Library and Information Sciences
ISSN: 1680-9637

Study of the Concepts of Illuminated Arrays in Islamic Mysticism and its Relevance to the Content of the Quran

Asghar Kafshchian Moghadam
Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: kafshchi@ut.ac.ir

Fatemeh Gholami Houjeghan
*Corresponding author, Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advance Studies of Art, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

Abstract

Objective: The current research, explains the relation between the concepts of illuminated arrays with the text of Quran and the mysticism texts of Iran. In other words, the main concern of this research is the discovery of the possible origin of arrays such as, ornamental loop (shamseh), oval medallion (Toranj), frontispiece (sarloh), frieze (katibeh), margin, cornice (shorafeh or sharafeh), as well as their relationship with Islamic and Iranian mysticism and its relevance to the content of the Quran.

Approach/ Research method: This is an applied research that based on inductive method and a descriptive and analytical approach that evaluates the Quran's Illumination arrays.

Findings: The abundance of related words in the Qur'anic text is very interesting. Words are associated with the lighting, include 8 items: 1- Noor (light) with 43 items; 2- Shams (Sun) with 32 cases; 3- Ghamar (moon) with 27 items; 4- Najm (star) with 13 cases; 5- Kowkab (star) with 3 items; 6- Ziya (brilliancy or light) with 3 items; 7- Mesbah (Lamp) with 3 cases; 8- Meshkat (kind of lantern or light) with 1 item. Also the words are associated with the nature, include 2 items: 1- Bahr (sea) with 41 items and 2- Shajare (Tree) with 27 items. On the other hand, some words have both this world meaning and other world meaning such as Ghalam (pen) with 2 items; and some words are not tangible to humans and related to the hereafter, such as Tuba (name of tree in Paradise) with 1 item. Not only the count of Qur'anic words related to Illumination arrays, but also the deep mystical concepts of these words in mystical texts of Iran

shows a close connection between the arrays of illumination and the Qur'anic content. But this connection was indirect and presented in the context of abstract motifs. In the meantime, mystical texts are the best decoder of this hidden connection.
Conclusion: Regarding the frequency of Qur'anic words related to Illumination arrays as well as matching the mystical meanings of these words with Iranian mysticism, it can be said that the illuminator is inspired by the Qur'anic text to the depiction of illuminated arrays and by adapting these patterns to Iranian-Islamic mysticism, and they are chosen abstract shapes and arrays so that way for realization and expression of the mysterious manifestation of Holy Quran.

Keywords: Illuminated arrays, Islamic and Iranian mysticism, Quran

---

Central Library of Astan Quds Razavi
Library and Information Sciences, 2019, Vol. 22, No. 2, pp. 4-29.
Received: January 22, 2019- Accepted: April 06, 2019

کتابداری و اطلاع رسانی
شاپا: ۱۶۸۰-۹۶۳۷

مطالعه مفاهیم آرایه‌های تذهیب در عرفان ایرانی اسلامی و تناسب آن با محتوای قرآن

اصغر کفشچیان مقدم

دانشیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران. ایران.

رایانامه: kafshchi@ut.ac.ir

فاطمه غلامی هوجقان

* نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران. ایران. رایانامه: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

چکیده

اهداف: پژوهش حاضر به تبیین نسبت میان مفاهیم آرایه‌های تذهیب با متن قرآن و عرفان ایران می‌پردازد. به عبارت دیگر، دغدغهٔ اصلی این پژوهش کشف سر منشأ احتمالی آرایه‌هایی مانند شمسه، ترنج، سرلوح، کتیبه، حاشیه و شرفه و همچنین ارتباط مفاهیم آن‌ها با عرفان ایرانی- اسلامی و تناسب آن با محتوای قرآن است.

روش/رویکرد پژوهشی: این پژوهش از حیث هدف، کاربردی است و به روش استقرایی و رویکرد توصیفی - تحلیلی آرایه‌های تذهیب قرآن را مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

یافته‌های پژوهش: نه تنها شمار واژگان قرآنی مرتبط با آرایه‌های تذهیب، بلکه مفاهیم عمیق عرفانی این کلمات در متون عرفانی ایران نیز نشان از ارتباطی تنگاتنگ و رازگونه میان آرایه‌های تذهیب و محتوای قرآن دارد، اما باید گفت که این ارتباط غیرمستقیم بوده و در بستر نقوش تجریدی ارائه شده است. در این میان متون عرفانی بهترین رمزگشای این ارتباط پنهان هستند.

نتیجه‌گیری: با توجه به بسامد بالای واژگان قرآنی مرتبط با آرایه‌های تذهیب و همچنین تطبیق معانی عرفانی این واژگان با عرفان ایرانی می‌توان گفت که مذهّبان در به تصویرکشیدن آرایه‌های تذهیب از متن قرآن الهام گرفته و با تطبیق این الگوها با عرفان ایرانی- اسلامی، اشکال و آرایه‌های تجریدی و انتزاعی را در جهت تفهیم و تجلی رازگونه کلام وحی برگزیده‌اند.

کلید واژه‌ها: آرایه‌های تذهیب، عرفان ایرانی اسلامی، قرآن

کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی
کتابداری و اطلاع‌رسانی، دوره ۲۲، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸، صص. ۴-۲۹.
تاریخ ارسال: ۹۷/۱۱/۲ - تاریخ پذیرش: ۹۸/۱/۱۷

مقدمه

هر تفکری پس از پیدایش به شیوه خاص هنری شکل می‌یابد که می‌توان با بررسی ویژگی‌های آن هنر و انطباق آن با تفکر، به کنه آن تفکر پی برد و همه راز و رمزهای مختلف آن را استخراج کرد. اصولاً پیدایش هنرهای مختلف و سبک‌ها و مکتب‌های هنری را بیش از هر چیز می‌بایست تابعی از اندیشه‌ای دانست که بر جامعه حاکم است. به خصوص هنرها در پیدایش خود قطعاً مدیون تفکری هستند که زمینه پیدایی آن را فراهم آوردند. بی‌شک سیر تحول و کشف هنرها منطبق با سیر تفکرهای تاریخی اعم از تفکری که بر بنیاد اندیشه‌های دینی به وجود آمده‌اند یا تفکرهای غیردینی و فلسفی است. از نکات بسیار لطیف این است که اسلام به عنوان آخرین و کامل‌ترین دین در ظهور و تحقق کاملاً و تماماً به وجه هنری نمایان شده است و اعجاز آن وجه هنری آن است. متأسفانه اهمیت آن از این جهت مغفول مانده است، چه این که عظیم‌ترین مخلوق خداوند «قرآن کریم» میزان سنجش هنر است. بی‌شک آنچه پس از پیدایش اسلام به عنوان هنرهای اسلامی تجلی یافته‌اند مستقیماً تحت تأثیر تفکر اسلامی و به ویژه تحت تأثیر کلمات، ساختار و فحوای قرآنی شکل گرفته‌اند (نعیمایی، ۱۳۷۸، ص. ۳-۴).

در تفکر اسلامی سیر وجود از ظاهر به سوی باطن جهت می‌یابد، به این‌گونه که هنرمند اسلامی در نگاره‌های خیال‌انگیز خود از عالم کثرت، کمال حسن را در جمال و جلال الهی روشن می‌یابد. در ورای این تفکر، هنرمند مسلمان مفهوم کیفی رنگ، فرم و فضا را در عالم تصور به دور از حواس ظاهر در می‌یابد. جوهر حقیقی را از عالم بازگو می‌کند و همین امر هنر اسلامی را به دور از عالم ظاهر و جسمانی نمودار می‌کند.

مفهوم کیفی فضا در هنرهای بصری به علت پیوند آن با عالم ملکوت بیش از توجه به عالم ظاهر است (عسگری و اقبالی، ۱۳۹۲، ص. ۴۷). چرا که هنر تذهیب را باید مرهون و منبعث از گرایش و ایمان هنرمندان مسلمان به کلام خدای تعالی دانست که اگر چنین ایمانی نمی‌بود هرگز هنر ظریف، باریک و دقیق تذهیب در تمدن اسلامی به این صورت رشد و نمو پیدا نمی‌کرد (مایل هروی، ۱۳۸۶، ص. ۲۹). رفته رفته علاقه مفرط مسلمانان به قرآن و همچنین عشق به تجمل، هنرمندان را بر آن داشت تا در تذهیب آن دقت بیشتری به کار برند و در نتیجه این آثار از سادگی بیرون آمد و جنبه تزئینی به خود گرفت (برزین، ۱۳۴۵، ص. ۳۶). همچنین ترس از عدم جواز دخول هر چیز زائدی به متن قرآن، تذهیب را محل تأمل قرار می‌داد. همین ترس توأم با احترام (هیبت) بود که جریان رشد تذهیب را در مجاری صحیحی سوق داد و نیل به آن نتیجه‌ای را تضمین کرد که همگان بر صحت حیرت‌آورش متفق‌القول هستند.

بسیاری از خطاطان و شماری نه اندک از مذهبان، قرآن را از اول تا به آخر از بر داشتند. اما آن عده‌ای هم که تمام آن را از بر نداشتند با آیات چنان مأنوس بودند که جزء لاینفک طبیعتشان شده بود. شوآن[1] در این باره چنین می‌گوید: آیات قرآن صرفاً سخنانی برای انتقال افکار نیست؛ بلکه به یک معنا هرکدام موجودی و قدرتی تعویذی هم هست. روح مسلمان همواره تنیده از دستورات دینی است؛ با این دستورات کار می‌کند، می‌آساید، می‌زید و می‌میرد (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۱).

تذهیب‌های قرآنی، از یک سو به منظور تزئین قرآن و از سوی دیگر برای تجسم معنویت، بر صفحات کامل نقش می‌بستند. اگر چه تذهیب سبب تزئین صفحات قرآن می‌شد اما همواره سعی بر این بود که آیات قرآن در مرکز توجه قرار گیرد. به همین سبب هنرمندان تذهیب کار، همواره سعی داشتند تا نقوش تذهیب را به گونه‌ای ترسیم کنند که نگاه مخاطب را به سوی آیات متوجه سازد و مجموعه نقوش، زمینه‌ساز معنویت و الوهیت متن باشد. از این رو تذهیب در خدمت آیات بود و سبب برجستگی و نمود هر چه بیشتر آیات قرآن می‌شد (ماه وان، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۲).

به هرحال دلایلی از این قبیل عاقبت بر وسواس خطاطان نیک فائق آمد و ایشان را قانع کرد که تزئینات به واقع می‌تواند ابزار مفیدی برای افزایش تأثیراتی باشد که ایشان می‌خواستند با خط پدید آورند (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۲). هنر تذهیب روز به روز در تکامل بود؛ زیرا به همان نسبت که به خوشنویسی توجه می‌شد، فن آرایش و تذهیب قرآن نیز مورد علاقه بزرگان و امرا بود تا جایی‌که در نقاط مختلف ایران، به خصوص خراسان، مراکزی برای تعلیم و پرورش علاقه‌مندان به این فن به وجود آمد. در ابتدا خطاطان، کار تذهیب را به عهده داشتند؛ ولی به تدریج تقسیم کار بین هنرمندان رواج یافت (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص.۶۰).

