Library and Information Sciences
ISSN: 1680-9637

Iconicity in the Quranic Manuscript No. 1200 Preserved at the Museum of Qom[1]

Zeynab Safarian
PhD student of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: z.safarian@tabriziau.ac.ir

Mehdi Mohammad-zadeh
*Corresponding author, Associate Professor, Faculty of Islamic Arts, Deputy of Educational, Research and Technology, Tabriz Islamic Art University, Iran. E-mail: m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Abstract

Objective: Qur'anic manuscript No. 1200 is kept at the Museum of Qom, dated to the second century AH. Both dating and writing on paper in this manuscript has caused some discussions between scholars. Furthermore, structural and visual features of script include three lines per page and a special design of each letter is added to its importance. In this paper, we deal with the special way of drawing of the letters in this manuscript and try to examine the representation of words in Islamic calligraphy and its relationship with creation of meaning.

Methodology: The article was done with descriptive-analytic method.

Findings: The writing is a kind of image-text; namely, that is visual representation of speech and visualization of immortality. Writing in Islamic calligraphy is considered as a composite art that is combined image and word in a group of meaningful relationships. In this manuscript, some letters in some words are designed distinctly than other words and letters. These words are semantically meaningful in the text. In fact, there is a connection between the formal and semantic features of the written sign, which is known in semiotics as internal iconicity. In manuscript No.1200 internal iconicity is used in the representation of words that have a special meaning in the verse and play a prominent role. This way of representing of letters has effect on the perception of the sacred text by the audience. The visual representation of the written signs in this Qur'anic manuscript represents the convergence of visual and verbal elements to create meaning of the text. In fact, the script here does not only show language signs, but also exhibits

1. This article is extracted from doctoral thesis of first writer with the title of "Image and Text in The Art of Book of The Sacred Texts in the Islamic and Byzantine Civilization".

the artistic and graphic features of the script that is used for divine Word. Designing and arrangement of the letters together and changing the size and expending them are effective in creating visual features and transmitting text messages. Here the calligraphy by approaching the script to the image affects on the conceptual dimension of the message, and this kind of script with its abstract forms is in accordance with the culture and beliefs of its audience. Visual features of the text motivate the emotional response as well as effect on the interpretation of written words. The words are not the only texts that have been interpreted, but also understood as visual, real, and touchable objects.

Conclusion: The results of the research show that writing as a sign in Islamic calligraphy works in two levels of form and meaning and leads to internal iconicity in the text from the visual and semantic point of view. This iconicity is effective in understanding the meaning of the text. The main difference between artistic and linguistic representation lay in the human variable. While correspondence between the parts of the representation of the sign in the language of is subconscious but in art is conscious. In his words, words can play a role that mutually affects religious observation. The manner in which the words appear in the reader's mind will change the worship response and the reader's interpretation.

Keywords: Iconicity, Islamic calligraphy, Quranic Manuscript No. 1200, Representation, Image-Text

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Central Library of Astan Quds Razavi
Library and Information Sciences, 2019, Vol. 22, No. 2, pp. 30-50.
Received: December 18, 2018 - Accepted: February 02, 2019

کتابداری و اطلاع رسانی
شاپا: ۹۶۳۷-۱۶۸۰

تصویرگونگی خط در نسخه قرآنی ۱۲۰۰ محفوظ در موزه آستانه قم[۱]

زینب صفریان
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: z.safarian@tabriziau.ac.ir

مهدی محمدزاده
* نویسنده مسئول، دانشیار، دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، معاونت آموزشی، پژوهشی و فنآوری دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. رایانامه:m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

چکیده

نسخه قرآنی شماره۱۲۰۰ محفوظ در موزه آستان قم منسوب به قرن دوم هجری است. این نسخه علاوه بر مسائل نسخه‌شناسی مانند تاریخ کتابت، سه سطری بودن و نگارش بر کاغذ، به جهت طراحی خاص و منحصر به فرد حروف و صفحه‌آرایی آن دارای اهمیت است.

هدف: تلاش می‌گردد در این مقاله علاوه بر معرفی این نسخه، شیوه خاص نگارش حروف در این نسخه از منظر بازنمایی کلمات در خوشنویسی اسلامی و رابطه آن با ایجاد معنا برای مخاطب مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روش: این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است و برای انجام آن از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی استفاده شده است.

یافته‌ها: نوشتار همان تصویرمتن و تجسم مادی امر مجرد و غیرمادی است. در این نسخه بعضی از کلمات و حروف به گونه متمایزی نسبت به سایر کلمات و حروف طراحی شده‌اند این کلمات از نظر معنایی در متن دارای اهمیت هستند. در واقع ارتباط بین ویژگی‌های صوری و معنایی نشانه نوشتاری برقرار است که در نشانه‌شناسی با عنوان تصویرگونگی درونی شناخته شده است. در این نسخه تصویرگونگی درونی در بازنمایی کلماتی به کار رفته که معنای ویژه‌ای در آیه مورد نظر دارند و نقش تأکیدی ایفا می‌کنند.

نتیجه: نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نوشتار همچون نشانه در خوشنویسی اسلامی در دو سطح صورت و معنا عمل می‌کند و به تصویرگونگی درونی در متن از منظر بصری و معنایی می‌انجامد. این تصویرگونگی بر درک معنای متن تأثیرگذار است.

کلیدواژه‌ها: تصویرگونگی، خوشنویسی اسلامی، نسخه قرآنی۱۲۰۰، بازنمایی، تصویرمتن

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «نسبت تصویر و نوشتار در کتاب‌آرایی متون مقدس اسلامی و بیزانسی» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.

کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی
کتابداری و اطلاع‌رسانی، دوره ۲۲، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸، صص. ۳۰-۵۰.
تاریخ ارسال: ۹۷/۹/۲۷ - تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۱۳

مقدمه

در تمدن اسلامی، قرآن بیش از هر کتاب دیگری نسخه‌برداری شده است. از دلایل محفوظ ماندن نسخه‌های قرآنی، علاوه بر قداست کلام الهی، نگهداری آن‌ها در مساجد و مجموعه‌های حکومتی از گذشته تا زمان حال بوده است. برای مثال، می‌توان به مجموعه نسخه‌های صنعا (مربوط به سال‌های اولیه هجری) که در مسجد جامع صنعا در یمن در سقف مسجد و در زمان مرمت آن در سال ۱۹۷۱ کشف شدند[۱] و نیز قرآن ۱۲۰۰ (مربوط به قرن دوم هجری) در موزه آستان قم اشاره نمود. در زمینه قدمت نسخه ۱۲۰۰ به دلیل تنوع قلم‌ها و سبک‌های خوشنویسی در نسخه‌های قرآنی در قرون اولیه و گستردگی قلمرو اسلامی، کارشناسان بازه زمانی چند قرن را برای یک نسخه تعیین می‌کنند و این امر به دلیل عدم قطعیت در تاریخ‌گذاری دقیق نسخه‌های قرون اولیه هجری است. نکات قابل تأمل در مورد نسخه ۱۲۰۰ علاوه بر تاریخ منسوب بدان، سه سطری بودن و دیگر مسائل نسخه‌شناسی[۲] که از جمله ویژگی‌های منحصر به فرد این نسخه به شمار می‌آید، سبک و ویژگی خاص طراحی حروف کوفی در این نسخه است که با اصطلاح تصویرگونگی در خط قابل بررسی است. در این پژوهش تلاش می‌شود پیش از بررسی نسخه منتخب، به مسئله بازنمایی و تصویرگونگی در خوشنویسی اسلامی پرداخته شود. از تحقیقات انجام شده در زمینه تصویرگونگی در خوشنویسی اسلامی می‌توان به مقاله «تصویرگونگی در خوشنویسی اسلامی ترکیه»[۳] در سال ۲۰۰۸ اشاره نمود که به خوشنویسی اسلامی در ترکیه و مسائل سیاسی مرتبط با آن پرداخته است. نویسنده مقاله معتقد است که خوشنویسی اسلامی از نظر تجسمی گاهی معنای شمایلی دارد و در بستر و شرایط زمانی و سیاسی دارای معنای نمایه‌ای یا نشانه‌ای نیز می‌باشد. معمولاً تصور می‌شود که بازنمایی شمایلی در تقابل با نوشتار قرار دارد، اما گاهی متن نوشتاری می‌تواند کیفیت شمایلی- یعنی تصویری- داشته باشد که به طور خاص در خوشنویسی اسلامی این مسئله صادق است (شیک، ۲۰۰۸). از نظر زبان‌شناسی، نام‌آواها (کلماتی شبیه صدای شیء مورد نظر) از معروف‌ترین نمونه‌های تصویرگونگی هستند. اما تصویرگونگی در سطوح بسیاری از زبان، متون ادبی و نیز تایپوگرافی و خوشنویسی به کار می‌رود (شیک، ۲۰۰۸).

