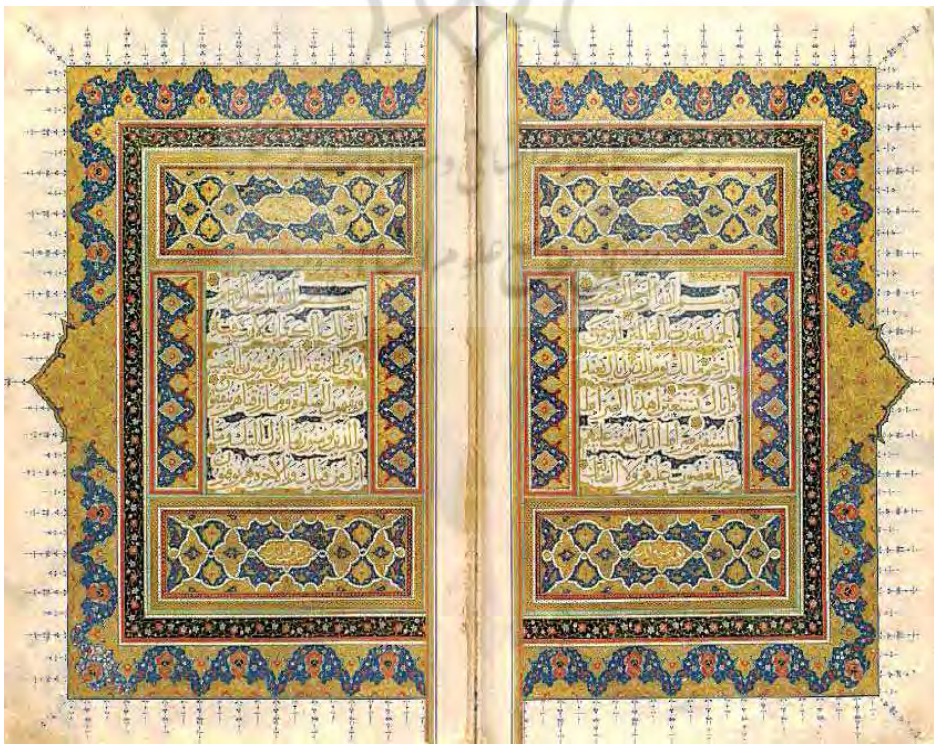


صفحات افتتاحیهٔ قرآن متعلق به قرن دهم، حدود ۹٦٤ هجری قمری، مأخذ: موزهٔ ملک به شمارهٔ ٤٣.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی*

صمد نجارپور جباری**

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۹/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۵/۴/۳۰

چکیده

خوشنویسی و تذهیب دو عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ کتاب‌آرایی و کتابت قرآن هستند. تذهیب‌های مختلف قرآنی که در طول تاریخ این هنر در ایران اجرا شده‌اند دارای ویژگی‌ها و خصوصیات خاص زیبایی‌شناسانه‌اند. این هنر همواره در طول تاریخ رو به رشد بوده و در هر دوره‌ای تذهیب‌هایش از ویژگی‌های خاصی برخوردار بوده است، به‌طوری‌که زیباترین و ظریف‌ترین تذهیب‌های قرآنی مربوط به تذهیب‌های عصر صفوی است. بنا به عقیدهٔ برخی از هنرشناسان غربی تذهیب‌های قرآنی فقط جنبهٔ زیبایی و تزئینی داشته و دارند. برخی نیز معتقدند که در پس ظاهر نقش‌مایه‌های تذهیب بار معنایی نهفته است. حال سؤال اصلی این است که تذهیب‌های قرآنی ایران در دورهٔ صفوی که از ظرافت و زیبایی به مراتب بیشتری نسبت به دوره‌های قبل برخوردارند دارای چه بار معنایی و مفاهیمی هستند؟ هدف اصلی این پژوهش رسیدن به مفاهیم عمیق تذهیب‌های قرآنی در دورهٔ صفوی است برای رسیدن به پاسخ سؤال چنین به نظر می‌رسد که تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی از مفاهیم عمیق اسلامی و عرفانی برخوردارند و برخی از هنرمندان تذهیب‌کار، به پشتوانهٔ تجارب هنرمندان ماقبل خود، برای تذهیب قرآن از مفاهیم عمیق قرآنی نیز الهام گرفته‌اند. روش توصیفی تحلیلی برای این پژوهش مناسب به نظر می‌رسد. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات و داده‌ها به‌صورت ترکیبی کتابخانه‌ای و میدانی بوده که، با مراجعه به موزه‌های قرآنی، نسخ قرآن‌های تذهیبدار انتخاب شده است. همچنین جامعهٔ آماری این پژوهش قرآن‌های تذهیب‌دار دورهٔ صفوی است که هشت جلد از آنها به‌صورت هدفمند انتخاب شده و در نهایت می‌توان به این نتیجه رسید که نقش‌مایه‌های تذهیب با بهره از مفاهیم اسلامی، نظیر مفهوم نور، رنگ و وحدت که در قرآن نیز ذکر شده است، توسط هنرمندان عصر صفوی به‌صورت آگاهانه برای تزئین قرآن به‌کار گرفته شده است.

واژگان کلیدی

قرآن مجید، تذهیب، دورهٔ صفوی، تذهیب‌های قرآن، شمسه.

*این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «**مفاهیم تذهیب های قرآنی(نور، بهشت، عالم خیال و وحدت) در دوره صفوی**» است.

** عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email:s.najarpoor@aui.ac.ir

مقدمه

تذهیب و طلانگاری در هنر ایران سابقه‌ای طولانی دارد. پیشینهٔ این هنر در ایران به دوران قبل از اسلام برمی‌گردد که ایرانیان برای آرایه‌های کتب، به‌خصوص کتب دینی، به‌کار می‌بردند. از آثار به‌جامانده از اوراق ارژنگ مانی می‌توان ردپای تذهیب ایرانی را جست‌وجو کرد. قرآن، کتاب آسمانی و مقدس مسلمانان، از صدر اسلام مورد توجه هنرمندان واقع گردید و در نسخه‌های متعددی به‌صورت دست نویس و خطی تکثیر و توزیع می‌شد. با گسترش دین اسلام و ورود آن به ایران، کتاب قرآن مورد توجه هنرمندان ایرانی واقع شد و هنرمندان با ذوق و سلیقهٔ هنری‌شان در هرچه زیباتر شدن کلام خدا کوشیدند و ابداعات و ابتکارات زیادی در خط عربی و تزیین آن به‌کار بردند. اِعراب را برای راحتی خوانش قرآن ابداع کردند. خط کوفی اولیه فاقد نقطه بود. ایرانیان برای راحتی خوانش و پرهیز از تلفظ غلط در تلاوت قرآن، نقطه را به حروف عربی افزودند و خدمات زیاد دیگری درجهت حفظ و گسترش نسخه‌های قرآن انجام دادند که هدف اصلی آن جلوگیری از تحریف و زوال کلام خدا بود. در این میان، هنر تذهیب، برای هرچه بیشتر زیبا شدن کلام خدا، به قرآن اضافه شد. تنها هنر تذهیب بود که در کنار هنر خوشنویسی توانست در قرآن جای بگیرد و اجازه یافت همنشین کلام خدا باشد.

برخی از محققان هنر اسلامی معتقدند که تذهیب‌های قرآنی فقط جنبهٔ تزئینی داشته و فاقد هرگونه مفهوم و یا پیام برای مخاطبان است، درحالی‌که مهم‌ترین شاخصه هنرهای سنتی ایران، در کنار جنبهٔ زیبایی و تزئینی آن، جنبهٔ کاربردی‌اش است و هنر تذهیب نیز می‌تواند در رساندن پیام، معنا و مفاهیم دینی و اسلامی در قرآن مؤثر باشد. چنان که ذکر شد تذهیب در ایران سابقهٔ دیرینه دارد و در دوره اسلامی تذهیب‌های هر یک از مکاتب هنری دارای ویژگی و زیبایی خاص‌اند که به نظر می‌رسد تذهیب‌های قرآنی دورهٔ صفوی از ظرافت و لطافت بیشتری نسبت به تذهیب‌های دوره قبل دارند، در حالی‌که تذهیب‌های دورهٔ تیموری استوارتر و محکم‌تر از دورهٔ صفوی دیده می‌شوند. می‌توان عنوان کرد که به لحاظ معنایی و مفهومی تذهیب قرآن‌ها در دوره‌های مختلف تفاوتی با هم ندارند با این حال تذهیب‌های قرآنی دورهٔ صفوی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. از آنجایی‌که دورهٔ صفوی دوره‌ای نسبتاً طولانی بوده، تحولات فرمی و ساختاری هنر تذهیب را می‌توان در آن دوره مشاهده نمود. لذا در این پژوهش سعی شده به مفاهیم تذهیب‌های قرآنی پرداخته شود و تجزیه و تحلیل ساختاری و فرمی تذهیب‌های این دوره نیاز به پژوهش جامع دیگری دارد که در این مجال اندک نخواهد گنجید. از این رو صرفاً نمونه‌های تصویری دورهٔ صفوی را به لحاظ مفهومی و معنایی مورد مطالعه و پژوهش قرار خواهد گرفت. نمونه‌های تصویری از اوایل دورهٔ صفوی تا اواخر دوره این دوره است. سؤال اصلی این است که تذهیب‌های قرآنی ایران با توجه به نمونه تذهیب‌های دورهٔ صفوی دارای چه مفاهیم و بار معنایی هستند. در کنار سؤال اصلی سؤالاتی فرعی نیز مطرح است مبنی برآنکه مفهوم نور در قرآن و در هنر تذهیب چیست و شمسه در قرآن چه مفهومی دارد. هدف اصلی این مقاله واکاوی مفاهیم تذهیب‌های قرآنی است که به دست هنرمندان این سرزمین تذهیب شده‌اند.

روش پژوهش

این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و سعی شده تا مفاهیم تذهیب را براساس رنگ، فرم و همچنین نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی که در تذهیب‌های قرآنی دوره‌های مختلف وجود دارد بیان کند. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی است به طوری که در بخش میدانی به موزهٔ ملک مراجعه شده و از برخی تذهیب‌های قرآن‌های دورهٔ صفوی اطلاعات لازم به همراه تصاویر آن تذهیب‌ها اخذ شده است. جامعهٔ آماری قرآن‌های تذهیب‌شدهٔ دورهٔ صفوی است که تعداد هشت جلد قرآن از اوایل، اواسط و اواخر دورهٔ صفوی در متن و جدول تذهیب، به‌صورت هدفمند انتخاب می‌شود و تذهیب‌های آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

احمدزاده (۱۳۷۹) در مقاله‌ای با عنوان «تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران» راجع به تاریخچهٔ تذهیب اشاره دارد و سپس به ریشه‌های آن می‌پردازد و می‌گوید: هنر کتاب‌آرایی با نفوذ اسلام رونق گرفت. در دورهٔ سلجوقی تذهیب با نقش‌های هندسی و تحریری رواج یافت و در عهد تیموریان تزئینات داخل کتاب به سرحد کمال رسید و اشکال گیاهان و گل‌ها به‌گونهٔ طبیعی رواج یافت و کتاب‌ها و سرلوحه‌ها با این روش آراسته گردید. در دوران صفویه بازار هنر رونق بیشتری گرفت. از اواخر دورهٔ صفویه و نیز در دوره‌های افشاریه و زندیه و قاجاریه به فرهنگ و هنر ایران توجه کمتری می‌شد. اما هنر تذهیب همچنان ادامه یافت و هنرمندان ایران آذین کردن کتاب را ادامه داده‌اند.

مهرگان(۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «چالش‌های نگارگری و تذهیب در ایران»، با اشاره به قدمت هنر تذهیب در ایران به دوران پیش از اسلام، این هنر را با هنرهای دینی ایران پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی در ارتباط می‌داند و راجع به کتاب‌آرایی قبل از اسلام به‌خصوص در دورهٔ ساسانی می‌پردازد و به بررسی نقوش تزئینی کتاب‌آرایی مانویان اشاره دارد و سپس تذهیب در قرآن را مورد دقت قرار می‌دهد و می‌نویسد که «مانی اعتقاد داشت که به کمک خط، رنگ، فرم، نقطه و... که پایه‌ها و اصول هنرهای بصری هستند می‌شود در بیننده، خواننده

تصویر۱. صفحات افتتاحیهٔ قرآن متعلق به قرن دهم، حدود ۹۸۰ هجری قمری[1] مأخذ: موزه ملک به شمارهٔ ۳۹.