قدیمی‌ترین اثری که از هنر تذهیب باقی مانده را، تنها روی قرآن‌های قرن سوم هجری به بعد می‌توان ملاحظه نمود. این قرآن‌های نفیس که غالباً به دستور سلاطین و امرای وقت تهیه می‌شد سعی می‌گردید که به طرز بسیار عالی آرایش گردد. شاید بتوان تاریخ آرایش و تذهیب قرآن را هم‌زمان با نوشتن آن دانست به این معنی که نخست به منظور تعیین نشان‌های سرسوره، آیه، جزء و سجده، آن را به نوعی تزئین می‌کرده‌اند (برزین، ۱۳۴۵، ص. ۳۶). به عبارت دیگر در ابتدای دوران اسلامی از هنر تذهیب بیشتر برای آرایش و تزئین نسخه‌های قرآنی بهره جسته‌اند و پیوسته آیات الهی را در حصاری زیبا و شگفت انگیز نگاه داشته‌اند. پس از تکمیل خط، نقاط روی حرف و علایم پایان آیات را به زر می‌نوشتند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۵۹). اما در عصر صفویه که حکمت و عرفان با دین آمیخته شد و مراکز بزرگ فکری و عرفانی گسترش یافت، تأثیرات

1. Frithjof Schuon

این تفکرات به واسطه رابطه سفارش‌دهندگان و هنرمندان در این عرصه جلوه بیشتری یافت (علی‌پور و مراثی، ۱۳۹۵، ص. ۲۹).

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو از نوع تحقیق کیفی بوده و به روش استقرایی و با رویکرد توصیفی - تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی جمع‌آوری شده و گردآوری تصاویر به صورت میدانی (مراجعه حضوری به موزه قرآن کریم تهران) بوده است.

پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد است به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. سر منشأ آرایه‌هایی مانند شمسه، ترنج، سرلوح، کتیبه، حاشیه و شرفه چه می‌تواند باشد؟

۲. چه ارتباطی بین آرایه‌های مورد استفاده در تذهیب و محتوای قرآن و عرفان ایرانی وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

صدیقی اصفهانی، نجارپور جباری و خواجه احمد عطاری (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «*تطبیق تذهیب‌های سه نسخه از قرآن‌های دور قاجار با تأکید بر ویژگی‌های بصری آن‌ها*» ابراز می‌دارند که ویژگی‌های تزئینی تذهیب در دوره قاجار برای ادغام عناصر بصری در یک وحدت کلی برای ایجاد یک کل واحد است. تزئین و تذهیب پرکار در قرآن‌های دوره قاجار مختص به صفحات افتتاح نبوده و شامل صفحات فهرست و دعای آغازین و تزئینات مختصر صفحات پایانی نیز می‌شود. همچنین دوری‌کردن از فضای خالی و بهره‌گیری گسترده رنگ طلایی و رنگ‌های مکمل متضاد، استفاده از تحریرهای مشکی برای تفکیک نقوش تزئینی که موجب وضوح و روشنی بیشتر آثار می‌شود و فضاسازی هنرمندانه و خلاقانه نقش، رنگ و ترکیب‌بندی توسط هنرمندان مُذَّهِب دوره قاجار؛ موجب پیدایش سبک بسیار مجلل و کمالگرای این دوره شده است.

سامانیان و پورافضل (۱۳۹۶) به «تحلیل و تطبیق آرایه‌های تذهیب نسخ خطی مکتب شیراز تیموری و آل اینجو» پرداخته‌اند که نتایج تحقیق حاکی از آن است که تذهیب صفحات افتتاحیه نسخ آل اینجو بر پایه نقش‌مایه‌های تصویری گذشته شکل گرفته است و ساختار ساده هندسی، غلبه رنگ طلا و نقوش انتزاعی‌تری از گل و بوته در آن‌ها مشاهده می‌شود و در کتیبه‌ها و ساختار صفحات دیباچه، خط بر تذهیب برتری دارد. در لوح‌های افتتاحیه مذهب تیموری، ساختار هندسی پیچیده، موجب شده است فضای لوح‌ها به سطوح کوچکی

تقسیم شود و متناسب با این ساختار، ظرافت در جنبه‌های فرمی و کاربست تکنیک اجرایی و رنگی متمایز نمود پیدا کند؛ به گونه‌ای که در کتیبه‌ها و صفحات دیباچه، تذهیب بر نوشتار غلبه دارد. تذهیب این لوح‌ها با تغییرات چشمگیر در ترکیب‌بندی و فرم آرایه‌ها همراه شد که به شکل‌گیری ساختاری نظام‌مند از ترکیب نقوش هندسی و نقوش گل و بوته در تذهیب مکتب شیراز در نیمه اول سده نهم هجری منتهی گشت.

هوشیار و میرزاخانلو (۱۳۹۵) در بررسی «ویژگی‌های ساختاری قرآن تاشی خاتون» (هم‌زمان با آل اینجو در فارس) محفوظ در موزه پارس شیراز به نتایج ذیل دست یافته‌اند: هنرمندان نوع تذهیب را متناسب با ویژگی‌های خوشنویسی اثر (خط محقق) در نظر گرفته‌اند تا صفحه‌آرایی و ترکیب‌بندی نهایی به ترکیبی هماهنگ و موزون تبدیل شود، همچنین استفاده از ساختار هندسی به منظور ساماندهی نقوش تذهیب این قرآن ارزشمند قابل توجه است.

پوراحمد (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «مطالعه تطبیقی رنگ‌های به کار رفته در قرآن‌های چاپی دوران قاجار و پهلوی با قرآن‌های خطی پیش از آن» اذعان می‌دارد که مشابهت رنگ‌های استفاده شده در قرآن‌های چاپی با نمونه‌های خطی قابل توجه است. رنگ‌های لاجورد، طلایی، سفید، قرمز و سبز در قرآن‌های چاپی همچنان یادآور نسخه‌های خطی دوران تیموری و صفوی هستند زیرا بیشتر به تبعیت از قرآن‌های خطی این دوره‌ها به ویژه صفوی، صفحات آغازین کتاب خود را با رنگ‌های مذکور می‌آراستند که در نمونه چاپ افُست از روی خط احمد نیریزی به سال ۱۳۴۴ به خوبی آشکار است. در نتیجه با توجه به فاصله گرفتن از شیوه‌های سنتی ساخت رنگ و کاربرد رنگ‌های طبیعی، همچنان هنرمندان صفحات قرآن‌های نفیس را با رنگ‌های مصنوعی و شیمیایی می‌آراستند.

پایدارفرد، شایسته‌فر و بلخاری (۱۳۹۱) در «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی قرآن‌های دوره صفویه» موجود در موزه‌های ایران عنوان کردند که در دوره صفوی ریزه‌کاری همراه با حفظ کیفیت نقش و رنگ، استفاده از تمام امکانات صفحه برای چیدمان نقوش و رنگ‌ها، تحریر و نظم در قرآن، زرافشان ساختن بین سطور، ترجمه فارسی به خط نستعلیق و رنگ شنجرف، استفاده از رنگ‌های پرصلابت و آرام، آرایش صفحات قرآنی در ارتباط با مفاهیم آیات به شکل تنزیهی (با تأکید بر کارکرد نور) از ویژگی‌های قرآن‌های صفویه در این پژوهش است.

خزایی (۱۳۸۱) در پژوهشی با عنوان «ارزش‌های هنری قرآن منحصر به فرد ابن بواب در کتابخانه چستربیتی» ابراز می‌دارد که قرآن ذکر شده یکی از قدیمی‌ترین قرآن‌هایی است که به خط نسخ موجود است و بنا بر جستجوهای وی، این پژوهش درباره تنها مصحف بر جای مانده از کارهای ابن بواب می‌باشد. همچنین این قرآن مهم‌ترین اثر هنری است که از حکومت شیعی آل بویه بر جای مانده و دارای عناصری از قبیل

آوردن اسم امام علی (ع) در صفحه اول قرآن، فرستادن سلام و درود بر آل محمد (ص) در صفحه پایانی و استفاده از تقسیم‌بندی‌های ۱۲ و ۱۴ گانه در تذهیب صفحات که در فرهنگ شیعه دارای معنا و مفهوم خاصی هستند، همگی بیانگر یک اثر هنری کاملاً شیعی هستند. ذکر این نکته ظریف ضروری به نظر می‌رسد که تقریباً در قرآن‌های دهه هشتاد شمسی به این سو شاهد هستیم که نام مبارک حضرت امیر (ع) پس از نام حضرت رسول (ص) در شمسه ابتدای قرآن‌ها نقش می‌بندد. اما با توجه به تحقیق عالمانه خزایی درمی‌یابیم که این سنت (به ظاهر نوین) در قرون سوم و چهارم هجری قمری در دوره زعامت آل بوییه کاملاً رواج داشته و نشان‌دهنده عشق و ارادت خالصانه ایرانیان شیعه به خاندان عصمت و طهارت است.

همان‌طور که از نظر گذشت در پژوهش‌های پیش‌گفته اغلب به مسائلی همچون تطبیق ویژگی‌های بصری قرآن‌ها، تحلیل و تطبیق آرایه‌های تذهیب نسخ خطی، ویژگی‌های ساختاری قرآن، مطالعه تطبیقی رنگ قرآن‌های چاپی و قرآن‌های خطی، تحلیل زیبایی‌شناختی قرآن و همچنین ارزش‌های هنری قرآن مورد ملاحظه و مداقه قرار گرفته است. در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام شده به مفاهیم آرایه‌های تذهیب اشاره‌ای نشده، در حالی‌که لزوم تحقیق درباره مفاهیم آرایه‌های مورد استفاده در تذهیب و ارتباط آن‌ها با عرفان ایرانی اسلامی و تناسب آن با متن قرآن ضروری بوده است. این پژوهش فتح بابی در این زمینه می‌باشد و این نکته وجه تمایز تحقیق پیش رو در مقایسه با پژوهش‌های صورت گرفته قبلی است.

