو الخطّ الحَمِيرِي كما ذكر ابن خلدون⁽⁴⁾، لا، بل هو كتابة كافة الدول اليمينية القديمة من المعينيين

1- السجلماسي، محمد، نماذج مخطوطات الخزانة المكية بالمغرب والخزانة الحسنية، تعريب: محمد الصغير جنجار، منشورات أ.سي.ر، باريس، 1987.

2- نَبُون، خطّ الثلث، مرجع سابق، ص 4 وما بعدها.

3- المنوني، مرجع سابق، ص 47.

4- ابن خلدون، مرجع سابق، ص 502.

والسبأيين والحَمِيريين، وهذا معروف لدى جميع المشتغلين بتاريخ اليمن، والمعنى نفسه تؤدّيه كلمة (الزمام) التي تعني: ما زَمَّ به، وزَمَّ الشيء شدُّه⁽¹⁾، ومنه زَمَم الشيء قيده، أي ضبطه بالكتابة، والزمّام ديوان في الدولة الفارسية لضبط عمل الدواوين، وقد أطلق عليه (زمّام الأزمة)⁽²⁾، وهو كتابة أكثر مما هو خطّ متعارف عليه، يتّسم بالوضوح والبساطة حتى يُقرأ بسهولة بعيداً عن الالتباس للمحافظة على الحقوق، وهو أشبه بكتابة (التعليق) المشرقية، بمسارات رسومها العامّة المرسلة، وكتاباتة ليست لها قواعد أيضاً، وتغلب عليها الأساليب الشخصية، وقد حاول بعض الخطّاطين كشف النماذج التي تحتوي قواسم مشتركة الملامح فعدها ممثلة لهذه الكتابة، وسطروا مثلاً لها⁽³⁾، (الشكل 5).

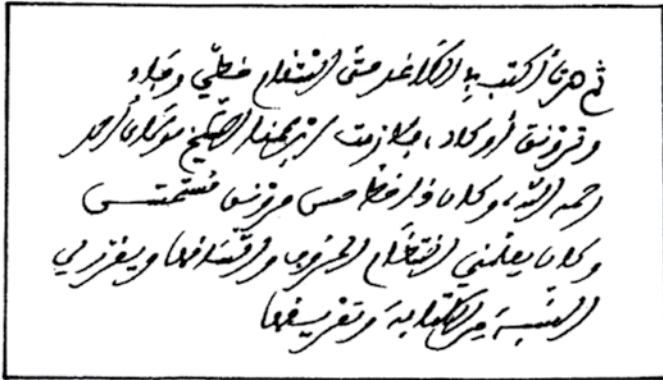
هـ - الخطّ الكوفي في المغرب:

حينما أفل نجم الخطوط الموزونة في نهاية القرن الرابع الهجري، بدأ تطوّر خطّ المصاحف، وأضاع تركها مسمّيات الأساليب التي اشتقت من هذه الخطوط التي ذكرها ابن النديم في رواياته عن ابن

1- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري (711- هـ): لسان العرب، (15 مجلداً) دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (ز م م).

2- أحمد رضا (1953م)، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1378هـ - 1959م، 3/60، وقد نكر أن أول من عمل ديوان الزمام هو عمر بن بديع في خلافة المهدي العباسي، حينما جمعت له الدواوين، ففكر أنه لا يستطيع ضبطها إلا بزمّام يكون له على كل ديوان، ثم فوق ذلك ديوان زمّام الأزمة (نقلًا عن الطبري).

3 المنوني، مرجع سابق، ص 14.



(الشكل 5)

مثال لخط المسند (الزماني) المغربي،

للخطاط عبدالسلام الكونوني.

(المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، ص 14)

ثوابة (- 227هـ) وغيره، ومما ذكرها هو⁽¹⁾، برز مصطلح (الخط الكوفي) كتسمية لجميع أنواعها، وهو - كما هو معروف - أنها تتسم بمساراتها الهندسية الفنية المتقنة، وأول من أطلق هذه التسمية مؤلف مجهول وصلتنا رسالته الموسومة «رسالة في الكتابة المنسوبة»⁽²⁾، وكان الكلام يدور فيها على ابن البواب (- 413هـ)، فذكر فيها أنه كتب الخط الكوفي فأنسى القرن السالف، فهي - في كل الأحوال - لا يمكن أن تعود إلى أقدم من القرن الخامس الهجري - الحادي عشر الميلادي، وقد ذكرت كلمة (كوفي) في مصادر سابقة، ولكنها لا تشير إلى الخط ولا إلى أي دور لمدينة الكوفة المعروفة في ابتكار خط كهذا أو في تطوره، وما ورد من إشارات لهذه الكلمة لا تفيد ذلك⁽³⁾، لذلك تعدّ «تسمية» محدثة للتعويض عن الجهل بحقيقة أسماء هذه الخطوط.

وهنا، في المغرب، كتب هذا الخط الذي سمي «الخط الكوفي المغربي» على غرار كتابة العناوين في الخطوط الموزونة، وما كان في هذا الاتجاه هو استمرار له يستوي في ذلك المشرق والمغرب، وإذا كان هناك استثناء في المساحات الكبيرة أو في العمارة فإنه

1- ابن النديم، مصدر سابق، ص 14، 15، 16.

نشرها الدكتور خليل عساكر في «مجلة معهد المخطوطات العربية» 1/1955، ص 121 - 127، وأول نشرة لها سنة 1887، نقلاً عن رايس الذي لخص منها ما يتعلق بابن البواب في كتابه: المخطوط الوحيد لابن البواب، في مكتبة تشستر بيتي، ترجمة أحمد الأرفلي، جنيف، 1980، ص 15.

2- يوسف نون، «قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة»، مجلة «المورد» ع 4 / 1986، ص 12.

يتبع التطورات التي لحقت بالخط الكوفي في كل مكان؛ إذ تنوعت فيه خطوط الكوفي حتى عدت بالعشرات، ولم تُحدِّد بضابط، وتحتاج إلى دراسات مفصلة فيها، وقد حاول ذلك الغربيون فيها، وعلى رأسهم أدولف كروهمان وغيره، ولكنهم لم يحققوا إلا النزر اليسير فيها، ووصفهم للكوفي بأنه بسيط ومرسوم ومورق ومزهر ومضفور ومؤطر ومرَّب لا تفي بأنواعه التي بلغت العشرات في رأي الخطاطين⁽¹⁾.