و مخاطب تغییراتی به وجود آورد یا تأثیراتی بگذارد که مفاهیم حکمی و فلسفی را در آن مطالبی که مطالعه می‌کند بهتر درک کند. اگر توجه کرده باشید، این نقوش در کتاب‌آرایی با خطوط بسیار ظریف به کار می‌رود؛ چرا که معانی قرآن ظریف است و این ظرافت به ظرافت مطالبی که در قرآن وجود دارد برمی‌گردد. معانی قرآن شگرف و تودرتوست و این تودرتو بودن معانی قرآن هنرمند را وادار می‌کند که تصاویر تودرتویی در اطراف و حواشی قرآن تزیین بکند و دقیقاً این تزیین به بیننده و خواننده کمک می‌کند تا توجه بیشتری به معانی قرآن داشته باشد. به تمرکزش کمک می‌کند؛ چون در حالت عادی، خواندن آیات الهی آن‌طور که باید و شاید نمی‌تواند تأثیر بگذارد. انسانی که این آیات متبرک و ناب الهی را می‌خواند باید تا حدودی از خود بی‌خود شود و یک مقدار از حالت تفکر به تمرکز و از تمرکز به مشاهده برسد. این پسارنگ‌ها و این ظرایف و دقایقی که در این تزیینات به کار رفته دقیقاً به تفهیم مطالب این کتاب آسمانی می‌تواند کمک کند.

برند (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با عنوان «هنر تذهیب و جلدهای اسلامی در ایران» به شیوه‌های اجرایی جلد و تهیهٔ کاغذ و در نهایت به اجرای تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران اشاره دارد و می‌نویسد: در ایران اسلامی کتاب هیئت آن چیزی را به خود می‌گیرد که در دنیای کلاسیک با نام نسخهٔ خطی شناخته می‌شود، یعنی مجموعه اوراقی که به جلد خود دوخت می‌شوند و بدین‌گونه مجلد واحدی را تشکیل می‌دهند.

در این مقاله سعی شده تا مفاهیم و معانی تذهیب با استناد به قرآن و مفاهیم اسلامی تبیین شود.

واژه‌شناسی تذهیب

در فرهنگ معین ذیل واژهٔ تذهیب چنین آورده شده است: «زر گرفتن»، «زراندود کردن»، «زرکاری» و «طلاکاری». دایرةالمعارف هنر تذهیب را چنین تعریف می‌کند: «آرایش صفحات کتب خطی است با نقش‌مایه‌های انتزاعی. در هنر ایرانی – اسلامی این گونه تزیین از حیث پیچیدگی طرح‌ها و هماهنگی رنگها به اوج کمال رسید» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۵۹). در فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی در مقابل کلمهٔ تذهیب می‌خوانیم: «تزیین اوراق کتاب و مرقّع و جلد کتاب با طلا و رنگ‌های دیگر؛ زر گرفتن. زراندود کردن. طلاکاری» (قلیچ خانی، ۱۳۸۸: ۷۸).

کلمهٔ تذهیب از لغت عربی «ذَهَب» یعنی طلا مشتق شده و عبارت است از نقوش منظم هندسی و نقش‌مایه‌های اسلیمی و نقش‌مایه‌های گیاهی (ختایی) که با آب زر و خطوط مشکی تزئین شده است و به‌ندرت رنگ دیگری در آن به کار می‌رفته و اگر در آن به غیر از آب طلا رنگ‌های دیگری چون شنگرف، لاجورد سفید آب و زنگار و ... به کار رفته باشد آن‌را ترصیع یا مرصع می‌گفتند. پس تذهیب «عبارت است از طرح و ترسیم و تنظیم ظریف و چشم‌نواز نقوش و نگاره‌های گیاهی و هندسی درهم تنیده و پیچان که با چرخش‌های تند و کند و گردش‌های موزون و مرتب و خطوط سیال و روان نقش شده باشند. چون در آغاز شکل‌گیری این هنر، از همان قرون اولیهٔ اسلامی، رنگ غالب و عمده در رنگ‌آمیزی این گونه نقش‌ها رنگ طلا بوده است، واژهٔ تذهیب بدان اطلاق شده است. هرچند دیگر رنگ‌ها چون لاجورد و در دوران بعدی آبی و شنجرف و سبز و فیروزه‌ای نیز کنار رنگ طلا جا گرفته‌اند» (ماچیانی، ۱۳۸۰: ۵).

هرچند تذهیب، بنا به نقل برخی از منابع، از لغت عربی «ذهب» یعنی طلا مشتق شده است اما امروزه معمولاً به هر دو نوع تذهیب گفته می‌شود: تذهیب‌هایی که صرفاً با طلا کار شده و تذهیب‌هایی که رنگ‌های دیگر نیز در آن به‌کار رفته است. اگر چه واژهٔ «تذهیب» ریشهٔ عربی دارد، ولی این موضوع هیچ دلیلی بر مدعای عربی بودن این هنر نیست.

اصول تذهیب قرآن

در ابتدا، هنر تذهیب قرآن رشد محدودتری نسبت به خط داشت، زیرا نگارش متن قرآن وابسته به آن نبود و از طرف دیگر، احتمالاً در همان آغاز، هنرمند مسلمان تذهیب را زمینه‌ساز نوعی تحریف در قرآن تلقی می‌کرده است. بنابراین، نوعی ترس همراه با احترام مانع از پرداختن او به تذهیب می‌شد، اما «همین ترس توأم با احترام بود که جریان رشد تذهیب را دقیقاً در مجرای صحیحی سوق داد و نیل به آن نتیجه‌ای را تضمین کرد که همگان برصحت حیرت‌آورش متفق‌القول‌اند» (لینگز، ۱۳۷۷: ۷۱). در میان همه مخلوقات فقط انسان از موهبت خلاقیت برخوردار است. انسان عقل و احساس دارد، با عقل متافیزیک و با احساس، جهان محسوسات را درک می‌کند. زمانی که این دو منبع ادراک با بصیرت همراه شوند به بالاترین درجهٔ

۱. قرآن دوره صفوی که به شماره ثبت ۳۹ در کتابخانه موزه ملک تهران متعلق به آستان قدس رضوی جای دارد. کاتب این نسخه نفیس، اعلا الدین تبریزی است و هنرمند تذهیب کارش بدون امضاء است. صفحات افتتاحیه این قرآن دارای دو صفحه تذهیب شده در کادر مستطیل که در تذهیب سمت راست سوره فاتحه الکتاب نوشته شده است. و تذهیب کادر مستطیل سمت چپ این نسخه از قرآن، آیات نخستین سوره بقره قرار گرفته است. در این تذهیب ها از دو رنگ لاجورد و طلایی بیشتر استفاده شده است. صفحات داخلی این قرآن ۱۳ سطر است که با نشان هایی به رنگ طلایی آیات را از هم جدا می کند. در هر صفحه سه سطر با خط درشت و ده خط با خط ریز کتابت شده است. کل قرآن ۴۳۱ صفحه است که در قطع ۲۵ × ۳۸ سانتی متر بر روی کاغذ دولت آبادی و حاشیه آهار مهره به خط زیبای ثلث تهیه شده است. نوع جلدش ساغری ضربی است. محققین تاریخ کتابت این نسخه را ۹۸۰ هجری قمری می دانند.

دانش و آگاهی یعنی دریافت آیات الهی در پدیده‌ها می‌رسند. برای یک مسلمان، چه هنرمند باشد و چه مخاطب اثر هنری، هنر اسلامی وسیله‌ای است برای دستیابی به این بصیرت.

هنر اسلامی بیش از هر چیز در پی آن است که ارزش‌های الهی را در طرح، نقش، رنگ، حجم و ... به نمایش بگذارد. هر صورتی در بیرون، حقیقتی در درون خود پنهان دارد. صورت بیرون «ظاهر» است که صورتی است محسوس و کمّی، اما صورت درون که همان «باطن» و وجه نشانه‌ای (آیه‌ای) است، در همهٔ آدمیان و اشیا حضور دارد. برای شناخت وجه آیه‌ای اشیاء و امور باید هر دو صورت، باطن و ظاهر، را شناخت. وجه باطنی در همان وجه ظاهری اشیا و امور پنهان است. هنر اسلامی نیز خود را برای کشف و بازنمایی این وجه مصروف می‌دارد. هنراسلامی، در واقع، نوع کشف المحجوب و یا پرده گرفتن از حقیقت زیبای هستی و تقرب به ساحت قدسی آفرینش است.

کل آفرینش الهی به نهایی‌ترین و برترین حقیقت هستی یعنی «الله» اشاره دارد که قرآن کریم این دلالت ویژه را «آیه» می‌نامد. هنرمندان اسلامی نیز همواره در جستجوی این آیات بودند و پاسخی برای اشتیاق و بی‌قراری روح را می‌جستند. بنابراین آثارشان خاصیت آئینه‌گی یافته و پرتوهای نور حق را بازمی‌تاباند.

هنرمند تذهیب‌کار نیز با اتکا به قرآن و معانی ژرف آن کوشید جلوه‌های زیبای آیات حق را در آثار خویش منعکس سازد. بیشتر مذّهبان کل قرآن و یا بسیاری از آیات آن را از حفظ داشته‌اند و چنان انس و الفتی با آن برقرار کرده بودند که جزء لاینفک ضمیرشان شده بود. «روح مسلمان همواره تنیده از دستورات دینی است؛ با این دستورات کار می‌کند، می‌آساید، می‌زید و می‌میرد»(لینگز، ۱۳۷۷: ۷۱). شاید بتوان مجال‌هایی را که در قرآن وجود دارد محرک اصلی مُذّهب دانست. قسمت‌هایی مانند فاصلهٔ آیات و سوره‌ها، شروع سوره‌ها، محل سجده‌ها، حزب‌ها، جزوها و ...، که هرکدام با نشان تزئینی نمایان می‌شوند و همچنین اولین سورهٔ قرآن نیز تزئین خاصی را می‌طلبد، که زیبائی صفحات افتتاح قرآن‌ها خود مؤید آن است.

بالاخره، عواملی از این قبیل به وسواس هنرمندان خطاط غالب شده و آنها را قانع ساخت که تزئینات به‌واقع می‌تواند اثر به‌سزایی، در افزایش تأثیراتی داشته باشد که آن‌ها می‌خواستند با خط به‌وجود آورند. اعتقاد اسلام به کمال به‌عنوان یکی از ارکان اصلی و اساسی زندگی بشر تا حدی است که آن را یکی از هدف‌های آفرینش انسان بیان کرده است. اما این کمال بدون شناخت ذات لایتناهی مفهومی ندارد. «هنر اسلامی تحت تأثیر قرآن دارای ظاهری واحد و باطنی مختلف ظاهر آن عموماً نقوش مجردی است با بهره‌گیری از رنگ‌های تنزیه شده که با نگاه به آن بیننده حظّ بصری برده و صفا می‌یابد و هنرمند برای درک باطن آن، به قول باباشاه اصفهانی، «باید که از صفات ذمیمه به کلی منحرف گردد و کسب صفات حمیده کند تا آثار انوار این صفات مبارک از چهره شاهد خطش سرزند تا انوار جمال شاهد حقیقی را تماشا کند.» و... بنابراین همان گونه که خط و تذهیب در پیدایش تحت تأثیر قرآن ظهور یافته اند در فرمت و ساختار شباهت خویش را به قرآن حفظ کرده و درک و فهم از مفاهیم و جمال و جلال پوشیده آن بر هر کسی آشکار نیست» (نعیمایی، ۱۳۷۸: ۵).

تجلی ساحت الهی وظیفهٔ هنر قدسی است، البته نه به مفهوم به قید درآوردن ساحت الهی «بلکه برای رهانیدن جامیعت پررمزوراز آن، از زندان فریبندهٔ ظواهر. اسلام به‌خصوص با هر گونه قول به تقید یا مکان داشتن خداوند یا تحدید او به هر صورتی مخالف است. اما جامعیت یعنی تمامیت و تمامیت، یعنی کمال؛ و در مرتبهٔ مشهودات کمال را نمی‌توان با بی‌صورتی یکی دانست، زیرا در این مرتبه گریزی از شکل و صورت و در نتیجه محدودیت نیست. پس پاسخ چیست؟ چگونه هنری می‌تواند با ساحتی تطبیق نماید که صراحتاً به وحدت صفات معرفی شده است و مطابقت آن با مرتبهٔ صور دشوار است؟ پاسخ این سؤال تا حدودی در حیطهٔ چیزی قرار می‌گیرد که می‌توان آن را نخستین هنر قدسی نامید. زیرا برای انسان، نخستین، اسباب دنیوی تجلی ساحت الهی است، یعنی خود طبیعت، مضافاً اینکه قرآن خود توجه هنرمندان را به این پاسخ ازلی جلب می‌کند» (لینگز، ۱۳۷۷: ۷۳).