---

۱. بین محققان مباحثی پیرامون اعتبار متن این نسخه‌ها و تکنیک دولایه نگاری بر روی چرم (palimpsest) در جریان است و به نظر می‌رسد مطالعه بر روی این نسخه‌ها هنوز ادامه دارد.

۲. دانش نسخه‌شناسی (Codicology) در تعیین قدمت نسخه‌های قرآنی سودمند است. روش مشخصی برای تاریخ‌گذاری نسخه‌های قرآنی قبل از قرن نهم میلادی وجود ندارد. نسخه‌های تاریخ‌دار و رقم‌دار معتبری از این قرون به دست نیامده است (بلر،۲۰۰۶، ص. ۱۰۵). البته چنانچه نسخه ۱۲۰۰ موزه آستان قم را از جمله نسخه‌های رقم‌دار بدانیم این فرضیه رد می‌شود، زیرا این نسخه دارای تاریخ ۱۹۸ هجری (قرن هشتم میلادی) است.

3. The iconicity of Islamic calligraphy in Turkey

پژوهشگران حوزه نظریه‌های تصویری، نوشتار را همچون بازنمایی مرئی گفتار یا سخن و تجسم امر مجرد و غیرمادی می‌دانند. در واقع، پیشینه واژه نوشتار، واژه *"gramma"* به معنای تصویر، حروف نوشتاری یا قطعه نوشتاری و*"graphein"*به معنای نوشتن، طراحی کردن یا ترسیم کردن از ریشه هند و اروپایی *"gerebh"*گرفته شده که کلی‌ترین تک واژه دنیای غرب است و برای تمام انواع نوشتن، طراحی کردن، ترسیم کردن و علامت گذاشتن ساخته شده است (الکینز، ۱۹۹۹، ص. ۳۰۵). تصاویر و نوشتار در ویژگی اصلی یعنی قابلیت خوانایی مشترک هستند. تصاویر نه تنها با نوشتار مرتبط هستند، بلکه با نشان‌گذاری و اعداد نیز مرتبط هستند. پس می‌توان گفت نوشتار با زبان و با تصویر مرتبط است.

بازنمایی و تصویرگونگی

در نظریه‌های فرهنگی امروزه، اصطلاح «بازنمایی» ناظر بر رابطه میان اثر هنری و امری است که نسبت به اثر هنری بیرونی شمرده می‌شود (قره‌باغی،۱۳۸۳). در واقع، تعریف هنر در تفکر غربی به معنای مفهوم هنر به منزله بازنمایی است. یکی از کهن‌ترین نگرش‌های نظری به هنر، هنر را بازنمایی طبیعت یا نسخه‌برداری از آن می‌داند و آن را با محاکات افلاطون قابل تطبیق می‌داند. در دوره مدرن به این دلیل که آثار هنری تقلیدی یا محاکات طبیعت نبودند، این غیربازنمودی بودن صورت‌های هنر باعث تردید در نظریه بازنمایی هنر شد (اقتداری، مازیا، ۱۳۹۵). بازنمایی در نشانه‌شناسی برای نشان دادن نشانه‌هایی به کار می‌رود که معرف چیز دیگری هستند و به جای چیز دیگری به کار می‌روند. در واقع، نشانه‌ها به صورتی مرتب می‌شوند تا ساختارهای معنایی را شکل دهند و روابط را بیان‌کنند. بر این اساس در خوشنویسی اسلامی برای خلق معنا با دو نوع بازنمایی زبانی و هنری مواجه هستیم. در این مقاله به بازنمایی بصری که مبنا و ویژگی تجسمی زبان و هنر است می‌پردازیم و جز اشاره‌ای کوتاه، وارد حوزه زبان‌شناسی نخواهیم شد. علاوه بر زبان، هنر نیز وسیله بازنمایی انسان است.

هر بازنمایی شامل سه مؤلفه است: محتوا؛ همان تجربه‌ای است که ممکن است واقعی یا ذهنی باشد و در زبان یا هنر به صورت کدگذاری به کار می‌رود. شکل؛ ابزاری است که به وسیله آن بازنمایی‌ها به صورت واقعی ساخته می‌شوند و می‌تواند شامل اصوات و حروف باشند (در بازنمایی زبانی) که کلمات را تولید می‌کنند، یا فرم‌ها و رنگ‌هایی که تفکرات و تجربیات ما را نشان می‌دهند (در بازنمایی هنری). در واژگان نشانه‌شناسی، محتوا همان مدلول و شکل همان دال مدنظر سوسور است که با یکدیگر نشانه را می‌سازند. سومین مؤلفه سازنده بازنمایی‌ها، مؤلفه انسانی است؛ افرادی که بازنمایی را می‌سازند و آن را درک می‌کنند، مشارکت‌کنندگان در بازنمایی نشانه نامیده می‌شوند. زمانی که از تصویرگونگی در بازنمایی هنری سخن

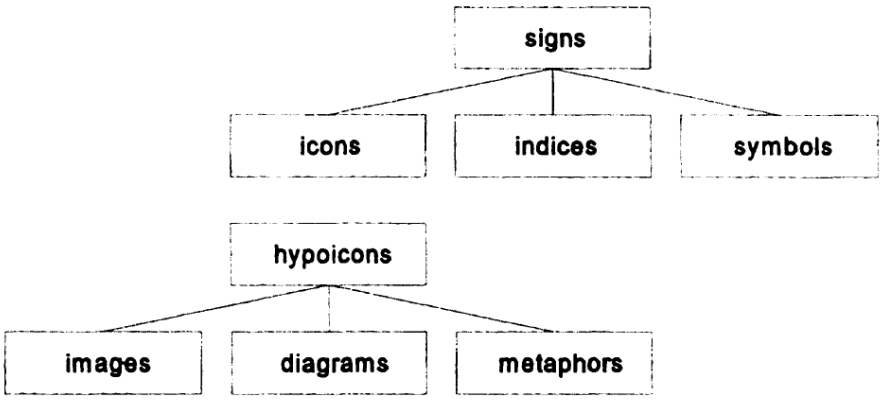
می‌گوییم، منظور رابطه قابل تشخیص از نظر فیزیکی بین شکل و محتواست. البته تصویرگونگی مهم‌ترین ویژگی یک اثر هنری نیست و در قلمرو هنر و خوشنویسی، به وجه زیبایی‌شناسانه بازنمایی پرداخته می‌شود (بارون، ۱۹۸۴).

مفهوم تصویرگونگی را اولین بار چارلز ساندرز پیرس (۱۹۳۲) نشانه‌شناس مشهور امریکایی در معرفی نظام نشانه‌شناسی خود به کار برد. او اعتقاد داشت که مجموعه نشانه‌ها بر روی پیوستاری از نهایت تصویرگونه تا نهایت نمادینه (اختیاری) درج شده‌اند. بدین‌ترتیب، در دو سوی این پیوستار نشانه‌های کاملاً اختیاری و در میانه آن نشانه‌های ترکیبی با نسبت متفاوت، قرار گرفته‌اند. وی هر دو ویژگی را مهم، اساسی و مکمل یکدیگر می‌دانست. این مفهوم را رومن یاکوبسن به سال ۱۹۶۵ در پژوهشی با عنوان «در جستجوی جوهر زبان» معرفی و رسماً وارد علم زبان‌شناسی نمود (گامکرلیدز، ۱۹۷۴). در واقع منظور از تصویرگونگی رابطه‌ای است که بیانگر هر نوع تطابق، هم‌خوانی، قیاس و یا شباهت در یک نشانه باشد و از آن طریق، صورت یک نشانه را به مصداق آن در جهان تجربی و واقعی پیوند داده (تصویرگونگی برونی)، یا ویژگی‌های صوری نشانه را با ویژگی‌های معنایی آن ارتباط دهد (تصویرگونگی درونی). تصویرگونگی را می‌توان رابطه‌ای دانست که مبنای آن تقلید، شباهت، هماهنگی یا قیاس بوده و دال یا اجزای دال را به مدلول یا اجزای مدلول ارتباط می‌دهد (هایمان، ۱۹۸۰).

