Library and Information Sciences
Print ISSN: 1680-9637
Online ISSN: 5977-2676

Examples of Ilkhanid Period Gilding Patterns in Quranic Versions[1]

Solmaz Amirrashed
Instructor, Department of Art, Humanities Faculty, University of Mohaghegh Ardabili, Ardebil, Iran. E-mail: s_amirrashed@uma.ac.ir

Abstract

Objective: Considering that the Qurans of the Ilkhanid period have been prepared in different art centers, the purpose of this research is to do a comparative study of the characteristics of each group and to determine new patterns of illumination in the Ilkhanid School.

Methodology: The research method in this article is descriptive-analytical and comparative. In this research, gilded Qurans during the Ilkhanid period in three art centers of that time; Baghdad, Mosul, and Hamadan; Tabriz and Maragheh; and the local versions of Shiraz were studied. Four factors of decorative motifs (calligraphy background), Sar soura format, trances (connected and disconnected), and in-text signs were exemplified and compared.

Findings: Some elements of the Seljuk school, such as octahedrons, fringes on the sides of the pages, and the use of circles to obtain decorative patterns were also used in the Ilkhanid period. Knotting or interweaving patterns appeared in the last Seljuk works and became a widely used element in the Ilkhanid period. Based on the use of geometric and non-geometric elements and forms, the gilding of Ilkhani Qurans in three main groups, despite being prepared in the same period, showed different types as distinctive features.

Conclusion: The works prepared in different cities show differences, but in general, each of the examined Qurans was prepared in its way based on the book layout principles of the Ilkhanid period. Some elements such as geometric motifs show great progress compared to the Seljuk period, especially in the group of Qurans prepared in Baghdad, Mosul, and Hamadan, and the sample presented with the date 736 (image 20) shows that probably until the end of the Ilkhanid period, gilding with geometric motifs was combined. It has continued with plant motifs in this group. In the works of the northwest, this stage has been completed earlier with the use of plant motifs. In most of the Qurans of the order of Uljaito, which were prepared in Baghdad and Mosul, the background of calligraphy is simple and without decoration, instead, the signs, trances, and inscriptions were made very exquisitely. There is no independent page for the sun in this group; According to Blair's research, this element first appeared in Tabriz and Maragheh Quranic manuscript groups. In the comparison made by Khoddam about the 5-verse toranjs, connected or disconnected toranjs, this element is often seen in Baghdad and Mosul versions

1. The article was adopted from a research project sponsored by University of Mohaghegh Ardabili.

along with geometrical, Khata'i, and Islamic elements inside the cedar-like frame. But in Tabriz and Maragheh khatai flower editions, it is also used independently of the circle or cedar frame. According to the research of Khoddam, there were delicate shortfalls around the azure-colored sign from the Seljuq period, and in the Ilkhanid period, changes that radiated with shortfalls (like Shamseh) are seen in the Korans of Tabriz, Maragheh, and three cases in Baghdad. Snak arabesque and inaceolate leaf motifs was introduced as a new element in the gilding of Ilkhanid period. This research also shows that these two roles are abundantly used in the works of all three groups.

Keywords: Manuscripts, Quranic gilding, Qurans of Ilkhanid period

Article type: Research

How to cite:

Amirrashed, Solmaz (2022). Examples of Ilkhanid Period Gilding Patterns in Quranic Versions. *Library and Information Sciences*, 25(3), 236-268.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 12/04/2022 Received in revised form: 07/09/2022

Accepted: 19/09/2022 Available online: 21/12/2022

Publisher: Central Library of Astan Quds Razavi

Library and Information Sciences, 2022, Vol. 25, No.3, pp. 236-268.

© The author

کتابداری و اطلاع رسانی
شاپا چاپی: ۱۶۸۰-۹۶۳۷
شاپا الکترونیکی: ۵۹۷۷-۲۶۷۶

مصداق‌یابی الگوهای تذهیب دوره ایلخانی در نسخ قرآنی

سولماز امیر راشد

مربی، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: s_amirrashed@uma.ac.ir

چکیده

هدف پژوهش: نظر بر این که قرآن‌های دوره ایلخانی در مراکز هنری مختلف تهیه شده‌اند، هدف از این پژوهش بررسی ویژگی‌های تذهیب در مراکز هنری این دوره و مصداق‌یابی الگوها و عناصر مشابه یا نوآورانه در نسخ است.

روش تحقیق: روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. در این پژوهش قرآن‌های تذهیب شده در دوره ایلخانی در سه مرکز هنری آن زمان؛ بغداد، موصل و همدان؛ تبریز و مراغه؛ و نسخ محلی شیراز مورد مطالعه قرار گرفتند. چهار فاکتور نقوش تزئینی (پس زمینه خوشنویسی‌ها)، قالب سرسوره، ترنج‌ها (متصل و منفصل) و علامات درون متنی و مصداق‌یابی با هم تطبیق داده شدند.

یافته‌ها: برخی عناصر مکتب سلجوقی مانند هشت وجهی‌ها، ترنج‌های کنار صفحات، استفاده از دوایر برای به دست آوردن قالب‌های تزئینی در دوره ایلخانی هم کاربرد داشته است. گره‌سازی یا نقش در هم تنیده، در آخرین آثار سلجوقی پدید آمده و تبدیل به عنصر پرکاربرد در دوره ایلخانی شده است. بر اساس کاربرد عناصر و قالب‌های هندسی و غیر هندسی، تذهیب قرآن‌های ایلخانی در سه گروه عمده با وجود این که در یک دوره تهیه شده‌اند گونه‌های متفاوتی به عنوان وجه ممیزه نشان می‌دهند.

نتیجه‌گیری: کاربرد گره‌های هندسی هشت، شانزده و دوازده پر تا پایان دوره ایلخانی در نسخ بغداد رو به کاهش رفته و محدود شدند. عناصر جدید پدید آمده در قرآن‌های تبریز و مراغه به صورت نقوش گیاهی، صفحه مستقل برای شمسه، تاج بالای کتیبه، ارزش رنگی لاجوردی و طلایی در اوایل قرن هشتم کم‌کم جایگزین الگوهای پیشین شده و در میان مُذهّبان رواج یافته است.

کلید واژه‌ها: نسخ خطی، تذهیب قرآنی، قرآن‌های دوره ایلخانی

نوع مقاله: پژوهشی

استناد:

امیرراشد، سولماز (۱۴۰۱). مصداق‌یابی الگوهای تذهیب دوره ایلخانی در نسخ قرآنی. *کتابداری و اطلاع‌رسانی*، ۲۵(۲)، ۲۳۶-۲۶۸.

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۳ تاریخ ویرایش: ۱۴۰۱/۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۹/۳۰

ناشر: کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی

کتابداری و اطلاع‌رسانی، ۱۴۰۱، دوره ۲۵، شماره ۳، شماره پیاپی ۹۹، صص. ۲۳۶-۲۶۸.

© **نویسنده**

مقدمه

تذهیب، به معنی زراندود کردن و طلاکاری است. تذهیب که از هنر مانوی نشأت گرفته با آغاز دوره اسلامی، در ادوار مختلف به جهت هرچه زیباترکردن نسخ قرآنی و ادبی در حاشیه‌ها و اطراف صفحه‌ها و یا اختصاصاً در کل یک صفحه یا یک جفت صفحه کنار هم به کار رفته است. صفحات در تذهیب با نقوش تجریدی ملهم از طبیعت، یعنی طرح‌هایی از شاخه و بندهای اسلیمی، ساقه گل‌ها و برگ‌های ختایی، آراسته می‌شوند (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۲، ص. ۲۶) و در کنار آن‌ها نقوش هندسی وجود دارد که با رنگ‌های متنوع ویژه هر دوره، با خطوط مشکی، قهوه‌ای یا طلایی دورگیری و حل کاری شده است. طلا فراتر از ارزش مادی، دارای ارزش‌های معنوی فراوان برای نمایش روشنایی در آثار مذهبی بود و تذهیب همواره از پیداش تاکنون بُعد عرفانی و معنوی داشته است (معمارزاده، ۱۳۸۷، ص. ۴۰).

در قرون اولیه هجری، نقوشی تحت عنوان تذهیب به عنوان مکمل خطاطی برای تعیین حروف، علایم نوین نقاط، اِعراب، نشانه‌های پایانی آیات، سرسوره‌ها، نشانه‌های جزء و حزب، محل سجده، علایم تخمیس[۱]، تعشیر[۲]، نشانه‌های تجوید[۳] و ... به رنگی متفاوت از متن به کار گرفته شد. تذهیب به جهت نشانه‌گذاری، منحصر به طرح‌های ساده هندسی، دایره، مربع، لوزی و ستاره همراه با تزیینات ساده گیاهی بود. در این قرآن‌ها نقوشی شبیه به نقوش نباتی با رنگ‌های زعفرانی، اخرایی، شنجرف و سفیدآب(۶) رنگ می‌شد و در تعیین نقاط از رنگ‌های نیلی و مشکی استفاده می‌گردید (علی‌زاده، ۱۳۸۱، ص. ۳)؛ اما در دوره سلجوقی (۵ و ۶ ه. ق) نقوش تذهیب به ویژه در صفحات آغازین مفصل‌تر و منسجم‌تر شد و نمونه‌ها حاکی از آن است که دقت بیشتری نسبت به گذشته معطوف آن‌ها شده است.

اسلیمی‌های ظریف‌تر، تحریرهای زیبا به اطراف حروف و نیز مصوت‌ها و نشانه‌های دیگر، ویژگی‌های جدید دوره سلجوقی بودند که در دوره‌ی ایلخانی توسعه یافتند. صفحاتی که به سوره‌های کوتاه آخر قرآن اختصاص دارد، ترنج‌های حاشیه‌ای دیده می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷، ص. ۲۲۴۴-۲۲۴۲). این ترنج‌ها و نشانه‌ها متشکل از انواع نقوش هندسی و گیاهی به ویژه ختایی و نسبت به دوره سلجوقی از تقارن و تنوع بیشتری برخوردار هستند (ارفع، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۸). «شرفه‌های ظریف از دوره سلجوقی در اطراف نشانه به رنگ لاجوردی به کار رفته است» (خدام محمدی و مراثی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸). همه قرآن‌های دوره سلجوقی با سرلوح آغاز می‌شود که انواع گوناگون دارند. اکثر قرآن‌های دوره سلجوقی، زرین و طلا افشان است و جایی که زمینه

۱. هر ۵ آیه را در صفحه مشخص می‌کند.
۲. هر ۱۰ آیه را در صفحه مشخص می‌کند.
۳. علم قرائت قرآن.

هم طلایی است، رنگ قرمز برای مجزا و متمایز نمودن طرح استفاده شده است. گاهی به طور پراکنده از آبی تیره و سیاه و سفید بهره گرفته شده تا بر خطوط کلی تأکید صورت گیرد (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۴۴- ۲۳۷). اشکال برگ نخلی که با مرکب قهوه‌ای ترسیم شده‌اند، کوفی گلدار، حروف با اشکال برگ نخلی هم در دوره سلجوقی پدید آمدند (دیماند، ۱۳۶۵، ص. ۸۰).