و- الخطوط والكتابات الأخرى:

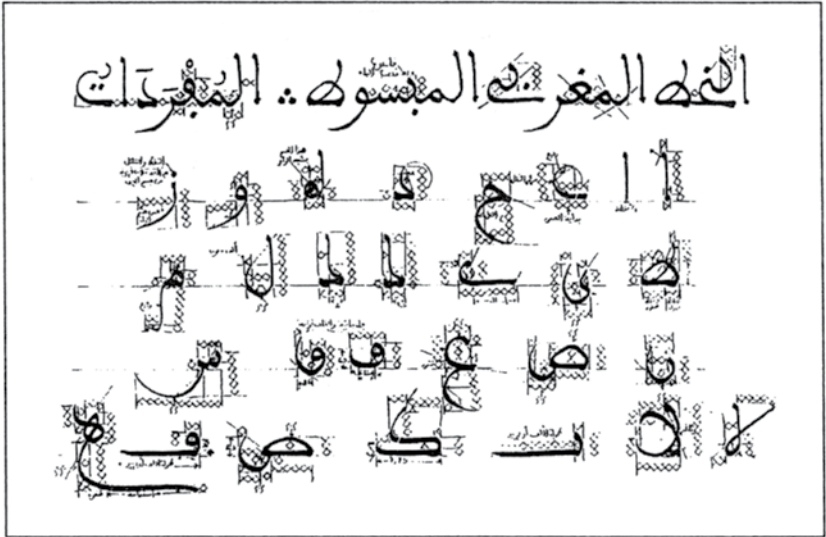
وُجِدَت بعض الكتابات الأخرى المتأثرة بالخطوط المغربية، وهي - في الغالب - تقع جنوب الصحراء الكبرى والسودان الغربي، وضمن بعض الدراسات ذكر (السوداني) و(التنكيتي)⁽²⁾ و(السوقي)، ومن ملاحظة أشكال كتاباتها نجد أنها محاولة خطية، ولكنها لم تبلغ الاستقرار، وهي إن بدت بعض الملامح فيها باستعمال القلم المسنن الذي منحها بعض الثقل في حروفها، والغلظ في أشكالها، وعدم التناسق، وغير ذلك، إلا أنها لا تُصنَّف ضمن الخطوط الفنية،

1 - انظر مادة «الكوفي» في الموسوعة الإسلامية التركية (انظر هامش 9) ، ويحضرني في موضوع «الكوفي»، حينما رأيت لوحة بالخط الكوفي للخطاط والمزخرف المغربي المعروف عبدالله بن عبدالكريم الوزاني، وجبتها مختلة في قواعد هذا الخط، فسألته عن القاعدة التي كتبت بها هذه اللوحة، أجابني بأن الخط الكوفي ليس له قواعد، وكان ذلك في المهرجان المغربي الأول سنة 1990، في الرباط، فأخبرته أن للخط الكوفي قواعد، وقمت بإعطائه دروسا في قواعد خلال فترة وجودي في المهرجان فأثقتها، وقد رأيت له لوحات بهذا الخط بعدها، وقد أجاد قواعد.

2 - هوداس، مرجع سابق، ص468.

وإنما هي جزء من الكتابات الاعتيادية المتأثرة -بطبيعة الحال- بالخطوط والكتابات السائدة في الشمال الإفريقي، وخاصة منها ما يميل إلى صنف المبسوط، وتُصنّف ضمن الأساليب الفردية، ولكل منها مواصفاتها الخاصة.

بعد أن قدّمنا هذه الصورة الموجزة للخطوط المغربية وكتابتها، وقد ظهرت أنها قد استقرت على أشكال محدّدة وخصائص تحكم رسومها، تتراوح بين الضبط العام في بعضها، كالمبسوط والمجوهر والثلث القديم المغربي، والكوفي إلى حدّ كبير، وبين التخفيف والحرية في رسوم كتاباتها الأخرى، نقول: إنها بحاجة إلى وضع قواعد لها تُستنبط من الأساسيات في رسومها، كما فعل الخطّاط علي بنعياش رحمه الله، (انظر الشكل رقم 6)، على أن يُستعمل قلم مسنّن (عريض) في رسومها حتى يتمّ ضبط أشكال حروفها في كل نوع، تُشكّل خطوة تطورية ترسي قواعد هذه الخطوط العامة والخاصة استناداً إلى الموروث الكبير فيها، وبعمل مؤسساتي مدعوم أكاديمياً وفنياً وتطبيقياً.



الشكل 6

نموذج من محاولات تقعيد الخط المغربي المبسوط بخط
المرحوم علي بنعياش

فن الخطّ العربيّ وأثر الرّقمنة فيه

يحاول البحث تسليط الضوء على مفهوم «فن الخطّ العربي الذي لم يتّضح للكثيرين إلى الآن، لاختلاط المصطلحات في التعريف، ثم لعلاقته بمعطيات الحاسوب، وفي الذات حول «الرقمنة» التي تقوم على العمل في النواحل العلمية من هذا الفنّ، حصراً لقواعده وتعريفاً بأنواعه وتسجيل وإحصاء كل ما يتعلّق به لغةً واصطلاحاً وتاريخاً، وما له صلة معرفية بذلك، مع مسح الحقول التي يوجد فيها، بوصفه العلامة المميّزة الأساسية في نتاجات الحضارة العربية والإسلامية، لأنه الصفة الأبرز التي تسم نتاجات الفنّ الإسلامي وتميّزه على الفنون العالمية الأخرى، هذا بالإضافة إلى إيضاح الثوابت المرتبطة باللغة فيه، والمتغيّر والمتطوّر فيها عبر العصور، ومنطلقات العنصر الخلاق في مواجهة المستجدّات التي تعرّض لها عبر الصور. وأخيراً إلقاء الضوء على العلاقة بين فنّ الخطّ وبين الرقمنة بإيجاز يفي بالغرض، لأن محاولات التحرك الرقمني باتت معروفة ومطبّقة، وهي تهيبّ مادة ميسرة للباحث في كل ما يتعلّق بفنّ الخطّ العربي، ولكنها تقف فيه عند حدوده المعرفية، ويبقى

الإبداع فيه مجاله الأرحب في التطور.

قبل الدخول في صلب الموضوع لابدّ من إيضاح بعض المفاهيم التي وُجِدَت في الساحة الثقافية نتيجة انطباعات عامّة لا أساس لها من واقع فنّ الخطّ العربي، وهي انطباعات لها أسبابها التي يطول شرحها، ولكنها تندرج ضمن قصور الثقافة الخطّية بصورة عامة، وعند الخطّاطين أنفسهم بصورة خاصّة، ولعل المشكلة الأساسية في هذه الثقافة هي أن غالبية الذين طرّقوا هذا الموضوع لم يكونوا يمتلكون عدّة البحث فيه، والنتيجة ثقافة فقيرة، وتراكمات من المعلومات التي تنقصها الخبرات المطلوبة والبحث العلمي الصحيح، تجاذبها المرتادون الذين تنقصهم المعرفة بهذا الفنّ، ومنهم الخطّاطون الذين لا تتعدّى درايتهم حدود معرفة قواعد خطوط عصرهم التي اكتسبوها من أساتذتهم، ومثلهم المهتمّون الذين تنقصهم خبرات أهل الخطّ، وكذلك المحبّون الذين هم دون المهتمّين، وهناك فئة خامسة لا تنتمي إلى هؤلاء ولا إلى أولئك ركبوا موجة هذا الفنّ الرائجة، لذلك لا نستغرب من وجود ثقافة بهذا الفهم الخاطئ وبالتخيّب في هذا الفنّ.

