مُصْحَفٌ فَارِسِيٌّ نَادِرٌ مُؤَرّخٌ بِسَنَةِ 1303هـ/1886م يُنْشَر لِأَوَّلِ مَرَّةٍ وَمَحْفُوظ فِي مُتْحَفِ الفَنِّ الإِسْلَامِيِّ بِالقَاهِرَةِ، دِرَاسَةٌ أَثَرِيَّةٌ فَنِّيَّةٌ مُقَارَنَة

A rare Persian Qur'anic manuscript dated (1303 AH / 1886 AD) first publishing, preserved at The Museum of Islamic Art in Cairo Comparative & Artistic & Archaeological Study

محمد فراج محمد محمد الغول
مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار، جامعة القاهرة

Mohamed_elghole@cu.edu.eg

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة أثرية فنية لمخطوط مُصحفيٍّ نادر يُنشر لأول مرة، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم 18118)، وتكمن أهميته ونُدْرَتُه في أنه يُعدُّ من المخطوطات المصحفية الصغيرة الحجم للغاية التي يُصعب القراءة فيها بالعين المجردة، إذ تبلغ أبعاده (8×4.8 سم)، ورغم الصغر الشديد لحجم هذا المصحف إلا أن طريقة إخراجه الفني المتمثلة في نسخه وزخرفته وتذهيبه نُفذت بدقة عالية وإبداع فني وزخرفي منقطع النظير كما لو كان مخطوطًا كبير الحجم يستطيع الفنان التعامل معه بكل سهولة وحرية، وإن دَلَّ هذا على شيء فإنما يدُلُّ على مدى العبقرية والمهارة الشديدة التي تمتع بها خطاطو ومزوقو المصاحف الشريفة عبر العصور بغض النظر عن كبر أو صغر حجم هذه المخطوطات.

ويتضمَّن حَرْدُ المَتْنِ في نهاية هذا المخطوط توقيعًا للخطاط مِيرْزَا محمد بن محمد فصيح وتاريخ النسخ بسنة 1303هـ/1886م، وبناءًا على اسم هذا الخطاط وتاريخ النسخ الوارد، فضلًا عن الأساليب الفنية والزخرفية المنفذة بداخله، فإن الدراسة رَجَّحَتْ نسبته إلى بلاد فارس (إيران) خلال العصر القاجاري.

وتم تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث رئيسة، تناول المبحث الأول: الوصف العام للمخطوط، والمبحث الثاني: الدراسة الوصفية، في حين اشتمل المبحث الثالث على: الدراسة التحليلية المقارنة، ثم الخاتمة وأهم النتائج، وقائمة المصادر والمراجع، وينتهي البحث بملحق الأشكال واللوحات.

الكلمات الدالة: مخطوط مصحف، ميرزا محمد فصيح، فنون الكتاب، بلاد فارس، قاجار، تزويق، تذهيب.

Abstract

Current Study aims to an archaeological and artistic study for a Holy Mus'haf manuscript that was first published, Preserved in the Museum of Islamic Art in Cairo (Under No. 18118), Its importance and rarity is due to as one of the very small Qur'anic manuscripts that are difficult to read with the naked eye. as its dimensions are (8 x 4.8 cm), Although, The very small size of this manuscript, but the style of its technical output represented by its writing, ornamentation and gilding were carried out with high precision, unparalleled artistic and decorative creativity unique, as if it were a large manuscripts that The artist can handle it with easily and freely. that indicates the creativity and skills that enjoyed by the Calligraphers and Artists of the Holy Qur'anic manuscripts through the ages, no matter how Large or small the size of these manuscripts.

At the end of this manuscript there is the signature of the calligrapher Mirza Muhammad bin Muhammad Fasih, dated in 1303 AH / 1886 AD. And based on The name of this calligrapher

and the date of writing, In addition to the artistic and decorative techniques within it, The study attributed it to Persia (Iran) during the Qajar era.

This Study was divided into an Introduction and three main topics. The first topic dealt with: the general description of this manuscript, The second topic: the descriptive study, the third topic included: the comparative analytical study, Then the Conclusion and Results, References, and the appendix of figures and plates.

Keywords: Manuscript, Mus'haf, Mirza Muhammad Fasih, The book arts, Persia, Qajar, illumination, ornamentation, Gilding.

1. المقدمة:

اهْتَمَّ المسلمون عبر العصور الإسلامية المختلفة اهتماما عظيمًا بنسخ وزخرفة المصحف الشريف، وقد عمل الفنانون والخطاطون على مدار تلك العصور على التَّفَنُّنِ والابتكار في أساليب نسخه وتزويقه وتطويرها بشكل مستمر، حتى أصبح لكل قطر من أقطار العالم الإسلامي سمات وخصائص فنية مُميَّزَة في عملية الإخراج الفني للمصحف الشريف، هذا وتمُرُّ صناعة وإنتاج المخطوط العربي والإسلامي بشكل عام بعدة مراحل رئيسية، يتنقل فيها المخطوط من فنان إلى آخر، ومن يد إلى أخرى، حتى يكتمل إنجازه ويخرج إلى النور في أبهى حُلّة وأبدع صورة تُدلل على مهارة وعبقرية ناسخيها ومزوقيها.

وتزخر متاحف ومكتبات العالم المختلفة بالكثير من روائع ونفائس تلك المخطوطات المصحفية البديعة التي تعود إلى عصور وفترات تاريخية متعاقبة، ومن خلال تلك النفائس المخطوطة نستطيع رصد كافة فنونها، والتعرف على أشكالها، أحجامها، وأنواعها، وخطوطها، وسماتها وملامحها، وتطوراتها، وتقنياتها، وأحبارها وألوانها، وزخارفها، وكل ما يتعلق بها من أدوات ومواد وفروع فنون الكتاب المختلفة.

وفي هذه الورقة البحثية سيتم الكشف عن هذا المخطوط المصحفي الهام ودراسته دراسة وافية، وتسليط الضوء على طريقة نسخه وكيفية كتابته بهذا الحجم المُتناهي في الصِّغَرِ، والتعرف على أساليب زخرفته وتذهيبه، وإبراز العديد من مواضع التذهيب والزخرفة المنفذة بداخله، وغير ذلك من التفاصيل التي سوف تكشف عنها الدراسة.

أهداف البحث: من أهم أهداف هذا البحث ما يلي:

- دراسة ونشر هذا المخطوط نشرا علميا لأول مرة.
- التعرف على أنواع الخطوط المستخدمة في نسخه وتزويقه.
- الكشف عن اسم خطاط المصحف وتاريخ النسخ المسجل في آخره بحرد المتن.
- التوصل إلى معرفة الموطن الأصلي للخطاط من خلال الدراسة المقارنة.
- التعرف على أسلوبه الفني وبعض آثاره الخطية.
- إلقاء الضوء على الأساليب الفنية والزخرفية المستخدمة داخل المصحف.
- التعرف على مواضع التذهيب والزخرفة المنفذة بأوراقه.
- الكشف عن الأسلوب الصناعي والزخرفي لغلاف المصحف، ومدى أصالته من عدمه.

2. منهج البحث:

سوف تتبع الدراسة المنهج العلمي الذي يعتمد على الوصف والتحليل والاستنباط والاستقراء من خلال الدراسة المقارنة لهذا المخطوط المصحفي الهام.

3. المبحث الأول، الوصف العام للمخطوط[1]:

13 بطاقة تعريف المخطوط :

- **نوع المخطوط:** مصحف كامل في مجلد واحد	- **مكان الحفظ:** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
- **رقم الحفـظ :** 18118	- **مقـاس المخطـوط:** 8 × 4.8 سم
- **تاريخ النسخ :** 1303هـ/ 1886م.	- **مكان النسخ :** لا يوجد
- **عـدد الأوراق:** 275 ورقة	- **المسطرة:** 20 سطرا (النظام الزوجي)
- **نـوع الخـــط:** نسخ دقيق للغاية	- **نـوع المـــداد:** أسود للمتن+أحمر لعناوين السور
- **اسم الخطـــاط:** ميرزا محمد بن محمد فصيح	- **حالة الغـــلاف:** سيئة بعض الشيء
- **حالة المخطـــوط :** جيدة	- **حالة النشر العلمي:** يُنشر لأول مرة.
- **الأشكال واللوحات: الأشكال من 6:1 ، اللوحات من 34:1**	

23 الشكل العام للمخطوط:

مخطوط مصحفي نادر، من الأحجام الصغيرة للغاية، مكتوب بخط نسخ دقيق، كامل الأوراق ويبلغ عددها (275 ورقة) ومسطرة المصحف 20 سطرًا، بحالة حفظ جيدة إلى حد كبير عدا غلافه الذي ظهر به العديد من مظاهر تلف الجلود، بالإضافة إلى تشوه لأجزاء من أحبار الكتابة والألوان في بعض الأوراق الداخلية.

يحتوي المصحف على العديد من مواضع الزخرفة والتذهيب مثل: صفحتا الافْتِتَاحِيَّة، صفحتا البداية، فواصل الآيات، عناوين السور، علامات التقسيم، الإطارات، وفي نهايته يوجد توقيع الخطاط الفارسي ميرزا محمد بن محمد فصيح، وتسجيل تاريخ النسخ بسنة 1303هـ/1886م.

وبناءًا على اسم هذا الخطاط وتاريخ النسخ الوارد به بالإضافة إلى الأساليب الفنية والزخرفية المتنوعة والمنفذة بداخله أمكن نسبة هذا المصحف الشريف إلى إيران وإرْجَاعِه تحديدًا إلى حقبة زمنية متأخرة خلال العصر القاجاري ألا وهي فترة أوائل القرن 14هـ/20م.

أما عن كيفية انتقال هذا المخطوط من إيران إلى مصر، فلا توجد أي إشارة إلى ذلك، وكل ما قيل عنه ؛ كما ورد بسجل المتحف ؛ أنه نُقل إليه من قصر القبة سنة 1956م، وكان يحمل رقم (74)، ويعتقد الباحث أن هذا

[1] ورد بسجل متحف الفن الإسلامي أن هذا المصحف نقل إليه من قصر القبة سنة 1956م وكان يحمل رقم قبة (74)، كما دُوّن بهذا السجل أيضا معلومات موجزة للغاية عنه تفيد بأنه "مصحف شريف، أبعاده 7,5×4,5، 20 سطرا بكل صفحة، بأوله أربع لوحات بها زخارف نباتية مذهبة وملونة"، كما ذكر بالسجل أن خطاط المصحف هو "ميرزا محمد" فقط دون الإشارة إلى بقية اسمه.

المخطوط رُبما يكون قد أتى من إيران إلى مصر عن طريق الشراء أو الوقف أو كان من ضمن الهدايا التي كانت ترسل إلى قصر القبة أيام العائلة المالكة (الأسرة العلويَّة)، وظلَّ كذلك هناك إلى أن تم نقله إلى المتحف عام 1956م.

4. المبحث الثاني، الدراسة الوصفية للمخطوط :

1.4. غلاف المصحف :

يحتوي المصحف على غلاف (جلدة) يغلب عليه اللون البني، ويُبطن سطحه الخارجي - فيما عدا الإطار- قطعة من القماش مزينة ببعض الرسوم والخيوط التجريدية المنسوجة، والجلدة متهالكة بعض الشيء حيث ظهر على سطحها العديد من مظاهر تلف الجلود، ويوجد بأعلى الدفة العليا من الخارج مُلصق ورقي حديث كُتب به رقم (74) بقلم أزرق، وهو رقم الحفظ الوارد للمتحف من قصر القبة عام 1956م (لوحتان رقما 1، 3).

أما بطانة هذه الجلدة (سواء الدفة العليا أو السفلى من الداخل) فهي ذات لون بني أيضا وتخلو من أية زخارف تذكر (لوحتان رقما 2، 4).

هذا ويُرَجِّحُ الباحثُ أن هذا الغلاف ليس غلاف المصحف الأصْلِيّ، إنما هو مضاف ومستحدث عليه، وهو ما سوف يتم تناوله في الجانب التحليلي لهذه الدراسة.

2.4. غُرَّة المخطوط (صفحتا الافْتِتَاحِيَّة):

احتوى المصحف في بداية الأوراق على صفحتين متقابلتين ومتشابهتين في التقسيمات الفنية والتفاصيل الزخرفية، وقد تضمنت هاتان الصفحتان بعض الأدعية الدينية الاستهلالية التي تقرأ قبل التلاوة (لوحة رقم 5).

وقام الخطاط بكتابة هذه الأدعية بخط نسخ دقيق بالمدادين الأحمر والأسود بالتبادل داخل تصميم زخرفي ذي هيئة مخروطية يتصل به من أسفل حنية من الجانبين، والتصميم في مُجْمِلِه يُشَكِّلُ هيئة شجرة السرو (شكل رقم 1، 6 ي)، ونص الأدعية كالآتي:

بالصفحة اليمنى: جاءت الكتابة في عدد (16) سطرا هكذا (لوحة رقم 6):

"وحزني
اللهم
زين به
لساني وجمل
به وجهي، وقوي به
جسدي وارفع
به درجتي وثقل به
ميزاني وارزقني حق
تلاوته على طاعتك آناء
الليل وأطراف النهار
واحشرني
مع
النبي
محمد
وآله الأطهار
الأخيار الأبرار برحمتك".

بالصفحة اليسرى: جاءت في عدد (17) سطرا هكذا (لوحة رقم 7):

"ان
حضرت
رسول
صلى الله
عليه وآله
منقول است
كه ايند غادا قبل
ان تلاوت قرآن بحق
اللهم بالحق أنزلت
وبالحق نزل اللهم
عظم رغبتي فيه
و
اجعله
نورا
لبصري
وشفاء لصدري
وذهابا لهمي وغمي".

ويُلاحَظ أن كلمة "**وَحُزْنِي**" التي جاءت في السطر الأول من مطلع الصفحة اليمنى تعتبر استكمالًا لنهاية صيغة الأدعية الواردة بالصفحة اليسرى، كما ورد بتلك الصفحة أيضا (اليسرى) بعض الكلمات مكتوبة باللغة الفارسية في الأسطر الأولى منها.

3.4. صفحتا البداية :

رغم صغر حجم هذا المخطوط المتناهي للغاية، إلا أنه احتوى على صفحتي البداية التي أبدع الفنان في زخرفتهما وتذهيبهما بشتى الزخارف المتنوعة وجعْلِها في غاية الثراء الفني والزخرفي.

وهاتان الصفحتان عبارة عن صفحتين متقابلتين ومتشابهتين في كافة التقسيمات الفنية والتفاصيل الزخرفية، وتضمنت الصفحة اليمنى سورة أُمِّ الكتاب "الفاتحة"، وبالصفحة اليسرى الآيات الأربع الأولى من سورة البقرة (لوحة رقم 8).

وكُتب النص القرآني داخل شكل مستطيل صغير بخط نسخ دقيق من النوع الغُبَارِيّ بالمداد الأسود مع رسم الحركات الإعرابية بنفس لون المداد، ويتخلل سطور الكتابة خطوط رفيعة مذهبة، وجدير بالذكر عدم وجود فواصل بين الآيات في هاتين الصفحتين.

هذا ويحيط بالمتن القرآني عدة أطر (جداول)[2] زخرفية، كما يوجد بأعلى المستطيل المحدد للنص القرآني حشوة أفقية مزخرفة كُتب بداخلها عنوان السورة بالمداد الأحمر على مهاد ذهبي، في حين يوجد أسفل هذا المستطيل حشوة أخرى تضمنت كتابات قرآنية مقسومة على جزأين بالصفحتين، حيث كُتب بحشوة الصفحة اليمنى آية قرآنية نصها ﴿ **إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ**﴾[3]، بينما يُقابل مثيلتها في الصفحة اليسرى استكمال تلك الكتابات القرآنية بصيغة ﴿**لاَ يَمَسُّهُ إِلاَّ المُطَهَّرُونَ**﴾[4] (لوحة رقم 9).

كما يحيط بصفحتي البداية شريط زخرفي عريض يزينه زخارف نباتية قوامها هيئة ورقة رمحية نفذت بأسلوب التكرار بشكل متماوج يتخللها رسوم أخرى دقيقة بأسلوب الخاتاي رُسمت بالأسود على أرضية ذهبية اللون، واستعمل في تنفيذ هذه الزخارف اللونان الذهبي والأزرق بكثرة، بالإضافة إلى الألوان الأسود والأبيض والبنفسجي على مهاد ذهبي وأزرق اللون (لوحة رقم 10).

4.4. المصحف من الداخل:

تم تأطير الأوراق بإطار مستطيل مذهب يتألف من خطين رفيعين يُحدد بداخله المتن القرآني الذي كُتب بخط نسخ دقيق متناهي الصغر، وأُحيطت سطور الآيات بخطوط صغيرة وتهشيرات مذهبة، وبلغت مسطرة المصحف عشرين سطرًا (لوحتان رقما 14، 15).

---

[2] **جَداول**: جمع جَدْوَل، مصطلح كوديكولوجي، يقصد به تسطير الحواشي، وجداول الصفحات عبارة عن خيط واحد أو عدة خيوط تحصر داخلها الصفحات المكتوبة، انظر: بنين، أحمد شوقى - طوبى، مصطفى، معجم *مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجى)*، الطبعة الثالثة، المغرب، الخزانة الحسينية بالرباط، 2005م، ص 111.