تصویرگونگی و استعاره[1] مفاهیم اصلی نه تنها در زبان‌شناسی و معرفت‌شناسی هستند، بلکه در حوزه‌ها و زمینه‌های علوم ارتباطات و شناختی، مانند روان‌شناسی شناختی، تصویرسازی و غیره اهمیت دارند. تمامی این رشته‌ها کم و بیش از جنبه نظری با «بازنمایی دانش[2]» سروکار دارند. در این رشته‌ها تنوع بسیاری در به کارگیری و تعریف واژه شمایل و تصویرگونگی وجود دارد. بعضی نویسندگان این واژه را به شباهت مفهومی بین بازنمایی و بازنموده محدود می‌کنند. بعضی استعاره‌ها را شمایلی دانسته‌اند، هر چند شباهت مفهومی با بازنموده خود نداشته‌اند. گاهی شفافیت ساختار نحوی و ترتیب کلمه، شمایلی نامیده شده است (فنک، ۱۹۹۷). نگاهی به تقسیم‌بندی پیرس در مورد نشانه‌ها در اینجا می‌تواند سودمند باشد (نمودار ۱).

۱. در استعاره یک وجه نا آشنا به جای یک وجه آشنا به کار می‌ورد. به اصطلاح نشانه‌شناسی، استعاره شامل یک مدلول است که به عنوان یک دال برای ارجاع به مدلولی متفاوت عمل می‌کند. تا وقتی که شباهت دخیل در استعاره‌ها «ملفوظ» و مستقیم نباشد، آن‌ها همان‌قدر که شمایلی هستند، نمادین نیز می‌باشند. استعاره‌ها تمایل به برجسته‌کردن دال نسبت به مدلول دارند (چندلر، ۱۳۸۷، ص. ۳۳۲).

2. Knowledge representation



نمودار ۱: تقسیمات نشانه‌ها و هایپرآیکون‌های پیرس (فنک، ۱۹۹۴، ص. ۵۳)

در واقع از نظر پیرس نشانه شمایلی «عمدتاً از طریق شباهت» نشانگر موضوع خود است. هرگاه نشانه شبیه چیزی باشد که به عنوان نشانه‌ای از آن به کار می‌ورد، شمایلی است (چندلر، ۱۳۸۷، ص. ۶۹). همچنین در لغت‌نامه‌های استاندارد، بازنمایی[1] چیزی است که اشاره بر چیز دیگر دارد یا به جای چیزی دیگر قرار می‌گیرد. این همان چیزی است که نشانه‌شناسان آن را نشانه نامیده‌اند (چندلر، ۱۳۸۷، ص.۳۴۰). واژه نشانه در موارد خاصی در مورد بازنمایی بیرونی به کار می‌رود. در واقع، بازنمایی نه تنها برای پدیده بیرونی بلکه برای پدیده‌های ذهنی (برای‌مثال بازنمایی ذهنی) نیز به کار می‌رود. در بعضی موارد اصطلاح نشانه مترادف با بازنمایی است. اما بازنمایی، حتی زمانی که برای بازنمایی بیرونی به کار می‌رود، انتزاعی‌تر از نشانه است (فنک، ۱۹۹۷). از نظر فنک نشانه‌ها، بازنمایی‌هایی هستند که برای اهداف ارتباطی شکل داده شده‌اند. آن‌ها باید به میزان خاصی دارای عنصر متعارف و قراردادی درون سیستم باشند تا معنای خاصی را نشان دهند. چنین بازنمایی همچون یک نماد به کار می‌رود (فنک، ۱۹۹۷). دو شیوه برای تعریف تصویرگونگی به عنوان ویژگی یک نشانه داریم: تصویرگونگی تنها در بازنمایی‌هایی ایجاد می‌شود که هم نمادپردازی و هم نقش تقلیدی در آن‌ها تشخیص داده شود. طبق نظر بارون، تصویرگونگی ویژگی گسترده خود نشانه است. تفاوت اصلی بین بازنمایی هنری و زبانی در متغیر انسانی است. در حالی‌که در زبان مطابقت بین بخش‌های نشانه بازنمودی به صورت ناخودآگاه است در هنر آگاهانه رخ می‌دهد (بارون، ۱۹۸۴).

1. Representation

رابطه کلمات و تصاویر در متون مقدس بر اساس بازنمایی

محققان مطالعات بصری مانند دبلیو. جی. تی. میچل[1]، میکه بال[2]، نورمن برایسون[3] و جیمز الکینز[4] مجموعه‌ای از مطالعات در زمینه شیوه‌های تعامل کلمات و تصاویر در تاریخ‌های فرهنگی با یکدیگر را فراهم ساختند. در متون مقدس تعامل تصاویر و کلمات به شیوه‌های مختلف بوده است. در تاریخ مذاهب، نمونه‌های بسیاری از تصاویر تجسمی وجود دارند که به عنوان مبنا و پایه داستان‌های کلامی به ایفای نقش می‌پردازند. متن‌های مقدس گاه با تصاویر همراه بوده‌اند که همزمان نقش تفسیر متن کلامی را بر عهده داشتند. کریستوفر دوآمل[5] می‌گوید: «هرکسی می‌تواند حتی بدون خواندن متن، از ورق زدن صفحات کتاب ساعات[6] لذت ببرد» (پلیت، ۲۰۱۰). همین‌طور قاضی احمد منشی قمی در مورد درک و خوانش خوشنویسی اسلامی، خواندن را مبنای درک آن نمی‌داند: «هرکه خط خوب بیند خواه خواننده و خواه امی، به تماشای آن مایل شود» و نیز افلاطون خط را مقید به دست نکرده و همه اعضاء را شامل کرده است: «*الخط هندسۀ روحانیۀ ظهرت بالۀ الجسمانیه*» (منشی قمی، ۱۳۶۶، ص. ۱۱).

پلیت[7] در مقاله خود بر فرم‌های مادی کلمات که احساسات معنوی تماشاگران خود را بر می‌انگیزانند تمرکزکرده است. از نظر او کلمات می‌توانند نقش تصویرگونگی داشته باشند و متقابلاً مشاهده مذهبی را تحت تأثیر قرار دهند. شیوه‌ای که کلمات در نظر خواننده ظاهر می‌شوند واکنش عبادی و تفسیر خوانندگان را تغییر می‌دهند. پلیت نمونه‌هایی از تایپوگرافی مدرن و فرهنگ چاپ در مسیحیت اروپایی و خوشنویسی اسلامی را بررسی نموده است (پلیت، ۲۰۱۰). کلمات بدون در نظر گرفتن معنا، به خاطر فرم‌های مادی‌شان وجود خارجی پیدا کرده‌اند و آن‌ها جدا از مادیت خود نیستند. مادیت آن‌ها از طریق چشم‌ها و گوش‌ها و گاهی با لمس کردن درک می‌شود (پلیت، ۲۰۱۰). برای مثال در رساله اول یوحنا، باب اول۱: ۱ آمده است:

«۱- آنچه از ابتدا بود و آنچه شنیده‌ایم و به چشم خود دیده، آنچه مشاهده کردیم و دست‌های ما لمس‌کرد درباره کلمه حیات. ۲- که حیات ظاهر شد و او را دیده‌ایم و شهادت می‌دهیم و به شما خبر می‌دهیم از حیات سرمدی که نزد پدر بود و بر ما ظاهر شد. ۳- از آنچه دیده‌ایم و شنیده‌ایم شما را اعلام می‌نماییم» (کتاب مقدس، رساله اول یوحنا، ۱۹۳۵، ص. ۴۸۷).

1. W.J.T.Mitchell
2. Mieke Bal
3. Norman Bryson
4. James Elkins
5. Christopher de Hamel
6. Book of Hour: کتابی در رابطه با ادعیه مسیحی که در اواخر قرون وسطی در میان مسیحیت به ویژه فرانسه، هلند و انگلستان رواج یافت
7. Brent Plate

در قرآن نیز در مورد لمس کردن کلمات آمده است: لَّا يَمَسُّهُۥٓ إِلَّا ٱلۡمُطَهَّرُونَ (و جز پاکان نمی‌توانند به آن دست زنند) (سوره واقعه، آیه ۷۸).