بیان مسئله

هنر تذهیب در کنار خوشنویسی و نقاشی ایرانی، سه رکن اصلی در چرخه هنر کتاب‌آرایی ایران در دوران اسلامی به شمار می‌آید؛ با وجود آن‌که ایرانیان از پیشگامان پیدایش، رواج دهندگان و برترین پدیدآورندگان آن بوده‌اند، جایگاه این هنر در میان دیگر هنرها و اهمیت توسعه و پیشرفت آن کمتر مورد توجه محققین غربی[1] قرار گرفته است. در همین زمینه و با تأملی بر مجموعه کتب، رسالات و مقالات منتشرشده در جهان (در چند دهۀ اخیر) درباره هنر اسلامی و هنر ایرانی، درمی‌یابیم که رویکرد اکثر پژوهشگران هنر اسلامی بیش از همه متوجه خوشنویسی و نقاشی ایرانی بوده و مسائلی همچون پیشینه و خاستگاه تذهیب، مکاتب تذهیب و ویژگی هر دوره تاریخی، ساختار و ترکیب‌بندی، مبانی طراحی، تکنیک‌های اجرایی، هنرمندان و سبک کار آنان و نقد تحلیلی مستقل درباره این هنر، کمتر به صورت تخصصی و علمی بررسی و تجزیه و تحلیل شده و متأسفانه در ایران نیز عموم آثار منتشرشده در زمینه تذهیب، کتب آموزشی بوده‌اند که فاقد اطلاعات تاریخی

۱. و حتی محققین ایرانی

و تحلیلی دقیق در مورد این هنر ارزشمند هستند. از طرفی مسئله پیدایش تذهیب همگام با توسعه خوشنویسی و به واسطه تزئین کلام الهی و شکوفایی آن در جغرافیای فرهنگی ایران، را می‌بایست از چشم‌اندازی توصیفی تحلیلی و فن‌شناسانه در حوزه نسخه‌شناسی و آموزش هنر در ایران مطالعه نمود. روش‌های شناخت پدیده‌ای چون هنر تذهیب، به ویژه قالب‌ها و مکاتب مختلف آن را باید تا آنجا که می‌شود، موشکافانه نقد و بررسی کرد (معتقدی، ۱۳۹۵، ص. ۲۸).

در میان پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه تذهیب و تزئینات قرآنی اکثریت قریب به اتفاق پژوهش‌ها شامل مقایسه و تحلیل جزئیات نقوش قرآن‌ها، تحلیل‌های زیبایی‌شناختی، رنگ‌شناسی، ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه اجزای نقوش و شناسایی شیوه‌های صفحه‌بندی و کادربندی تذهیب گشته و از این حیث بیشترین بسامد را داراست. در مطالعات صورت گرفته تأمل در سر منشأ وجودی آرایه‌های تذهیب نظیر شمسه، ترنج، سرلوح، کتیبه، حاشیه و شرفه و ریشه‌یابی ارتباط این آرایه‌ها با محتوای قرآن و متون عرفانی با وجود اهمیت بسیار، نادیده انگاشته شده است. بی‌تردید مطالعات انجام شده مسائل بسیاری را پاسخ گفته و گامی مؤثر در زمینهٔ معرفی چند و چون تذهیب ادوار مختلف بوده است. اما، پی‌جویی مفاهیم آرایه‌های تذهیب و ریشه‌یابی سرمنشأ وجودی آن‌ها جای خالی پژوهش‌هایی از این قبیل را در میان مطالعات ارزنده ذکرشده به وضوح نشان می‌دهد، چرا که ایجاد ارتباط منطقی و وثیق بین نقوش تذهیب با متون عرفان ایرانی و تناسب آن با محتوای قرآن تا حدودی دشوار می‌نماید. در این راستا بررسی آرایه‌های تذهیب‌های قرآنی و تعمق در شیوه‌ها و اصولی که سبب تقویت معنویت و قداست قرآن شده، در خور بررسی و تأمل است. به این منظور در این پژوهش به مطالعه رابطه میان محتوای قرآن کریم و آرایه‌های تذهیب از جمله ترنج، شمسه، سرلوح، کتیبه، حاشیه و شرفه پرداخته شده و در این میان برای دریافت هرچه بهتر این ارتباط، از منابع عرفانی (که خود مقتبس از کلام وحی هستند) استفاده شده که مبنای تفحص در پژوهش پیش‌رو است تا پی ببریم که تذهیب‌کاران به چه طریقی از نقوش تذهیب برای ترسیم و تجسم مفاهیم قدسی بهره گرفته‌اند.

معنای لغوی تذهیب

تذهیب در لغت به معنای زراندود کردن و طلاکاری است و در عرف نسخه‌آرایی، به نقوشی گفته می‌شود، منظم، که با خطوط مشکی و آب طلا کشیده و تزئین شده باشند و رنگ دیگری در آن به کار نرفته باشد. ممکن است طلایی که در تذهیب به کار می‌رود دارای رنگ‌های گوناگون باشد، به طوری که وقتی زر خالص با مقادیری نقره و مس به کار برده شود رنگ آن زرد و سبز و سرخ می‌نماید، اما این به آن معنی نیست که در تذهیب از الوان دیگر هم استفاده می‌شده است؛ زیرا اگر غیر از طلا، مثلاً لاجوردی یا دیگر الوان در نقوش

مذکور به کار رود، در عرف مذهبان به آن ترصیع می‌گویند نه تذهیب (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص. ۵۹۴). در واقع تذهیب آرایش صفحات کتب خطی است با نقش‌مایه‌های انتزاعی. در هنر ایرانی اسلامی این گونه تزئین از حیث پیچیدگی طرح‌ها و هماهنگی رنگ‌ها به اوج رسیده است (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۹). در صورتی‌که در هر یک از نقش و نگارهای مربوط به نسخه‌ها و مرقعات سوای آب طلا، از شنگرف، لاجورد، سفیدآب، زنگار، سیلو، زعفران و غیره به کار رفته باشد، آن نقش را مرصّع می‌گویند و عمل آن را ترصیع، به خلاف نقش مذهب که در آن فقط آب طلا به کار می‌رود. از این رو هر نقش مرصّع، مذهب هم هست درحالی‌که هر نقش مذهب، مرصع نیست (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص. ۵۹۵).

سیر تاریخی تذهیب

در مورد اشاعه هنر تذهیب دو دیدگاه وجود دارد: ۱- برخی از محققان اشاعه هنر تذهیب را در ایران مربوط به دوران قبل از اسلام می‌دانند و شواهد آن‌ها کتاب ارژنگ مانی و کشف اوراق تورفان در بلاد ترکستان شرقی در چین می‌باشد (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۵۸). مانی ایرانی عقاید خود را قسماً به وسیله نقاشی رواج می‌داد و هنر نقاشی در واقع جزء و رکن آئین او شناخته می‌شد و زینت و آرایش کتب مظهر معجزه بودن آئین او بود (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص. ۱۰۳). بنابراین می‌توان استنباط کرد که ایرانیان قبل از اسلام آگاهی خوبی از کتاب داشته‌اند و آن را با ارزش می‌شمرده‌اند چرا که آن‌ها را در کتابخانه‌های سلطنتی نگهداری و احتمالاً تذهیب می‌کرده‌اند (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۲۳). از سویی عناصر گیاهی و گل و بته بخش مهمی از موزاییک‌کاری‌ها، گچبری‌ها و سرستون‌های ساسانی را تشکیل می‌دهند، به گونه‌ای که در بقایای قصر نیشابور و کاخ تیسفون این نمونه‌ها را می‌توان بازیافت. حتی مانویان به استفاده از نقوش گیاهی و گل و بته در کتاب آرایی‌های مذهبی‌شان تأکید داشتند و اصلاً تزئین گیاهی از ویژگی‌های هنر مانوی بود. این تزئینات در دوره اسلامی هم به نوعی ادامه یافت (آژند، ۱۳۸۵، ص. ۳۲۷). ۲- برخی دیگر از محققان و مذّهبان به عرفانی بودن این هنر اعتقاد دارند و ریشه‌های هنر تذهیب را در ظهور اسلام می‌دانند و حضرت علی (ع) را واضع این هنر ذکر کرده‌اند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۵۸). انتساب اختراع نقش اسلیمی یا اسلامی به حضرت علی (ع) بسیار مهم است. این مسئله هنگامی‌که پیروان حضرت علی (ع) یعنی صفویان شیعی در ایران به قدرت رسیدند، امری تاریخی شد. در حقیقت، اصطلاح اسلامی در تضاد با دو مفهوم دیگر یعنی ترکی یا رومی بیزانسی و ختایی چینی است (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۵). در میان نقاشان دوره صفوی؛ صادقی‌بیک‌افشار (۹۴۰ه. ق. -۱۰۱۷ه. ق.) از هنرمندان برجسته مکتب قزوین و اوایل مکتب اصفهان بود. وی علاوه بر نقاشی، در شعر و خطاطی و موسیقی و نویسندگی هم دست داشت (آژند، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۰). او رساله منظوم

قانون‌الصور را برای تعلیم نقاشی و تئوری آن نوشت تا خوانندگان بدون مراجعه به استاد؛ بتوانند این فن را از راه خواندن بیاموزند. او در تنظیم مطالب نظری خود در باب فن نقاشی نهایت دقت را انجام می‌دهد که چیزی از قلم نیافتد. آن نظریه‌ای که در پس این رساله نهفته و فن نقاشی را فراتر از جهان خاکی برده، همان نظریه‌ای است که بیشتر نقاشان و هنرمندان در پی راهیابی به آن بودند و منشأ در عرفان اسلامی داشت یعنی حرکت از صورت و رسیدن به معنی و جوهره پدیده‌ها (آژند، ۱۳۹۱، ص.۱۱۲). نکته قابل ملاحظه در رساله صادقی بیک، آموزش هفت اصل نقاشی ایران است که امروزه تقریباً به دست فراموشی سپرده شده است. او اصول کار نقاشی را هفت اصل می‌داند که فروع بسیار دارد و این فروع بستگی به میزان استادی و مهارت نقاش در بهره‌یابی از این هفت اصل دارد (آژند، ۱۳۹۱، ص.۱۱۴). منشأ و مصدر شماری از این هفت اصل پس از اسلام مهیا شده بود و کافی بود بازسازی و بازکاوی آگاهانه و همه سویه در قاعده‌بندی آن صورت گیرد. به نظر می‌رسد که این قاعده‌بندی از سده هفتم هجری به بعد که هنرمندان در محور توجه قرار می‌گیرند، مشروعیت می‌یابد و در تذهیب و تصویر و رسانه‌های هنری دیگر از جمله کاشیکاری و قالیبافی و معماری و غیره جلوه پیدا می‌کند (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۸). به نظر می‌رسد در طراحی تذهیب‌ها از «شیوه‌ای بنیادین» پیروی می‌شد که عبارتند از هفت اصل نقاشی (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۴). این اصول عبارتند از: اسلامی (اسلیمی)، ختایی (خطایی)، ابر، فرنگی، واق[۱]، نیلوفر و بند رومی یا گره (آژند، ۱۳۹۱، ص.۱۱۴). غیر از این هفت قاعده، اصطلاحات فنی دیگری وجود دارد که در متون به آن‌ها برمی‌خوریم و هنوز هم در روزگار ما شناخته شده‌اند. برخی از اصطلاحات هنر تذهیب، در واقع جایگاه‌شان را در نسخ خطی نشان می‌دهند؛ مانند دیباچه، عنوان و سرلوح (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۸).