ویژگی‌های تذهیب در دورهٔ صفوی

اوایل قرن دهم هجری قمری ابتدا تبریز و سپس قزوین و اصفهان پایگاه هنرمندان شد. از خصوصیات تذهیب این دوران، صفحات متعدد تذهیب‌شده با نقوش اسلیمی و ابری‌سازی تزیین شده است و هنرمندان این دوره هنر اسلیمی را به کمال رساندند. تکنگاره‌های گیاهی بدیعی چون گل‌های صدتومانی و گل‌سرخ بر نقوش تذهیب افزوده شد از ویژگی‌های این دوره، می‌توان به سایه روشن و تذهیب معرق اشاره نمود (اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۱۹۶۹). در این دوره کتب متعددی به غیر از قرآن‌ها نیز تذهیب می‌شدند که از زیبایی خاصی برخوردارند. «برخی از نسخ به جا مانده آن دوره(صفوی) با حواشی مذهّب عریض و رنگ‌های طلایی و سبز و زرد بسیار قابل توجه اند. نسخه‌ای از شاهنامه با تاریخ سال ۱۰۰۱ هجری با مجالس و تذهیب‌ها و تشعیرهای زیبا که هم اکنون در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود نمایانگر هنر و توجه مذهبان آن عصر به زیبایی است» (زارعی مهرورز، ۱۳۷۳: ۱۳۱). همچنین قران هایی به کمال زیبایی تذهیب شده‌اند. «قرآن‌های مُذَهب دوران صفوی با دوران گذشته متفاوت است؛ صفحات تذهیب‌شده در ابتدای قرآن‌های این دوران شامل چندین صفحه‌اند. ابتدای سوره‌های قرآن‌ها

تصویر۲. تذهیب صفحات درونی قرآن با نقشمایه‌های ختایی در سرسوره‌ها و نقش مایه‌های درخت در حاشیهٔ قرآن. مأخذ: خلیلی، ۱۳۸۱: ۲۹.

تماماً تذهیب شده است و اسم سوره با خطی غیر از متن به زر یا سفیدآب در میان آن نوشته شده است»(اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۱۹۷۰).

در دورهٔ صفوی سبک سرفصل‌نگاری دورهٔ تیموری ادامه یافت و در درون ترنج‌ها و یا در بالا همراه با نواری از اسلیمی‌ها قرارگرفت. قرآن‌ها غالباً طوری کتابت می‌شدند که خطوط بالا وسط و پایین نسبت به خطوط دیگر درشت‌تر بوده و بعضی اوقات به رنگ‌های مختلف مثل طلایی و در تقابل با آبی نوشته می‌شد. نسخه‌های دورهٔ صفوی معمولاً با یک رشته از صفحات تزئین یافته آغاز می‌شود. در ابتدا عموماً یک شمسه با طرح ستاره است و یا در دو صفحه مقابل هم دو شمسه با طرح ستاره نقش خورده است. در درون این شمسه نام پادشاهی که این نسخه برای او تحریر شده و یا عنوان کتاب و یا فهرست مطالب درج شده است(لینگز،۱۳۷۷: ۲۶۰). دو صفحهٔ بعدی که در آن متن کتاب شروع می‌شد در واقع تداوم طرح نسخه‌های تیموری بود. در وسط یک یا دو ستون از متن در مقابل یک زمینهٔ تزئینی قرار می‌گرفت در هر طرف زمینه‌های قائم باریکی و در بالا زمینه‌های افقی پدید می‌آمد و در سه جانب بیرونی همیشه یک حاشیهٔ پهن موجود بود. حواشی عموماً با اسلیمی‌ها پر می‌شد. در بین خطوط شرفه‌ای آبی حاشیه‌ای طرح‌های گیاهی، قندیل‌های ابری، اسلیمی‌ها و یا ترنج‌ها چه به رنگ آبی و چه به رنگ طلایی افزوده شده است (دیماند، ۱۳٦٦: ۸٤). بسیاری از قرآن‌های این دوره دارای حاشیه‌های بزرگی هستند که مناظر طبیعی، شاخه‌های نباتی متصل به برگ‌های باریک و ابرهای چینی بر آن نقش شده است و رنگ‌های متنوع طلایی، زرد و سبز در آن‌ها به‌کار رفته است. در بعضی از موارد برای ایجاد تباین و تعارض از رنگ نقره‌ای تیره در آن بهره گرفته‌اند و به تدریج رنگ آبی در زمینه جانشین رنگ زیبای لاجورد دوران تیموری شده‌است. در این دوره رنگ‌ها شفاف‌تر شد و برگ نخلی و اشکال نباتات با آب طلا در تزئین حواشی قرآن‌ها و کتاب‌ها به کار رفت. مُذَهبان قرآنی دورهٔ صفوی ابتکار تازه‌ای به کار بردند که عبارت بود از داخل کردن تزئینات مفصل با آزادی بیشتر در قالب‌هایی از مثلث‌ها، مربع‌ها و مربع مستطیل‌های مُذَهبی که حاشیه قرآن‌ها را پر می‌کرد و نیز تزئینات متنوع، خطوط را از نوارهای مُذَهب جدا می‌ساخت؛ از ویژگی‌های دیگر قرآن‌های دوران صفوی عبارت‌اند از اجرای چند سرلوح در یک قرآن برخلاف دوران گذشته؛ پرداختن به مرصع‌سازی؛ ساخت‌وساز تذهیب‌های سنجاقی یا سنجاق‌نشان؛ اجرای بیش از پنج نوع جدول در قرآن‌ها، استفاده از نقوش بته‌جقه‌ای و سروی در آرایش‌های قرآنی؛ استفاده از سیاه‌قلم در اجرای تذهیب‌ها؛ استفاده از تذهیب معرق بسان جلدهای سوخت درقرآن (کارگر و دیگران،۱۳۹۰: ۷٦). سنت تذهیب قرآن‌ها از دوره‌های قبل به عصر صفوی رسیده است که پایه و اساس آن به دورهٔ تیموری برمی‌گردد. «تذهیب در دورهٔ تیموری به حد اعتلای خود رسیده بود. در مکتب تبریز خصوصاً در قرآن ادامه یافت و تبریز به مرکزی با شهرت جهانی تبدیل شد که معروف‌ترین استادان و برجسته‌ترین مذّهبان جهت نسخه‌برداری از قرآن در آن گرد آمده بودند و به‌طوری که نوع خاصی از قرآن در آنجا تهیه می‌شد که در دوره‌های بعد، نه تنها در ایران، بلکه در عثمانی و هندوستان که از قرن ۱۰ ق خطاطان و نقاشان ایرانی از تبریز به آنجا رفتند دارای اعتبار بود» (وزیری، ۱۳٦٤: ۳۲).

تذهیب در دورهٔ صفوی فراگیر می‌شود و در غالب نسخه‌ها و نگاره‌ها می‌توان دید. «در دورهٔ صفویان کار مُذَهب‌کاران تنها منحصر به تزئین صفحات نوشته‌شده و مصور نبود بلکه حواشی صفحات را نیز تذهیب می‌کردند و در تذهیب نسخ خطی اشکالی از جمله بوته‌ها، درخت‌ها، گل‌ها و حیوانات به‌رنگ‌های گوناگون به‌خصوص رنگ‌هایی که از آمیزش طلا و نقره فراهم آمده بود دیده می‌شود که بر روی زمینه‌هایی از رنگ‌های گوناگون به‌خصوص رنگ سرمه‌ای یا آبی‌لاجوردی ترسیم شده‌اند»(کارگر و دیگران،۱۳۹۰: ۷٤).

مفهوم اسلیمی

نقوش و گره‌بندی‌هایی است دارای پیچ‌وخم‌های متعدد همچون گیاهان پیچان و در هم آمیخته که در حواشی و گاه در رو و پشت جلدها می‌کشند (زارعی مهرورز، ۱۳۷۳: ۱۳٤). در فرهنگ معین آمده است که «اسلیمی از طرح‌های اساسی و قراردادی هنرهای تزئینی ایرانی، مرکب از پیچ و خم‌های متعدد که انواع مختلف آن با شباهت به عناصر طبیعت مشخص می‌گردد»(کارگر و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۰).

تصویر۳. شمسهٔ صفحات افتتاحیهٔ قرآن متعلق به قرن یازدهم، حدود ۱۰۹۴ هجری قمری[۱]. مأخذ: موزهٔ ملک به شمارهٔ ۳۶.

لغت اسلیمی مقلوب کلمهٔ اسلامی است و طرحی است انتزاعی از یک درخت با تمام پیچ‌وخم‌های آن و طرحی است قوی و خشن از خطوطی که با بندهای متناسب به یکدیگر می‌پیوندند و غالباً در سرتاسر اثر هنری گردش می‌کنند و گل‌ها و غنچه‌ها را در برمی‌گیرند و میان کلیهٔ اجزا و ریزه‌کاری‌های اثر هنری، یک نوع نظم و هماهنگی ایجاد می‌کنند (ذابح، ۱۳۶۳: ۱۲۷). همچنین اسلیمی یکی از نقوش و عناصر اصلی در هنرهای ایرانی است که بر مبنای ساده کردن نقوش گیاهی طراحی شده و بنا به بعضی از متون قدیمی به دست مبارک حضرت علی علیه السلام برای نخستین بار ترسیم گردیده و گویای حرکت ذاتی عناصر و اجرام فلکی است. این نقوش در تذهیب، تشعیر، قالی، نگارگری به‌صورت ترکیب یا مستقل به کار می‌رود اروپائیان آن را آرابسک می‌گویند که اصطلاح نادرستی است (هراتی، ۱۳۷۸: ٦۲). مایل هروی در مورد واژهٔ اسلیمی می‌نویسد: «در مصطلح نسخه‌آرایی، به نقوش و گره بندی‌هایی گفته می‌شود دارای پیچ و خم‌های متعدد، چونان درختی یا درختچه‌ای پیچان که ساقه، شاخه‌ها و برگ‌های آن به‌هم درآمیخته و درهم چنگ زده باشد.» همچنین در مورد اسلیمی ماری می‌گوید «گونه‌ای از اسلیمی را گویند که نقش اصلی آن به ماری می‌ماند دارای پیچ و خم‌های بسیار و در عرف مُذَهبان به آن بُترمه[۲] گفته می‌شود»(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۷۸)

هرچند اکثر محققان عقیده دارند که نقش مایه‌های اسلیمی از تزئینات هندسی، گیاهی مشتق شده است باید اذعان کرد که برخی از نقش‌مایه‌های اسلیمی مثل اسلیمی‌ماری، اسلیمی‌فیلی و یا اسلیمی دهن‌اژدری به نظر می‌رسد با توجه به فرمشان، از اسامی جانوران برای نام‌گذاری استفاده کرده‌اند. این نام گذاری دلیل بر این نمی‌تواند باشد که این اسلیمی‌ها از جانوران منتزع شده‌اند. با این حال محققان متفق‌القول‌اند که نقش‌مایه‌های اسلیمی از گیاهان الهام گرفته شده است.

مفهوم ختایی

هراتی در توصیف ختایی می‌نویسد: «طرح و گل‌های ختایی مجموعه‌ای از برگ‌ها و غنچه‌ها و گل‌های ساده در تذهیب، قالی، کاشی و سایر هنرهای ایرانی، منسوب به ختن و ختا»(هراتی، ۱۳۷۸: ٦۳). ختایی یکی از طرح‌های اساسی و قراردادی هنرهای تزئینی ایرانی است که در قالی، کاشی و تذهیب و تشعیر به کار می‌رود و آن طرح، نموداری است از شاخ و برگ و بوته و یا گل و برگ و غنچه. طراحان برای ایجاد هماهنگی در یک نقشه ختایی، از میان هزاران نوع گل و برگ و غنچه ختایی، معمولا تا شش نوع گل، دو یا سه نوع غنچه و سه یا چهار نوع برگ، انتخاب می‌کنند و به سلیقه خود ، آنها را باهم می‌آمیزند.

هروی می‌نویسد که «ختایی، گونه‌ای از اسلیمی است که طرح آن ظریف و نازک است و صرفاً دارای نقوش پیچ در پیچ گل و بوته است به رغم اسلیمی که طرح آن درشت است و قوی‌تر و متضمن نقش درخت»(مایل هروی، ۱۳۷۲: ٦۳۷).

نویسنده در اینجا هر دو حرکت حلزونی را اسلیمی گرفته با این تفاوت که حرکت گونه اسلیمی که به آن خطایی(ختایی) می‌گویند، از اسلیمی اولی نازک‌تر بوده که نقش گل و بوته و گیاهی را داراست.