ومن هذا وجب علينا أن نطرح بعض ما يفيد في التصحيح لكي يتهيأ مناخ مناسب لارتداد موضوع الرقمنة، والبداية يجب أن تكون مع بعض المصطلحات التي أخذت تتحدّد في مفاهيم أساسية في هذا الفنّ، فمصطلح (الكتابة) في الوقت الحاضر يتّجه إلى تثبيت

المفهوم اللغوي في الخطّ، بينما مصطلح (الخطّ) صار مدلولاً على الجانب الفني، وإن هذا غير واضح في القديم لأن أداة الكتابة (القلم) هي واحدة في الكتابة الاعتيادية وفي الخطّ، لأنها قلم القصب برأسه العريض، بينما، في الوقت الحاضر، صار للكتابة قلمها برأسه الدقيق، وللخطّ بقي القلم برأسه العريض، ويتمثّل ذلك في الكتابة اليدوية التي تتبع مسار خط الرقعة، لكننا لا نسمّيه خطّ الرقعة، بل هو شكل خطّ الرقعة لأنه مكتوب بقلم دقيق الرأس، أما في الكتابة الطباعية والتي تمثّل الجانب اللغوي أيضاً، فإن الأمر قد استقرّ على (خطّ النسخ)، وإن كان خطّ النسخ من الخطوط الفنيّة والجميلة، ولكنه، في أشكاله الطباعية، يكاد يكون شكلاً كتابياً، خاصّة بعدما لحقه كثير من التشويه، بخطوطه المطروحة حديثاً في مختلف الأجهزة الطباعية، وفي تقديري أن الرقمنة سوف يكون هاجسها الأساس في هذا الجانب كما سيأتي.

إن الصورة الثانية لهذا الصرح الحضاري العربي الإسلامي هي «الخطّ العربي» الذي يتمثّل فيه الفنّ بأسمى معانيه، يتفاوت فيه هذا الجانب لأن أنواعه كثيرة وتكاد أن تتمثّل فيها الجوانب الفنية، وعلى رأسها الخطوط المنسوبة، وفي مقدّمها خطّ الثلث، ومثلها الخطوط الموزونة التي تضمّ أنواعاً كثيرة من الخطوط الكوفية، فهي، في تشكيلاتها، ليست تقليدية كما يتصوّر البعض، وإنما هي في حالة تطوّر وتفاعل يحكمها الابتكار، لذلك تجذّرت في جميع مفاصل المجتمع محقّقة التلازم بين الأخلاقي والجمالي، ولو

قُدِّرَ لمتتبّع هذا الفنّ الاطّلاع على معارضه الأخيرة في الإمارات والجزائر والسعودية وغيرها، وقبلها في البلاد العربية الإسلامية لرأى العجب العجاب في سيادة الأشكال الجمالية والابتكارات الباهرة فيه، وهذه صفة ملازمة للبشر في كل فنّ.

وفي إيضاح أكثر نذكر أن الابتكار في الخطّ لم يقف عند خطّ الرقعة في القرن الثالث عشر الهجري، وهو في واقعه ابتكار ذاتي تطوّري في الكتابات الاعتيادية أملتته السرعة والإيجاز، تكوّن عبر العصور ونضج في القرن المتقدّم، فحاول الخطاطون تقعيده منذ منتصف القرن المذكور⁽¹⁾، وما يُقال من أن مخترعه هو ممتاز بك، سنة 1870م، لا أساس له من الصحة، وما هو إلا كاتب مجيد فيه، من بين كتّبه الباب العالي في دواوين الدولة العثمانية. استقرّ هذا الخطّ بعدها، في بداية القرن الرابع عشر، على يد محمد عزت سنة 1306هـ، وقد تلتته مرحلة غنية من الابتكارات في الخطوط مثل (الخطّ السنّلي)، ومثلها في أساليب الخطوط الأخرى، والأهمّ من ذلك الابتكارات في اللوحات الخطّية والتكوينات الجمالية في الأشكال التفصيلية، وقد ألفت عليها الضوء بعض المؤلّفات الحديثة مثل كتاب «آفاق الخطّ العربي» لباسم ذنون⁽²⁾.

ومن البديهي أن كلّ الفنون - شأنها شأن الخطّ العربي - لا تنطلق

1 - كراسة: مجمعه تحسين خطوط متنوعة عثمانية، طبع باي تخت خانة رهبانات قتلوكان، إستانبول، 1259هـ، فيها قواعد أولية لخط الرقعة.

2 - وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1990.

من فراغ، بل تقوم على أسس علمية تحتاج إلى جهد متفاوت بين البشر للوصول إلى نقطة الانطلاق الفنية الخلاقة؛ إذ لا بدّ من مرحلة إعداد تسبقها: في الفنون الأدبية الكلمة وملحقاتها، وفي الفنون الموسيقية الآلة والتدريب عليها والصوت.. وهكذا بقية الفنون.

ويتميز الخطّ العربي بطاقته التعبيرية، فهي ليست محدودة بالمحتوى، وإنما لها آفاق تدرك بالبصيرة في الشكل، من خلال قيم ومعايير خاصّة نتيجة تداعيات المحتوى وإيحاءات أشكال الحروف والكلمات، وتشارك مع فنون بصرية ببعضها، تشارك في المفهوم العام ولكنها تختلف عنها في التفاصيل، ومن العجب القول إن القيم والعناصر التشكيلية والجمالية غير متوافرة في اللوحة الخطّية، وهي تقوم على الخطّ والمساحة والكتلة والحركة والإيقاع والترديد والتناغم والتوازن والتكوين والعلاقات الموسيقية والإنشاء التصويري والتعبير التجريدي، ولها قراءاتها الخاصّة التي تتعامل مع المدرك الكلّي، وتستقطب المشاهد بذائقة خاصّة، وتحليلها يحتاج إلى ناقد بصير بهذا الفنّ وحسّ فني مرهف؛ هذا في الخطّ الواحد، فكيف في الخطوط الأخرى التي لها خصائص مميزة تدرك عند البعض بالحسّ، وعند الآخر بالخبرات المتراكمة؟ وقد يتأتّى ذلك بالدراسة أو بالإدراك السليم أو بالفهم الدقيق والإحاطة بقدر أدنى من المعرفة في هذا الفنّ، ولا يمكن ترك ذلك لمن هبّ ودبّ، وننتظر التغيير الذي لا يأتي.

