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

أنماط الكتابة المتعاكسة في النقوش الكتابية الملونة على العمائر الدينية بمدينة القاهرة في العصر المملوكي الجركسي (٧٨٤ – ٩٢٣هـ / ١٣٨٢ – ١٥١٧م)

عبد الله محمد عبد الله أحمد
مدرس مساعد – كلية الآثار
جامعة سوهاج– مصر
abdallah_hegazy@arch.sohag.edu.eg

أ.د. محمد عبد الستار عثمان
أستاذ الآثار والعمارة الإسلامية المتفرغ– كلية الآثار
جامعة سوهاج– مصر
Muhammad.abdalsattar@arch.sohag.edu.eg

أ.م د. علاء الدين عبدالعال عبد الحميد
أستاذ الآثار الإسلامية المساعد
كلية الآثار– جامعة سوهاج– مصر
alaa_aldeen1@yahoo.com

Article information

Pages: 147- 190
Vol: 3 (2025)
Received: 06/2024 **Accepted:** 06/2024
DOI: 10.21608/archin.2024.294162.1018

Abstract:

This research presents significant patterns of calligraphic inscription execution, which are writings executed in the reversed form, as these types of calligraphic inscriptions are considered one of the fields in which the calligrapher excelled and his talents emerged. They were known and spread in Egypt in the Circassian Mamluk era, and continued into the Ottoman era, and reached great lengths. The calligraphers were creative and produced calligraphic models with different artistic meanings and meanings. The methods of implementing them and the forms of their formation also varied.These inscriptions can be divided into three types: The first type is simple mirror writing. This type began as consisting of two or three words, then this type developed into another type that became more complex and began to consist of more than one text in the written inscription and was used in its implementation. More than one type of Arabic calligraphy, and the third type; It is writing that has a reverse form within the framework of the content and executed in an inverted writing, which represents one of the cases of the calligrapher's creativity in linking the formal features with the content. The study presents these types of writing in eighteen inscriptions in religious buildings in the Mamluk Circassian era, which are: two inscriptions in the Mosque of Sultan Al-Muayyad Sheikh 818 - 823 AH / 1415 - 1420 AD, and an inscription in the Mosque of Qadi Yahya Zain al-Din in Al-Azhar 848 AH / 1444 AD, and five reverse writing formations. In the Mosque of AL-Amir Qajmas Al-Ishaqi 884 - 886 AH / 1479 - 1481 AD, and ten reverse inscription formations in the dome and khanqa of Sultan Al-Ghuri 909 - 910 AH / 1503 - 1504 AD. These inscriptions also varied in terms of the materials they bear, the positions on which they were executed, the methods of implementing and coloring them, and the colors used. It contains the types of fonts used and its different types, in addition to the diversity of its contents. The calligraphic formations in which these inscriptions were executed varied between different decorative forms that have artistic and symbolic significance, such as the shapes of lamps, plant shapes, and other various elements. This is in addition to the connection between the contents of the texts of the inscriptions executed in this type and the function of the architectural unit in which they were executed. This study includes reading and publishing Three inscriptions for the first time from the type of mirror inscriptions.

الملخص:

يعرضُ هذا البحث لأنماط مهمة من أنماط تنفيذ النقوش الكتابية، وهي الكتابات المنفذة بالهيئة المتعاكسة، إذ تُعتبر هذه الأنماط من النقوش الكتابية من المجالات التي أبدع الخطاط فيها وبرزت فيها مواهبه، وقد عرفت وانتشرت في مصر في العصر المملوكي الجركسي، واستمرت في العصر العثماني، وبالغ وأبدع فيها الخطاطون وأنتجوا منها نماذج خطية لها مضامينها ودلالتها الفنية المختلفة، كما تنوعت أيضًا طرق تنفيذها وهيئات تشكيلها. .

ويمكن تنميط هذه النقوش إلى ثلاثة أنماط: النمط الأول وهو الكتابة المرآتيه البسيطة، وقد بدأ هذا النمط مكونا من كلمتين أو ثلاث كلمات، ثم تطور هذا النمط إلى نمط آخر أصبح أكثر تركيبًا أو تعقيدًا وأصبح يتكون من أكثر من نص في النقش الكتابي واستخدم في تنفيذه أكثر من نمط من أنماط الخط العربي، والنمط الثالث؛ وهو الكتابة المتعاكسة الشكل في إطار المضمون والمنفذة بالطريقة المقلوبة، التي تمثل إحدى حالات إبداع الخطاط في ربط السمات الشكلية بالمضمون .

و تعرضُ الدراسة لهذه الأنماط من الكتابة في ثمانية عشر نقشًا كتابيًا بالمنشآت الدينية في العصر المملوكي الجركسي وهى: نقشان في جامع السلطان المؤيد شيخ ٨١٨ – ٨٢٣هـ / ١٤١٥ – ١٤٢٠م، ونقش في جامع القاضي يحيى زين الدين بالأزهر ٨٤٨هـ / ١٤٤٤م، وخمسة تشكيلات كتابية متعاكسة في جامع الأمير قجماس الإسحاقي ٨٨٤ – ٨٨٦هـ / ١٤٧٩ – ١٤٨١م، وعشرة تشكيلات كتابية متعاكسة في قبة وخانقاة السلطان الغوري ٩٠٩ – ٩١٠هـ / ١٥٠٣ – ١٥٠٤م، وقد تنوعت هذه النقوش أيضًا من حيث المواد الحاملة لها والمواضع المنفذة عليها، وطرق تنفيذها وتلوينها، والألوان المستخدمة بها وكذلك أنواع الخطوط المنفذة بها وأنماطها المختلفة، هذا بالإضافة إلى تنوع مضامينها .

وقد تنوعت التشكيلات الخطية التي نفذت بها هذه النقوش ما بين أشكال زخرفية مختلفة لها دلالتها الفنية والرمزية، كأشكال القناديل والأشكال النباتية وغيرها من العناصر المختلفة، هذا بالإضافة إلى ارتباط مضامين نصوص النقوش الكتابية المنفذة بهذا النمط بوظيفة الوحدة المعمارية المنفذة بها.وتتضمن هذه الدراسة قراءة ونشر ثلاثة نقوش لأول مرة من نمط النقوش الكتابية المرآتية.

الكلمات المفتاحية:
نقوش مرآتية، نقوش مقلوبة، نقوش ملونة، الخط الثلث، الخط الكوفي.

Keywords:
Mirror inscriptions, inverted inscriptions, colored inscriptions, Thuluth script, Kufic script.

بداية تمثل المدرسة المملوكية في تجويد الخط العربي مرحلةً مهمةً في تاريخ الخط العربي، بل لم تقتصر صناعة الخط العربي فيها على العامة فقط ولكن اهتم بها سلاطين المماليك وأمرائهم، وعملية تعليم صناعة الخط في العصر المملوكي كان لها أركانها وأدواتها ومقوماتها وأماكنها، فقد قرر في سبيل ذلك كثير من السلاطين وظيفة تعليم الخط العربي في منشآتهم، بل و في غيرها من المراكز كطباق القلعة وغيرها، وبالإضافة إلى تعلم الخط العربي، فقد عرف العصر المملوكي أيضًا مجال التأليف في صناعة الخط العربي وكان للمدرسة المملوكية في ذلك إسهامات كثيرة، ومن بينها "منهاج الإصابة في أوضاع الكتابة" الذي ألفَّه أحمد بن علي الزفتاوي (ت ٨٠٦هـ/ ١٤٠٣م) ومن أشهر من استفاد منه من تلاميذ الزفتاوي القلقشندي (ت ٨٢٦هـ/١٤١٨م)، وغيرها من المؤلفات[١].

وقد تنوعت السمات الفنية للخط العربي والتي دائمًا ما تعبر عن إبداع الخطاط لا سيما الخطاط في العصر المملوكي الذي أثبت من خلال النقوش الكتابية الباقية أنه كان يُحسن توظيف النقوش الكتابية شكلاً ومضمونا في إرسال معلومات ومضامين معينة لقارئ النقش، هذا بالإضافة إلى أنه كان يُظهِرُ بها إبداعه وبصماته الفنية التي تمثلت في بعض النقوش الكتابية كالتشكيلات الكتابية المتعاكسة التي تضمنت رسائل في مضمونها وفي طريقة تنفيذها التي اتخذت تشكيلاً معينا

[١] للاستزادة راجع عثمان (محمد عبدالستار)، في صناعة الخط وفنه في العصر المملوكي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٨م.

كان له غرضُ محددًا[٢] سواء التشكيلات التي على هيئة عناصر معمارية أو على هيئة وحدات منقولة أخرى كالقناديل وغيرها، أو تشكيلات لوحدات وعناصر نباتية معينة أو غيرها مما ستوضحه الدراسة.

ومن هذه السمات الفنية والإبداعات الخطية المهمة التي وُجد لها صدىً في النقوش الكتابية على المنشآت المعمارية في العصر المملوكي الجركسي؛ الكتابات المنفذة بهيئات متعاكسة، والتي شكَّلت أنماطًا مختلفة فمنها: الكتابة المرآتية البسيطة، والكتابة المرآتية المُرَكَّبة التي تشتمل على أكثر من نص، بل وقد تكون منفذة بأكثر من نوع من أنواع الخط العربي المعروفة، والكتابة المتعاكسة الشكل في إطار المضمون والمنفذة بالطريقة المقلوبة.

ويجمعُ مؤرخو الفنون الإسلامية والخط العربي على أن هذه الظاهرة الكتابية بدأ ظهورها في أواخر العصور الوسطى، وتحديدًا في النصف الثاني من العصر المملوكي، و استمرت في العصر العثماني، وليس أدَّلُ على مدى الولع بهذه الظاهرة الخطية من أن العثمانيين قد أطلقوا عليها لاحقًا مصطلحًا خاصًا بها وهو "آينه لي يازي"[٣]، أي الكتابات ذات المرآة؛ وذلك لأن الجانب الأيسر فيه يعكس ما هو موجود في الجانب الأيمن فكأن بين الجانبين مرآه، وهو مأخوذ من قانون التناظر أو التماثل في الطبيعة، وفي هذا النمط من الكتابة يُكتب فيه النقش مرتين إحداهما بطريقة منتظمة، و الثانية بالشكل المعكوس، وعند التقاء الشكلين تتداخل الحروف في الوسط لتُحدث شيئًا من الترابط بين الجزئين الأيمن والأيسر؛ لتكوَّن شكلاً جماليًا بديعًا يجمع بين جمال الحروف وحسن توزيعه وتصميمه، ويراعي الخطاط إذا احتوت العبارة على لفظ الجلالة (الله) أن يُكتبَ فردًا فلا يثني في الخط إلا عند الضرورة[٤].

وعرف كذلك بالخط المتناظر لأن كلا الجانبين من النص يناظر الآخر، ومن تجمع الشكلين إلى بعضهما يتكون تشكيل هندسي جميل[٥]، كما يُعد الخط المتعاكس نوعًا من الخط المعروف بالخط المثنّي[٦].

---

[٢] عثمان، النقوش والرقوش العربية على الآثار الإسلامية "أطر منهجية وروافد معرفية لدراسة الشكل والمضمون"، الجزء الأول (الشكل)، مركز دراسات النقوش والخطوط التاريخية، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ع١، ٢٠٢٣م. صـ٣٠.

[٣] المريخي(مشلح)، رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة في الخط العربي، مجلة الدارة، ع١، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دارة الملك عبد العزيز، السنة ٢٨، ع١، ١٤٢٣هـ، ص ص ٥١ – ٦٩، صـ٥١،
DAĞLI, Şemseddin Ziya., TÜRK HAT SANATINDA YAZI RESİMLER ÜZERİNE YAPILAN ARAŞTIRMALAR VE YAZI RESİMLER., kalemisi, 2015, Cilt 3, Sayı 5, Volume 3, Issue 5, pp 29-46.

[٤] القيمري (هنا صالح)، خط الثلث: دراسة نظرية تطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، ٢٠١٦م، صـ١١٤.

[٥] الجبوري (كامل سليمان)، موسوعة الخط العربي (خط الثلث)، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م، صـ٣٠.

وقد وجد نمط آخر من أنماط الكتابة المتعاكسة تعرض له الدراسة في نموذج من العصر المملوكي الجركسي منفذ بالهيئة المتعاكسة، ولكن كلا النصين المتقابلين المتعاكسين غير متناظرين؛ أي نصين مختلفين، والنص على الجانب الأيسر منهما يكون منفذًا بالطريقة المقلوبة.

و من أهم ما يميز الخط العربي عامًة هو أن حروفه مرنة و ليست جامدة جافة، وتتمتع بالطواعية والمرونة وقابلية التشكيل، ومنها ما بلغ درجة عالية من الإتقان والجمال، وارتقى إلى مستوى التعبير شكلاً وهيئًة لمستوى المضمون المراد تبليغه، بل اتصف الحرف العربي بالجمالية منذ نشأته وارتبطت هذه الجمالية بروعة اللغة العربية وجمالياتها فهو آليتها ولسانها الناطق بها، كما هي وعاؤه الذي ينهل منه شتى الألفاظ والتراكيب فيصوغها أشكالاً جمالية فريدة، فلقد حاكى الخط العربي لغته فاشتمل على نماذج خطية فريدة صاغها الخطاط عبر توظيفه الحروف والكلمات إما بشكلها وهيئتها المعتدلة أو عن طريق تقابلها وتناظرها وقلبها[٧]؛ مشكلاً من ذلك لوحات خطية تصويرية فريدة؛ منها التشكيلات الآدمية والحيوانية وأشكال الطيور فضلاً عن أشكال العمائر والقناديل والأباريق وغيرها من الأشكال[٨].

وقد تكررت أمثلة هذه الكتابات بما يدل على شيوعها وبخاصة في العصرين المملوكي والعثماني[٩]، بل يلاحظ تعاصر هذا الأسلوب في التشكيل الخطي بأسلوب مماثل في نظم الشعر بطريقة الطرد والعكس؛ وهي طريقة لها مقدماتها في بعض النصوص القرآنية التي يمكن قراءتها من

---

[٦] لقد تفنن الخطاطون بخطوط التوأمين، وهو خط تزييني ينفذ بأنواع الخطوط المختلفة مثل الكوفي والثلث وغيرها، ولقد ورد في "الفهرست" لابن النديم اسم "التئم" من جملة خطوط المصاحف، لكن لا نعلم كيف كانوا يكتبونه، كما أورد صاحب "نفائس الفنون" في عهد أولجياتو اسم المثني من بين أسماء الخطوط ولم يذكر كذلك خصائصه، ويعزي إلى "المجنون" اختراع خط التوأمين" وكان الخطاطون يكتبون هذا الخط على صفحتين متقابلتين بدقة فيرسمون عليهما زهرة أو وعاء أو طائر ثم يضعون الورقتين على بعضهما بعضًا، فيتشكل من اجتماعهما جملة أو عبارة مثل رسمهم "نصر من الله وفتح قريب"، مرزوق (محمد عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، صـ١٨٠، البهنسي (عفيفي)، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ١٩٩٥م، صـ ١٣٧ ، فضائلي (حبيب الله)، أطلس الخط والخطوط، ترجمة د. محمد النوتجي، مكتبة دار طلاس، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠٠٢م، صـ٥٣٠.