ختایی معمولا از انواع برگ، گل، برگچه، غنچه و شاخه تشکیل شده است. منشاء الهام این نقش مایه‌ها در هنرهای سنتی ایران را به گیاهان منسوب می‌کنند. چنان که از ظاهر این آرایه‌ها و همچنان از نامشان پیداست، این نقش‌مایه‌ها از گیاهان و گل‌ها منتزع شده و در تذهیب به‌صورت مستقل و یا در کنار نقش‌مایه‌های اسلیمی دیده می‌شود. نقش‌مایه‌های ختایی به مراتب ظریف‌تر از آرایه‌های اسلیمی هستند و در حقیقت به عنوان تزئین در فضاهای بین اسلیمی‌ها قرار می‌گیرد. چنان‌که در تصویر (۱)مشاهده می‌شود تذهیب‌ها مربوط به صفحات افتتاحیه قرآن است که نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی با رنگ زمینه لاجورد و طلایی دیده می‌شود. برخی از تذهیب‌هایی که در قرآن وجود دارد شبیه درخت هستند که در حاشیه قرآن‌ها به‌کار می‌روند؛ این آرایه‌ها در قرآن می‌تواند به نوعی متجلی عالم قدس و نشان از بهشت باشد. در این قسمت به مفهوم بهشت و درخت در قرآن پرداخته می‌شود که نمود آن در نقش‌مایه‌های ختایی تذهیب‌های قرآنی دیده می‌شود. در تصویر۲ نقش تذهیب شده درخت در حاشیه صفحات به‌صورت نشان مشاهده می‌گردد.

بهشت و درخت در قرآن مجید

چنان‌که گفته شد مایل هروی معتقد است که اسلیمی دارای پیچ‌وخم‌های متعدد که چونان درختی یا درختچه‌ای پیچان

۱. قرآن دوره صفوی که به شماره ثبت ۳٦ در کتابخانه موزه ملک تهران متعلق به آستان قدس رضوی جای دارد. کاتب این نسخه نفیس، محمد ابراهیم قمی است و هنرمند تذهیب کارش بدون امضاء است. صفحات افتتاحیه این قرآن دارای دو شمسه که در زمینه طلایی قرار دارد که داخل شمسه سمت راست و چپ سوره‌فاتحة‌الکتاب نوشته شده‌است. دو صفحه تذهیب کادر مستطیل این قرآن آیات نخستین سوره بقره قرار گرفته است. در این تذهیب ها از دو رنگ لاجورد و طلایی بیشتر استفاده شده است. صفحات داخلی این قرآن ۱۵سطر است که با نشان هایی به رنگ طلایی آیات را از هم جدا می‌کند. کل قرآن ۳۳۹ صفحه است که در قطع ۱۷ × ۲۷/۵ سانتی متر بر روی کاغذ خانبالغ به خط زیبای نسخ تهیه شده است. نوع جلدش ضربی ترنج دار است که ترنجی به رنگ فیروزه‌ای با اسلیمی و ختایی هایی به رنگ طلایی و مشکی مزین شده است. محقیقن تاریخ کتابت این نسخه را ۱۰۹٤ هجری قمری می دانند. (موزه ملک، قرآن شماره ۳٦)

۲. بترمه نقشی است به مانند ابری که دو سر آن به طرف اطراف انبساط یافته و در وسط آن شکلی گره مانند تزیین شده باشد. این نقش، که اسلیمی ماری نیز نامیده می‌شود در میان مذهبان عصر تیموری رواج یافت (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۸٤).

که ساقه، شاخه و برگ‌های آن به هم درآمیخته و در هم چنگ زده باشد و یا ختایی گونه‌ای از اسلیمی که طرح آن ظریف و نازک از اسلیمی است و دارای نقوش پیچ در پیچ گل و بوته است به رغم اسلیمی که طرح آن درشت است و قوی تر و متضمن نقش درخت است. پس اسلیمی و ختایی در تذهیب می‌تواند با نقش درخت و ساقه و برگ و گل‌های آن نیز با گل و بوته غنچه‌های موجود در طبیعت در ارتباط باشد. یکی از ویژگی‌های بهشت بنا به آیات قرآن وجود درخت، گل و غنچه در کنار فضای آرام و دلنشین آن است که خداوند برای پرهیزگاران وعده داده است. در قرآن کریم بهشت با واژگانی چون جنهٔ(یا جنات)، حدائق و روضه معرفی شده است. جنت به سبب انبوهی درختان و نیز نعمت‌های فراوان و فردوس از آن که باغ و بستانی از انواع گوناگون میوه و خاصه انگور است. امّا بیان اوصافی دیگر از بهشت با تکیه بر تصاویر مأنوس انسان و زیبایی‌های مادی به تعبیر خود قرآن، مثالی از بهشت و نه خود بهشت برای آدمی ترسیم شده است:

مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِن تحتَها الْأَنهَارُ أُكُلُهَا دَائِمٌ وَ ظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَيَ الَّذِينَ اتَّقَواْ وَّ عُقْبَيَ الْكَافِرِينَ النَّار: وصف بهشتي كه به پرهيزگاران وعده داده شده [اين است كه] از زير [درختان] آن نهرها روان است. ميوه و سايه‌اش پايدار است. اين است فرجام كساني كه پرهيزگاري كرده‌اند و فرجام كافران آتش [دوزخ] است (رعد: ۳۵).

مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيها أَنْهارٌ مِنْ ماء غَيرِ آسِن وَ أَنْهارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يتَغَيرْ طَعْمُهُ وَ أَنْهارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَ أَنْهارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَ لَهُمْ فِيها مِنْ كُلِّ الثَّمَراتِ وَ مَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِم...: مَثَل بهشتي كه به پرهيزگاران وعده داده شده [چون باغي است كه] در آن نهرهايي است از آبي كه [رنگ و بو و طعمش] برنگشته و جوي‌هايي از شيري كه مزه‌اش دگرگون نشود و رودهايي از باده‌اي كه براي نوشندگان لذّتي است و جويبارهايي از انگبين ناب. و در آنجا از هر گونه ميوه براي آنان [فراهم] است و [از همه بالاتر] آمرزش پروردگار آنهاست (محمد: ۱۵).

چنین اوصافی دست‌مایه هنرمندان برای خلق آثاری است که رؤیت آن، بهشت در عوالم ملکوتی را تداعی می‌کند. از جمله این توصیفات که در آن آثار تذهیب‌کاران قرآن نیز انعکاس یافته، می‌توان به توصیف فضای بهشت، رنگ‌ها و درختان، گل‌ها و برگ‌ها اشاره کرد.

در بعضی مواضع وصفی قرآن از بهشت، شرح لذائذ حسی آمده و این لذائذ حسی که قرآن وعده چشانیدن آن را به مومنان داده، به اعتقاد مفسران، جلوه‌های زمینی و سایه‌های نمونه‌های اصلی بهشتی است که کتاب به شرح و وصف آن‌ها می‌پردازد و ناگزیر لذائذ حسی را ترجمان آن نعمت‌های بهشتی می‌سازد، در واقع به قصد مجسم کردن مقصود و تفهیم و تقریب آن به ذهن شنونده، برای تبیین مراد و نزدیک کردن مطالب عالی به افق فهم و ادراک شنوندگان، متوسل به تمثیل می‌شوند.

این لذائذ، چون سایه‌های نمونه‌های اصلی بهشتی‌اند و ریشه در انواع عالی مجرد خود دارند، می‌توانند خاطره‌ی ما از نعم مجرد از ماده را، در ذهن شنونده بیدار کنند. زیرا به زعم مفسران، در واقع لذائذ زمینی و رمزها، و مظاهر نمادی آن نعمت‌های قدسی‌اند. همچنین به قول برخی از پژوهندگان. این توصیفات علاوه بر آنکه فرا یاد می‌آورند که بهشت خواستنی است و کمال مطلوب است، به این کار نیز می‌آید که جنبه‌ای از زندگی بشر را که گم شده، بدان باز گرداند و در اینجا وجه اساسی تصوف که (خصیصه اصلی هنر سنتی نیز هست) و عبارتست از احیای دیانت یا قداست اصلی اولیه یا فطری، یعنی دیانت و قداستی کامل و تمام و متعادل و متوازن، هم‌برونی و هم‌درونی و هم‌جسمانی و هم‌روحانی، را آشکار می‌گرداند (ستاری ،۱۳۷۲: ۱٦٦).

در قرآن مجید نیز به عنوان کلام الهی یگانه یزدان و الهام‌بخش اندیشمندان و هنرمندان، بارها و بارها از واژه درخت و انواع مختلف آن مانند طوبی، خرما، زیتون، انار و انجیر و... نام برده شده و معانی بسیار عمیق و با ارزش را به‌صورت نمادین به کمک آن بازگو نموده است. دلیل این امر را شاید بتوان این‌گونه توضیح داد که طبیعت برای انسان، نخستین اسباب دنیوی تجلی ساحت الهی است.

کمتر چیزی است که بتواند زودتر از درخت، اندیشه کمال را به ذهن آورد، زیرا درخت برای نیل به کمال رشد، امکان مکانی و زمانی داشته است، چون شاخه‌هایش به بیرون و بالا متوجه است، کمال آن بسته نیست، بلکه باز است. قرآن مجید نیز همین مَثَل را برخود، یعنی کلمه طیبه را به کار می‌برد، زیرا خود بهترین کلام است؛ آیا ندیده‌ای که خدا چگونه مثل زد؟ سخن پاک [طیبه] چون درختی پاک (شجره طیبه) است که ریشه‌اش در زمین استوار است و شاخه‌هایش در آسمان و به فرمان خدا هر زمان میوه خود را می‌دهد (فربود و طاووسی ، ۱۳۸۱: ٤۹). گل‌های تذهیب با گل و بوته‌های بهشت برین همسان می‌دانند به عبارتی «تذهیب را بعضی از فضلا و صاحبنظران، هنری « بهشت آیین» خوانده اند قولی صحیح و بی شائبه است زیرا «بهشتیان » و دنیای آنان، فارغ از هر گونه شباهت زمینی است حتی و گل و ریاحین آن نیز متاثر از همان مفاهیم معنوی قدسیه‌ای است که در آنجا حاکم است. بدون شک گل‌های بهشتی، گل‌هایی هستند که «مس» وجود «زمینیان» را پشت سر گذاشته‌اند و با تهذیب بهشتی« طلا» گشته‌اند که خارج از تصور جهان مادی دیروز و امروز است. به عبارت دیگر، گل‌ها و برگ‌های تذهیب هر کدام سمبلی از جلوه‌های بهشت است و گره هایش حکایت گر آن ایمان و خشوع ازلی است و سرّ آن، بیان آن داستان و پیمان محکمی است که ساکنان«ستر و عفاف» ملکوت، گل آدم را با آن سرشتند» (هراتی، ۱۳۷۸: ٥٦). در واقع حقیقتی که اینجا به کمک مفاهیم می‌توان دست یافت، دقیقاً همان ماهیت

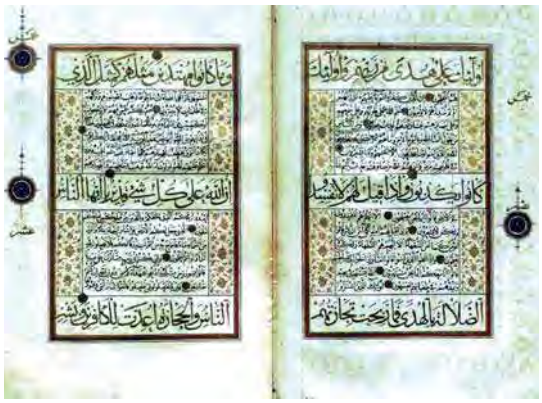
نامتناهی قرآن است. تلاوت قرآن را نباید محدود به این عالم دانست، زیرا نتایج آن به بهشت می‌رسد که در آنجا میوه‌هایش در انتظار مؤمن است. به بیان دیگر، قرآن از نماد درخت طوری استفاده می‌کند که خود را از این پندار و در ضمیر ناخودآگاه مؤمن، که این هم کتابی است در زمرهٔ دیگر کتب برهانی. و لذا نباید برای ما عجیب باشد که یکی از اصلی‌ترین نقوش سنتی و مفهوم بهشت و همچنین تزئین تذهیب قرآن، تزئین درختی است. تعابیر درخت در قرآن تنوع خاصی دارد مثلاً: «در سورهٔ یس در بحث بسیار مهم آفرینش و حیات بازپسین، خداوند پدید آمدن آتش از درخت سبز را به عنوان پدیده‌ای شگفت و عبرت‌آموز نقل می‌کند. امام فخر رازی می‌گوید: آتش در دل درخت، همانند شعله حیات در پیکر انسان است و خداوند آفرینش بزرگ خود را بیان کرده است. در قرآن آمده: پس چون به آن آتش رسید، از جانب راست وادی در آن جایگاه مبارک، از آن درخت، ندا برآمد که: ای موسی، منم، من پرودگار جهانیان. (قصص:۳۰). در سورهٔ مؤمنون آیه بیست هم آمده: و از طور سینا درختی برمی‌آید که روغن و نان خورشی برای خورندگان است. و یا در سوره (صافات/۱٤٤-۱٤٦) آمده که: پس او را در حالی که ناخوش بود [حضرت یونس(ع)]، به زمین خشکی افکندیم و بر بالای سر او درختی از نوع کدو بن رویانیدیم. و در سورهٔ (مریم ۲۳-۲۵)نیز اشاره دارد: تا درد زایمان، او را به سوی درخت خرمایی کشانید... پس از زیر پای او، فرشته‌ای وی را ندا داد که: غم مدار، پرودگارت زیر پای تو چشمهٔ آبی پدید آورده است. تنهٔ خرما را به طرف خود بگیر و بِتکان تا خرمای تازه فرو ریزد» (فربود و طاووسی، ۱۳۸۱: ٤۹).