بنابراین، می‌توان گفت که کلمات نقش و کارکرد تصویرگونه دارند و متقابلاً بر نگاه مذهبی تأثیرگذارند. به این ترتیب، تفسیر نیز به دلیل فرم بصری خاص کلمات تغییر می‌کند. پلیت معتقد است که تضاد و تقابل کلمه–تصویر، در شرایط خاص تمایز اشتباهی است و نشان نمی‌دهد که چگونه یک کلمه در عین حال، یک تصویر نیز است. در نوشتار، کلمات تصاویری بصری هستند که دیده می‌شوند. در واقع، کلمات نوشته شده، عمق بصری زبان کلامی را نشان می‌دهند و شیوه‌هایی که در آن کلمات شمایلی می‌شوند (پلیت، ۲۰۱۰).

خط عربی دارای نوعی نوآوری هنری و زیبایی‌شناسی است که هنگام نگارش بر مجموعه‌ای از قراردادهای بصری تأکید دارد. «علم گراماتولوژی[1]»یا «علم نوشتار» خط عربی به شیوه‌های نگارش و طراحی اشاره دارد. خوشنویسی درون سیستم گسترده هنر اسلامی پیام‌های زبان، معنویت، سنت و مذهب را منتقل می‌سازد. مجراهای زیبایی‌شناختی و زبانی، موازی با انتقال پیام‌ها و ذخیره اطلاعات عمل می‌کنند. به این دلیل، مفید است تا به نگارش خوشنویسی به عنوان تصویرمتن[2] بیاندیشیم: یک اثر تجسمی که تصاویر و کلمات را در گروهی از روابط معنادار ترکیب می‌کند (میچل، ۱۹۹۴، ص. ۸۹). میچل در مورد رابطه کلمه و تصویر، مفهوم کالیگرام[3] میشل فوکو را بسط داد و اظهار داشت یک نوشتار - تصویرکه تعامل میان نوشتار و تصویر را بازسازی می‌کند، پیوستگی و اتحاد میان اشکال و معانی کلمات را نیز بازسازی می‌نماید. فوکو دیالکتیک نوشتار- تصویر را به عنوان محل مهمی جهت تولید دانش به شمار می‌آورد. همکاری کلمه و تصویر موجب شد تا فوکو «کالیگرام» ترکیب متن- تصویر به وجود آورد. کالیگرام شکلی از دانش همچون قدرت است و هدف آن بازنمایی چیزها با نشانه‌های رمزی دوگانه همراه با پیوستگی بین اشکال و معانی کلمات است.

میچل در کتاب نظریه تصویر[4] معتقد است با وجود نظریه‌های بسیار درباره تصاویر، هنوز یک نظریه رضایت‌بخش از تصاویر نداریم. آنچه که وجود دارد مجموعه‌ای از رشته‌های مختلف است- نشانه‌شناسی، بررسی‌های فلسفی در مورد بازنمایی، مطالعات رسانه‌های جمعی، تاریخ هنر-که تلاش می‌کنند مسئله بازنمایی تصویر را شناسایی‌کنند و با گفتمان کلامی بر بازنمایی بصری تسلط یابند (همان، ص. ۱۰۷).

1. Grammatology
2. Image-text
۳. Calligram کالیگرام شعر تصویری است که عبارت‌هایش به شیوه تیپوگرافیک نوشته می‌شوند. طرحی که به این ترتیب شکل می‌گیرد نمایانگر متن است و به خواننده پیشنهاد می‌کند که خواننده فعالی باشد خواننده باید معنا و جهت عبارات را تشخیص‌دهد چیزی که در شعر کلاسیک واضح است.
4. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (1994)

نکته حائز اهمیت دیگر در زمینه قدرت نوشتار و کلمات، ریشه در باور عامه در مورد منشاء الهی نوشتار دارد. این ویژگی را می‌توان در آیات قرآنی مشاهده نمود: «اگر همه درختان روی زمین قلم شود، و دریا برای آن مرکّب گردد، و هفت دریاچه به آن افزوده شود، این‌ها همه تمام می‌شود، ولی کلمات خدا پایان نمی‌گیرد؛ خداوند عزیز و حکیم است[۱]».

ویژگی جادویی کلمات و حروف را می‌توان در نوشته‌ها و توصیفات رازآمیز متن‌های کابالایی[۲] و کیمیاگری نیز مشاهده نمود. در واقع زبان خط، تجربیات بصری را تسهیل می‌بخشد و به بینندگان اجازه مشارکت در واقعیت فیزیکی حروف را می‌دهد (پلیت، ۲۰۱۰). امبرتواکو معتقد است که شمایل‌ها از نظر فرهنگی کدگذاری می‌شوند (اکو، ۱۹۷۹، ص.۱۹۱). در موطن و قالب فرهنگی است که شمایل‌ها توصیف و عمل می‌کنند. در اسلام به دلیل تعصبات غیرشمایلی، سنت غنی خوشنویسی شکل گرفت. با وجود اهمیت سنت‌های شفاهی در آغاز و نیز معنای لغوی قرآن یعنی «قرائت»، بر مادیت کلمات نوشتاری در قرآن (سوره قلم)[۳] تأکید شده است.

خوشنویسی اسلامی اهمیت رابطه بین کلمات، تصاویر و وحی را به طورگسترده را نشان می‌دهد. از نظر سیدحسین نصر «خوشنویسی اسلامی جامه بیرونی برای کلمات خداوند در دنیای مرئی را فراهم ساخته است و همچنان در ارتباط با دنیای معنوی بر طبق سنت اسلامی که گفته می‌شود «خوشنویسی هندسه روح است» باقی مانده است. حروف، کلمات و آیات قرآن تنها عناصر نوشتاری زبان نیستند، بلکه از طریق فرم خوشنویسانه وسیله بصری و فیزیکی هستند (نصر، ۱۹۸۷، ص. ۱۸). کلمه خدا در مسیحیت و اسلام در اصل مجسم شده و در عین‌حال ابعاد روحانی آن نادیده گرفته نشده است. واقعیت‌های مادی کلمه خدا درست مانند دلالت هستند و مجرای دریافت وحی از طریق تمام حواس صورت می‌گرفته است (پلیت، ۲۰۱۰).

تصویرگونگی در خوشنویسی اسلامی

در واقع، خط اساساً شکل انتزاعی و بصری کلام است. قاضی‌احمد منشی قمی در مقدمه گلستان هنر، «خط را عبارت از معرفت تصویر الفاظ» می‌خواند (منشی‌قمی،۱۳۶۶، ص. ۸)، که با یکی از سه تعریف اصطلاح

۱. وَلَوْ أَنَّمَا فِی الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ یَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ کَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِیزٌ حَکِیمٌ (سوره لقمان، آیه ۲۷)

۲. Kabbalah بر تصوف و عرفان یهودی اطلاق می‌شود.

۳. ن وَالْقَلَمِ وَمَا یَسْطُرُونَ . ن، سوگند به قلم و آنچه می‌نویسند (سوره قلم، آیه ۱)

تصویرمتن[1] در نظریه تصویر میچل قابل بررسی است. میچل اصطلاح تصویرمتن را «بازنمایی مرئی گفتار یا سخن- تجسم امر مجرد و غیرمادی» می‌داند (میچل، ۱۹۹۴، ص. ۱۰۷).

بر مبنای تعریف تصویرگونگی در نشانه‌های زبانی می‌توان خوشنویسی اسلامی را از نوع تصویرگونگی درونی دانست. «تصویرگونگی درونی رابطه‌ای است که میان مختصات صوری و مختصات معنای در یک نشانه برقرار است، به گونه‌ای که ویژگی‌های یک سطح، همچون صورت، نموداری تصویرگونه از ویژگی‌های سطح دیگر، همچون معنا را منعکس می‌کنند» (گرینبرگ، ۱۹۹۵، ص. ۵۹). به طور خلاصه می‌توان گفت تصویرگونگی ادراک بشر از جهان خارج را در ساختار زبان منعکس می‌سازد.

خوشنویسی قرآنی همچون طراحی هنری است که با ایجاد خطوط عمودی و افقی و مستقیم و منحنی، تصویر لذت‌بخشی را خلق می‌کنند (لیبراند، ۱۹۷۹). در طراحی حروف خوشنویسی اسلامی تعادل قابل توجهی بین خطوط عمودی و خط افقی زمینه در هر سطر حفظ می‌شود. شیوه طراحی حروف پیش از درک معنای متن بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. جدا نمودن خط و تصویر در خوشنویسی اسلامی منجر می‌شود ویژگی‌های گرافیکی خط و همین‌طور صفحه‌آرایی مختص به آن، نادیده گرفته شود.

