# الكتابات الأثرية في البلاطات الخزفية

# بضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي بالجزائر

عبد العزيز الأعرج

تعتبر الكتابات الأثرية في الآثار الاسلامية سواء كانت عمارة أو فنونا مصدرا من المصادر المادية للتاريخ التي لا يتطرق الشك اليها، فهي كثيرا ماتشيرالى مؤسس المبنى أو الشخص الذي صنعت له الأداة المصنوعة، كما قد تذكر اسم الصانع أو المعماري، ومن جهة أخرى فان الكتابات الأثرية تعبر عن الروح الدينية والتقاليد الاجتماعية للمجتمع الاسلامي من حيث تسجيلها للآيات القرآنية وصيغ الدعاء والمدح والحكم والقول المأثور التي ترتبط بتاريخ المجتمع ومفاهيمه لمختلف نواحي الحياة.

وموضوع حديثنا مرتبط بهذا النوع من الكتابات الأثرية المعبرة عن القيم الروحية والاجتماعية للمجتمع الجزائري في العصر التركي . غير أننا قبل أن نتعرض بالحديث الى هذه الكتابات بضريح سيدي عبد الرحمن، يجدر بنا أن نعطي فكرة موجزة عن الكتابة والخط العربي باعتباره فنا جميلا أصيلا ونتتبع من خلال ذلك نشأته ومراحل تطوره، وأنواعه المختلفة.

لقد خص الاسلام فن الخط برعاية خاصة لصلته الوثيقة بالعقيدة ، كما حظي الخطاطون المسلمون بعناية وتشجيع كبيرين لنفس السبب. وتعتبر الكتابة والخط العربي حيثما وجد دليلا على سيادة الاسلام وقوة تأثيره، ولأن الكتابة العربية هي الخط الذي دون به القرآن الكريم ، فقد كانت تحظى باجلال وقدسية في كل بلاد

الاسلام وفي كل العصور[1]. وقد انتشرت اللغة العربية مع انتشار الاسلام وخدمته وخدمها، وعظم شأن كل منهما بعظم شأن الآخر، وكانت قوية التأثير في البلاد المفتوحة باعتبارها لغة القرآن والحديث وباعتبارها اللغة الرسمية التي من خلالها يتبوأ الانسان مكانة أدبية أو علمية أو سياسية أو ادارية ، ومن هنا اتخذت حروفها حروفا للغات أقوام كثيرة دخلت الدين الجديد أو انتشر الاسلام بينها، فقد حلت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية في اللغة الفارسية واستخدمها الأفغانيون والبلخستانيون في كتابة لهجاتهم ، كما استخدمها الهنود وأهل كشمير في كتابة لغاتهم ولهجاتهم الأوردية والهندوستانية، كما انتشرت في مناطق ما بعد حدود الهند شرقا وجنوبا بين أهل أرخبيل الملايو وجزر جاوه والفليبين، وقد أدركت الكتابة والخط العربي بلاد الصين حيث كتبت نصوصهم الدينية بها[2].

وقد ظلت اللغة والكتابة العربية قائمة بين الأمم الاسلامية مدة طويلة كمقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية في العصور الوسطى، ثم أخذت اللغة الفارسية تنتشر في الجزء الشرقي من العالم الاسلامي غير أنها تكتب بالخط والحروف العربية والتي أخذت عن اللغة العربية كثيرا من مفرداتها وتراكيبها، وازدادت مكانة اللغة الفارسية حين أخذت أهميتها تزداد في الولايات التركية وتركيا نفسها منذ القرن 10 / 16 م[3].

ونظرا لتقديس المسلمين للخط العربي فان علماء التصوف المسلمين ينسبون الى الحروف العربية أسرارا خفية، اذ هي تجلب كما يعتقدون الخير والبركة، وانعكست هذه العقيدة على كثير مما أخرجه الفنان المسلم من موضوعات فنية وما شيده من مباني ، حيث زخرفت هذه وتلك بالآيات القرآنية والعبارات الدينية أو جمل متنوعة مختلفة من صيغ الدعاء والمدح، ومن ثم أصبح الخط العربي عاملا مشتركا في جميع مجالات الفن الاسلامي[4]. كجدران العمائر الدينية والمدنية وعلى الخزف والبلاطات الخزفية وفي الفنون الزخرفية بصفة عامة.

ولم يحظ أي فرع من فروع الفن الاسلامي بعناية الفنان واصباغ روح الابتكار والابداع عليه بمثل ما حظي به فن الخط، وساعد الفنان في ذلك ما يمتاز به الخط العربي من شخصية كامنة في حروفه، وما يمتاز به من مرونة وطواعية[5] وسهولة ولدانة من حيث قابلية حروفه للتشكيل الزخرفي، فرؤوس الحروف وسيقانها



وخطوطها الرأسية والأفقية وأقواسها ومداتها كلها ساعدت على تكوين موضوع زخرفي جميل استراح له الفنان، فاندفع في هذا الاتجاه يبتكر الزخارف الخطية التي خرج بها عن طبيعتها أحيانا اذ كان همه ارضاء الفن لا العلم ، الشيء الذي جعلها أحيانا غامضة غير مقروءة مقتصرة في وظيفتها على الزخرفة فقط[6] ذلك أن الفنان والخطاط المسلم وجد في الخط المجال المتنفس للمواهب الفنية والقريحة الخلاقة والخيال المبدع يبعده عن سخط الفقهاء وعامة الناس واحتقارهم له أمام شيوع فكرة تحريم تصوير الكائنات الحية، وقد كان استهواء المجتمع العربي والاسلامي للخط وحبهم له وشغفهم به أن رفعوا من قيمة الخطاط واعتبروه أحق أرباب الصناعات والفنون بالمكانة والفن وأقربهم الى الفكر . وكان أكثرهم تكريما واجلالا عند العامة والخاصة. ومن مظاهر ذلك التكريم والاجلال أن قرب الحكام والأمراء والخلفاء الخطاطين اليهم مثلما فعل الشاه اسماعيل الصفوي مع محمود النيسابوري، والسلطان با يزيد الثاني مع الشيخ حمد الله[7] ، وقد رفع الخط من شأن الخطاط لدرجة أن تولى بعض الخطاطين منصب الوزارة كابن مقلة ، وكان شيوخ الاسلام في تركيا جلهم من الخطاطين. كما اشتهر كثير من الحكام والأمراء بتعلمهم لفن الخط واحترافهم له باعتبار ذلك تشريفا لهم وفضلا من الله عليهم ومنهم الخليفة المستعصم والحاكم وشاهجهان والسلطان عبد الحميد والوزير ابن مقلة[8].