لم تكن الكتابة العربية الشمالية حين ولادتها من رحم الكتابة الحضرية إلا كتابة اعتيادية، شأنها شأن الكتابات الأبجدية المعروفة آنذاك في العالم، كما يظهر للدارس للكتابات الأبجدية التي سادت في القرون التي سبقت التاريخ الميلادي واستمرت بعده عدّة قرون، فقد كانت جميعها تحمل صفة تطوُّرية، هي الأحدث من الكتابة الآرامية التي حملت في تلك الفترة صورتها الرسمية الدولة الإخمينية التي سادت في المنطقة في القرن السادس حتى الرابع قبل الميلاد، ومثلها الكتابة الفرثية التي أعقبت السلوقيين بعد الاحتلال اليوناني للمنطقة بقيادة الإسكندر المقدوني منذ القرن الرابع قبل الميلاد حتى القرن الثالث الميلادي حيث الدولة الساسانية، وهي الأخرى قد كانت كتابتها البهلوية وليدة الكتابة الآرامية حتى سقوطها في القرن السابع الميلادي.

وخلال هذه الحقبة ظهرت كتابات كثيرة اعتمدت صيغاً تطويرية من الكتابة الآرامية، منها الكتابة الرهاوية، كتابة سكان مدينة الرها التي سقطت سنة 273م على أيدي الرومان، واستمرت كتابتها متطورة في الكتابة السريانية حتى الوقت الحاضر، ومثلها الكتابة التي استعملها التدمريون بشكل متطور عن الكتابة الآرامية حتى سقوط دولتهم سنة 272م على أيدي الرومان أيضاً، وكذلك الكتابة النبطية المبكرة التي استعملها الأنباط بشكلها الآرامي حتى سقطت دولتهم على أيدي الرومان أيضاً سنة 106م، واستمرت النبطية بعد ذلك متطورة قروناً أخرى، وقد أطلق عليها «النبطية المتأخرة» لاختلافها

عن الآرامية، ولعلها قد تأثرت بالكتابة العربية الناشئة في ذلك الوقت، وفي فترة متأخرة نسبياً ولدت الكتابة الحضرية (كتابة دولة الحضرة العربية) التي سادت في الجزيرة الفراتية منذ القرن الثاني قبل الميلاد حتى سنة 241م، السنة التي أسقطها الساسانيون في غمرة الصراع بينهم وبين الرومان للسيطرة على المنطقة، يضاف إلى ذلك كتابات هنا وهناك شكلت نماذج أخرى تطوّرت عن الآرامية مثل الكتابة المندائية (كتابة الصابئة)، والكتابة الميسانية (الدولة التي حكمت الجزء الجنوبي الشرقي من العراق في الفترة نفسها)، وكتابات متفرقة في جبل لبنان، وكذلك العبرية المتأخرة التي هي آرامية محضة استمرّت عندهم حتى الوقت الحاضر⁽¹⁾.

ومن نافلة القول إن الآرامية هي تطوّر عن الكتابة الفينيقية (الكنعانية) بشكل محدود، والكنعانية هي في الأصل امتداد للكتابة السينائية المبكرة والتي تشير كل الدلائل إلى ترجيح أصلها الجزري (السامي)، يظهر ذلك جلياً في رسوم الكتابة اليونانية وفي مسميات الحروف التي حفظت هذه الكتابة أكثرها، والمعروف أن الكتابة اليونانية قد أخذت كتابتها من الكتابة الفينيقية (الكنعانية) حيث وُجدت فيها بعض رسوم الحروف محفوظة بالعربية وهي:

(أ ب ج و ي ك م ن س ع ف ر)، وقد أبقّت على رسمها المطابق لمعناها أو الكلمة التي أخذ الرسم منها، وهي حتى الوقت

1 - يوسف نّون، الكتابة الحضرية وأثرها في نشوء الكتابة العربية، مجلة «فنون إسلامية» لننن، 1/2009، ص 247.

الحاضر ظاهرة في الكتابات الأوروبية المستفاد في الأصل من الكتابة اليونانية ثم الرومانية وبعدها اللاتينية، فحرف الألف رسمه رأس ثور مقلوب A، وهو من كلمة (أليف) وهو الحيوان الأليف، والحرف يحمل التسمية نفسها إلى الآن، وفي اليونانية (ألفا)، ومثله حرف الباء B وهو من كلمة (بيت) المتكوّن من غرفتين، وهكذا بقية الحروف التي حفظتها لنا الرسوم اليونانية وهي (الواو) من رسم الوتد، والجيم من (جمل) وشكله مأخوذ من سنان الجمل، والياء من كلمة (يد) وشكلها، والكاف من رسم (الكف) والميم من كلمة ((الماء)، والنون من نوع من أنواع الحيتان، والسين من (سمك)، والعين من رسم (العين)، والفاء من رسم (الفم)، والراء هي رسم (الرأس) رأس ورقبة، (انظر الشكل رقم 1). ومما عرض هنا ندرك لماذا سُمِّي الحرف (حرفاً) لأنه حرف (حافة) أي بداية هذه الكلمات، وهذا دليل واضح على أصل الأبجدية ومخترعيها، وكذلك تطوّرها عندهم، فجميع الذين كتبوها وطوّروها هم سكان الجزيرة العربية، وما لغاتهم إلا لهجات من أصل واحد تكوّنت باختلاط بعضهم ببعض الآخر أو اختلاطهم مع الآخرين.

الكتابة العربية

ذكرت المصادر العربية أن الكتابة العربية كُتِب لها الاكتمال المناسب في مراحل جزمها من الكتابة الحضرية، وهذا ما رجّحناه لكي تقوم بحمل الرسالة الخالدة إلى البشرية، كتاب الله العزيز (القرآن

الحرف	اسمه	أصله	رسمه في السينائية المبكرة	رسمه في اللبانات الأوروبية
ا	أليف	رأس ثور		A رأس الثور كرز للميران الأليف
ب	باء	بيت		B
ج	جيم	جمل		C سنام الجمل
و	واو	وتد		YI
ي	ياء	يد		k
ك	كاف	كف		M
م	ميم	ماء		N
ن	نون	نوع من السمك		
س	سين	سمكة		O
ع	عين	عين		P
ف	فاء	فم		R
ر	راء	رأس		

الشكل (1)

جدول بالأسماء والرسوم السينائية المبكرة ورسوم الكتابات الأوروبية
 عن: بعلبكي، الكتابة العربية والسامية⁽¹⁾ 97. وخليفة،
 الكتابة العربية 70.⁽²⁾

1- رمزي بعلبكي، الكتابة العربية السامية، دار العلم للملايين، بيروت 1981.