مفهوم شمسه

نجیب اوغلو در ارتباط با شمسه می‌نویسد: «شمسه‌های قرآن همچون پرتوهایی است که در آسمان پر از ستارگان می‌تابد»(نجیب اغلو، ۱۳۷۹: ۱٦۲). در برخی از منابع آمده «شمسه شکلی است مدور، مُذَهب، مُرَصع و مشابه تصویر خورشید که شعاع هایی از اطراف آن ساطع شده و غالبا کتاب آرایان پس از صفحه بدرقه ابتدای کتاب، در ظهر (پشت) صفحه اول ترسیم می‌کردند و در وسط آن مطالبی مانند نام مولف و ... را ذکر می‌کردند»(کارگر و دیگران، ۱۳۹۰: ۹٤). همچنین می‌توان گفت «در لغت مرکب است از «شمس+ه» اسمی، و در عرف نسخه‌آرایان و مذهبان شکلی را گویند مدور به سان قرص خورشید، که منقش و زراندود شده باشد و دارای شعاع هایی به اطراف که اصطلاحاً به آنها شرفه می‌گویند. این شکل در وسط روی و پشت جلد قرار می‌گیرد و هم پشت صفحات بدرقه آغاز کتاب، بر زمینه ظهر ورق، و در نسخه‌های قرآنی در حواشی- که وسط آن علایم عشر و خمس و حزب را می‌نویسانیده اند، بکار برده می‌شده است»(مایل هروی، ۱۳۷۲: ٦۸۷).

برخی از مفاهیم در زندگی بشر به شکل مستقیم قابل بیان نیستند از این رو از ابزاری کمک می‌گیرند تا بتوانند مفاهیم غایب از حواس، ناشناختنی و غیبی را به شکلی ملموس برای مخاطب بیان کنند. چنین ابزاری نماد نام دارد. فرایند نمادسازی نزد انسان از کودکی تا بزرگ‌سالی با فرهنگ‌پذیری به تدریج شکل گرفته و قوام می‌یابد و متضمن نوعی تفکر تصویری است. با به کارگیری نمادها در عرصه‌های هنر، فلسفه، دین و اجتماعیات متناسب با هر فرهنگ، رمزهای خاص شکوفا می‌شود(ستاری، ۱۳۷۲:٦۲). در دین اسلام نیز وجود تعابیری چون عرش، کرسی و درخت زندگی در قرآن کریم، مفاهیم رمزپردازانهٔ دینی و زمینه‌های آن را تأیید می‌کند. شمسه در هنراسلامی از جمله این موارد است که مفهومی خاص دارد. شمسه در واقع خورشید کوچکی است به شکل دایره یا ترنج با شعاع‌های که « شرفه» نامیده می شود. این شعاع‌ها گاهی به شکل ستاره و زمانی به شکل خورشید است (لینگز، ۱۳۸۰: ۳۰و۳۱). در تصویر ۳ دو شمسه در صفحات مقابل هم دیده می‌شود که در فضای طلایی مملو از نور، شناورند. البته تجسم بصری و نمادین شمسه یا خورشید در دوران متمادی حتی قبل از اسلام مورد توجه هنرمندان بوده و مفاهیم نمادین فروانی داشته است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری شده است. در نقش برجسته فروهر، قرص خورشید در وسط دو بال که در امتداد یکدیگر هستند، قرار گرفته نیز بیانگر این موضوع است. نقش قرص خورشید همراه دو بال بر فراز ستون‌ها و دیوارهای سنگی، محافظ آسمان و جدا نگه داشتن آسمان از زمین است (خزایی، ۵۷:۱۳۸۷). این نقش پس از صفحات بدرقه ابتدای کتاب معمولا صفحه دست چپ کتاب شروع می‌شود که مزین به شمسه است و آن عبارت است از نقشی به شکل دایره و مُذّهب مرصع، که شعاع‌هایی از اطراف آن خارج شده و آن‌را به شکل خورشید، نمایش می‌دهد. در میان این شمسه، غالباً عنوان تملک کتاب نوشته می‌شود. عباراتی که در میان شمسه‌ها نوشته شده، غالباً با مرکب رنگین یا سفیدآب و به خطی به جز خط متن کتاب و محرّر است (مایل هروی، ۱۳۵۳: ۱۳۲). در برخی از نسخه‌ها نقش شمسه در دو طرف صفحات ترسیم می‌شود و معمولاً در سمت راست سوره فاتحه الکتاب و در سمت چپ آیات نخستین سوره بقره را کتابت می‌کنند. در تصویر شمارهٔ ۳ در داخل شمسه‌های سمت راست و چپ، سوره فاتحه الکتاب کتابت شده است. امّا نقش خورشید در هنر اسلامی، به‌صورت شمسه و با حالتی تجریدی و به‌صورت طرح‌های دایره‌ای شکل مورد استفاده قرار گرفت که دورادور آن را با کنگره‌هایی تزیین و با شیوه‌هایی چون تذهیب اجرا کردند. شمسه در این هنر به عنوان نماد کثرت در وحدت

۱. قرآن دوره صفوی که به شماره ثبت ٤۳ در کتابخانه موزه ملک تهران متعلق به آستان قدس رضوی جای دارد کاتب این نسخه نفیس، اعلا الدین بن محمد حافظ تبریزی است و هنرمند تذهیب کارش بدون امضاء است. صفحات افتتاحیه این قرآن دارای دو صفحه تذهیب شده در کادر مستطیل که در تذهیب سمت راست سوره فاتحه الکتاب نوشته شده است. و تذهیب کادر مستطیل سمت چپ این نسخه از قرآن، آیات نخستین سوره بقره قرار گرفته است. در این تذهیب ها از دو رنگ لاجورد و طلایی و مشکی بیشتر استفاده شده است. در صفحات افتتاحیه از رنگ طلایی برای کتابت سوره فاتحه الکتاب و آیات نخستین سوره بقره استفاده شده و در متن از مرکب مشکی و طلایی برای نگارش قرآن به کاررفته است. صفحات داخلی این قرآن ۱۵ سطر است که با نشان هایی به رنگ طلایی آیات را از هم جدا می کند. در هر صفحه سه سطر با خط درشت و ده خط با خط ریز کتابت شده است. کل قرآن ۳۱۲ صفحه است که در قطع ۲٤/۵ × ۳٦ سانتی متر بر روی کاغذ دولت آبادی که به خط زیبای نسخ و ثلث کتابت شده است. نوع جلدش ضربی طلا پوش با کتیبه آیه الکرسی لبه دار است. محققین تاریخ کتابت این نسخه را ۹٦٤ هجری قمری می‌دانند.



تصویر٤. صفحات داخلی قرآن متعلق به قرن دهم، حدود ٩٦٤ هجری قمری[1]، مأخذ: موزهٔ ملک به شمارهٔ ٤٣.

و وحدت در کثرت است. کثرت، تجلّی صفات خداوند و در این نقش به‌صورت تشعشعات طلایی و لاجوردی رنگ پیرامون شمسه (شرفه) با رنگهای مینویی خود از مرکزی واحد ساطع شده است. کثرتی که یادآور الطاف بی‌وقفه‌ی خدایی بر جهانیان است (خلج امیرحسینی، ۳۲:۱۳۸۹). در هنر اسلامی نقش شمسه در اکثر هنرهای تزیینی مثل تذهیب صفحه آغازین قرآن، تزیین داخل و بیرون گنبدها، در زیر گنبدها به‌صورت، آجرکاری و یا کاشی‌کاری، مسجدها و... یا در کتاب‌آرایی به‌وفور مورد استفاده قرار گرفته است. در جدول ۱ اجرای شمسه در معماری و کاشی‌کاری‌های دورهٔ صفوی دیده می‌شود.

همچنین نقش شمسه در تذهیب با مفهوم آیهٔ ۵۶ سورهٔ بقره « انا لله و انا الیه راجعون» ارتباط محکمی دارد شمسه‌ها با رنگ طلایی تلالو پیدا می‌کنند و به‌واسطهٔ این رنگ نمادی از روح می‌شوند (نفس مطمئنه) که چون آینه خالی از همهٔ نقش‌ها شده و تنها نقش او را پذیرفته و« انا الله» گشته است و نمود رنگ طلایی بر این شمسه همان نماد انسان کامل عاشق است که تجلی‌دهندهٔ صفات خداست و این تجلی انعکاس دوباره رنگ و نقش به مرکز شمسه است و مقام » انا الیه راجعون« و فانی شدن در حق. ماه نیز در درخشش کمالی خویش که هیئت خورشید پیدا می‌کند، نماد انسان کامل است (معمارزاده، ۱۳۸٦: ١٦). در بیشتر قرآن‌های قدیمی شمسه‌های کوچک برای جدا کردن آیات، شروع سورها، ثبت اسامی سوره و صفحات استفاده می‌شده تا یادآور حضور جاودانهٔ نورالله در سرتاسر کتاب قدسی باشد که دربرگیرنده تمامی رموز آفرینش است (خلج امیرحسینی، ۸۱:۱۳۸۹). شمسه در صفحات آغازین قرآن‌ها، و یا به‌صورت ترنج‌های کوچکی در حاشیهٔ صفحات داخلی دیده می‌شود که معمولاً از اسلیمی و ختایی تشکیل شده‌اند. در تصویر ٤ ترنج‌های کوچک در حاشیهٔ قرآن دیده می‌شود. «با دقت در نقش‌ها مشخص می‌شود که در شمسه از همان اجزای گیاهی پیرامون بافته شده است. ممکن است اسلیمی‌های زمینه، در شمسه به ختایی یا ختایی‌ها به اسلیمی مبدل شوند یا همان نقشی که پیرامون شمسه است دوباره در شمسه تکرار گردد. لیکن، به هر صورت، آنچه در شمسه است چیزی جدای از نقش پیرامون نیست. به این ترتیب اجزای متکثر زمینه در این مقام، واحد و یگانه شده‌اند»(نوایی، ۱۳۷۹: ۵۰و۵۱).

نقش شمسه با توجه به معنای آیه ۳۵ سورهٔ نور به‌عنوان نماد الوهیت و نور و وحدانیت نیز به کار رفته است. همان‌گونه که خداوند سبحان در هر چیزی هست ولی از جنس آن چیز نیست همین صفات را می‌توان برای نور در نظر گرفت. چون می‌تواند در هر چیزی رسوخ کند ولی از جنس آن نمی‌شود و این‌گونه خداوند یکی از اسماء و در همه جا موجود و حاضر است (خلج امیرحسینی،۳۲:۱۳۸۹). علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید(آفتاب) را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد(ص) ذکر کرده‌اند. چنانچه در خمسه نظامی مصور در قرن نهم هجری، هنرمند به جای تصویر پیامبر نقش یک شمسه همراه با فرشته‌ها را نقاشی کرده است در اطراف شمسه نیز دوازده هاله نور قرار گرفته و در وسط شمسه هم«یا محمد» نوشته شده است. قدیمی‌ترین نقش شمسه یا تکرار نام محمد(ص) در آثار تزیین معماری خراسان قابل ردیابی است این نقش در تزیینات مسجد ملک زوزن(٦١٥ق) خراسان که به‌صورت آجرکاری با تلفیقی از کاشی لعاب‌دار فیروزه‌ای رنگ در داخل یک شمسه کار شده است (خزایی، ۵۹:۱۳۸۷). با وجود چنین مصادیق و کاربردهای متفاوت در هنر اسلامی می‌توان گفت که شمسه اگرچه در هنرهای غیراسلامی نیز به کار رفته است اما توجه به نوع به‌کارگیری آن در این هنر نشان می‌دهد که شمسه علاوه بر نماد وحدت در کثرت و کثرت در وحدت نماد نوری است که ظلمت عدم را شکافته و یا نور علم و آگاهی که ظلمت جهل را دیده است. هریک از این دو معنا مراد باشد، وجود پیامبر(ص) مصداق بارزی است که به برکت او این روشنایی ایجاد شد.