والواقع أن فن الخط العربي لم يتبؤ المكانة السامية بين الفنون الأخرى الا بعد مراحل تطورية مختلفة[9] . وعوامل عديدة، فقد ارتبط تطور الخط وتحسينه بتطور صناعة الورق عند المسلمين الذي أخذ في الانتشار منذ القرن الأول للهجرة حيث أدى إلى تطور الثقافة وانتشار العلم مما جعل ابن خلدون يعبر عنه بهذه العبارات: «... ثم طما بحر التآليف والتدوين وكثر ترسيل السلطان وصكوكه... وكتب فيه (أي في الكاغد) رسائل السلطان وصكوكه واتخذه الناس من بعده صحفا لمكتوباتهم السلطانية والعلمية...»[10].

وقد ارتبط تطور الخط من حيث الشكل بادخال التنقيط والتشكيل عليه، وقد جاء ذلك نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم وهم أقوام غرباء على اللغة العربية وحديثي العهد بها، فتفشى اللحن في الكلام والاعجام في تلاوة القرآن فكان لا بد من تبسيط استعمال اللغة لهم وتسهيل قراءتهم لها، وقد ارتبطت هذه العملية بأبي

الأسود الدولي بأمر من أمير العراق زياد بن أبيه سنة 67 هـ / 686 م ، غير أن الأدلة المادية تثبت أن العرب عرفوا الحروف المنقوطة منذ حوالي عام 22 هـ / 642 م[11].

ان افتتان العرب بخطهم واجلالهم له جعلهم يبذلون جهودا معتبرة في تطويره والرقي به وكانت أول عناية لهم به ترجع الى عهد الرسول ﷺ المرتبط بتدوين القرآن الكريم، غير أن تأسيس البصرة والكوفة وانتقال مقر الخلافة في عهد علي بن أبي طالب الى هذه الأخيرة أدى الى قفزة جديدة في مجال تطور الخط. وقد تنافست مدينتي الكوفة والبصرة في عملية تطوير الخط العربي وتحسينه وتجويده وذلك على غرار التنافس الشديد بين المدينتين في المجالين العلمي والفقهي، ويكفي للدلالة على أهمية الكوفة في هذا المجال أن الخط الكوفي ينسب اليها وارتبط اسمه بها على الرغم من أن الكوفة لم تعرف هذا الخط وحده انما عرفت الخط النسخي منذ نشأتها.

ان الخط الكوفي يمتاز بأنه خط يابس، جاف، هندسي، استعمل في كتابة المصاحف، كما استعمل في زخرفة العمائر والفنون الزخرفية الأخرى، وهو بهذه الخصائص يتعارض مع ما تتطلبه الحركة العلمية السريعة والحياة اليومية والاجتماعية وما يرتبط بها من سرعة في التسجيل والنسخ والتدوين، وقد غطى هذا الجانب خط آخر هو الخط اللين أو خط النسخ الذي لازم الخط الكوفي وسارا جنبا إلى جنب على الرغم من السيطرة الواضحة للكوفي والتي امتدت إلى أواخر القرن 5 هـ / 11 م، حين انتزع الخط النسخي تلك المكانة التقليدية للخط الكوفي وأصبح الخط الأكثر تداولا واستخداما في جميع مجالات الحياة الاسلامية ككتابة المصاحف والتدوين العلمي والزخرفة الفنية[12]. وساهمت دمشق على العهد الأموي حين استقرت الخلافة فيها بقسط كبير في تجويد الخط العربي وتحسينه خصوصا وأن الأمويين أدركوا ما لأهمية الكتابة في نشر الدعوة الاسلامية، والترويج لخلافتهم، وينسب لقطبة المحرر مجود الخط في العصر الأموي اختراع أربعة أقلام جديدة متطورة عن الخط الكوفي، وقد كان عمل قطبة المحرر القاعدة التي أتبعها خطاطي العصر العباسي ال،ين انتهوا الى هندسة الحروف وتقنينها بأسلوب رفع من القيمة الفنية والجمالية للخط العربي وزاد في عددها في هذه الفترة لتصبح اثني عشر قلما منوعا ، وأهم خطاطي هذه الفترة خطاطين شاميين أحدهما الضحاك والثاني اسحاق ابن حماد الذي



أخذ عنه خطاط ثالث في القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي هو ابراهيم الشجري وقد طور في الخط الجليل الذي ابتكره حمادا وتولد عنه خط الثلث والثلثان[13].

والواقع أن عملية تطوير الخط العربي وتجويده لم تتوقف اطلاقا وساهم في ذلك مجموعة من الخطاطين كان كل واحد منهم يضم جهده الى تراث سلفه الى أن بلغ ذلك الى الوزير الخطاط ابن مقلة في نهاية القرن 3 هـ / 9 م حيث وضع نظاما ومعايير قياسية وهندسية لحروف الخط النسخي الذي اتخذ الألف فيه مقياسا أساسيا لجميع الحروف وقد حدد طولها بعدد من النقط مناسبة بين طولها وعرضها[14].

وقد عمل من جاء بعد ابن مقلة من الخطاطين على ضبط وتعديل قانونه في سبيل الوصول بالخط الى الكمال والجمال وفي مقدمتهم ابن عبد السلام ثم الخطاط المجود علي بن هلال المعروف باسم ابن البواب (413 هـ / 1022 م) (شكل رقم 1 أ).

وازدهر الخط كفن جميل في القرن 7 هـ / 13 م على يد الفنان الخطاط ياقوت المستعصمي الملقب بقبلة الكتاب (شكل 1 ب)؛ والذي تتلمذ عليه عدد كبير من المجودين للخط والمجيدين له، واستمرت عملية التجويد بعد ذلك في ايران في العصر السلجوقي والتيموري والصفوي وفي مصر المملوكية وتركيا العثمانية[15].

وقد تنوعت الخطوط العربية تنوعا كبيرا، وكل نوع منها يمتاز بخصائص جمالية وفنية معينة بل نجد أحيانا هذا التنوع ضمن النوع الواحد من الخطوط كالخط الكوفي والنسخي اللذان ينقسمان الى أنواع أخرى. والمعروف أن الخط الكوفي والخط النسخي سارا جنبا إلى جنب بالرغم من الوظيفة المختلفة والاستعمالات الخاصة لكل منهما، فالخط الكوفي بخصائصه الجافة، اليابسة والهندسية اختص بكتابة المصاحف وزخرفة العمائر والتحف وذلك إلى أواخر القرن 4 هـ / 10 م حين حلّ محله في هاتين الوظيفتين الخط النسخي، وهو خط يتميز بالليونة والذي اختص بتسجيل الحياة اليومية والحركة الفكرية والأدبية، واستخدم في أعمال التدوين وتسجيل المراسيم الى الأقطار الاسلامية[16].

أما الخط الكوفي الذي كتبت به المصاحف، فكانت له أنواع عديدة وتسميات مختلفة منها الخط المكي والمدني والبصري والكوفي ومن صوّره المائل والمشق (شكل 2) والمحقق[17] (شكل 3)، وهي أنواع قريبة من بعضها في هيأتها

وصورها، والخط الكوفي الزخرفي الذي يمكن تسميته بالتذكاري استعمل في تزيين العمائر والتحف الفنية وينقسم الى أنواع عديدة انطلاقا من حروفه وهيأته وشكله العام، ويتألف من الكوفي البسيط ، والمورق، والكوفي ذي الأرضية النباتية والمضفر والكوفي الهندسي[18] (شكل 4).

وقد أخذت هيبة الخط الكوفي بنوعيه المصحفي والتذكاري تضعف منذ أواخر القرن 4 هـ / 10 م كما أخذ في التراجع والتخلي عن مكانته أمام منافسة الخط النسخي له كخط رسمي وزخرفي يستخدم في جميع المجالات ويختص بجميع الوظائف، وما أن وصل القرن 6 هـ / 12 م حتى احتل هذا الأخير الصدارة في تدوين المصاحف وفي الكتابات الأثرية على العمائر والتحف الفنية. وقد تفرعت عنه أنواع كثيرة من الخطوط كالطومار والثلث والتعليق والفارسي والديواني والهمايوني والسياقت والرقعة[19].

وقد استمرت نفس الأنواع من الخطوط السابقة في العصر العثماني وقد ابتكر الفنانون الأتراك أنواعا أخرى خاصة بهم. كما أنهم نظروا الى فن الخط نظرة تقديس جعلتهم يهتمون ويعملون على تطويره تطويرا كبيرا حتى بلغ قمته على أيديهم. ولم يكونوا في ذلك أقل سموا من العرب[20]، كما عرف الأتراك جميع أنواع الخطوط العربية السابقة واستعملوها في حياتهم وفنونهم كالخط الكوفي وخط الثلث والنسخي والتعليق والديواني وخط الرقعة[21] (شكل 5).

والواقع أن الأتراك العثمانيين وجدوا حين ظهروا على مسرح التاريخ أن الخط العربي قد بلغ درجة عظيمة من التحسين والأصالة والفن. فأخذوه على تلك الصورة من النضج من مصدرين: الأول: السلاجقة وكان خط النسخ عندهم قد بلغ درجة سامية من الكمال ، فساروا به سيرة خاصة بهم. والثاني: المماليك في مصر: وقد أخذوا عنهم قلم الثلث والثلثين ولكنهم طبعوه بطابعهم وأصبغوا عليه من روحهم حتى خرجوا به عن صورته الأولى، فبدا مبتكرا جميلا[22]. لكنهم لم يقفوا عند ذلك، فقد أخذوا في تحسين الخط الجلي الذي كان ياقوت المستعصمي قد ابتكره في القرن 7 هـ / 13 م وأبدعوا فيه أيما ابداع واستخدموه بكثرة في الكتابة على جدران العمائر وفي اللوحات الفنية وضمنوه أسماء الجلالة وأسماء الرسول ﷺ والصحابة، أو سجلوا به آيات قرآنية أو حكما أو أشعارا[23].



وعلى غرار إبداع الأتراك العثمانيين في الخط الجلي، فقد أبدعوا كذلك في الخط النسخي وخط الثلث والريحاني ويعزي ذلك الى خطاط قدير يدعى الشيخ حمد الله (توفي في اسطنبول في 1519 م) وقد تناول صورة خط النسخ والثلث والجلي عند ياقوت المستعصمي وطبعه بالطابع التركي ، وجعل منه أسلوبا كلاسيكيا تقليديا مستمرا في تأثيره على كل الخطاطين والأعمال الفنية خلال العصور التالية[24] (شكل 6).

غير أن أروع ما انبثق عن ذهن الخطاط العثماني وخياله هو الخط المعروف باسم الخط الغباري الذي يعتبر صورة مصغرة للخط النسخي ولكنها صورة بلغت الحد الأقصى للدقة وصغر الحجم وهو ما يسوغ تسميته بهذا الاسم من حيث تشبيهه بالغبار ، لدرجة أن كتبت به آيات قرآنية كبيرة على حبة أرز، كما حشرت ما يقرب من 300 صفحة من القرآن في مساحة تقدر بثلاث سنتمترات مربعة[25].

ومهما يكن فانه من الصعب أن نوفي الخط العثماني حقه في هذه العجالة كما يتعذر علينا أن نأتي على كل الخطاطين وأعمالهم الفنية، ويكفي أن نشير الى أن الخط كان العامل المشترك في كل ما أخرجته يد الفنان العثماني من عمائر بمختلف أنواعها ومن تحف مصنوعة من مواد مختلفة ولم يكن هناك مبنى من المباني أو تحفة من التحف الا وكانت كلها أو جزء منها مزخرف بآيات قرآنية أو حديث أو قول مأثور أو حكمة أو اشعار، وكل ذلك يدل دلالة قاطعة على اجلال وتقدير الأتراك للخط العربي، وهذا الاجلال وذلك التقدير هو الذي أملى عليهم استعمالهم له كجانب زخرفي في العمائر والفنون التطبيقية، ومن بينها البلاطات الخزفية ، وقد ضمنوه معان جليلة تنم عن العاطفة الدينية والأيمان العميق وخصوصا حين تستعمل تلك الكتابات في المباني الدينية من مساجد وأضرحة كما تتجلى عاطفتهم الدينية وايمانهم العميق فيما ضمنوه للكتابة من صيغ دينية مختلفة وأشعار صوفية مثلما يتضح في أكيسة بلاطات الزليج التركي التي تكسو الحوائط الداخلية بضريح سيدي عبد الرحمن[26] بأعالي القصبة في الجزائر العاصمة وقد حول الضريح إلى مسجد مأتمي في عهد الداي أحمد (1695 ـ 1698 م) حيث شرع في بناء مسجد ومئذنة وقبة له عام 1108 هـ / 1687 ـ 1696 م[27] وأكمل في عهد عبدي باشا 1724 ـ 1732 م) سنة 1142 هـ ـ 1729 م[28] ومن حيث التخطيط المعماري فان الضريح مربع الشكل

مغطى بقبة مركزية ضخمة تقوم على أربعة عقود حائطية كبيرة ويتوسطها تابوت من خشب الخرط يغطي قبر الامام الفقيه سيدي عبد الرحمن.

ويتميز هذا الضريح من الداخل بحوائط مكسية ببلاطات خزفية متنوعة جلبت من مراكز صناعية مختلفة ، وهي بلاطات غير جزائرية في معظمها ويهمنا من هذه البلاطات البلاطات المصنوعة في أزنيك بتركيا والتي جلبت خصيصا لزخرفة هذا الضريح، ويعتبر هذا النوع أجمل أنواع البلاطات ليس في الضريح وحده ولكن في كل أبنية الجزائر.

والمعروف آن مدينة أزنيك[29] في تركيا كانت الى نهاية القرن 11 هـ / 17 م من أعظم مراكز صناعة الخزف والبلاطات الخزفية في العالم حيث كانت تصدر منتوجاتها الى مختلف الأقاليم الاسلامية المنضوية تحت الحكم العثماني ومنها الجزائر. ونحن لا يهمنا من بلاطات هذا النوع الا ما يختص بالبلاطات المزخرفة بالكتابات موضوع حديثنا.

ويبدو أن البلاطات ذات الزخارف الكتابية يمين ويسار المحراب قد تعرضت للنزع من أماكنها ثم أعيد تثبيتها من جديد ويتضح ذلك من أن مجموعة منها منكسر ومتشقق والبعض الآخر ملصق على الحائط بطريقة مقلوبة مما يدل على أن اليد التي قامت بهذا العمل كانت يد غير خبيرة وليس لها دراية باللغة العربية كما يبدو من آثار التشويه أن هذا النوع من البلاطات كان يكسو الحوائط الي ارتفاع 2 م. وقد وضع مكان بعض البلاطات المنتزعة لوحات رخامية عبارة عن شواهد حديثة لقبور بعض المتوفين ترجع الى سنة 1282 هـ / 1866 م وسنة 1307 هـ / 1889 م.

وتتضمن أكسية البلاطات الخزفية مجموعة بحور[30] مستطيلة الشكل مرتبة في صفوف ترتيبا أفقيا ، ويتضمن كل صف بحرين أو ثلاثة بحور رسمت أضلاعها العرضية على هيئة عقود مفصصة منكسرة أو نصف دائرية، وقد رسمت الكتابة بلون أبيض ناصع ولمسات من الأحمر الطماطمي على أرضية زرقاء كوبالتية أو باللون الأزرق الكوبالتي على أرضية بيضاء ناصعة، وزينت بعض البحور من الداخل بعنصر أو أكثر من عناصر الأرابسك.وهي نفس العناصر بالأركان الناتجةعن تقويسة البحور، وقد رسمت عناصر الأرابسك الركنية باللون الأبيض ولمسات من الأحمر



الطماطمي على أرضية خضراء زرعية في البحور ذات الكتابة البيضاء والأرضية الزرقاء الكوبالتية، أو على أرضية زرقاء كوبالتية في البحور ذات الكتابة الزرقاء الكوبالتية والأرضية البيضاء الناصعة، ويحيط البحور ذات الأرضية البيضاء والكتابة الزرقاء الكوبالتية اطار قوام زخارفة عناصر ثلاثية على هيئة الشرافات باللون الأزرق الكوبالتي ولمسات من الأحمر الطماطمي: بينما يحيط البحور ذات الأرضية الزرقاء والكتابة البيضاء أطر قوام زخارفها أوراق مركبة وأزهار مستديرة باللون الأبيض والأزرق الكوبالتي على أرضية حمراء طماطمية (لوحة رقم 1).

وتتميز الكتابة بنوعين من الخطوط:

الخط الفارسي (شكل 7 أ،ب لوحة رقم 2) ويتميز باستعماله في الكتابة باللون الأزرق الكوبالتي على أرضية بيضاء، ويأتي في الجزء الأعلى من الحوائط.

والخط النسخي من نوع الثلث (شكل 7 جـ) وتتميز به الكتابة باللون الأبيض ولمسات من الأحمر الطماطمي على أرضية زرقاء كوبالتية. وقد استعملت بحور هذين النوعين من الخطوط بصورة متراكبة الواحدة فوق الأخرى (لوحة رقم 1ـ2).

أما المضمون الكتابي فيمكن تقسيمه الى قسمين ، الأول: عبارات وصيغ دينية، مكتوبة بالخط الفارسي باللون الأزرق الكوبالتي على أرضية بيضاء ناصعة من بينها بحران (لوحة رقم 1) في الضلع الجنوبي الغربي تتضمن ما يلي:

البحر الأول: الدنيا كلها غرور.

البحر الثاني: كل نعيم دون الجنة فانية.

يليه في نفس الضلع بالقرب من ركنه بحرين آخرين (لوحة 3):

الأول قوامه: الايمان في التقوى.

والثاني: لا شرف أعلى من الاسلام.

وبجدار القبلة يمين المحراب ستة بحور متراكبة كل بحرين في صف أفقي (لوحة رقم 2).

الصف الأعلى يتميز بصغره عن بقية بحور الصفوف الأخرى ويتضمن الشهادة، والصلاة على الرسول، في الأول: لا إله إلا الله. وفي الثاني: محمد رسول الله.

والصف الثاني قوامه، البحر الأول: لا تحزن على كل مفقود. البحر الثاني: وذاكر المعبود موجود.

الصف الثالث: البحر الأول: من يكن في خدمة الله. البحر الياني: يجعل الله الأشياء في خدمته.

وإلى ياسر المحراب صف آخر من بحرين لم يبق منهما غير أجزاء صغيرة (لوحة رقم 4) وقد شوهت لتوضع مكانهما بلاطات صغيرة الحجم ذات كتابة بالخط المغربي باللون الأبيض على أرضية زرقاء أقل رقة وجمالا من بقية الكتابات، والتي سنذكرها فيما بعد.

القسم الثاني من الكتابات: وتقع بأسفل الكتابة السابقة، رتبت في صفوف أفقية من ثلاثة بحور أو بحرين ورسمت الكتابة بالخط النسخي من نوع الثلث التركي، والذي نجد ما يماثله في مباني تركية مثل مسجد السلطان سليم الثاني في أدرنه (1569 ـ 75 م) [31]. والمسجد الجديد في اسطنبول (أكمل سنة 1663 م[32])، وأقربها الى أسلوب كتابة بلاطات سيدي عبد الرحمن بالجزائر كتابة المسجد الأخير.

وتشتمل الكتابة على أشعار صوفية في مدح الرسول ﷺ من قصيدة البردة للامام البوصيري. وتمتاز أبيات القصيدة بالتقطع وعدم الترتيب الناتج إما عن اختيار أبيات معينة منها أو أزيلت البحور المكملة لها. ونجد مطلع القصيدة في بحر بالجدار الجنوبي الغربي مرتبة في ثلاثة بحور كالتالي (شكل 7 جـ):

الأول: أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى في مقلة بدم.

الثاني: نعم سرى طيف من أهوى فأرقني.

الثالث: والحب يعترض اللذات بالألم (لوحة رقم 1).