[3] قرآن كريم، سورة الواقعة، الآية رقم (77).

[4] قرآن كريم، سورة الواقعة، الآية رقم (79).

ويُلاحَظ هنا أَنَّ الخطاط أغفل كتابة الآية رقم (78) من هذه السورة داخل تلك الحشوات، واقتصر فقط على كتابة هاتين الآيتين المذكورتين.

1.4.4. فواصل الآيات :

بالنسبة لفواصل الآيات داخل المصحف فهي عبارة عن دوائر صغيرة حُددت باللون الأسود ونُفذت بالتذهيب في معظم الأوراق وبداخلها خطوط صغيرة متقطعة باللون الأحمر، وجاءت هذه الفواصل أحيانا في مستوى أسطر الكتابة وأحيانا أعلى قليلا منها (لوحة رقم 13).

2.4.4. عناوين السور:

أشار الفنان إلى البيانات الخاصة بعناوين السور عن طريق كتابة اسم السورة فقط باستعمال أداة التعريف (ال) في معظم الأوراق بخط الثلث وأحيانا بخط النسخ بمداد أحمر على أرضية ذهبية، وفي بعض الأوراق كُتبت أسماء السور أحيانا دون أداة التعريف (ال) مثل سور: "**أنعام**"، "**أعراف**"، "**كهف**"، وذلك نظرًا لصغر حجم المخطوط والضيق الشديد للمساحة المخصصة للكتابة (لوحة رقم 20 د، و، ي).

وجاء أسلوب كتابة عناوين السور داخل مناطق صغيرة مذهبة فقط مثل تلك المنفذة في سور: "**آل عمران**"، "**النحل**"، "**الأسرى**" وغيرها (لوحة رقم 20 أ، ب)، وأحيانا أخرى نفذت داخل أشرطة (حشوات) دقيقة مفصصة من الجانبين ومزخرفة باللونين الذهبي والأزرق مع لمسات طفيفة من الألوان الأخرى كاللون الأبيض، وقد نُفذت هذه الحشوات المزخرفة والمميزة لعناوين السور عن طريق ثلاثة أساليب متنوعة هي:

الأسلوب الأول: وهو تنفيذ الحشوة الزخرفية المبينة لعنوان السورة في المنتصف، وعلى يمينها ويسارها (جانبيها) استكملت بعض الكلمات القرآنية الأخيرة من نهايات السورة السابقة، مثلما حدث ذلك في عدة سور كثيرة مثل سور: "**المائدة**"، "**الأنعام**"، "**هود**"، "**الكهف**"، "**السجدة**"، "**القمر**"، "**النبأ**"، "**العلق**"، "**العصر**"، "**قريش**"، "**الإخلاص**"، "**الفلق**"، "**الناس**" (لوحة رقم 20 ج، د، هـ، و، ز، ح، ط).

الأسلوب الثاني: وهو استكمال بعض الكلمات القرآنية الأخيرة من نهايات السور داخل تلك الحشوات فقسمتها إلى جزأين، أي أصبحت نهايات السور تتخلل تلك الأشرطة الزخرفية، مثلما حدث ذلك في كل من سور: "**الأعراف**"، "**الغاشية**"، "**القدر**" (لوحة رقم 20 ي، ك، ل).

الأسلوب الثالث: هو تنفيذ تلك الأشرطة الزخرفية الموضحة لعناوين السور بكامل المساحة الأفقية المخصصة لها (أي من الإطار الأيمن للإطار الأيسر من المستطيل المحدد للنص القرآني)، مثلما حدث ذلك عند سور: "**الأنفال**"، "**الحجر**"، "**المرسلات**"، "**الأعلى**"، "**الضحى**"، "**الانشراح**"، "**التين**"، "**الزلزلة**"، "**البينة**"، "**القارعة**"، "**العاديات**" وغيرها (لوحة رقم 21 أ، ب، ج).

كما تجدر الإشارة هنا إلى وجود بعض الأخطاء الفادحة من قبل الخطاط في ذكر بيانات السور داخل بعض الحشوات، حيث إنه ومن خلال التصفح والتدقيق الجيد لأوراق المخطوط وجدنا بعض الأمثلة لعناوين السور التي ورد فيها تسجيلا لأرقام الآحاد فقط من عَدِّ الآيات، ورغم ذلك فقط أخطأ الخطاط في كتابة تلك الأرقام، وقد حدث ذلك في كل من سور: "**الحجر**" حيث قام بكتابة بياناتها بصيغة "**سورة الحجر ثمان و**" وهي في الأصل تسع وتسعون آية (لوحة رقم 21 د)، ونفس الشيء حدث عند سورة "**الضحى**" كتبها بصيغة "**سورة الضحى أربع**" وهي في الأصل إحدى عشرة آية (لوحة رقم 21هـ)، وكذلك عند سورة "**النصر**" كتبها بصيغة "**سورة النصر أربع**" وهي في الواقع ثلاث آيات (لوحة رقم 21و)، وهذا يُدَلِّلُ على أن خطاط المصحف لم يقم بعملية المراجعة والتصحيح المطلوبة لعناوين تلك السور من هذا المخطوط المُصْحَفِيّ موضوع الدراسة.

3.4.4. علامات التقسيم:

زُينت هوامش الصفحات خارج الإطار المحدد للمتن القرآني بالعديد من الوحدات الفنية الدقيقة المبينة لعلامات التقسيم الحزبية المنفذة بأوراق هذا المصحف الشريف، وهي علامة "**نصف الجزء**"، "**الجزء**"، بالإضافة أيضا إلى بعض الوحدات الموضحة لـ "**مواضع السجدات**"، في حين أن الخطاط لم يشر نهائيا إلى أية تقسيمات حزبية أخرى لا عن طريق الوحدات الزخرفية تميزها أو حتى كتابة الكلمة الدالة على التقسيم فقط بهوامش الصفحات.

وقوام هذه الوحدات الزخرفية المُشار إليها عند علامات التقسيم السابقة عبارة عن أشكال حليات هندسية مفصصة تُشبه البخاريات الصغيرة حُددت باللونين الأسود والأزرق، وهي متشابهة تمامًا مع بعضها البعض في جميع الأوراق، وكُتبت الكلمات الدالة على التقسيم الحزبي بمنتصف هذه الوحدات بمداد أحمر على مهاد ذهبي اللون (لوحة رقم 22).

وقد أشار الفنان إلى الكلمة الدالة على علامة نصف الجزء بصيغة "**نصف ج**" هكذا بوسط الوحدات الفنية سابقة الذكر (لوحة رقم 22 أ، ب)، في حين أشار إلى علامة الجزء بنفس الأسلوب السابق مع تحديد رقم الجزء بالأرقام الفارسية مثل: "**الجزء٣**"، "**الجزء٤**" أي الجزء (٤)، "**الجزء٦**" أي الجزء (٦)،"**الجزء١٤**" أي الجزء (١٤)، "**الجزء١٦**" أي الجزء (١٦)، و"**الجزء٢٦**" أي الجزء (٢٦) وهكذا (لوحة رقم 22 ج د هـ و ط ي ك ل م).

وبالنسبة لمواضع السجدات، فقد أشار الفنان إلى بعضها في وحدات فنية زخرفية تتشابه تمامًا مع وحدات التقسيمات الحزبية السابقة، وكُتبت الكلمة الدالة على السجدة بصيغة "**سجدة**" بنفس الأسلوب السابق أيضا، ونلاحظ ومن خلال التصفح الجيد لأوراق المصحف أن الفنان أشار إلى علامة السجود في أربعة مواضع فقط في المصحف بأكمله، وهي المواضع الواردة في كلٍّ من سور "**السجدة**"، "**فصلت**"، "**النجم**"، "**العلق**"، في حين أنه أغفلَ الإشارة إلى بقية مواضع السجدات الواردة بالمصحف الشريف (لوحة رقم 22 ز، ح).

4.4.4. السَّهْو في الآيات وطريقة تعامل الخَطَّاطِ معها :

من خلال تصفح أوراق هذا المخطوط وتصويره أثناء الزيارة الميدانية وُجد بعض السَّهْو القليل في عدد من أوراقه، مما يدلل على أن الناسخ رُبما لم يكن متقنا جيدا لحفظ القرآن الكريم، إلا أنه قام بمعالجة ذلك الخطأ أثناء الكتابة بخروجه قليلا عن تصميم إطار المستطيل المحدد للنص القرآني ليصحح بداخله آيات السهو، وهذه المعالجة الفنية قَلَّمَا نجدها في نماذج كثيرة، ومن أمثلة ذلك:

حدث سَّهْوٌ في بعض الكلمات القرآنية لآية الكرسي رقم (255) من سورة البقرة، وقام الخطاط باستدراك ذلك بكتابة كلمات السهو وهي ﴿ **بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ**﴾ داخل هامش المستطيل الأيسر المحدد للنص القرآني بالصفحة اليسرى وليس في هامش الصفحات خارج النص القرآني كما هو معتاد في العديد من المصاحف الأخرى (لوحة رقم 18).

كما حدث سهوٌ في الآيتين القرآنيتين رقما 200، 201 من سورة البقرة أيضا، واستدرك الخطاط هذا الخطأ وقام بكتابة قوله تعالى ﴿ **وَمَا لَهُ فِي الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ** (200) **وَمِنْهُم مَّن يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً**﴾ بنفس الأسلوب السابق.

مثال ثالث: يوجد سهوا آخر في "**سورة النساء**" في الآية رقم (133) في قوله تعالى ﴿**أَيُّهَا النَّاسُ**﴾ وقام الخطاط بتصحيح هذا السهو بنفس الطريقة السابقة أيضا (لوحة رقم 19).

5.4.4. هامش الصفحتين التاليتين لصفحتي البداية:

قام الفنان بتمييز وتزيين هامش الصفحتين التاليتين لصفحتي البداية بشريط زخرفي عريض من الزخرفة النباتية الأنيقة المنفذة بأسلوب التكرار، وقوام تلك الزخرفة عبارة عن رسوم نباتية متشابكة من الأفرع والسيقان الحلزونية يتخللها أوراق نباتية مسننة ووريدات متعددة البتلات، وقد حُددت هذه الرسوم باللون الأسود واستعمل التذهيب بكثرة في تلوينها مع لمسات طفيفة من الألوان الأخرى كالأحمر والأبيض والأخضر وذلك على أرضية الورق (لوحتان رقما 11، 12).

6.4.4. ترقيم وترتيب الأوراق:

اتبع الفنان الخطاط في طريقة عَدِّ وترتيب أوراق هذا المصحف الشريف عن طريق كتابة أول الكلمة من الصفحة اليسرى في أسفل نهاية هامش الصفحة اليمنى جهة اليسار بشكل مائل قليلا، ويُعرف هذا الأسلوب عند الإيرانيين باسم "أُسلوب البُرَادَة"[5]، وهو نفس نظام "التعقيبة" المتعارف عليه في المخطوطات العربية بوجه عام (لوحات أرقام 15، 16، 17).

5.4. صفحتا الختام وحرد المتن[6]:

احتوت صفحتا الختام بمصحف الدراسة على أواخر سور القرآن الكريم، وجاء حرد المتن بهذه النسخة القرآنية النادرة بعد انتهاء الخطاط مباشرة من كتابة سورة **"الناس"** أسفل الصفحة اليسرى من هاتين الصفحتين دون وجود فاصل بينه وبين النص القرآني (لوحتان رقما 23، 24).

وكُتب حرد المتن بخط الرّقَاعِ في عدد أربعة أسطر كالآتي : (لوحة رقم 25)

1- قد اتفق الفراغ من تسويد كلام الله المجيد الحميد على
2- يد أقل العباد عملًا وأكثرهم ذللًا وخطاءًا ابن محمد فصيح
3- ميرزا محمد في عصر يوم الخميس السلخ ربيع الثاني سنة 1303
4- يكهزار و سيصد و سه من الهجرة المقدسة النبوية على هاجرها ألف سلم.

ويتضح من خلال هذا النص الكتابي اشتماله على توقيع خطاط المصحف ميرزا محمد بن محمد فصيح، وذكر تاريخ الفراغ من النسخ بسنة 1303هـ/1886م.

---

[5]) ذكر هذا المصطلح الدكتور مهدي بياني، حيث كان الفرس (الإيرانيون) يفضلون إستخدام أسلوب البرادة في ترتيب صفحات المخطوط الفارسي، وذلك بتدوين أول كلمة في الصفحة اليسرى في هامش الصفحة السابقة لها في أقصى اليسار وبمطابقة الكلمتان معا تتضح استقامة الجملة من عدمه، ويعتبر الفرس هم أول من استخدموا هذا الأسلوب من المسلمين، انظر: بياني، مهدى، *كتابشناسي كتابهاي خطي*، به كوشش حسين محبوبي اردكانى، تهران، سلسلة انتشارات آنجمن آثار ملى، 1353هـ، ص7، وهذا المصطلح هو نفس تعريف مصطلح "التعقيبة" أو "التقييدة" أو "الرقاص" أو "الوصلة" المشار إليها في المخطوطات العربية.

[6]) **حَرْدُ المتن:** مصطلح كوديكولوجي من مصطلحات علم الكتاب المخطوط، ولفظة حرد نبطية الأصل معربة أو آرامية جاءت من الحُردية، ويكون حرد المتن عادة في نهاية المخطوط، ويقصد به: ما يسجل في آخر الكتاب لحظة الإنتهاء من كتابة النسخة أو العبارة الأخيرة التي يذكر فيها الناسخ مكان وزمن النساخة Colophon، كما يُعرف أيضا بـ "قيد الفراغ" أو "التختيم" أو "التختيمة"، انظر: بنين - طوبى، *معجم مصطلحات المخطوط*، ص 128، ص 285.

5. المبحث الثالث، الدراسة التحليلية:

من خلال دراسة هذا المخطوط المصحفي الهام يتضح أن رغبة الفنان الفارسي في إنتاج مثل هذه النوعية من المخطوطات والنسخ القرآنية بحجم كَفِّ اليد أو أصغر منها، والتي يُصعب القراءة فيها بالعين المجردة، قد أَثَّرَ بطبيعة الحال وبدرجة كبيرة على عملية الإخراج الفني لها سواء من ناحية نوع الخط والقلم المستخدم وأسلوب الكتابة ونظام المسطرة وعدد الأوراق، أو من ناحية المواد والأساليب الفنية المستخدمة في زخرفتها وتذهيبها وتجليدها، وهذا يدلُّ على أن هؤلاء الفنانين والخطاطين الذين اشتغلوا بنسخ وزخرفة هذه المخطوطات كانوا يتمتعون بمُستوى عالٍ من الكفاءة والقدرة الإبداعية والدقة الشديدة والمهارة الفنية المنقطعة النظير.

1.5. ترجمة لخطاط المصحف (ميرزا محمد بن محمد فصيح):

لا يوجد أَيُّ ذِكْرٍ لهذا الخطاط في المصادر والمراجع العربية – في حدود ما اطَّلعت عليه من مراجع -، ولكن وردت فى بعض كتب التراجم الفارسية عدة إشارات موجزة ومعلومات بسيطة عن خطاط المصحف ميرزا محمد بن محمد فصيح، والتي تفيد بأنه هو نفسه الشيخ محمد المراغي، من أعلام القرنين (13-14هـ/ 19-20م)، فاضل فقيه محقق، كانت له عناية بالكتب القديمة، ولد بمدينة "مراغة" وهاجر إلى النجف الأشرف قبل سنة 1211هـ/1797م لطلب العلم وتتلمذ على يد الأعلام بها، ومن أساتذته السيد محمد مهدي بحر العلوم النجفي، وقد أتم مقابلة "تفسير الإمام العسكري عليه السلام" وتصحيحه والاستفادة منه في ليلة 18 ربيع الآخر سنة 1239هـ/1823م، وله حاشية شرائع الإسلام[7]، وجدير بالذكر أنه لم يرد في هذه التراجم أية ذكر لتاريخ مولده أو حتى وفاته.

ومن ناحية الأدلة والشواهد الأثرية، فقد أَسْفَرَتْ جُهودُ البحث والتدقيق عن هذا الخطاط إلى إمكانية التوصل إلى معرفة اسمه بالكامل متبوعًا بياء النسبة والتي تؤكد نسبته إلى موطنه الأصلي وهي مدينة "مراغة"[8] الإيرانية،

---

[7]) الحسيني، السيد أحمد، *تراجم الرجال*، الجزء الثاني، ايران – قم المقدسة، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، ١٤١4هـ، ص 562،

[8]) **مراغة:** هي مدينة إيرانية تقع شمال غرب إيران في محافظة أذربيجان بخلاف مراغة المصرية الواقعة في محافظة سوهاج، وقد ذكرت "مراغة" الإيرانية في العديد من المصادر التاريخية، ومن ذلك: ورد ذكرها عند ياقوت الحموي بقوله: **مَرَاغَة**: بالفتح والغين المعجمة، بلدة مشهورة عظيمة أعظم وأشهر بلاد أذربيجان، طولها ثلاث وسبعون درجة وثلث، وعرضها سبع وثلاثون درجة وثلث، قالو: وكانت المراغة تُدعى قديما **"أفراز هروذ"** فعسكر مروان بن محمد بن مروان بن الحكم وهو والي أرمينية وأذربيجان منصرفه من غزو موقان وجيلان بالقرب منها، وكان فيها سرجين كثير فكانت دوابه ودواب أصحابه تتمرَّغ فيها فجعلوا يقولون ابنوا قرية المراغة، وهذه قرية المراغة، فحذف الناس القرية وقالوا مراغة، وينسب إلى مراغة جماعة من الرجال منهم: جعفر بن محمد الحارث أبو محمد المراغي أحد الرحالين في طلب الحديث وجمعه، ابن قتيبة محمد بن الحسن العسقلاني، جعفر بن محمد القيرواني، وغيرهم. للمزيد انظر: الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت، ت.626هـ)، معجم *البلدان*، الجزء الخامس، لبنان، دار صادر بيروت، 1977م ، ص ص 93، 94.