2- شعبان عبدالعزيز خليفة، الكتابة العربية في مرحلة النشوء والارتقاء،
 العربي للنشر، القاهرة 1989 ص70.

الكريم)، ففي مرحلة الاكتمال هذه تطورات كبيرة لم تكتشف في النقوش التي سجّلت مراحل نضجها فيه، ولكنها وجدت مهياًة في مرحلتها الأخيرة في عصر الرسالة، فما الجديد فيها؟

نرى ذلك في تكامل رسوم أصوات حروفها الصوامت، وهي ثمانية وعشرون حرفاً، ثم تمّت معالجة الحركات بوضع يتغلّب على أهم مشاكلها، فإذا عرفنا أن لا وجود للحركات في المراحل الأوى للكتابات الجزرية، وما وجد فيها فهو محدود في مرحلتها الآرامية، ولكن هنا عولجت المعالجة التي نراها في الرسم المصحفي الذي يطلق عليه حاضراً (الرسم العثماني) المعروف في رسوم المصاحف الكريمة، وكان من أبرزها استعمال الحروف (أ - هـ - و - هـ - ي) كحركات خفيفة (الفتحة والضمة والكسرة) وحركات ثقيلة (المدود)، وشرح ذلك يطول، ولكننا نستطيع القول إن رسومها عولجت بصورة خاصّة مع المدّ الطبيعي المفتوح، وبحدود ما اعتراه من التباس في الرسوم الجديدة هذه، واستعانوا على ذلك بعملية التغيير حسب التأثير اللغوي في المدّ وفي الحركة، فكانت أول كتابة جزرية تعالج الحركات (الشكل) وقد وجدت جاهزة في الكتابة المكيّة (القلم المكي) التي هي في الأصل (كتابة الجزم) قبل الإسلام، وإن ما جرى بعد الإسلام من تطوّر إملائي هو - في الواقع - مستمدّ من هذا التطوير الأوّلي قبل الإسلام.

الخطّ العربي

خطّ الجزم قبل الإسلام والخطّ المكي في الإسلام حينما استُعمل في تنفيذهما القلم المجزوم (أي القلم الذي له رأس عريض) وقطة مدورة (مستوية السنين) مهّدا لظهور فنّ يقوم على أسس وقواعد، تمّ التعارف عليها، تحكّم صورها التي بدأت بالخطوط الجليّة المبسوطة (الهندسية)، ثم تحوّلت -تدرجياً- إلى الخطوط المقورة (الليّنة)، فكان منها في المرحلة الأولى (الخطوط الموزونة)، وفي مرحلة لاحقة (الكتابة المنسوبة) أي الخطوط المنسوبة، وكلاهما أفرز أنواعاً شتى من الخطوط كوّن الصرح العظيم لفن الخطّ العربي.

نخلص من كل ما تقدّم بإيجاز هو أن الخطّ العربي نشأ كتابة متطورة استقرت على أشكال ورموز مادية تميّزت بجوهرها التصميمي القابل للتشكيل الذي يشير الإحساس المتجدّر في صميم الكيان البشري، يشير إلى ما وراء المادة، مما يجعل تراكم هذه المكونات ذا تأثير روحي كبير.

وفيما يأتي سوف نحاول إلقاء بعض الضوء على هذه الناحية في المراحل الانتقالية التي تكرّرت طوال العصور خلال أربعة عشر قرناً، وتركت أثرها في مسيرة تطوّر فنّ الخطّ العربي الخالدة التي زادت رفعةً ونماءً حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن بأمثلة حيّة لا تحصى.

الخطّ العربيّ والرّقمنة

رغم انخراط الأجيال الجديدة، الكبير في استعمال الأجهزة الحاسوبية ومنظوماتها المتطورة، وشيوعها كوسيلة مغرية ومناسبة لإيقاع العصر إلا أنها لا تعدو كونها وسيلة حديثة لأداء مهمّة وظيفية سادت جميع المجتمعات في الوقت الحاضر، وموقفها واضح في تنظيم وتطوير وتحديث الحياة المعاصرة، وهذا حقّ طبيعي ووضوح سليم في هذا الاتجاه، وهو اتّجاه مادي صرف يلبي حاجة الإنسان في الجانب العلمي الذي قد يخرج الإنسان من إنسانيته، وهذا ما نراه حاصلًا في المجتمعات الغربية في زماننا هذا. ولكي تتمّ المعادلة ويعيش الإنسان على طبيعة «فطرة الله التي فطر الناس عليها»، وجب الأخذ بالجوانب الأخرى التي تحقّق هذه الموازنة في حياته، وهذا مطلب له جوانب كثيرة في حياة البشر، لسنا بصدد الخوض فيه، ولكن الذي يهّمنا هو دور الخطّ العربي في هذا الجانب، والذي نرى أن له أثراً واضحاً فيه، لأن الخطّ العربي هو الفنّ الذي حوى جانبيّ المعادلة: العلمي، والفني (المادّي، والروحي)، فإذا ما نظرنا إلى واقع المنظور نجد أنه - حسب معطيات العصر - يمكن أن نخضع فيه جانباً واحداً للرّقمنة، وهو الجانب المادّي (العلمي)، ويبقى الجانب الآخر (الفنّي) مستنداً عليه لكي ينطلق في آفاق لها تواصل غير محدود، سمتها سعة في الخيال، محصّنة بطرز معرفية متفاعلة مع الجوانب الروحية لدى الفرد، هذا الجانب لا تلامسه الرّقمنة، جانب وجداني يهيمن على تجلّيات الخطوط

المختلفة ومشاهدها، كان ذلك هو الفاعل الحقيقي الذي نقل تطوُّراً لخطوط العربية من مادة كتابية كأداة لغوية أو كما يقال (لغة منظورة) إلى فن له خصائصه التي تطوّرت طوال العصور في مراحل مشهودة من تاريخ هذه الأمة، برزت فيه هذه الظاهرة في (الخطوط الموزونة) التي انطلقت في (الخط المكي)، وسيطرت حقبة من الزمن متفرّدة في أشكالها الهندسية ورسومها الجليلة المستقرّة في القرون الهجرية الثلاثة الأولى، ولم يكن لها قواعد مسطّرة، كما هو الحال في الخطوط التي أعقبتها والتي سادت في (الكتابة المنسوبة)، وكان التقليد هو وسيلتها للتعلم، وحينما تعرّضت للتغيير بحكم تطوُّر الزمن، لم تنته كما يمكن أن يُتصوّر، وإنما تعايشت مع الظواهر المستجدة وكانت لها حوافز لانطلاقة جديدة بأفاق فنية عالية، وقد تركّزت هذه الظواهر في ظاهرتين: الأولى تمثّلت في بروز كتابة يدوية سريعة أُطلق عليها (المشق) في مراحلها المتقدّمة، في القرن الأوّل الهجري، وكانت كتابة غير مرغوب فيها، إلا أنها رَسخت وتولّى الخطاطون معالجتها في نهاية القرن الثاني الهجري وما بعده، فشهدت تطويراً جديداً، من أبرز أعلامه إبراهيم الكاتب (- 200هـ)، والأحول المحرّر في الوقت ذاته، والبربري المحرّر في منتصف القرن الثالث الهجري، فكانت (الكتابة المنسوبة) التي على رأسها (خطّ الثلث القديم) الذي اشتهر فيه ابنا مقلّة (- 328هـ - 338هـ) وابن البواب (- 413هـ)، وعلى أثره ظهرت (الأقلام الستة) الثلث، والنسخ، والمحقّق، والريحان، والتواقيع،