ما در این پژوهش به برخی از این اصطلاحات و آرایه‌ها و مفاهیم دربرگیرنده آن‌ها می‌پردازیم که عبارتند از: شمسه، سرلوح، کتیبه، ترنج (و نیم‌ترنج و سرترنج)، حاشیه و شرفه.

آرایه‌های تذهیب

الف. شمسه

شمسه شکلی است مدور، مذهب، مرصع و مشابه تصویر خورشید که شعاع‌هایی از اطراف آن ساطع شده و غالباً کتاب‌آرایان پس از صفحه بدرقه ابتدای کتاب، در ظَهر (پشت) صفحه اول ترسیم می‌کردند و در وسط آن

۱. در فرهنگ‌های مختلف مخفف واقواق، «واق» آمده که درختی است موهوم و افسانه‌ای که بامداد و بهار و شامگاه، خزان کند و گویند ثمر و بار آن درخت به صورت آدمی و حیوانات دیگر باشد و سخن کند. واق یا «واک» نام پرنده‌ای هم هست و صدای وزغ را نیز واق می‌گویند. از معانی این اصطلاح آنچه برای ما اهمیت دارد؛ شکل میوه درخت افسانه‌ای واق است که به صورت انسان یا حیوان بوده است و این نوع صورتک‌ها را می‌توان در نگاره‌های بازمانده از تاریخ ایران بازنگریست (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۶۴-۱۶۵).

مطالبی مانند نام مؤلف و غیره را ذکر می‌کردند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص.۹۴). نیم‌شمسه: اگر چند شمسه در حاشیه کتاب یا در کنار نقش اصلی بیاید، آن‌ها را با خطی کوتاه به یکدیگر وصل می‌کنند، در این صورت شمسه‌ها، شرفه ندارند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۹۵). ارتباط بنیادین شمسه و نور از موارد غیرقابل اغماض در مباحث نمادین و عرفانی بوده و نور نیز در عرفان ایرانی و اسلامی از جمله عناصری است که معانی متکثری یافته و جزء واژگان کلیدی و پربسامد عرفان اسلامی است که نشان از اهمیت بالای این واژه و مفاهیم آن در کلام وحی است و عارفان و سالکان نیز به بهترین وجه از آن سود جسته‌اند. از این رو واژگان قرآنی که با روشنایی مرتبط هستند، استخراج شده و مورد توجه قرار گرفته‌اند (نگاه کنید به جدول ۱) و همچنین مفاهیم عرفانی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است (نگاه کنید به جدول ۳).[۱]

در این میان یکی از آیات بحث‌انگیز با ظرفیت تفسیرپذیری بالا در قرآن که بسیاری از محققان و مفسران را به ارائه نظر واداشته، آیه ۳۵ سوره نور است. معنای ظاهری آیه، نوعی تشبیه و با توجه به معادل‌های نور در قرآن، نوعی استعاره مفهومی را در قالب کلان استعاره نشان می‌دهد. از سوی دیگر، بنای تشبیه و استعاره در این آیه، تشبیه امری معقول و انتزاعی به محسوس نیست؛ زیرا «الله» واقعیت مسلم و جاودانه عالم است اگرچه نامحسوس است، وجود خارجی دارد و فرض امر مجرد صرف برای «الله» نادرست است. به عبارت دیگر، مستعارٌ له حقیقت ساری و جاری در زندگی ماست که از شدت ظهور پنهان است و خود به ناچار از زبانی استعاری برای معرفی خود بهره می‌گیرد. در این آیه، برخلاف استعاره‌های دیگر در حوزه بلاغت، مستعارٌله اَجلی از مستعارٌمنه است. از سوی دیگر، این آیه به نظریه معاصر استعاره که یک وجه آن جهانی بودن استعاره‌ها، به دلیل تجربه‌های مشترک آدمیان است، نزدیک است؛ زیرا کل هستی‌های محسوس و نامحسوس را حقیقت روشن الهی فرا گرفته است، حتی اگر عده‌ای کورکورانه این نور آشکار را انکار کنند (حجازی، ۱۳۹۵، ص. ۸۵-۸۶). همچنین در بین ۱۱۴ سوره قرآن کریم که از حیث لغات مد نظر ما مورد فحص قرار گرفتند، ۵۹ سوره واجد لغات مورد نظر بودند و از این میان سوره نور و خصوصاً آیه ۳۵، از حیث فراوانی و تنوع لغات[۲] رتبه اول را دارا بوده که در بین آیات پژوهش حاضر کم‌نظیر است و همچنین خود سوره نور هم از حیث فراوانی لغات (همانند سوره انعام) دارای ۱۲ واژه است. متن آیه بدین شرح است: «خدا نور (وجودبخش) آسمان‌ها و زمین است داستان نورش به مشکوتی ماند که در آن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلألؤ آن، گویی ستاره‌ای است درخشان و روشن از درخت مبارک زیتون که با آن که شرقی

۱. نور، شمس، قمر، نجم، کوکب، مصباح، ضیاء، مشکوه (نگارندگان).

۲. شامل لغات: نور (۵ مورد)، کوکب، مشکوه، مصباح و شجره (نگارندگان).

و غربی نیست (شرق و غرب جهان بدان فروزان است و بی‌آن‌که آتشی زیت[۱] آن را برافروزد خود به خود جهانی را روشنی بخشد که پرتو آن نور بر روی نور قرار گرفته و خدا هر که را بخواهد به نور خود هدایت کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم (هوشمند) می‌زند و خدا به همه امور داناست».[۲]

از سوی دیگر، قرآن بر خلاف دیگر متون، از یک سو متنی است «خوانا» (متنی که خواننده را به بازنمایی معنایی واحد رهنمون می‌سازد)، و از سوی دیگر«نویسا»، (متنی با زبانی بی‌پایان و متکثّر که تعیّن‌ناپذیر است)، و شاید بر اساس تقسیم‌بندی آیات به محکمات و متشابهات بتوان آیات محکم را به گونه‌ای«خوانا» و آیات متشابه را «نویسا» به شمار آورد (حجازی، ۱۳۹۵، ص. ۸۶)[۳].

ب. ترنج، سرترنج و نیم ترنج

ترنج شکلی است ترنج مانند دارای پیچ و خم که وسط آن را با نقوش می‌آراستند و گاهی نیز بر زمینه مذهّب یا مرصّع آن نام کتاب و امثال آن را می‌نوشتند (رهنورد، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۵). ترنج نیز به طور وسیع برای نشان دادن ترنج تزئینی مرکزی که اغلب به صورت بیضی است و در جلدسازی یا فرش کاربرد دارد استفاده می‌شود (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۸۹). سرترنج در واقع لوزی‌های کنگره‌دارکوچکی است که در قسمت بالا و پایین ترنج قرار گرفته است (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۶). گاهی سرترنج‌ها با خطوطی به ترنج وسطی وصل می‌شود و گاهی نیز جداست (عزیزی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۹). روی ترنج ممکن است سرترنج قرار گیرد که به شکل بیضی آن بادامک نیز گفته می‌شود (پورتر، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۹). نیم ترنج: هرگاه ترنج کاملی را دو نیمه کنند، هر یک را نیم‌ترنج می‌گویند. نیم ترنج‌ها در بالا و پایین ترنج‌ها و سرترنج‌ها قرار گرفته و حالت قرینه‌ای پیدا می‌کند (عزیزی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۹). در کتاب هنر خط و تذهیب قرآنی از ترنج رو به بالا تعبیر به درخت (لینگز، ۱۳۷۷، ص.۷۳) و ترنج رو به پایین تعبیر به قلم (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۴) شده است. لذا کلمات قرآنی همچون قلم، شجره و طوبی که با ترنج (رو به پایین و بالا) مرتبط اند استخراج شده (نگاه کنید به: جدول ۲) و همچنین مفاهیم عرفانی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است (نگاه کنید به: جدول ۳).

---

۳. زیت: روغن زیتون (حییم، ۱۳۸۸، ص. ۷۲۴)

۲. نور: ۳۵

۳. ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که تقسیم‌بندی آیات مورد تفحص به دو بخش آیات محکمات و آیات متشابهات، خود مجال فراخ دیگری را می‌طلبد و به هیچ روی منظور نظر پژوهش حاضر نیست. در این مجال صرفاً دسته‌بندی کمّی لغات و مفاهیم عرفانی آن‌ها مطمح نظر قرار گرفته است.

ج. سرلوح و کتیبه

سرلوح به شکلی گفته می‌شود هندسی، مزّین به نقوش مذهّب یا مرصّع که در قسمت فرازین نخستین صفحه نسخه می‌کشیده‌اند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص.۶۷۶). سرلوح صفحه یا صفحات آغازین اغلب نسخه‌های خطی مُذَهّب دارای شکل هندسی شبیه به محراب و ایوان، مزین به خطوط منظم هندسی یا گل و برگ به رنگ زر و یا رنگ‌های دیگر است (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۹۴). سرلوح اگر تک باشد آن را سرلوح ساده و اگر دو سرلوح کنار هم در دو صفحه مقابل کشیده شده باشد آن را سرلوح مزدوج می‌نامند. گاه در قسمت پایین سرلوح، متصل به آن کتیبه‌ای می‌کشیده‌اند که درون آن عنوان و غیره می‌آمده که به این نوع سرلوح، سرلوح کتیبه‌دار گویند (رهنورد، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۶). به بیان دیگر سرلوح دوگانه یا مزدوج از دو صفحه روبه‌روی هم تشکیل شده که میانه آن‌ها را به تمامی تذهیب می‌کردند و بیاض حاشیه‌ها را نیز با کنگره‌هایی تزئین می‌کردند. در این شیوه بخش میانه تذهیب را- که نوشته‌ها در آن قرار دارد- به آب زر یا رنگی دیگر می‌پوشاندند. سپس نخستین عبارت‌های اثر را به رنگ‌های گوناگون و گاهی نیز به سیاهی در میانه این بخش می‌نوشتند (صفری آق قلعه، ۱۳۹۰، ص. ۳۱۵).

سرلوحه در واقع دریچه‌ای است که چشم‌ها را به دنیای متن کتاب فرا می‌خواند (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص. ۱۱۹). گاه سرلوحه‌ها صفحه بست، یعنی دو صفحه کامل متناظر هم قرار می‌گرفت و گاه در یک صفحه اکتفا می‌شد. این سرلوحه‌ها از طرفی جنبه احترام و تقدس را دارد که کتاب را عزیز و استوار نگه دارد و هم خواننده را روی گرایش زیبایی هنر نقاشی تحریص و تشویق کند تا ببیند در متن آن چیست؟ (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص.۱۲۰). سرلوحه سوره متشکل از نام سوره، تعداد آیات آن و کلمه مکیه یا مدنیه که حکایت از محل نزول آن دارد، که همه تعمداً به خطی غیر از خط متن قرآن نوشته می‌شود و معمولاً در قابی عریض و مستطیل شکل قرار می‌گیرد و دور آن مفصلاً با طلا و رنگ‌های دیگر آراسته می‌شود و زمینه آن دارای اسلیمی است (لینگز، ۱۳۷۷، ص.۷۳).