كما تحدث عنها ابن حوقل قائلا: "أنه كان يوجد بها قديما المعسكر ودار الإمارة وخزانة دواوين الناحية بها، والمراغة مدينة مزهرة كثيرة البستاين والأنهار والمياه والفواكه الحسنة والخيرات والغلات من جميع الجهات إلى كثرة الرساتيق والزروع ووفور الحظ من جميع ما تشتمل عليه الأمصار مضاف إلى ذلك سيادة رجالها وكثرة ثنائها ومشائخها، وبقرية من قراها بطيخ أحمر ينسب إليها ويقال له "الأردهري" غاية في الحلاوة وطيب الطعم". راجع: ابن حوقل (أبي القاسم محمد بن حوقل النصيبي، ت. 367 هـ/ 977م)، *كتاب صورة الأرض، المسالك والممالك*، بيروت، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، 1992م، ص ص 288، 289.

واستطرد صاحب كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار عن هذه المدينة بقوله: أنه نزل عليها التتر سنة ثمان عشرة وستمائة، فحاصروها أياماً وقتلوا أهلها، وفتحوها عنوة ووضعوا السيف في أهلها، فقتلوا منهم ما يخرج عن الإحصاء، وسبوا وحرقوا وفعلوا من المنكرات ما يطول ذكره، ودخل رجل من التتر دارًا بالمراغة فيها عدة من رجال ونساء يزيدون على مائة، فلم يزل يقتلهم واحدًا بعد واحد حتى أفناهم، ولم يمد إليه أحد منهم يده بسوء، مما صب الله تعالى عليهم من الخذلان. للمزيد انظر:=

حيث تم العثور على توقيعه في أحد المخطوطات والذي ذكر فيه صراحة كلمة **"المراغي"**، وهذا المخطوط هو كتاب "نهج البلاغة" الذي كُتب عام 1236هـ/1821م ومحفوظ في كتابخانه مجلس شورای إسلامی بطهران (نسخه شماره ۱۸۸۰۴)[9]، حيث ورد في قيد الفراغ في آخر المخطوط المذكور ما نصه **"... في آخر ساعة من يوم الأربعاء 9 شهر جمادى الآخر سنة ۱۲۳۶ بيد المفتقر إلى رحمة ربه وعفوه محمد بن محمد فصيح المراغي عُفي عنه وعن والديه"**، (لوحتان رقما 33، 34).

وَمِمَّنْ انتسب إلى مدينة مراغة الإيرانية من أعلام الفنانين والخطاطين الإيرانيين ونُعت بـ **"المراغي"** نذكر منهم على سبيل المثال: الخطاط عبد القادر غيبي المراغي (ت: 838هـ/1434م) وكان معاصرًا للقرن 9هـ/15م[10]، وممن أخذ هذا اللقب أيضا من أعلام القرنين 13-14هـ/19-20م كل من: ميرزا محمد باقر المراغي النجفي، وميرزا محمد تقي المراغي، وميرزا محمد جعفر القاجار المراغي الملقب بـ "مُجير السلطان"[11]، وأيضا كل من محمد علي بن أحمد المراغي، محمد بن كاظم المراغي، محمد صادق بن يحيى المراغي[12]، وغيرهم الكثير.

1.1.5. الإنتاج الفني والآثار الخطية له:

لهذا الخطاط العديد من الآثار والأعمال الخطية المؤرخة والموقعة باسمه نذكر منها[13] :

- مخطوطة تفسير آية الكرسي، نسخها عام 1201هـ/ 1787م.
- مخطوط تمهيد القواعد الأصولية والعربية لتفريع الأحكام الشرعية، كُتب سنة 1204هـ/ 1790م.
- نسخة من مخطوط حاشية وافية الأصول، سنة 1204هـ/ 1790م.
- مخطوط نهج البلاغة، مؤرخ بعام 1236هـ/1821م، مكان النسخ: مراغة، محفوظ في كتابخانه مجلس شورای اسلامی، نسخه شماره ۱۸۸۰۴ (لوحة رقم 33).
- نسخة من كتاب الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، 1273هـ/ 1857م (لوحتان رقما 31، 32).

=الحميري (محمد بن عبد المنعم، ت 900هـ)، *الروض المعطار في خبر الأقطار*، تحقيق: د.احسان عباس، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان،1984م، ص 535.

هذا وتعد مدينة مراغة واحدة من المدن الإسلامية التي شهدت نشاطا كبيرًا في الحركة العلمية في القرنين السابع والثامن الهجريين، وأصبحت محط أنظار العلماء والفقهاء وطالب العلم من مختلف المدن الإسلامية وبمختلف العلوم النقلية والعقلية، وسقوط الخلافة العباسية في بغداد (656هـ/1258م) مما جعلها تبوء بمكانة علمية مهمة نتيجة لهجرة العلماء إليها واتخاذها عاصمة لإقليم أذربيجان واهتمام السلاطين المغول فيها. للمزيد راجع: محمود (نوال ناظم)، *الحياة العلمية في مراغة في* القرنين السابع والثامن الهجريين، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية، العدد (17)، السنة (السابعة) عام 2015، ص 389 وما تلاها.

9) وفي هذا الصد أودُّ أن أتوجه بجزيل الشكر والعرفان للفنانة والباحثة الإيرانية زهرا نوايى لواسانى على قيامها بتصوير هذا المخطوط المحفوظ في هذه المكتبة وإرساله لي عبر تطبيق التليجرام.

10) العزاوي، عباس، *الخط العربي في إيران*، مجلة سومر، المجلد (25) الجزءين الأول والثاني، 1969م، ص ص 183، 184.

11) الحسيني، *تراجم الرجال*، ص 592، 616، 649.

12) درايتى، مصطفى، *فهرستگان نسخه های خطی ایران (فنخا)*، المجلد (43)، ايران، سازمان اسناد و كتابخانه ملى جمهورى اسلامى ايران، 1394هـ ، ص616.

13) درايتى، *فهرستگان نسخه های خطی*، ص 616.

وخلاصة القول، إن محمد بن محمد فصيح المراغي لم يكن شيخًا وفقيهًا ومحققًا فحسب، بل كان أيضا خطاطا ماهرًا برع في مجال فن الخط العربي بأنواعه، وله العديد من الكتب والمؤلفات سواء في علوم القرآن أو أصول الفقه والشريعة، بالإضافة إلى كتابة العديد من المخطوطات والنسخ القرآنية البديعة مختلفة الأحجام، يشهد بذلك كثرة أعماله الخطية التي قام بنسخها طيلة حياته.

2.5. الخطوط المستخدمة والأسلوب الفني للخطاط :

استخدم الخطاط في كتابة المتن القرآني بمصحف الدراسة خط نسخ دقيق للغاية من النوع الغباري[14] باستعمال المداد الأسود والحركات الإعرابية بنفس المداد، فجاءت الكتابة دقيقة وصغيرة جدًا للغاية تكاد لا تُرى بالعين المجردة بل وتُجهِد العين إذا ما استطال النظر لمحاولة القراءة فيها.

في حين أنه استخدم خط الثلث في كتابة عناوين السور بمداد أحمر على أرضية ذهبية داخل أشرطة وفواصل زخرفية، كما استخدم خط الرّقَاعِ والذي يُعرف أيضا بخطي التوقيع والإجازة في كتابة قيد الفراغ بنهاية المصحف، وهذا الخط كان مخصصا لكتابة الحواشي وخواتيم المصاحف وقيود الفراغ لما له من طواعية ظاهرة في أسلوبه مما يجعله مختلفا عن خط المتن تحاشيًا للاختلاط بينهما، كما استخدمه الخطاطون بشكل خاص في كتابة إجازة الخط حتى صار يُعرف في فترة متأخرة من زمن الدولة العثمانية باسم خط الإجازة[15].

وهناك الكثير من المصاحف الفارسية المستخدم فيها خط الرّقاع في كتابة قيود الفراغ ونصوص توقيعات الخطاطين نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تلك الموجودة في نهاية كل من: مصحف الخطاط محراب بن محمد تبريزي من العصر الصفوي المؤرخ بسنة 996هـ/ 1588م ومحفوظ بدار الكتب المصرية[16]، ومصحف آخر صفوي للخطاط ابن علاء الدين محمد بن محمد الحسيني ويحمل تاريخ 1140هـ/1727م محفوظ في نفس الدار[17]، وآخر للخطاط ابن حيدر محمد تقي الشوشتري مؤرخ بسنة 1077هـ/ 1667م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[18]، وعدة مصاحف أخرى محفوظة أيضا بذات المتحف المذكور مثل: مصحف قاجاري للخطاط محمد شفيع بن محمد إسماعيل المؤرخ بسنة 1242هـ/1826م[19]، وآخر قاجاري مؤرخ بسنة 1262هـ/1845م للخطاط علي رضاء اليزدي[20]،

---

[14] **خط الغُبار أو قلم الغبار**: هو أحد الخطوط العربية، استخدم في انتاج المخطوطات والمصاحف الصغيرة للغاية. ويقول عنه القلقشندي أنه سُمي بالغُبَارِ لدقته، كأن النظر يضعف عند رؤيته لدقته كما يضعف عن رؤية الشئ عند ثوران الغبار وتغطيته له، وهو الذي يكتب به في القطع الصغيرة من ورق الطير وغيره، وبه تكتب بطائق (رسائل) الحمام التي تحمل على أجنحتها في ورق الطير، لذلك يسميه بعضهم **"قلم الجناح"**، وهو قلم ضئيل مولد من الرقاع والنسخ، مفتح العقد من غير ترويس فيه، وينبغي أن تكون قطته مائلة إلى التدوير لتفرعه عن الرقاع والنسخ. للمزيد انظر: القلقشندي، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، الجزء الثالث، المطبعة الأميرية بالقاهرة، دار الكتب الخديوية، 1914م، ص 132.

هذا ويشير عباس العزاوي إلى أن هذا الخط نسبة إلى مخترعه الذي عُرف باسمه (**غباري**) الخطاط المعروف، وهذا الخط نوع من النسخ ويتجلى من صغره أنه أشبه بالغبار ويدعو إلى الحيرة في تدوينه وكتابته، وقد كتب الخطاط الشيخ أحمد الزنجاني النجفي الملقب في إيران بـ (معصومي) سورة الإخلاص على حبة من الأرز بمهارة فائقة. انظر: العزاوي، عباس، *الخط العربي في تركيا*، مجلة سومر، العدد 32، الجزء الأول والثاني، عام 1976، ص415.

[15] درمان، مصطفى أوغور، *فن الخط، تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور*، ترجمة صالح سعداوي، الطبعة الأولى، استانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1991م، ص26.

[16] تحت رقم 381 مصاحف طلعت.

[17] تحت رقم 18م مصاحف.

[18] تحت رقم 18095.

[19] تحت رقم 18100.

[20] تحت رقم 18085.

وآخر للخطاط أقا إبراهيم القمي مؤرخ بسنة 1299هـ/1882م[21]، وغير ذلك من النماذج الكثيرة المحفوظة في متاحف ومكتبات عالمية[22].

أما عن **الأسلوب الفني** لهذا الخطاط، فيبدو أنه كان خطاطا متمكنًا من أدواته، لديه دقة ومهارة شديدة في أساليب الكتابة ومعرفة قواعدها، حيث جاءت الكتابة منتظمة، وفي سطور متساوية ومتراصة بشكل جيد مع إطار الصفحات، كما يوجد تباعد ما بين السطور على نسبة واحدة، وبها توازن في توزيع الكلمات في أغلب الأوراق، وإن كنا قد لاحظنا من خلال التصفح الجيد لأوراق المخطوط وجود فراغات (مسافات) بسيطة في نهايات بعض الأسطر القرآنية وعدم تساويها أحيانا مع الإطار في العديد من الصفحات، كما يوجد أحيانا تجزئة لبعض الكلمات القرآنية وتوزيعها على سطرين.

ومن ناحية أخرى، فقد التزم هذا الخطاط بعدم الخروج عن إطار النص القرآني في جميع الأوراق حتى أن آيات السهو التي وقع فيها قام بمعالجتها وتصحيحها عندما تنبّه للخطأ أثناء الكتابة عن طريق خروجه قليلًا عن تصميم إطار المستطيل المحدد للنص القرآني.

ومن خلال تناول هذا المصحف موضوع الدراسة يتضح لنا براعة هذا الخطاط في استخدامه للقلم الدقيق (الغُباري) - شأنه شأن العديد من زملائه الخطاطين - وكل هذا يدلُّ بلا شك على أن هذا الخطاط كان له مدرسة خطية متميزة وأسلوب فني واضح في مجال النسخ والكتابة.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك العديد من أسماء النسّاخ والخطاطين الفرس الذين تخصصوا في كتابة المخطوطات والمصاحف الشريفة بالقلم الدقيق (الغُباري) أو فيما تسمى بـ "الكتابة المجهرية" نذكر منهم على سبيل المثال: الخطاط غُبَاريّ اليزدي الذي كان يكتب الدقيق الصغير من الخط ولذا أطلق عليه "غُباري" فصار علمًا عليه، ولم يُعرف اسمه ولا تاريخ وفاته[23]، والخطاط عمر الأقطع الذي قدم للأمير تيمور مصحفًا صغيرًا في حجم فص الخاتم، والخطاط الغُبَاريّ الگيلاني، والخطاط مير قربى لاهجانى الذي كان فَذًّا في الخط الياقوتي والغباري[24]، ومنهم أيضا الخطاط محمد محسن الأصفهاني الذي كتب مصحفا في سنة 1114هـ/1702م، والخطاط "أصفهاني" الذي نسخ مصحفا يعود لفترة القرن 13هـ/19م، وكلا المصحفين محفوظان في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[25]، وممَّنْ برع في هذا القلم أيضا من الخطاطين العثمانيين كل من: الخواجة عبد الرحمن الغُبَاريّ، سيد قاسم الغُبَاريّ الذي اشتهر باسم " الغُبَاريّ" لرسمه سورة "الإخلاص" بخط صغير كحبَّةِ الأرز[26].

3.5. مسطرة المصحف:

تختلف مسطرة مخطوطات المصاحف بشكل عام من مخطوط لآخر، ومن نماذج لأخرى، حسب حجم وأبعاد تلك المخطوطات، سواء أكانت تتبع النظام الفردي أو الزوجي لعدد الأسطر، وبالنسبة لتلك النوعية من المصاحف

---

[21]) تحت رقم 18083.

[22]) للمزيد راجع: الغول، محمد فراج محمد محمد، *فن تزويق المصاحف الإيرانية، دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية*، مجلدين، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2019م، لوحات أرقام 98 – 99 - 117- 118- 189- 190- 235- 236- 289- 386- 387.

[23]) الكردي، محمد طاهر عبد القادر، *تاريخ الخط العربي وآدابه*، الطبعة الأولى، القاهرة، 1939م، ص 348.

[24]) بيدابيش، حبيب أفندى، *خط وخطاطان*، ترجمة وتقديم سامية محمد جلال ومراجعة الصفصافي أحمد القطوري، ط1. القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010، ص319، 336.

[25]) الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 141، ص 419.

[26]) بيدابيش، *خط وخطاطان*، ص 210، 321.

العمودية ذات الأحجام المتناهية في الصغر، نلاحظ أن عدد أسطر الصفحة الواحدة فيها يتراوح ما بين 18- 35 سطرا، فكلما زادت مسطرة المصحف كلما قلّ عدد الأوراق والعكس صحيحا، بالإضافة إلى كثرة عدد الكلمات في السطر الواحد.

وتطبيقًا على مصحف الدراسة، نجد كثرة عدد الأسطر في الصفحة الواحدة التي بلغت عشرين سطرًا، وتراوحت عدد الكلمات في السطر الواحد ما بين (5: 11) كلمة، في حين تقلّص عدد الأوراق إلى (275) ورقة.

ومن نماذج المصاحف الفارسية ذات الأحجام الصغيرة، والتي تتشابه أساليب نسخها وزخرفتها تماما مع مصحف الدراسة كل من: مصحف محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[27]، يعود للعصر الصفوي للخطاط محمد محسن الأصفهاني مؤرخ بسنة 1114هـ/1702م (أبعاده: 10.5× 6.2 سم) حيث بلغت مسطرة المصحف 22 سطرا في حين بلغ عدد أوراقه 210 ورقة، وأيضا مصحف آخر من العصر القاجاري للخطاط "أصفهاني" يعود للقرن 13هـ/19م (أبعاده: 8.4× 5 سم) محفوظ بالمتحف نفسه أيضا[28]، وبلغت مسطرته 20 سطرًا، في حين بلغ عدد أوراقه 235 ورقة، وغير ذلك من النماذج الأخرى[29].