والرقاع، التي سادت في العصر العباسي وانتشرت بعده. أما الظاهرة الثانية فكانت نتاج استعمال القلم المدبّب في الأندلس والمغرب العربي التي أفرزت (الخطّ المغربي المبسوط) من الخطوط الموزونة المبسطة، الذي مازال موجوداً حتى الوقت الحاضر، ومن أقدم نماذجه المعروفة حاضراً هو المصحف المخطوط الموجود حالياً في جامعة أوبسالا في السويد، المؤرّخ سنة 483 هـ⁽¹⁾، تطوّر بعدها الخطّ المغربي المبسوط إلى الخطّ المغربي المجوهر، وتبعته خطوط أخرى مثل خطّ الثلث القديم المغربي، والزمامي، وغيرها. فهل وقفت الخطوط الموزونة أو ماتت بعد هذا التطوّر؟ إن الذي حدث أن جدّت تطوّرات كبيرة فيها في انطلاقة فنية فذّة، أفرزت ما سُمّي بعد هذا الوقت (الخطوط الكوفية) التي صارت أنواعاً كثيرة تفوق العَدّ والحصر، انطلقت من سبعة أنواع هي:

- **الكوفي البسيط**: وهو الخطّ المكي والخطّ الجليل، وأمثله في خطوط المصاحف وكتابة قبة الصخرة المؤرّخة سنة 72 هـ، الأولى في المخطوطات، والثانية في العمائر.

- **الكوفي المروّس**: وهو الذي شكّل سمة عامّة فيما بعد في الخطوط الكوفية حتى الوقت الحاضر، بدأ في النصف الثاني من القرن الأوّل الهجري واستمرّ بعد ذلك، ومن أمثله كتابات الجامع الكبير في قرطبة سنة 354 هـ.

- **كوفي الفراغ الزخرفي**: أمثله كثيرة في جميع أنحاء العالم

1- جيمس، د.، المخطوطات القرآنية (جزءان) منشورات تاش، المملكة المتحدة، 1988، 30/1.

هكذا ما وعدنا يوماً المساء

الخط الكوفي البسيط (خط المصاحف).

شهد الله انه لا اله الا هو

الخط الكوفي البسيط (الخط الجليل) خط العمائر.



الخط الكوفي المرؤس.



خط كوفي الفراغ الزخرفي.

الشكل (2)

الإسلامي، ومن أمثله كتابات الجامع الأزهر في القاهرة سنة 361هـ.

- كوفي المهاد الزخرفي: من أمثله الرائعة كتابات مدرسة السلطان حسن في القاهرة أيضاً سنة 757 هـ.

- الكوفي المصفور: نماذجه هي الأخرى منتشرة في جميع أنحاء العالم: في الأندلس، وقونية، والقاهرة. ومن أمثله الرائعة كتابات مدرسة قره تاي في قونية سنة 649هـ.

- كوفي التشكيلات الفنية: نماذجه كثيرة، وتشكيلاته عجيبة، وانتشاره واسع. ومن أمثله الرائعة نماذجه في جدار القبلة في الجامع النوري بالموصل سنة 568 هـ.

انظر أشكال هذه الخطوط في الشكل (2).

- الخط الكوفي المربع: ظهر في القرن السادس الهجري، ومن أمثله في جامع الزيتونة في تونس لوحة مدخل المصلّى المؤرّخة سنة 716هـ. (الشكل 3)⁽¹⁾.

وفي العصور اللاحقة نجد أن التطور والابتكار لم ينحصرا في أنواع الخط بل شملا الأساليب التي تشكّل امتداداً شرعياً لأنواع الخط، ولم تقف مسيرة الخط عند حدّ معيّن، وكان التلازم الدلالي لا يفرّق بين ما هو مقدّس وما هو دنيوي، وقد سادت في جميع أنواعه فكرة احتويها المضمون بدلالات تربوية واجتماعية وثقافية ودينية وتاريخية وسياسية وروحية تعلّقت بالشكل الذي يُسبغ عليها هالتها

1- يوسف نئون ومحبي الدين سرين، مادة كوفي (Küfi)، الموسوعة الإسلامية التركية، 2002 342 / 26



خط كوفي المهاده الزخرفي.



الخط الكوفي المضفور.



خط كوفي التشكيلات الفنية.

الشكل (3)

المعبّرة في نوع الخطّ، فكان هناك ابتكار أشكال تناسب الخطاب الذي تعبّر عنه لمختلف الأغراض فتقرأ في الشكل المعنى الدلالي الكامن فيه.

وكذلك نشأت اختلافات في بعض الخطوط، في الزمان والمكان، في التسميات ودلالاتها، وصار المسمّى الواحد يختلف من مكان إلى مكان، وكذلك من زمان إلى زمان، ومن ذلك (خطّ التعليق) يعوم بين مصطلح الكتبة الأولى قديماً، وكتابة خطّ معقّد بعدها شرقاً وغرباً، وتستخرج منه أنواع في الشرق، منها (شكسته تعليق)، وفي الدولة العثمانية خطّ رئيس هو (خطّ التعليق) وهو (خطّ النستعليق) في شرق العالم الإسلامي و(الخطّ الفارسي) في بعض البلاد العربية.