کتیبه در اصطلاح نسخه‌آرایان شکلی را گویند مستطیل‌گونه، که دو طرف آن با نیم‌دایره‌ها و ربع‌دایره‌های کوچک آراسته شده باشد. مذهّبان از این شکل‌ها در سرسوره‌های قرآن (برای نسخه‌های قرآن) و سرفصل‌ها (برای نسخ دیوان‌ها و غیره) استفاده می‌کرده‌اند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص. ۷۶۵). برخی از کتیبه‌ها در داخل خود شکل مستطیل با سرگرد به نام بازوبند که دو سر آن ترنج است دارند، این نوع کتیبه را بازوبندی گویند (رهنورد، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۷).

همچنین تقسیم‌بندی و کوتاه و بلند بودن کتیبه‌ها به موضوعات مختلفی بستگی داشت و با سلیقه و ابتکار نقاش یا مذهّب تغییر می‌کرد؛ مانند کتیبه ذوزنقه‌ای و بازوبندی (عزیزی، ۱۳۹۵، ص.۱۲۰). مفاهیم

مرتبط با سرلوحه و کتیبه و دلایل استفاده از آیات سوره واقعه در کتیبه‌های ابتدایی قرآن نیز به صورت خلاصه در جدول ۳ آمده است.

د. حاشیه و شرفه

حاشیه عبارت است از کناره‌های سه گانه و بعضاً چهارگانه صفحات نسخه که یا بیاض (سفید) است و یا ملحقات و مطالب اضافی بر آن نوشته شده است (رهنورد، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۵). شرفه عبارت است از خطوط باریک و نازکی است که غالباً با لاجورد و گاهی با شنگرف در قسمت بیرونی شمسه و دیگر نقش‌های همانند آن [در انتهای بخش‌های مذهب حاشیه] کشیده می‌شود، مانند رشته‌های نور که از جسمی نورانی منعکس می‌شود (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ص. ۹۵). یعنی می‌توان چنین گفت که فرم‌ها و حرکات کنگره‌دار حواشی مذهِّب قرآن که هنرمند نگارگر آن را به تصویر می‌کشد به نوعی یادآور دریای ابدیت کلام الهی است. ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که بنا بر قسمتی که شرفه به آن الحاق می‌گردد می‌تواند معانی متفاوتی را القا کند؛ به عنوان مثال، در اطراف شمسه به عنوان عنصر مکمل شمسه، تداعی‌گر شعاع نور است و اگر در اطراف حواشی مذهّب مورد استفاده قرار گیرد، به عنوان عنصر مکملِ حاشیه تداعی‌گر ساحل و دریاست. همچنین واژه بحر در قرآن بارها تکرار شده که نشان از اهمیت بالای این پدیده در کلام وحی و خیرات و برکات گوناگون دنیوی آن برای انسان‌ها دارد و از این رو اهمیت بالایی نیز در عرفان ایرانی و به خصوص در اندیشه‌های جلال‌الدین مولوی بلخی داشته است. همچنین تمامی ترکیبات مختلف بحر از متن قرآن استخراج شده (نگاه کنید به: جدول ۲) و مفاهیم عرفانی مختلف آن مورد بررسی قرار گرفته است (نگاه کنید به: جدول ۳).

در جدول ۳ و نمود تصویری آرایه‌های تذهیب، از تصاویر نسخه خطی قرآن دوره صفوی محفوظ در موزه ملی قرآن کریم تهران استفاده شده است. این مصحف شریف به شماره اموالی ۱۸۵ در بخش تالار عمومی نمایشگاه موزه در معرض دید عموم قرار دارد و به دلیل فخامت و نفاست به شماره ۱۶۸ در فهرست آثار ملی نیز ثبت شده است. نسخه مذکور متعلق به دوره صفوی بوده و با عنوان «قرآن با رقم افزوده عبدالقادر حسینی» ثبت گردیده (شوربختانه بدون ذکر تاریخ کتابت) و همچنین دارای جلد روغنی و اندرون معرق است، بدین معنا که علاوه بر طلا، لاجورد و مشکی، رنگ‌های دیگری نیز در تذهیب آن به کار رفته و از این رو مرصع خوانده می‌شود. ابعاد مصحف شریف نیز ۲۶ در ۴۰ سانتی‌متر است.

جدول ۱. بسامد لغات نور، ضیاء، مصباح، مشکات، قمر، شمس، نجم و کوکب در متن قرآن کریم (مستخرج از تارنمای تدبر [جستجوی لفظی قرآن] و انطباق داده‌ها با کشف الآیات قرآن کریم چاپی)(طرح جدول از نگارندگان)

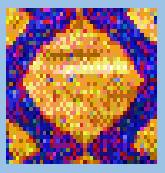
	کلمه	نام سوره و شماره آیه
نور و مشتقات ۴۳ مورد	النورُ- النورِ- نورُ- نورَ- نورٍ- لنوره- نوراً- نورٍ- بنورِ- نورِهِ- نورَهُ	بقره: ۲۵۷ (دو مورد)- نساء: ۱۷۴- مائده: ۱۵- مائده: ۱۶- مائده: ۴۴- مائده: ۴۶- انعام: ۱- انعام: ۹۱- انعام: ۱۲۲- اعراف: ۱۵۷- توبه: ۳۲ (دو مورد)- یونس: ۵- رعد: ۱۶- ابراهیم: ۱- ابراهیم: ۵- نور: ۳۵ (پنج مورد)- نور: ۴۰ (دو مورد)- احزاب: ۴۳- فاطر: ۲۰ – زمر: ۲۲- زمر: ۶۹- شوری: ۵۲- حدید: ۹- حدید: ۱۳- حدید: ۲۸- صف: ۸ (دو مورد)- تغابن: ۸- طلاق: ۱۱- نوح: ۱۶
	نورِهِم- نورُهُم	بقره: ۱۷- حدید: ۱۲- حدید: ۱۹- تحریم: ۸
	نورَنا	تحریم: ۸
	نورِکُم	حدید: ۱۳
ضیاء ۳ مورد	ضیاء	یونس: ۵- انبیاء: ۴۸ – قصص: ۷۱
مصباح ۳ مورد	مِصباحٌ - بِمَصابیحَ	نور: ۳۵- فصلت: ۱۲- ملک: ۵
مشکوه ۱ مورد	کمشکوه	نور: ۳۵
قمر و مشتقات ۲۷ مورد	القَمَرَ- القَمَرِ- القَمَرُ	انعام: ۷۷- انعام: ۹۶- اعراف: ۵۴- یونس: ۵- یوسف: ۴- رعد: ۲- ابراهیم: ۳۳- نحل: ۱۲- انبیاء: ۳۳- حج: ۱۸- عنکبوت: ۶۱- لقمان: ۲۹- فاطر: ۱۳- یس: ۳۹- یس: ۴۰- زمر: ۵- فصلت: ۳۷- قمر: ۱- الرحمن: ۵- نوح: ۱۶- مدثر: ۳۲- قیامه: ۸- قیامه: ۹- انشقاق: ۱۸- شمس: ۲
	قمراً	فرقان: ۶۱
	لِلقَمَرِ	فصلت: ۳۷
شمس و مشتقات ۳۲ مورد	الشَمسَ الشَمسِ الشَمسُ	بقره: ۲۵۸- انعام: ۷۸- انعام: ۹۶- یونس: ۵- یوسف: ۴- رعد: ۲- ابراهیم: ۳۳- نحل: ۱۲- اسرا: ۷۸- کهف: ۱۷- کهف: ۸۶- کهف: ۹۰- طه:۱۳۰- انبیا: ۳۳- حج: ۱۸- فرقان: ۴۵- عنکبوت: ۶۱- لقمان: ۲۹- فاطر: ۱۳- یس: ۳۸- یس: ۴۰- زمر: ۵- فصلت: ۳۷- ق: ۳۹- الرحمن: ۵ – نوح: ۱۶- قیامه: ۹- تکویر: ۱ – شمس: ۱
	شَمساً	انسان: ۱۳
	لِلشَّمسِ	نمل: ۲۴- فصلت: ۳۷
نجم ۱۳مورد	النجوم- النجم	انعام: ۹۷- اعراف: ۵۴- نحل: ۱۲- حج: ۱۸- صافات: ۸۸- طور: ۴۹- واقعه: ۷۵- مرسلات: ۸- تکویر: ۲- نحل: ۱۶- نجم: ۱- الرحمن: ۶- طارق: ۳
کوکب ۳ مورد	کوکب کوکباً	نور: ۳۵- انعام: ۷۶- یوسف: ۴

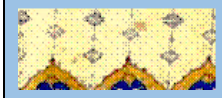
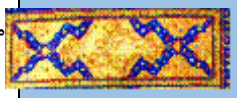
جدول ۲. بسامد بحر، شجره، طوبی و قلم در متن قرآن کریم (مستخرج از تارنمای تدبر[جستجوی لفظی قرآن] و انطباق داده‌ها با کشف الآیات قرآن کریم چاپی) (طرح جدول از نگارندگان)

کلمه		نام سوره و شماره آیه
بحر و مشتقات ۴۱ مورد	بَحرَ بَحرِ بَحرُ البحر	بقره: ۵۰– بقره: ۱۶۴– مائده: ۹۶– انعام: ۵۹– انعام: ۶۳– انعام: ۹۷– اعراف: ۱۳۸– اعراف: ۱۶۳– یونس: ۲۲– یونس: ۹۰– ابراهیم: ۳۲– نحل: ۱۴– اسرا: ۶۶– اسرا: ۶۷– اسرا: ۷۰– کهف: ۶۱– کهف: ۶۳– کهف: ۷۹– کهف: ۱۰۹ (دو مورد)– طه: ۷۷– حج: ۶۵– نور: ۴۰– شعرا: ۶۳– نمل: ۶۳– روم: ۴۱– لقمان: ۲۷– لقمان: ۳۱– شوری: ۳۲– دخان: ۲۴– جاثیه: ۱۲– طور: ۶– الرحمن: ۲۴
	البَحرَینِ	کهف: ۶۰– فرقان: ۵۳ – نمل: ۶۱ – الرحمن: ۱۹
	البِحارُ	تکویر: ۶– انفطار: ۳
	البَحرانِ	فاطر: ۱۲
	أبحُرٍ	لقمان: ۲۷
شجره و مشتقات ۲۷ مورد	الشجرةَ الشجرةِ	بقره: ۳۵– اعراف: ۱۹– اعراف: ۲۰– اعراف: ۲۲ (دو مورد)– ابراهیم: ۲۴– ابراهیم: ۲۶– اسرا: ۶۰– طه: ۱۲۰– مومنون: ۲۰– نور: ۳۵– قصص: ۳۰– لقمان: ۲۷– صافات: ۶۲– صافات: ۶۴– صافات: ۱۴۶– دخان: ۴۳– فتح: ۱۸
	الشَجَرَ – الشَجَرِ–الشَجَرُ	نحل: ۱۰– نحل: ۶۸– حج: ۱۸– یس: ۸۰– الرحمن: ۶– واقعه: ۵۲
	شَجَرَ	نسا: ۶۵
	شَجَرَها	نمل: ۶۰
	شَجَرَتَها	واقعه: ۷۲
طوبی ۱مورد	طوبی	رعد: ۲۹
قلم ۲ مورد	القَلَمِ	قلم: ۱– علق: ۴