طراحی بصری متن، واکنش احساسی و عاطفی و نیز تفسیر کلمات نوشتاری را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کلمات تنها متن‌هایی که مورد تفسیر قرار گرفته‌اند نیستند، بلکه همچون موضوع بصری، واقعی و قابل لمس درک می‌شوند (پلیت، ۲۰۱۰).

نسخه قرآنی ۱۲۰۰ محفوظ در موزه آستانه قم

قرآن ۱۲۰۰ مربوط به قرن دوم هجری (ماره رمضان‌المبارک ۱۹۸ هجری) هم‌زمان با خلافت مأمون خلیفه عباسی به خط کوفی شیوه ایرانی[2]، حاوی بخش‌هایی از جزء سی‌ام قرآن کریم است. تعداد ۷۸ برگ این نسخه، به قطعه خشتی به ابعاد ۱۷/۳×۲۰/۲ سانتیمتر در فرمت عمودی باقی مانده است. کارشناسان محل کتابت آن را سمرقند یا یکی از شهرهای خراسان[3] دانسته‌اند، کاتب نسخه مشخص نیست و بر روی کاغذ سمرقندی به رنگ نخودی کار شده است. این نسخه اکنون در موزه آستانه مقدسه قم نگهداری می‌گردد.

در سال۱۳۳۶ شمسی به دستور متولی آستانه مقدس اصلاح و صحافی‌گردید. به خاطر وجود تاریخ سال ۱۹۸ هجری و نام مأمون خلیفه عباسی که در آغاز مرقوم شده است درباره آن بررسی‌های فنی به عمل آمد و

1. Imagetext

۲. Eastern Kufic -کوفی شرقی- به وسیله خوشنویسان ایرانی شکل گرفت و به خاطر حرکت‌های زاویه دار و کوتاه، محققان غربی آن را کوفی خمیده (Bent Kufic) توصیف می‌کنند.

۳. انتساب مکان کتابت به استناد مقاله محمد تقی مصطفوی (۱۳۳۷) در مجله *نقش و نگار* شماره ۵ می‌باشد.

در پژوهش‌های سید محمد تقی مصطفوی و مهدی بیانی در مجله *نقش و نگار* شماره ۵ در به ار سال ۱۳۳۷ به چاپ رسید. در صفحه اول این نسخه در پنج سطر با خط کوفی رنگین بر زمینه‌های تزئین شده، این کلمات نوشته شده است؛

المامون امیرالمومنین رفع الله/ ذکره و ایدنصره و ذلک/ فی (شهر) الله المبارک رمضان/ سنه (ثمان) و تسعین و مائه و/ ال(حمدلله رب ال)عالمین و صواته (علی) محمد و آله الطاهرین

نسخه دارای هجده سر سوره به خط کوفی الوان و زر و تحریر شده است. این نسخه اکنون مجموعاً دارای هفتاد و هشت ورق است که اغلب آن‌ها مرمت شده‌اند. علامت‌های ختم آیه و مهرهای کنار صفحات با تذهیب عالی اجرا شده‌اند. متن صفحات به خط کوفی، شیوه ایرانی همراه با اعجام و اعراب کامل و منظم (که از اواخر قرن چهارم معمول شده و هنوز در کتابت عربی متداول و جاری است) با مرکب قهوه‌ای رنگ، بر روی کاغذ سمرقندی نخودی رنگ، نوشته شده است. علائم منظم ختم آیه و آیات معین که در متن و حاشیه نسخه است به صورتی است که از اواخر قرن چهارم به بعد معمول شده است. ذکر سال ۱۹۸ هجری قمری در نسخه، باعث شکل‌گیری مباحثی در میان محققان شده است. نکته اول در مورد نگارش نسخه بر روی کاغذ است که گمان می‌رود در این تاریخ مورد استفاده قرار نمی‌گرفته است اما مدارکی وجود دارد که نشان می‌دهد کاغذ در نیمه اول قرن دوم هجری توسط مسلمانان مورد استفاده قرار گرفته است[۱].

نکته دیگر در زمینه تکامل خطوط اسلامی و خطوط ابتدائی عربی یعنی کوفی و نسخ قدیم در حدود یک قرن قبل از ظهور اسلام است پس از آن که حروف تقریباً به ترتیب الفبای امروزه عربی تنظیم شد، هیچ یک از حروف نقطه نداشت از هنگامی که حروف متشابه را با نقطه متمایز ساختند و نقطه‌گذاری به صورت حاضر تکمیل گردید مدت قریب یک قرن به طول انجامید؛ یعنی این امر از اواخر قرن اول آغاز و در نیمه دوم قرن دوم به پایان رسید، و از همان تاریخ است که استعمال علامات اعراب در خط عربی شروع و تکمیل گردید.

انتساب نسخه به مأمون عباسی نیز نکاتی را در زمینه تحولات این دوره روشن می‌سازد. اوج تأثیر فلسفه یونانی تحت حکومت مأمون عباسی بود. گرایشات منطق‌گرایانه این خلیفه و طرفداری از معتزله باعث شد به

۱. فنون ساخت کاغذ در اواسط قرن هشتم میلادی (نیمه اول قرن دوم هجری) وارد سمرقند شد و کاغذ سمرقندی بدون رقیب و ممتاز تصور می‌شده است. سمرقند در سال ۷۰۴ توسط مسلمانان فتح شد. پیش از پایان قرن دوم هجری، بغداد نخستین کارخانه ساخت کاغذ را تأسیس کرد. به تدریج نواحی دیگر از آن پیروی کردند. مصر کارخانه ساخت کاغذ را در سال ۹۰۰ میلادی یا زودتر تأسیس کرد، مراکش در حدود سال ۱۱۰۰میلادی، اسپانیا ۱۱۵۰ میلادی و انواع مختلف کاغذ سفید و رنگی تولید می‌شد. قدیمی‌ترین نسخه کاغذی به دست آمده کتاب حدیثی است به نام غریب الحدیث تألیف عبدالقاسم بن سلام (۸۳۷میلادی) که در کتابخانه دانشگاه لیدن نگهداری می‌شود (هیتی، ۱۹۷۰، ص. ۳۴۷). از این رو، صنعت کاغذسازی از سمرقند به عراق آمده است، در سال ۷۹۴ میلادی/ ۱۷۸ هجری اولین کارخانه کاغذسازی در بغداد به وسیله فضل بن یحیی برمکی که قبلا حکمران خراسان بود ایجاد گردیده است. برادر فضل یعنی جعفر برمکی وزیر هارون الرشید اسناد رسمی دیوان خلافت را از پوست آهو به کاغذ تبدیل کرد (مقریزی، ج۲، ص. ۳۴- قلقشندی ج۲، ص. ۴۷۵-۶).

دنبال تنظیم موقعیت خود با آثار فلسفه یونانی باشد. به دنبال این سیاست مأمون در سال ۸۳۰ در بغداد، بیت‌الحکمه (خانه دانش) تأسیس‌کرد که شامل کتابخانه، مکتبخانه و دیوان ترجمه بود. شروع ترجمه آثار مسیحی و یهودی به عربی، با مأمون آغاز شد و جانشینان بلافصل او آن را ادامه دادند و بیشتر مترجمان آرامی زبان بودند. بسیاری از آثار یونانی پیش از برگرداندن به عربی، نخست به آرامی (سریانی) ترجمه می‌شد (هیتی، ۱۹۷۰، ص. ۳۱۰). بنابراین تأسیس بیت الحکمه مأمون در سال ۲۱۵ هجری صورت گرفته و مأمون پیش از تأسیس بیت الحکمه و از ابتدای سلطنت خود به رونق علوم و هنرهای عصر خود علاقه داشته و نسخه قرآن ۱۲۰۰ در رمضان سال ۱۹۸هجری یعنی مقارن با آغاز خلافت مأمون به نام این خلیفه نوشته شده است و تأسیس بیت الحکمه هفده سال پس از آن عملی شده است.

با توجه به آنچه که گفته شد برخی دانشمندان و استادان فن همچون سید محمد مشکوه، مهدی بیانی، احمد سهیلی خوانساری در انتساب نسخه به تاریخ ۱۹۸ هجری تردید نداشتند (مصطفوی، ۱۳۳۷).