[٧] المريخي، رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة، صـ٥١، ٥٦.

[٨] للاستزادة حول هذه التشكيلات راجع؛ المصرف (ناجي زين الدين)، بدائع الخط العربي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، ١٩٧٣م، صـ٢١٦ وما بعدها.

[٩] تشير بعض الدراسات بالأدلة الأثرية إلى وجود ظاهرة الكتابات المعكوسة منذ بدايات العصر الإسلامي، وبالتحديد في العثور على ثلاثة نقوش صخرية في المملكة العربية السعودية تعود إلى تلك الفترة كتبت بطريقة معكوسة أي من اليسار إلى اليمين، بالإضافة إلى وجودها على المسكوكات منذ عام ٢٩هـ / ٦٥٠م، للاستزادة راجع المريخي، رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة، صـ٥٢، ٥٩.

اليمين إلى اليسار، وقراءتها من اليسار إلى اليمين بنفس الحروف والكلمات ومثال ذلك قوله تعالي "كل في فلك"[١٠] وقوله تعالي "ربك فكبر[١١]، وبدأ يظهر الشعر المنظوم بهذه الطريقة في العصر المملوكي وتعكس هذه الأبيات أمثلة لهذا الأسلوب:

مودته تدوم لكل هول وهل كل مودته تدوم

وقد تفرغ الشعراء في هذا الأسلوب من النظم؛ فنظموا القصائد التي كُتبت بالأسلوب نفسه، وتكون قراءتها من اليمين إلى اليسار مدحًا، وتكون قراءتها من اليسار إلى اليمين ذمًا، وهذا النمط عرف بطرد المدح والعكس هجاء ومن أمثلته[١٢]:

باهي المراحم لابس كرم قدير مسند

باب كل مؤمن غنم لعمرك مرقد [١٣]

والبيتان بهذا النسق مضمونهما مدح وإذا قرئا عكسًا يكون النص:

دنس مريد قامر كسب المحارم لا يهاب

دقر مكر معلم نعل مؤمل كل باب[١٤]

وكثيرًا ما يرد في اللغة العربية ألفاظ وتراكيب لغوية أخرى فريدة كأن تكتب بعض الألفاظ أو الأبيات الشعرية أو الأمثال والحكم فتقرأ طردًا أو عكسًا – أي من الممكن قراءتها من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين دون أن تتغير في مبناها أو معناها، من ذلك الأمثال الآتية: كمالك تحت كلامك – عقرب تحت برقع – بلح تعلق تحت قلعة حلب[١٥]، وغير ذلك من الأبيات الشعرية الأخرى[١٦].

[١٠] قرآن كريم: سورة الأنبياء، جزء من الآية ٣٣.

[١١] قرآن كريم: سورة يس، جزء من الآية ٤٨.

[١٢] عثمان، أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، وزارة التعليم العالي، مقاليد، مجلة فصيلة ثقافية تصدر عن الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، ع٦، سبتمبر ٢٠١٣م، ص ص١٩٧-٢٣٠، صـ٢٢٨.

[١٣] اليسوعي (رفائيل نخلة)، غرائب اللغة العربية، مطبعة الإحسان، حلب، سوريا، ١٩٥٤م، صـ٦٣.

[١٤] اليسوعي، غرائب اللغة العربية، صـ٦٣.

[١٥] اليسوعي، غرائب اللغة العربية، صـ٦٢ – ٦٤.

[١٦] للاستزادة حول هذه النماذج راجع؛ المريخي، رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة، صـ٥٦.

وبذلك فهذه الصيغ الشعرية تناظر مثيلاتها في الفن الإسلامي بتشكيلاتها الزخرفية والهندسية والكتابية، وهو ما يعني توحد ثقافة الإبداع أو حتمية التقاء الفنون في إطار تنوع الصيغ الفنية سواء كانت شعرًا أو خطًا[١٧].

وقد ظهرت بعض نماذج الكتابات المتعاكسة في العصر الأيوبي وهي كتابة عبارة (عده الله) على واجهة ضريح الإمام الشافعي، ٦٠٨هـ / ١٢١١م، ونموذج آخر في العصر المملوكي البحري وهو كتابة كلمة (اليمن) بطريقة متعاكسة على كوشتي عقد المحراب بقبة الخلفاء العباسيين ٧٠١هـ / ١٣٠١م[١٨].

وقد تضمنت النقوش الكتابية الملونة في العصر المملوكي الجركسي نماذج من الكتابات المرآتية بنمطيها والنمط المقلوب كما أنه يمكن القول وباطمئنان أن كل النماذج الموجودة منها والتي ترجع إلى العصر الملوكي الجركسي تقع ضمن النقوش الكتابية الملونة، وقد تنوعت هذه النقوش من حيث التشكيل الفني ومضامين النصوص واختلاف نوع الخط المستخدم، وفيما يلي تعرض الدراسة للكتابة المتعاكسة وأنماطها المختلفة، ونماذجها في العصر المملوكي الجركسي وفقًا لطريقة التنفيذ والتشكيل.

أولاً: نمط الكتابة المرآتية البسيطة

الكتابة المرآتية هي إحدي التشكيلات الكتابية أو التراكيب الخطية التي تأتي من كتابة الكلمة أو الجملة الواحدة مرتين؛ وذلك حيث يُكتب النص بصورة معتدلة منتظمة يقرء من اليمين إلى اليسار، و يقابلها النص ذاته منفذ بطريقة معكوسة يقرء من اليسار إلى اليمين، كما لو كان النص أمام مرآة، ولذلك عُرف هذا التشكيل في الكتابة بالكتابة المرآتية أو المعكوسة (image Mirror)[١٩]، وامتاز هذا النمط من الكتابات المتعاكسة بالتناظر والتقابل، أي تنفيذ نص واحد في مرتين متقابلتين متعاكستين في الاتجاه مع تداخل الحروف في الوسط مكونة شكلاً جماليًا[٢٠].

وتدخل الكتابة المرآتية داخل تشكيل فني زخرفي معين اعتمد فيه الفنان على تطويع الحروف وزيادة الاستمداد في القوائم أو غيرها من أجزاء الحرف لتعطي في النهاية تشكيلاً فنيًا معينا ذو شكل معماري أو نباتي أو غيره، وذلك حيث تخضع الكتابة الفنية عامًة لإبداع الفنان سواء أكانت تتبع قواعد النسبة الفاضلة أم لا كما توضح نماذج الدراسة، وقد يكون هناك رابط بين هذا التشكيل الفني

---

[١٧] عثمان، أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، صـ٢٢٨.

[١٨] عبدالحميد (علاء الدين عبدالعال)، النقوش الكتابية الكوفية على العمائر الإسلامية في مصر من بداية العصر الأيوبي وحتى نهاية العصر العثماني (٥٦٧-١٢٢٠هـ/١١٧١-١٨٠٥م): دراسة آثارية فنية، دكتوراة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٠ م، صـ٢٣٠، ٤٥٢.

[١٩] عثمان، أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، صـ٢٢٧ وما بعدها.

[٢٠] المريخي، رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة، صـ٥١.

والموضع أو رابط بين التشكيل الفني والغرض من كتابة النص، أو وظيفة الوحدة المعمارية التي وجد بها كما توضح الدراسة في النماذج التي تعرض لها.

ويمكن تصنيف نمط الكتابة المرآتية من خلال النقوش الكتابية قيد الدراسة أيضًا إلى نمطين مختلفين يمثل أحدهما النمط البسيط المعتاد منها، والنمط الآخر هو النمط المُركَّب من أكثر من نص في النقش الكتابي الواحد، ويتسم ببعض السمات الفنية والإبداعية الأخرى كالتنفيذ بنوعين مختلفين من أنواع الخط العربي أو غيرها من هذه السمات.

وتتسم الكتابة في هذا النمط بأن النقش الكتابي المنفذ بالهيئة المتعاكسة المرآتية يتكون من عدد قليل من الكلمات منفذة داخل تشكيل فني معين إطاره الخارجي مكون من قوائم الحروف، وغالبًا ما يكون منفذًا بنوع واحد من أنواع الخط العربي، وقد وجدت نماذج هذا النمط في النقوش الكتابية قيد الدراسة في ثماني تشكيلات كتابية مختلفة.

النموذج الأول

يمثله توقيع عبد القادر النقاش على المحراب بجامع الأمير قجماس الإسحاقي[٢١]، ومن الجدير بالذكر أن الأمير قجماس الإسحاقي كان محبًا ومجيدًا للخط العربي[٢٢]، بل يُعد جامعه من المنشآت المميزة في عدد نقوشه الكتابية واختلاف مضامينها وطرق تنفيذها، إضافة إلى عدد النقوش الملونة بها، والذي يجعله من أهم المنشآت التي اعتمدت عليها دراسة النقوش الملونة في العصر المملوكي الجركسي سواء من الناحية الفنية البصرية والجمالية، أو من ناحية دراسة الشكل والمضمون.

موضع النقش

في منتصف حنية المحراب في إطار تشكيل دائرة قطرها ١٨سم، ويقع النقش في منتصف حنية المحراب تمامًا؛ حيث تساوي المسافة بين يمين النقش ويساره إلى نهاية حنية المحراب، وكذلك المسافة متساوية بين أعلى النقش الكتابي وأسفله حتى نهاية الجزء المحدد بالإطار الأسود اللون، والذي يضم بداخله هذا النقش الكتابي والزخارف النباتية المختلفة والمُنزلة بالمعجون الأحمر والأسود اللون[٢٣].

---

[٢١] أثر رقم (١١٤) أنشأه الأمير قجماس الإسحاقي ٨٨٤ – ٨٨٦هـ / ١٤٧٩ – ١٤٨١م، ويقع في الدرب الأحمر – شارع الدرب الأحمر بالقرب من باب زويلة، خريطة رقم (٢).

[٢٢] السخاوي (محمد بن عبد الرحمن بن محمد بن أبي بكر ت ٩٠٢هـ)، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ج٦، ١٩٩٢م، ج٦، صـ٢١٣، سوسن سليمان يحيي، منشأة الأمير قجماس الإسحاقي: دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م، صـ٢٤.

[٢٣] لوحة رقم (١ – ٢)، شكل رقم (١).

قراءة النقش: عمل عبد القادر النقاش[٢٤]

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

نُفِّذ هذا النقش بخط الثلث، بالتنزيل بالمعجون الأحمر اللون في الرخام الأبيض اللون[٢٥]، ولم يرتبط الفنان بقواعد النسبة الفاضلة في هذا التشكيل؛ بل يُعد عامل الإبداع لدى الفنان هو الأساس في توظيف قوائم الحروف واستمدادها لتعطي هذا التشكيل الدائري، وهو مما ينتظم معه أيضًا شكل النقش ويعطي مضمونا ورسالة وبُعدًا جماليًا من خلال التشكيل الفني والزخرفي للنقش الكتابي، فقد جاء هذا التشكيل على هيئة شكل نجمي متعدد الرؤوس يشبه تشكيل الوريدة، وبداخله دائرة تحمل توقيع عبد القادر النقَّاش مكتوبًا بالكتابة المرآتية (طردًا وعكسًا) مكونًا به من قوائم الحروف ثلاثة أنصاف دوائر في الجزء العلوي من النقش ثم يحيط إطار دائري بالنقش كاملاً.

هذا بالإضافة إلى الشكل الزخرفي المكون من التقاء الحروف في وسط النقش، والذي يبدأ بقوس صغير يشبه الهلال ثم يعلوه قوس موجه لأسفل مكونا شكلاً أشبه بالقبة، ثم يعلوه شكل نصف دائري مفصص ناتجا من التقاء حرف الألف الثانية في كلمتي (النقاش)، وفي أسفل منتصف التشكيل شكل ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة[٢٦].

وقد خضع هذا التشكيل الكتابي لنمط التركيب الدائري من أنماط التكوينات الخطية[٢٧]، و هذا النمط يستخدمه الخطاطون بكثرة، ولتنفيذ الكتابة من خلال هذا التركيب يحتاج الخطاط قبل البدء بالعمل التأطير بشكل دائري، وفي هذا التشكيل وبحسب حجم الدائرة يحتاج الخطاط إلى عدد محدد من الكلمات والحروف تأخذ مساحاتها بشكل منتظم وغالبًا ما يتم البدء فيه من أسفل إلى أعلى[٢٨].

---

[٢٤] (عبدالوهاب) حسن، تاريخ المساجد الأثرية، دار الكتب المصرية، ج١، ١٩٤٦م، صـ٢٦٤، صـ٢٦٤، (سليمان يحيي) سوسن ، منشأة الأمير قجماس الإسحاقي، صـ١٢٣، (محمد رزق) عاصم، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ٢٠٠٣م، ج٣، مجـ٢، صـ١٣٣٤، عبدالعال (علاء الدين)، النقوش الكتابية الكوفية، صـ٥٨٩.

[٢٥] للاستزادة حول طريقة التنزيل بالمعجون والمواد التي يتكون منها راجع الفصل الثالث من الرسالة المستل منها البحث.

[٢٦] لوحة رقم (١ – ٢)، شكل رقم (١).

[٢٧] تنوعت التراكيب الخطية ما بين التراكيب الدائرية والبيضاوية والحرة والمفتوحة وغيرها، للاستزادة راجع عبدالله (إياد حسين)، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٣م، صـ٦١ وما بعدها، حمود جلوى فرج، التكوين الخطي بين التقليد والتجديد، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مجلد ٤٧، ع٧، ٢٠٢٣، صـ٣٤٢٥.

[٢٨] فرج (حمود جلوى)، التكوين الخطي بين التقليد والتجديد، صـ٣٤٢٥

ويُعد هذا النموذج من الأمثلة الرائعة التي تعكس نمط الكتابة المرآتية وتشكيلها الفني في التشكيل الذي تضمن اسم عبد القادر النقاش بصيغة "**عمل عبد القادر النقاش**"، وهو نقَّاش عكس براعته في هذا التوقيع الذي يعكس بصورة أو بأخرى اعتزاز النقَّاش بنفسه اعتزازًا جعله ينقش توقيعه بهذا الأسلوب المهاري في صدر حنية المحراب[٢٩].

ويُعد نموذج التوقيع على صدر حنية المحراب تحديدًا هو النموذج الرئيس لهذا التوقيع الذي تكرر في مواضع أخرى من جدار القبلة، ويُعد النموذج الأكبر من بينها من حيث القياسات والذي شكَّل البؤرة البصرية الأولى للقادم إلى إيوان القبلة عامة وجدار القبلة خاصة، فقد راعي فيه الفنان البُعد البصري من حيث اختيار موضع جاذب لنظر القادم إلى إيوان القبلة[٣٠].

كما يُعد توقيع النقَّاش تحديدًا من الأمور القليلة والنادرة في المنشآت المعمارية في العصر المملوكي مما يعني بأهمية هذا التوقيع وصاحبه، فمضمونه اسم النقَّاش ووظيفته أو مهنته.