جدول ۳. مفاهیم عرفانی مرتبط با آرایه‌های تذهیب (طرح جدول از نگارندگان)

آرایه تذهیب	نمود در عرفان	معانی عرفانی
شمسه	آفتاب	حیات– وجود– دانش– حقیقت وجود و هستی/آفتاب جلال: تابش انوار جبروت الهی (سجادی، ۱۳۸۳، ص. ۴۳)/ کمال و عدم تناهی (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۵)
	خورشید	نشان وحدت– حقیقت نور خدا– ذات احدیت (همان، ص. ۳۷۴)
	ماهِ روی	تجلیات انوار الهیِ دائم (همان، ص. ۶۹۲)
	نور	بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین (همان، ص. ۷۷۱)– اسمی از اسماء الله، تجلی خداوند به اسم الظاهر، نور قلوب عارفین به توحید

			حق(همان، ص.۷۷۲)/ انوار هدایت: الهامات غیبی و تجلیات/انوار غیوب: انوار تابنده از عالم غیب (سجادی، ۱۳۶۲، ص. ۷۱)
	چراغ		عقل فعال/ چراغ دل: دل روشن به نور معرفت (سجادی، ۱۳۸۳، ص. ۳۰۲)
	مصباح		اولیاء الله- فیض حق و روح و نفس ناطقه در کالبد انسان‌ها (همان، ص. ۷۲۶)
	مشکات		ابزار اصلی انتقال نور زیرا که نور و مشکات وقایه و نگهبان یکدیگرند و هر کدام بدون دیگری ظاهر نمی‌شوند (همان، ص. ۷۵۲)
	ضیاء		روشنایی-روئیت اشیا بعین حق (سجادی، ۱۳۶۲، ص. ۳۱۴)
	کوکب الصبح		انوار تجلیات حق در مرتبه تنزلات(سجادی، ۱۳۸۳، ص. ۶۷۲)
	مه و مهر		اشاره به کثرت (همان، ص. ۳۷۴)
ترنج مرکزی 	سرترنج رو به بالا 	درخت/ شجره	درخت: ماهیت نامتناهی قرآن- نتایج تلاوت قرآن محدود به این عالم نیست و در بهشت به مؤمن می‌رسد- قرآن کتابی در زمره کتاب‌های دیگر نیست- اندیشهٔ کمال- نیل به کمال با امکان رشد مکانی و زمانی به این معنی که کمال آن باز است و بسته نیست- عامل رجوع به مبدا- احتراز از تحدید ساحت نامتناهی الهی- تجلی پر رمز و راز نامتناهی در متناهی (لینگز، ۱۳۷۷، ص.۷۳-۷۴) شجره: فکر مشغول به امور روحانی/ شجره مبارکه: شجره موسی، شجره معرفت (سجادی، ۱۳۸۳، ص. ۴۹۸)/ شجره طوبی: اصول معارف، اخلاق حسنه (همان، ص. ۴۹۸)، خوشبو، پاکیزه (همان، ص.۵۵۶)، نفس کلی، ظل حق تعالی یا فیض حق (همان، ص.۳۸۲)/ مقام طوبی: مقام انس به حق (همان، ص.۵۵۶)
	سرترنج روبه پایین 	قلم	قلم: نشان دهنده جهت نزول قرآن (وحی)- تمثیل نوشت افزار ملکوتی قرآن و ایزار تعلیم وحی (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۴)/ اولین مخلوق خداوند: واسطهٔ صور علمیه بر نفوس و ارواح (اترک، ۱۳۸۳، ص.۶۰-۶۱)/ قلم اعلی: قلم اول یعنی همان واحدیت خداوند، نفس کلی (سجادی، ۱۳۶۲، ص. ۳۸۲) حضرت تفصیل، خامه‌ای از نور (سجادی، ۱۳۸۳، ص. ۷۵۷)
حاشیه	یم		دریای هستی- رحمت واسعه حق- هستی مطلق- وحدت وجود- مقام ذات و صفات بی نهایت حق (سجادی، ۱۳۸۳، ص.۱۸۶-۱۸۷)
	بحر		بحر مقام وحدت و امواج بحر مقام کثرت (همان، ص.۱۸۷)/ بحر جود: دریای بخشش حق، بحر ظهور: مظاهر حق (همان، ص.۱۸۷)/ بحر هستی: تجلیات قدسی الهی، اناالله و انا الیه راجعون (همان، ص.۱۸۸)/بحر عطا: فیض دائم حق، بحر محیط: نور نامتناهی، دل مؤمن و انسان کامل (همان، ص. ۳۸۵)/ بحر بلاشاطیء: دریای امن بی ساحل و بی‌پایان، سُکر و تحیر، حالی که آن را

		پایان نیست (همان، ص. ۱۸۹)
	دریا	دریای نور: جهان وجود برای رهایی از شرک (همان، ص. ۱۸۹)/ دریای نجات: دارای پنج کشتی خوف، رجاء، زهد، معرفت، توحید (همان، ص. ۳۸۵) قبض و بسط مؤمن (همان، ص. ۳۸۵) دریای هلاک: دارای پنج کشتی حرص، ریا، اصرار بر معاصی، غفلت، قنوط (ناامیدی) (همان، ص. ۳۸۴)
	ساحل	به سیر نزولی وحی از مرتبه باطن خفی (کتاب مکنون) به ظاهر حکایت می‌کند، ابدیت کلام الهی (لینگز، ۱۳۷۷، ص.۷۴-۷۵)
شرفه 	----	دلیل استفاده از شرفه‌های (مشکی، قهوه ای یا آبی) به جای رنگ طلا: مذهّب مایل نبوده صدایش از صدای قرآن بالاتر رود لذا از این گونه صراحت‌ها اجتناب ورزیده تا موجب تجسم زودرس خیال نگردد و روح از ادامهٔ تعمّق در جهت مطلوب بازنماند(لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۶)
کتیبه 	مرتبط با عدد ۴	نشان از ظرفی مادی (چهارگوش) که وحی در آن ریخته شده است، نشان دهندهٔ بعد ملکوتی متن (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۵)/ آیات ۷۷-۸۰ سوره واقعه که در کتیبه‌های پیشانی و تحتانی قرآن‌ها عمدتاً مورد استفاده قرار می‌گیرد: تأکید بر طهارت و پاکی قرآن و لزوم طهارت ظاهری و باطنی تلاوت‌کننده قرآن دارد (لینگز، ۱۳۷۷، ص.۷۴-۷۵)
سرلوح دوگانه	شبیه پیشانی، دریچهٔ ورود به متن کتاب	به سان دریچه‌ای که چشم‌ها را به دنیای متن کتاب فرا می‌خواند (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص. ۱۱۹) جنبه تقدس و احترام جهت استوار و عزیز نگه داشتن قرآن (همان، ص.۱۲۰)

نتیجه‌گیری

در تمامی پیشینه‌های مذکور به رابطه بین آرایه‌های تذهیب و متون عرفانی ایرانی و محتوای قرآن علی‌رغم اهمیت فراوان، اشاره‌ای نشده و تنها پژوهش حاضر به این مهم پرداخته است. لذا با توجه به موارد عنوان‌شده نتایج پژوهش حاضر به این شرح عنوان می‌گردد.

شمسه بیانگر نور خدایی و الهی است که با پرتوافکنی نامنتهای خورشید در این عالم قرابت دارد. در سرلوح صفحه افتتاحیه نسخه صفوی مذکور در جدول ۳ نیز شاهد شمسه هشت پر هستیم. در ارتباط با استفاده فراوان از عدد هشت در تذهیب می‌توان چنین گفت که مردم باستان به دلایل کاملاً ریاضی به عدد هشت علاقه داشتند و آن را عددی مهم و سعد می‌دانستند (شیمل، ۱۳۹۰، ص.۱۷۱). همچنین رابطه عدد

هشت با بهشت در تمام اعصار ادامه یافته است، مسلمانان اعتقاد دارند که هفت دوزخ و هشت بهشت وجود دارد؛ زیرا رحمت خدا از غضبش پیشی گرفته است[۱]. این مفهوم را می‌توان در عنوان هشت بهشت دید که بارها در ادبیات فارسی به چشم می‌خورد (شیمل، ۱۳۹۰، ص.۱۷۲). به نظر می‌رسد تجلی مفهوم بهشت با ترسیم شمسه هشت پر محقق شده و به نوعی دعوتی تلویحی و رمزگونه از تلاوت‌کنندگان قرآن است تا دری بگشاید جهت رسیدن به بهشت نعیم الهی.

در قرآن کریم بارها به نور اشاره شده و حق تعالی را نورحقیقی و مطلق دانسته است و خدا نور وجودبخش آسمان‌ها و زمین است به طوری که هنرمند با ترسیم ترنج مرکزی به رنگ طلایی درصدد نمایش مشکوه الهی است که وقایه و نگه‌دار نور است و نور نیز بدون وجود مشکات معنی خود را از دست می‌دهد و در واقع لازم و ملزوم یکدیگرند و ترنج مرکزی زرین نیز به مثابه مشکوه روشنی بخشی است که نور آن به هر سو منعکس می‌گردد و همه‌گان را از برکات کلام وحی بهره‌مند و روشن می‌سازد. به نظر می‌رسد که هنرمند با استفاده بیشتر از طلا در تذهیب خود به نوعی درصدد است تا چراغ یا عقل فعال را در تلاوت‌کنندگان روشن سازد تا هر کسی با تلاوت قرآن بتواند مصباح دل خویش را صافی بخشد تا علم و حکمتی را که در ذات‌اش مکنون‌اند ظاهرتر گرداند؛ به عبارت دیگر، استفاده بسیار از طلا در صفحات قرآن‌ها به نحوی بیانگر نوری است که به کمک آن از تاریکی شرک رهایی یابیم و در این میان شرفه‌های الحاقی به شمسه‌ها در القای معانی پیش‌گفته نقشی محوری دارند.