ويوجد صفان من أربع بحور أخرى على يسار التجميعة السابقة وعلى نفس الجدار الجنوبي الغربي.

الأول قوامه: فإن أمارتي بالسوء ما اتعظت.

الثاني: من جهلها بنذير الشيب والهرم (لوحة رقم 3).

ويوجد أسفلها بحران تشوهت كتابتهما واتخذت الحروف، فيهما وضعا معكوسا، كما يوجد بجدار القبلة الى يمين المحراب صفان من أربع بحور:

الثاني:: البحر الأول منه: لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل.



الثاني: ولا أرقت لذكر البان والعلم.

الأوّل: البحر الأول منه، يتضمن: أيحسب الصب أن الحب منكتم.

الثاني: ما بين منسجم منه ومضطرم (لوحة رقم 2).

وبجانب المحراب الى اليمين شطر واحد داخل بحر يتضمن: وما لقلبك ان قلت استفق يهم (لوحة رقم 5) وهو الشطر الثاني للبيت «فما لعينك ان قلت اكففا همتا». والأكسية الأخيرة الى يسار المحراب اندثر جزء منها ولم يبق غير أربعة بحور ذات صفين:

الأول: فكيف تنكر حبا بعدما شهدت.

الثاني: به عليك عدول الدمع والسقم.

الثالث: وأثبت الوجد خطى عبرة وظني.

الرابع: مثل البهار على خديك والعنم (لوحة رقم 4).

وتتميز هذه الأبيات الشعرية بأنها كتبت على مستويين، رسمت الحروف القائمة فيها باستطالة، واضحة تتداخل وتتقاطع مع الحروف المستلقية، كما رسمت فيها أشكال الحرف الواحد بتطابق تام في جميع اللوحات، مثل الواوات والميمات المبتدئة والعينات المتوسطة، أما اللامات والألفات القائمة فذات ارتفاع واحد، سواء أكانت مرسومة في المستوى الأول، أو في المستوى الثاني، مما يدل على أن هذا النوع من الكتابة كان يعهدبه إلى فنانين متمكنين.ومن المحتمل أن هذه التصميمات قام بعملها أحد الفنانين الملحقين بالبلاط السلطاني وأرسلت الى الخزافين في أزنيك لتطبيقها، وذلك لان رسامي البلاط العثماني كانوا يقومون بتصميم الزخارف للخزافين في أزنيك لتنفيذها على البلاطات وفقا لهذه التصميمات[33].

ويوجد على جدار القبلة الى يمين المحراب ويساره، حشوات مربعة من بلاطات خزفية صغيرة الحجم، ذات كتابة بخط النسخ المغربي وتتضمن عبارتين متكررتين بنفس اللون الأبيض والأرضية الزرقاء التركوازية. الأولى: أبشر يا فتى ان الفرج قد أتى (شكل 7 د)، والثانية: في التأني السلامة وفي العجلة الندامة (لوحة رقم 4 ـ 5).

وبالرغم من أن الفنان حاول أن يعطي للحروف القائمة مظهرا فنيا يجعل نهايتها على شكل ثلاثي. فان الخط يبدو بسيطا لا جمال أو رقة فيه ولا يرقى الى مستوى

المجموعة التركية.

ومن الصعب اثبات مصدر هذه البلاطات، وان كنا نرجح أنها صناعة محلية متأخرة ربما صنعت خصيصا لتهدي الى الضريح، وربما كان ذلك في النصف الثاني من القرن 19 لأنه في هذه الفترة نقلت مجموعة من رفاة بعض المتوفين حيث دفن بعضها خارج الضريح والبعض الآخر دفن بداخله.

---

**الهوامش**

(1) زكي محمد حسن: تراث الاسلام (ترجمة)، جـ 1 لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1936، ص 16.

(2) محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الكتابة العربية، دار المعارف، القاهرة د.ت. ص 35ـ37.

(3) زكي محمد حسن: نفس المصدر. ص 16.

(4) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الاسلامي، تاريخه وخصائصه، بغداد 1965. ص 171.

(5) حسن الباشا: الخط الفن العربي الأصيل، حلقة بحث الخط العربي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية القاهرة. 1966 ـ ص 48.

(6) حسن الباشا: نفس المرجع. ص 34.

(7) حسن الباشا: نفس المرجع. ص 30ـ31.

(8) حسن الباشا: مدخل الى الآثار الاسلامية، دار النهضة العربية القاهرة 1979 ص 320ـ323.

(9) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الاسلامي، ص 17.

(10) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة دار التحرير للطباعة والنشر القاهرة 1966، ص 360.

(11) عن اصلاح اللغة العربية وضبط حروفها بالنقط والتشكيل، أنظر: ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص 49ـ55.

(12) حسين عليوه: الخط. مقال في كتاب: القاهرة تاريخها، وفنونها، وآثارها، مؤسسة الاهرام. القاهرة 1970. ص 278.

(13) قصة الكتابة العربية ص 57ـ59.

(14) القلقشندي: صبح الأعشى. جـ 3، القاهرة المطبعة الأميرية 1913، ص 26ـ27.

(15) حسن الباشا: مدخل الى الآثار الاسلامية، ص 213ـ214.

(16) محمود وصفي محمد: دراسات في الفنون والعمارة العربية الاسلامية دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1980، ص 89.



(17) ابراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي القاهرة 1967. ص 62ـ64ـ65.

(18) ابراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية. ص 45ـ46.

(19) حسن الباشا: مدخل الى الآثار الاسلامية. ص 314.

(20) Arceven (C. A.): L'art turc depuis son origine jusqu'à nos jours, Istanbul 1939, p. 245.

(21) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1974 ـ ص 175.

(22) ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية. ص 73.

(23) ابراهيم جمعة: الفنون الزخرفية الاسلامية ص 178.

(24) Aslanapa (O.): Turkish art and architecture. Faber and faber London, 1971, p. 324.

(25) Aslanapa (O.): Ibid.

(26) سيدي عبد الرحمان: هو أحد تقاة الجزائر وأولياؤها الصالحين ولد حوالي 1378 م وتوفي في حدود 873 هـ / 1469 م، ونقل رفاته الى ضريح بني لهذا الغرض في حدود سنة 1471 م.

يعتبر الولي الصالح سيدي عبد الرحمان أشهر فقهاء الجزائر رحل الى المشرق قبل وفاته حيث تلقى العلوم الفقهية على مشايخها، وينسب الى قبيلة شلبة. فلقب بشلبي. أنظر عن سيدي عبد الرحمان.

— Klein (H.): Feuillets d'El-Djazaïr, Alger, éd. Chois, S.D., p. 186.
— Devoulx: Les édifices religieux de l'ancien Alger; (retrait de Revue Africaine 1871), pp. 38-39.

(27) بورويبة رشيد: الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الو والتوزيع، الجزائر 1979، ص 138.
أنظر أيضا: KLEIN (H): op. cit., p. 155.

(28) نفس المرجع، ص 145.

(29) سعاد ماهر: الخزف التركي، مطابع مدكور القاهرة 1960، ص 47.

(30) جمع بحر ويعني به اطار زخرفي محفور أو مرسوم ويدعى بالافرنجي «Cartouche».

(31) OZ (T): Turkish Ceramics, Ankara; S.D. p. 31. Pl. XXXIV.
(32) OZ (T): Ibid p. 37. Pl LXV 118-119.
(33) OZ (T): Ibid pp. 23-25.

وقد الجود وما مالي إلى نفع ... وقد أكر سور المجرة البرق

إن الكرام على الجياد مقيلهم ... فذري الجياد لأهلها يا ضل

يا ضل المنايا ما تركن لنا ... عزا نتوبه ما مهدك بالورق

وعود نفسك الصبر عند التعب

في إصلاح الرعية وارغب في جمع الأموال ورد جوهها فإنها رام

(ب) خط ثلث بتاسم باقوت المستعصمي

شكل (٨) :-

(م) خاتمة رسالة للخواجه بخط علي بن هلال «ابن البواب»

قال النبي صلى الله عليه

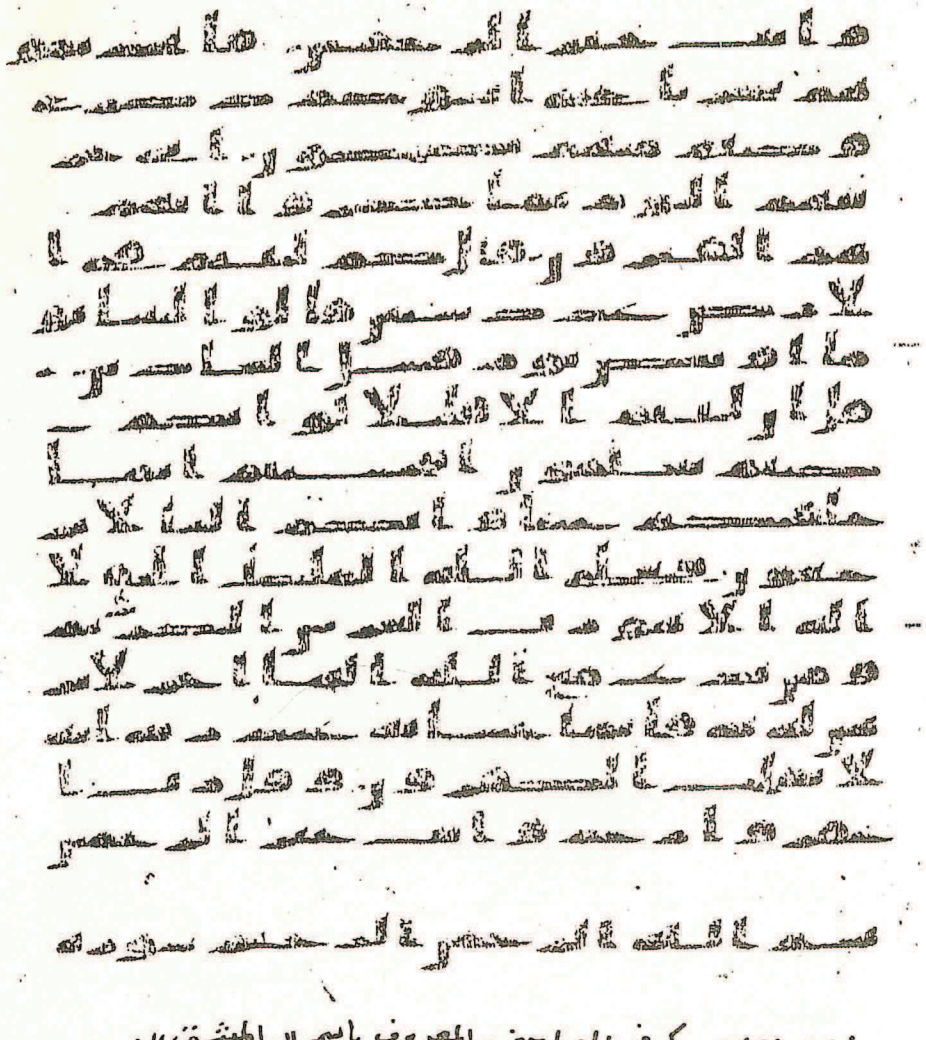
وسلم قيدوا العلم

بالكتاب

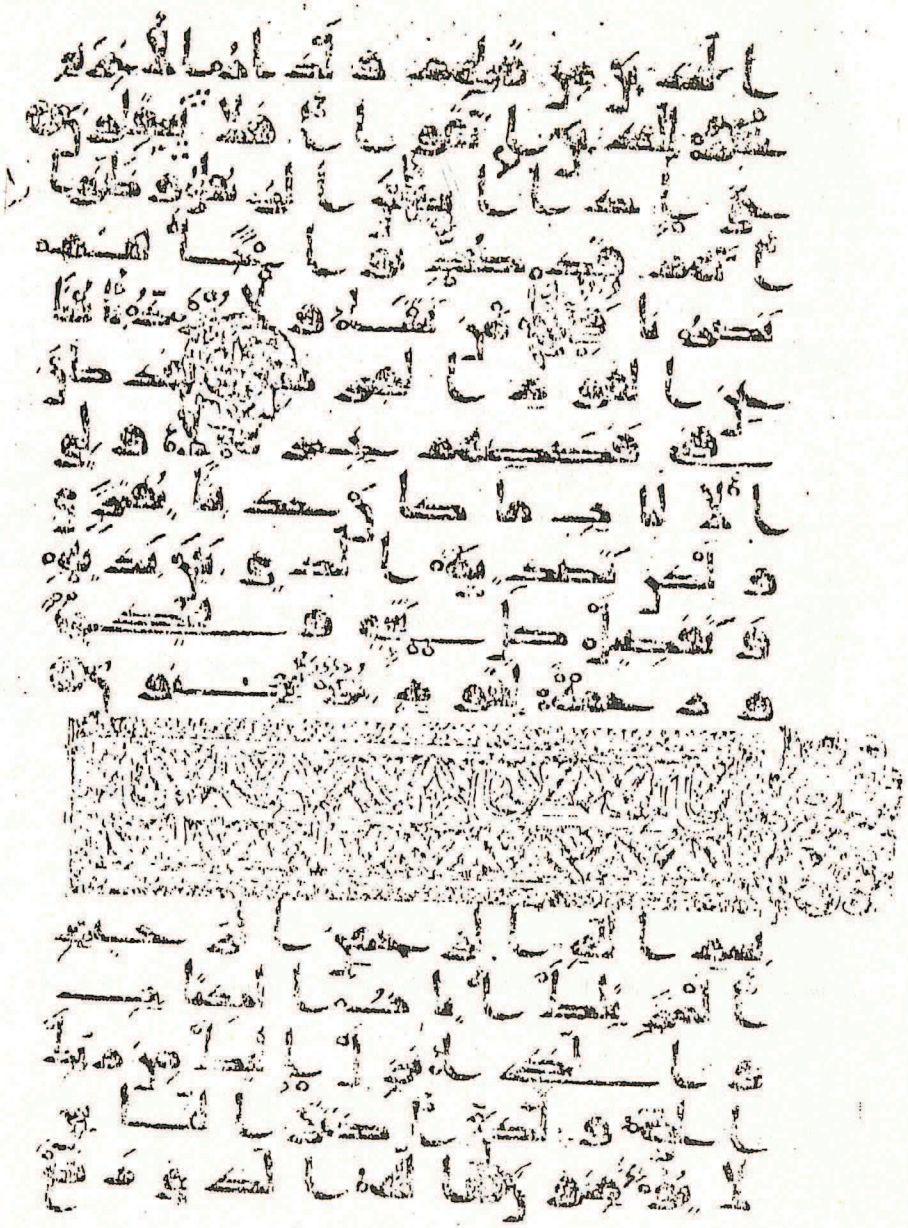
كتبه علي بن هلال حامد الله تعالى عاقبته

وصلى الله على نبيه محمد وآله وعترته