ويُعد هذا الصانع (عبدالقادر النقاش) من أهم صناع الرخام في العصر المملوكي الجركسي، وقد قام بأعمال الرخام في منشأتين من أفخم المنشآت المعمارية في العصر المملوكي وهما جامع الأمير قجماس الإسحاقي الذي أنشئ في (٨٨٤ – ٨٨٦هـ / ١٤٧٩ – ١٤٨١م)، وقد أتقن عبدالقادر النقاش فيه طريقة حفر الزخارف في الرخام الأبيض ثم تُملأ بالمعجون الأحمر اللون، ويكاد يكون النص الوحيد في العمارة المملوكية التي وجد بها نص غير ديني داخل تجويف حنية المحراب، وقد وجد أيضًا هذا التوقيع بجامع قجماس الإسحاقي أعلى العقود لدخلات النوافذ الأربع بجدار القبلة على يمين المحراب ويساره.

كما كتب اسمه أيضًا بشكل زخرفي آخر في عدة مواضع بمدرسة القاضي أبوبكر مزهر (٨٨٤هـ – ٨٨٥هـ / ١٤٧٩– ١٤٨٠م)، ومما تجدر الإشارة إليه أن طريقة التنفيذ من حيث التنزيل بالمعجون في المنشأتين واحدة والتي تعبر عن دقة اختياره وجمال تنفيذ الزخارف التي يقوم بعملها بواسطة الرخام والمعجون[٣١].

وفي هذا ما يعني أن هذا الصانع كان مُرخمًا ونقَّاشًا في الوقت ذاته[٣٢]، ويبدو أنه كان محترفًا إلى حد كبير وذاع صيته في مهنته لينقش اسمه في المنشآت الدينية وفي المحراب خاصة وهو بُعد بؤري

---

[٢٩] عثمان، أدوات الكتابة بين النشأة والتطور، صـ٢٢٧ وما بعدها.

[٣٠] راجع الفصل السادس الخاص بالبُعد البصري.

[٣١] عبد الجواد (محمد حسن صالح)، تاريخ الصناع والفنانين في العصر المملوكي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ٢٠١٣م، صـ٥٢ – ٥٣.

[٣٢] لقد تضمن تنفيذ النص عدة مهام، ومن ثم فريق عمل متكامل تضمن نقاشًا وخطاطًا وقد يكون كلاهما شخص واحد، راجع الفصل الخامس من الدراسة والخاص بتصميم تشكيل النقش الكتابي.

بصري لم يسبقه بهذه الفكرة أحد قبله، إذ أن موضع المحراب لم يتضمن أية أسماء اللهم إلا قليلا، واذا حدث ذلك فغالبًا ما كان اسم السلطان بل ويكون أعلى المحراب، وهو ما حدث بالفعل في مدرسة الناصر محمد بن قلاوون في العصر المملوكي البحري الذي وضع نص إنشاء أعلى محراب المدرسة[٣٣]، لكن فكرة نقش اسم احد الصنَّاع علي جدار القبلة مركز التوجيه البصري، بل وتوجيه كل رواد المسجد إليه يعبر عن شخصية لها مكانتها في تلك الفترة وما كانت لتتم إلا لمثلها وفي منشأتين لأهم الأمراء في العصر المملوكي الجركسي وهما؛ الأمير قجماس الإسحاقي والقاضي أبوبكر مزهر.

النموذج الثاني

ويمثل هذا النموذج توقيع اسم عبد القادر النقاش أعلى العقود لدخلات النوافذ الأربع بجدار القبلة على يمين ويسار المحراب بجامع قجماس الإسحاقي[٣٤]، وهو ما يشكَّل مع النقش السابق على حنية المحراب متتابعة بصرية مركزها النقش على حنية المحراب وطرفاها النقش المكرر أربع مرات على يمين المحراب ويساره في موضع أعلى وبتشكيل مختلف وأصغر حجمًا لتمييز التشكيل السابق عرضه على حنية المحراب.

قراءة النقش: عمل عبدالقادر النقاش[٣٥]

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

أخذ التوقيع في هذا التشكيل هيئة الورقة النباتية الثلاثية المقلوبة مستغلاً في ذلك قوائم الحروف في عمل الإطار الخارجي للتشكيل، مع تنفيذ النقش بطريقة الكتابة المرآتية المكتوبة طردًا وعكسًا، والنقش منفذ بخط الثلث بالتنزيل بالمعجون الأحمر اللون في الرخام الأبيض اللون.

وقد اتخذ هذا التشكيل من الداخل التشكيل السابق ذاته من حيث أنصاف الدوائر والتشكيل الزخرفي الداخلي والإطار الخارجي، ولكن داخل إطار الورقة النباتية الثلاثية وليس إطار الدائرة وهذا هو ما يمثل مرحلة الإبداع للخطاط في تطويع حروف النقش لأكثر من تشكيل زخرفي لنفس النص[٣٦].

---

[٣٣] عبد الله (محمد عبدالله)، النقوش الكتابية على الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون(٦٧٨ – ٧٨٣هـ / ١٢٧٩ – ١٣٨٢م) دراسة آثارية بصرية، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة سوهاج، ٢٠١٩م، نقش رقم ٤٧، صـ٦٠.

[٣٤] لوحة رقم (٣).

[٣٥] عبدالوهاب، تاريخ المساجد، صـ٢٦٤، يحيي، منشأة الأمير قجماس الإسحاقي، صـ١٢٣، رزق، أطلس العمارة، ج٣، مج٢، صـ١٣٣٤، عبدالعال، النقوش الكتابية الكوفية، صـ٥٨٩.

[٣٦] لوحة رقم (٣).

وبهذا يتضح أن عبد القادر النقاش وضع توقيعه بجدار القبلة بجامع قجماس الإسحاقي خمس مرات مما يعني بأهمية هذا الصانع ومكانته الذي وضع توقيعه أيضًا في منشآت أخرى كمدرسة الأمير أبوبكر مزهر[٣٧] كما سبق ذكره، هذا بالإضافة إلى أن تكرار النص عامة والمنفذ بهذه الطريقة خاصة يعزز من الجذب البصري للنقش الكتابي.

النموذج الثالث

تشكيل كتابي منفذ بطريقة الكتابة المرآتية مكرر مرتين على لوحتين مثبتتين على طرفي الجدار الجنوبي الشرقي من دركاة المدخل – أي في مواجهة المدخل الرئيس على شارع المعز– بقبة وخانقاة السلطان الغوري[٣٨].

ويُعد عهد السلطان الغوري الذي امتد لمدة ستة عشر عامًا من الفترات التي نهضت فيه حركة العمارة والفنون في العصر المملوكي الجركسي وتبارى أمراؤه في الإنشاء والتعمير[٣٩]، واتسمت منشآته الدينية لاسيما مدرسته وقبته في شارع المعز بالثراء الفني والزخرفي واللوني، فقد تضمنت المدرسة والقبة عددًا كبيرًا من النقوش الكتابية عامة والملونة خاصة لاسيما المنفذة بطريقة التنزيل بالمعجون، والتي ترجع لعدة أسباب من أهمها ندرة الحصول على الرخام مما اضطر معه لاستخدام الرخام القديم (الخردة) ونتج عنه استخدامه طرق تنفيذ تتناسب وسُمك هذه الألواح الرخامية[٤٠].

قراءة النقش المنفذ بالكتابة المرآتية: يا مفتح الأبواب

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

يأتي هذا النقش الكتابي ضمن ثلاثة نقوش كتابية منفذة بطريقة الحفر الغائر والتنزيل بالمعجون الأبيض اللون في الرخام الأسود اللون على لوحتين رأسيتين مثبتتين على القطاع السفلي من الجدار الجنوبي الشرقي بدركاة مدخل القبة الضريحية، وأعلاهما وأسفلهما قسمان آخران بهذه اللوحة بهما زخارف نباتية[٤١]، وقراءة هذه النقوش على اللوحتين الرأسيتين على طرفي الجدار الجنوبي الشرقي من دركاة المدخل و التي يمثل هذا النقش أحد أجزائها كالآتي:

---

[٣٧] راجع الفصل السابع، الخاص بدراسة المضمون.

[٣٨] أثر رقم ٦٧، أنشأها السلطان الغوري (٩٠٩ – ٩١٠هـ / ١٥٠٣ – ١٥٠٤م)، وتقع في شارع المعز لدين الله – الغورية، خريطة رقم (٤)، لوحة رقم (٤).

[٣٩] فهيم (محمد)، مدرسة السلطان قانصوه الغوري: دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.، صـ٢٠.

[٤٠] للاستزادة راجع الفصل الثاني والثالث من الرسالة.

[٤١] لوحة رقم (٤).

القسم العلوي: يا رحمان يا رحيم

وهو منفذ بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفر معًا.

القسم الأوسط: يا مفتح الأبواب – كتابة مرآتية على شكل قنديل منفذة بخط الثلث – (موضوع الدراسة).

القسم السفلي: ادخلوها بسلام آمنين، وهو منفذ بخط الثلث وقوائم الحروف متضافرة مكونة شكلاً زخرفيًا داخليًا وآخر خارجيًا.

جاء النقش الثاني والأوسط من بين ترتيب نقوش هاتين اللوحتين منفذًا بطريقة الكتابة المرآتية في تشكيل فني على هيئة قنديل معلق بسلسلة من طرفيه الجانبيين، مما يوحي ببراعة الفنان المصمم والمنفذ لهذا التشكيل الكتابي في تطويع وتهيئة حروف كلمات النقش لتكون شكل القنديل بهذه الهيئة.

ويتناسب مضمون هذا النص (يا مفتح الأبواب) تمامًا مع موضع تثبيت اللوحة التي تضمنت هذه النقوش على جدران دركاة المدخل، حيث العلاقة بين النص اللفظي يا مفتح الأبواب والمقصود بها يا الله يا مفتح الأبواب وخاصة أنه بدأ النص الأول (يا رحمان يا رحيم)، ثم في القسم الثاني هذا النص وارتباطها بموضعها بدركاة مدخل القبة، ثم يتم المعنى بالآية الكريمة "**ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آَمِنِينَ**"[٤٢].

ومن الجدير بالذكر أن هذه العبارة (يا مفتح الأبواب) قد نُقشت على قفل ومفتاح لباب الكعبة (باب التوبة) مؤرخًا بالقرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي ضمن نقش كتابي منفذ بخط الثلث بالتكفيت بالذهب على الحديد نصه "يا مفتح الأبواب افتح لنا خير هذا الباب هذا قفل باب التوبة في داخل الكعبة الله قابل التوب ومفتح الأبواب استغفر وتاب)[٤٣]، مما يعني ارتباط مضمون هذه العبارة بمواضع الأبواب وأدوات غلقها وفتحها كما هو على هذا القفل ومفتاحه، وهو ما وجد أيضًا في النقش الكتابي قيد الدراسة على جدران دركاة مدخل قبة السلطان الغوري.

هذا بالإضافة إلى ارتباط نقش شكل القنديل ورمزيته في الفن الإسلامي وعلاقته بموضع نقشه من حيث وظيفة الوحدة المعمارية التي نقش بها وهي الدفن.

فقد نقشت أشكال القناديل في مباني القبور على واجهاتها ومداخلها وعلى جدرانها الداخلية ومحاريبها وعلى شواهد وتراكيب القبور منذ نهاية القرن الخامس وأوائل القرن السادس الهجري، وقد

---

[٤٢] قرآن كريم: سورة الحجر، الآية ٤٦.

[٤٣] عبدالعال، الدلالات الدينية والسياسية للنقوش الكتابية المنفذة على مفاتيح وأقفال أبواب الكعبة المشرفة في العصر المملوكي دراسة آثارية فنية، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، مج ٢٢، ع١، ٢٠٢١م، ص ص٥٥٧ – ٦١١صـ٥٦٧، ٥٧٧.

ظهرت على نطاق واسع في العصر السلجوقي بالأناضول، وفي مصر منذ منتصف القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، حتى انتشرت انتشارًا واسعا في العصر المملوكي[٤٤].

وقد كان الهدف من نقشها هي ما تهدف إليه رمزيتها للنور وما يعنيه في الفكر الإسلامي والفلسفة الصوفية خاصة؛ واستخدامه كرمز للنور الإلهي أو التنوير الأخروي أو تنوير القبر الذي يعني النعيم ورحمته تعالى، فقد جاء في حديث النبي (ﷺ) قال: "إن هذه القبور ممتلئة على أهلها ظلمة وإن الله عز وجل ينورها بصلاتي عليهم"، فصلاة النبي بمنزلة الشفاعة التي تخفف العذاب عن الميت أو تبدلها رحمة ونعيمًا واتساعًا وأنسًا، وقد عبر عن هذا كله بكلمة بالنور والقنديل كان الصورة المجسمة للنور، ومنه ما روي عن النبي (ﷺ): أن القبر ينادي العبد إذا وضع فيه: أنا بيت الظلمة أنا بيت الوحدة أنا بيت الضيق والوحدة والضيق رمز للعذاب، وضد ذلك هو تنوير القبر واتساعه أي رحمة الله ورمز ذلك هو القنديل، وفي حديث آخر عن النبي (ﷺ): وصف القبر المنّعم فيه صاحبه بالروضة الخضراء المنورة قال: إن المؤمن في قبره لفي روضة خضراء ويرحب له في قبره سبعون ذراعًا وينور له فيه كالقمر ليلة البدر"[٤٥]، وبهذا فالربط بين وظيفة القبة ورمزية القنديل كان هو الهدف من نقش التشكيل الكتابي لهذه العبارة على هيئة القنديل.

هذا بالإضافة إلى ما ورد في القرآن الكريم عن النور وارتباطه بالمشكاوات تحديدًا قال الله تعالي في سورة النور "**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ**"[٤٦]، وما تشير إليه هذه الآية من مفهوم النور وارتباطه بالمشكاة[٤٧].

والبُعد الدلالي في التشكيلات الخطية[٤٨] معروف وله عدة نماذج فقد تنوعت التشكيلات الخطية إلى أشكال آدمية وأشكال حيوانية وأشكال نباتية وأشكال معمارية وغيرها كان لكل منها غرض رمزي

---

[٤٤] الحسيني (فرج)، إضاءة العمائر الجنائزية الإسلامية بالقناديل ورمزية نقشها (دراسة مثيولوجية آثارية)، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، ع ١٣، ٢٠٢٣م، ص ص ٥٢٤ – ٥٩٦.

[٤٥] الحسيني، إضاءة العمائر الجنائزية الإسلامية بالقناديل ورمزية نقشها (دراسة مثيولوجية آثارية)، صـ٤٠.

[٤٦] قرآن كريم، سورة النور، جزء من الآية ٣٥.

[٤٧] للاستزادة حول قضية المسمى بين المشكاة والقنديل الزجاجي والمقصود بها راجع: عثمان (محمد عبدالستار)، البُعد الوظيفي في دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية: دراسة حالة لمسرجة متعددة الأغراض والقناديل الزجاجية المملوكية، شدت، ع٢، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٥م، ص١٠٢ وما بعدها.