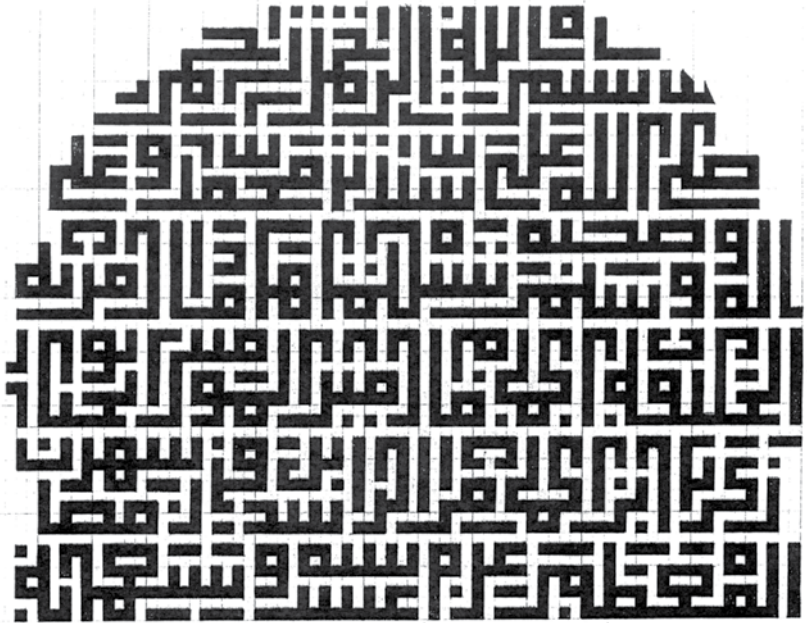
ومثل ذلك شكل الطغراء وخطّ الطغراء، له عند المماليك، في مصر له شكل، وله في الهند شكل آخر، وعند العثمانيين شكل ثالث، والاختلاف ليس في الشكل فقط وإنما في المحتوى، فعند العثمانيين أسماء السلاطين، وعند المماليك الأسماء والألقاب، وفي الهند ومن ضمنها الباكستان شكل ليس له علاقة لا بالسلاطين ولا بألقابهم وإنما هو أسلوب يتعلّق بالشكل في النصّ الخطي للوحة الفنية، يؤكّد فيها على مراعاة تصميمات الألفات، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على تنوّع الدلالات في الشكل والمضمون والسير تحت مظلة عناصر إيحائية يحكمها الخيال وتغذيها فكر باطنية أساسها المنطلقات الإيمانية التي صارت جزءاً لا يتجزأ من هذا

الفنّ، فالأشكال تتغيّر والقواعد تتطوّر ضمن مفهوم فطري متجدّر في هذا الفنّ، وهي سمة في كل الفنّون. ألم نلاحظ التغييرات التي لحقت الفنّ التشكيلي حينما غزته الآلة (آلة التصوير الفوتوغرافي) فكان الفنّ الحديث، ويختلف الخطّ العربي عن الفنّ التشكيلي في تجذّره ثقافياً وإنسانياً لأن فيه عناصر القوة والديمومة أكثر مما هي في الفنّ التشكيلي، فهو متجدّر في الأداء اللغوي، وهذا هو الجانب الذي يجب على الرقمنة أن تعمل لخدمته، أما الجوانب الأخرى التي لها دلالات غير محدودة وجوانب تختلف باختلاف أنواع الخطوط وأشكال مظاهرها التي عاشت الثابت والمتحوّل، مما يوحي بأنه معوّق في تطوّرها إلا أن الأمر ليس كذلك، إنما هي عالم يحكمه الظاهر والمحسوس، يتفاعل مع المحتوى ضمن أطر منظورة وغير منظورة في الداخل، تنعكس على الشكل النهائي. ويمكن، بقليل من التفصيل، أن نلقي بعض الضوء على الأشكال الخطّية المطروحة للناظر، لأن الخطّ يجسّد لنا جوانب متعدّدة، أبرزها الجانب اللغوي علمياً، وهو في حقيقته اللغة العربية المنظورة، وهذا مطلب سوف يعيش ويستمر في أوضح أشكال الخطّ كما ذكرنا فيما سبق، سواء أكان تجسيداً فنياً أم كان كتابة تُقرأ، وسوف يبقى ويستمر ما دامت هناك لغة اسمها اللغة العربية لأن مرتكزها القرآن الكريم الذي حفظها حتى الوقت الحاضر، وسوف يحفظها إلى ما شاء الله.

ويبقى الجانب الثاني، الذي هو مطلب حياتي للإنسان بفطرته، لأنه

لم يكن حيواناً ناطقاً فقط - كما يقال - وإنما هو عنصر خلاق، وتعامله الحياتي يقوم على ركيزتين لا يستقيم عيشه بدونهما، هما العلم والفن، فإذا كان ذلك طبيعة في الإنسان، فإن أبرز مظاهر ذلك تتجلى في الخطّ العربي الذي انطلق قبل أربعة عشر قرناً، ولازال يحلّق في آفاق تتّسع بمرور الزمن، فإذا لامسته الرقمنة فإنها سوف تنحصر في حدود اللغة، وإذا ما كان لها امتداد إلى الجوانب الأخرى، وخاصة في الجوانب الخلاقة التي تكمن فيها إمكانية الإبداع والانطلاق إلى آفاق تحدّد مساراتها الظروف المستجدة، فإنها سوف تكون في جانب الإعداد والتنظيم وتقديم المعلومات لخدمة هذا التوجّه، كما هو حاصل في بعضه الآن، حيث إن الرقمنة باشرت خدمة هذا الفنّ بتهيئة المصادر الثقافية التي تفيده، والعمل على مسح نتاجاته الفنية وإعدادها بالشكل الذي يخدم الفنّان، ويوسّع ثقافته ومداركه وأطلاعه على التراث الفنّي ومستجدّاته للحصول على مزيد من الخبرات في مسيرته التي توفر له الإمكانيات في التوصل إلى أنماط جديدة من الناتج الفني للخطّ العربي، بإتاحتها بالوسائل الحديثة المستجدة، كالحاسوب وغيره، والتي لا تقف عند حدّ، وسوف تأخذ مسارها في التطوّر الذي يجعل الخطّ العربي يؤكّد فيه مكانته واستمراريّته التي هي ذوب روحه التي لا يمكن أن تحتويها التقنية الحديثة، وهذا ما يمكن أن نسميه العنصر الروحي، وهو عنصر محسوس يدوم بدوام وجود الإنسان المكوّن من الروح والجسد.

من كل ما تقدم ندرك أن الرقمنة عملية تدوينية إحصائية تعمل على الإحاطة بمكوّنات الحقل العلمي الذي تعالجه بسرعة فائقة في المسح إذا تمّ العمل فيه، وبسرعة أكبر في الاستجابة لمطالب البحث العلمي الذي يهيئ المستحثات لمناخ ملائم لعملية الخلق والإبداع، والتي هي فطرة في الإنسان، وهذا ما يحتاجه فن الخطّ لمواصلة مسيرة إبداعاته وتطوّره بما يتناسب والتحديث الذي يطمح إليه في كل زمان وكل مكان. وهذا يدعونا إلى التساؤل في الآخر: هل هذه مخاطر تحيط بفن الخطّ العربي؟ أم هي عوامل تعمل على رفعته وتقدّمه لمواكبة تطوّرات المستقبل؟ فلماذا نشير مثل هذه المخاوف حول الرقمنة التي هي بريئة منها، وهي الخادم الأمين لمتطلّبات العصرنة؟.