مفهوم نور در قرآن

قرآن کریم نور را در مفهوم جامعی که مصادیق مختلفی دارد به کار برده است مانند قرآن (تغابن: ۸)، روشنایی روز (انعام: ۱)، روشنایی ماه (نوح: ١٦) و... مهمترین مصداق، ذات اقدس الهی است (نور: ۳۵). خود واژه‌ی نور به روشنایی پراکنده‌ای اطلاق می‌شود که به دیدن کمک می‌کند. این روشنایی در دنیا گاه چون نور خورشید و ماه، موجب دیدن ظاهری محسوسات و گاه چون نور عقل و نور قرآن (مائده: ۱۵، شوری: ۵۲). سبب تعقل و دیدِ بصیرت می‌گردد. نور اخروی نیز همان چیزی است که در پیش روی مؤمنان حرکت می‌کند و راهنمای آنان به سوی بهشت است (تحریم: ۸). و کافران و منافقان در حسرت آن به سر

می‌برند (حدید: ۱۳؛ راغب اصفهانی، ۱٤۱۲: ۸۲۸). کیفیت نور آنست که ظاهر و متجلّی در خویش وآشکار کننده‌ی غیر است (طریحی، ۱۳۷۵: ج۵۰۵/۳). درون‌مایهٔ اصلی در آیاتی که از نور سخن به میان می‌آورد، اشاره به خداوند است: «اللَّهُ نُورُ السَّماوَاتِ وَالأَرْضِ ... بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (نور: ۳۵؛ منصوریان قراکوزلو، ۱۳۸۸: ۷۱). با توجه به این آیه ذات نور مطلق اول خداوند، مستمراً در حال درخشندگی و نورافشانی است. از تجلّی این نور است که همه چیز در این عالم به وجود می آید و حیات می‌گیرد. پروردگار به خودی خود روشن است و هر چیزی که خلق کرده، بهره‌ای از ویژگی‌های اصلی آن (كَيْفِيَّةٌ ظَاهِرَةٌ بِنَفْسِهَا مُظْهِرَةٌ لِغَيْرِهَا وَقِيلَ الضِّيَاءُ أَقْوَى وَأَتَمُّ كَمَا ...) دارد (طباطبایی، ۱٤۱۷ق: ج۱۲۲/۱۵) و از این جهت آیه ونشانه‌ای برای اوست. پس شمسه می‌تواند بیانگر و نماد نور باشد و نور نیز نشان ذات مقدس حضرت احدیت. اگر بخواهیم برای ذات پاک خدا تشبیه و تمثیلی از موجودات حسی این جهان انتخاب کنیم(اگر چه مقام باعظمت او از شبیه و نظیر برتر است) آیا جز از واژهٔ نور می‌توان استفاده کرد. همان خدایی که پدید آورنده تمام هستی است، روشنی بخش عالم است، همه موجودات زنده به برکت فرمان او زنده‌اند، و همهٔ مخلوقات بر سرخوان نعمت او هستند که اگر لحظه‌ای چشم لطف خود را از آنها بازگیرد همگی در ظلمت و فناو نیستی فرو می‌روند. جالب این که هر موجودی به نسبت با او ارتباط دارد به همان اندازه نورانیت و روشنایی کسب می‌کند. قرآن نور خداست چون کلام اوست؛ آئین اسلام نور است چون آئین اوست؛ پیامبران نوراند چون فرستادگان اوست؛ امامان معصوم انوار الهی هستند چون حافظان آئین او بعد از پیامبرند؛ ایمان نور است چون رمز پیوند با اوست؛ علم نور است چون سبب آشنایی با اوست پس بنابراین الله نورالسموات و الارض.

اگر نور را به معنی وسیع کلمه به کار بریم یعنی «هرچیزی که ذاتش ظاهر و آشکار باشد و ظاهر کننده غیر» در این صورت به کار بردن کلمهٔ نور در ذات پاک او جنبه تشبیه هم نخواهد داشت، چراکه چیزی در عالم خلقت از او آشکارتر نیست، و تمام آنچه غیر اوست از برکت وجود او آشکار است. قرآن بعد از بیان حقیقت فوق با ذکر یک مثال زیبا و دقیق چگونگی نور الهی را در اینجا مشخص می‌کند و می‌فرماید: «مثل نور خداوند همانند چراغدانی است که در آن چراغی باشد و ....» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۸: ٤۷۰-٤۸۰).

«نور خداوند در همهٔ محیطها و عوالم به تناسب و اقتضای آن متجلّی می‌شود. هر مرتبه نور آسمان و زمین بودن خدا، دلیل منتهی شدن همه‌ی احتیاجات موجودات آن‌دو به خداست. وجود آنچه در این عالم است، علاوه بروجود خویش، موجد خود را نیز نشان می‌دهد و این زبان حال و مقال تمامی موجودات عالم و همان تسبیحی است که خدای تعالی به آسمان و زمین وآنچه در آنست نسبت می‌دهد: (كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاَتَهُ وَتَسْبِيحَهُ : نور، ٤۱)» (طباطبایی، ۱٤۱۷ق: ج۱۳٤/۱۵-۱۳۳).

از آنجا که نور در قرآن با هدایت و رستگاری قرین است (مائده،٤٤و٤٦) این آیه به هدایت اهل آسمان و زمین اشاره دارد چنان‌که در حدیث معصوم آمده است: «معناه هاد لاهل السماء وهاد لاهل الارض» (کلینی،۱۳٦۵:ج۱۱۵/۱). چنین هدایتی در سایهٔ نور برین حاصل می‌شود. نور برین افزون بر اظهار خود و ظهور دیگران، قدرت اناره و اظهار نیز می‌بخشد؛ یعنی نه تنها اشیاء دیگر را ظاهر می‌کند، بلکه قدرت اظهار دیگران را نیز به اشیای مستعد افاضه می‌کند. جوادی‌آملی ،۱۳۸۵:ج۱۱٤/۳).

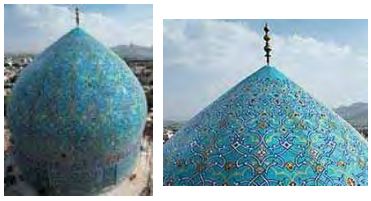
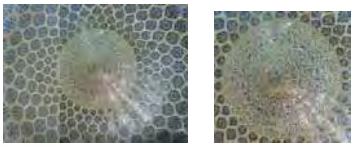
درباره آیه نور وجود تعابیری چون و تشبیهاتی« مثل نوره» چون«مشکوه»، « زجاجه» و « کوکب»خود محکم ترین دلیل بر اثبات عالم مثال و نیز نزول وجود حقیقی نور در مراتب خویش است که این مراتب نور در امثال و صُوَر ظهور می‌کند(بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳٤۵-۳٤٤).

تجلی مفاهیم نور و رنگ قرآنی در تذهیب

اساسي‌ترين رنگ‌مايه در هنر تذهيب رنگ طلايي يا آب طلا (ماءالذهب) است. آب طلا تركيبي از گرد طلا، آب، صمغ و عصارهٔ ليمو است. دومين رنگي كه در هنر تذهيب كاربرد فراوان داشته به عنوان رنگ‌مايهٔ اصلي اين هنر محسوب مي‌شود، رنگ آبي است. رنگ‌هاي ديگري كه در تذهيب به كار مي‌رفته با توجه به سبک و مکتب تذهيب متفاوت است. اين رنگ‌ها عبارت‌اند از سرنج، سيلو (سبز حاصل از تركيب دو رنگ ديگر)، زرنيخ (زرد)، شنگرف، جوهر كرم (قرمزدانه)، عصارهٔ ريوند، قهوه‌اي مايل به سرخ كه حاصل تركيب قرمز دانه و عصارهٔ ريوند مخلوط با مشكي است، سنگ لاجورد، آجري، گِل‌ماشي، سفيداب سرخ، مركب، سبز زنگاري، سبز چمني (اخضر)، حلّ زر، حلّ سيم. (اتينگهاوزن، ۱۳۷۹: ۱۹۵) در تذهیب ، رنگ‌ها نیز معنایی متعالی می یابند. طلایی رنگ نور و نماد اشراق آگاهی بخش الاهی و مناسب اسم «عالِم» و «منوِّر» است و در میان رنگ‌های تذهیب نخستین منزلت را دارد. رنگ آبی نیز بعد از نیمهٔ سدهٔ چهارم ، به‌تدریج در سرزمینهای شرقی جهان اسلام بر رنگ‌های سبز و سرخ برتری یافت و هم‌تراز طلایی شد و در سرزمین‌های غربی قلمرو اسلام نیز در مرتبهٔ دوم، پس از طلایی، ماند (لینگز، ۱۳۷۷: ۷٦). در نگارگری ایران و به‌خصوص در تذهیب آنچه اهمیت دارد در درجه اول رنگ است که بواسطه آن می‌توان درخشندگی و جلوهٔ نور را تداعی کرد. «درخشندگی نگاره‌ها به‌واسطهٔ نور نیست بلکه رنگ به‌صورت مستقل خود ایجادکنندهٔ درخشندگی و تجلّی‌گر نور است» (شادقزوینی، ۱۳۸۲:٦۸). مفهوم نور و رنگ در تذهیب ایرانی با یکدیگر عجین شده و فضایی راز و رمزدار برای آن‌ها ایجاد کرده‌اند. راز و رمزی که نمی‌توان تأثیر عمیق مفاهیم قرآنی را بر آن نادیده انگاشت.

۱. قرآن دورهٔ صفوی به شمارهٔ ثبت ۳۹ در کتابخانهٔ موزهٔ ملک تهران متعلق به آستان قدس رضوی جای دارد. کاتب این نسخهٔ نفیس علاء الدین تبریزی است و هنرمند تذهیب کارش بدون امضاست. صفحات افتتاحیهٔ این قرآن دارای دو صفحهٔ تذهیب‌شده در کادر مستطیل که در تذهیب سمت راست سورهٔ فاتحهٔ الکتاب نوشته شده است. و تذهیب کادر مستطیل سمت چپ این نسخه از قرآن، آیات نخستین سوره بقره قرار گرفته است. در این تذهیب‌ها از دو رنگ لاجورد و طلایی بیشتر استفاده شده است. صفحات داخلی این قرآن ۱۳ سطر است که با نشان هایی به رنگ طلایی آیات را از هم جدا می‌کند. در هر صفحه سه سطر با خط درشت و ده خط با خط ریز کتابت شده است. کل قرآن ٤۳۱ صفحه است که در قطع ۲۵ × ۳۸ سانتی‌متر بر روی کاغذ دولت‌آبادی و حاشیهٔ آهار مهره به خط زیبای ثلث تهیه شده است. نوع جلدش ساغری ضربی است. محققن تاریخ کتابت این نسخه را ۹۸۰ هجری می‌دانند.

جدول ۱. اجرای شمسه در کاشی‌کاری‌های دورهٔ صفوی، مأخذ: نگارندگان.

ردیف	تصاویر	توضیحات تصاویر	توضیحات
۱		گنبد مسجد امام اصفهان. دورهٔ صفوی	در تصویر کاشی‌کاری‌های گنبد مسجد امام از بند اسلیمی استفاده شده است. چنانچه ناظر از بالا به‌صورت عمودی به گنبد نگاه کند آن را در واقع به‌صورت شمسه مشاهده خواهد کرد که بر روی گنبد گسترده شده است.
۲		گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان. دوره صفوی	در تصویر کاشی‌کاری‌های گنبد مسجد شیخ لطف‌الله از بند اسلیمی و بند ختایی استفاده شده است. در این گنبد نیز چنان که ناظر از بالا به‌صورت عمودی به گنبد بنگرد آن را در واقع به‌صورت شمسه مشاهده می‌کند که قسمت وسط آن به رنگ فیروزه‌ای و زمینه اصلی شمسه به رنگ طلایی بوده که بر روی گنبد گسترده شده است.
۳		کاشی‌کاری‌های زیر گنبد مسجد امام اصفهان. دوره صفوی	کاشی‌کاری‌های زیر گنبد مسجد امام. معمولاً در زیر گنبدها قسمت مرکزی را به‌صورت شمسه اجرا می‌کنند که اکثر این شمسه‌ها رنگ زرد اُکر دارند. با توجه به این که رنگ طلایی را به‌صورت لعاب یا رنگ‌های اکسیدی کاشی نمی توانستند تهیه کنند این رنگ به رنگ طلایی شمسه تذهیب‌ها نزدیک‌تر است.
٤		کاشی‌کاری‌های زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان. دورهٔ صفوی	کاشی کاری‌های زیر گنبد مسجد شیخ لطف الله. در اینجا نیز قسمت مرکزی زیر گنبد به شکل شمسه با رنگ زرد که شبیه طلایی اجرا شده است . رنگ طلایی به‌خصوص موقع انعکاس نور آفتاب از نورگیرهای ساق گنبد، بیشتر جلوه می‌کند.
٥		کاشی کارهای زیر طاق و ایوان مسجد امام اصفهان. دروه صفوی	نیم‌شمسه‌هایی که در زیر طاق‌ها و ایوان‌ها اجرا می‌شود. در اینجا نیز معمولاً به رنگ زرد اُکر اجرا می‌شود که جلوه خورشید را داشته باشد.