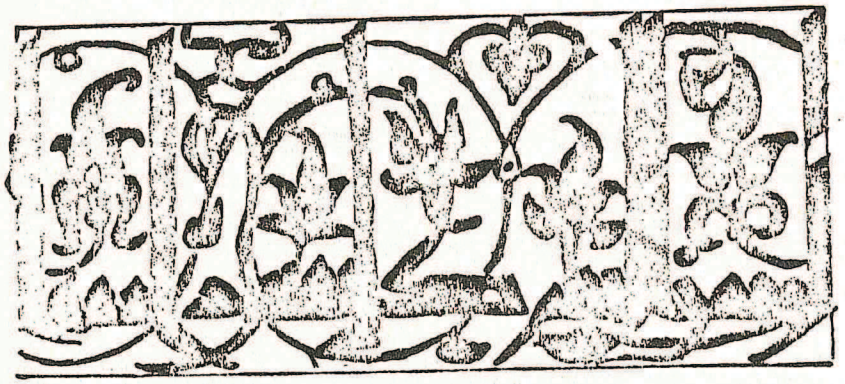


شكل (٩) :- كوفي المصاحف المعروف باسم « المشق ».
عن / إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية.

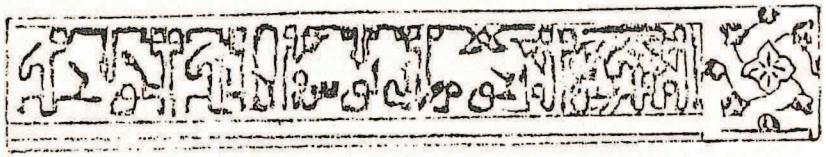


شكل (٦) :- كوفي المصاحف المعروف باسم « المقفى ».
عن / إبراهيم جمعة : دراسة في تطور الكتابات الكوفية.

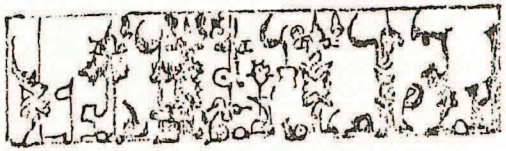
الكوفي البسيط.



كوفي ذو أرضية نباتية.



الكوفي ذو الإطار.



الكوفي المضفر.

الكوفي المربع.

شكل (٧) : أنواع الخط الكوفي.

ثلث

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم الدال على الخير كفاعله

فارسي

حقائق ذوي الفضل كتاب مختوم لا يفتح الا بعد موتهم

نسخ

لا تحبوا للظلم يغشى أمة فتنوء منه بفادح الأثقال

ديواني

خلع الرعية كالعقاق لأهله ألم المريض عقوبة الاهمال

رقعة

النبيه يتبين قصوره في الهواء يكونوا أول سهم يسقط منها

توقيع

اقيموا عبودتيكم فانه اعلم لربوبيته

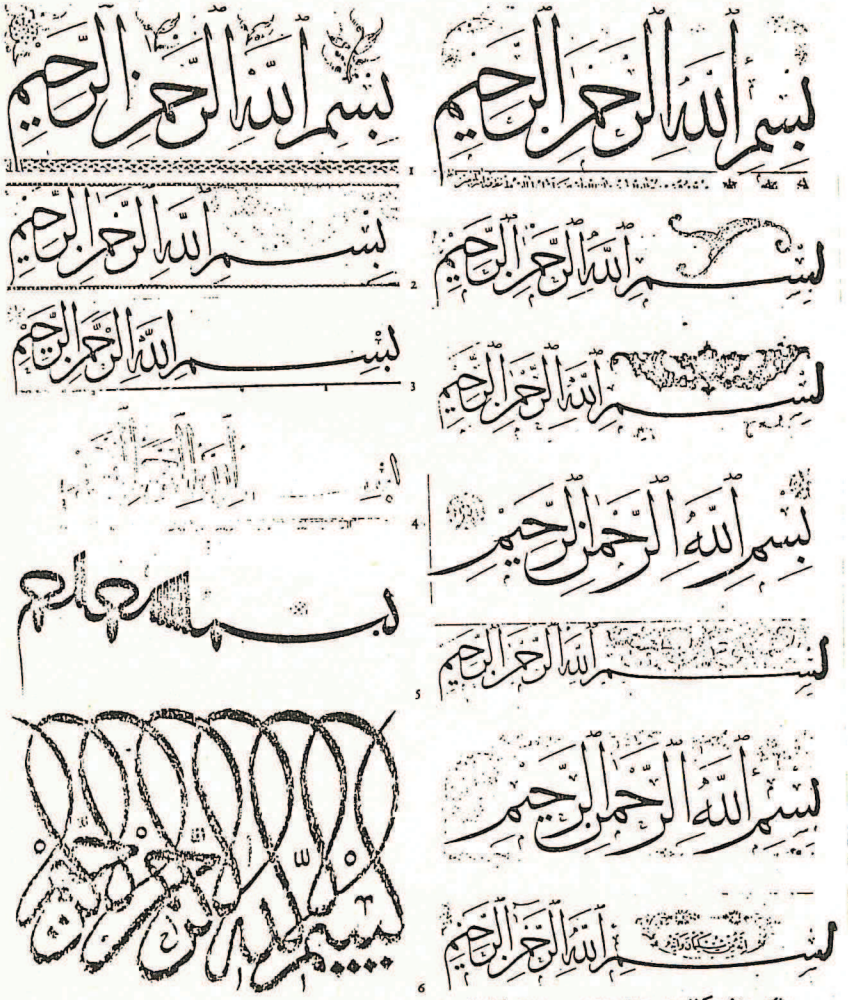
رقاعي

وباكلة ومشربة ونومة وكان عمره طويلا

شكل (5) : - أنواع الخط النسخي

عمل / حسن الباشا : حلقة بحث الخط العربي






شكل (6) : كتابات بخط الثلث والرقع لخطاطين اتراك .