لوحة المدخل الرئيس لمصلّى جامع الزيتونة في تونس،
 بالخط الكوفي المربع، مؤرّخة سنة 716 هـ 1316 م.
 تحليل: يوسف ذنون

خاتمة

لا يسعني في ختام هذه الأبحاث التي يضمها هذا الكتاب إلا أن أبارك للقارئ العزيز ما حصل عليه من معلومات قد لا تكون كلها جديدة، ولكن، أقدر فيها الكثير مما يثير، وأملني أن تجعله يتابع في أبحاث هذا الفن فيما نشرته وفيما نشره غيري ممن سلك طرقاً علمية في سبيل الحصول على صور صحيحة لمنجزات هذا الفن الإلهي، الذي نجد آثاره في كل أنحاء العالم الإسلامي: من تخوم الصين واندونيسية شرقاً إلى الأندلس والمغرب غرباً، داعياً لمتابعة الأبحاث فيه، وخاصة في مؤلفاتي المنشورة في أدلة المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات والندوات التي شاركت فيها في مختلف بقاع البلدان العربية بصورة خاصة، وفي المجلات العلمية مثل «سومر»، ومجلة «المجمع العلمي العراقي»، ومجلة «فنون إسلامية»، و«المورد»، وغيرها من مجلات أخرى مثل مجلة «حروف عربية»، ومجلة «كلية الآداب» في جامعة الملك محمد الخامس في المغرب، وكذلك الموسوعات، ومنها «الموسوعة الإسلامية التركية»، و«موسوعة الموصل الحضارية».

وإذا أردنا أن نحصي ما كتبه لربما يعجزنا الحصر، ونكتفي بما تقدّم على أمل المراجعة والاهتمام بما في هذه الأبحاث من محاضرات للدراسة والبحث، وأملني أن يتوجه الباحثون لدراسة هذا الفن،

وكذلك على الخطّاطين التوجّه إلى دراسة هذا الفنّ للتثقّف فيه لأن آفاقه في تاريخ هذه الأمة ليس لها حدود، والكلام عن ذلك يطول، فهو فنّ الفنون في الأمة الإسلامية، وهو المتوغّل في كل مفاصلها.

والله الموفق



يوسف ذنون

عميد الخطّ العربي في العالم الإسلامي وفتيحه

- من مواليد مدينة الموصل - العراق، سنة 1931.
- حاصل على دبلوم المعلمين 1951م، في التربية الفنية.
- مشرف تربوي سابق في وزارة التربية العراقية.
- مُجاز في الخطّ العربي من الخطّاط التركي الكبير حامد الآمدي (1891م- 1982م) سنة 1966، وحاصل على تقدير منه بالتفوّق سنة 1969م.
- مارس تدريس مادّة التربية الفنية والخطّ العربي، وأشرف عليها لمختلف المراحل الدراسية داخل العراق وخارجه.
- تلامذته كثر في العراق والبلاد العربية والعالم، وقد أجاز عدداً منهم.
- أقام عدّة معارض للخطّ العربي محلياً وعربياً وعالمياً، أهمّها معرضه مع تلامذته في بغداد عام 1972م، وفي لندن عام 1981م، ومعرض سحرة الأرض في باريس عام 1989م.
- شارك في إعداد العديد من مهرجانات الخطّ العربي والزخرفة الإسلامية، أهمّها: مهرجان بغداد العالمي الأول عام 1988م، والمغاربي الأول عام 1990م.
- أقام العديد من دورات تعليم الخطّ العربي والزخرفة الإسلامية محلياً وعربياً.

- شارك في تأسيس بعض معاهد الخطّ والزخرفة مثل: معهد الفنون الإسلامية في جامعة البلقاء في الأردن، تأسيس جمعية الخطاطين الأردنية وجمعية الخطاطين اليمنية..
- ألقى محاضرات ودروساً في تاريخ الخطّ العربي وتطوّره وتعليمه على مختلف الأصعدة، في العديد من البلدان.
- له نظريات جديدة في نشأة وتطوّر الخطّ العربي، ووضع طرق حديثة في أسلوب تعليمه.
- حطّ آلاف الأمتار من الأشرطة الكتابية لما يزيد على 200 جامع ومسجد في جميع أنحاء العراق وخارجه، مع زخرفة البعض منها.
- عضو هيئة تحكيم المسابقة الدولية للخطّ العربي والزخرفة الإسلامية في إستنبول، وأحد المشاركين في الإعداد لها وغيرها.
- خبير قضائي في الخطّ والمخطوطات والآثار.
- شارك في عدد من المؤتمرات والندوات الدولية عن الخطّ العربي والآثار والفنون الإسلامية والعمارة.
- أُلّف عنه الكثير من الكتب والمقالات داخل العراق وخارجه.
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه في مجالات الخطّ والآثار والفنون الإسلامية.
- * كُرم من قبل الدولة عدّة مرات، ومن جامعات ومؤسسات علمية وفنية داخل العراق وخارجه.

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأهمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبي
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنية	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
	• فننة الحكاية - جون أيديك - سينثيا أوزيك - جيل ماكوركل - باتريشيا هامبل	ترجمة: غادة حلواني
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصديق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
20	لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسية	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي

عبقرية محمد	29	عباس محمود العقاد
عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	30	حوار أجراه محمد الداوي
فتاوى كبار الكتاب والأدباء في مستقبل اللغة العربية	31	
عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	32	ترجمة: شرف الدين شكري
سراج الرعاة (حوارات مع كتاب عالميين)	33	خالد النجار
مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	34	ترجمة: مصطفى صفوان
عن سيرتي ابن بطوطة وابن خلدون	35	د.بنسالم حميش
حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	36	ابن طفيل
الإصحح الصغيرة - ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	37	ميشال سار
محمد إقبال - مختارات شعرية	38	محمد إقبال
تزييفان نودوروف (تأملات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	39	ترجمة: محمد الجرطي
نماذج بشرية	40	أحمد رضا حوحو
الشرق الفنان	41	د.زكي نجيب محمود
تشيخوف - رسائل إلى العائلة	42	ترجمة: ياسر شعبان
إلياس أبو شبكة "العصفور الصغير" - مختارات شعرية	43	
لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	44	الأمير شكيب أرسلان
مختارات من الأدب السوداني	45	علي المك
رحلة إلى أوروبا	46	جرجي زيدان
المُعتمد بن عباد في سنواته الأخيرة بالأسر	47	د.عبدالدين حمروش
تاريخ الفنون وأشهر الصور	48	سلامة موسى
من أجل المسلمين	49	إيدوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي

يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamazine.com

صدر في سلسلة كتاب الدوحة



يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com