در تذهیب، همه چیز وزن، حجم و جسمیت خود را از دست داده است و رنگ‌ها به نور مبدل شده‌اند، به این معنا که رنگ شخصیتی مستقل دارد. رنگ طلایی و لاجوردی یکی از اصلی‌ترین و در عین حال رازآمیزترین هنرهای کتاب‌آرایی، و تذهیب نسخه‌های خطی است که بیشتر برای قرآن و کتب ادبی به‌کار می‌رود. در تذهیب قرآن، طلا و لاجورد جزو دو رنگ اصلی به شمار می‌روند و از جایگاه خاص و ویژه‌ای برخوردارند. اهمیت این دو رنگ را می‌توان از این واقعیت دریافت که هر رنگ دیگری که به این رنگ‌ها افزوده شود همواره مقام فرعی داشته است. همچنین در ادوار و مکاتب مختلف کتاب‌آرایی می‌توان مصحفی پیدا کرد که منحصراً از رنگ‌های لاجوردی و طلایی تشکیل می‌گردند. «آبی [لاجورد] رنگ حضرت لایتناهی، وآمیخته با رحمت است که می‌فرمایند رحمت من همه چیز را فرا می‌گیرد. نماد اصلی این بی‌انتهایی همان آسمان است که همه چیز را فرا گرفته است. آبی نماد بی‌کرانگی است که آن را به خیر مطلق، که از خصوصیات خداوند است ترجمه کرده‌اند»(لینگز، ۱۳۷۷: ۷۷).

در واقع برای نشان دادن رحمت خداوندی در یک اثر نگارگری می‌توان از لاجورد استفاده کرد. آبی نماد صفات

دیگری من جمله حق و حکمت نیز است. در درجات پایین‌تر، رحمت انسان به انسان یا مادر به فرزند با رنگ آبی نشان داده می‌شود و نماد آن دریاست. در نماد بودن برای رحمت بی‌منتها دریا نیز تنها پیرو خود آسمان است که رنگ آن را می‌گیرد و بر صورت آسمان می‌نماید. آبی خداوند، راه را معین می‌کند (ستارگان آسمان شب بهترین راهنما برای گم‌کرده‌راه است) «انعام: ۹۷». در تذهیب لاجورد حرف آخر را می‌زند که نشان از عالم دیگر است. «نقوش تذهیب در نور نشئ گرفته از رنگ طلایی، معنای فرامادی می‌یابد. در تزیینات وابسته به قرآن، نور و روشنایی در رنگ طلایی به مدد رنگ لاجورد در مزین کردن برگ‌ها، ساقه‌ها و نهنج)مرکز(گل‌ها دیده می‌شود که در معنای نمادین خود نوری است در طبیعت که از عالمی دیگر می‌تابد و حقیقت اشیا و زیبایی ورای دنیوی آنها را آشکار می‌کند چون آیینه که غیب نماست و گریزی به سوی عالم غیب فراهم می‌کند (پایدارفر و دیگران، ۱۳۹۳: ٤٤).

همان‌طور که آبی نماد بی‌کرانگی است، طلا، همچون خورشید، نماد روح است، لذا این رنگ ورای همهٔ عالم صورت قرار می‌گیرد، و از صورت می‌گریزد. طلا چون رنگ نور است، همچون زرد در حقیقت و در ذات خود نماد علم نیز است و در واقعیت به‌معنای تعلیم یا ظهور است. پس آبی در کنار طلا به معنای رحمتی است که میل به ظاهر کردن خود دارد. آبی و طلا آنقدر تضاد دارند که یکدیگر را به شدت تقویت کنند. «طلا دارای سرزندگی است، که عمق ژرفای آبی را تعدیل می‌کند اما رنگی گرم نیست، اندک گرمی‌اش آنقدر نیست که به پای سردی آبی برسد. سردی که در مجموع به دست می‌آید در ایجاد حالت قداست به‌خوبی مؤثر واقع می‌شود»(لینگز، ۱۳۷۷: ۷۸). علاوه بر رنگ طلایی و لاجورد، رنگ‌های دیگری نظیر رنگ سفید، سبز، قرمز، نارنجی، فیروزه‌ای و مشکی در رنگ‌آمیزی اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و همچنین در زمینه‌های تذهیب دورهٔ صفوی دیده می‌شود. با این حال دو رنگ طلایی و لاجورد بیشترین رنگ را دارند. در تصویر ٥ دو رنگ طلایی و لاجورد بیشترین فضای رنگی تذهیب را پر کرده‌اند و رنگ‌های نارنجی، سفید و مشکی نیز در زمینه و اسلیمی و ختایی دیده می‌شود. آنچه که در تذهیب به کار می‌رود رنگ‌های ناب با حداکثر درخشندگی شان است. در جدول ۲ نمونه‌های دیگری از نسخه‌های متعدد قرآن‌های تذهیب شده در دورهٔ صفوی از قرن دهم تا قرن دوازدهم و اواخر دورهٔ صفوی نشان داده شده است. با این حال در تمامی نمونه‌های تذهیب‌های قرآنی دورهٔ صفوی ویژگی‌های بارز رنگ‌های تذهیب و مفاهیم مذکور دیده می‌شود. «درخشندگی نگاره‌ها به واسطه نور نیست بلکه رنگ به‌صورت مستقل خود ایجاد کننده درخشندگی و تجلّی‌گر نور است» (شادقزوینی، ۱۳۸۲:٦٨). در تذهیب معمولاً از رنگ‌های خالص و ناب استفاده می‌شود و رنگ‌های چرک

تصویره. صفحات افتتاحیهٔ قرآن متعلق به قرن دهم، حدود ٩٦٤ هجری قمری، مأخذ: همان.

و غبارآلود جایگاهی ندارد. «رنگ‌های مشهور انسان در طبیعت ذرات نوری بازپس زده و رنگ‌های متنوعی را در چشم ایجاد می‌کند. از این رو رنگ خالص در طبیعت دیده نمی‌شود. نگارگران این نوع رنگ را رنگ نمی‌دانستند و به آن «نیرنگ» یا «نیست رنگ» می‌گفتند و رنگ را همان می‌دانستند که خدا به موجودات اعطا کرده است. از نظر آن‌ها رنگ‌های اصلی و فرعی هم معنایی نداشت و رنگ‌ها بر یکدیگر ترجیح نداشتند و رنگ‌ها را با همان خلوصی که از طبیعت می‌گرفتند به‌کار می‌بردند. هر وقت نگارگر رنگ مورد نظر خود را در طبیعت نمی‌یافت با ترکیب کردن رنگ‌های دیگر آن را می‌ساخت. رنگ‌های ساخته شده نیز تماماً روشن‌اند» (خوش‌نظر، ۱۳۸۸ :۷۵). از سوی دیگر رنگ‌ها به گونه‌ای کنار یکدیگر نشانده شده‌اند که به درخشش و خصوصیت تنهای یکدیگر می‌افزایند و در کل اثر نقاشی از توازن و هماهنگی برخوردار می‌شوند (شادقزوینی، ۱۳۸۲:٦٨). گویی هر رنگ در توازن و هماهنگی خود با سایر رنگ‌ها طوری به‌کار رفته که در عین تمایز خود، در برابر مفهوم وحدت تسلیم و بیانگر رنگ خدایی(صبغهٔ الله) شده است و از کثرت خود که حاصل تجزیهٔ نور[1] است به اصل خود که همان نور است، باز می‌گردد. از این رو نگارگر متمایل به جهان باطن و نور، علاوه بر طریقهٔ ساخت رنگ در به‌کارگیری آن‌ها نیز دست به خلق عالمی فراسوی این جهان خاکی زده است. وجود نور غیر متمرکز از نگاره‌ها حکایت از تبعیت او از عناصر غیر مادی در ارایه جهان و فضای نقاشی و تذهیب دارد. او به عوامل تأثیر گذار در توقف و حبس و زمان و ماندن در عالم مادی، از جمله تابش نور هم توجهی نمی‌کند، بلکه نور را در بطن و درون جلوه‌های عالم می‌تاباند و سپس عناصر انشعابی خود را به‌نحوی ترکیب و سازماندهی می‌کند که جلوهٔ نور را به‌طور دایمی به همراه داشته باشد. در جدول ۲ نسخه‌های متعدد قرآن‌های تذهیب‌شده در دورهٔ صفوی از قرن دهم تا قرن دوازدهم و اواخر دورهٔ صفوی نشان داده شده است.

۱. مفهوم توحید در قرآن نیز در پیروی از خداست که انعکاس نور خدا و رنگ‌آمیزی خدایی را می‌نمایاند: «صِبْغَةَ اللهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ»(بقره:۱۳۸). تسلیم و پرستش خدا هر رنگی را از خود می‌زداید و هر چیزی را برای تجلّی صفات عالیهٔ الهی صیقل می‌دهد (طالقانی، ۱۳٦۲، ج۱،۱۳۸).

جدول۲. نمونه تذهیب های قرآنی در دورهٔ صفوی، مأخذ: نگارندگان.

ردیف	تصاویر تذهیب	توضیحات تصاویر
۱		قرآن تک‌جلدی، ۱۰۰۹-۹۸۳ هجری. ۱۱سطر در هرصفحه. نوشته‌شده بر روی کاغذ مطبق شیری رنگ براق، متن اصلی با خطوط محقق، ثلث و نسخ و ضمایم با خط رقاع (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۹۶، ج ۳).
۲		قرآن تک‌جلدی. ایران حدود ۱۰۰۹-۹۵۷ هجری، ۱۵ سطر در هر صفحه، نوشته‌شده بر روی کاغذ مطبق براق و نازک به رنگ زرد، کاتب عبدالقادر الحسینی. کتابخانهٔ آستان قدس (خلیلی، ۱۳۸۱: ۲۰۰، ج ۳).
۳		قرآن تک‌جلدی. ایران، احتمالاً اصفهان، حدود ۱۰۷۹ هجری، ۱۲ سطر در هر صفحه، متن اصلی نوشته‌شده بر روی کاغذ مطبق شیری رنگ زرافشان، کاتب ابن حیدر محمد تقی الشوشتری (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۲، ج ٤).
٤		قرآن تک جلدی. ایران، احتمالاً اصفهان، حدود ۱۱۰۱ هجری، ۱۱ سطر در هر صفحه، متن نوشته شده بر روی کاغذ مطبق ترد با رنگ آمیزی نخودی، کاتب محمد الشیرازی متن اصلی (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱۳۸، ج ٤).
٥		قرآن تک‌جلدی. ایران، احتمالاً اصفهان، حدود ۱۱۱۲ هجری، ۱۵ سطر در هر صفحه، متن نوشته شده بر روی کاغذ مطبق شیری رنگ نرم با جلای کم، متن اصلی با خط نسخ سیاه و علایم تجوید با مرکب قرمز کتابت شده است. کاتب آن نامعلوم و نسخه متعلق به اواخر دوره صفوی (خلیلی، ۱۳۸۱: ۱٤۸، ج ٤).