[٤٨] وهي التشكيلات التي تأخذ في شكل الخط الخارجي لها أشكالا من الطبيعة المحيطة بالخطاط، ومن أبرز أسباب استخدام هذا النوع من التكوين للخروج عن الرتابة التي حدثت في التكوينات الخطية الهندسية، والتي تمثلت في تكرار الأشكال الهندسية والخروج بتكوينات جديدة ومختلفة، فضلاً عن إمكانية تحقيق بُعد دلالي بين النص والهيئة الصورية للتكوينات، فلهذه التكوينات أبعاد وظيفية وجمالية ودلالية، إلا أن البُعد الدلالي هو الأساس لأن قراءتها تتحقق أولاً من

معين[٤٩]، وفي إطار دلالي آخر يمكن الربط بين الشكل والمضمون في عبارة (يا مفتح الأبواب) وعلاقتها بالنور، فالنور وسيلة لإمكانية فتح الأبواب، مما يعني بتمثيل النور في هيئة رمزية بالقنديل مع نقش النص ذاته في هذه الهيئة.

هذا ما ربط شكل القنديل أيضًا و رمزيته بدخول الجنة، وأن يكون المقصود بعبارة (يا مفتح الأبواب) والآية القرآنية **ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آَمِنِينَ**"[٥٠] هو الدعاء والتمني بدخول الجنة، و استخدام التفسير اللفظي والمعنوي لها، فالتفسير اللفظي يكمُن في ارتباط نقشها بمدخل القبة، والتفسير المعنوي المقصود وهو تمني دخول الجنة[٥١]، واستكمالاً لهذا المفهوم فقد نقش أشكال الزهور والزخارف النباتية المختلفة في الجزء السفلي من هاتين اللوحتين استحضارًا لشكل الجنة[٥٢].

النموذج الرابع: تشكيل كتابي منفذ بطريقة الكتابة المرآتية على الجزء العلوي من لوحة مثبتة على أحد الجدران[٥٣] بقبة وخانقاة السلطان الغوري[٥٤].

قراءة النقش: بسم الله الرحمن الرحيم.

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشكيل كتابي على الجزء العلوي من لوحة مقسَّمة إلى خمسة أقسام، القسم الأول والخامس منها يتضمنان زخارف نباتية، والأقسام الثلاثة الأخرى تضمنت ثلاثة نقوش كتابية أولها؛ نقش منفذ بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفر نصه "**حسبي الله كفي**" والنقش الثاني والأوسط يتضمن تشكيلاً كتابيًا بخط الثلث بالطريقة المرآتيه نصه "**بسم الله الرحمن الرحيم**"_(موضوع الدراسة) والنقش الثالث يتضمن تشكيلًا كتابيًا آخر منفذًا بالكتابة المرآتية يتضمن نصًا قرآنيًا "**لِمِثْلِ هَذَا فَلْيَعْمَلِ الْعَامِلُونَ**

خلال مظهرها الصوري قبل قراءة البنية النصية، بل أن بعض التكوينات تصعب قراءتها نصيًا، راجع حديد (طيف محمد)، خاصية التعقيد المظهري في التكوينات الخطية، مجلة نابو للبحوث والدراسات/ مج٣٠، ع٣٨، ٢٠٢٢م، ص ص ٥٠١ – ٥٢٥، صـ٥٠٧ – ٥٠٨.

[٤٩] حديد، خاصية التعقيد المظهري في التكوينات الخطية، صـ٥٠٧ – ٥٠٨.

[٥٠] قرآن كريم، سورة الحجر، الآية ٤٦.

[٥١] للاستزادة حول توظيف الآيات القرآنية على الوحدات المعمارية والربط بين تفسيرها اللفظي والمعني المقصودة بها في القرآن الكريم، راجع الفصل السابع من الرسالة المستل منها هذا البحث.

[52] D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, from the 7th to the 18th centuries, the American university in Cairo university, 1999, p.53.

[٥٣] هذا النقش غير موجود بالقبة، والاعتماد في دراسته على لوحة تم نشرها وتوثيقها أنها على أحد جدران قبة الغوري؛
D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.

[٥٤] لوحة رقم (٥).

(٦١)"[٥٥]، وقد نفذت النقوش الكتابية والزخارف النباتية على اللوحة بطريقة الحفر الغائر في الرخام والتنزيل بالمعجون الأبيض اللون[٥٦].

وفي هذا النمط استغل الخطاط القوائم الرأسية للحروف لعمل تشكيل فني مكون من قوائم الحروف تنتهي بشكل زخرفي، وتنتهي القوائم الرأسية من أعلى بشكل زخرفة هندسية من خطوط متداخلة تعلو قمة التشكيل، وعلى جانبيها في الركن الأيمن والأيسر من اللوحة زخارف نباتية، كما يحيط بالتشكيل الكتابي إطار خارجي مستطيل الشكل منفذ بالطريقة ذاتها المنفذ بها النقش والزخارف.

وقد تكون البسملة في هذا النقش هي الجزء الأول للنص التالي بعدها في القسم السفلي من هذا النقش والمنفذ أيضًا بطريقة الكتابة المرآتية باعتباره نصًا قرآنيًا، وقد تكون نصًا مستقلاً، ويرجع الاهتمام بنقش البسملة كذلك لما لها من فضل عظيم وفقًا لما ورد عنها في مصادر التراث الإسلامي[٥٧]، كما ورد في فضل كتابتها كثير فمن ذلك حديث النبي(ﷺ) عن أنس رضي الله عنه أن النبي(ﷺ) قال "من كتب بسم الله الرحمن الرحيم إجلالاً لله، وجبت له الجنة"[٥٨]، وكذلك ورد في فضل تجويد كتابتها أنه عن أنس رضي الله عنه مرفوعا" إذا كتبتم كتابًا فجودوا بسم الله الرحمن الرحيم تقض لكم الحوائج وفيه رضى الرحمن"[٥٩]، كما روي عن النبي(ﷺ) أنه قال "من كتب بسم الله الرحمن الرحيم فحسّنه أحسن الله إليه"[٦٠].

وكذلك كتابة البسملة بشكل زخرفي والإبداع فيها تمثل محل اهتمام الخطاطون قديمًا وحديثًا[٦١]، بل أسهبت بعض المصادر في أفضل طريقة وأفضل شكل لكل حرف من حروف البسملة [٦٢].

---

[٥٥] قرآن كريم، سورة الصافات، الآية ٦١.

[٥٦] انظر لوحة رقم (٥).

[٥٧] للاستزادة حول فضل البسملة راجع روحاني (نجيب الله)، البسملة ترجمتها وتفسيرها وسر تكرارها في السور القرآنية، ص ص ٥٣٩ – ٥٤٥.

[٥٨] ابن الفاخر (معمر بن عبد الواحد بن رجاء ت ٥٦٤هـ)، موجبات الجنة، تحقيق ناصر بن أحمد، ط١، مكتبة عباد الرحمن، ٢٠٠٢م، صـ٢٨٢.

[٥٩] الشنقيطي محمد بن سالم (ت ١٣٠٢هـ)، لوامع الدرر في هتك أسرار المختصر، شرح «مختصر خليل» للشيخ خليل بن إسحاق الجندي المالكي (ت ٧٧٦هـ) ، ج١، دار الرضوان، نواكشوط، موريتانيا، ٢٠١٥م، صـ٢٠.

[٦٠] القلقشندي (أحمد بن علي بن أحمد ت ٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج٦، ١٩٨٧م، صـ٢١٢.

[٦١] للاستزادة راجع: زايد (أحمد صبري)، أجمل النماذج والتكوينات الزخرفية في فن كتابة البسملة لأشهر الخطاطين قديمًا وحديثًا، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٧م.

[٦٢] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٦، صـ٢١٢.

النمـوذج الخـامس: تشـكيل كتـابي منفـذ بطريقـة الكتابـة المرآتيـة علـى الجـزء السـفلي مـن لوحـة مثبتـة علـى أحد جدران قبة السلطان الغوري تتضمن آية قرآنية[٦٣].

قراء النقش: لمثل هذا فليعمل العاملون[٦٤].

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشـكيل كتـابي علـى الجـزء السـفلي مـن اللوحـة الرأسـية السـابق الإشـارة إليهـا فـي النمـوذج السـابق، والتـي تضـمنت خمسـة أقسـام؛ الأول والخـامس بهمـا زخـارف نباتيـة والثلاثـة أقسـام الأخـرى بهـا ثلاثـة نقـوش كتابيـة؛ نقشـان منهمـا منفـذان بالكتابـة المرآتيـة أحـدهما تضـمن نـص البسـملة – سـبق عرضـه فـي النموذج السابق – والثاني تضمن هذه الآية القرآنية.

ويـأتي اختيـار هـذه الآيـة أيضًـا لمناسـبتها لوظيفـة المنشـأة وهـي الـدفن، وقـد نقشـت هـذه الآيـة كثيـرًا علـى شـواهد القبـور، فقـد وجـدت فـي بدايـة نـص شـاهد قبـر مـؤرخ بسـنة ٦٣٤هـ/١٢٣٦م[٦٥]، وآخـر مـؤرخ بسـنة ٦٦٣هـ/١٢٦٤م[٦٦] وغيرهـا، وقـد يكـون هـذا الـنص القرآنـي هـو الـنص الأساسـي الـذي بـدأ البسـملة قبله في النقش السابق.

كمـا يـأتي نقـش هـذه الآيـة فـي إطـار ارتباطهـا بالنصـوص السـابقة التـي تـرتبط بـدخول الجنـة والنعـيم المقـيم، ففـي تفسـير هـذه الآيـة " لِمِثْـلِ هَـذَا فَلْيَعْمَـلِ الْعَـامِلُونَ[٦٧]" قـال قتـادة: هـذا كـلام أهـل الجنـة، وقـال ابـن جريـر: هـو مـن كـلام الله تعـالي ومعنـاه لمثـل هـذا النعـيم وهـذا الفـوز فليعمـل العـاملون فـي الـدنيا ليصـيروا إليـه فـي الآخـرة[٦٨]، وهـو مـا يتوافـق أيضًـا مـع النقـوش السـابقة التـي تضـمنت الآيـة القرآنيـة "ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آَمِنِينَ"[٦٩]، وغيرها مما يرتبط بالدعاء والتمني دخول الجنة.

وقـد اتخـذ التشـكيل المرآتـي أيضًـا فـي هـذا الـنقش شـكلاً زخرفيًـا مكونـا مـن الاسـتمدادات الناتجـة عـن تطويع أشكال الحروف لا سيما قوائم الحروف التي تشكل الإطار الخارجي لهذا النقش الكتابي.

---

[٦٣] لوحة رقم (٦).

[٦٤] قرآن كريم، سورة الصافات، الآية ٦١.

[٦٥] عبدالعال، شواهد القبور الأيوبية والمملوكية في مصر، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٣م، صـ١٦٥ – ١٦٧.

[٦٦] للاستزادة حول نموذج مشابه ولكن في تصميم آية أخرى راجع غلام (يوسف محمود)، الفن في الخط العربي، وزارة المعارف، السعودية، ١٩٨٢م، صـ١٢.

[٦٧] قرآن كريم، سورة الصافات، الآية ٦١.

[٦٨] ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير ت ٧٧٤هـ)K تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ج٧، صـ١٣ – ١٤.

[٦٩] قرآن كريم، سورة الحجر، الآية ٤٦.

النموذج السادس:

تشكيل كتابي منفذ بطريقة الكتابة المرآتية[٧٠] على الجزء العلوي من لوحة مثبتة على أحد جدران قبة السلطان الغوري[٧١].

قراءة النقش: بسم الله الرحمن الرحيم

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشكيل كتابي على الجزء العلوي من لوحة مقسَّمة إلى خمسة أقسام، القسم الأول يتضمن زخرفة نباتية، والقسم الثاني يتضمن نقشًا منفذًا بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفر نصه "**أرسله بالهدى**" والقسم الثالث يتضمن تشكيل كتابي بخط الثلث بالطريقة المرآتيه نصه **(بسم الله الرحمن الرحيم)** ، والقسم الرابع يتضمن تشكيلاً كتابيًا آخرًا بخط الثلث المرآتي يتضمن نصًا قرآنيًا "**كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ**"[٧٢]، والقسم الخامس تضمن تشكيلاً زخرفيًا عبارة عن زخارف نباتية أقرب لشكل شجرة، والأقسام الخمسة النقوش والزخارف منفذة بالحفر الغائر في الرخام والتنزيل بالمعجون الأبيض اللون.

ويُعد هذا النمط من التشكيل المرآتي مماثلا للنمط السابق من البسملة في النموذج الرابع[٧٣]، والاختلاف يكمن في هيئة قمة التشيكل الزخرفي، ففي هذا النمط انتهي الشكل الزخرفي بدون الزخرفة المتشابكة التي وجدت أعلى النمط السابق لنص البسملة، ففي هذا النقش وجد أعلاه زخرفة مكونة من ثلاثة عناصر؛ أوسطهم ورقة نباتية ثلاثية على جانبيها شكل زهرة خماسية البتلات.

ويأتي تكرار نص البسملة وخاصة مع تنفيذها بطريقة الكتابة المتعاكسة في كل نقش مرتين، أي تكرار نص البسملة في هذا النمط من النقوش أربع مرات في قبة السلطان الغوري، ويأتي ذلك أيضًا في إطار فضل كتابتها الذي أشارت إليه مصادر التراث الإسلامي.

النموذج السابع

تشكيل كتابي منفذ بخط الثلث بنمط الكتابة المرآتية على الجزء السفلي من لوحة مثبتة على أحد جدران قبة السلطان الغوري[٧٤].

---

[٧٠] لوحة رقم (٧).

[٧١] هذا النقش غير موجود بالقبة، والاعتماد في دراسته على لوحة تم نشرها وتوثيقها أنها على أحد جدران قبة الغوري؛
D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.

[٧٢] قرآن كريم، سورة القصص، جزء من الآية ٨٨

[٧٣] لوحة رقم (٥).

[٧٤] لوحة رقم (٨).

قراءة النقش[٧٥]: كل شي هالك إلا وجهه[٧٦]

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشكيل كتابي على الجزء الأسفل من اللوحة الرأسية السابقة – النموذج السادس– التي تضمنت ثلاثة نقوش كتابية كان النقش الثالث منها يتضمن هذا النص القرآني[٧٧].

وفي هذا النقش أيضًا قد يكون النص الأساسي الذي سبقته البسملة كما في اللوحة السابقة، ويأتي اختيار الآية القرآنية مناسبًا لوظيفة القبة الضريحية والمكان الذي نقشت فيه، وتأتي في نفس الإطار الذي جاءت فيه النصوص السابقة من اختيار آيات تتعلق بالموت والعِظة، وقد نقشت هذه الآية أيضًا كثيرًا على منشآت الدفن وشواهد القبور[٧٨].

ومن حيث التشكيل الفني فهذا التشكيل الكتابي الذي اتخذ من قوائم الحروف تشكيلاً زخرفيًا ينتهي بزخرفة نباتية، وكذلك الزخارف النباتية في الركن العلوي الأيمن والأيسر، ويحيط بالنقش الكتابي إطار خارجي منفذ بالطريقة ذاتها[٧٩].

النموذج الثامن

تشكيل كتابي منفذ بخط الثلث بنمط الكتابة المرآتية المتعاكسة على الجزء السفلي من لوحتين مثبتتين على جانبي دخلة نافذة بالجدار الشمالي الغربي من جدران القبة الضريحية، وهو الجدار الذي يطل على شارع المعز في مواجهة مدرسة السلطان الغوري، وتقع هذه النافذة أيضًا على محور محراب القبة، ويتضمن نصا قرآنيا واسم سيدنا محمد(ﷺ)[٨٠].

---

[٧٥] قراءة ونشر النص لأول مرة.

[٧٦] قرآن كريم، سورة القصص، جزء من الآية ٨٨.

[٧٧] لوحة رقم (٨).

[78] https://www.epigraphieislamique.uliege.be/Thesaurus/User/EpigraphyDisplay.aspx?id=41888& ١٧ –٥ – ٢٠٢٤

[٧٩] وفي استمرارية هذا التشكيل كناحية فنية وكبعد اثنواركيولوجيا استخدام هذا التشكيل على غلاف كتاب حديث باللغة اليابانية يتعلق مضمونه بالتراث العربي، لوحة رقم (١/٨).
https://www.amazon.co.jp/-/en/%E4%BA%95%E7%AD%92

[٨٠] لوحة رقم (٩).

قراءة النقش: نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين[٨١] يا محمد

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش:

تشكيل كتابي على الجزء السفلي من لوحتين رأسيتين مثبتتين على جانبي دخلة نافذة، ويتألف تصميم كل لوحة منهما[٨٢] من سبعة أقسام؛ القسم الأول بها زخرفة هندسية تتألف من خطوط متداخلة، والقسم الثاني به نقش كتابي بالخط الكوفي نصه "**الملك لله**" وأسفله التشكيل الكتابي قيد الدراسة و المنفذ بالكتابة المرآتية، ثم القسم الثالث وبه زخارف نباتية، والقسم الرابع وبه تشكيل دائري مفصص، والقسم الخامس به ثلاث زهرات متعددة البتلات، والقسم السادس به زخرفة نباتية لها اطار خارجي مفصص، والقسم السابع به زخرفة نباتية أيضًا، ويحيط بالنقش الكتابي إطار خارجي يحدده، والتشكيل والاطار منفذان بالحفر الغائر والتنزيل بالمعجون الأبيض اللون في الرخام الأسود اللون.

وفيما يتعلق بالتشكيل الفني للنقش الكتابي المنفذ بالكتابة المرآتية فقد كوَّن الخطاط من الآية الكريمة واسم النبي (ﷺ) شكلاً زخرفيًا على هيئة ثمرة كمثرى، وقد تكوَّن تشكيل هيئة الكمثرى من كتابة نص الآية وصورة عكسية لها، وجعل الخطاط من قوائم الحروف إطارًا خارجيًا لها.

ويعرف هذا النمط من التشكيل بالتركيب البيضاوي، وهو ليس ببعيد عن التركيب الدائري، ولكنه يأّخذ أشكالا بيضاوية مختلفة مثل التركيب البيضاوي العمودي، الأفقي، والكمثري الذي ينتمي إليه التشكيل قيد الدراسة، ويُعد هذا التركيب الأكثر صعوبة في تنفيذه لكونه يخضع لضيق المساحة في بعض الجوانب من التشكيل التي يحتاج مد الحروف فيها، وهو مما يبرز خبرة الخطاط وذكائه في تهيئة المساحة على النص المختار[٨٣].

النموذج التاسع:

تشكيل كتابي منفذ بخط الثلث بنمط الكتابة المرآتية المتعاكسة على الجزء العلوي من لوحتين مثبتتين على جانبي دخلة النافذة بالجدار الشمالي الغربي من جدران القبة الضريحية السابق الإشارة إليها في النموذج السابق.

---

[٨١] قرآن كريم، سورة الصف، الآية ١٣.

[٨٢] اللوحة الرأسية على الجانب الأيمن للنافذة كاملة، بينما اللوحة على الجانب الأيسر فُقد الجزء السفلي منها، ويستدل على تصميمها من خلال ما تبقي منها ومقارنتها مع اللوحة على الجانب الأيمن في إطار السيمترية التي اتبعها الفنان في توزيع هذه اللوحات.

[٨٣] فرج، التكوين الخطي بين التقليد والتجديد، صـ٣٤٢٦.

قراءة النقش: يا فتاح يا شافي يا كافي يا مغني[٨٤]

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش[٨٥]

تشكيل كتابي على الجزء العلوي من لوحتين رأسيتين مثبتتين على جانبي دخلة النافذة، ويتألف تصميم كل لوحة منهما من ستة أقسام؛ القسم الأول بها زخرفة هندسية تتألف من خطوط متداخلة، والقسم الثاني به نقش كتابي بالخط الكوفي نصه "**الملك لله**" وأسفله القسم الثالث وبه التشكيل الكتابي قيد الدراسة و المنفذ بالكتابة المرآتية على هيئة قنديل، ثم الأقسام الثلاثة الأخرى وبها زخارف نباتية وهندسية مختلفة[٨٦].

ومضمون هذا النص من الأدعية المأثورة في مصادر التراث الإسلامي، وهى أحد أساليب الدعاء أن تدعو الله بأسمائه وصفاته، فيُطلب بكل اسم ما يليق به، فتقول يا رزاق ارزقني، يا فتاح افتح لي أبواب رحمتك، يا كافي أكفني، يا مغني اغنني، ويا شافي اشفني، وهكذا [٨٧]، وفي نص هذا النقش المنفذ بالكتابة المرآتية على هيئة قنديل ذكر الأسماء والصفات فقط.

ويتوافق هذا النص أيضًا مع النصوص المنفذة بالخط الكوفي على هذه اللوحات بقبة السلطان الغوري وتضمنت نصوص "يا رحمان يا رحيم"، وهذه الأسماء مشتقة من القرآن الكريم، فيا رحمان يا رحيم من سورة الفاتحة، ويا كافي، ويا غني في سورة البقرة، ويا فتاح في سورة سبأ، وغيرهم من أسماء الله الحسني[٨٨].

أما عن تشكيل النقش على هيئة القنديل فقد سبق ذكر رمزية نقش القنديل وعلاقتها بمواضع الدفن ورمزية النور التي تتوافق مع الآيات القرآنية والأحاديث النبوية السابق الإشارة إليها.

---

[٨٤] قراءة ونشر النص لأول مرة.

[٨٥] لوحة رقم (١٠)

[٨٦] لوحة رقم (١٠)

[٨٧] عبدالقادر القرشي (محيي الدين أبو محمد عبدالقادر ت ٧٧٥هـ)، الجواهر المضيئة في طبقات الحنفية، تحقيق د. عبدالفتاح محمد الحلو، دار هجر للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٣م، ج١، صـ١١، صـ٢٠.

[٨٨] الزجاجي (عبدالرحمن بن إسحاق البغدادي ت ٣٣٧هـ)، اشتقاق أسماء الله الحسنى، تحقيق د. عبدالحسين المبارك، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٦م، صـ٢١.

	المنشأة	النص	التشكيل	عدد مرات التكرار	طريقة التنفيذ	الموضع
	جامع الأمير قجماس الإسحاقي ٨٨٤ – ٨٨٦هـ / ١٤٧٩ – ١٤٨١م	عمل عبد القادر النقاش	دائري	١	الحفر الغائر والتنزيل بالمعجون	حنية المحراب
			ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة	٤		أعلى عقود دخلات النوافذ الأربع على يمين المحراب ويساره
	قبة وخانقاة السلطان الغوري ٩٠٩ – ٩١٠هـ / ١٥٠٣ – ١٥٠٤م	يا مفتح الأبواب	على هيئة قنديل	٢		على الجدار الجنوبي الشرقي من دركاة المدخل الرئيس للقبة
		بسم الله الرحمن الرحيم.	تشكيل زخرفي	٢		على أحد جدران قبة السلطان الغوري
		لِمِثْلِ هَذَا فَلْيَعْمَلِ الْعَامِلُونَ [٨٩].		١		
		كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ[٩٠]		١		
		نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ [٩١] يا محمد.	تشكيل زخرفي على هيئة ثمرة كمثرى	٢		على جانبي دخلة النافذة الوسطى بالجدار الشمالي الغربي بقبة السلطان الغوري
		يا فتاح يا شافي يا كافي يا مغني	تشكيل على هيئة قنديل	٢		

جدول رقم (١) يوضح النقوش الكتابية المنفذة بالكتابة المرآتية المتعاكسة البسيطة (عمل الباحث).

و يتضح من النماذج السابق عرضها والمنفذة بطريقة الكتابة المرآتية المتعاكسة سمة التكرار؛ سواء تكرار النصوص ذاتها مع اختلاف التشكيل كما في نص توقيع عبدالقادر النقاش الذي تكرر

[٨٩] قرآن كريم، سورة الصافات، الآية ٦١.

[٩٠] قرآن كريم، سورة القصص، جزء من الآية ٨٨.

[٩١] قرآن كريم، سورة الصف، الآية ١٣.

خمس مرات في تشكيلين مختلفين، وتكرار نص (يا مفتح الأبواب) وغيرها من نصوص قبة الغوري، أو تكرار التشكيل مع اختلاف النص، كما في تكرار استخدام شكل القنديل مع اختلاف النص في نقوش قبة الغوري[٩٢]، وكذلك اختيار مواضع ترتبط بمضمون النص، أو لها بُعد بؤري يرتبط بحركة الدخول والخروج من المنشأة كما في توزيع النصوص على دركاة المدخل في قبة الغوري، ونصوص جامع الأمير قجماس الإسحاقي على المحراب وأعلى دخلات النوافذ بجدار القبلة، وتشترك جميع النماذج السابق عرضها أيضًا في طريقة التنفيذ بالحفر الغائر والتنزيل بالمعجون في الرخام[٩٣]، وتتسم الألواح الرخامية التي تحمل النقوش الكتابية المنفذة بطريقة الحفر الغائر و التنزيل بالمعجون بأنها ألواح رقيقة يتم الحز أو الحفر الغائر عليها بعمق قليل جدًا ليستوعب كمية معجون أقل أيضًا[٩٤] و يتم كتابة النقش علي الألواح الرخامية ثم تحديد الحروف وحفرها حفرًا غائرًا غير عميق ثم يتم ملؤها بمادة المعجون[٩٥].

و قد انتشر هذا الأسلوب في العصر المملوكي الجركسي وخاصة في عهد السلطان قايتباي ومن بعده عصر السلطان الغوري، وتُعد هذه الطريقة أسهل في التطبيق من التنزيل بالحجر والرخام، حيث يتم حفر النقوش الكتابية باستعمال الأزاميل المختلفة من آلات الحفر إلى مسافة حوالي نصف سم، وبعد ذلك تسوى أرضية الحفر، ثم تُعد العجائن الملونة، وتملأ مواضع النقوش الكتابية المحفورة بالمعجون الملون علي طبقة من الجبس تسبق المعجون في مواضع الحُفر وخاصة الزخارف ذات المساحات الكبيرة حيث يعمل كمادة لاصقة للمعجون[٩٦].

---

[٩٢] جدول رقم (١).

[٩٣] جدول رقم (١).

[٩٤]يتضح عمق الحفر أيضًا ورِقة اللوح الرخامي أثناء المسح الميداني للباحث، وخاصة في ألواح مدرسة السلطان الغوري ويمكن ملاحظة ذلك أيضًا من خلال عرض الحروف أو سمك الحروف نفسها مقارنة لما هو منفذ بالبارز، فهو بعكس التنفيذ بالبارز الذي يحرص فيه النقاش علي حفر أقل مساحة ممكنة في البارز وترك أكبر مساحة ممكنة بدون حفر، أما في طريقة التنزيل بالمعجون في الرخام فقد كان الخطاط حريصًا على صِغر عرض الحرف ليكون الحفر أقل حفاظًا علي اللوح وتوفيرًا للوقت والمادة الخام للمعجون.

[٩٥] للاستزادة راجع؛ العمري (آمال)، إعادة استعمال الرخام في العصر المملوكي، مجلة دراسات آثارية إسلامية، هيئة الآثار المصرية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٢م. ، صـ٢٥٧، محمد (هناء)، موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي، دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٠م، صـ٢١٣-٢١٤.

[٩٦] طه (إيمان محمد)، دراسة في ترميم وصيانة الرخام المذهب والمزخرف بأسلوب الحفر والتنزيل في بعض المباني الأثرية الإسلامية تطبيقًا على نماذج مختارة، ماجستير، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، صـ٤٦.

وفي النماذج السابقة والمنفذة بالكتابة المرآتية مكونة من الحروف تشكيلات فنية مختلفة سواء شكل دائرة كما في نص عبدالقادر النقاش[٩٧]، أو شكل الورقة النباتية الثلاثية المقلوبة كما في نص عبدالقادر النقاش أعلى عقود الدخلات الأربع للنوافذ بجدار القبلة[٩٨]، أو شكل القنديل أو شكل الكمثرى وغيرها من الأشكال التي سبق عرضها والتي لم يقف فيها الفنان عند حد قواعد خط الثلث والكتابة العادية، بل تدرج في التحرر من قيود كتابة الخط حسب القواعد وانتقل اهتمامه إلى اتخاذ الخط وسيلة للتعبير الفني فحسب، فلو أن الفنان ظل ملتزمًا ومقيدًا بقواعد الخط كما وضعها ابن مقلة وابن البواب وغيرهما لظل خطاطًا في جوهره، ولما أبدعت قريحته هذه الكنوز الفنية[٩٩].

وفي هذا النمط من التشكيلات الفنية لم يتوقف خيال الفنان عن معالجة الحروف الرأسية بشتى الطرق لإخراجها في صورة جميلة، فاستخدم الخطوط الملتوية والمضفرة مكونة أشكالاً فنية مختلفة كما في النماذج السابق عرضها، وكذلك اشتق الفنان من الكتابة ذاتها عناصرًا زخرفية[١٠٠]، ويرى د. يوسف غلام في مؤلفه فن الخط العربي في مثل هذه التشكيلات الفنية المختلفة بأن الفنان بدأ أولاً برسم التشكيل الفني ثم وضع الحروف والكلمات بما يتوافق مع التشكيل المطلوب[١٠١]، كما يخضع التكوين الخطي لعدد من القواعد أيضًا من أهمها الوضوح وترتيب عناصر التشكيل وغيرها[١٠٢]، ثم انتشر بعد ذلك كثير من التشكيلات الفنية على هيئات زخرفية مختلفة من أشكال آدمية وحيوانية وأشكال طيور، أو أشكال وحدات معمارية كالقباب والمآذن، أو وحدات منقولة أخرى كالقناديل أو أشكال السفن وغيرها من التشكيلات الفنية التي وجد لها صدى في مختلف بقاع العالم الإسلامي[١٠٣].

ثانيًا: الكتابة المرآتية المُرَكَّبة

الكتابة المرآتية المُرَكَّبة هي الكتابة التي تضمنت سمات فنية إبداعية أكثر من الكتابة المرآتية البسيطة، كأن يتضمن التشكيل الخطي أكثر من نص، أو التنفيذ بأكثر من نوع من أنواع الخط العربي، أو غيرها من السمات الأخرى التي تختلف من تشكيل لآخر.

---

[٩٧] لوحة رقم (١ – ٢).

[٩٨] لوحة رقم (٣).

[٩٩] غلام (يوسف محمود)، الفن في الخط العربي، صـ١٢٢.

[١٠٠] غلام، الفن في الخط العربي، صـ١٢٢.

[١٠١] غلام، الفن في الخط العربي، صـ١٥١.

[١٠٢] فرج، التكوين الخطي بين التقليد والتجديد، صـ٣٤٢٨.

[١٠٣] للاستزادة راجع؛ زين الدين (ناجي)، مصور الخط العربي، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ببغداد، العراق، ١٩٦٨م، الجبوري (كامل سليمان)، موسوعة الخط العربي (خط الثلث)، صـ٢٦، ٣٠، فتوني (محسن)، موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.

وفي النقوش الكتابية قيد الدراسة وصل الفنان للإبداع في هذا النمط من الكتابة في تنفيذ نصين بطريقة متعاكسة في نقش كتابي واحد، ويستمر هذا الإبداع في استخدام نوع خط مختلف لكل منهما، فأحد النصين منفذ بخط الثلث وهو ذو الحجم الأكبر والذي يبدأ به النص، والنص الثاني منفذ بالخط الكوفي وهو مكملاً له وهو ما تعرض له الدراسة تفصيلاً.

النموذج الأول

نقش كتابي منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة المُرَكَّبة على جدار القبلة بجامع المؤيد شيخ[١٠٤]، على الجزء العلوي من جدار القبلة علي يمين المحراب، ويُعد جامع المؤيد شيخ من المنشآت التي وجد بها عدد كبير من النقوش الكتابية الملونة لاسيما المنفذة على مواد مختلفة من النقوش المنفذة بالتنزيل بالرخام والنقوش المنفذة بالكتابة الملونة على الخشب والمنفذة بالحفر البارز والتلوين على الجص وغيرها[١٠٥].

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشكيل كتابي يتألف من نص قرآني منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة، ويتألف من جزئين، الجزء الأول منفذ بخط الثلث، والجزء الثاني وهو تكملة للجزء الأول من حيث مضمون النص ومنفذ بالخط الكوفي وفقًا للقراءة الآتية:

قراءة النقش

الجزء السفلي المنفذ بخط الثلث	قد نرى تقب وجهك في	ارتفاع النقش = ٤٠ سم
الجزء العلوي المنفذ بالخط الكوفي	السماء فلنولينك قبلة ترضاها[١٠٦]	ارتفاع النقش = ١٥ سم

والنقش منفذ بالحفر البارز على الجص مع تلوين النقش والأرضية، فقد تم تلوين النقش باللون الذهبي (مُذَّهب)، مع تحديد الحروف باللون الأحمر، و الجزء الثاني من النقش و المنفذ بالخط الكوفي ملون باللون الأزرق اللازوردي، وكلاهما منفذ على أرضية ملونة باللون الأخضر[١٠٧].

---

[١٠٤] أثر رقم ١٩٠، أنشأه جامع السلطان المؤيد شيخ ٨١٨ – ٨٢٣هـ / ١٤١٥ – ١٤٢٠م، ويقع في في نهاية شارع المعز في الجهة الجنوبية بجوار باب زويلة، خريطة رقم (١).

[١٠٥] لوحة رقم (١١) شكل رقم (٢، ١/٢).

[١٠٦] قرآن كريم: سورة البقرة، جزء من الآية ١٤٤.

[١٠٧] للاستزادة حول طرق تنفيذ وتلوين النقوش الكتابية في العصر المملوكي الجركسي، راجع الرسالة المستل منها البحث.

ويمثل استخدام اللون الذهبي لتلوين النقش الكتابي واللون الأزرق اللازوردي نوعًا من التناسق والانسجام اللوني، وذلك حيث يُعد اللون الذهبي أحد الألوان الدافئة ذات القوة الإشعاعية العالية التي تظهر في استخدامها للشكل، مع استخدام اللون الأخضر الذي يتباين مع اللون الذهبي والأزرق اللازوردي ويساعد على إظهارهما، ثم استخدام اللون الأحمر في تحديد الحروف وهو لون مكمل للون الذهبي، واللون الأزرق وهو بمثابة الضلع الثالث لهما على دائرة الألوان وما يعنيه ذلك من أبعاد بصرية وفنية جمالية[١٠٨].

النموذج الثاني

نقش كتابي منفذ بطريقة الكتابة المرآتية المتعاكسة المُرَكَّبة على جدار القبلة بجامع المؤيد شيخ، على الجزء العلوي من جدار القبلة علي يسار المحراب وهي تكملة من حيث المضمون للنص المماثل علي يمين المحراب[١٠٩].

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

تشكيل كتابي يتألف من نص قرآني منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة، ويتألف من جزئين، الجزء الأول منفذ بخط الثلث، والجزء الثاني وهو تكملة للجزء الأول منفذ بالخط الكوفي وفقا للقراءة الآتية:

قراءة النقش

الجزء السفلي المنفذ بخط الثلث	ان الصلاة كانت	ارتفاع النقش = ٤٠ سم
الجزء العلوي المنفذ بالخط الكوفي	على المؤمنين كتابا موقوتا[١١٠]	ارتفاع النقش = ١٥ سم

والنقش منفذ بالطريقة ذاتها المستخدمة في النقش الكتابي السابق، بالحفر البارز على الجص مع تلوين النقش والأرضية، فقد تم تلوين النقش باللون الذهبي (مُذَّهب)، مع تحديد الحروف باللون الأحمر، والجزء الثاني من النقش والمنفذ بالخط الكوفي ملون باللون الأزرق اللازوردي، وكلاهما منفذ على أرضية ملونة باللون الأخضر.

ومن الجدير بالذكر أن استخدام الكتابة المتعاكسة في هذين النقشين لم يلجأ فيها الفنان لعمل تشكيلات كتابية مختلفة، بل هي تسير وفق النمط ذاته للشريط الكتابي الممتد على جدار القبلة

[١٠٨] لاستزادة راجع الفصل الخامس والسادس من الرسالة.

[١٠٩] وحة رقم (١٢).

[١١٠] قرآن كريم، سورة النساء، جزء من الآية ١٠٣.

ويتضمن نصوصًا قرآنية، هذا بالإضافة إلى مراعاة التماثل في وضع النقشين المنفذين بالطريقة ذاتها على الجزء العلوي من جانبي المحراب، وارتباط مضمون معنى هذين النقشين بالمحراب و توجيه القبلة للمسلمين والدعوة إلى الصلاة، مما يعني بأهمية المحراب كناحية رمزية للدين الإسلامي والصلاة والتوجيه للقبلة[١١١].

ثالثًا: الكتابة المتعاكسة الشكل في إطار المضمون (المنفذة بالطريقة المقلوبة invert)

الكتابة المتعاكسة الشكل في إطار المضمون هي الكتابة التي يكون فيها الجانب الأيسر منفذ بالطريقة المقلوبة من ناحية الشكل، ويتضمن نصًا متعاكسًا أو متضادًا مع النص في الجانب الأيمن من حيث المضمون، ويشكلا معًا نقشًا متعاكسًا شكلاً ومضمونا[١١٢].

ويُعد هذا النمط أيضًا أحد مراحل الإبداع في تنفيذ النقوش الكتابية المتعاكسة التي شملت فيها تعاكس الشكل والمضمون، وهو ما ظهر واضحًا في النقش الكتابي المنفذ أسفل سقف دركاة المدخل بجامع القاضي يحيي زين الدين بالأزهر ٨٤٨هـ / ١٤٤٤م[١١٣]

موضع النقش:

على الإزار الذي يقع على الجدار الشمالي أسفل سقف دركاة المدخل، وهو يُعد جزءًا من النقش الكتابي أسفل سقف الدركاة على الجدران الأربعة[١١٤].

قراءة النقش: نصيرا و قل جاء الحق // وزهق الباطل[١١٥]

هيئة تنفيذ وتشكيل النقش

هذا النقش الكتابي عبارة عن جزء من شريط كتابي مقسَّم إلى بحور، لكل منها إطار خارجي من جهاته الأربع، ويفصل بين كل منها فاصل على هيئة حنية رأسية بها عدة حطات من المقرنصات،

---

[١١١] للاستزادة حول مفهوم رمزية المحراب راجع؛ عثمان (محمد عبدالستار)، الإمامة ورمزيتها في المحاريب الفاطمية: رؤية جديدة في إطار الثقافة الشيعية، مجلة شدت، ع١، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٤م، ص ص ٧٩ – ١١٩.

[١١٢] للاستزادة حول التشكيلات الخطية و النقوش التي ترتبط فيها السمات الشكلية بالمضمون ارتباطًا وثيقًا، راجع عثمان، النقوش والرقوش، صـ٤، ٥٥، وما بعدها.

[١١٣] أثر رقم ١٨٢، أنشأه القاضي يحيي زين الدين ٨٤٨هـ / ١٤٤٤م ويقع في تقاطع شارع الأزهر وشارع بورسعيد، خريطة رقم (٣)، وللقاضي يحيى زين الدين ثلاثة جوامع وهي هذا المسجد في منطقة الأزهر أنشأه سنة ٨٤٨هـ / ١٤٤٤م، وجامع آخر ببولاق أنشأه سنة ٨٥٣هـ/ ١٤٤٩م، والجامع الثالث أنشأه في الحبانية سنة ٨٥٦هـ / ١٤٥٢م، للاستزادة راجع محمد (ليلي كامل)، منشآت القاضي يحيي زين الدين بالقاهرة "دراسة أثرية معمارية"، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٢م.

[١١٤] لوحة رقم (١٣)، شكل رقم (٣ – ٤).

[١١٥] قرآن كريم، سورة الإسراء، الآيات ٨٠–٨١.

والنص يتضمن آيات قرآنية، ونص النقش كاملاً: أعلى الجدار الجنوبي: وقل رب أدخلني // مدخل صدق واخرجني، أعلى الجدار الشرقي: مخرج صدق واجعل // لي من لدنك سلطانا، أعلى الجدار الشمالي: نصيرا قل جاء الحق // وزهق الباطل، أعلى الجدار الغربي: ان الباطل كان // زهوقا صدق الله[١١٦].

ويسير النص بشكل منتظم بدءًا من الجدار الجنوبي ثم الجدار الشرقي، ثم الجدار الشمالي ثم الجدار الغربي؛ والنص المنفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة أسفل السقف على الجدار الشمالي، إذ يتألف النقش الكتابي أسفل السقف على هذا الجدار من بحرين؛ البحر الأول كتابة منتظمة تتضمن تكملة النص الذي بدأ على الجدار الجنوبي، والبحر الثاني تضمن تكملة النص في إطار ترتيب البحور ولكنه منفذً بطريقة مقلوبة جعلته متعاكسا مع الجزء (البحر) الأيمن من النقش[١١٧].

والنقش الكتابي كاملاً بارتفاع (٣٥) سم ومنفذ بالحفر البارز على الخشب مع تلوين النقش باللون الذهبي والأرضية باللون اللازوردي.

وقد أبدع الخطاط في هذا النمط من الخط إذ تضمن نقشًا كتابيًا منفذًا بالكتابة المتعاكسة مع الربط بين طريقة التنفيذ ومضمون النص، حيث جاء تنفيذ الجزء الأول من النص (و قل جاء الحق) بطريقة منتظمة ثم تنفيذ الجزء الثاني من النص وهو (وزهق الباطل) بطريقة معكوسة، كما لو كان يريد إظهار الحق وعكسه الباطل، ومن ثم نفذ النص (جاء الحق) بطريقة منتظمة (وزهق الباطل) بطريقة مقلوبة، وهذا مما يعزز فكرة الربط بين الشكل والمضمون ويُعد جزءًا من وسائل الاتصال البصري وهو الجذب البصري[١١٨].

طريقة تنفيذ النقوش

من خلال دراسة الأنماط السابقة والتي يتضح فيها مطابقة النص المعكوس على الجانب الأيسر للنقش على الجانب الأيمن في الكتابة المرآتية، والتي تكون فيها المطابقة بنسبة ١٠٠%، وذلك حيث يقوم الخطاط بكتابة النص وحساب المساحات على الورق قبل تنفيذه على المادة الحاملة للنقش[١١٩]،

---

[١١٦] قرآن كريم: سورة الإسراء، الآية ٨٠ – ٨١.

[١١٧] لم تشر الدراسات السابقة لجامع القاضي يحيي زين الدين بالأزهر ونقوشه (في ضوء ما تم الاطلاع عليه) إلى طريقة تنفيذ النقش الكتابي بهذا الجزء من النص، راجع الفصل الأول من الرسالة عن الدراسة التوثيقية، نقش رقم ١٧٤.

[١١٨] راجع الفصل السادس من الدراسة.

[١١٩] ثائر الأطرقجي، " الأساسيات التصميمية للأشرطة الكتابية " ٢٠١١م مقال منشور لدي
http://alatraqchi.blogspot.com.eg/2011/02/blog-post.html٢٠٢٣ /١٠/٢٥

فلكل نقش كتابي رسم تصميم مختلف عن غيره متأثرًا بالموضع المتاح للنقش الكتابي وطريقة التنفيذ ومدى براعة الفنان المُصمم وخبرته وغير ذلك من العوامل، ثم تُنقل على الأجزاء المراد التنفيذ عليها عن طريق عمل ثقوب في الخطوط الرئيسة للحروف (التأبير)، ثم تغمر قطعة من القطن في أكسيد اللون وينثر اللون على النموذج الورقي للنقش الكتابي (الأورنيك)، فُينفذ اللون من خلال الثقوب إلى سطح المادة الحاملة، وبذلك يتم نقل الخطوط الرئيسة للنقش الكتابي من خلال الثقوب إلى سطح المادة، وبعد ذلك يُنزع الأورنيك وتستخدم فرشاة لتوضيح تفاصيل الحروف بالألوان المطلوبة وبعد ذلك يبدأ الخطاط أو منفذ النقش في تنفيذ النقش الكتابي كاملاً[١٢٠].

وهذا الأسلوب متبع أيضًا في تنفيذ الزخارف النباتية والهندسية والنقوش الكتابية على حد سواء، وفي حالة النقوش الكتابية يفضَّل أن يكون القائم بالتنفيذ بالفرشاة خطاطًا متمرسًا عارفًا بأشكال الحروف ورسمها وبكيفية توضيح الخطوط الرئيسة التي يسير عليها، ولعل انتظام كلمات النص مع المساحات المحددة لها خير مثال تأكيد ذلك.

وفي حالة النقوش المتعاكسة يوضع الأورنيك على سطح المادة بشكل مقلوب ويتم تنفيذ النقش وفق المراحل السابق الإشارة إليها، وفي هذا الإطار تجري الدراسة محاولة لإرجاع النص المعكوس (وزهق الباطل) إلى صورته الصحيحة باستخدام برنامج Adobe Illustrator باستخدام خاصية Reflect[١٢١] لاختبار طريقة تنفيذه، يتضح تأكيد ما سبق ذكره من مراحل كتابة النقش بالطريقة المقلوبة باستخدام الأورنيك ووضعه مقلوبًا على سطح المادة الحاملة للنقش[١٢٢].