در ارتباط با سرترنج‌هایی که رو به سمت بالا دارند، می‌توان گفت که نشان‌دهنده کمال و عدم تناهی و سیر صعودی و رجعت به مبدأ هستند، کارکردی که در درخت نیز دیده می‌شود و میل به کمال نامتناهی در آن باز و بی‌انتهاست. همچنان‌که درخت را شاخ‌ها و میوه‌هاست، فکر را نیز شاخه‌هاست و در واقع هنرمند مذهب درخت معرفت را بازنمایی می‌کند که با آب فکر آبیاری می‌شود و مخاطبان را به تفکر و تعقل در آیات الهی فرا می‌خواند و بر این نکته تأکید دارد که «اگر همه درختان روی زمین قلم شوند و دریا مرکب شود باز کلمات خدا پایان نمی‌یابد[۲]». این ترنج‌ها اشاره به کلمه «شجره طیبه» (که ریشه‌هایش در زمین استوار و شاخه‌هایش در آسمان[۳]) نیز دارند و به نوعی نشان از این دارند که نتایج عمل دنیوی تلاوت قرآن که بهترین کلام است (کلمه پاکیزه‌ای که به درختی زیبا تشبیه شده) با عاقبت انسان ارتباط مستقیمی دارد و ترنج در اینجا عامل رجوع به مبدأ (آخرت) محسوب می‌شود. در واقع تداعی‌گر این است که نتیجه و ثمر اعمال مؤمن

۱. یا من سبقت رحمته غضبه: (دعای جوشن کبیر: فراز۲۰) (نگارندگان)
۲. لقمان: ۲۷
۳. ابراهیم: ۲۴

در این دنیا به سان میوه‌هایی ملکوتی در دنیای دیگر به دست او خواهد رسید. سرترنج‌هایی که رو به پایین دارند می‌توانند تمثیلی از قلم به مثابه نوشت‌افزار ملکوتی و تنها ابزار انتقال وحی تلقی شده و همچنین تداعی‌گر سیر نزولی آیات (به صورت وحی) باشد چرا که در عرفان ایرانی قلم عبارت است از واحدیت خداوند و تعبیر به خامه نور شده و تأکید بر این مورد که خداوند با قلمی از نور بر دل‌های آدمیان «کتب فی قلوبهم الایمان[۱]» را نوشته است. بنابراین هنرمند مذهب همچون سالکی آگاه و متعهد درصدد یادآوری این نکته به مخاطبان قرآن است.

حاشیه که در بیرون قسمت اصلی صفحه قرار می‌گیرد تنها یک نحو بیان است و در واقع حاشیه در ماورای متن قرار می‌گیرد و از برای رجعت به مبدأ است. به عبارت دیگر، یادآور این است که تلاوت قرآن سرآغاز عملیِ حرکتی بی‌منتها و سرآغاز موجی است که عاقبت در ساحل ابدیت آرام می‌گیرد و بالاتر از همه این که ساحل با حاشیه نموده می‌شود که همه حرکات نقاشی - در ترنج و شرفه‌ها و برگه‌ها و پیچ و تاب اسلیمی- رو به آن دارد. یعنی هنرمند مذهب با تصویر کشیدن فرم‌های کنگره‌دار متداخل و متخارج در بخش حواشی قرآن و در ادامه با کشیدن شرفه‌های اغلب لاجوردی رنگ می‌خواهد دریای هستی و رحمت واسعه حق را بازنمایی نماید و به همین دلیل هنرمند مذهّب مایل نبوده صدایش از صدای قرآن بالاتر رود، بنابراین از به تصویر کشیدن شرفه به رنگ طلایی اجتناب ورزیده و رنگ‌هایی همچون قهوه‌ای، مشکی و آبی را برگزیده تا موجب تجسم زودرس خیال نگردد و روح مخاطب از ادامهٔ تعمّق در جهت مطلوب بازنماند. در این میان موج‌دار و کنگره‌دار بودن حاشیه و غلبه انواع تنالیته رنگ آبی بر دیگر رنگ‌ها در تداعی کردن عنصر دریا هنرمند را یاری می‌دهد. همچنین هنرمند مذهب با به تصویر کشیدن حاشیه در صدد القای این مفهوم است که جهان وجود و عالم و آدم همه یک وجود است و آن دریای هستی است با امواج گوناگون. امواج عین دریایند در عین حال که غیر دریایند و موجودات و کثرات، امواج این دریای وجود هستند و این کثرات می‌نمایند و نمی‌پایند و سرانجام همه امور به دریا بازگشت می‌کنند همان‌طور که فرمود «انالله و انا الیه راجعون[۲]». این یادآوری بازگشت به مبدأ در تمامی صفحات قرآن به واسطه ضرباهنگ موجی شکل متداوم حاشیه و همچنین تنوع یکی در میان (به واسطه کوتاهی و بلندی یا کوچکی و بزرگی) شرفه‌ها در بخش بیرونی حاشیه دائماً در حال تکرار و تذکار است که همه از اوییم و به سوی او باز می‌گردیم.

شکل متداخل و متخارج بخش حاشیه می‌تواند نمودی از خوف و رجاء یا قبض و بسط سالک مسلمان باشد که لحظات بیم و امید خویش به درگاه خداوند متعال را به تصویر کشیده و این طریق را پایانی نیست.

۱. مجادله: ۲۲

۲. بقره: ۱۵۶

اما نکته‌ای که در این جا ضروری به نظر می‌رسد این است که در اغلب نسخ قرآنی، آرایش صفحات و ساختار کلی و طراحی تذهیب صفحات با یکدیگر متفاوت بوده و هنرمند مذهب در هر صفحه، هنرنمایی بی‌بدیل و متفاوت با دیگر صفحات قرآن را ارائه کرده است. چنین به نظر می‌رسد از آنجاکه عالم و آدم همه یک حقیقت است که به صور گوناگون متلبس می‌شود و همچنین حضرت حق سبحانه و تعالی در هر نفسی به تعین دیگر ظاهر می‌شود و در هر آن به شأنی دیگر متجلی می‌گردد و در هر نفسی متجلی است به تجلی دیگر و در تجلی او تکرار نیست؛ بنابراین هنرمند مسلمان در پی الگوگیری از تکرارناپذیری تجلی‌های بی کران خداوندی است و به این منظور تجلی‌های متفاوتی از هنر خویش را در هر صفحه ارائه می‌کند که به نوعی ابراز ارادت است به ساحت عظیم قرآن و از طرفی نمایش توانمندی هنری خویش.

کتیبه‌های پیشانی و تحتانی مورد استفاده در صفحات سرلوح و همچنین قطع قرآن‌ها که عمدتاً مستطیل شکل‌اند، نمادی از عدد چهار و اشاره به بهشت اعلی دارند و نمادی از محملی مادی هستند که آیات الهی غیرمادی و روحانی را به آدمیان عرضه می‌کنند.

سرلوحه‌ها با تزئینات مضاعف و زیبایی که دارند و نسبت به بقیه صفحات نسخ خطی از نفاست و فخامت بیشتری برخوردارند چرا که به مثابه دریچه‌ای هستند که چشم‌ها را به دنیای متن قرآن فرا می‌خوانند و از سوی دیگر القاءکننده جنبه احترام و تقدس قرآن‌اند تا قرآن عزیز و استوار نگه داشته شود و هم خواننده را به جهت گرایش به زیبایی هنر نقاشی تحریص و تشویق کند تا ببیند در دیگر صفحات قرآن چه مطالبی آمده است؟

در مجموع و بنا بر مطالب فوق و با توجه به شواهد و قراین، سر منشأ احتمالی آرایه‌های تذهیب، متن قرآن بوده است چرا که تمامی آرایه‌های تذهیب که وجهه نمادینی از برخی مظاهر این‌جهانی در طبیعت نظیر نور، دریا، درخت، خورشید، ماه، ستاره (نجم، کوکب) و روشنایی؛ و برخی مظاهر آن‌جهانی نظیر درخت طوبی؛ و همچنین مظاهری که هم دارای معانی ملموس این جهانی بوده و هم دارای معانی آن جهانی هستند که چندان برای انسانِ مادی آشکار نیستند، نظیر قلم، مصباح و مشکوه؛ که اغلب دارای بسامد بالایی در متن قرآن هستند، گواه این مدعاست (نگاه کنید به: جداول ۱ و ۲).

همچنین به نظر می‌رسد که هنرمند مذهب، همچون عارفی سالک و خاضع از این مظاهر و جلوه‌ها الگوبرداری کرده و الهام گرفته و در این راستا از منابع عرفانی در فهم هرچه بیشتر و بهتر این مفاهیم یاری جسته و در نهایت در انتقال آن‌ها توسط آرایه‌های تذهیب و به تصویر کشیدن کلام الهی در قالبی رازآمیز، تجریدی و مقدس از موفقیت مطلوبی برخوردار گردیده است؛ چرا که هماهنگی در فرم، قالب و محتوا در نسخ خطی قرآنی مورد تأیید صاحبنظران و قرآن پژوهان است. در نهایت لینگز چه زیبا گفته است که: «هدف کلی

تذهیب تذکارِ بُعد عالی‌تر یا عمیق‌تر متن است و وجود هنر قدسی بدون عنصر راز محال است. تقیّد به رازآلودگی و بلکه ابهام، با همه ظهوری که دارد، آنچه فرو می‌پوشد بیش از آن است که عیان می‌کند».

در پایان این نکته گفتنی است که قرآن و معانی باطنی بی‌کران آن دریایی بی‌منتهاست که هر کس با توجه به ظرفیت درونی خود می‌تواند از آن بهره برد، همان‌طور که مولانا می‌فرماید: آب دریا را اگر نتوان کشید/ هم به قدر ذره‌ای باید چشید.

تشکر و قدردانی

نگارندگان وظیفه خود می‌دانند که از مسئول محترم امین اموال موزه ملی قرآن کریم تهران، سرکار خانم فروغ کاسب به واسطه در اختیار گذاشتن تصاویر نسخه خطی قرآن سپاسگزاری نمایند. همچنین اجر معنوی پژوهش حاضر به روح شهید بزرگوار، اکبر دلیری هوجقان تقدیم می‌گردد.

منابع

قرآن کریم، (بی تا). ترجمه وتفسیر مهدی الهی قمشه‌ای، تصحیح کامل محمدباقر بهبودی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات ایران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، انتشارات فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۱). *ازکارگاه تا دانشگاه (پژوهشی در نظام آموزشی استاد-شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران)*، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). *هفت اصل تزیینی هنر ایران*، تهران: انتشارات پیکره.

اترک، حسین (۱۳۸۳-۱۳۸۴). مراتب خلقت از دیدگاه آیات و روایات، *پژوهش‌های فلسفی و کلامی*، دانشگاه قم، ۶ (۲۲-۲۳)، ۵۸-۸۰.

برزین، پروین (۱۳۴۵). نگاهی به تاریخچه تذهیب قرآن. *هنر و مردم*، (۴۹)، ۳۶-۴۰.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *دایره المعارف هنر*، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.