عمل / اوكتاي آصلانا با : الفن والعمارة التركية . الصورة 244 .

لاتحزن على كل مفقود وذاكر المعبود موجود

من يكن في خدمة الله يجعل الله الاشياء في خدمته

أم تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

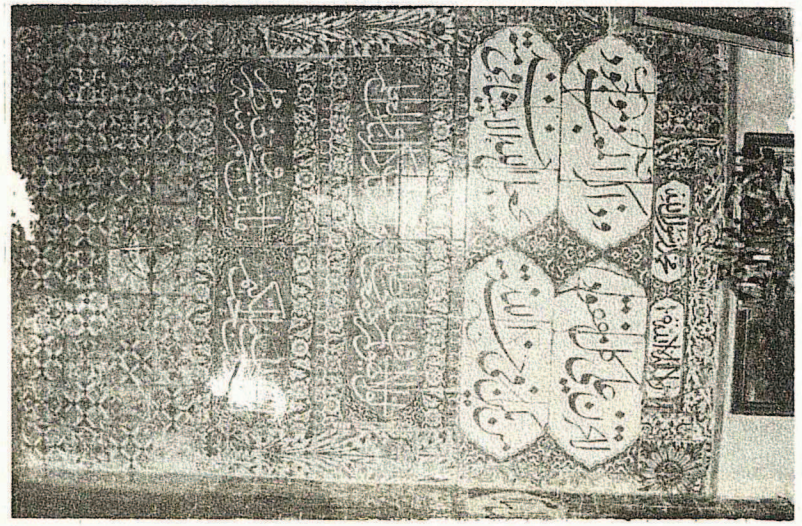
أبشر يا فتى أن الفرج قريب

شكل (٦) : زخارف كتابية تمثل نوع الخطوط من بلاطات ضريح سيدي عبد الرحمن .

لوحة رقم 1 : كتابة بالخط

ـ كتابة بالخط الفارسي في الأعلى «حكم وأقوال مأثورة»

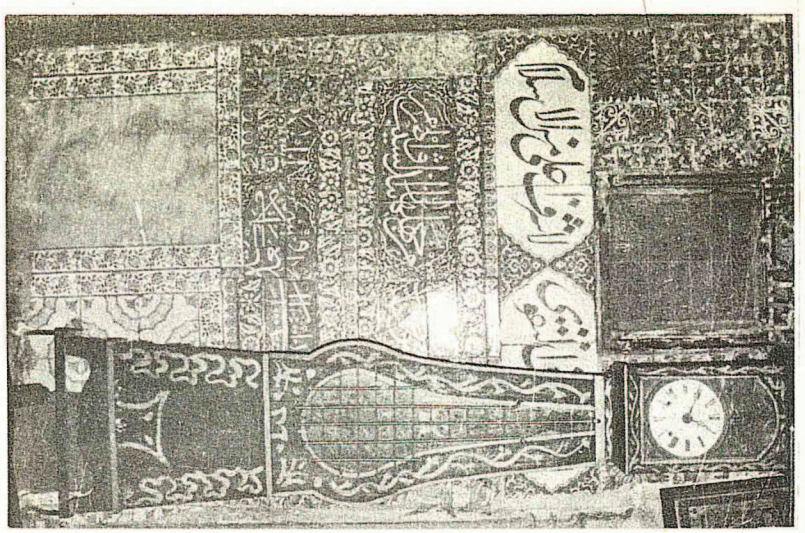
ـ كتابة بخط الثلث في الأسفل «أبيات شعرية من قصيدة الامام البوصيري».



لوحة رقم 2 :

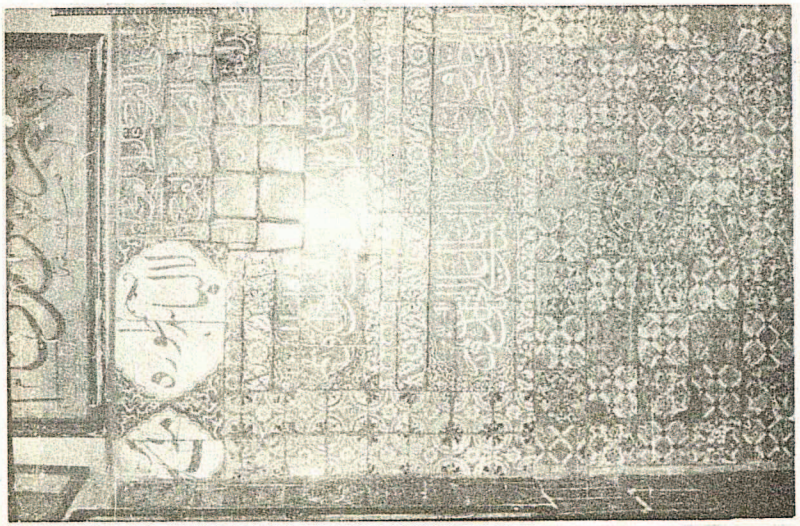
ـ كتابة بالخط الفارسي في الأعلى «حكم وأقوال مأثورة»

ـ كتابة بخط الثلث في الأسفل «أبيات شعرية من قصيدة الامام البوصيري»



لوحة رقم 3 :

- كتابة بالخط الفارسي في الأعلى «حكم وأقوال مأثورة»
- كتابة بخط الثلث في الأسفل» أبيات شعرية من قصيدة الامام البوصيري»



لوحة رقم 4 :

- في أعلى اللوحة ، كتابة مشوهة وناقصة بالخط الفارسي، وكتابة بخط النسخ المغربي
- كتابة بخط الثلث في الأسفل «أبيات شعرية من قصيدة الامام البوصيري».

لوحة رقم 5 :

- كتابة بخط النسخ المغربي في الجزء الأعلى من الصورة.
- كتابة بخط الثلث في الأسفل «بيت شعري من قصيدة الامام البوصيري».