بيومي (محمد علي حامد)، كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول: دراسة أثرية فنية، دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، صـ٦٥١، عبد الرحيم (مصطفي)، أساسيات جماليات تصميم الأشرطة الكتابية في العمارة الإسلامية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع٢٠-٢١، ١٩٩٨م، صـ٥، محمد عبد الستار: أدوات الكتابة، صـ١٩٩.

[١٢٠] للاستزادة راجع علي (منى فؤاد)، دراسة الألوان المستخدمة في زخارف بعض الأسقف الخشبية التي ترجع إلى العصر المملوكي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩، كلية الآداب، جامعة المنيا، ١٩٩٨م، صـ٤، جندي (رامز أرميا)، دراسة فنية أثرية للأسقف الخشبية في العصر المملوكي بمدينة القاهرة من خلال الوثائق والمنشآت القائمة، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ٥٨-٥٩، إبراهيم (صفاء محمد محمد)، دراسة علمية تطبيقية لعلاج وصيانة بعض التحف الخشبية الأثرية الإسلامية المزخرفة برقائق جلدية والطبقات الملونة تطبيقًا على بعض التحف من مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ماجستير، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م، صـ٥٣.

[١٢١] شكل رقم (٥)

[١٢٢] يأتي هذا الاقتراح في إطار المناقشة الشفهية حول كيفية تنفيذ النص المتعاكس مع أ.د. محمد عبدالستار عثمان، المشرف الرئيس على الرسالة المستل منها البحث.

نتائج الدراسة

- أثبتت الدراسة وجود ثلاثة أنماط من الكتابة المتعاكسة في العصر المملوكي الجركسي من خلال ثمانية عشر نقشًا كتابيًا تم تنفيذها بالكتابة المعكوسة وأنماطها المختلفة وهي:

- النمط الأول: الكتابة المرآتية البسيطة: عرضت لها الدراسة تطبيقًا على خمسة عشر نموذجًا بما يمثل نسبة ٨٤% من النقوش الكتابية المتعاكسة في العصر المملوكي الجركسي.
- النمط الثاني: الكتابة المرآتية المُرَكَّبة: وقد عرضت لها الدراسة تطبيقًا على نقشين كتابيين بجامع المؤيد شيخ ويمثلا نسبة ١١% من النقوش المتعاكسة قيد الدراسة.
- النمط الثالث: وهو نمط الكتابة المتعاكسة الشكل في إطار المضمون والمنفذة بالهيئة المقلوبة: وقد عرضت لها الدراسة تطبيقًا على نقش كتابي واحد بجامع القاضي يحيي زين بالأزهر، وهي بذلك تمثل فقط نسبة ٥% من النقوش المتعاكسة.

- أثبتت الدراسة أن التشكيلات الكتابية المنفذة بطريقة الكتابة المرآتية تتوقف على إبداع الفنان ومدى قدرته على تطويع شكل الحروف واستمدادتها لعمل شكل زخرفي معين يتضمن نص النقش أكثر من خضوعها لقواعد النسبة الفاضلة.

- أتبتت الدراسة إبداع الخطاط في تشكيل اسم عبد القادر النقاش في شكلين زخرفيين مختلفين للنص ذاته؛ إحداهما كانت في شكل دائرة، والثانية في شكل ورقة نباتية ثلاثية مقلوبة مما يعني بحرفية الخطاط المنفذ لهذه النقوش.

- أوضحت الدراسة مراعاة الخطاط للجانب البصري في وضع نص توقيع عبد القادر النقاش على حنية المحراب كبؤرة بصرية تجذب نظر مستقبل النص من رواد الجامع لاسيما إيوان القبلة.

- أوضحت الدراسة تنوع التشكيلات الخطية لأنماط الكتابة المتعاكسة واتخاذ بعضها بُعدًا رمزيًا مثل القنديل في أربعة نماذج من نقوش قبة الغوري.

- أوضحت الدراسة ارتباط مضمون النص بوظيفة الوحدة أو العنصر المعماري الذي تم نقشه عليه وهو ما يتضح من خلال نقش عبارة يا مفتح الأبواب على دركاة المدخل، ونقش شكل القنديل والآيات القرآنية المتعلقة بالموت والعِظة على دركاة مدخل القبة الضريحية، ونقش الآيات القرآنية المتعلقة بالتوجيه للقبلة على جانبي المحراب.

- أوضحت الدراسة أن تشكيل النقش على هيئة القنديل يأتي في إطار رمزية القنديل للنور مع ربطها بالأحاديث النبوية التي تتعلق بذلك، سواء فيما يتعلق بشكل القنديل نفسه أو كونه أداة لإصدار الضوء (النور).

- أثبتت الدراسة تنوع تشكيلات الكتابة المرآتية ما بين تشكيلات تنتهي بأشكال فنية من أشكال نباتية؛ ومنها النقش الذي تم تشكيله على هيئة ثمرة الكمثري أو غيرها من التشكيلات الزخرفية المختلفة التي وجدت لها صدى في نقوش الدراسة.

- أوضحت الدراسة أن استخدام طريقة التنزيل بالمعجون في الرخام انتشرت في العصر المملوكي الجركسي لعدة أسباب فنية واقتصادية وغيرها.

- أوضحت الدراسة إبداع الخطاط في ربط الشكل بالمضمون في التنفيذ بالكتابة المقلوبة في النمط الثالث تحديدًا في النص القرآني (وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ)[١٢٣] ما يوحي ببراعة الفنان وعدم خضوعه لقواعد خطية ثابتة وإمكانية الإبداع في تصميمات النقوش الكتابية.

- تناولت الدراسة ثلاثة نقوش كتابية جديدة بقراءتها ونشر نصوصها لأول مرة، وهي نقش كتابي تضمن نصا قرآنيا (كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ)[١٢٤] ، على أحد جدران قبة الغوري، والنص الثاني مكرر مرتين ونصه (يا فتاح يا شافي يا كافي يا مغني) على جانبي دخلة النافذة الوسطى بالجدار الشمالي الغربي وعلى محور المحراب في قبة السلطان الغوري.

- أثبتت الدراسة تنوع مواد وطرق تنفيذ النقوش الكتابية المنفذة بالكتابة المتعاكسة ما بين التنزيل بالمعجون الأحمر والأبيض اللون في الرخام، والحفر البارز في الجص والخشب مع تلوين النقش والأرضية.

- أوضحت الدراسة طرق تلوين النقوش الكتابية المنفذة بالهيئة المتعاكسة واختيار الألوان المتناسقة بين الشكل والأرضية.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- ابن الفاخر (معمر بن عبد الواحد بن رجاء ت ٥٦٤هـ): *موجبات الجنة*، تحقيق ناصر بن أحمد، ط١، مكتبة عباد الرحمن، ٢٠٠٢م.
- ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير ت ٧٧٤هـ): *تفسير القرآن العظيم*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.
- الزجاجي (عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي ت ٣٣٧هـ): *اشتقاق أسماء الله الحسنى*، تحقيق د. عبد الحسين المبارك، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٦م.
- السخاوي (محمد بن عبد الرحمن بن محمد بن أبي بكر ت ٩٠٢هـ): *الضوء اللامع لأهل القرن التاسع*، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
- الشنقيطي محمد بن سالم (ت ١٣٠٢هـ): *لوامع الدرر في هتك أسرار المختصر*، شرح «مختصر خليل» للشيخ خليل بن إسحاق الجندي المالكي (ت ٧٧٦هـ)، دار الرضوان، نواكشوط، موريتانيا، ٢٠١٥م.
- عبد القادر القرشي (محيي الدين أبو محمد عبد القادر ت ٧٧٥هـ): *الجواهر المضيئة في طبقات الحنفية*، تحقيق د. عبد الفتاح محمد الحلو، دار هجر للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٣م.

---

[١٢٣] قرآن كريم، سورة لإسراء، الآية ٨١.

[١٢٤] قرآن كريم، سورة القصص، جزء من الآية ٨٨

- القلقشندي (أحمد بن علي بن أحمد ت ٨٢١هـ): *صبح الأعشى في صناعة الإنشا*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج٦، ١٩٨٧م.

ثانياً: المراجع العربية:

- أحمد صبري زايد: *أجمل النماذج والتكوينات الزخرفية في فن كتابة البسملة لأشهر الخطاطين قديمًا وحديثًا*، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- آمال العمري: *إعادة استعمال الرخام في العصر المملوكي*، مجلة دراسات آثارية إسلامية، هيئة الآثار المصرية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٢م.
- إياد حسين عبد الله: *التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم*، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٣م.
- إيمان محمد طه: *دراسة في ترميم وصيانة الرخام المذهب والمزخرف بأسلوب الحفر والتنزيل في بعض المباني الأثرية الإسلامية تطبيقًا على نماذج مختارة*، رسالة ماجستير، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.
- حبيب الله فضائلي: *أطلس الخط والخطوط*، ترجمة د. محمد النوتجي، مكتبة دار طلاس، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠٠٢م.
- حسن عبد الوهاب: *تاريخ المساجد الأثرية*، دار الكتب المصرية، ج١، ١٩٤٦م.
- حمود جلوى فرج: *التكوين الخطي بين التقليد والتجديد*، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مجلد ٤٧، ع٧، ٢٠٢٣م.
- رامز أرميا جندي: *دراسة فنية أثرية للأسقف الخشبية في العصر المملوكي بمدينة القاهرة من خلال الوثائق والمنشآت القائمة*، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.
- رفائيل نخلة اليسوعي: *غرائب اللغة العربية*، مطبعة الإحسان، حلب، سوريا، ١٩٥٤م.
- سوسن سليمان يحيي: *منشأة الأمير قجماس الإسحاقي: دراسة أثرية معمارية*، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- صفاء محمد محمد إبراهيم: *دراسة علمية تطبيقية لعلاج وصيانة بعض التحف الخشبية الأثرية الإسلامية المزخرفة برقائق جلدية والطبقات الملونة تطبيقًا على بعض التحف من مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة*، رسالة ماجستير، قسم ترميم الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م.
- طيف محمد حديد: *خاصية التعقيد المظهري في التكوينات الخطية*، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مجلد ٣٠، ع٣٨، ٢٠٢٢م، ص ص ٥٠١ – ٥٠٨.
- عاصم رزق: *أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة*، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ج٣، مجلد ٢، ٢٠٠٣م.
- عبد الله محمد عبد الله: *النقوش الكتابية على الآثار المعمارية في القاهرة في عهد أسرة قلاوون (٦٧٨ – ٧٨٣هـ/ ١٢٧٩ – ١٣٨٢م): دراسة آثارية بصرية*، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة سوهاج، ٢٠١٩م.
- عفيفي البهنسي: *معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين*، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ١٩٩٥م.
- علاء الدين عبدالعال عبد الحميد: *النقوش الكتابية الكوفية على العمائر الإسلامية في مصر من بداية العصر الأيوبي وحتى نهاية العصر العثماني (٥٦٧-١٢٢٠هـ/١١٧١-١٨٠٥م): دراسة آثارية فنية*، رسالة دكتوراة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٠ م.
- علاء الدين عبدالعال عبد الحميد: *شواهد القبور الأيوبية والمملوكية في مصر*، مكتبة الإسكندرية، ٢٠١٣م.
- علاء الدين عبدالعال عبد الحميد: *الدلالات الدينية والسياسية للنقوش الكتابية المنفذة على مفاتيح وأقفال أبواب الكعبة المشرفة في العصر المملوكي دراسة آثارية فنية*، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، مج ٢٢، ع١، ٢٠٢١م، ص ص٥٥٧ – ٦١١.

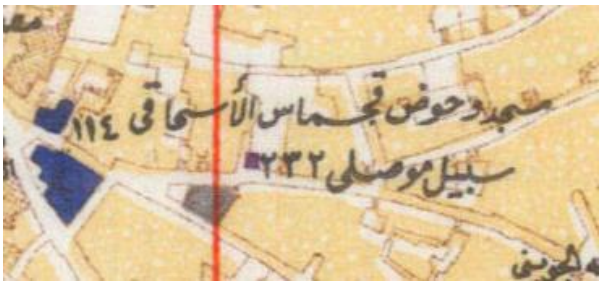
- فرج الحسيني: *إضاءة العمائر الجنائزية الإسلامية بالقناديل ورمزية نقشها (دراسة مثيولوجية آثارية)*، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، ع ١٣، ٢٠٢٣م، ص ص ٥٢٤ – ٥٩٦.
- كامل سليمان الجبوري: *موسوعة الخط العربي (خط الثلث)*، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
- ليلي كامل محمد: *منشآت القاضي يحيي زين الدين بالقاهرة "دراسة أثرية معمارية"*، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٢م.
- محسن فتوني: *موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية*، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.
- محمد حسن صالح عبد الجواد: *تاريخ الصناع والفنانين في العصر المملوكي*، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ٢٠١٣م.
- محمد عبد الستار عثمان: *أدوات الكتابة بين النشأة والتطور*، وزارة التعليم العالي، مقاليد، مجلة فصيلة ثقافية تصدر عن الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا، ع٦، سبتمبر ٢٠١٣م.
- محمد عبد الستار عثمان: *الإمامة ورمزيتها في المحاريب الفاطمية: رؤية جديدة في إطار الثقافة الشيعية*، مجلة شدت، ع١، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٤م.
- محمد عبد الستار عثمان: *البُعد الوظيفي في دراسة الفنون التطبيقية الإسلامية: دراسة حالة لمسرجة متعددة الأغراض والقناديل الزجاجية المملوكية*، شدت، ع٢، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠١٥م.
- محمد عبد الستار عثمان: *في صناعة الخط وفنه في العصر المملوكي*، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، الإسكندرية، ٢٠١٨م.
- محمد عبد الستار عثمان: *النقوش والرقوش العربية على الآثار الإسلامية "أطر منهجية وروافد معرفية لدراسة الشكل والمضمون"، الجزء الأول (الشكل)*، مركز دراسات النقوش والخطوط التاريخية، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ع١، ٢٠٢٣م.
- محمد عبد العزيز مرزوق: *الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني*، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- محمد علي حامد بيومي: *كتابات العمائر الدينية العثمانية بإستانبول: دراسة أثرية فنية*، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م.
- محمد فهيم: مدرسة السلطان قانصوة *الغوري: دراسة أثرية معمارية*، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
- مشلح المريخي: *رؤية جديدة لتفسير ظاهرة الكتابات المعكوسة في الخط العربي*، مجلة الدارة، ع١، مجلة فصلية محكمة تصدر عن دارة الملك عبد العزيز، السنة ٢٨، ع١، 2000م.
- مصطفي عبد الرحيم: *أساسيات جماليات تصميم الأشرطة الكتابية في العمارة الإسلامية*، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع٢٠–٢١، ١٩٩٨م.
- منى فؤاد علي: *دراسة الألوان المستخدمة في زخارف بعض الأسقف الخشبية التي ترجع إلى العصر المملوكي*، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩، كلية الآداب، جامعة المنيا، ١٩٩٨م.
- ناجي زين الدين المصرف: *بدائع الخط العربي*، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، العراق، ١٩٧٣م.
- نجيب الله روحاني: *البسملة ترجمتها وتفسيرها* وسر تكرارها في السور القرآنية، ص ص ٥٣٩ – ٥٤٥.
- هنا صالح القيمري: *خط الثلث: دراسة نظرية تطبيقية*، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، ٢٠١٦م.
- هناء محمد عدلي: *موسوعة المحاريب في العالم الإسلامي*، دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٠م.
- يوسف محمود غلام: *الفن في الخط العربي*، وزارة المعارف، السعودية، ١٩٨٢م.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

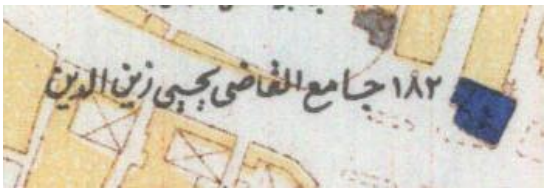
- D' Avennes, E.Prisse., ***Islamic Art in Cairo, from the 7th to the 18th centuries***, the American university in Cairo university, 1999.
- DAĞLI, Şemseddin Ziya., ***TÜRK HAT SANATINDA YAZI RESİMLER ÜZERİNE YAPILAN ARAŞTIRMALAR VE YAZI RESİMLER***., kalemisi, 2015, Cilt 3, Sayı 5, Volume 3, Issue 5.