پایدارفرد، آرزو؛ شایسته فر، مهناز؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل زیبایی شناسی تزئینات قرآن های دوره صفویه (با توجه به نمونه‌هایی از قرآن‌های مذهب موزه ملی قرآن کریم تهران). *نشریه پژوهش هنر*، دانشگاه هنر اصفهان، سال دوم، (۳)، ۲۱ -۳۶.

پوراحمد، فرشته (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی رنگ‌های به کار رفته در قرآن‌های چاپی دوران قاجار و پهلوی با قرآن‌های خطی پیش از آن. *نشریه پژوهش هنر*، دانشگاه هنر اصفهان، (۴)، ۲۵- ۳۴.

پورتر، ایو (۱۳۸۹). *آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی*، ترجمه زینب رجبی، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری (متن)

حجازی، بهجت السادات (۱۳۹۵). استعاره مفهومی آیه نور در قرآن. *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، ۸(۳)، ۸۵-۱۰۲.

حییم، سلیمان (۱۳۸۸). *فرهنگ فارسی-انگلیسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

خزائی، محمد (۱۳۸۱). ارزش‌های هنری قرآن منحصر به فرد ابن بواب در کتابخانه چیستر بیتی شهر دوبلین. *مطالعات اسلامی*، (۵۵)، ۱۱- ۳۰.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۸). *کتاب آرایی*، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

سامانیان، صمد؛ پورافضل، الهام (۱۳۹۶). تحلیل تطبیقی آرایه‌های تذهیب صفحات افتتاحیه در نسخ مکاتب شیراز آل اینجو و تیموری. *مطالعات تطبیقی هنر*، دانشگاه هنر اصفهان، (۱۳)، ۱۲۳ – ۱۴۳.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چاپ هفتم، تهران: انتشارات طهوری.

سجادی، سید جعفر (۱۳۶۲). *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: انتشارات طهوری.

شیمل، آنه ماری (۱۳۹۰). *راز اعداد*. ترجمه فاطمه توفیقی. چاپ سوم، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

صدیقی اصفهانی، زهرا؛ نجارپور جباری، صمد؛ خواجه احمد عطاری، علی‌رضا (۱۳۹۶). تطبیق تذهیب‌های سه نسخه از قرآن‌های دوره قاجار با تأکید بر ویژگی‌های بصری آن‌ها. *مطالعات تطبیقی هنر*، دانشگاه هنر اصفهان (۱۴)، ۸۳ – ۹۹.

صفری آق قلعه، علی (۱۳۹۰). *نسخه شناخت؛ پژوهشنامه نسخه شناسی نسخ خطی فارسی*. تهران: میراث مکتوب.

عزیزی، رویا؛ شاهین، آزاده (۱۳۹۵). *هنر جلدسازی سنتی ایرانی*. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان

عسگری، فاطمه؛ اقبالی، پرویز (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینهٔ هنر اسلامی. *جلوه هنر*، دانشگاه الزهرا (س)، (۳۶)، ۴۳- ۶۲.

علی پور، مرضیه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۵). بررسی مفاهیم نمادین نقوش سرلوح آغازین خمسه نظامی موجود در کتابخانه مدرسه عالی سپهسالار (شهید مطهری). *الهیات هنر*، (۵)، ۲۹-۶۴.

کارگر، محمدرضا؛ ساریخانی، مجید (۱۳۹۰). *کتاب آرایی در تمدن اسلامی ایران*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها

لینگز، مارتین (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب قرآنی*. مترجم مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات گروس.

ماه وان، فاطمه (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل نقوش تذهیب قرآن ابراهیم سلطان (نسخه محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی). *پاژ*، (۱۷)، ۱۵۱ – ۱۵۸.

مایل هروی، نجیب (۱۳۵۳). *لغات و اصطلاحات فن کتابسازی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، چاپخانه خرمی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۸۶). تأثیر قرآن کریم بر هنر اسلامی. *وقف میراث جاویدان*، (۵۸)، ۱۸– ۳.

معتقدی، کیانوش (۱۳۹۵). جایگاه تذهیب‌های قرآنی در مطالعات هنر اسلامی از دیرباز تا امروز. *آستان هنر*، آستان قدس رضوی، ویژه‌نامه پنجمین دوسالانه تذهیب‌های قرآنی، (۱۸)، ۲۸-۳۳.

نعیمایی، ایرج (۱۳۷۸). تأثیر و تجلی قرآن بر هنر خوشنویسی و تذهیب. *کتاب ماه هنر*، (۱۲)، ۳-۵.

هوشیار، مهران؛ میرزاخانلو، وحیده (۱۳۹۵). ویژگی‌های ساختاری تذهیب قرآن تاشی خاتون. *نگره*، دانشگاه شاهد، (۴۰)، ۴ – ۱۵.

http://tadabbor.org (تاریخ دسترسی دی ماه ۱۳۹۷).

References

The Holy Quran, (no date). Translation and interpretation of Mahdi Elahi Ghomshei. Complete Correction by Mohammad Bagher Behboudi. Tehran: Iran Printing and Publishing Organization.

Alipour, M., & Marasi, M. (2016). Examining the Symbolic Concepts of the Chronicles of the Khamseh Nezami Ganjavi in the Library of Sepah Salar Tehran. *Theology of Art Journal*, (5), 29-64. *(in Persian)*

Asgari, F., & Eghbali, P. (2013). The Emanation of colored symbols in the style of Islamic art. *Jelveh- e Honar Journal*. Al-Zahra University. (36), 43-62. *(in Persian)*

Atrak, H. (2004-2005). The degrees of creation based on Quran verses and narrations. *Philosophical and Verbal Research Journal*. Qom University. 6(22-23), 58-80. *(in Persian)*

Azhand, Y. (2006). *Isfahan Painting School*. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance & Publishing of Academy of Art. *(in Persian)*

Azhand, Y. (2012). *From the workshop to the university*. Tehran: The Institute for the Translation and Publishing of Works of Art (MATN).

Azhand, Y. (2014). *The Seven Decorative Principles of Iranian Art*. Tehran: Peykareh Publication. *(in Persian)*

Azizi, R., & Shahin, A. (2016). *Iranian Traditional Binding*. Isfahan: Isfahan Cultural and Recreational Organization. *(in Persian)*

Barzin, P. (1966). A Study on the History of the Qur'an's Illumination. *Art and People Journal*. (49), 36-40. *(in Persian)*

Haim, S. (2009). *Persian-English Dictionary*. Tehran: Farhang-e Moaser Publication. *(in Persian)*

Hejazi, B. (2016). The Conceptual Metaphor of the Noor Verse in the Quran. *literary techniques Journal*. Isfahan University. eighth year, (3), 85-102. *(in Persian)*

Houshyar, M. & Mirzakanlou, V. (2016). Structural Properties of the illumination of Qur'an Tashi Khatoun. *Negareh Journal*. Shahed University. (40), 4-15. *(in Persian)*

Karegar, M. R. & Sarikhani, M. (2011). *Book Design in Islamic Civilization of Iran*. Tehran: SAMT Publication. *(in Persian)*

Khazaei, M. (2002). The artistic values of the unique Qur'an of Ibn al-Bawwab in Chester Beatty Library of Dublin. *Islamic Studies Journal*. (55), 11-30. *(in Persian)*

Lings, M. (1998). *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination*. Translator Mehrdad Ghayoumi Bidhendi. Tehran: Garous Publishing. *(in Persian)*

Mahvan, F. (2015). Review and Analysis of the Illumination of the Qur'an by Ibrahim Sultan (Preserved in the Astan Quds Razavi Library). *Paj Journal*. (17), 151-158 *(in Persian)*.

Mayel Heravi, N. (1974). *Vocabulary and terminology of Manuscript Making*. Tehran: Culture Foundation of Iran, Khorami Publishing. *(in Persian)*

Mayel Heravi, N. (1993*). The Book Design in Islamic Civilization*. Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute. *(in Persian)*

Mayel Heravi, N. (2007). The effect of the Holy Qur'an on Islamic art. *Vaghf (pious) the immortal heritage Journal*. (58), 3-18. *(in Persian)*

Motaghedi, K. (2016). The position of Qur'an illuminations in the studies of Islamic art from the earliest to the present day. *Astan-e Honar Journal*. Astan Quds Razavi, the special edition of the fifth biennial of the Qur'anic Illuminations. (18), 28-33 .*(in Persian)*

Naimaei, I. (1999). Impact and manifestation of the Quran on the art of calligraphy and illumination. *Ketab-e Mah-e Honr Journal*. (12), 3-5. *(in Persian)*

Pakbaz, R. (2011). *Encyclopedia of Art*. 11th edition, Tehran: Farhang-e Moaser Publication. *(in Persian)*

Paydarfar, A., Shayestehfar, M., & Bolkhari Ghehi, H. (2012). Aesthetic Analysis of the Safavid Qur'anic Decoration (Considering Examples of the Quran of the National Museum of the Holy Quran in Tehran). *Art Research Journal*. Isfahan Art University. (3), 21-36. *(in Persian)*

Porter, Y. (2010). *Painters, Paintings and Books: An Essay on Indo-Persian Technical Literature, 12-19 The Centuries*. translated by Zeynab Rajabi. Tehran: Compilation of the Translation and Publishing Works of Art (MATN). *(in Persian)*

Pourahmad, F. (2013). A comparative study of the colors used in Printed Qurans of Qajar and Pahlavi eras with earlier Qurans. *Art Research Journal*. Isfahan Art University. (4), 25-34. *(in Persian)*

Rahnavard, Z. (2009). *Book Design*. Second Edition. Tehran: SAMT Publication. *(In Persian)*

Samanian, S., & Pourafzal, E. (2017). Comparative Analysis of Illumination Arrays of Opening Pages in the Shiraz Schools of Al-Injou and Timurid. *Comparative Studies of Art Journal*. Isfahan Art University. (13), 123-143. *(in Persian)*

Safari Aghqaleh, A. (2011). *Researching about Persian manuscripts.* Tehran: Written Legacy publication. *(in Persian)*

Sajjadi, S. J. (2004). *The Dictionary of Mystical terms and expressions*. Seventh Edition. Tehran: Tahouri Publishing. *(in Persian)*

Sajjadi, S. J. (1983). *The Dictionary of Mystical terms and expressions*. Tehran: Tahouri Publishing. *(in Persian)*

Schimmel, A. M. (2011). *The Secret of Numbers*. translated by Fatemeh Tofighi. Third Edition. Qom: University of Religions. *(in Persian)*

Sedighi Esfahani, Z., Najarpour Jabbari, S., & Kajeh Ahmad Attari, A. R. (2017). Adaptation of the Illuminations of Three Versions of Quran of Qajar era, Emphasizing Their Visual Properties. *Comparative Art Studies Journal*. Isfahan Art University. (14)83-99. *(in Persian)*

Tadabbor (2019). http://www.tadabbor.org