در دوره ایلخانی برخلاف نگارگری که دو مرکز عمده محل تهیه نسخ مصور بوده، مراکز متعددی در کار تهیه نسخ قرآنی و تذهیب فعالیت داشتند. مشکل مهمی که در این راستا پژوهشگران در پیشبرد شناسایی آثار این دوره مطرح کردند این است که «از هر خوشنویس تقریباً بیش از یک یا دو اثر باقی نمانده است» (جیمز،۱۳۸۰، ج ، ص. ۹۹). برخی از تذهیب‌های نسخ قرآنی در ارتباط با آثار سلجوقی و برخی بغداد و موصل است و برخی دیگر الگوهای تزئینی جدیدی را نمایش می‌دهد که می‌توان از آن‌ها به عنوان وجه ممیزه تذهیب ایلخانی نام برد. برخی آثار که چند برگ از آن‌ها باقی نمانده و به گونه‌ای هویت خوشنویس، محل تهیه و مذهّب آن‌ها در بوته ابهام قرار دارند شاید به واسطه مطابقت در گروه‌ها بتوانند جایگاه مشخص‌تری بیابند. در این دوره همواره در تمام نسخ پیشرفت سریعی در نظم و تکامل عناصر دیده می‌شود. قرآن‌های اولجایتو با ویژگی‌های منحصر به فرد خودشان در بر دارنده عناصری از فرهنگ مغول و نمایشگر تغییراتی در رابطه با دیدگاه مغول‌ها نسبت به معنای زندگی، مذهب و هنر است. یکی از این ویژگی‌ها کاربرد رنگ آبی لاجوردی تیره و روشن در انواع هنرهای این دوره و بلااخص تذهیب قرآن‌هاست. این رنگ چنانچه آلن جورج[1] می‌گوید در دوره عباسی هم کاربرد داشته است. در دوره مورد نظر او، رنگ آبی به طور یک دست در متن به کار رفته و خط به رنگ طلایی روی متن ساده نوشته شده است (جورج، ۲۰۰۹، ص. ۷۹)؛ اما این ویژگی که کاملاً تحت تأثیر آثار تورفان[2] است (گروه باستان‌شناسی آلمانی،۲۰۱۰، ص. ۱۵) عمومیت نداشته و بیشتر رنگ طلایی و قهوه‌ای با مقدار اندکی آبی در آثار معمول بوده چنانچه در دوره سلجوقی نیز چنین ویژگی‌هایی در رنگ‌گذاری آثار وجود داشته است. کاربرد نقوش اسلیمی ماری و دهن اژدری به عنوان یک عنصر جدید در آثار ایلخانی (صفوی، ۱۳۹۶، ص.۱۲۲) می‌تواند رابطه مستقیم با حضور نقاشان ختایی در ربع رشیدی داشته باشد (رشیدالدین،۱۳۵۰، ص. ۱۵۲ و ۱۵۴). در آغاز دوره ایلخانی تحت حمایت عطاملک جوینی کتابخانه مستنصریه بغداد به سرپرستی ابن فوطی و هنرمندی یاقوت مصتعصمی[3] در امر کتابت و تذهیب قرآن فعال شد. یاقوت قرآنی به تاریخ ۶۷۸ه.ق کتابت نموده که همزمان در بغداد تذهیب شده و به شماره ۱۲۱ در آستان

1. Alain George
2. Turfan
۳. چنانچه پرآوازه‌ترین خطاط سده هفتم/سیزدهم م. جمال‌الدین ابو مجد بن عبدالله موصلی، معروف به یاقوت مستعصمی (۶۱۸-۶۹ه /۱۲۲۱-۱۲۹۸م.) بود که از خلیفه القابی چون قبله الکّتاب دریافت کرده بود، بعد از حمله مغول هم به فعالیت خود ادامه داد (بلر و بلوم، ۱۳۹۴، ج ۲، ص. ۵۵).

قدس رضوی ثبت شده است (آستان قدس رضوی،۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۴۱). با آمدن یاقوت به بغداد در اواخر قرن هفتم هجری شش شاگرد در محضر او به نامهای احمد سهروردی، ارغون کاملی[۱]، نصرالله مبارک شاه زرین قلم، یوسف مشهدی، علی بن محمد الحسینی و سید حیدر (جلی نویس یا گُنده نویس) تربیت شدند (سودآور، ۱۳۸۰، ص. ۲۰-۲۱).

حمایت رسمی ایلخانان از هنر کتابت و تذهیب قرآنی، با اسلام‌آوری غازان شروع شد. «ترقیمه قرآن کوچکی به سال ۷۲۹ه.ق در موزه بریتانیا حاکی از آنست که این نسخه، شصت و نهمین نسخه قرآنی است که محرر آماده کرده است» (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۴۹). کتابخانه مراغه، شنب غازان، دارالمصحف (بین سال‌های ۷۰۳-۶۹۷ ه. ق) و بیت الکتب چنانچه در جامع التواریخ آمده محل تذهیب و مرمت نسخ بودند (امیرراشد، ۱۴۰۰، ص. ۲۳۶). همچنین رشیدالدین در شهرک ربع رشیدی، در شرق تبریز، دارالمصحف به جهت امور مذکور ترتیب داده و بدین صورت تبریز به کانون فرهنگی و هنری این دوره تبدیل گشت که قالب‌های جدید مکتب ایلخانی همواره در آن شکل گرفت (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶، ص. ۱۸). در دارالمصاحف خوش‌نویس موظف بود، مصحف سی پاره بنویسند (رشیدالدین،۱۳۵۰، ص. ۱۹۳) و رشیدالدین دو هزار دینار نقد رایج تبریز برای تهیه مصالح مصحف قرآن مجید اختصاص داده بود (رشیدالدین،۱۳۵۰، ص. ۲۱۹). رشیدالدین شرط کرده که متولی امور دارالمصاحف هر سال یک نسخه کامل از قرآن مجید به خط نیکو و به قطع وقف‌نامه از نوع برگ بغدادی تهیه کند و مذهّب نیز اعشار، و اخماس و رؤس آیات را مشخص نماید (رشیدالدین،۱۳۵۰، ص. ۱۳۳) اما این نسخ تاکنون پیدا نشدند.

اولجایتو[۲] به عنوان بزرگترین حامی کتابت و تذهیب قرآنی در این دوره، کمی پس از آغاز ساخت بنای اولجایتو طی فرمانی سه جلد قرآن ۳۰ قسمتی سفارش داد که یکی برای احمد بن سهروردی[۳] در بغداد، دومی برای عبدالله بن محمود همدانی در همدان و دیگری به علی بن محمد الحسینی در موصل ارسال شد (جیمز، ۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۹۹). برای اولجایتو در نخستین قرآنی که به فرمان اولجایتو تهیه شده، نام مغولی و اجداد وی تا چنگیز ذکر شد، حال آن که در آخرین نمونه که قرآنی با تاریخ ۷۱۳ه.ق است فقط نام اسلامی او، محمد خدابنده و نام دوازده امام که به آن‌ها توسل جسته ذکر شده و این نشان‌دهنده افزایش نفوذ اسلام و

۱. ارغون عبدالله الکاملی از ترک‌های ساکن بغداد بود (جیمز،۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۱۰)

۲. اولجایتو در سال ۷۸۹ ه.ق از پدری بودایی و مادری مسیحی متولد شد. او را اولجای بوقا یعنی نعمت الهی نامیدند. مادرش او را به نام نیکلاس غسل تعمید داد. وقتی غازان خان مسلمان شد برادرش اولجایتو هم در ۶۹۰ه.ق مسلمان شد. او مدت کوتاهی شیعه شد اما با پافشاری سنی‌ها بار دیگر به تسنن تغییر مذهب داد (سودآور،۱۳۸۰، ص. ۳۳)

۳. معروف به شیخ زاده سهروردی از سهرورد نزدیک زنجان

تأثیر عمیق آن بر ایلخانان است. قطع نسخ سفارش اولجایتو، بزرگ و هر جزء آن در مجلد مجزا قرار دارد (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۴۷). پایتخت اولجایتو سلطانیه بود با وجود این که تاکنون هیچ اثری به سلطانیه منتسب نشده اما بین تذهیب و نقوش دیوارهای سلطانیه و قرآن‌ها تشابه بی‌نظیری وجود دارد (پوپ، ۱۳۸۷، ص. ۲۲۳۷). در این دوره علاوه بر کتابخانه‌های تبریز و بغداد، کتابخانه‌های مراغه، موصل و همدان و حتی کارگاه‌های حاکمان محلی مانند شیراز در کار تهیه قرآن فعالیت داشتند و در تمام این مراکز تقسیم کار بین خوشنویس و مذهب رؤیت می‌گردد. سهروردی با آیبک، ارغون الکاملی با محمد بن سیف‌الدین النقاش (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۶)، حمزه بن محمد علوی (منشی قمی، ۱۳۸۳، ص. ۳۳) در قرآن تاشی خاتون با یحیی صوفی همکاری کرده‌اند؛ اما متاسفانه مذهّبان قرآن‌های تبریز و مراغه نامشخص هستند.

هدف از این پژوهش بررسی ویژگی‌های هر گروه از قرآن‌های تهیه شده در مراکز مختلف، تشابه‌ها و وجه تمایز آن‌ها، مصداق‌یابی الگوهای جدید مکتب ایلخانی در نسخ قرآنی این دوره است. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. داده‌ها و آثار از منابع کتابخانه‌ای و وبگاه اینترنتی موزه‌های جهان جمع‌آوری شده و از پژوهش‌های مرتبط و نتایج حاصل از آن‌ها استفاده شده است. پرسش‌هایی که در این مقاله پاسخ داده خواهد شد: الگوهای پرکاربرد و جدید تذهیب در دوره ایلخانی کدام‌ها هستند و چه مصداق‌هایی در قرآن‌های مراکز هنری یافته‌اند؟

پیشینه تحقیق

غیاثیان (۱۳۹۲) در مقاله مطالعه تطبیقی تذهیب قرآن‌های اولجایتو و تزئینات معماری ایلخانی، به این نتیجه رسیده نقوش تزئینی در رابطه با معماری برخلاف نگارگری راه مستقل‌تری طی کرده و روح هنر اسلامی در آن هست. معتقدی (۱۳۹۳) در مقاله جلوه‌ای از هنر کتاب‌آرایی عهد ایلخانی (مکتب سلطانیه) مصحف شماره ۱۴۱ کتابخانه آستان قدس رضوی را به لحاظ مشابهت با اثر موجود در کتابخانه سلطنتی قاهره مورد تحقیق قرار داده و آن را با گچبری‌های این دوره مقایسه کرده است. خدام محمدی و مراثی (۱۳۹۴) در مقاله بررسی طرح و تزئین در نشانه‌های پنج آیه در قرآن‌های سده اول تا نهم هجری قمری ایران، به این نتیجه رسیدند که از سده هفتم هجری نقشمایه‌های اسلیمی و ختایی در نقش اندازی نشانه‌های پنج آیه قابل شناسایی است. هوشیار و میرزاخانلو (۱۳۹۵) در مقاله ویژگی‌های ساختاری تذهیب قرآن تاشی خاتون یک اثر محلی (شیراز) و غیردرباری دوره ایلخانی را از نظر ساختاری مورد بررسی قرار داده‌اند. در پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد رجبی (۱۳۹۳) در بررسی آرایه‌های تزئینی (جدول‌کشی و گره‌سازی) در قرآن‌های نفیس عهد ایلخانی کتابخانه آستان قدس رضوی پرداخته و بهترین وجه آن ارائه اوراق چاپ نشده قرآن‌های موزه مذکور است.

ابراهیمیان (۱۳۹۴) در بررسی ساختار هندسی نقوش تذهیب در ده نسخه از قرآن‌های دوره ایلخانی به این نتیجه رسیده است که مذهّب از مفاهیم و معانی آیات در طراحی نقوش هندسی بهره برده است. صفوی (۱۳۹۶) با عنوان بررسی تطبیقی تذهیب قرآن‌های ایلخانی و ممالیک مصر با تأکید بر بستر ظهور و حضورشان به این نتیجه رسیده که پیشرفت هنر در دو دولت همزمان آغاز شده است. ارفع (۱۳۹۶) در تحلیل ساختاری و تطبیق نشانه‌های قرآنی دو دوره سلجوقی و ایلخانی موجود در گنجینه اسلامی موره ملی ایران، به این نتیجه رسیده است که نشانه‌ها متشکل از انواع نقوش هندسی و گیاهی به ویژه ختایی و نسبت به دوره سلجوقی از تنوع بیشتر برخوردار هستند. آلن جورج (۲۰۰۹) در مقاله خوشنویسی، رنگ و نور در قرآن‌های آبی، قصد دارد قدمت کاربرد رنگ آبی (به مقدار زیاد) در قرآن‌ها را تا زمان عباسیان افزایش دهد. بلر (۲۰۱۵) در مقاله قرآن ایلخانی یک نمونه از مراغه، به تجزیه و تحلیل ساختار فرمی تذهیب‌های این اثر می‌پردازد. لیبرنز (۲۰۱۶) در مقاله تاریخچه یک شاهکار، نکاتی در مورد خلقت و تحولات قرآن بغداد یادبود اولجایتو، به معرفی موزه‌های نگهدارنده اثر می‌پردازد. همان گونه که مشاهده می‌شود هر یک از این پژوهش‌ها به جزئی از آثار و یا تعداد محدودی از آثار پرداخته‌اند.