أولاً: الخرائط

خريطة رقم (١) موضح عليها موقع جامع المؤيد شيخ على الخريطة (١/٥ ز)[١٢٥]

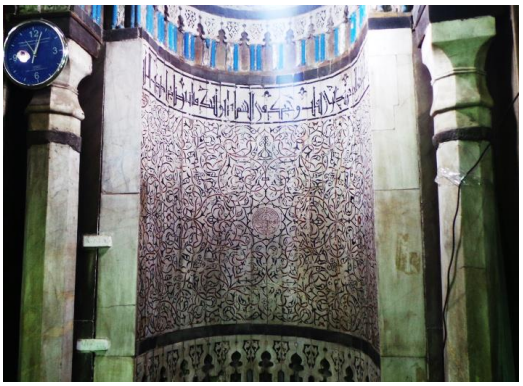


خريطة رقم (٢) موضح عليها موقع جامع الأمير قجماس الإسحاقي على الخريطة (١/٦ ز).



خريطة رقم (٣) موضح عليها موقع جامع القاضي يحيي زين الدين على الخريطة (١/٤ و).

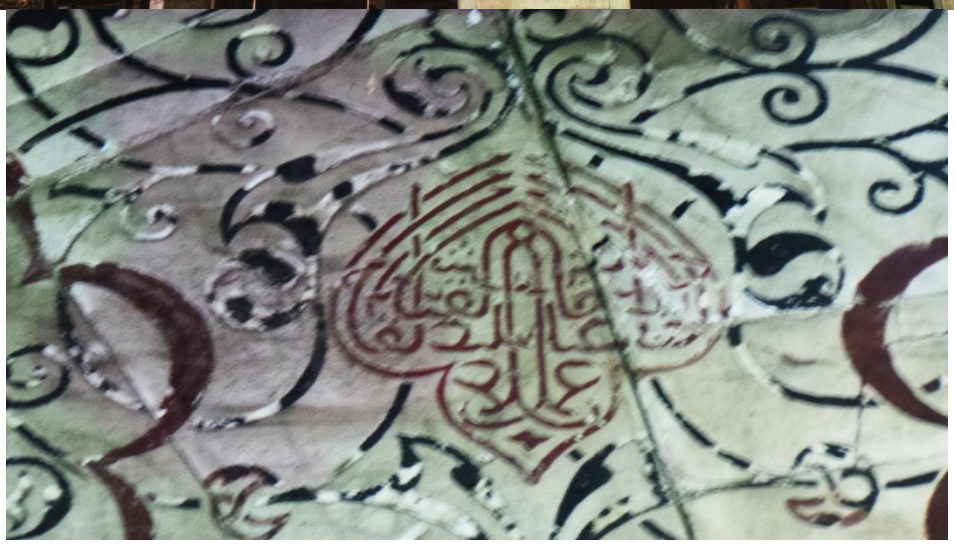
خريطة رقم (٤) موضح عليها موقع قبة وخانقاة وسبيل السلطان الغوري على الخريطة (١/ ٥ ز).



لوحة رقم (١) محراب جامع الأمير قجماس الإسحاقي

لوحة رقم (٢) نقش كتابي منفذ بالكتابة المرآتية يتضمن توقيع عبد القادر النقاش على محراب جامع قجماس الإسحاقي

[١٢٥] خريطة الآثار الإسلامية في القاهرة، عن مصلحة المساحة المصرية ١٩٤٨م.



لوحة رقم (٣) نقش كتابي منفذ بالكتابة المرآتية يتضمن توقيع عبد القادر النقاش بطريقة الكتابة المرآتية أعلى العقود للدخلات الأربعة بجدار القبلة بجامع قجماس الإسحاقي (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٤) نقش كتابي من لوحة مثبتة على الجدار الجنوبي الشرقي من دركاة المدخل بقبة السلطان الغوري ونصها يا مفتح الأبواب، (تصوير الباحث)

لوحة رقم (٥) نقش كتابي على الجزء العلوي من لوحتين مثبتتين على أحد الجدران بقبة السلطان الغوري تتضمن البسملة، عن: D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.

لوحة رقم (٦) نقش كتابي على الجزء السفلي من لوحة مثبتة على أحد الجدران بقبة السلطان الغوري تتضمن الآية القرآنية رقم ٦١، سورة الصافات، عن: D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.

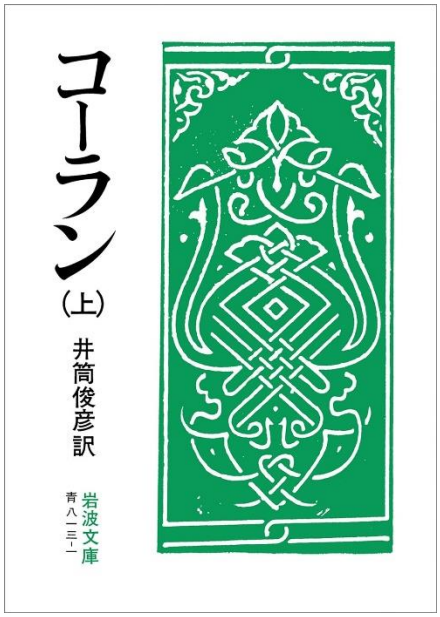
لوحة رقم (٧) نقش كتابي على الجزء العلوي من لوحتين مثبتتين على أحد جدران دركاة قبة السلطان الغوري تتضمن البسملة

عن:

D' Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.

لوحة رقم (٨) تشكيل كتابي على الجزء السفلي من لوحة مثبتة على أحد الجدران بقبة السلطان الغوري تتضمن نصًا قرآنيا من سورة القصص، الآية ٤٤، عن:

D’ Avennes, E.Prisse., Islamic Art in Cairo, p.54.



لوحة رقم (١/٨) غلاف كتاب باللغة اليابانية يأخذ تشكيل (كل شيء هالك إلا وجهه)عن:

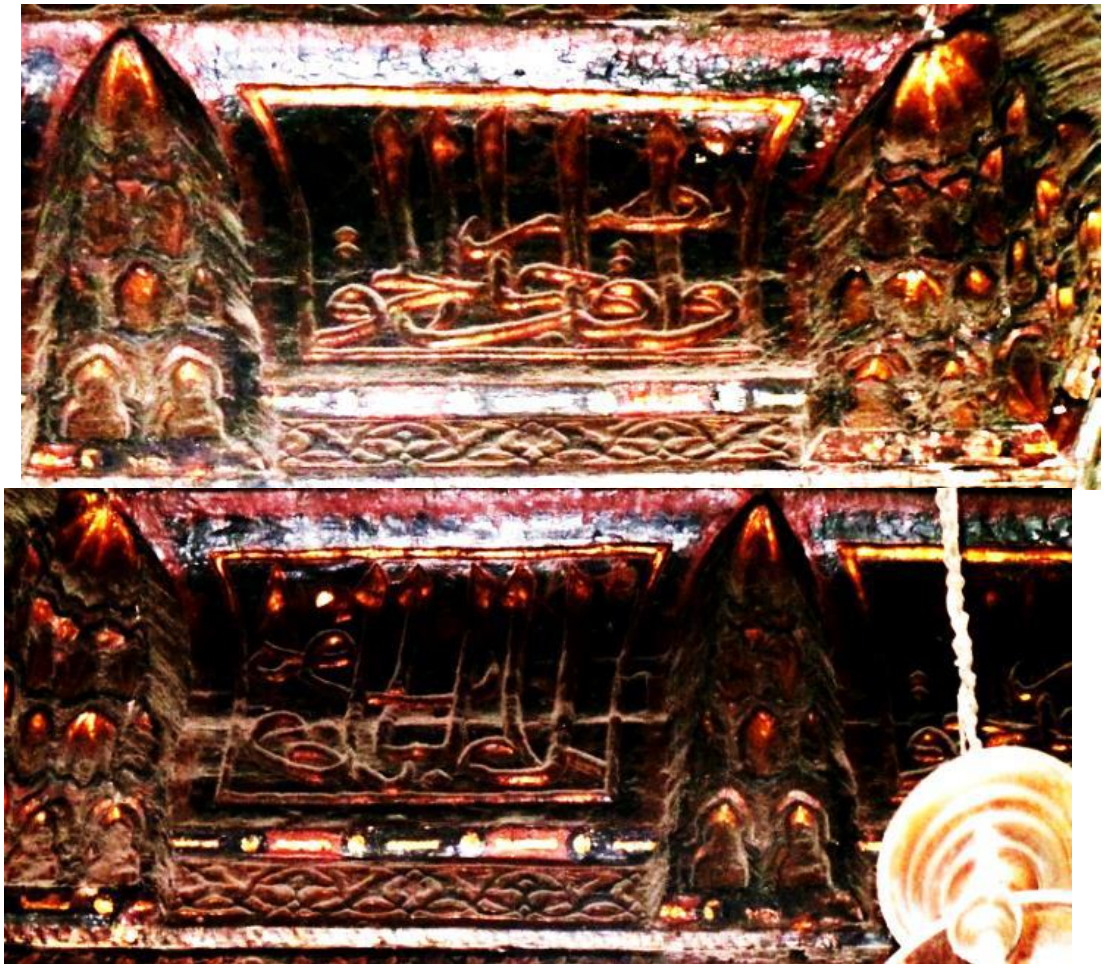
https://www.amazon.co.jp/-/en/%E4%BA%95%E7%AD%92-

لوحة رقم (٩) نقش كتابي منفذ بالكتابة المرآتية على الجزء السفلي من لوحة مثبتة على جانبي دخلة النافذة الوسطى بالجدار الشمالي الغربي من جدران قبة السلطان الغوري.

لوحة رقم (١٠) نقش كتابي منفذ بالكتابة المرآتية على الجزء العلوي من لوحة مثبتة على جانبي دخلة النافذة الوسطى بالجدار الشمالي الغربي من جدران قبة السلطان الغوري.

لوحة رقم (١١) نقش كتابي يتضمن نصًا قرآنيًا منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة على القطاع العلوي من جدار القبلة وعلى يمين المحراب بجامع المؤيد شيخ.

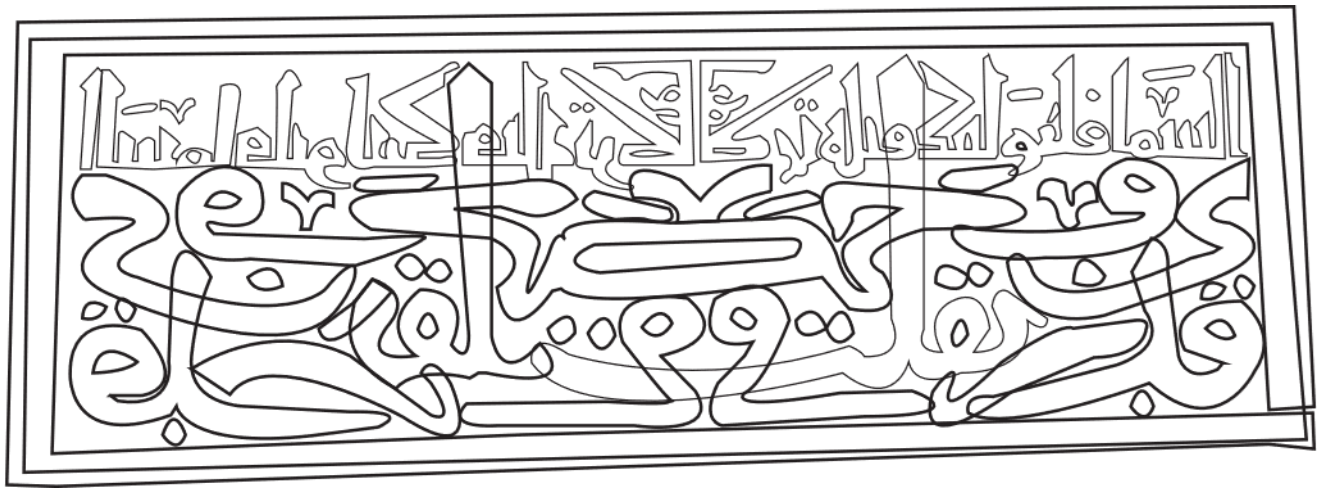
لوحة رقم (١٢) نقش كتابي يتضمن نصًا قرآنيا منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة على القطاع العلوي من جدار القبلة وعلى يسار المحراب بجامع المؤيد شيخ



لوحة رقم (١٣) نقش كتابي يتضمن جزء من نص قرآني منفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة الشكل والمضمون أسفل سقف دركاة المدخل بجامع القاضي يحيي زين الدين بالأزهر (تصوير الباحث).

ثالثًا: الأشكال

شكل رقم (٢) تفريغ النقش الكتابي المنفذ بطريقة الكتابة المتعاكسة على يمين المحراب بجامع المؤيد شيخ، موقع عليه الألوان الملون بها (عمل الباحث).



شكل رقم (١/٢) تفريغ النقش الكتابي ذاته بدون توقيع الألوان على التفريغ (عمل الباحث)

شكل رقم (٣) تفريغ النقش الكتابي المنفذ على الإزار أسفل سقف دركاة المدخل بجامع القاضي يحيي زين الدين بالأزهر موقع عليه الألوان، (عمل الباحث)

شكل رقم (٤) تفريغ الجزء المنفذ بالكتابة المعكوسة من النقش الكتابي (عمل الباحث)

شكل رقم (٥) إعادة تصور للجزء المنفذ بطريقة الكتابة المعكوسة عن طريق خاصية Reflect باستخدام برنامج Adobe Illustrator ٢٠٢٠ (عمل الباحث)