4.5. الألقاب الواردة بمصحف الدراسة:

ورد في حرد المتن بصفحتي الختام في نهاية مصحف الدراسة بعض الألقاب الخاصة بهذا الخطاط مثل لقب **مِيرْزَا، أَقَلّ العِبَادِ**.

لقب مِيرْزَا أو "مِرزا":

من أكثر الألقاب التي كانت تطلق على الأمراء والنبلاء للدلالة على الشرف والسيادة، وهو في الأصل لقب فارسي مركب من مقطعين هما: "أمير" و "زاد" أو "زاده" التي هي اختصار لكلمة **"اميرزداه"** أو **"ميرزداه"** أو **"ميرزاد"** مثل لقب "شاهزاده"، ومعناها **"ابن الأمير"** أو **"ابن الملك"**[30]، ثم خُففت هذه الكلمات لكثرة الاستعمال بحذف الألف من أولها والدال والهاء من آخرها، فيقال **"مِيرْزا"** أو **"مِرزا"**، وتستعمل هذه اللفظة على نحوين: الأول: اسم علم، والثاني كلقب للتشريف والتكريم لمن كانت أمه علوية[31]، أي من نسل علي وفاطمة الزهراء، بخلاف لقب **"السيد"** الذي يُطلق لمن كان أبوه ينتهي نسبه إلى النبي محمد ﷺ، ويبدو أن هذا اللقب قد انتشر في بعض بلاد العرب والعجم في القرون المتأخرة مثل إيران وتركيا والعراق.

وذكر شتا في المعجم أيضا أن **"ميرزداه"** بمعنى أمير أو سيد من سادات آل البيت، وأن لقب ميرزا إذا ذُكر قبل الاسم فهو بمعنى أمير، أما إذا قيل بعد الاسم فيدل على أن المذكور متعلما ومثقفا[32].

وَمِمَّنْ تلقَّب بلقب **"الميرزا"** من الفنانين والخطاطين في عهد القاجار نذكر منهم: ميرزا محمد رضا قاجار، ميرزا كوچک وصال (محمد شفيع شيرازي)، آقا ميرزا بزرگ غفارى، ميرزا أبو الحسن خان غفارى (صنيع الملک)، ميرزا على صفاى شيرازى، ميرزا فتح الله شيرازي، ميرزا أحمد مذهب باشى، ميرزا يوسف، ميرزا بابا أصفهاني،

---

[27]) تحت رقم 18130.
[28]) تحت رقم 18123.
[29]) للمزيد راجع: الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 141 وما تلاها، ص 419 وما تلاها.
[30]) ناظم الأطباء،على أكبر نفيسى، *فرهنگ نفيسى*، مجلد پنجم (م - ى)، تهران، كتابفروشى خيام، 1355هـ، ص 3621.
[31]) دهخدا، على اكبر، *لغت نامه*، جلد چهاردهم (معتمد - نوال)، تهران، مؤسسة انتشارات وچاپ دانشگاه تهران، 1998م، ص21971، 21972.
[32]) شتا، إبراهيم الدسوقي، *المعجم الفارسى الكبير، فرهنگ بزرگ فارسي، قاموس فارسي- عربي*، ثلاثة أجزاء، القاهرة، مكتبة مدبولى، 1992م، ص 2844.

ميرزا محمد علي تبريزي، ميرزا أبو القاسم[33]، وأيضا كل من: ميرزا محمد تقي قاجار، ميرزا مهدي كاشاني، ميرزا محمد تبريزي، ميرزا محمد گلبايگانى، ميرزا قربانعلي، ميرزا غلامرضا شيرازي[34]، بالإضافة أيضا إلى كل من: ميرزا جاني فسائى، ميرزا سنگلاخ خراسانى، ميرزا فتحعلى شيرازى[35]، والميرزا عبد العلي الخراساني، الميرزا أحمد شاملو، الميرزا علي رضا برتو الأصفهاني، الميرزا غلامعلي النائيني[36]، وغيرهم الكثير.

لقب "أقل العباد":

من ضمن الألقاب التي تدل على التواضع والخشوع وشدة تحقير الذات، وورد في حرد المتن بمصحف الدراسة بصيغة **"أقل العباد عملًا وأكثرهم ذللًا وخطاءًا".**

وقد ورد هذا اللقب بعدة صيغ متباينة في العديد من النماذج الأخرى غير مصحف الدراسة، ومن ذلك صيغة **"أقل عباد الله"** التي جاءت ضمن الألقاب الواردة في حرد المتن بمصحف صفوي مؤرخ بسنة 957هـ/1550م محفوظ بمتحف قصر المنيل[37]، ونفس الصيغة أيضا وردت في قيد الفراغ بمصحف قاجاري يعود للقرن 13هـ/19م محفوظاً بمتحف الفن الإسلامي[38].

5.5. طريقة تسجيل تاريخ النسخ الواردة بالمصحف :

وردت طريقة تسجيل الخطاط لتاريخ إتمام العمل والفراغ من النسخ في حرد المتن بنهاية مصحف الدراسة محددة باليوم والشهر والسنة الهجرية، حيث ذكرها الخطاط باليوم (وهو يوم الخميس) والشهر الهجري (سلخ أي "نهاية" شهر ربيع الثاني) بالحروف العربية، في حين أنه سجل السنة الهجرية بالأرقام الحسابية (سنة 1303هـ/1886م) وكتابتها أيضا باللغة الفارسية (يكهزار و سيصد و سه) وترجمتها: **يكهزار**: أي ألف، **سيصد**: أي ثلثمائة، **سه**: أي ثلاثة (ألف وثلثمائة وثلاث).

وهناك الكثير من نماذج المصاحف الأخرى التي ورد فيها تاريخ الفراغ والانتهاء من النسخ محددًا باليوم والشهر والسنة الهجرية سواء أكانت تلك السنة مسجلة بالحروف العربية فقط أو الحروف والأرقام العددية معا، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: مصحف فارسي من العصر القاجاري مؤرخ بسنة 1281هـ/1864م، ومصحف آخر مؤرخ بسنة 1286هـ/1869م[39]، ومُصحفان تُرْكِيَّان بمكتبة جامعة أم القرى أحدهما مؤرخ بسنة 1137هـ/1725م والآخر مؤرخ بسنة 1190هـ/ 1776م[40]، وأيضا بمصحف عثماني مؤرخ بسنة 1194هـ/ 1780م[41]، وغير ذلك من النماذج.

---

[33]) رستمى، مصطفى، *جلد سازى ايرانيان از سلجوقيان تا قاجار*، چاپ اول، تهران، مؤسسه تأليف، ترجمه و نشر آثار هنرى (متن)، 1392هـ ، ص186- 192.

[34]) سرمدى، عباس، *دانشنامه، هنرمندان ايران وجهان اسلام، از مانى تا معاصرين كمال الملک*، چاب اول، تهران، انتشارات هيرمند، 1380هـ، ص654، ص901- 906.

[35]) دهخدا، *لغت نامه*، ص 21972.

[36]) فضائلى، حبيب الله، *أطلس الخط والخطوط*، ترجمة د.محمد التونجي، ط2. سوريا - دمشق، مكتبة دار طلاس، 2002، ص346، 349، 352، 355.

[37]) تحت رقم 226 أثر.

[38]) تحت رقم 18123. للمزيد انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 537.

[39]) محفوظان بمتحف الفن الإسلامي، انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 547.

[40]) الغول، محمد فراج محمد محمد، *خط وتذهيب وزخرفة المصحف الشريف، دراسة أثرية فنية*، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق ودار القاهرة للنشر والتوزيع، 2019م، ص 276، 278.

[41]) عبد العزيز، شادية الدسوقي، *فن التذهيب العثماني على المصاحف الأثرية*، الطبعة الأولى، دار القاهرة، 2002م، ص 266.

6.5. أعمال التذهيب والزخرفة المنفذة بالمصحف :

من المعروف أن فن التذهيب هو فن زخرفة صفحات المخطوط عن طريق زخارف ملونة ومذهبة، وقد أبدع الفنان المسلم في استخدام مداد الذهب وتفانى فيه وتجلّى ذلك في زخرفة المخطوطات وعلى رأسها المصاحف الشريفة، فكان يبذل أقصى جهده ووقته في جعل كتاب الله المقدّس تحفة فنية رائعة تجذب الإنتباه وتلفت الأنظار وتجلب الإنشراح في الصدور والراحة في النفوس، ولم يكن هذا العمل بالنسبة له مصدرًا من مصادر جلب الرزق والتكسب فحسب، بل كان مرتبطًا به إرتباطًا عاطفيًا وروحيًا وبمثابة عمل يتقرب به إلى الله سبحانه وتعالى[42].

هذا ويُعَدُّ فن التذهيب فنًا قائمًا بذاته وقاسما مشتركا بين مختلف فروع فنون الكتاب، وبصفة عامة فهو مظهر من المظاهر الإبداعية والجمالية للفن الإسلامي، لذلك اهتم به الفنانون والمُذهّبون عبر العصور إهتماما شديدًا وعملوا على رعايته وتطوير أساليبه بصفة مستمرة حتى وصل هذا الفن ولا سيما في إيران وبالأخص خلال العصرين التيموري والصفوي ثم القاجاري إلى أقصى مراحل التطور والازدهار والنضج الفني المنقطع النظير، ويمكن القول بأن الفنانين الإيرانيين برعوا في مجال فنون الكتاب المختلفة ومنها فن التذهيب براعة شديدة للغاية لا يُضاهيهم أي فنانين آخرين في هذا المجال، وأصبح فن التذهيب الفارسي فنًا راقيًا ومستقلًا لا مثيل له على مستوى العالم حتى اليوم[43].

ومَرَّ فن التذهيب في إيران بالعديد من مراحل النمو والتطور خلال العصور والفترات التاريخية المختلفة، وتميزت كل فترة من هذه الفترات بملامح وسمات هامة للتذهيب، ووجود مراكز ومدارس فنية متخصصة اشتهرت بعينها في أساليب التذهيب مثل شيراز وتبريز وخراسان، وكان لكل فترة من هذه الفترات والمراكز الفنية مميزاتها الخاصة في عملية التذهيب داخل الصفحة سواء من حيث التصميم أو الألوان أو أسلوب التنفيذ[44].

وقد ازدهرت الحياة الفنية خلال العصر القاجاري وبصفة خاصة فنون الكتاب (سواء الخط، أو التذهيب، التصوير، التجليد) ووصولها إلى ذُرْوَتِهَا لا سيَّما في عهد كل من فتحعلي شاه القاجاري (1212-1250هـ/ 1798-1834م) وناصر الدين شاه (1246- 1313هـ/1848- 1896م) حيث ظهر بشكل ملحوظ أساليب جديدة من التنوع والتجديد والابتكار من قبل كبار أساتذة الفن المشهورين آنذاك وفقا لمتطلبات ذلك العصر نتيجة الاتصال بالعالم الغربي، ووصلت نفاسة المخطوطات في كتابتها وزخرفتها البديعة وتجليدها إلى درجة عالية من النضج والتطور لم تصل إليها من قبل[45]، ويبدو أن تذهيبات ذلك العصر كانت مستقلة ومتميزة تمامًا عن تذهيبات العصور السابقة وبعضها كان مثيرًا للدهشة والإعجاب[46].

واتّبع الفنانون والمذهبون الإيرانيون العديد من الأساليب الفنية في زخرفة وتذهيب المخطوطات والمصاحف منها: التذهيب الخالص، التذهيب الملون، زرافشان "أفشان گرى"، طلاانداز بين سطور، وغير ذلك من أساليب التذهيب التي نُفذت في معظم المواضع الفنية والزخرفية بمخطوطات المصاحف الفارسية بشكل عام، حيث أصبح التذهيب جزءًا أصيلًا لا يتجزأ عن الزخرفة، وعادة ما كان الفنان يقوم بتنفيذ أكثر من أسلوب من هذه الأساليب في

---

[42]) عبد العزيز، شادية الدسوقي، *المدخل إلى فنون الكتاب في العصر الإسلامي*، الطبعة الأولى، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، 2015م ، ص 119، وانظر أيضا: عبد العزيز، *فن التذهيب العثماني*، ص 25.

[43]) للمزيد من المعلومات والتفاصيل انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 553 وما تلاها.

[44]) عظيمى، حبيب الله، *ادوار تذهيب در كتاب آرايى مذهبى ايرانى*، نشريه هنرهاى زيبا، هنرهاى تجسمى، شماره 41، بهار 1389هـ. ص 25، ص 31.

[45]) رستمى، *جلد سازى ايرانيان*، ص ص 29، 30.

[46]) عظيمى، *ادوار تذهيب*، *ص31*.

نفس الموضع الزخرفي الواحد، واستخدم اللون الذهبي بكثرة وعلى نطاق واسع مع الألوان الأخرى وبدرجات متفاوتة في زخرفة هذه المخطوطات[47].

وبالنسبة لمصحف الدراسة، فنجد أن الفنان والمذهب الفارسي لم يمنعه صغر حجم هذا المصحف من العناية بزخرفته وتذهيبه على أعلى مستوى من الدقة والمهارة الشديدة كما لو كان مخطوطا كبير الحجم، وقد تنوعت مواضع التذهيب والزخرفة المنفذة داخل هذا المصحف فشملت كلا من :

1- **صفحتا الافتتاحية**: حيث تضمنت كتابة بعض الأدعية الدينية التي تقرأ قبل التلاوة بالمدادين الأسود والأحمر بالتبادل داخل تصميم فني جميل لم يأخذ حيز الورقة بأكملها، وحُددت العناصر الزخرفية المنفذة في هذا التصميم باللون الأسود ورُسمت باللون الذهبي بدرجاته المختلفة على أرضية الورق.

2- **صفحتا البداية**: التي اعتنى بها المذهب اعتناءً كبيرا، فجاءت في غاية الثراء الفني والزخم الزخرفي، وشغل التصميم الفني لها كامل مساحة الورقة، وتم تنفيذ العناصر الزخرفية سواء أكانت رسوما نباتية أو تشكيلات هندسية على أرضيات متباينة من اللونين الذهبي والأزرق بكثرة، وهما اللونان المفضلان في زخرفة صفحات البداية بالمصاحف عبر العصور، فضلًا عن استخدام الألوان الأخرى المساعدة في عملية التذهيب والزخرفة، ونلاحظ أن نسبة وكمية اللونين الذهبي والأزرق المستخدمين في مثل هذه الصفحات كانت تختلف من مخطوط لآخر تبعا لاختلاف المدارس والمراكز الفنية القائمة على إنتاج هذه المخطوطات والمصاحف الشريفة.

3- **فواصل الآيات**: نُفذت في مصحف الدراسة من خلال دوائر صغيرة محددة باللون الأسود، واقتصر استعمال لمسات طفيفة من التذهيب أحيانا داخل أجزاء من هذه الدوائر.

4- **عناوين السور:** حيث تنوعت أساليب تنفيذها وزخرفتها تنوعا كبيرا داخل الأوراق، سواء عن طريق عمل أشرطة قصيرة مذهبة فقط أو تنفيذ حشوات مزخرفة واستعمال التذهيب بشكل أساسي فيها كمهاد (أرضية) في المنتصف لكتابة بيانات السور عليها بالمداد الأحمر، وذلك مع الألوان الأخرى المستخدمة في زخرفة أركان الحشوات ولا سيما اللونين الأزرق والأبيض.

5- **صفحتي الختام:** احتوت على قصار السور القرآنية، والتي نفذت فيها العديد من الفواصل الزخرفية الخاصة بعناوين السور المشار إليها سابقا.

6- **التقسيمات الحزبية**: لكل من "نصف الجزء" و "الجزء" و "مواضع السجدات" والتي نُفذت في وحدات فنية دقيقة على أرضية الورق بهوامش الصفحات، وبمنتصفها استعمل مداد الذهب كأرضية لكتابة الكلمات الدالة على التقسيم بمداد أحمر.

7- **إطار الصفحات**: المحيط بالمستطيل المحدد للمتن القرآني من جميع الجهات الأربع، ويتألف إطار الصفحات بمصحف الدراسة من إطارين كل منهما محدد بخطين رفيعين متوازيين، أحدهما إطار داخلي ليس به تذهيب، والآخر إطار خارجي لونت فيه المساحة بين الخطين بماء الذهب، ويُعرف هذا الإطار المذهب والمزخرف عند الإيرانيين باسم "جدول" أو "كمند"[48]، ويسمى أحيانا "كمند زرين" أي "الإطار أو الجدول الذهبي"[49].

---

[47]) للمزيد انظر الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 569.

[48]) هروى، نجيب مايل، *لغات واصطلاحات فن كتابسازى، همراه باصطلاحات جلد سازى، تذهيب، نقاشى*، تهران، انتشارات بنياد فرينگ ايران، 1353هـ، ص 134.

[49]) كشميرى، مريم، *تذهيب در ايران، تاريخچه، نقوش و اصطلاحات*، چاب اول، تهران، 1396هـ، ص172.

8- **هوامش الصفحات:** مثل الهامش الزخرفي الموجود بالصفحتين التاليتين لصفحتي البداية، نفذ الفنان بداخله الكثير من العناصر النباتية المرسومة باللون الأسود ولونت بدرجات متباينة من اللون الذهبي مع لمسات من الألوان الأخرى على أرضية الورق.

9- **سطور الكتابة القرآنية:** والتي أُحيطت هي الأخرى بخيوط صغيرة مذهبة في جميع الأوراق، حيث نُفذت وفق الأسلوب الإيراني المعروف بـ "طلااندازي بين سطور" أي تزيين ما بين السطور بماء الذهب[50].

10- **حَرْدُ المتن:** امتدت إليه أيضا أعمال التذهيب، حيث تخلَّل سطور النص الكتابي الخاص بتوقيع الخطاط خيوط رفيعة من مداد الذهب أيضا.

7.5. الأسلوب الصناعي والزخرفي لغلاف المصحف محل الدراسة :

تُعَدّ عملية التجليد هي المحطة الأخيرة من مراحل صناعة المخطوط بوجه عام، وقد شهد فن التجليد عبر العصور الإسلامية الكثير من مراحل النمو والتقدم، ووصل هذا الفن فى إيران إلى أقصى درجات الازدهار والتطور سواء في الأساليب الصناعية أو الزخرفية، يشهد على ذلك الكثير من نماذج الدفوف الرائعة التي وصلت إلينا من إيران خلال عصورها التاريخية المختلفة لا سيما خلال العصر التيموري ثم الصفوي والقاجاري.

وقد سبق القول في الدراسة الوصفية لمخطوط الدراسة الميل والاعتقاد بأن الغلاف الحالي له على الأرجح مضاف وليس الغلاف الأصلي له الذي رُبما يكون قد فُقد أو استبدل من مكانه وأعيد تجليده في مخطوط آخر، وهذا أَمْرٌ شاع في دفوف المخطوطات الفارسية بوجه عام والدفوف القاجارية منها بشكل خاص.

أما عن السبب الذي دفع الباحث إلى الإعتقاد بأن الغلاف الحالي مضاف ومستحدث هو أن هذا المصحف الشريف يعود إلى إيران خلال العصر القاجاري طبقا لقيد الفراغ المسجل في نهاية الأوراق بسنة 1303هـ/1886م، وهذا العصر تميز بأن غالبية دفوف المخطوطات المنتجة فيه كانت منفذة بأسلوب اللاكيه الذي أصبح هو السمة السائدة والغالبة في تلك الفترة.

والأدلة كثيرة على انتشار وذيوع هذه الطريقة الصناعية في إيران وتنفيذها بكثرة على دفوف المخطوطات والمصاحف الفارسية لا سيّما تلك التي ترجع إلى فترة العصرين الصفوي والقاجاري، منها ما ذكره العديد من العلماء والباحثين في هذا الشأن من أن الجلود المزخرفة باللاكيه هي ابتكار إيراني، وكانت تصنع من الورق المضغوط مع بعضه البعض ثم يغطى بطبقة المعجون أو الجص (*papier mache*) ثم تُدهن هذه الطبقة بأكثر من طبقة من اللاكيه الشفاف ثم يرسم عليها بالألوان المائية[51]، ويُضيف آخرون أن اللاكيه استخدم لأول مرة من قبل فناني هراة، وأن السبب الرئيسي في ظهوره وبداية استخدام الفرس له في صناعة جلود الكتب والمخطوطات هو نتيجة للعلاقات والروابط الحميمة بين إيران والصين[52].

كما أشار آخرون إلى أن هذه الطريقة كانت لها شعبيةً ورواجًا عظيمًا في كل من تبريز وأصفهان خلال القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين/ السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، واستمرت تلعب دورًا هامًا في

---

[50]) هروى، نجيب مايل، *كتاب آرايى در تمدّن اسلامى، مجموعة رسايل در زمينة خوشنويسى، مركب سازى، كاغذگرى، تذهيب وتجليد*، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوى، 1372هـ ، ص 697.

[51]) Sarre (F.), Islamic Bookbinding, London, 1939, p.19

[52]) Aga Oglu (M.), Persian Bookbinding of the fifteenth century, Annabar, 1935.p.13 & Aslanapa (Oktay), The Art Of Bookbinding (The Arts Of The Book in Central Asia 14th – 16th Centuries) Unesco, 1977. P.60

الحياة الفنية خلال العصر القاجاري[53]، حيث انتشرت بكثرة خلال هذا العصر وتفوقت بقوة على الدفوف (الأغلفة) المضغوطة، وقد أحرزت طريقة التجليد باللاكيه في هذا العصر تقدمًا كبيرًا من خلال استخدام أساليب وتقنيات جديدة، حتى أن أغلب المصاحف النفيسة والمخطوطات المزوقة وغيرها كانت تُقَدَّم لأصحاب الذوق الرفيع بتلك الدفوف المغطاة والمزينة باللاكيه[54].

ومن ناحية أخرى، يُلاحَظ أنه من ضمن التصاميم الزخرفية الهامة التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بدفوف اللاكيه السائدة في تلك الفترة القاجارية هو تصميم باقات الزهور والورود الطبيعية، والذي تميز بالإبداع والتنوع والواقعية الشديدة ووضوح التأثيرات الأوروبية بقوة في زخارف هذا التصميم، ويؤكد ذلك الرأي أيضا ما ذكره كل من "روبنسون" و"هالدين" من أن التأثيرات الأوروبية قد ظهرت في أواخر الدولة الصفوية عام 1670م تقريبا، وأصبحت مألوفة في البلاط منذ ذلك الوقت، وقد زادت هذه التأثيرات بشكل كبير خلال العصر القاجاري وبصفة خاصة خلال سلطنة فتح علي شاه القاجاري (1212-1250هـ/ 1797- 1834م)[55]، كما ذكر أنطوني ولش أيضا قوله بأن فن التصوير والخط لم يَسْتَعِدْ مكانته إلا في عهد حكم القاجار خلال القرن 13هـ/19م - وبطبيعة الحال باقي فروع فنون الكتاب ومنها فن التجليد – عندما تمّ لفترة وجيزة عمل توليفة مكونة من الذوق والتقنية الأوروبية مع الأساليب والطرز الإيرانية التقليدية، نتج عنها آخر ما أمدتنا به فترة ازدهار فن المخطوطات في إيران[56].

أما عن طريقة تلوين وزخرفة الدفوف المعالجة باللاكيه (دفوف العجينة الورقية) فكانت تتم وفق أسلوبين شاع تنفيذهما خلال العصر القاجاري وما قبله، الأول: أسلوب الرسم باللون الذهبي على أرضية سوداء، والثاني: الرسم على اللاكيه بالألوان المتعددة على أرضيات متباينة مثل اللون الأصفر بدرجاته الذهبي والأحمر القاتم، وهذا الأسلوب الأخير كان له الغلبة والسيادة في دفوف العصر القاجاري، ورجَّحَ البعض أن أصل هذين الأسلوبين في دفوف اللاكيه الإيرانية كان صينيا، حيث كان يُعرف الأسلوب الأول باسم qiangjin، بينما كان الأسلوب الثاني يُعرف باسم Tianqi[57].

ومن ناحية الشواهد الأثرية فهناك نماذج رائعة وكثيرة من دفوف المخطوطات القاجارية فائقة الصنع محفوظة في متاحف ومكتبات العالم المختلفة منفذة باللاكيه وتتبع هذا التصميم المبتكر (تصميم باقات الزهور الطبيعية) السائد خلال العصر القاجاري نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: دفتا مصحف مؤرخ بسنة

---

[53]) هالدين، دانكن، *صحافى وجلدهاى اسلامي*، ترجمة هوش آذر آذرنوش، مجموعة هنر إسلامى 3، چاب اول، تهران، 1366هـ، ص72.

[54]) رستمى، *جلد سازى ايرانيان*، ص ص 29، 30.

[55]) روبنسون، ب.دبليو، *اللاكيه والرسوم الزيتية وفنون الكتاب المتأخر*، كتاب كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة احمد عبد الرازق، الطبعة الأولى، جنيف، 1985م، ص177، هالدين، *صحافى وجلدهاى اسلامي*، ص72 .

[56]) ولش، أنطون، *فنون الكتاب*، كتاب كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة احمد عبد الرازق، الطبعة الأولى، جنيف، 1985م، ص43.

[57]) Gratzl (Emil), Book Covers, (A survey of Persian art from prehistoric times to the present) Voulm III, London 1939. p.1984. &
Khalili (Nasser D.) - Robinson (B.W) & Stanley (Tim), Lacquer of The Islamic Lands, The Nasser Khalili Collection of Islamic art, Vol. XXII, Tow Parts, The Nour Foundation, 1997. pp.16-18

وللمزيد من المعلومات والتفاصيل راجع: الغول، *فن تزويق المصاحف*، ص 644 وما تلاها، البنا، سامح فكري طه، *فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة*، مجلة الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية (حوار جنوب - جنوب) بكلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، الجزء الأول، عام 2010م، ص 56.

1826/1242م محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[58]، وأيضا غلاف مصحف مؤرخ بسنة 1851/1267م بدار الكتب المصرية[59]، وجلدة مصحف من اللاكيه ترجع لعام 1279هـ/1862م صنعها المجلد القاجاري الشهير ميرزا حسين زمان ومحفوظة في قصر جولستان بطهران[60]، وأيضا جلدة مخطوط فارسي منفذة باللاكيه بمتحف والترز للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية[61]، وأيضا دفتي الشاهنامة للفردوسي المحفوظة بدار الكتب المصرية[62].

هذا بالإضافة إلى وجود نماذج أخرى من المصاحف التي تتشابه إلى درجة كبيرة للغاية مع مصحف الدراسة، سواء من ناحية الشكل أو اتباع نفس الأساليب الفنية والزخرفية، وكان الأسلوب الصناعي لدفوف هذه النماذج منفذًا من اللاكيه وتحمل ذلك التصميم البديع السابق ذكره، ومن أمثلة ذلك: غلاف مصحف فارسي مؤرخ بسنة 1114هـ/1702م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[63]، وغلاف آخر قاجاري يعود للقرن 13هـ/19م محفوظ بذات المتحف[64]، (لوحة رقم 27)، وغير ذلك من نماذج الأغلفة الكثيرة.

لذلك اسْتَبْعَدَتْ الدراسة أن تكون الجلدة الحالية للمصحف هي الجلدة الأَصْلِيَّة له، وبالتالي يُمكن عملْ تَصَوُّر للجلدة الأَصْلِيَّة والتي بلا شك كانت لا تخرج عن كونها جلدة صغيرة الحجم منفذة بأسلوب اللاكيه يُزينها تصميم باقات الزهور والورورد الطبيعية شأنها في ذلك شأن الكثير من مثيلاتها المنفذة على دفوف المخطوطات والمصاحف الفارسية التي تنتمي إلى تلك الفترة.

---

[58]) تحت رقم 18100. انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، لوحات أرقام 215، 216، 218، 219.
[59]) تحت رقم 192مصاحف. انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، لوحات أرقام 290، 292، 294.
[60]) رستمى، *جلد سازى ايرانيان*، ص 126- لوحة (80/4).
[61]) تحت رقم (W670). انظر الموقع الالكتروني http://art.thewalters.org
[62]) تحت رقم 53 تاريخ فارسي. انظر: البنا، *فن التجليد في العصر القاجاري*، لوحات أرقام 29 – 31.
[63]) تحت رقم 18130. انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، لوحات أرقام 123، 125، 126، 127.
[64]) تحت رقم 18123. انظر: الغول، *فن تزويق المصاحف*، لوحات أرقام 486، 488، 489، 490.

الخاتمة ونتائج البحث:

- تمت دراسة ونشر هذا المخطوط المصحفي لأول مرة.

- نَسَبَتْ الدراسة هذا المخطوط إلى بلاد فارس (إيران) وإرجاعه إلى فترة زمنية متأخرة خلال العصر القاجاري، وهي فترة أوائل القرن 14هـ/20م.

- كَشَفَت الدراسة عن اسم خطاط المصحف وهو مِيرْزَا مُحَمَّد بْن مُحَمَّد فَصِيح، وتاريخ النسخ في سنة 1303هـ/1886م كما ورد ذلك بحَرْدِ المتن في آخر المخطوط.

- تَوَصَّلَت الدراسة إلى معرفة الموطن الأصلي للخطاط، والذي نُعت بـ"المراغي"، نسبة إلى مدينة "مراغة" الإيرانية، حيث تَمَّ العثور على توقيعه بالكامل في أحد المخطوطات المحفوظة في كتابخانه مجلس شورای اسلامي بطهران.

- أَثْبَتَتْ الدراسة أنه رغم دقة ومهارة هذا الخطاط، إلا أنه أخطأ في كتابة بعض الآيات القرآنية، وقام بتصحيح ذلك السهو عندما تنبّه للخطأ أثناء الكتابة عن طريق خروجه قليلًا عن تصميم إطار المستطيل المحدد للنص القرآني، وهذه المعالجة الفنية قَلَّمَا نجدها في مصاحف كثيرة.

- كَشَفَت الدراسة عن طريقة تحديد تاريخ الفراغ والإنتهاء من النسخ الواردة في حَرْدِ المتن بهذه النسخة القرآنية، حيث حُددت باليوم والشهر والسنة الهجرية التي سُجلت بالأرقام واللغة الفارسية معا.

- تَوَصَّلَت الدراسة إلى مدى العبقرية والمهارة الشديدة والكفاءة العالية التي تَمَتَّعَ بِهَا اَلْفَنَّانُونَ وَالْمُزَوِّقُونَ الإيرانيون في عملية الإخراج الفني لمثل تلك النوعية من المصاحف، حيث لم يمنعهم صِغَر حجمها المتناهي من نسخها وتذهيبها وزخرفتها وتجليدها بدقة شديدة، فجاءت في غاية الإبداع الفني والثراء الزخرفي المنقطع النظير كما لو كانت مخطوطات كبيرة الحجم يستطيعون التعامل معها بكل سهولة ويسر.

- كَشَفَت الدراسة عن كثرة أعمال التذهيب والزخرفة في هذا المخطوط المصحفي، والتي شملت معظم المواضع الفنية والزخرفية داخل الأوراق.

- أَوْضَحَت الدراسة أن طبيعة إنتاج وتزويق مثل هذه النوعية من المخطوطات والمصاحف الصغيرة وصعوبة القراءة فيها بالعين المجردة، لم تكن بغرض القراءة فيها فحسب، بل نُسخت وزوقت لأغراض أخرى مثل: التبرك بها، استخدامها كتمائم، حملها في الجيب، الحفظ والوقاية من السحر والمس وغيره.

- أَرْجَحَت الدراسة أن جلدة المصحف الحالية مضافة وليست أصلية، وتم وضع تصور للجلدة الأصلية وهي كونها جلدة منفذة بأسلوب اللاكيه مع تصميم باقات الزهور الطبيعية والتي لا تختلف عن مثيلاتها المصنوعة والمُنْتَجَةِ في تلك الفترة.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أولا، المصادر:

- ابن حوقل (أبي القاسم محمد بن حوقل النصيبي، ت. 367 هـ/ 977 م)، *كتاب صورة الأرض*، المسمى أيضا بـ المسالك والممالك، بيروت، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، 1992م.

- الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت، ت.626هـ)، *معجم البلدان*، الجزء الخامس، لبنان، دار صادر بيروت، 1977م.

- الحميري (محمد بن عبد المنعم، ت 900هـ)، *الروض المعطار في خبر الأقطار*، تحقيق د.احسان عباس، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، 1984م.

- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي، ت 821هـ/1418م) ، *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*، جزء3، المطبعة الأميرية بالقاهرة، دار الكتب الخديوية، 1914م.

ثانيا، المراجع العربية:

- البنا، سامح فكري طه، *فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة*، مجلة الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية (حوار جنوب - جنوب) بكلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، الجزء الأول، عام 2010م.

- بنين، أحمد شوقى - طوبى، مصطفى، معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجى)، الطبعة الثالثة، المغرب، الخزانة الحسينية بالرباط، 2005م.

- بيدابيش، حبيب أفندى، *خط وخطاطان*، ترجمة وتقديم سامية محمد جلال ومراجعة الصفصافي أحمد القطوري، ط1. القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010.

- الحسيني، السيد أحمد، *تراجم الرجال*، الجزء الثاني، ايران – قم المقدسة، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، ١٤١٤هـ.

- درمان، مصطفى أوغور، *فن الخط، تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور*، ترجمة صالح سعداوي، الطبعة الأولى، استانبول، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1991م.

- روبنسون، ب.دبليو، *اللاكيه والرسوم الزيتية وفنون الكتاب المتأخر*، كتاب كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة احمد عبد الرازق، الطبعة الأولى، جنيف، 1985م.

- عبد العزيز، شادية الدسوقي، *فن التذهيب العثماني على المصاحف الأثرية*، الطبعة الأولى، دار القاهرة، 2002م.

- عبد العزيز، شادية الدسوقي، *المدخل إلى فنون الكتاب في العصر الإسلامي*، الطبعة الأولى، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، 2015م.

- العزاوي، عباس، *الخط العربي في إيران*، مجلة سومر، المجلد الخامس والعشرون، الجزء الأول والثاني، 1969م.

- العزاوي، عباس، *الخط العربي في تركيا*، مجلة سومر، العدد 32، الجزء الأول، 1976م.