مبانی نظری و روش تحقیق، ویژگی‌های تذهیب قرآنی دوره ایلخانان

حدود بیست و چهار نسخه قرآن با پشتیبانی ایلخانان از اواخر قرن هفتم ه.ق تا پایان دوره ایلخانی (۷۳۶ه.ق) نگاشته شده و این قرآن‌ها از نظر قطع، شکل، قالب و شکوه بر نمونه‌های پیشین برتری دارد. پنج نسخه از این قرآن‌ها بسیار جذاب و چشم نواز برای سلطان اولجایتو کتابت شده است (بلوم و بلر، ۱۳۸۱، ص. ۵۴). قرآن‌های بزرگ نمایشگر بلوغ و تکامل ساخت کاغذ، قطع قرآن‌ها مستطیلی و بزرگ در رابطه مستقیم با حس عظمت‌خواهی ایلخانان است چنانچه این مسئله در بزرگی گنبدها و رفیعی بناها نیز وجود دارد. ویژگی‌های جدید و متمایز از دوره سلجوقی، «صفحه جداگانه برای شمسه» (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۸)، صفحه‌ای برای معرفی سفارش دهنده است. اطلاعات مربوط به حامی اثر در قاب‌های مختلف، حاوی تزئینات، مانند قرآن سال ۷۰۶ه.ق کتابخانه لایپزیک (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۵۱) قرآن مراغه و موصل (تصویر۳) وجود دارد.

«یکی از جنبه‌های تذهیب دوره ایلخانی که آن را از تذهیب‌های ادوار قبل و بعدش متمایز می‌کند، کثرت تنوع است که گاه در یک نسخه واحد، در سرلوحه سوره و در تزئینات حاشیه دیده می‌شود» (لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۸). گره در هم تابیده، ویژگی که در اثری از اواخر دوره سلجوقی دیده می‌شود (تصویر ۱)، در تذهیب تمام قرآن‌های اولجایتو به کار رفته است. گره‌سازی که توسط سلجوقیان در هنر ایران وارد شد (آژند،۱۳۹۳، ص. ۹) با حمایت مستقیم هولاکو از فنون هندسه و ریاضی به وسیله دعوت از حکمای مشرق و مغرب توسعه

یافت (القاشانی، ۱۳۴۸، ص. ۱۰۷). گره‌سازی‌های متنوع در آثار مختلف این دوره به ویژه تذهیب قرآن‌ها و معماری جلوه‌گر گردید. در تذهیب این دوره تغییراتی در پالت رنگ به وجود آمد که آن‌ها را از نمونه‌های دوره غزنوی، سلجوقی و مکتب بغداد متمایز می‌کند. رنگ طلایی غالب، در کنار آن رنگ قهوه‌ای و آبی به مقدار کم در آثار دوره‌های قبلی (تصویر ۱) در دوره ایلخانی تغییر یافته و رنگ آبی لاجوردی همراه با طلایی با ارزش یکسان، کاربرد فزاینده می‌یابد. در کنار این دو رنگ غالب، رنگ‌های قرمز تند و در حد کمتری سبز خود نمایی می‌کند. «آبی روشن و تیره اغلب با هم استفاده شده‌اند» (پوپ، ۱۳۸۷، ص. ۲۲۵۰).

رنگ آبی لاجوردی نمادی از آسمان مقدس برای ترکان و مغولان بود، از این رو تصور می‌رود چنگیز هم فرمان داده تا اوامر و فرامین او بر دفتر آبی نوشته شود (بیران، ۱۳۹۴، ص. ۷۵). مارتین لینگز به همین علاقه اشاره کرده می‌گوید: «لاجوردی به عنوان نماد آسمان از دوره ترکان سلجوقی به تدریج در سرزمین‌های شرقی جهان اسلام جایگزین سبز زرنگاری و قرمز عقیقی شد و به پایه و طراز طلایی رسیده است» (مارتین لینگز، ۱۳۷۷، ص. ۷۶).

تصویر ۱. اوراقی از قرآن دوره سلجوقی، ۵۳۱ ه.ق، موزه متروپلیتن[1]

تصویر ۲. صفحه آغازین جزء ۲٦، مذهب محمد ابن آیبک، بغداد، شماره ۱۲. ۵۰ موزه متروپلیتن (www.metmuseum.org)

در این پژوهش نسخ قرآنی در دسترس و موجود از سه مرکز هنری آن زمان تهیه و مورد مطالعه قرار گرفت: گروه اول مربوط به نسخ قرآنی تهیه شده در بغداد، موصل و همدان با نقوش هندسی قابل توجه، در

1. https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=zanjani

صفحات جفت مقابل هم به (سال‌های ۷۰۶ تا ۷۳۶ ه.ق)، گروه دوم مربوط به آثار مراغه و تبریز (بین ۷۱۷ تا ۷۳۹ ه.ق) و گروه سوم مربوط به نمونه‌های منتخب شیراز است (دو اثر به تاریخ‌های ۷۱۵ ه.ق و ۷۵۰ ه.ق با ویژگی‌های تقریباً مشترک). در این گروه‌ها چهار فاکتورِ نقوش تزئینی (پس زمینه خوشنویسی‌ها)، قالب سرسوره، ترنج‌ها (متصل و منفصل) و علامات درون متنی، مصداق‌یابی و با هم تطبیق داده شدند.

گروه اول:

نسخه بزرگ آرامگاه سلطانیه (۷۰۵-۷۱۳ ه.ق) در بغداد توسط خطاط، احمد بن سهروردی در همکاری با مُذَهّب محمدبن آیبک کار شده است. در این اثر نفیس که اینک در چند مجموعه مانند موزه متروپلیتن، کتابخانه شهر درسدن Ms. ۴۴۴، دانمارک، کتابخانه‌های چستربیتی، توپقاپوسرای، ترک و اسلام استانبول و سلطنتی کپنهاگ (لیبرنز، ۲۰۱۶، ص. ۱۷۵) پراکنده است، عنوان سوره‌ها با خط زیبای نسخ در یک زمینه لاجوردی، اسلیمی طلایی کار شده، در هر برگ سه سطر با خط زیبای محقق و دو سطر خط سیال‌تر ثلث با مرکب سیاه نوشته شده و طلاکاری شده است (تصویر ۲). پایان آیات با نقش گل سرخ کوچک، مشخص شده و بعد از هر پنج و ده آیه، ترنج‌های تزیینی، شامل اسلیمی به کار رفته است (شیمل و ریولت، ۱۹۹۲، ص. ۱۶).

زیباترین بخش این قرآن جزء بیست و ششم و صفحه آغازین آن است که دارای گره هشت و چهار لنگه بوده و با مهارت در آن تقسیماتی انجام گرفته و طرحی جدید از آن به دست آمده و داخل قاب‌های لاجوردی نقوش اسلیمی، داخل هشت ضلعی‌ها نقش گل، داخل ستاره هشت وجهی یک قاب اسلیمی متناسب با آن قرار گرفته است. جدول‌کشی در نهایت دقت در پنج لایه با خط تزئینی انجام شده است. حاشیه پهن و باریک دارد و داخل حاشیه با نقش در هم تنیده کار شده است. جدول داخلی که مانند یک قاب باریک، دور کتیبه و نقش هندسی میانی را در بر گرفته، زمینه سفید با خطوط ریز، حالت مربع‌گونه یافته است. در کتیبه بالا و پایین خوشنویسی روی زمینه لاجوردی منقش به اسلیمی طلایی با قهوه‌ای تیره انجام گرفته است. حمیل یا خطوط دور قاب‌ها تا شش لایه رسیده و در میانه این خطوط، خط تزئینی با زمینه سفید دور کتیبه کار شده است. زمینه هشت وجهی‌ها قهوه‌ای تیره و خودِ گُل با رنگ‌های دو طیف آبی، زرشکی و نارنجی، بنفش و صورتی، حتی دو طیف خاکستری کار شده و در ستاره‌های هشت وجهی زمینه لاجوردی، قاب اسلیمی طلایی، زمینه تیره برای شکوفه و خودِ شکوفه با سه رنگ طلایی، زرشکی و نارنجی رنگ آمیزی شده است (تصویر ۲).

جزء ۳۰ قرآن مذکور در موزه چستر بیتی، در صفحه آغازین، گره هشت در مرکز صفحه (یک چهارم گره در چهار گوشه)، با نقوش اسلیمی طلایی رنگ شده دارد. در مرکز ستاره، نقوش اسلیمی طلایی در زمینه قهوه‌ای با قالب این قاب ستاره‌گون هم شکل نیست. در پره‌های تیز ستاره، موتیف‌های گیاهی مناسب قاب استفاده شده و داخل شکل‌های الماس گونه که خود نوعی گره تند هستند. نقش تزئینی اسلیمی، در رنگ‌های طلایی و لاجوردی به کار رفته است؛ اما رنگ‌های قهوه‌ای، قرمز لاکی، نارنجی، صورتی، بنفش، سیاه و سفید به مقدار متناسب و کم استفاده شده اند. گره طبل و پیلی شمسه‌دار، ستاره‌های هشت پر اشکال هشت وجهی با زمینه آبی لاجوردی در صفحه دیگر اثر خودنمایی می‌کند.

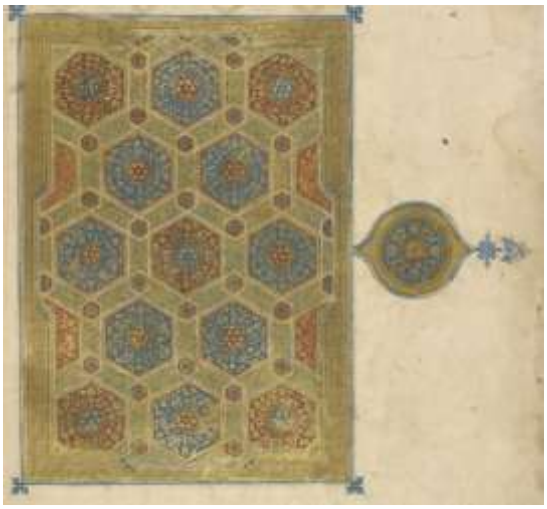
جزء سیزده قرآن مذکور یک صفحه افتتاحیه با نقش متفاوت دارد، نقشی غیرقرینه و یکپارچه، متشکل از «پنج ضلعی‌های منتظم، ترنج کند، ترنج تند»، شمسه ستاره‌گون شش پر با یک شش ضلعی که در مرکز آن قرار گرفته است (ابراهیمیان، ۱۳۹۴، ص. ۶۸-۶۹). کاربرد نقوش هندسی متشکل از پنج ضلعی‌ها را در جزء چهارم همین اثر هم می‌توان رؤیت کرد (ابراهیمیان، ۱۳۹۴، ص. ۷۱).

قرآن دیگری که در بین کتابخانه شاه نعمت الله ولی، کتابخانه بریتانیا، موزه ملی ایران، کتابخانه توپقاپوسرای و بایزید آماسیه پراکنده شده (غیاثیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۹)، برای اولجایتو و وزیران وقت در موصل ۷۰۶- ۷۱۰ ه.ق کتابت شده است. جزء ۲۵ این قرآن به خط درشت محقق و تذهیب که در موزه کتابخانه بریتانیا به شماره Or 4945 محفوظ است و سر سوره‌هایی با قاب و تزئین گره در هم تابیده و ترنج‌های متنوع در پنج نقش زیبا دارد. کاتب در صفحه پایانی خود را علی بن محمد بن زید بن محمد عبیدالله علوی الحسینی معرفی می‌کند[1].

صفحات جفت تزئینی این جزء، با نقش هندسی شش ضلعی، یکی از پرکاربردترین نقش‌های این دوره، آراسته شده است. قاب‌های تزئینی پرکاری در قاب مستطیلی شکل صفحه و دور شش ضلعی‌ها طراحی شده و در داخل شش ضلعی‌ها نقش اسلیمی همان فرم شش ضلعی را یافته و طلاکاری شده است؛ اما زمینه آن‌ها آبی، قرمز عقیقی و در شش ضلعی‌های ناقص کناری قرمز مایل به نارنجی (قرمز اسکارلت) کاربرد یافته است. در مرکز نقوش، داخل شش ضلعی‌ها شش ضلعی‌های دیگری وجود دارد که داخل آن‌ها هم نقش گل شش پر نقش شده است. قاب‌های شش ضلعی (اطراف شش ضلعی‌ها) هم دارای نقش اسلیمی طلایی روی زمینه فیروزه‌ای روشن است و گوشه‌های این قاب‌ها گل شش پَر به کار رفته که در همه آن‌ها زمینه قرمز عقیقی، گل طلایی و مرکز طرح ستاره شش گوش آبی لاجوردی است (تصویر ۳). این صفحه از بسیاری جهات شبیه نمونه ۲۳ موجود در مجموعه خلیلی است (جیمز،۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۱۰۶-۱۰۷). صفحه بعدی آن با نقش

1. www.bl.uk/collection

مشابه، تنوع رنگی کمتری با حذف رنگ‌های قرمز عقیقی و قرمز نارنجی یافته است. صفحه تزئینی دیگری از همین قرآن محفوظ در موزه ترک و اسلام استانبول، در قطع ۴۰ × ۶۰ سانتیمتر، نقش متفاوتی دارد و آن گره تند شانزده پر با شش بار تکرار است (تصویر ۴). در این قرآن «نوک برگ نخل سه پره‌ای به دو اسلیمی متقاطع ختم شده است» (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۵۲).