در زمینه تزئینات در این نسخه به عقیده مهدی بیانی این نسخه به مدت دویست سال، ساده بوده و در اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم تزئین و تکمیل شده است و این تزئینات شامل: تزئین و بوته‌اندازی زمینه متن، بعضی مواضع؛ - تحریر دور تمام کلمات متن نسخه؛ - جدول‌کشی زر، سُرَنج و لاجورد؛ - اضافه کردن برخی علامات و همزه و مدها به رنگ سبز و تشدیدها به رنگ آبی در متن؛ - افزودن علامات ختم یک آیه به صورت یک مهر مدور مذهب در متن (یا در حاشیه) و علامت ده آیه و غیره به صورت مهر دایره‌ای یا مربع یا مستطیل و با عباراتی به خط کوفی در آن‌ها در حاشیه (بیانی، ۱۳۳۷). ده صفحه توضیحات شامل برخی مشخصات فنی به خط مرحوم سید احمد زنجانی در انتهای قرآن وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویژگی‌های بصری نسخه

فضای اختصاص داده شده به متن در سه سطر (به جز برگه‌های دارای سرسوره) تنظیم شده‌اند. این شیوه کتابت سه سطری که بسیار منحصر به فرد و خاص است در قرآن‌های دوره‌های بعد برای مثال در قرآن معروف به آماجور[1] مشاهده می‌شود، با این تفاوت که قرآن آماجور نسبت به قرآن ۱۲۰۰ قطع بزرگتری دارد

۱. قرآن آماجور از جمله نسخه‌های قرآنی است که به نهادهای مذهبی اهدا شده است. این قرآن توسط آماجور، حاکم عباسی دمشق (۸۷۰ تا ۸۷۸ میلادی) به مسجد جامع دمشق اهدا شده است. این نسخه بر روی برگه‌های دوتایی در ابعاد ۱۳ × ۴۰ سانتی متر در سه سطر نوشته شده است. کل نسخه بر روی سیصد پوست گوسفند اجرا شده است، برای تهیه هر جزء به دویست برگ نیاز بوده و تهیه آن مطمئناً بسیار پرهزینه بوده‌است. اهمیت قرآن آماجور تنها به خاطر قطع، فراخی فضای آن نیست بلکه به خاطر وجود مستندات، یعنی دو وقف‌نامه اهدایی در آن است: یکی در آغاز جزء چهارم به تاریخ شعبان ۲۶۲ هجری و دیگری درست پیش از پایان جزء شانزدهم به تاریخ یک ماه بعد یعنی در ماه رمضان سال ۲۶۲ هجری است (بلر، ۲۰۰۶، ص. ۱۰۵– ۱۰۶).

(البته حاشیه‌های قرآن ۱۲۰۰ در زمان مرمت برش خورده است) و همین‌طور فرمت آن افقی است و نیز تزئینات سرسوره و نشان آیه و غیره ندارد. نوع خط آن نیز کوفی ساده‌تری است و به جای اعراب‌گذاری معمول از روش نقطه‌گذاری استفاده شده است و نیز تاریخ آن ۶۴ سال پس از قرآن ۱۲۰۰ را نشان می‌دهد.

طراحی و چیدمان حروف درکنار هم و تغییر اندازه و کشیدگی حروف همگی در ایجاد ویژگی‌های بصری و انتقال پیام متن مؤثر هستند. در اینجا خوشنویس با نزدیک کردن خط به ویژگی تصویری، بعد مفهومی پیام را تحت تأثیر قرار داده و با نزدیک کردن خط به اشکال انتزاعی آن را متناسب با فرهنگ و اعتقادات مخاطبان خود درآورده است.

حروف و کلمات همانند نسخه‌های عربی و فارسی راست چین (از راست به چپ نوشته شده‌اند) هستند اما به خاطر افزودن بعضی حروف در سمت چپ، تراز نیست. حروف افقی مانند ب، ت، ک، ذ، د، ح، ج، خ (میانی) ن (میانی، همگی بر روی خط زمینه به صورت مستقیم قرار گرفته‌اند، اما حروفی مانند سین بالاتر از خط زمینه نوشته شده‌اند و با زایده‌ای به حروف قبل و بعد متصل شده‌اند. حروف عمودی به طور خاص الف و لام با تمام قدرت به صورت عمودی و بلند نوشته شده‌اند. فاصله بین حروف که «کرنینگ[1]» گفته می‌شود که در بین حروف عمودی کمتر از حروف افقی است و باعث ایجاد نوعی فشردگی و نزدیکی میان حروف عمودی و تأکید بر حرکت‌های عمودی شده است. فاصله بین سطرها که به اصطلاح « لدینگ[2]» گفته می‌شود با توجه به اندازه حروف عمودی شکل گرفته است. حضور فضاهای بین حروف و همین‌طور فضاهای حاشیه‌ای به خوانش و انسجام عناصر بصری در صفحه کمک می‌کند به این روابط سفیدی در صفحه و بین حروف، «سفید خوانی» می‌گویند (افشارمهاجر، ۱۳۹۲، ص. ۵۳). فاصله بین سطرها به نحوی انتخاب شده تا سرکش حروفی مانند «ک» و «گ» با سطر بالایی تداخل نداشته باشند که باعث سهولت در خواندن متن می‌شود. انتخاب سطرهای کوتاه در این نسخه - حدود یک تا چهار کلمه در هر سطر- نشان دهنده اهمیت داشتن انتقال سریع اطلاعات به مخاطب است. ضخامت حروف و فضاهای داخلی بین حروف عمودی که سفیدی کمتر یعنی فضای کمتری دارند باعث ایجاد تراکم انرژی در صفحه شده است. در واقع فشردگی عناصر بصری در کنار فضای خالی باعث ایجاد تعادل بصری و نیز تضاد مطبوعی در کل صفحه شده است. فضای منفی که به فضای سفید و خالی گفته می‌شود برای پرهیز از تراکم و خفه شدن صفحه بسیار ضروری است و به خوانایی به تر مطالب کمک می‌کند.

1. Kerning (افشار مهاجر، ۱۳۹۲، ص. ۴۵)
2. Leading (همان، ص. ۴۵)

تصویر ۱. برگه شماره ۷۵. سوره والعصر، (مأخذ: موزه آستانه قم)

تصویر ۲. بخشی از آیات۱۰-۱۱سوره الضحی (مأخذ: موزه آستانه قم)

برای مثال، در برگه‌ای از این نسخه که بخشی از سوره والعصر آمده است، کلمه والعصر (یک آیه محسوب می‌شود) به صورت کشیده و گسترده، کل یک سطر را به خود اختصاص داده است، این شیوه نگارش در تنظیم حروف به این گونه حائز اهمیت است و نشان از اهمیت این کلمه و همین طور مهارت و خلاقیت خوشنویس دارد (تصویر ۱). در نگارش کلمات به شیوه کوفی مشرقی نیز خلاقیت‌های دیگری به چشم می‌خورد برای مثال حرف سین در کلمه لفی خسر، به صورت جداگانه نوشته شده و با بند کوچکی به حروف «خ» و «ر» وصل شده است. حرف «ک» در آیه «بنعمه ربک فحدث» (سوره الضحی، آخرین آیه) به صورت خاصی طراحی شده است (تصویر ۲) که با «ک» در آیات دیگر برای مثال آیه «اقر بسم ربک الذی» متفاوت است. به نظر می‌رسد برای هر حرف بر طبق قرارگیری در هر سطر، برحسب تعداد حروف هر آیه، با نوع متفاوتی از طراحی حروف روبه رو هستم که با وجود تبعیت از یک اسلوب خاص اما برای هماهنگ شدن با طول هر سطر، به نوع متفاوتی طراحی شده است.