- الغول، محمد فراج محمد محمد، خط وتذهيب وزخرفة المصحف الشريف، دراسة أثرية فنية، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق ودار القاهرة للنشر والتوزيع، 2019م.

- الغول، محمد فراج محمد محمد، *فن تزويق المصاحف الإيرانية، دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية*، رسالة دكتوراه، مجلدين، كلية الآثار - جامعة القاهرة، 2019م.

- فضائلى، حبيب الله، *أطلس الخط والخطوط*، ترجمة د.محمد التونجي، ط2. سوريا - دمشق، مكتبة دار طلاس، 2002.

- الكردي، محمد طاهر عبد القادر، *تاريخ الخط العربي وآدابه*، الطبعة الأولى، القاهرة، 1939م.

- محمود (نوال ناظم)، *الحياة العلمية في مراغة في القرنين السابع والثامن الهجريين*، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الإجتماعية، العدد (17)، السنة السابعة، عام 2015م.

- ولش، أنطون، *فنون الكتاب*، كتاب كنوز الفن الإسلامي، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة احمد عبد الرازق، الطبعة الأولى، جنيف، 1985م.

ثالثا، المراجع الفارسية :

- بياني، مهدى، *كتابشناسي كتابهاي خطي*، به كوشش حسين محبوبي اردكانى، تهران، سلسلة انتشارات آنجمن آثار ملى، 1353هـ.

- درايتى، مصطفى، *فهرستگان نسخه های خطی ایران (فنخا)*، جلد 43، ايران، سازمان اسناد و كتابخانه ملى جمهورى اسلامى ايران، 1394هـ.

- دهخدا، على اكبر، *لغت نامه*، جلد چهاردهم (معتمد - نوال)، تهران، مؤسسة انتشارات وچاپ دانشگاه تهران، 1998م.

- رستمى، مصطفى، *جلد سازى ايرانيان از سلجوقيان تا قاجار*، چاپ اول، تهران، مؤسسه تأليف، ترجمه و نشر آثار هنرى "متن"، 1392هـ.

- سرمدى، عباس، *دانشنامه، هنرمندان ايران وجهان اسلام، از مانى تا معاصرين كمال الملک*، چاب اول، تهران، انتشارات هيرمند، 1380هـ.

- شتا، إبراهيم الدسوقي، *المعجم الفارسى الكبير، فرهنگ بزرگ فارسي، قاموس فارسي- عربي*، ثلاثة أجزاء، القاهرة، مكتبة مدبولى، 1992م.

- عظيمى، حبيب الله، *ادوار تذهيب در كتاب آرايى مذهبى ايرانى*، نشريه هنرهاى زيبا، هنرهاى تجسمى، شماره 41، بهار 1389هـ.

- كشميرى، مريم، *تذهيب در ايران، تاريخچه، نقوش و اصطلاحات*، چاب اول، تهران، 1396هـ.

- ناظم الأطباء،على أكبر نفيسى، *فرهنگ نفيسى*، مجلد پنجم (م - ى)، تهران، كتابفروشى خيام، 1355هـ.

- هالدين، دانكن، *صحافى وجلدهاى اسلامي*، ترجمة هوش آذر آذرنوش، مجموعة هنر إسلامى 3، چاب اول، تهران، 1366هـ.

- هروى، نجيب مايل، *لغات واصطلاحات فن كتابسازى، همراه باصطلاحات جلد سازى، تذهيب، نقاشى*، تهران، انتشارات بنياد فرينگ ايران، 1353هـ.

- هروى، نجيب مايل، *كتاب آرايى در تمدّن اسلامى، مجموعة رسايل در زمينة خوشنويسى، مركب سازى، كاغذگرى، تذهيب وتجليد*، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوى، 1372هـ .

رابعا، المراجع الأجنبية :

-Aga Oglu (M.), Persian Bookbinding of the fifteenth century, Annabar, 1935.

- Aslanapa (Oktay), The Art Of Bookbinding (The Arts Of The Book in Central Asia 14^{th} – 16^{th} Centuries) Unesco 1977.

- Gratzl (Emil), Book Covers, (A survey of Persian art from prehistoric times to the persent) Volume III, London 1939.

-Khalili (Nasser D.) - Robinson (B.W) & Stanley (Tim), Lacquer of The Islamic Lands, The Nasser Khalili Collection of Islamic art, Vol. XXII, Tow Parts, The Nour Foundation, 1997.

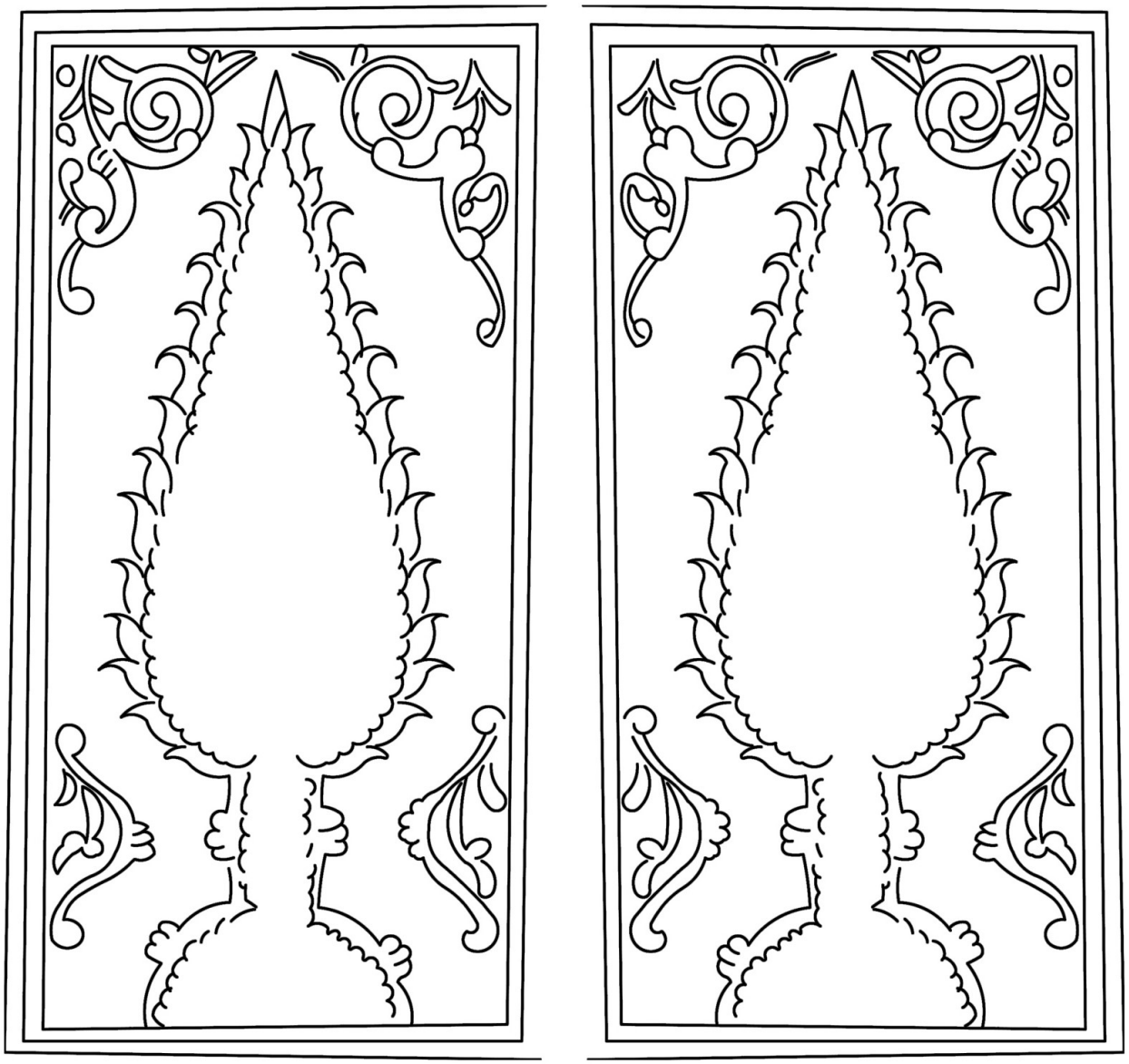
-Robinson (B.W.), Book Covers and Lacquer, (Islamic Painting and the Arts Of the Book) part VIII. London. 1976.

-Sarre (F.), Islamic Bookbinding ,London, 1923.

خامسا، المواقع الإلكترونية:

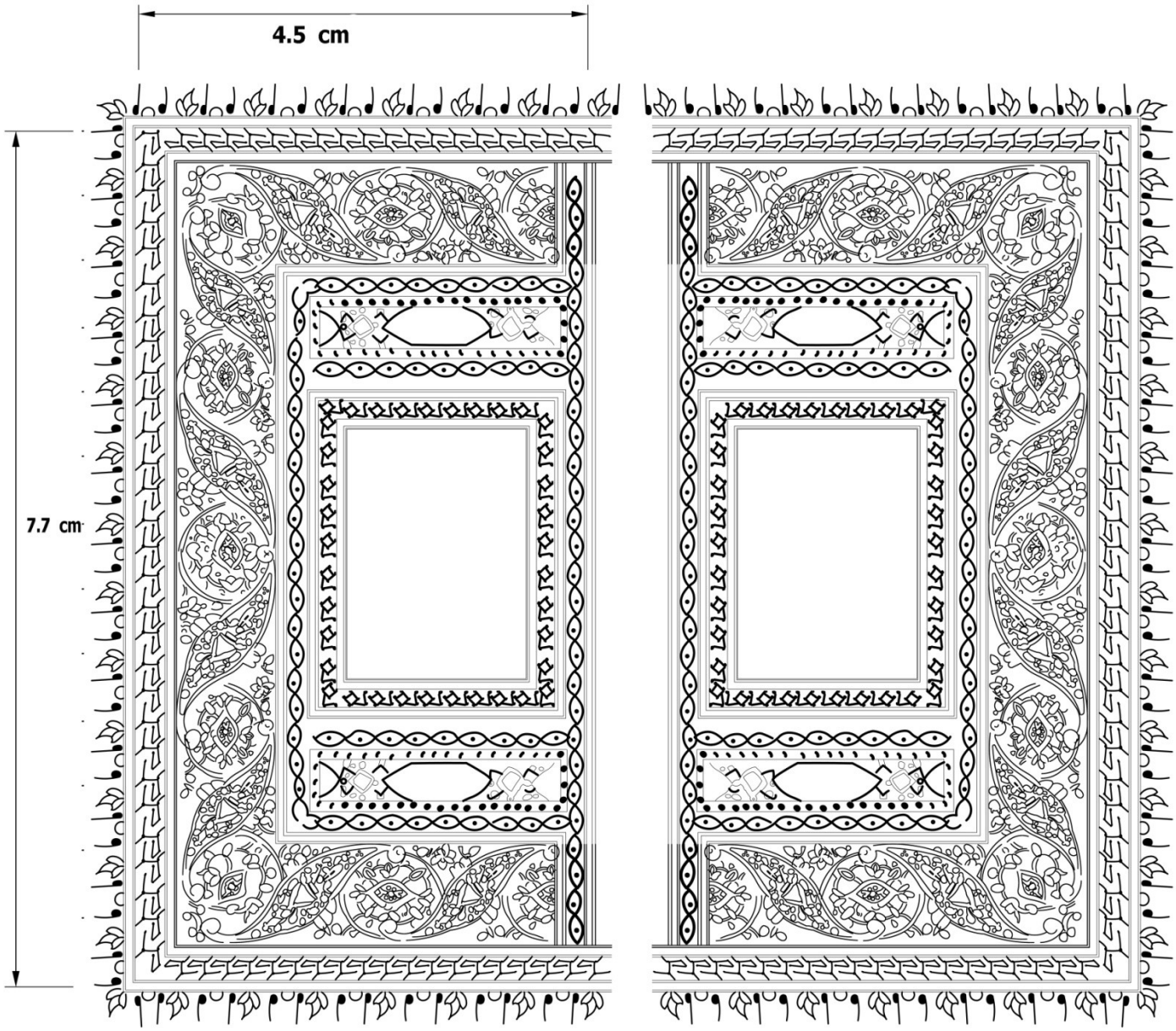
- *http://art.thewalters.org*

ملحق الأشكال



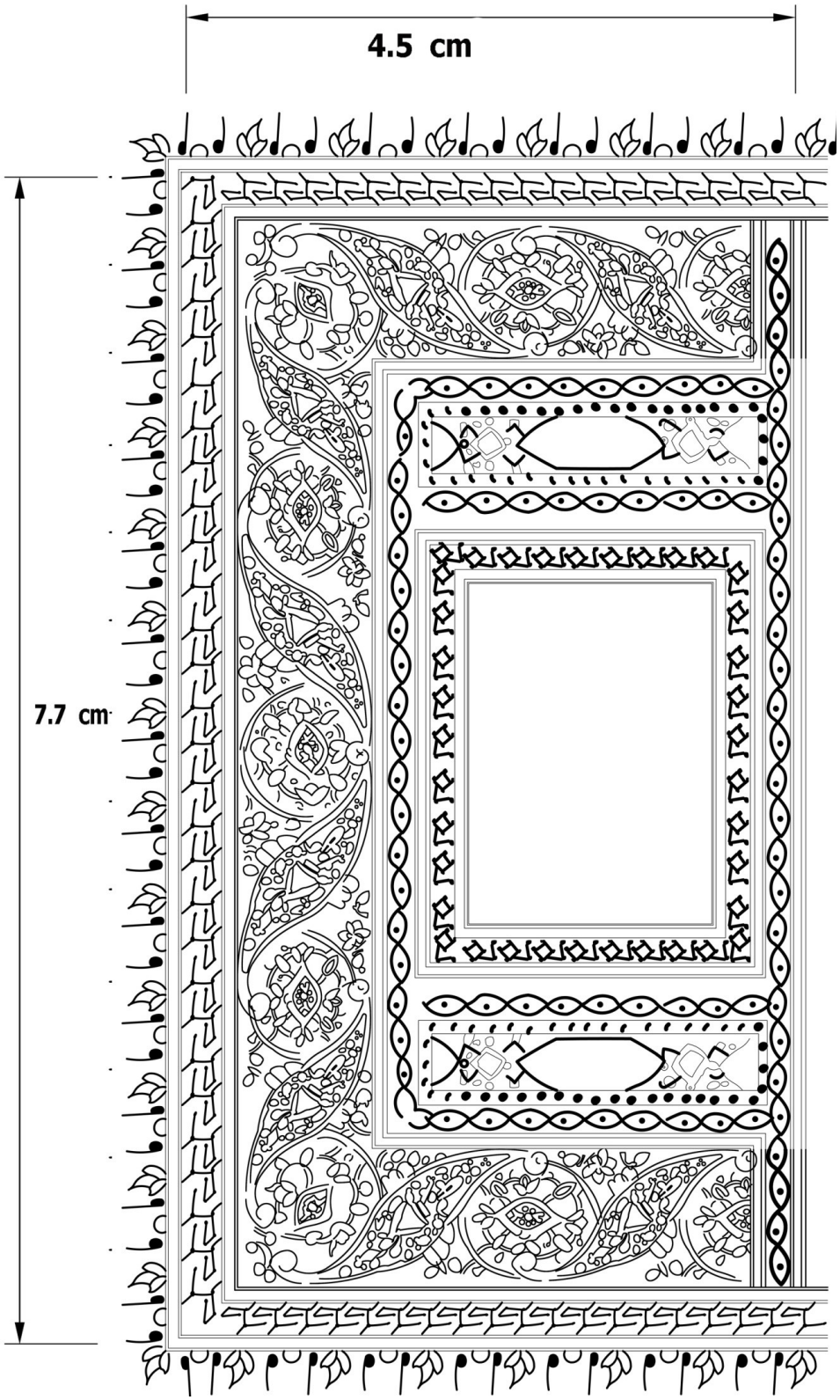
شكل (1) الشكل العام لتصميم صفحتي الإفتتاحية لمخطوط مصحف الدراسة، واللتان تشتملان على أدعية الإستفتاح قبل التلاوة مكتوبة داخل تصميم فني بديع، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).

عمل الباحث.