تصویر ۳. دیباچه تزئینی، جزء ۲۵ موصل، ۷۱۰ ه.ق، موزه کتابخانه بریتانیا[1] Or 4945

تصویر ٤. صفحه تزئینی دیگری از جزء ۲ قرآن اولجایتو، موصل، ۷۱۰ ه.ق، موزه ترک و اسلام استانبول (پوپ، ۱۳۸۹ ، ص. ٥٤٣)

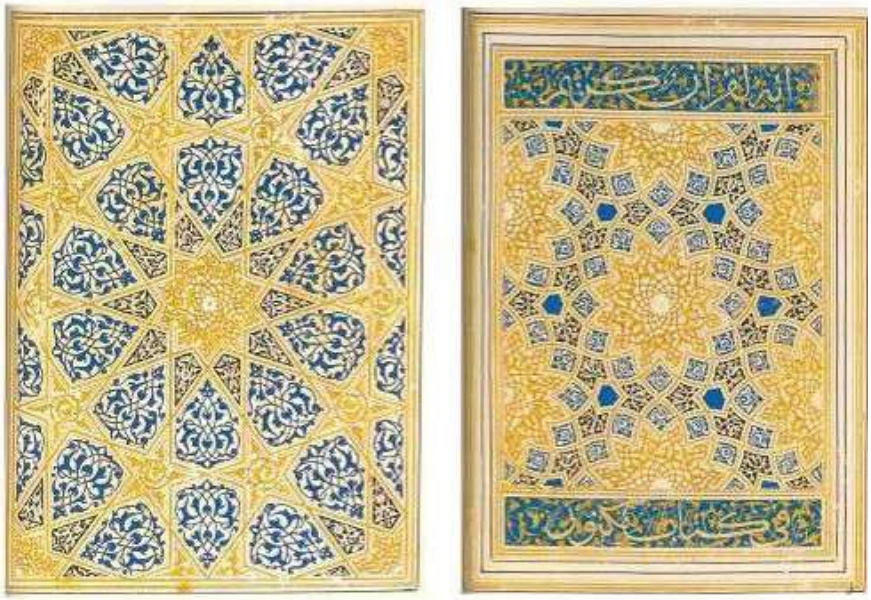
در صفحه تقدیم که نام کامل اولجایتو، نام وزیران مدبر او خواجه رشید الحق و خواجه سعد الحق آمده، قابی در صفحه طراحی و رنگ آمیزی شده: قاب‌های اسلیمی دیده می‌شود که نوک آن‌ها، از خط جدول بیرون زده و گل‌های ختایی داخل قاب‌ها قرار دارد. با هاشورهای متقاطع زمینه این قاب‌ها با رنگ قرمز، آبی و طلایی پر شده (رنگ تخت نیست) و رنگ‌های بنفش، صورتی در سه طیف که در انتها به سفیدی رسیده و دو طیف آبی نقوش داخل قاب‌های اسلیمی یک دست طلایی را مزین کرده است. پایین آن دو قاب اسلیمی ترنج مانندی که از وسط نصف و پشت به هم قرار گرفته (گویا پرده‌ای باز شده تا فرمان اولجایتو در میانه آن کتابت شود) با شیوه نرم کردن گره طبل تُند پر شده است. گره طبل تند با دو طرح شکوفه سه برگ پشت به هم تزئین شده و در آن رنگ‌های طلایی برای قاب دور تا دور نقش را گرفته، شکوفه‌ها با خط سیاه دورگیری و داخل آن رنگ کرمی و سفید مایل به زرد دارد. اطراف آن یک در میان با رنگ‌های قرمز عقیقی یک دست و یا

1. https://www.bl.uk/collection-items/sultan-uljaytu-quran

آبی و سفید به حالت سایه روشن کار شده است. در انجامه این قرآن، در یک مستطیل که داخل آن همچون محراب آماده شده، نام کاتب، محل اجرای آن و تاریخ دقیق کتابت نوشته شده است.

در جزء دیگری از این قرآن که در موزه ترک و اسلام استانبول با شماره ۵۳۹ با تاریخ ۷۰۶- ۷۰۷ ه.ق نقش گره تند شانزده پر مانند جزء بیست و پنجم با اندک تفاوتی ازجزء دیگر هم رؤیت می‌شود. در این صفحه «رنگ قرمز لاکی و طلایی برتری دارند و آبی لاجوردی به مقدار اندک استفاده شده است» (سرین،۲۰۱۰، ص. ۱۱۸).

قرآن دیگری از سری قرآن‌های متعلق به اولجایتو با تاریخ ۷۱۳ه.ق در موزه سلطنتی مصر قرار دارد که احتمالاً در بغداد یا همدان تهیه شده است. در این اثر طراحی سرلوح‌ها متنوع و آراسته به نقوش هندسی است. گره هشت در دو مورد از صفحات آن به کار رفته است (تصویر ۵). داخل ستاره‌ها در هر سه مورد نقش اسلیمی مجزا و به فرم ستاره به رنگ طلایی نقش شده است. در صفحه‌ای دیگر هشت ضلعی‌های بزرگ و ستاره‌های چهار پر، یک در میان قرار دارند. در یک صفحه شکل مرکزی از دوایر متقاطع طراحی و ساخته شده است. صفحات دیگر نقوش تکرار شونده دوایر متقاطع و شکل‌های چند پر گوناگون را نشان می‌دهد که در آن‌ها شکل‌های کوچک‌تر از شکل‌های بزرگ‌تر منشعب شده‌اند؛ یا دایره‌ها برای ایجاد مجموعه‌ای از شکل‌های چند پر همدیگر را قطع کرده‌اند. در صفحه دیگری نیز خطوط مورب متقاطع در جایی شکسته و در جایی دیگر خمیده شده و طرح‌های ابتکاری پدید آورده است. در همه این صفحات درون شکل‌های هندسی و فضاهای بین آن‌ها با نقوش اسلیمی زیبایی پر شده که لابه لای آن‌ها نیز آکنده از نقشمایه‌های گیاهی و گره است. «این سبک هندسی ظاهراً اصالت ایرانی ندارد و پیش از ورود سلجوقیان هرگز وجود نداشته و یا بسیار جزئی بوده است؛ اما در دوره سلجوقیان در تذهیب، تزئینات معماری اواخر سده ششم هجری آذربایجان و آسیای صغیر، کنده‌کاری‌های روی چوب سلجوقیان آناتولی کاملاً غلبه دارد. این قرآن مورخ ۷۱۲ ه.ق در همدان تهیه شده و ترکیب‌بندی‌های هندسی مشابه با تزئینات محراب‌های مقبره بایزید در بسطام دارد. همین نقوش در قرآنی به قلم یاقوت مستعصمی مربوط به ۶۸۱ ه.ق پیش از دوره اولجایتو هم وجود دارد» (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۴۷ و ۲۲۴۸).



تصویر ۵. صفحات تزئینی قرآن اولجایتو، ۷۱۳ ه.ق، ایلخانی، کتابخانه سلطنتی مصر قطع ۴۰ × ۵۰ سانتیمتر (معتقدی، ۱۳۹۳، ص. ۴۱)

سرلوح‌های بزرگ گاهی کتیبه دارند، یا در بالا و پایین با قاب‌های چهارگوش حاوی قوال قرآنی که با حروف درشت روی زمینه تزیین‌دار نوشته شده، محصور شده‌اند. از این زمان به بعد است که آیات ۷۶-۷۹ سوره واقعه بیش از هر کلامی در صفحات افتتاح به کار می‌رود. متون قرآنی در صفحات بعد از افتتاحیه، در بالا و پایین در قاب چهار گوشی جای گرفته که این قاب‌ها معمولاً به گلواره‌ای در حاشیه ختم می‌شود. در صفحه‌ای دیگر طرح جدید با دایره‌ها و نیم‌دایره‌ها ساخته شده و داخل آن‌ها مملو از نقوش اسلیمی و گل‌های ختایی است. در حاشیه نیز از اسلیمی و گل استفاده شده و دو قاب بالا و پایین دارای طرح متفاوتی نظیر پارچه‌های نفیس این دوره است.

قرآن دیگری در موزه آستان قدس رضوی به شماره ۱۴۱، تذهیب مشابه قرآن اولجایتو محفوظ است. این قرآن نفیس دارای کاغذ بغدادی، با چهار صفحه تمام تذهیب در آغاز است. صفحات فاتحه الکتاب و سوره بقره کتیبه‌های مذهّب و ترنج‌های متصل در میانه صفحه دارد. در این نسخه کتیبه‌های سرسوره‌ها طلانویس شده و در اول هر سوره، در قاب مستطیلی عمودی، حدیثی از پیامبر آمده که مانند سوره‌ها طلاکاری شده است (آستان قدس رضوی،۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۷۲-۱۷۷). حاشیه‌های این قرآن برخلاف سایر آثار این دوره دارای جدولی متشکل از ردیف مربع‌های کوچک و یک حاشیه مشکی با نوشته‌های طلایی منقش است. در حاشیه دوره کتیبه و گره هندسی (شمسه و چهار لنگه) وسط صفحه، ردیفی از نقوش اسلیمی و گل ختایی به کار رفته است. در برخی قسمت‌ها از تکنیک نرم کردن گره (منحنی کردن خطوط مستقیم) استفاده شده است (تصویر ۶).

تصویر ٦. صفحه فاتحه الکتاب قرآن شماره ١٤١ آستان قدس رضوی

(آستان قدس رضوی، ۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۷۲-۱۷۷)

از قرآن‌های معروف ایلخانی، قرآنی محفوظ در کتابخانه دولتی لایپزیک (تصویر ۷) است که در سال ۷۰۶ هجری در بغداد نوشته شده است. کل متن قرآن به سی جزء و جلد تقسیم شده و سازماندهی در کار نویسندگان، موازی با کار مذهّب‌ها و طراحان در آن قابل رؤیت است. آن‌ها به دنبال یک برنامه دقیق و محاسبه شده، خوشنویسی و تزئین این قرآن را انجام داده‌اند. حروف بزرگ، تکنیک‌های متفاوت، تمرکز زیاد برای نوشتن با جوهر سیاه و سفید و یا طراحی سیاه و سفید از حروف با پر کردن آن با رنگ طلا در کل اثر وجود دارد، اما بی‌نظمی‌هایی هم در آن دیده می‌شود. ترنج‌های نامتقارن برای حواشی در سراسر کتاب یافت می‌شوند؛ در پایان هر آیه پنجم و دهم علایمی به شکل شکوفه‌ها و گل‌های مختلف و الگوهای هندسی وجود دارد[1].

این نسخه چند ورق تذهیب کامل دارد و در اغلب موارد صفحه به چند قسمت جداگانه تقسیم شده که در هر قسمت اشکال گیاهی به رنگ طلایی و آبی و گاهی سبز و نارنجی و هشت ضلعی‌های کوچک در گوشه حواشی دارد. نقوش هندسی با رنگ‌های مختلف و متضادی در زمینه جلوه مخصوصی پیدا کرده است. در این اثر سه ردیف حاشیه به کار رفته، حاشیه نقش اسلیمی و ختایی به عنوان قاب، کل طرح را در بر گرفته است. در حاشیه باریک زنجیره‌های سفید به هم متصل، و در حاشیه داخلی خطوط متقاطع حالت لوزی مانندی به

1. https://www.ub.uni

وجود آورده است. سپس قاب‌های بیضی شکل کشیده که در گوشه‌ها به هشت ضلعی‌های کوچک ختم می‌شوند دور تا دور کار را در بر گرفته‌اند. داخل بیضی‌ها پوشیده از گردش ختایی‌های ریز است. دو کتیبه در بالا و پایین قرار دارند که دور آن‌ها با نقش در هم تنیده معمول این دوره تزئین گشته‌اند. «درون کتیبه‌ها در متن نقوش اسلیمی طلایی روی قهوه‌ای دارد و خوشنویسی به نظر می‌رسد با رنگ سفید و آبی کم رنگ انجام یافته باشد» (دیماند، ۱۳۶۵، ص. ۸۰- ۸۱). در قرآن اولجایتو تاریخ ۷۰۶ ه.ق اسلیمی تحول و حالت ترکیبی یافت. «نوک کج یک برگ نخل پنج پر به دو یا سه نوک ختم شده است» (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۵۲). خط در ابری‌ها قرار گرفته و نقوش اسلیمی در متن به کار رفته است (تصویر ۸).