«الاستمداد» همان طول دادن و یا دراز کردن حروف است و الاستمداد طول دادن در سمت افقی است زیرا دراز کردن حروف در جهت عمود اصطلاحا «تطویل» گفته می‌شود. از حروفی که طبیعتاً قابلیت استمداد را دارند، حرف «د» و همتای آن، «ص» و همتای آن، «ط» و همتای آن «ک» می‌باشند. «استمداد» در قطر مستطیلی حروف صورت می‌گیرد همچنین این حالت در مساحت خطی بین حروف کلمات رخ می‌دهد مانند «لم» و «ما» هنرمند خوشنویس هنگامی به طولانی‌کردن حروف دست می‌زند که فضای نوشتن بیشتر و کلمات کمتر باشند (فرج‌الحسینی، ۱۳۹۳، ص. ۳۹۵). این ویژگی تصویری در کلمه والعصر و ربک در تصاویر (۱ و ۲) مشاهده می‌شود که در واقع علاوه بر فراخی فضا با معنای نهفته در این کلمات نیز ارتباط دارد. واژه «عصر» به معنی فشردن است و به وقت عصر اطلاق شده است. این واژه به معنی مطلق زمان و دوران تاریخ بشر و یا بخشی از زمان، مانند عصر ظهور اسلام و قیام پیامبر اسلام و امثال استعمال شده است. در واقع برخی مفسران آن را اشاره به سراسر زمان و تاریخ بشریت دانسته‌اند و مملو از درس‌های عبرت و حوادث بیدارگر است و از این جهت آن چنان عظمتی دارد که شایسته سوگند الهی است (مکارم شیرازی، ۱۳۵۳، ج.۲۷، ص. ۲۹۳). در مورد واژه رب نیز می‌توان گفت که"rab" واژه‌ای اصالتاً سامی و متعلق به زبان مادر/ مشترک سامی بوده و در تمامی زبان‌های سامی از جمله عبری، آرامی، سریانی (که زبان‌های دینی یهودیان و مسیحیان شرقی بوده‌اند) در دو معنای اسمی یا وصفی «بزرگ» و «فراوان» به کار می‌رفته است. اما کاربرد صورت اسمی آن در مفهوم «سرور/ صاحب اختیار» در اشاره به خدای راستین/ خالق و به عنوان نامی از نام‌های وی از زبان سبئی نشأت گرفته است و از طریق زبان سبئی به زبان عربی کهن (پیشا کلاسیک) و سایر زبان‌های سامی راه یافته و چنین کاربردی در سایر زبان‌های سامی سابقه نداشته است (خوانین زاده، ۱۳۹۴). در نتیجه کلماتی ویژگی تصویرگونه یافته‌اند از نظر معنایی نیز دارای اهمیت ویژه در متن هستند.

برگه دیگری از این نسخه مربوط به آیات هفتم و هشتم سوره انشراح (فاذا فرغت فانصب، و الی ربک فارغب)[1] حروف به صورت کشیده طراحی شده‌اند (تصویر ۳). در واقع خط کوفی شرقی دارای حروف زاویه‌دار و شکسته است این ویژگی گرافیکی باعث شده تا هر یک از حروف با طراحی منحصر به فرد به حروف دیگر متصل شود و یک کلمه را شکل دهد. نسبت فرم‌های عمودی حروف نسبت به حروف افقی بیشتر است که این امر باعث ایجاد صلابت و تعادل در صفحه شده و متناسب با موضوع و محتوای این نسخه است.

در صفحه‌آرایی نسخه‌های خطی حاشیه‌ها نیز اهمیت دارند. حاشیه سفید، با ایجاد فضای خالی پیرامون متن اصلی باعث ایجاد تنفس و خوانایی به تر متن می‌شود. در بیشتر نسخه‌ها و نیز در این نسخه یافتن نسبت

۱. پس هنگامی که از کار مهمی فارغ می‌شوی به مهم دیگری پرداز، و به سوی پروردگارت توجه کن (سوره انشراح، آیه ۷)

دقیق فضای متن نسبت به حاشیه‌ها کار دشواری است زیرا حاشیه‌ها در زمان مرمت بریده شده‌اند و اندازه واقعی نسخه‌ها مشخص نیست.

در نسخه‌های خطی غیر از فاصله کادر صفحه تا عطف که چندان زیاد نبود؛ سه فاصله دیگر یعنی فاصله کادر تا بالای صفحه، طرف برش و پایین صفحه، نسبتاً زیاد انتخاب می‌شد زیرا فاصله زیاد عاملی بود که فضای بصری داخل کادر که حاصل هنرنمایی خطاط و مذهب و نقاش و صرف زمان نسبتاً طولانی برای اجرای آن و تلاش فراوان برای دستیابی به نتیجه مطلوب بوده و بیشتر نظر بیننده را جلب می‌کند. تمرکز خواننده یا مخاطب کتاب بیشتر می‌شده است و فضای اطراف حتی به خواندن و مشاهده صفحات کتاب خللی وارد نمی‌کردند (افشارمهاجر، ۱۳۹۶، ص. ۶۷-۶۸).

تصویر ۳. آیات هفتم و هشتم سوره انشراح (مآخذ: موزه آستانه قم)

آلن جورج در بررسی «هندسه در نسخه‌های قرآنی اولیه[1]»، بیش از هزار برگ از قرآن‌های پراکنده در موزه‌ها و مجموعه‌ها را با استفاده از گرید هندسی (کادر متن و مستطیل صفحه و فاصله سطرها) مورد مطالعه قرار داد. در قرآن ۱۲۰۰ نیز گرید هندسی ثابتی، کادر متن و فاصله سطرها و نیز طراحی حروف را شکل داده است. نگارش حروف به صورت مستقیم و متعادل بر روی خط پایه و همین‌طور تراز بودن آن‌ها حکایت از وجود مسطربندی در این نسخه دارد. به نظر می‌رسد قطع نسخه، تناسبات حروف و نوع مسطربندی به طور خاص برای این قرآن طراحی شده است.

1. The Geometry of Early Qur'anic Manuscripts, Alain George (2007)

ارتباط متن با آرایه‌های بصری

آرایه‌های بصری شامل، سرسوره‌ها، نشان‌های پایان هر آیه، نشان‌های خمس و عشر و مهرها می‌باشند که برای کمک به خوانش بهتر متن به کار گرفته شده‌اند. فضایی که برای سرسوره اختصاص داده شده است با رنگ متفاوتی نسبت به متن اصلی نوشته و تحریر شده است که اطلاعاتی از جمله نام سوره و تعداد آیات، تعداد کلمات و تعداد حروف را ارائه می‌دهد. برای مثال، سرسوره سوره طارق، در سه سطر اطلاعاتی در مورد نام سوره و تعداد آیات (سوره الطارق، سبع عشره آیه) و سطر دوم تعداد کلمات (کلام‌ها - و سبعون کلمه) و در سطر سوم تعداد حروف (الحروف‌ها مأیتان و تسعه و ثلثون) در این سوره نشان می‌دهد. این سه سطر با زر و تحریر قهوه‌ای نوشته شده‌اند. زمینه احتمالاً نقره‌ای رنگ (در اثر اکسید شدن تیره شده) با پیچک‌هایی سبزرنگ تیره تزیین شده است. در حاشیه سمت چپ، نقش ترنجی با رنگ‌های طلایی و لاجورد ترسیم شده و به سرسوره ترسیم متصل شده است.

از دیگر آرایه‌های تزئینی در این نسخه، علائم ختم آیات مذهب هستند که در اشکال دایره، مربع و مستطیل با عبارات خط کوفی در متن یا در حاشیه قرارگرفته‌اند. قرارگیری دایره‌ها علائم پایان آیه در فضاهای خالی بین سطرها و در پایان هر آیه و در بعضی موارد به دلیل نبود فضای کافی در حاشیه‌ها، باعث ایجاد نوعی حس سبکی و تعلیق شده است. بر خلاف حروف که با صلابت و سنگینی خاصی نوشته شده‌اند این علائم فضای صفحه را به نوعی تلطیف نموده‌اند. با این وجود قرارگیری آن‌ها در فضای خالی بین سطرها همراه با نقوش تزئینی که کاملاً از متن متمایز شده‌اند از تأثیر و قدرت خط نکاسته‌اند، خط به دلیل رنگ، سبک و ضخامت هنوز اصلی‌ترین عنصر بصری در صفحه به شمار می‌آید. به نظر می‌رسد این آرایه‌های بصری در مراحل بعد به متن افزوده شده‌اند زیرا در بعضی موارد در فضاهای خالی موجود در بالای متن یا در حاشیه ترسیم شده‌اند. افزودن این علائم برای کمک به خوانش متن بوده است. برای تشعیرسازی و بوته اندازی بر روی زمینه متن (در بعضی از برگه‌ها)، دور تمام کلمات متن تحریر شده است، تا از زمینه متمایز شوند. بر زمینه بعضی از صفحات نقش گل یا غنچه نیلوفر ترسیم شده است که در مراحل بعد به این نسخه افزوده شده‌اند. در واقع هماهنگی در بازنمایی تمامی عناصر نوشتاری، تزیینی و صفحه‌آرایی سه سطری این نسخه، بر درک بصری مخاطب تأثیر می‌گذارند.