نتیجه

پایه و اساس نقوش اسلیمی تزئینات گیاهی و هندسی است که در حقیقت این نقوش در نتیجهٔ تخیل و تصور هنرمندان تذهیب‌کار حالت تجریدی و انتزاعی پیدا می‌کند و نشان می‌دهد که بشر از طبیعت الهام گرفته است ولی در عناصر طبیعی تصرف کرده و آن‌ها را به‌صورت طرح یا اسلوب درآورده است؛ به عبارت دیگر هنرمند به موضوع خاصی نظر ندارد. «طرح‌های اسلیمی اساساً نمودار طرح گیاهان و درختان است با همهٔ پیچ‌وخم و شاخ‌وبرگشان که تجرید یافته و به‌صورت قراردادی درآمده است. گاه اسلیمی‌ها نموداری هستند از حرکت هیجان‌آور و دارای انحنای بدن مار (اسلیمی ماری) و گاه ترکیبی از خطوطی که یادآور خرطوم فیل است. گردش موزون طرح‌های ختایی با انحناهای مداوم، همه جزئیات نقوش از قبیل برگ‌ها، گل‌ها و غنچه‌ها را دربرمی‌گیرد و یک نوع هماهنگی و نظم را میان اجزاء اثر هنری برقرار می‌سازد. طرح درخت‌های مو، انار، انجیر، نخل و برگ‌های کنگر و مو بیش از درختان و برگ‌های دیگر در ختایی مورد استفاده قرار می‌گیرند.» ختایی معمولاً از انواع برگ، گل، برگچه، غنچه و شاخه تشکیل شده است. منشاء الهام این نقش مایه‌ها در هنرهای سنتی ایران را به گیاهان منسوب می‌کنند. چنان که از ظاهر این آرایه‌ها و همچنان از نام‌شان پیداست، این نقش مایه‌ها از گیاهان و گل‌ها منتزع شده و در تذهیب به‌صورت مستقل و یا در کنار نقش مایه‌های اسلیمی دیده می‌شود. نقش‌مایه‌های ختایی به مراتب ظریف‌تر از آرایه‌های اسلیمی هستند و در حقیقت به‌عنوان تزئین در فضاهای بین اسلیمی‌ها قرار می‌گیرد. برخی از تذهیب‌هایی که در

قرآن وجود دارد شبیه درخت هستند که در حاشیه قرآن‌ها دیده می‌شود. این تذهیب‌ها با مفاهیم قرآنی و با آیات همانجا در ارتباط هستند بنابراین تعبیر و تفسیر آرایه‌های تذهیب در قرآن می‌تواند با تذهیب‌های سایر کتب متفاوت باشد لذا این آرایه‌ها در قرآن می‌تواند به نوعی متجلی عالم قدس و نشان از بهشت باشد. بازنمود بهشت در عالم شهود می‌تواند درخت و گل و گیاه باشد که این بازآفرینی در تذهیب به‌صورت تجریدی نقش زده شده و به‌نوعی تذهیب حالت تجریدی بهشت است که در آن انواع گل، غنچه، درخت و انواع گیاهان و برگ حضور دارند. قاریان وقتی صفحات افتتاحیه قرآن را باز می‌کنند فضای آرام و باغی و پر از نور را مشاهده می‌کنند. در واقع قرآن دریچه‌ای برای ورود به بهشت و رستگاری انسان است و تذهیب نیز به‌نوعی تجلی بهشت برای قاریان قرآن است. و در عین حال اسلیمی و ختایی در واقع مصداق تعبیر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت، یا تنوع در وحدت و وحدت در تنوع است به گونه‌ای که با وجود تنوع و کثرت، بیان‌کننده نقش و نظمی واحد و تجلی جهان آفرینش است. شمسه آغازین قرآن نیز بازنمود نور است، این نقش با آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور «الله نور السماوات و الارض ...» در ارتباط است و قبل از تلاوت قرآن حضور خدا و نور الهی در کل قرآن را تداعی می‌کند. شمسه در ابتدای صفحات قرآن قرار دارد و به نوعی حضور حضرت حق و نور الهی در قرآن است. این نقش‌مایه در بیشتر مواقع در حاشیهٔ قرآن‌ها به‌صورت نشان و شمسهٔ کوچک ترسیم می‌شود که باز می‌تواند نشان از نور الهی در سرتاسر قرآن باشد. در تذهیب‌های قرآنی، معمولاً هنرمندان از رنگ‌های محدودی بهره می‌جویند؛ مفهوم رنگ در تذهیب‌های قرآنی دارای ویژگی‌های منحصر به فرد است که شاید در سایر تذهیب‌ها از آن ویژگی برخوردار نباشند. دو رنگ لاجورد و طلایی در تذهیب بیشترین فضا را پر می‌کند. البته رنگ‌های دیگری مثل قرمز، نارنجی، سفید، فیروزه‌ای و مشکی نیز در اسلیمی و ختایی و زمینه تذهیب نیز دیده می‌شود. رنگ لاجورد [آبی] رنگ حضرت لایتناهی و آمیخته با رحمت است که می‌فرمایند رحمت من همه چیز را فرامی‌گیرد. نماد اصلی این بی‌انتهایی همان آسمان است که همه چیز را فرا گرفته است. آبی نماد بی‌کرانگی است که آن را به خیر مطلق، که از خصوصیات خداوند است ترجمه کرده‌اند. رنگ طلایی و خود طلای ناب که در تذهیب‌های مکاتب هنری ایران بیشترین کاربرد را دارد، دارای سرزندگی است، که عمق ژرفای آبی را تعدیل می‌کند اما رنگی گرم نیست، اندک گرمی‌اش آنقدر نیست که به پای سردی آبی برسد. سردی که در مجموع به دست می‌آید در ایجاد حالت قداست به‌خوبی مؤثر واقع می‌شود. رنگ‌های مذکور در تذهیب قرآنی‌های مکاتب هنری ایران، به‌ویژه دورهٔ صفوی بیشترین فضای تذهیب را تشکیل می‌دهد.

منابع و مأخذ

قرآن خطی شمارهٔ ثبت ۳۶ و ۳۹ و ۴۳، موزهٔ ملک تهران، آستان قدس رضوی.

اتینگهاوزن. ریچارد و احسان یارشاطر. ۱۳۷۹. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمهٔ عبدالهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه.

اتینگهاوزن، ریچارد. ۱۳۸۷. *تذهیب نسخ خطی*. ترجمهٔ زهرا باستی. تهران: علمی و فرهنگی.

احمدزاده، سعادت. ۱۳۷۹. «تذهیب در هنر کتاب‌آرایی ایران»، *فصلنامهٔ کتاب*، ش ۴۶: ۱۲۳-۱۲۹.

برند، باربارا. ۱۳۷۳. *هنر تذهیب و جلدهای اسلامی در ایران*، ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: معاونت فرهنگی وزارت ارشاد اسلامی.

بلخاری قهی. حسن. ۱۳۸۸. *اورنگ* (مجموعه مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنر). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

پاکباز. رویین. ۱۳۸۳. *دایرة‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پایدارفر. آرزو و فاطمه شفیعی. ۱۳۹۳. «زیبایی‌شناسی کارکرد نور در تذهیب‌های قرآنی»، *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ش ۱: ۴۹-۴۰.

جوادی آملی. عبدالله. ۱۳۸۵. *ادب فنای مقربان*. ج ۳. تحقیق و تنظیم: محمد صفایی، قم: مرکز نشر اسراء.
خزایی. محمد. ۱۳۸۷. «عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکتب اصفهان»، در: مجموعه مقالات نگارگری. تهران: فرهنگستان‌هنر.
خلج امیرحسینی. مرتضی. ۱۳۸۹. رموز نهفته در نگارگری. تهران: کتاب آبان.
خلیلی. ناصر. ۱۳۸۱. *مجموعهٔ هنر اسلامی*، ج ۲ و ۳. ترجمهٔ پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
خوش نظر، سید رحیم و محمد علی رجبی. ۱۳۸۸. «نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی»، کتاب ماه هنر، ش ۱۲۷: ۷۰-۷۷.
ذابح. ابوالفضل. ۱۳۶۳. «طلائی و شنگرف و سبز زنگاری»، *فصلنامهٔ هنر*، ش ۶: ۱۱۸-۱۳۹.
راغب اصفهانی. حسین بن محمد. ۱۴۱۲. *المفردات فی غریب القرآن*. تحقیق: صفوان عدنان داودی. دمشق: دارالعلم الدار.
ستاری. جلال، . ۱۳۷۲. *مدخلی بر زیبایی شناسی عرفانی*. تهران: نشر مرکز.
شاد قزوینی. پریسا. ۱۳۸۶. تغییر شیوه‌ی نگارگری در دورهٔ شاه عباس اول: انحطاط یا نوآوری، *گردهمایی مکتب اصفهان*. مجموعه مقالات نگارگری. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
طباطبایی. محمد حسین. ۱۴۱۷ق. *المیزان فی تفسیر القران*. ترجمهٔ سیدمحمدباقر موسوی همدانی. قم: دفتر جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
طریحی. فخرالدین. ۱۳۷۵. مجمع البحرین. تحقیق: سید احمد حسینی. تهران: مرتضوی.
فربود. فریناز و محمود طاووسی. ۱۳۸۱. «بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران»، *فصلنامهٔ تحلیلی و پژوهشی مدرس هنر*، دانشگاه تربیت مدرس، ش ۱ و ۲: ۴۳-۵۴.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا. ۱۳۸۸. *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.
کارگر. محمدرضا و مجید ساریخانی. ۱۳۹۰. *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. تهران: سمت.
کلینی. محمد بن یعقوب. ۱۳۶۵. کافی: *اصول و فروع*، تهران: دارالکتب اسلامیه.
لینگز. مارتین. ۱۳۷۷. *هنر خط و تذهیب قرآنی*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.
ماچیانی. حسینعلی. ۱۳۸۰. *آموزش طرح و تذهیب*. تهران: یساولی.
مایل هروی. نجیب. ۱۳۵۳. لغات و *اصطلاحات فن کتاب‌سازی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
مایل هروی. نجیب. ۱۳۷۲. *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی.
معمارزاده. محمد. ۱۳۸۶. تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی. تهران: الزهرا.
مکارم شیرازی . ناصر. ۱۳۷۸. *تفسیر نمونه*، جلد ۱۴، تهران: دارالکتب اسلامیه.
منصوریان قراکوزلو. مریم. ۱۳۸۸. «بازنمود عناصر قرآنی در معماری مساجد. مطالعه موردی مساجد منتخب اصفهان: جامع، امام و شیخ لطف الله». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد علوم قرآن و حدیث. دانشگاه اصفهان، گروه الهیات.
مهرگان، مجید. ۱۳۸۱. «چالش‌های نگارگری و تذهیب در ایران»، *کتاب ماه هنر*، ش ۴۵ و ۴۶: ۲۴-۳۰.
زارعی مهر ورز. عباس. ۱۳۷۳. «سیر تاریخی هنر تذهیب»، *نشریهٔ میراث جاویدان*، ش ۶: ۱۳۵-۱۲۵.
نجیب‌اغلو، گلرو. ۱۳۷۹. *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: نشر روزنه.
نعیمایی. ایرج. ۱۳۷۸. «تأثیر و تجلی قرآن بر هنر خوشنویسی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲: ۳-۵.
نوایی. کامبیز. ۱۳۷۹. «از مسجد بیاموزیم»، *دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران*. ج ۳. به کوشش باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: سازمان کیراث فرهنگی کشور.
هراتی. محمدمهدی. ۱۳۷۸. «گوهرجان بر مصحف آیات»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲: ۵۶-۶۳.
وزیری. الهه. ۱۳۶۴. «تذهیب عروج نقش و رنگ در هنر اسلامی»، *کیهان فرهنگی*، س ۲، ش ۱۷: ۳۰-۳۲.

Concepts of Quranic illuminations in the Safavid Period

Samad Najarpoor jabbary, Faculty Member, Art University of Isfahan, Esfahan, Iran .

Recieved: 2015/6/10 Accepted: 2016/2/10

Calligraphy and illumination are two main elements of the book layout and writing the Quran. Various Quranic illuminationswhich have been created during the history of this art in Iran, possess specific aesthetic qualities and characteristics. This art has always been developing in the history, and illumination has had special featuresin every period. So that the most beautiful and finest Quranic illuminationsbelong to the Safavid era. According to some of the Western experts, Quranic illuminations havemerely beauty and decorative aspects. Some believe that behind the appearance of the illumination motifs, there are hidden meanings. Now the main question is that what are the meanings and concepts of the Iranian Quranic illuminations in the Safavid period whichhavemore elegance and beauty in comparison to the previous periods? The main aim of this study is achieving the deep meanings of the Quranic illuminationsof the Safavid period. To answer the question, it appears that the Quranic illuminationsofthe Safavid period have profound Islamic and mystical concepts,and some illuminators,drawing on the experiences of the preceding artists, were inspired by the deep meanings of the Quranto illuminate it. The descriptive-analytical method seems appropriate for this study. The data were collected through a combination of field work and library research. The illuminated manuscripts of the Quran are selected by referring tothe Quranic museums. The Statistical population of this research is the illuminated Quransof the Safavid period, of which eight volumes have been purposely chosen. Finally, it can be concluded that the illumination motifs which have been informed by the Islamic concepts, like the concept of light, color and unity, also mentioned in the Quran, have been intentionally used by the Safavid era artisans to decorate the Quran.

Keywords: Quran, Illumination, SafavidPeriod, Quranic Illumination, Roundel.