تصویر ۷ . صفحه تزئینی جزئی از قرآن، بغداد، ۷۰٦ ه.ق برای اولجایتو خدابنده

(مأخذ: https://www.ub.uni)

کتابخانه دولتی لایپزیک، قطع ٤٧×٦٦سانتیمتر

تصویر ۸ . صفحه تزئینی جزئی از قرآن، بغداد، ۷۰٦ ه.ق

(مأخذ: https://www.ub.uni**)**

دو قرآن در مجموعه خلیلی با شماره‌های ۶۷۱[1] (نسخ و کوفی) و ۲۹ (محقق و کوفی) (جدول ۱، شماره ۵) و یک قرآن در موزه آستان قدس رضوی با شماره ۳۷۰۷ با تشابه بسیار، شیوه تذهیب ویژه دهه‌های آخر قرن هفتم و اوایل سده هشتم هجری را در موصل و بغداد نشان می‌دهند. واقف نسخه ۳۷۰۷ شیخ علی نویان ابن امیر علی، این اثر را به تاریخ ۷۳۶ ه.ق وقف آستان کرده و تصور می‌رود همین تاریخ اتمام اثر هم باشد (تصویر ۹). این اثر نمونه اعلا از خط ریحان نویسی بوده که بیشتر در غرب ایران و بغداد رواج داشته است. دو صفحه اول دارای دو کتیبه مزدوج مذهّب بوده که توسط دو ستون گره بندی به یکدیگر متصل شده، وسط

1. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur671

قاب با نقش هندسی ستاره هشت پر کار شده و داخل هر ستاره دارای طرح اسلیمی دایره شکل است. نقوش اطراف ستاره نیز با گل‌های ختایی مزیین گشته در این صفحه رنگ آبی و قرمز از نظر مقدار برابر به نظر می‌رسند. در حاشیه نیز شمسه‌های دایره‌ای متصل و منفصل که در میانه آن گل ختایی به کار رفته با شرفه آبی رنگ جلوه بخش صفحه شده است؛ اما در کتیبه‌ای با عنوان جزء ثالث عَشر، چهار مربع در چهار گوشه صفحه که دارای طرح هندسی است، به رنگ طلایی و آبی و اندکی قهوه‌ای دیده می‌شود. چیزی که تزیین این نسخه را متمایز می‌کند کاربرد خطوط قرمز به صورت شطرنجی بین خطوط خوشنویسی توأم با نقوش اسلیمی است. ترنج‌ها در هر طرف سه عدد بوده و به غیر از ترنج میانی بقیه قاب‌های مشابه و نقوش و رنگ درونی متفاوتی دارند. ابعاد اثر ۲۴× ۳۲ است (آستان قدس رضوی،۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۵۰-۱۵۳).

تصویر ۹. جزء۱۳ قرآن، ۷۳٦ ه.ق، موزه آستان قدس رضوی، شماره ۳۷۰۷ (آستان قدس رضوی،۱۳۹۱ ، ج ۱، ص. ۱۵۲-۱۵۳).

گروه دوم:

بر اساس اسنادی که در بخش جایگاه قرآن در دوره ایلخانی و مراکز تهیه، ذکر شد نمی‌توان چنین تصور کرد که قطب خوشنویسی و تذهیب نسخ قرآنی پیش از ابوسعید بغداد و موصل بوده و در مرکز هنری تبریز یا مراغه فقط نسخ تاریخی، ادبی و علمی تهیه می‌شده است. به احتمال زیاد نسخ قرآنی چندی مربوط به دارالمصحف غازان و خواجه رشیدالدین از بین رفته و در تعدادی اثر که محصول دوره ابوسعید (۷۱۷-۷۳۵ ه.ق)، دوره تکامل و پیشرفت نهایی مکتب ایلخانی هست، نقوش جدیدتر و متفاوتری را نسبت به نسخ بغداد و موصل مشاهده می‌شود.

اگر به حاصل مطالعات در حوزه نقوش تزئینی بناهای این دوره دقت کنیم متوجه خواهیم شد در دوره مذکور ساختار تزئینات گچ بری بناهای سلطانیه که شباهت‌های زیادی با تزیینات جلد کتاب و صفحات قرآن

و دیگر نسخه‌های خطی دوره ایلخانی دارد (دهقان بندکی، شریفی مهرجردی، ۲۰۱۷، ص. ۶۹). در نوبت دوم تغییرات (بعد از اولجایتو در دوره ابوسعید) از مرحله نقوش هندسی به مرحله الگوهای گیاهی و گل گذر کرده (بلر، ۲۰۱۳، ص. ۱۲۰) بنابراین شاید این احتمال را قوت ببخشد که نسخ کشف نشده و از بین رفته تبریز و مراغه هم پیشتر دارای نقوش هندسی بوده‌اند.

از نسخ تبریز می‌توان به آثار خواجه عبدالله صیرفی (وفات۷۴۲ ه.ق) خوشنویس شهیر دوره ایلخانی در تبریز پرداخت که تحت حمایت غیاث الدین محمد وزیر بوده است (مستوفی بافقی، ۱۳۴۰، ص. ۱۵۰). مایل هروی قرآنی به خط او معرفی می‌کند که در موزه اسلامی تُرک نگهداری می‌شود (هروی، ۱۳۷۲، ص. ۴۰). قرآنی دیگر نیز به خط او در حراجی سادبی در ۲۰۱۵ م. به نمایش درآمد که متعلق به ۷۱۷ ه.ق است (تصویر ۱۰). در ورق فاتحه الکتاب، صفحه به سه قسمت تقسیم شده، دو کتیبه مستطیلی در بالا و پایین دارد که همانند الگوی رایج این دوره روی زمینه آبی آن نقوش اسلیمی طلایی به کار رفته است. در مرکز این مستطیل ترنج طلایی مملو از نقوش اسلیمی طلایی دورگیری شده است. در بخش میانی فاصله بین متن با هاشورهای متقاطع به رنگ طلایی پر شده است. یک دسته طراحی شده با اسلیمی در میانه خط عمودی حاشیه رؤیت می‌شود.

تصویر۱۰. قرآن خط عبدالله الصیرفی، ۷۱۷ ه.ق؛ ایلخانی، (مأخذ: سادبی[1]، ۲۰۲۰م.)

تصویر ۱۱. صفحه از قرآن به خط عبدالله صیرفی، ۷۲۸ ه.ق موزه چستربیتی[2]، ۱۸/۲ × ۲۷/٦. (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۵۵۰)

1. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.67.html/2015/arts-islamic-world-l15220
2. https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Is_1468/10/LOG_0000/

در مجموعه چستربیتی قرآنی دیگر به خط عبدالله الصیرفی با تاریخ ماه محرم ۷۲۸ هجری وجود دارد. عناوین سوره در این قرآن به خط کوفی و تزئینات آن به رنگ‌های شفاف از قبیل قرمز و آبی فیروزه‌ای، نارنجی، سبز و سفید در روی زمینه‌ی طلایی است (دیماند، ۱۳۶۵، ص. ۸۰- ۸۱). رنگ‌گذاری اغلب بر مبنای پرمایه‌ترین رنگ، یعنی آبی سیر انجام گرفته است. «جایگاه رنگ تیره در مرکز طرح است و رنگ‌های روشن آن را در میان می‌گیرند، از این رو بخش تیره به قلب اثر بدل شده که این ویژگی در آثار ترکستان مشهود است» (پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۵۰). در این قرآن به جای این که دسته در حاشیه کناری قرار گیرد، در بالای صفحه قرار گرفته که بدین ترتیب برای اولین بار آنسا (دسته) همچون تاج بر سر کتیبه قرار می‌گیرد (تصویر ۱۱)(پوپ، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۴۸).

از گروه دوم، قرآن مشهور مراغه به خط عبدالله ابن احمد ابن فضل الله ابن عبد الحمید القدی القزوینی با تاریخ ۷۳۸ و شوال ۷۳۹ از مهمترین آثار این دوره است. این نسخه شامل سی جلد است که از آن ۲۶ جلد سالم مانده است. یک جلد آن در کتابخانه چستربیتی (.ms۱۴۷۰) در دوبلین و دو جلد آن در موزه هنرهای زیبای بوستون به شماره ۲۹,۵۸ و بیست و سه جلد آن در موزه قومنگاری آنکارا در ترکیه موجود است. این قرآن نشان می‌دهد که خط درباری یاقوت مستعصمی در بغداد توسط پیروانش به شهرهای دیگری چون مراغه در شمال غربی ایران انتشار یافته است (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۷۷-۱۷۸).

قرآن مراغه همچون قرآن اولجایتو که در موصل در ۷۱۰ ه.ق کتابت و کتاب‌آرایی شده دارای انجامه‌ای با ثبت دقیق مشخصات کاتب، تاریخ و محل اجرا، بر اعتبار اثر افزوده است. این دستنوشته در ورق‌های خوب، ضخیم و جلا داده شده رونویسی شده است. این اثر نشانگر پیشرفت چشمگیر در کاغذ قهوه‌ای قرمزی است که قرن‌های پیشین به وجود آمده بود. برای مثال، در نسخه خطی قرآن از ابن بواب در بغداد در سال ۳۹۱ ه.ق این کاغذ برای ما شناخته شده است. این نوع کاغذ معمولاً برای نسخه‌های شاهانه در دوره حکومت ایلخانی تولید می‌شده است. ورق‌های قرآن مراغه نیز به اندازه یک چهارم بغدادی بوده و قطع استاندارد و متناسب دارد (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۷-۱۷۹).

تصویر ۱۲. صفحه‌های جفت آغاز جزء سیزده قرآن مراغه، موزه هنرهای زیبای بستون (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۷۷-۱۷۸)

در قرآن مراغه در هر صفحه هفت سطر نوشته شده اما در صفحات حاوی تذهیب و سر سوره در آغاز هر جزء سه سطر کتابت شده است (تصویر ۱۲) و این تنها مورد نیست[۱]. مُذهِب ناشناس قرآن مراغه، از دو رنگ آبی لاجوردی و آبی روشن به همراه قهوه‌ای کرمی و طلایی برای رنگ‌آمیزی سر سوره‌های مملو از نقوش اسلیمی ختایی استفاده کرده است. چیزی که در این قاب‌های سر سوره جدید و خلاقانه است، وجود آنساهای[۲] ترنج دار در چپ و راست به طرف داخل کادر سر سوره است. میانه صفحه، دور متون با ابری‌های سفید مشخص شده و یک رنگ خنثی مانند طوسی به شکل فلس فضاهای خالی متون را پر کرده که این خود حاکی از آگاهی فرد مذهّب است که مانع شلوغی و گم شدن خط در میان خطوط قرمز شده است. او از رنگ سفید برای خوشنویسی در داخل کتیبه پر کار استفاده کرده و گلبرگ‌های رنگ شده با آبی روشن را با سفید دورگیری نموده که بر زیبایی و برجستگی کار افزوده است (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۷).

تذهیب قرآن مراغه ویژگی‌های فردی را هم نشان می‌دهد یکی از نقوش مورد علاقه او «یک نوار طلایی است که در سایه‌های نور و آبی تیره رنگ شده است». به نظر بلر، این طراحی منحصر به این نسخه است و ممکن است به عنوان مشخصه سبک فرد مذهّب مورد توجه قرار گیرد (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۷).

۱. نسخه خطی سفارش تاشی خاتون و همچنین نسخه کوچک ۷۵۳ ه.ق که توسط صفی الدین صوابی ابن ابوالحسن حسن الحافظ المحجوب ... کپی شده، مانند قرآن مراغه دارای هفت خط در هر صفحه است.

۲. Ansate: دسته مانند یا دستگیره دار

دیوید جیمز در قرآن مراغه یاد آور نوآوری دیگری در فرم کتاب آرایی‌های این دوره است. شمسه پنج پر با تزئین هندسی روی صفحه آغازین قرآن مراغه، اولین نمونه کاربرد شمسه در قرآن‌ها از ابتدا تا این دوره است که پیش از این در کتب علمی این دوره، منافع الحیوان به تاریخ ۶۹۰ ه.ق که در همین شهر کار شده، دیده شده و بنا بر گزارش ماریا شرو در رونوشتی از تاریخ جهان گشا به تاریخ۸- ۶۸۹ ه.ق دیده شده است. چون این شمسه‌ها داخل قرآن کلام الهی به کار رفته داخل آن‌ها کلام‌هایی از متن قرآن به کار رفته است (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۸۹). صفحه آغازین دارای یک شمسه با رنگ‌های طلایی، آبی تیره، سفید و سبز و قرمز -و دیگر رنگ‌هاست (بلر، ۲۰۱۵، ص. ۱۷۷-۱۷۸). این شمسه‌ها سه عدد در جزء سیزده و بیست و چهار دیده می‌شوند.

چند صفحه از قرآنی به خط مبارک شاه بن قطب تبریزی ملقب به زرین قلم در موزه والتر به شماره W.559 موجود است (تصویر ۱۳). جفت دیباچه تزئینی این نسخه از نفاست فوق‌العاده‌ای با وجود قطع کوچک برخوردار است. این قطع متشکل از دو مستطیل احاطه شده با یک حاشیه بیرونی است که از تکرار نقش سه پر به دست آمده و رنگ به آن برجستگی داده است. حاشیه داخلی دارای نقش‌های در هم تنیده طلایی‌ست که در فواصل معین با نقش مربع‌های آبی لاجوردی به صورت یک در میان مزین شده است. که از این نظر با قرآن مراغه مشابهت‌هایی دارد. در مرکز طراحی پیچیده‌ای از اشکال هندسی رؤیت می‌شود که داخل آن با نقوش اسلیمی فضاهای ایجاد شده و با ختایی مزیین گشته است. نقش مرکزی به گونه‌ای با قرآن ابن بواب موجود در موزه چستربیتی[1] به شماره CBL Is 1431[2] (تصویر ۱۵) و صفحاتی از قرآن تبریز به خط صیرفی (تصویر ۱۴) و «قرآن شماره ۱۱ مجموعه خلیلی با تاریخ ۶۸۱ ه.ق» (جیمز،۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۶۲-۶۴) شباهت دارد. در این اثر رنگ‌های طلایی، آبی لاجوردی، سبز روی آبی، سیاه و یک نوع بنفش آبی مایل به سفید به کار رفته است. در این نمونه تذهیب کاربرد رنگ قرمز به صفر رسیده است[3]. تنها کتیبه باقیمانده از اثر، بدون نقوش و رنگ است. عنوان سوره با طلایی نوشته شده و دارای ترنج کنار صفحه و گل کوکبی طلایی مانند اغلب آثار این دوره در تبریز و مراغه است.

1. https://viewer.cbl.ie/viewer/object/Is_1468/10/LOG_0000/
2. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;ir;Mus21;5;en
3. https://thewalters.org

تصویر ۱۳ :۷۳۳ ه.ق.، قرآن دوره ایلخانی، موزه واتر به شماره W.559.1B و W.559.2A

تصویر۱۴: صفحه‌ای از قرآن به خط عبدالله صیرفی تبریزی، ۷۲۸ ه.ق، موزه چستربیتی[۱۴]

تصویر۱۵: صفحات تذهیب مزدوج از قرآن ابن بواب، موزه کتابخانه چستربیتی، ایرلند[۱۵]

قرآنی با شماره ۲۹۳ محفوظ در آستان قدس رضوی، از «ص» تا آخر قرآن را با خط ثلث، نسخ و رقاع به شیوه ترکستان بر روی کاغذ سمرقندی در ۳۵۶ برگ خوشنویسی نموده و این اثر دارای ترجمه و تفسیر به خط ترکی جغتایی است. در هر صفحه هفت سطر نوشته شده است. صفحه ابتدایی مصحف دارای شمسه کوکبی شکل زرین (جدول ۳) و دو صفحه آغازین متن مذهب و دارای دو کتیبه سر لوح با تقسیمات هندسی نشانه‌های تذهیبی شمسه مانند در حاشیه (تصویر ۱۶) است. کلمه جلاله در تمام متن به قلم زر محرّر نگاشته شده است. کاتب اثر محمد بن شیخ یوسف الاباری مشهور به سید الخطاط در تاریخ ۷۳۷ ه.ق آن را کتابت نموده است (آستان قدس رضوی، ۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۶۲-۱۶۳).

تصویر۱۶. صفحات قرآن شماره ۲۹۳ آستان قدس رضوی، ۷۳۷ ه.ق، تبریز، ایلخانی (رجبی، ۱۳۹۳، ص. ۷۹-۸۰)

تصویر ۱۷. قرآن تاشی خاتون، ۷۴۶-۷۴۴ ه.ق شیراز (هوشیار و میرزاخانلو، ۱۳۹۵، ص. ۸).

گروه سوم:

در شیراز در حمایت خاندان آل اینجو، قرآنی به سفارش تاشی خاتون (۷۴۶-۷۴۴ ه.ق) قرآنی سی قسمتی آغاز شد اما در دو نوبت با فاصله زمانی ۳۰ ساله تذهیب شده[۱] و اثر به خط و رقم یحیی صوفی و تذهیب حمزه بن محمد العلوی با ابعاد بزرگ به اندازه ۵۰ × ۳۵ سانتیمتر است (تصویر ۱۷) (جیمز،۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۱۲۲). بنابراین در این مقاله تنها به عناصر بخش‌های قدیمی‌تر اثر پرداخته شد. در قرآن‌های شیراز در صفحات آغازین تنها دو صفحه مقابل دارای تذهیب است در حالی که در قرآن‌های درباری ایلخانی چند صفحه تذهیب کامل وجود دارد. از نظر رنگ هیچ تطابقی با آثار تحت حمایت دربار ایلخانی ندارد. زمینه متن با خطوط مورب، چپ و راست قرمز که حالت شطرنجی ایجاد کرده و اسلیمی‌هایی به رنگ قرمز مانند آنچه در قرآن موزه آستان قدس رضوی با شماره ۳۷۰۷ وجود دارد، کار شده است. در برخی صفحات، مانند صفحه راقمه از خطوط فلس مانند چند لایه قرمز رنگ برای پر کردن فاصله خوشنویسی محصور در ابری‌ها استفاده شده و در یک مورد، بوته گل به صورت تکی وجود دارد. شدت رنگ لاجوردی، زرد و قرمز در اثر جالب توجه است.

قرآنی با شماره ۴۱۲ در آستان قدس رضوی با ابعاد ۵. ۳۵× ۲۶ سانتیمتر به خط ریحان که در هر صفحه ۵ سطر نگاشته شده موجود است. کاتب اثر «سلیمان بن محمد الجیلی» از کاتبان سده هشتم ه. ق را به تاریخ ۷۱۵ کتابت و تذهیبات آن نیز همزمان به نسخه اضافه شده است. صفحه آغازین نسخه مذهّب با کتیبه صدر و ذیل و ترنج‌های متصل آسیب دیده؛ اما ترنج‌های حاشیه در متن قرآن سالم و به شیوه تذهیب‌های مکتب شیراز سده هشتم هجری قمری نزدیک است. متن ترجمه به فارسی میانه کهن و سرسوره‌ها در میان کتیبه مذهّب منقّش پیوسته به ترنج و به خط ثلث سفید آب‌نویس با تحریر مشکی نوشته شده است (آستان قدس رضوی، ۱۳۹۱، ج ۱، ص. ۱۶۴-۱۶۵).

یافته‌های تحقیق، عناصر تذهیب در نسخ قرآنی دوره ایلخانی

یکی از مشکلاتی که در شناسایی قرآن‌ها بر اساس تک اثر بودن خوشنویسان مطرح شد، در مورد تذهیب‌ها کمی متفاوت به نظر می‌رسد و شاید بتوان با مقایسه قالب و چگونگی کاربرد عناصر در تذهیب قرآن‌ها، نمونه‌های بیشتری از مذهّبان شناخته شده این عصر را پیدا کرد. نسخ قرآنی که در این مقاله به عنوان نمونه انتخاب و در سه گروه معرفی شدند، در این قسمت با کمک جدول به نمایش مشخصه‌هایی چون تزئینات متن

۱. قسمت‌های ۱۰، ۱۳،۱۴ و ۳۰ تذهیبی با سبک جدیدتر دارد و گویا در ۷۷۰ به اتمام رسیدند. قسمت‌های ۱،۱۲،۱۳ و ۳۰ در موزه پاریس و قسمت‌های ۱۰،۱۴،۲۴ و ۲۵ در مجموعه خلیلی قرار دارند (جیمز،۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۱۲۲-۱۲۳).

خوشنویس، علامات دورن متنی، ترنج کنار صفحات که عمدتاً برای ۵ آیه به کار می‌روند و کتیبه‌ها پرداخته شد تا مقایسه بین گروه‌ها ممکن‌تر و آسان‌تر گردد و عناصر و ویژگی‌های آن‌ها مصداق‌یابی، نقوش تکراری و مشابه مشخص شود. جدول ۱ نشان می‌دهد در گروه نسخ قرآنی بغداد، موصل و همدان در شش مورد در متن از ابری و نقوش پرکننده بین خوشنویسی استفاده شده است. علامات درون متنی تزئینی‌تر و متنوع‌تر هستند. ترنج‌های کنار صفحات اغلب حالت بادامی و یا دارای خطوط القاکننده کشیدگی هستند. «در مرکز همدان نشانه‌های پنج آیه در اوایل قرن هشتم به صورت نقش اندازی با اسلیمی‌های بسیار ظریف که به طور هنرمندانه با عبور از یکدیگر گره‌های هندسی ظریفی را ایجاد کرده، با هنرمندی عبدالله ابن محمد الهمدانی رایج شده است» (خدام محمدی و مراثی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸). سر سوره‌ها یا کتیبه‌ها متنوع بوده و حاشیه کتیبه‌ها اغلب دارای گره در هم تنیده، در یک مورد، قرآن محفوظ در موزه قاهره دارای خوشنویسی، سه مورد مانند قرآن ۱۴۱ آستان قدس رضوی، دارای نقوش ختایی و اسلیمی در حاشیه باریک، انواع خطوط چند ردیفه و تزئینی در جدول‌کشی با پهناهای مختلف، برخی ساده یا همراه چند شرفه کوچک در گوشه‌ها هستند. در اغلب آن‌ها ترنج متصل وجود دارد. پس زمینه خوشنویسی کتیبه‌ها مملو از نقوش اسلیمی است اما در چهار مورد، قرآن شماره‌های ۶۷۱ ، ۲۹ و ۱۱ موجود در مجموعه خلیلی و یک قرآن در موزه آستان قدس رضوی با شماره ۳۷۰۷ (تصویر ۹) در دو گوشه کتیبه مستطیلی، داخل مربع‌ها دارای نقوش تزئینی بوده، پس زمینه کتیبه پوشیده از نقوش اسلیمی است (تصویر ۱۸). وجه مشترک این سه نسخه کاربرد رنگ قرمز و در حاشیه و کتیبه است. در سایر نسخ رنگ آبی لاجوردی و طلایی بیشتر کاربرد یافته است. در تصویر ۱ و ۱۲ خوشنویسی به رنگ طلایی انجام گرفته، در برخی صفحات قرآن بغداد طلایی و سفید توأم دیده می‌شود. قرآن ردیف ۹ جدول بیش چند برگ از آن باقی مانده نیست و از این رو محل آن نامشخص است اما به واسطه شباهت دو عنصر ارائه شده شاید در گروه آثار بغداد قرار گیرد. یک لته قرآن موصل موجود در مجموعه خلیلی نیز که در ردیف ۴ جدول قرارداده شده به واسطه علامت درون متنی با کلمه «آیه» در وسط (جیمز، ۱۳۸۰، ج ۲، ص. ۱۰۴-۱۰۵)، از مشخصه های ویژه، به این گروه تعلق می‌یابد.

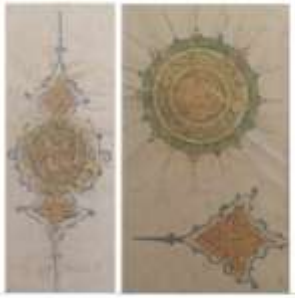
تصویر ۱۸. کتیبه‌های مشابه در گروه نسخ قرآنی بغداد، موصل

دو اثر، یکی در مجموعه خلیلی با شماره ۲۴ و تاریخ ۷۲۵- ۷۱۳ ه.ق (به خط محقق و اعراب ریحان) و دیگری در مجموعه آستان قدس رضوی با شماره ۱۴۶۸ (به خط ریحان جلی و سرسورهایی با رقاع) وجود دارند که هر دو از آثار منتسب به بغداد هستند. در هر دو اثر شمسه تذهیبی پنج آیه و ترنج کنار صفحه وجود دارد که شباهت آن بی نظیر است. در مقایسه با سایر آثار ارغون عبدالله الکاملی خطاط شماره ۲۱ و ۲۴ مجموعه خلیلی و اثر ۲۰۲ موزه ترک اسلام استانبول که همواره با مذهبی به نام محمد بن سیف‌الدین النقاش در همکاری بوده شاید بتوان چنین تصور کرد که نسخه ۱۴۶۸ تحت تأثیر تذهیب شماره ۲۴ مجموعه خلیلی کار شده یا این که مذهب هر دو یک نفر است (جیمز،۱۳۸۰، ج۲، ص. ۱۰۲ و ۱۱۰) (جدول ۲).

جدول ۱. الگوهای تذهیب در قرآنه‌های بغداد، موصل و همدان (مأخذ: نگارنده)

	تزئینات متن خوشنویسی	علامات درون متن	ترنج ۵ آیه	کتیبه – سرسوره- ترنج متصل
۱	-			
			منفصل عمودی	قرآن بغداد، ۷۰۷ه.ق، مربوط به تصویر ۲
۲				
	-		متصل افقی	قرآن اولجایتو جزء بیست و پنج قرآن، ۷۱۰ه.ق، مربوط به تصویر۶
۳				
			منفصل	جزئی از قرآن ، ۷۰۶-۷۰۷ه.ق، مربوط به تصویر۱۱، موزه ترک اسلام
۴				
				قرآن ۷۰۰-۷۲۰ احتمالا موصل (جیمز،۱۳۸۰/ج۲: ۱۰۵)
۵				
			متصل افقی	مربوط به تصویر ۱۴(معتقدی،۴۳)
۶				
	ابری- اسلیمی			مصحف جزء۱۳ قرآنی سی جزء، به تاریخ ۷۳۶ه.ق
۷				
	ابری- اسلیمی			قرآن لایپزیک، مربوط به تصویر ۱۹ و ۱۸
۸				
	ابری- اسلیمی		منفصل عمودی	نسخه ۷۱۳ه.ق، کتیبه تصویر ۱۷
۹				
			متصل	نسخه ۷۲۰ه.ق، محل نامشخص(جیمز،۱۳۸۰/ج۲: ۱۱۴)

جدول ۲. ترنج‌های آثار خطی ارغون عبدالله الکاملی، بغداد (مأخذ: نگارنده)

ترنج های اثر قرآن-خطاط اصلی نامعلوم			
			
نسخه ۲۰۲ موزه ترک اسلام	نسخه ۲۲ مجموعه خلیلی	نسخه ۲۱ مجموعه خلیلی	نسخه ۱۴۶۸ موزه آستان قدس رضوی

جدول ۳ مربوط به گروه نسخ قرآنی تهیه شده در تبریز و مراغه نشان می‌دهد که همواره در متن از ابری و نقوش پرکننده بین سطور خوشنویسی مانند: ختایی، فلس‌های توأم با تزئین شبیه اسلیمی، هاشور و نقطه استفاده شده، تنها دو مورد نسخه ناقص قابل شناخت نیست. علامات درون متنی، شکل تقریباً یکسان و مشابهی را به نمایش می‌گذارد. ترنج‌های کنار صفحات به شکل‌های گل ختایی، دایره‌ای شرفه‌دار، «سرو مانند که در مرکز آن دایره‌ای حاوی کلمه خمس و یا بدون آن نوشته ترسیم شده است» (خدام محمدی و مراثی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸) و مثلث به کار رفته است. سر سوره‌ها یا کتیبه‌ها متنوع بوده در یکی از آن‌ها (شماره ۲) دسته یا آنسا به صورت تاج بالای کتیبه در آمده است. در حاشیه کتیبه‌ها گره چینی، زنجیره، غنچه‌های ختایی و اسلیمی دیده می‌شود. پس زمینه خوشنویسی کتیبه‌ها مملو از نقوش ختایی و اسلیمی است. ترنج در کتیبه به صورت کامل در وسط و به دو نیم شده در دو مورد قرآن نوشته صیرفی تبریزی و قرآن مراغه رؤیت شد (تصویر ۱۹).

کاربرد رنگ آبی لاجوردی و فیروزه‌ای نسبت به طلایی بیشتر است و رنگ‌های قرمز لاکی، قهوه‌ای به مقدار اندکی در برخی از کارها استفاده شده است. قرآن ردیف ۷ از نظر شباهتی که به قرآن‌های ردیف ۱ و ۲ از نظر متن کتیبه، ترنج‌های کنار صفحه و علامت درون متنی دارد، همچنین به واسطه صفحه مستقل شمسه در ابتدای قرآن، به نظر می‌رسد این اثر متعلق به گروه قرآن‌هایی باشد که در شمال غرب ایران یا توسط هنرمندان مهاجر به آناتولی تهیه شده است.

تصویر ۱۹. کاربرد ترنج در کتیبه (مأخذ: نگارنده)

جدول ۳. الگوهای تذهیب در قرآن‌های تبریز و مراغه (مأخذ: نگارنده)

	تزئینات متن خوشنویسی	علامات درون متن	ترنج ۵ آیه	کتیبه – سرسوره- ترنج متصل
۱				
	هاشور، سه نقطه مثلث شکل قرمز رنگ		منفصل	قرآن تبریز، ۷۱۷ه.ق، مربوط به تصویر ۲۱
۲				
	هاشور، گل و غنچه های ختایی		منفصل	قرآن تبریز ۷۲۸ه.ق، مربوط به تصویر۲۲
۳				
	اسلیمی تو در تو،ابری،هاشور، برگ		متصل	قرآن مراغه، ۷۳۸ه.ق
۴				
	نقطه		منفصل	قرآن ۷۲۳ه.ق، مربوط به تصویر ۲۸
۵				
	اسلیمی ،ابری،هاشور		متصل و منفصل	قرآن تبریز ۷۳۷ه.ق، آستان قدس،۱۳۹۱ /ج۱: ۱۶۲-۱۶۳)
۶				قرآن ۷۳۴ه.ق، تبریز(جیمز،۱۳۸۰/ج۲: ۱۱۴-۱۱۹)
			منفصل عمودی	
۷				
	اسلیمی،ابری		متصل- منفصل	قرآن ۶۷۹-۷۲۰ه.ق، ایران یا آناتولی (جیمز،۱۳۸۰/ج۲: ۲۰۰)

جدول ۴ مربوط به گروه نسخ قرآنی شیراز نشان می‌دهد که در متن از ابری و نقوش پرکننده بین خوشنویسی مانند برگ‌های دو تایی و سه تایی، فلس، اسلیمی و به صورت استثنایی از بوته گل استفاده شده است. در پس‌زمینه یکی از کتیبه‌ها نقطه‌گذاری شده، در کتیبه‌ای دیگر تقسیم‌بندی (دو مربع در دو طرف قاب مستطیلی) مانند برخی آثار بغداد دیده می‌شود. علامات درون متنی ساده و گل هشت پر هست. ترنج‌های کنار صفحات به صورت‌های سروی و دایره بوده و یک مورد دسته به شکل مثلث وجود دارد که داخل آن برگ‌های کوچک کار شده است. «در مرکز شیراز نقش اندازی نشانه‌های پنج آیه توسط نقوش گیاهی بسیار ظریف با غلبه رنگ طلایی و بدون قلم گیری، روی زمینه لاجوردی به طور افشان به کار رفته است» (خدام محمدی و مراثی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸).

جدول ٤. الگوهای تذهیب در قرآن‌های شیراز (مأخذ: نگارنده)

	تزئینات متن خوشنویسی	علامات درون متن	ترنج	کتیبه – سرسوره– ترنج متصل
۱				
	حاشیه با برگهای سه تایی و دوتایی- قلمی و ابری- بوته		ترنج متصل	قرآن شیراز، ۷۵۰ه.ق، مربوط به تصویر ۳۲
۲				
				قرآن شیراز ۷۱۵ه.ق، مربوط به تصویر ۳۳

«به سبب ناآرامی‌های دورهٔ ابوسعید تعدادی از هنرمندان و هنرپروران از تبریز به شیراز مهاجرت کردند و تحت حمایت ابواسحاق بن محمود شاه اینجو فرمانروای شیراز (۷۱۹-۷۵۸ ه.ق) قرار گرفتند[1]» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص. ۴۱). از این رو به نظر می‌رسد در تذهیب شیراز به ویژه در قسمت‌های متأخرتر قرآن تاشی خاتون و آثار بعد از آن، مکتب تبریز تأثیرگذار بوده است.

نتیجه‌گیری

آثار تهیه شده در شهرهای مختلف با هم تفاوت‌هایی نشان می‌دهند؛ اما به طور کل هر یک از قرآن‌های مورد بررسی در نوع خود بنا به اصول کتاب‌آرایی دوره ایلخانی تهیه شده‌اند. برخی عناصر مانند نقوش هندسی نسبت به دوره سلجوقی پیشرفت زیادی، به ویژه در گروه قرآن‌های تهیه شده در بغداد، موصل و همدان نشان می‌دهد و نمونه ارائه شده با تاریخ ۷۳۶ نشان می‌دهد احتمالاً تا پایان دوره ایلخانی، تذهیب با نقوش هندسی توأم با نقوش گیاهی در این گروه ادامه داشته است.

در آثار شمال غرب این مرحله با کاربست نقوش گیاهی زودتر پشت سر نهاده شده است.

در اکثر قرآن‌های سفارش اولجایتو که در بغداد و موصل تهیه شدند پس زمینه خوشنویسی ساده و بدون تزئین است در عوض علامات و ترنج‌ها و کتیبه‌ها بسیار نفیس کار شدند. صفحه مستقل برای شمسه در این گروه وجود ندارد؛ این عنصر بنابر تحقیقات بلر ابتدا در گروه نسخ قرآنی تبریز و مراغه پدید آمده است.

۱. برای نمونه شمس‌الدین محمد بن محمود آملی مدرّس کتاب آرایی در سلطانیه به شیراز رفت (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص. ۴۱). فرزندان خواجه رشیدالدین حامیان بزرگ هنر، با شیراز و آل اینجو پیوندهای محکمی برقرار کردند (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۶).

در تطبیقی که خدام محمدی و مراثی در مورد ترنج‌های ۵ آیه، ترنج‌های متصل یا منفصل انجام داده است این عنصر همراه با عناصر هندسی، ختایی و اسلیمی داخل قاب سرو مانند، اغلب در نسخ بغداد و موصل رؤیت می‌شود؛ اما در نسخ تبریز و مراغه گل ختایی، مستقل از قاب دایره یا سرو هم به کار رفته است.

بنابر پژوهش خدام محمدی و مراثی، شرفه‌های ظریف از دوره سلجوقی در اطراف نشانه به رنگ لاجوردی وجود داشته و در دوره ایلخانی ترنج‌هایی که حالت تشعشع با شرفه‌ها (مانند شمسه) یافته‌اند در قرآن‌های تبریز، مراغه و سه مورد بغداد رؤیت می‌شود.

بنابر پژوهش صفوی کاربرد نقوش اسلیمی ماری و دهن اژدری به عنوان یک عنصر جدید در تذهیب دوره ایلخانی وارد شده است. این پژوهش نیز نشان می‌دهد این دو مورد نقش در آثار هر سه گروه به وفور به کار رفته است.

مصداق‌هایی نشان می‌دهد به طور متناوب هر سه گروه برخی از عناصر و ویژگی‌های دوره سلجوقی را توسعه دادند. استفاده از هشت ضلعی‌ها مزین به نقوش، برای کل صفحه، گره چینی در هم تنیده، کاربرد دوایر برای به دست آوردن قاب‌ها متنوع از جمله آن نمونه‌هاست؛ اما هیچ شباهتی در رنگ‌های آثار درباری ایلخانی با سلجوقی وجود ندارد. تعداد رنگ‌ها در گروه آثار بغداد، همدان و شیراز بیشتر از گروه آثار تبریز و مراغه است.

ترنج کامل در وسط کتیبه و یا به دو نیم شده پشت بر هم در دو سوی کتیبه، تنها در بین نمونه‌های بررسی شده در این مقاله، در قرآن مراغه و تبریز رؤیت گردید.

کتیبه با قالب دو مربع در دو گوشه و یک مستطیل در وسط تنها در تعدادی از آثار گروه نخست رؤیت گردید.

در اغلب نسخ، ترنجی متصل یا منفصل دایره‌ای شکل وجود دارد؛ اما تنها در قرآن تبریز و همدان ترنج به خط عمود حاشیه چسبیده و کشیده شده و حالت دسته یا آنسا پیدا کرده در قرآن مراغه دسته به شکل مثلث درآمده و این حالت در قرآن تصویر ۱۱ از گروه تبریز به تاج بالای کتیبه تبدیل شده است. در قرآن تاشی خاتون دسته‌ای به شکل مثلث دیده می‌شود. با در نظر گرفتن تاریخ تهیه اثر، و مهاجرت مدرس و یا حامیان هنر و همراه آن‌ها، هنرمندان سلطانیه و تبریز به شیراز بعد از مرگ ابوسعید، وجود برخی ویژگی‌های مشترک طبیعی است.

بنابر پژوهش خدام محمدی و مراثی نشانه‌های پنج آیه با کاربرد وسیع اسلیمی در نسخ همدان رایج شده است. مقایسه آثار همدان با نسخ سایر گروه‌ها نشان می‌دهد این ویژگی در تصویر ۱۵، در دسته طراحی شده برای یکی از آثار تبریز هم به کار رفته است.

تطبیق جداول نشان می‌دهد کاربرد ابری در اطراف خوشنویسی، پر کردن فضای خالی با هاشورهای متقاطع، نقش فلسی و نقطه به طور وسیعتری در آثار گروه تبریز و مراغه وجود دارد.

کاربرد دو یا سه طیف از یک رنگ در یک عنصر (گل‌ها و غنچه‌های ختایی) در اثر موصل رؤیت می‌شود.

حاشیه‌ها معمولاً دارای نقش گره در هم تابیده است؛ اما در مقایسه تنها در گروه آثار بغداد، شاهد کاربرد نقوش اسلیمی ختایی به جای گره در هم تابیده هم می‌توان بود. بنابر مطالعات رجبی این نوع تزئین به دوره تیموری راه یافته است.

قرآن تاشی خاتون در دوره اینجو، که حدوداً با ۱۰ یا ۱۵ سال اختلاف با آثار ایلخانی پدید آمده، با وجود تفاوت ظاهری که در اثر کاربرد رنگ و انتظام کمتر پدید آمده، تقریباً اکثر عناصر دو گروه دیگر را در بردارد. در آثار محلی رنگ قرمز به ویژه در ترجمه و همچنین داخل تذهیب زیاد استفاده شده است.

سپاسگزاری

از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه محقق اردبیلی به خاطر حمایت مالی در اجرای پژوهش حاضر سپاسگزاری می‌شود. همچنین از داوران محترم به خاطر بازبینی متن مقاله و ارائه نظرهای ساختاری تشکر و قدردانی می‌شود.

منابع

آستان قدس رضوی، گنجینه قرآن (۱۳۹۱). *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سده نهم هجری قمری*، مشهد: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

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

ابراهیمیان، محبوبه (۱۳۹۴). *بررسی ساختار هندسی نقوش تذهیب در ده نسخه از قرآن‌های دوره ایلخانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، تهران.

ارفع، سما (۱۳۹۶). *تحلیل ساختاری و تطبیق نشان‌های قرآنی دور دوره سلجوقی و ایلخانی موجود در گنجینه اسلامی موره ملی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، دانشکده هنر، تهران.

القاشانی، عبدالله بن علی (۱۳۴۸). *تاریخ اولجایتو*. به اهتمام مهین همبلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

امیرراشد، سولماز (۱۴۰۰). مدیریت هنری و کتابخانه‌های دوره ایلخانی. *کتابداری و اطلاع رسانی*، ۲۴(۲)، ۲۲۲– ۲۴۹.

پوپ، آرثر آبهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۹۰)، *سیری در هنر ایران*. مترجم: نجف دریابندی و دیگران. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۹۴). *هنر و معماری اسلامی* (۲). (ترجمه: یعقوب آژند). تهران: سمت.

بیران، میکال (۱۳۹۴). *چنگیزخان، سازندگان جهان ایرانی– اسلامی*. (ترجمه: مانی صالحی علامه). تهران: نشر نامک.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹). *سیر و صور نقاشی ایران*. (ترجمه: یعقوب آژند). چاپ سوم، تهران: انتشارات مولی.

جیمز، دیوید؛ خلیلی، ناصر (۱۳۸۰). *کارهای استادانه: قرآن نویسی تا قرن هشتم هجری قمری*. ج ۲، تهران: نشر کارنگ.

خدام محمدی، مریم؛ مراثی، محسن (۱۳۹۴). بررسی طرح و تزئین در نشانه‌های پنج آیه در قرآن‌های سده اول تا نهم هجری قمری ایران. *نشریه نگره*، ۳۳، ۵- ۱۹.

رشیدالدین، فضل الله (۱۳۵۰). *وقفنامه ربع رشیدی*. به کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار و همکاری عبدالعلی کارنگ، چاپ اول، تهران: چاپخانه بیست و پنجم شهریور.

رشیدالدین، فضل الله (۱۳۷۳). *جامع التواریخ*، ج ۱ و ۲. به تصحیح و تحشیه محمد روشن، مصطفی موسوی، چاپ اول، تهران: نشر البرز.

رشیدالدین، فضل الله (۱۳۵۸). *سوانح الافکا*. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: دانشگاه تهران، کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد.

رجبی، عصمت (۱۳۹۳). *بررسی آرایه های تزئینی (جدول کشی و گره‌سازی) در قرآن‌های نفیس عهد ایلخانی کتابخانه آستان قدس رضوی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳). *راهنمای صنایع اسلامی*. (ترجمه: عبدالله فریار). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. (ترجمه: ناهید محمد شمیرانی). چاپ اول، تهران: کارنگ.

سید صدر، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *دایره المعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن*. چاپ دوم، تهران: سیمای دانش.

شراتو، امبرتو؛ ارنست گروبه (۱۳۷۶). *هنر ایلخانی و تیموری*. (ترجمه: یعقوب آژند). تهران: انتشارات مولی.

صفوی، مهدیه سادات (۱۳۹۶). *بررسی تطبیقی تذهیب قرآن‌های ایلخانی و ممالیک مصر با تأکید بر بستر ظهور و حضورشان*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

علی زاده، قربان (۱۳۸۱). *هنر قرآن*. چاپ: اول. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

غیاثیان، محمد رضا (۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی تذهیب قرآن‌های اولجایتو و تزئینات معماری ایلخانی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۸، ۱۱۷-۱۲۹.

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

معتقدی، کیانوش (۱۳۹۳). جلوه‌ای از هنر کتاب‌آرایی عهد ایلخانی (مکتب سلطانیه). *آستان هنر*، (۱۰)، ۳۶-۴۵.

منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۸۳). *گلستان هنر*. چاپ چهارم، تهران: منوچهری.

مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲). *شیوه تذهیب*. چاپ دوم. تهران: سروش.

معمارزاده، محمد؛ بهادر، یگانه (۱۳۸۷). استمرار هنر وسنت مانوی بر نگاره‌های مکتب اول تبریز. *کتاب ماه هنر*، مرداد، (۱۱۹)، ۳۸-۴۵.

هوشیار، مهران؛ وحیده میرزاخانلو (۱۳۹۵). ویژگی‌های ساختاری تذهیب قرآن تاشی خاتون. *نگره*، (۴۰)، ۵-۱۵.

References

Alghashni, A. (1970). *Tarikh Oljaytu*. Tehran: Bonghah Nashr va Terjome. (in Persian)

Alizadeh, G. (2002). *The art of the Quran*. First Edition. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Astan Quds Razavi (2012). *The Treasure of the Q*uran. Artistic masterpieces in Astan Quds Razavi, selected exquisite Qurans from the beginning to the ninth century AH, Mashhad:

Organization of Libraries, Museums and Documentation Center of Astan Quds Razavi. (in Persian)

Azhand, Y. (2014). *Haft Asle Tazeini Honer Iran*. Tehtan: Peikere. (in Persian)

Blair, S. (2015). The Ilkhanid Qurʾan: An Example from Maragha, *Journal of Islamic Manuscripts* 6, 174–195

Biran, M. (2007). *Chinggis khan.* (Translated by Mani Salehi Allameh). Tehran: Namek Publishing. (in Persian)

Dehghan Banadaki, M., & Sharifi Mehrjardi, A. A. (2017). A Comparative Analysis of Decorative Motifs of Seyed Shams-o-oddin Tomb in Yazd and the Soltanieh Dome in Zanjan, Iran. *International Journal of Applied Arts Studies*, Aug – Sep 2017, 2(3), 57-70.

Dimand, M. S. (1986). *A handbook of Muhammadan art*, Tehran: Ministry of Culture and Higher Education, Elmi ve Farhanghi.

George, A. (2009). Calligraphy, Colour and Light in the Blue Qur'an. *Journal of Qur'anic Studies*, 11(1), 75-125.

German research group (2010). Arbeitsstelle Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities, *Akadem envorhaben Turfanforschung*, Jägerstraße 22/23, 10117 Berlin, Germany, http://turfan.bbaw.de

Ghiaeian, M. R. (2013). A Comparative Study of the Gilding of the Oljaito Qurans and the Ornamental Architectural Decorations, *Islamic Art Studies*, 18, 117-129.

Houshiar, M., & Mirzakhanlou, V. (2016). The illumination of Tashi khatun's Quran, *Neghare*, 11(40), 4-15.

James, D., & khalili, N. (2001). *The master scribes collection of Islamic art*. Tehran: Karang. (in Persian)

Khodam Mohammadi, M., & Marathi, M. (2015). A Study of Design and Decoration in the Signs of Five Verses in the Qurans of the First to Ninth Centuries AH, *Negreh* Magazine, 33, 5-19.

Liebrenz, B. (2016). Troubled History of a Masterpiece, (Notes on the Creation and Peregrinations of Öljeytü's Monumental Baghdad Qurʾān). *Journal of Islamic Manuscripts*, 7, 174–195, brill.com/jim

Mayel Heravi, N. (1993). *Ketab Arayi in Islamc Civilization.* Mashhad: Astane ghodsi Razavi. (in Persian)

Monshi ghomi, A. (2004). *Gholestan Honer*. Tehran: Manochehr. *(in Persian).*

Mojrad Takestani, A. (1993). *How to illuminate*. second edition. Tehran: Soroush.

Memarzadeh, M., & Bahador, Y. (2008). Continuation of Manichaean art and tradition on the paintings of the first school of Tabriz. *Book of the Month of Art*, August, 119, 38-45.

Ritter, M. (2006). Gold brokat Unter Den Mongolen Und Ilchanen: Ein Schlüsselwerk IRANISCHER Textilkunst Des 14. JHDTS. IN WIEN Gekürzter Text des Vortrages im Symposium, 800 Jahre Mongolisches Weltreich ,9. Juni 2006, *Österreichische Akademie der Wissenschaften*, Festsaal.

Rashid al-Din, F. (1972). *Vaghf name Raba Rashidi.* (by the efforts of Mojtaba Minavi and Iraj Afshar, and with the cooperation of Abdolali Karang). First Edition, Tehran: 25 Shahrivar. (in Persian)

Rashid al-Din, F. (1993). *Jami al-Tawarikh* Volume I and II, edited by Mohammad Roshan, Mostafa Mousavi, First Edition, Tehran: Alborz Publishing. (in Persian)

Rajabi, E. (2015). *Analysis of decorative motives in Ilkhanid quran manuscripts Art and Architecture in Astan Qods library*, Islamic Azad university Central Tehran Branch, Thesis for receiving M.A degree. (in Persian)

Pope, A. U. (2010). *Survey of Persian Art.* translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola. (in Persian)

Pope, A. U., & Phyllis, A. (2009). S*urvey of Persian Art.* Volume 5, Tehran: Elmi ve Farhanghi. (in Persian)

Soudavar, A. (2001). *Art of courts of Iran*, Translated by Nahid Mohammed Shhemirani, Tehran: Karengh. (in Persian)

Schimmel, A. (1992). *Islamic Calligraphy*. (with the assistance of Barbara Rivolta). *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 50(1), New York.

Serin, M. (2010). *Islan sanatlari tarihi*, Eskisehir, Anadolu universitesi yayini no: 2082.

Umberto, S. (1997). *Encyclopedia of word Art.* Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Mola. (in Persian)

منابع دیجیتال

https://www.ub.uni-leipzig.de:9000/54d8b146f3e91b134c000038/apps/552e95343402c8e71400009f/en.html

https://art.thewalters.org/detail/79957/initial-verses-of-chapter-2-of-the-quran/