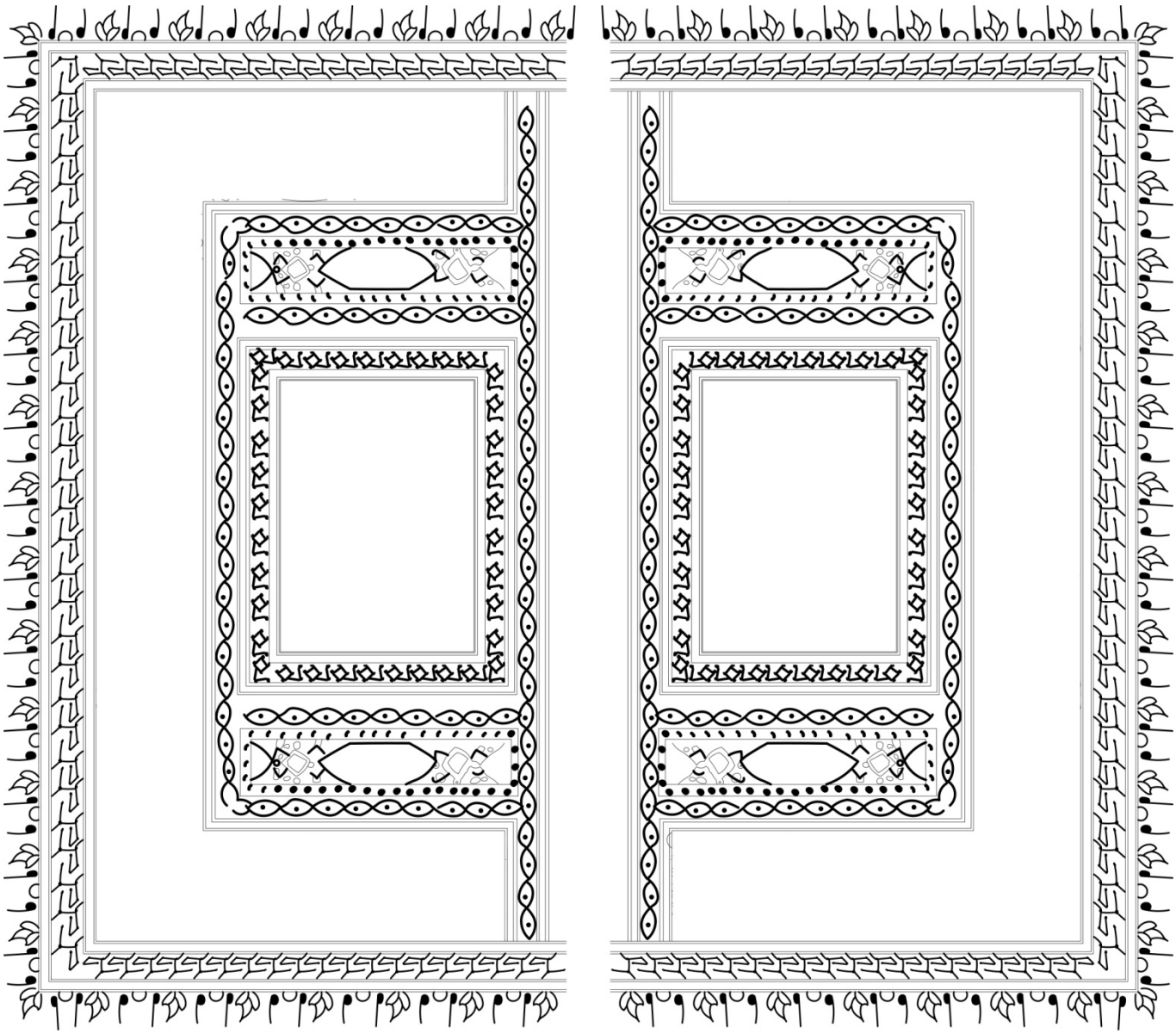


شكل (2) الشكل العام لصفحتي البداية بمصحف الدراسة، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).

عمل الباحث.

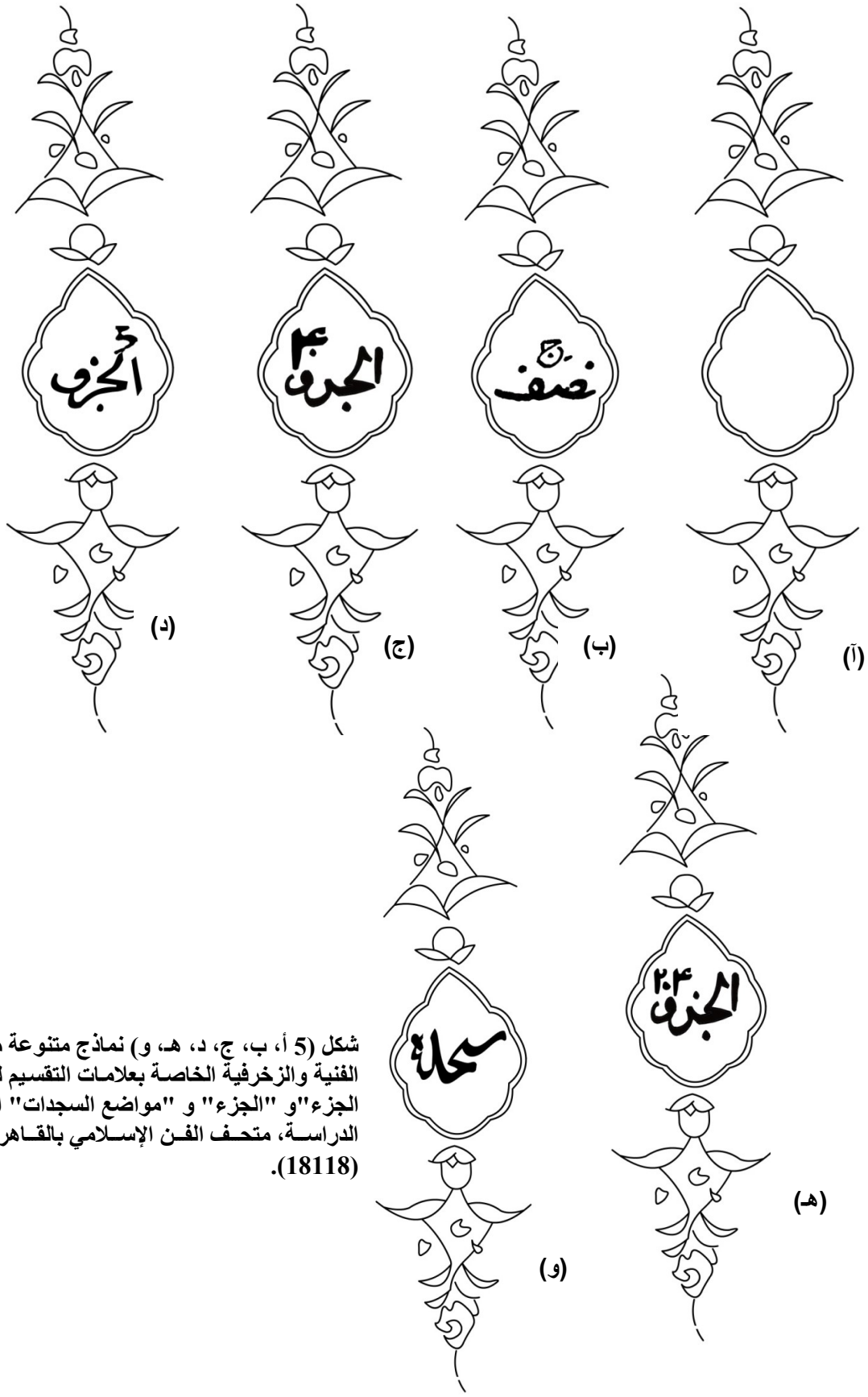


شكل (3) تفاصيل أخرى مفرغة للصفحة اليسرى من صفحتي البداية للشكل السابق ذكره.
عمل الباحث.



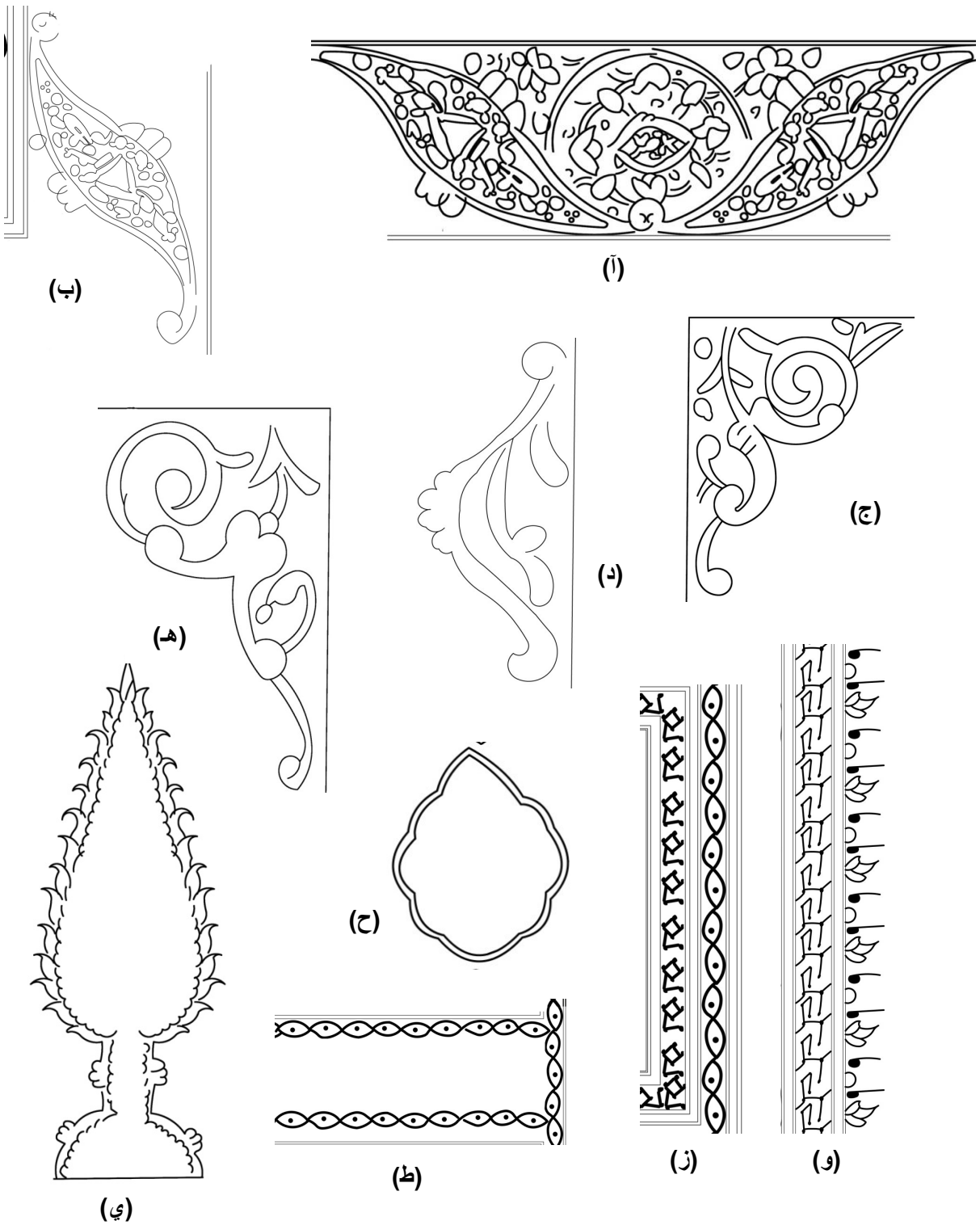
شكل (4) التصميم العام لصفحتي البداية بمصحف الدراسة، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).

عمل الباحث.



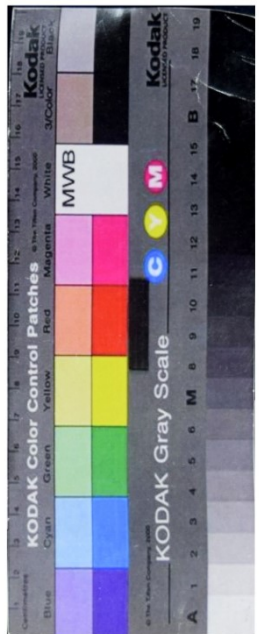
شكل (5 أ، ب، ج، د، هـ، و) نماذج متنوعة مفرغة للوحدات الفنية والزخرفية الخاصة بعلامات التقسيم لكل من "نصف الجزء"و "الجزء" و "مواضع السجدات" المنفذة بمصحف الدراسة، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).

عمل الباحث.

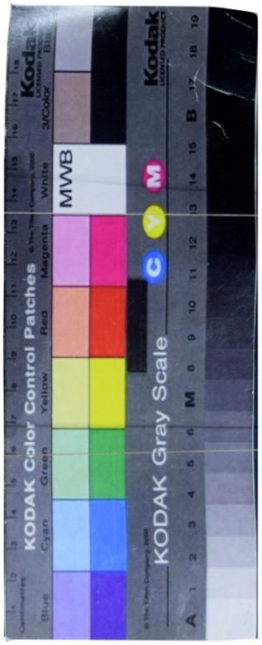


شكل (6 أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي) بعض أشكال العناصر النباتية والأطر والتشكيلات الهندسية المنفذة داخل مصحف الدراسة، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).
عمل الباحث.

ملحق اللوحات



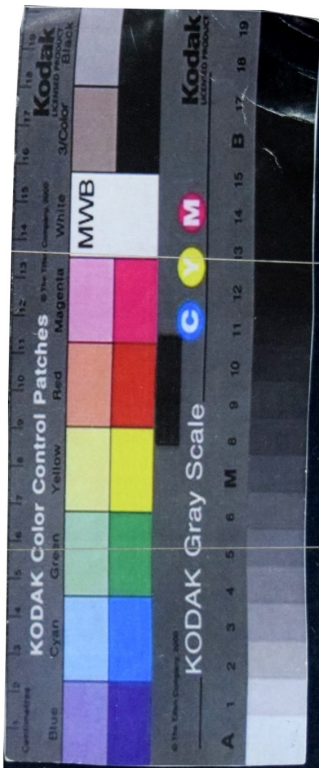
لوحة (1) الدفة العليا من الخارج لجلدة مخطوط مصحف الدراسة، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118). تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.



لوحة (2) الدفة العليا من الداخل لجلدة مخطوط مصحف الدراسة والورقة المقابلة لها، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118). تصوير الباحث،
تنشر لأول مرة.

لوحة (3) الدفة السفلى من الخارج لجلدة مخطوط مصحف الدراسة، وهي أسوأ حالا من نظيرتها العليا، المقاس (8 ×4,8 سم)، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118). تصوير الباحث،
تنشر لأول مرة.

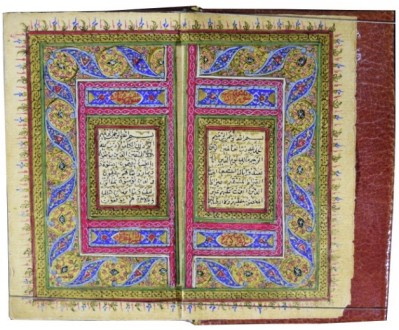
لوحة (4) الدفة السفلى من الداخل لجلدة مخطوط مصحف الدراسة السابق،
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.



لوحة (5) غرة المخطوط (إفتتاحية) لمصحف الدراسة، المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

لوحة (6) تفاصيل للصفحة اليمنى من إفتتاحية مصحف الدراسة السابقة.
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

لوحة (7) تفاصيل للصفحة اليسرى من إفتتاحية مصحف الدراسة السابقة.
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.



لوحة (8) صفحتا البداية بمصحف الدراسة، المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

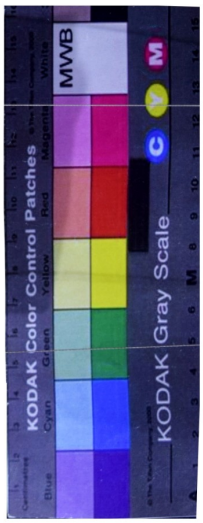
لوحة (9) تفاصيل فنية وزخرفية للصفحة اليسرى من صفحتي البداية السابقة.
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

لوحة (10) تفاصيل فنية وزخرفية أخرى من صفحتي البداية السابقة.
تصوير الباحث،
تنشر لأول مرة.

لوحة (11) الصفحتان التاليتان لصفحتي البداية بمصحف الدراسة، المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - رقم الحفظ (18118).
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

لوحة (12) تفاصيل من اللوحة السابقة،
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

لوحة (13) فواصل الآيات المنفذة بأوراق مصحف الدراسة،
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.



لوحة (14) صفحتان متقابلتان من بداية أوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

لوحة (15) صفحتان متقابلتان من منتصف أوراق مصحف الدراسة عند بداية سورة "الكهف".
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (16) صفحتان متقابلتان من داخل أوراق مصحف الدراسة. تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

لوحة (17) صفحتان أخرتان متقابلتان من أواخر أوراق مصحف الدراسة. تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

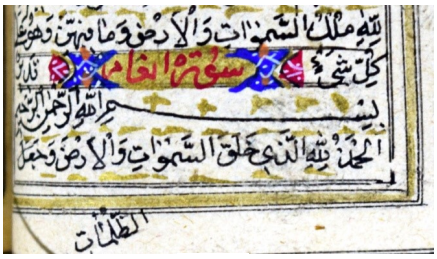
لوحة (18) تفاصيل فنية من داخل أوراق مصحف الدراسة تبين معالجة الخطاط للسهو بخروجه قليلا عن تصميم الإطار.
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

لوحة (19) تفاصيل فنية أخرى من داخل أوراق مصحف الدراسة تبين معالجة الخطاط للسهو في كتابة الآيات القرآنية.
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

(آ)

(ب)

(ج)



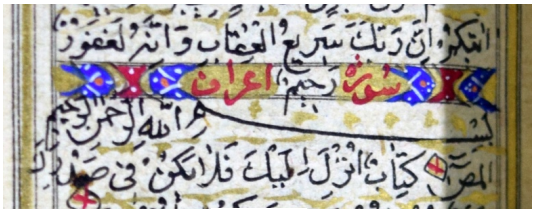
(د)

(هـ)

(و)

(ح)

(ز)



(ي)

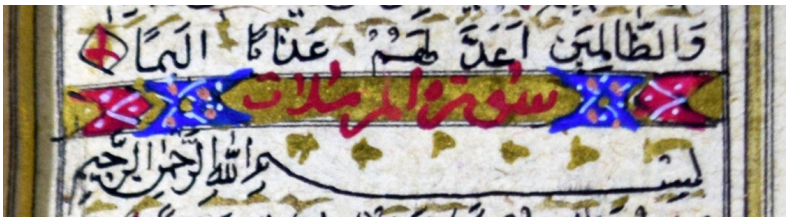
(ط)

(ل)

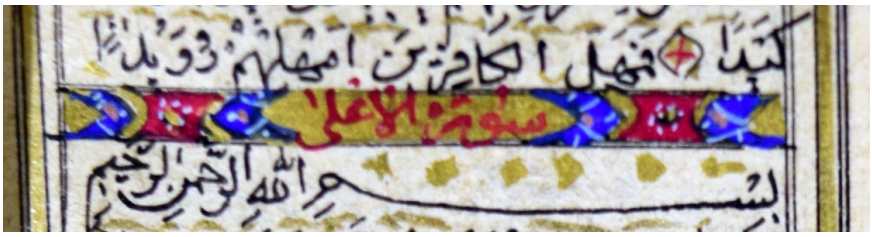
(ك)

لوحة (20 أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط،ي، ك، ل) نماذج متنوعة لأساليب تنفيذ فواصل السور بأوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث.
تنشر لأول مرة.

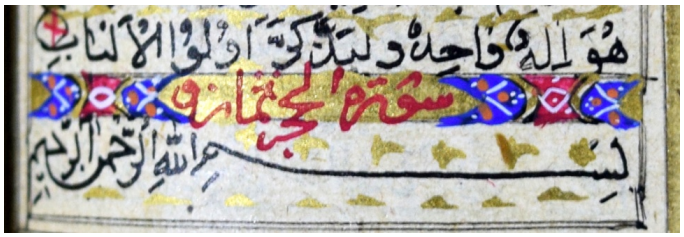
(آ)



(ب)

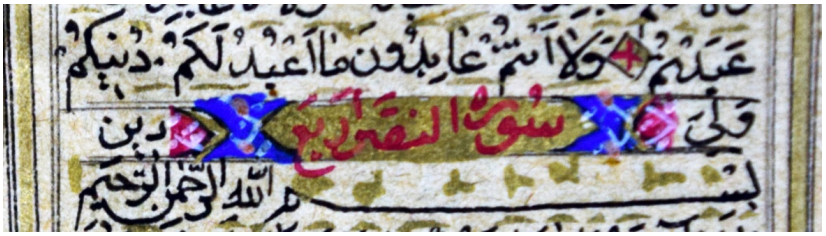


(ج)



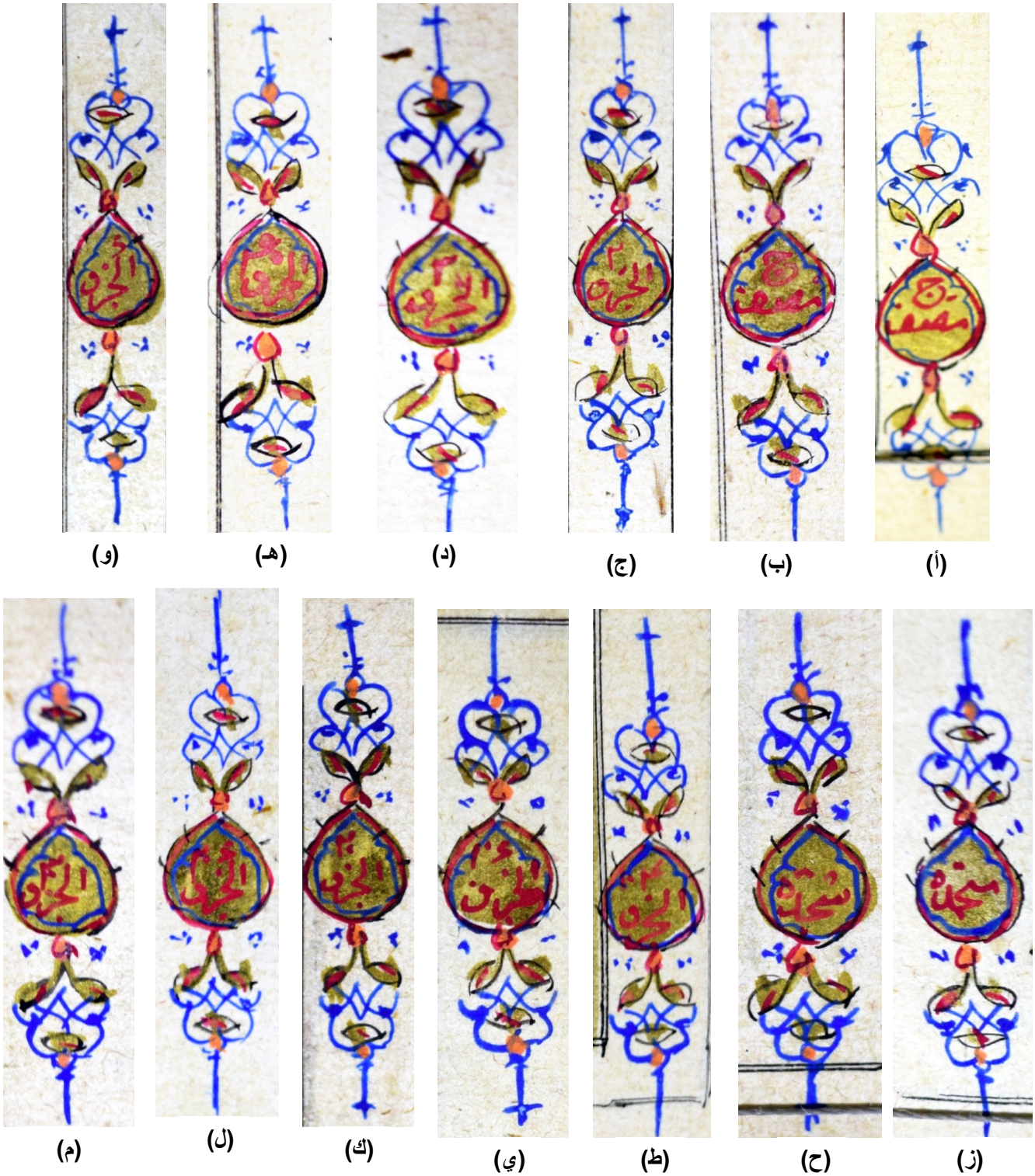
(د)

(هـ)



(و)

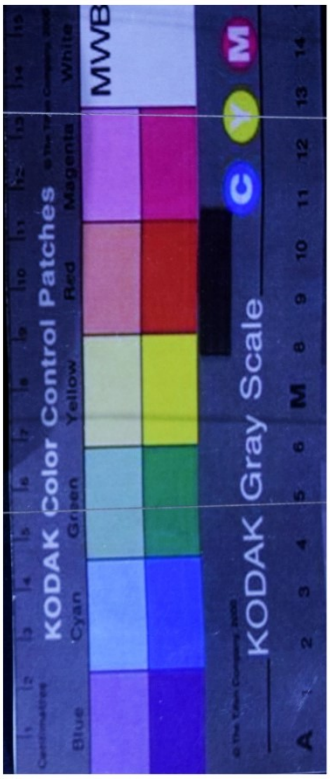
لوحة (21 أ، ب، ج، د، هـ، و) تفاصيل أخرى متنوعة لأشكال فواصل السور المنفذة بأوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

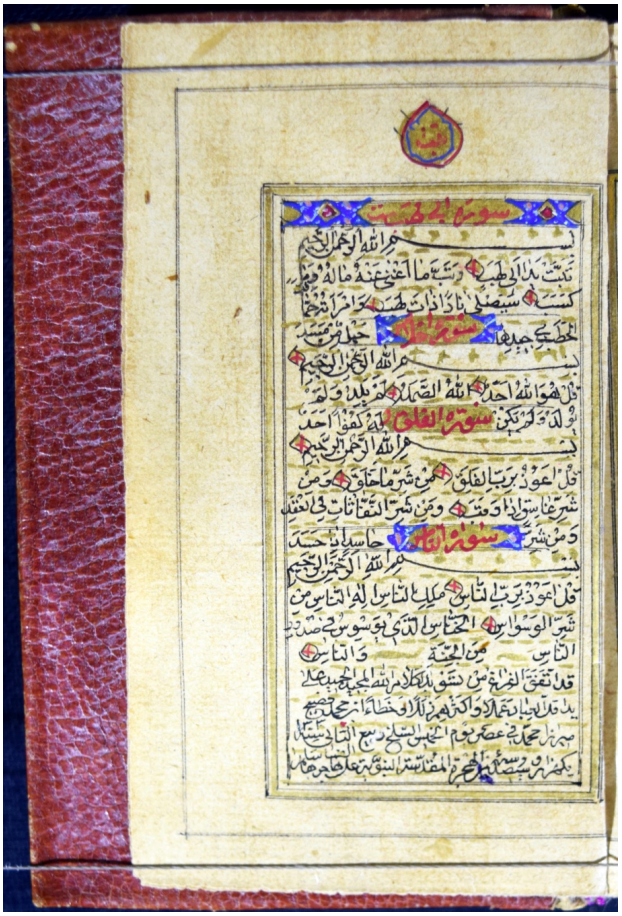


لوحة (22 أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م) نماذج متنوعة للتقسيمات الحزبية الخاصة بكل من "نصف الجزء" و "الجزء" و "مواضع السجدات" المنفذة في هوامش أوراق مصحف الدراسة.
تصوير الباحث، تنشر لأول مرة.

لوحة (23) صفحتا الختام بمصحف الدراسة، ويتضح بالصفحة اليسرى منها حرد المتن وتوقيع خطاط المصحف ميرزا محمد بن محمد فصيح وتاريخ النسخ 1303هـ/1886م.

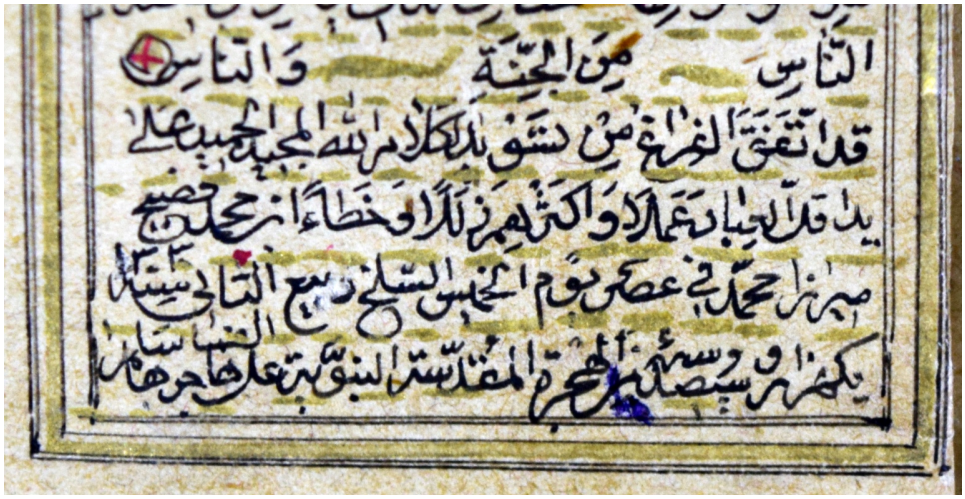
تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.





لوحة (24) تفاصيل للصفحة اليسرى من صفحتي الختام السابقة تبين أواخر السور وحرد المتن أسفل الصفحة.

تصوير الباحث.
تُنشر لأول مرة.



لوحة (25) تفاصيل أخرى لحرد المتن وتوقيع خطاط مصحف الدراسة ميرزا محمد بن محمد فصيح
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

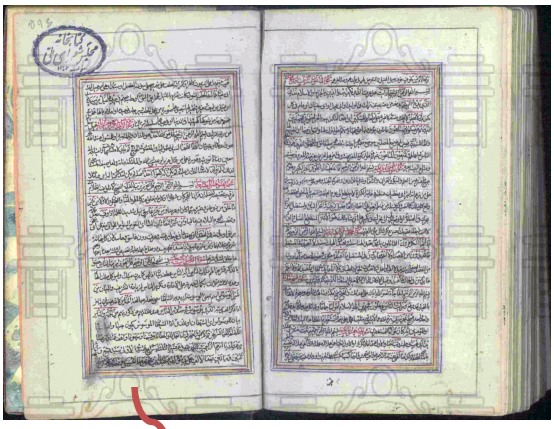
لوحة (26) آخر أوراق المصحف محل الدراسة.
تصوير الباحث، تُنشر لأول مرة.

لوحة (27) الدفة العليا من الخارج لمخطوط مصحف فارسي، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (18123)، والذي يتشابه كثيرا مع مصحف الدراسة، نقلا عن: الغول، فن تزويق المصاحف الإيرانية، لوحة رقم (486).

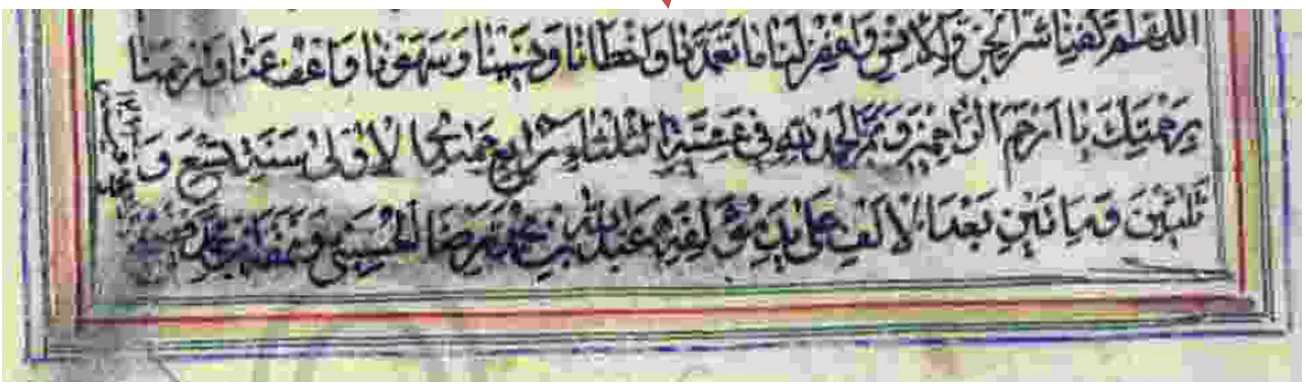
لوحة (28) صفحتا الإفتتاحية الأولى بالمخطوط المصحفي المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (18123)، نقلا عن: الغول، فن تزويق المصاحف الإيرانية، لوحة رقم (491).

لوحة (29) صفحتي البداية لنفس المخطوط المصحفي المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (18123)،
نقلا عن: الغول، فن تزويق المصاحف الإيرانية، لوحة رقم (495).

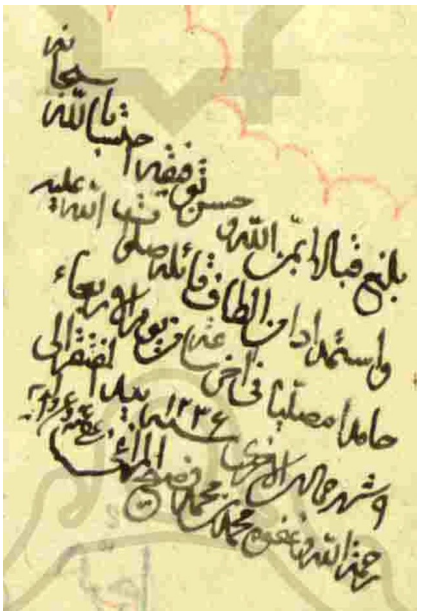
لوحة (30) صفحتان متقابلتان من منتصف أوراق المصحف السابق ذكره،المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (18123)، تبين صعوبة فتح أوراقه الداخلية.
نقلا عن: الغول، فن تزويق المصاحف الإيرانية، لوحة رقم (498).



لوحة (31) آخر أوراق مخطوط "تفسير كلام الله المجيد" للمؤلف عبد الله بن محمد رضا الحسيني، وكاتبه: محمد بن محمد فصيح، يبين حرد المتن أسفل الصفحة اليسرى. محفوظ في كتابخانه مجلس شوراى ملى – نسخه شماره ١٢٧٢٠.



لوحة (32) تفاصيل من اللوحة السابقة تبين توقيع محمد بن محمد فصيح وتاريخ سنة 1273هـ/ 1857م.
ونهاية نص التوقيع بالسطر الآخير كالآتي: "... ونمقه ابن محمد فصيح ميرزا محمد 1273هـ".



لوحة (33) آخر أوراق مخطوط "نهج البلاغة"، للناسخ محمد بن محمد فصيح المراغي، وتاريخ النسخ بسنة 1236هـ/ 1821م، محفوظ في كتابخانه مجلس شوراى– نسخه شماره ١٨٨٠٤/ ٣٠٩٩٦٩».

لوحة (34) تفاصيل من اللوحة السابقة لحرد المتن، والتي تبين ذكر الناسخ صراحة لكلمة "المراغي" في نص التوقيع.