نتیجه‌گیری

نوشتار با مفهوم تصویر متن، یعنی بازنمایی مرئی گفتار و تجسم امر غیرمادی قابل مقایسه است و نوشتار در خوشنویسی اسلامی همچون هنر ترکیبی و اثر تجسمی است که تصاویر و کلمات در آن در گروهی از روابط

معنادار ترکیب می‌شوند. در طراحی حروف کوفی نسخه ۱۲۰۰ با توجه به اصطلاح تصویرگونگی درونی در نشانه‌شناسی مشخصات صوری عناصر نوشتاری با مشخصات معنایی آن ارتباط دارند. برای مثال، همانطور که گفته شده در طراحی کلماتی مانند «رب» و «والعصر» با توجه به مفهوم استمداد یعنی کشیدگی حروف در جهت افقی با توجه به طول سطر، تعداد کلمات و آیات در هر سرسطر صورت گرفته‌اند. این شیوه نگارش علاوه بر بازنمایی نشانه‌های زبانی یعنی واژگان با معنای واژگان که در متن دارای اهمیت هستند نیز ارتباط دارد و نیز با مفهوم تصویرگونگی درونی قابل مطابقت است. این شیوه بازنمایی و به کارگیری عناصر گرافیکی در طراحی حروف بر درک متن مقدس از سوی مخاطب تأثیرگذار است. بازنمایی نشانه‌های نوشتاری در این نسخه قرآنی نشان‌دهنده همگرایی عناصر تصویری و کلامی برای ایجاد معنا در متن است. در واقع، نمی‌توان ویژگی خط در این نسخه را تنها از نوع بازنمایی یا نشانه زبانی دانست و بازنمایی بصری و هنری در خلق آن را بی‌تأثیر دانست. طراحی حروف در این نسخه با توجه به معنا در متن مقدس صورت گرفته است و جدا نمودن کلمه و تصویر در خوشنویسی غفلت از ویژگی گرافیکی خط است.

قدردانی

با سپاس و تشکر ویژه از آقای یوسف‌زاده، کارشناس موزه آستان قم که نهایت همکاری را داشتند و تصاویر یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های قرآنی محفوظ در موزه را در اختیار نگارنده قرار دادند.

منابع

افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۲). *پایه و اصول صفحه آرایی*. تهران: چاپ و نشر کتابه ای درسی ایران.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۶). *شناخت هنر گرافیک۱*. تهران: انتشارات فاطمی.

اقتداری، سپیده؛ مازیا، امیر (۱۳۹۵). بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر. *کیمیای هنر*، ۲۱، ۱۷-۲۷.

بیانی، مهدی (۱۳۳۷). جزء سی ام از قرآن مجید. *نقش و نگار*، ۵، ۸ —۱۰.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

خوانین زاده، محمدعلی (۱۳۹۴). معناشناسی تاریخی واژه رب. *پژوهش‌های زبان شناختی قرآن*، ۲، ۷۷- ۱۲۰.

فرج الحسینی، فرج حسین (۱۳۹۳). *کتیبه های فاطمیان بر ابنیه‌هایی در مصر*. ترجمه سید محمد فدوی، تهران: فرهنگستان هنر.

قرآن الکریم (۱۳۸۷). ترجمه محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای. قم: فاطمه الزهرا(س).

مکارم‌شیرازی، ناصر (۱۳۵۳). *تفسیر نمونه*، جلد ۲۷. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۳). واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۰) بازنمایی. *گلستانه*، ۵۸، ۳۷-۴۱ .

قلقشندی، احمد بن عبدالله (۱۴۰۷). *صبح الاعشی فی صناعه الانشاء*، تحقیق یوسف علی‌الطویل و محمد حسین شمس‌الدین. بیروت: دارالکتب العلمیه.

مصطفوی، محمدتقی (۱۳۳۷). نسخه نفیس بینهایت مهمی از کلام الله متعلق به قرن دوم هجری. *نقش و نگار*، ۵، ۲-۷.

مقریزی، احمد بن علی (۱۹۹۸). *المواعظ و الاعتبار بذکر الخطط و الآثار*، تحقیق خلیل المنصور. بیروت: دارالکتب العلمیه.

منشی‌قمی، قاضی‌میراحمد (۱۳۶۶). *گلستان هنر*. تهران: کتابخانه منوچهری.

کتاب مقدس، (۱۹۲۹). لندن.

کتاب مقدس، عهد جدید، (۱۹۳۵)، لندن.

References

Quran (2008). Translated by Mohyeddin Mahdi Elahi Ghomshei, Qom: Fatemeh al-Zahra.

The Bible (1929). London.

The Bible, New Testament (1935). London.

Afsharmohajer, K. (2013). *Principles of Layout*. Tehran: Publishing of Iranian Textbooks. *(in Persian)*

Afsharmohajer, K. (2017). *Recognition of Graphic Art 1*. Tehran: Fatemi Publishing. *(in Persian)*

Al-Maqrīzī, A. (1998). *Al-Mawā'id wa Al-'Ittibār bī al-Dikhr al-Khitāt wa al-Athar*. Beirut: Dar al-Kutub al-'Elmiyah.

Al-Qalqashandī (1987). *Ṣubḥ al-A'shā fī Ṣina'at al-Inshā.* Beirut: Dar al-Kutub al-'Elmiyah.

Baron, N. S. (1984). Speech, sight, and signs: The role of iconicity in language and art. *Journal of Semiotica*, 52(3/4), 187-211.

Blair, S. (2006). *Islamic calligraphy*. Edinburgh: University press.

Eghtedari, S., & Maziar, A. (2017). A Study of Gadamer's Conception of Art as Representation. *Journal of Kimiya-ye-Honar*, 5(21), 17-27. *(in Persian)*

Bayani, M. (1958). The thirtieth part (Juz) of Holy Quran. *Journal of Naghsh & Negar*, 5, 8- 10. *(in Persian)*

Chandler, D. (2008). *The Basics of Semiotics*. translated by Mehdi Parsa. Tehran*:* Surah Mehr. *(in Persian)*

Elkins, J. (1999). *On Pictures and the Words that Fail Them*. Cambridge: University Press.

Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Faraj al- Husayni, F. H. (2014). *Monumental Calligraphy in Fatimid Egypt*. translated by Seyyed Mohammad Fadvi. Tehran: Art Academy. *(in Persian)*

Fenk, A. (1997). Representation and iconicity. *Journal of Semiotica*. 115(3/4), 215-234.

Fenk, A. (1994). Spatial metaphors and logical pictures. In *Comprehension of Graphics*. Schnotz, Wolfgang, & Kulhavy, Raymond W. (eds). Amsterdam: North-Holland.

Gamkrelidez, T. V. (1974). The problem of larbitratair du sign. *Journal of language*, 50(1), 102-111.

George, A. (2007). The Geometry of Early Qur'anic Manuscripts. *Journal of Qur'anic Studies*, 9(1), 78-110.

Gharabaghi, A. A. (2004). Vocabulary and terminology of universal culture (20) "Representation". *Journal of Golestaneh*, 58, 37-41. *(in Persian)*

Greenberg, J. H. (1995). *On language internal iconicity, in Syntactic Iconicity and Linguistic* Freezes. The Human Dimension. Berlin: Mouton de Gruyter.

Haiman, J. (1980). The iconicity of grammer: isomorpheism and motivation. *Journal of language*, 56(3), 515-540

Hitti, P. k. (1970). *History of the Arabs*. London: Macmillan Publishers LTD.

Khavaninzadeh, M. A. (2015). A Historical Semantic Study of the Word "Rabb". *Journal of Linguistic Research in the Holy Quran*, 4(2), 77-12. *(in Persian)*

Librande, L. (1979). The calligraphy of the Qur'ān: How it functions for Muslims. *Journal of Religion*, 9(1), 36-58.

Makarem shirazi, N. (1974). *Exemplary Exegesis (Tafsir-i Nimunih*). Tehran: *Dar al*-Kitab al-*Eslami*. *(in Persian)*

Mitchell, W. J. T (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Monshi Ghomi, A. (1987). *Golestan Honar. Tehran*: *Manouchehri. (in Persian)*

Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany: State University of New York Press.

Mostafavi, M. T. (1958). Exquisite and extremely important manuscript of the Quran belonging to the second century AD. *Journal of Naghsh & Negar*, 5, 2-7. *(in Persian)*

Plate, S. B. (2010). Looking at Words: The Iconicity of the Page. *Journal of Postscripts*, 6(1–3), 67–82.

Schick, I. C. (2008). The iconicity of Islamic calligraphy in Turkey. *Journal of Anthropology and Aesthetics*, 53(54), 211-224.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی