A Comparative Study of the Structure of Sharafeh in the Timurid and Safavid Qur'an's Illuminations and its Effect on Gurkanid Illumination's Sharafeh

Samad Najarpour Jabbari[*1] iD, **Marzieh Jafarpour**[2] iD

[1] Assistant Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts. Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

[2] Master of Islamic Art, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 23 Jan 2023; Received in revised form: 13 Oct 2023; Accepted: 13 Nov 2023)

Illumination was always next to book design. Among the various schools of illumination, the Timurid School is considered a turning point in Quranic illumination, and its influence can also be seen in Safavid Quranic illuminations. On the other hand, Iran's political, economic and cultural connection with India in the Safavid era also caused the growth of Gurkanid illumination in that period. Based on this, the present qualitative research examines examples of Timurid, Safavid, and Gurkanid Qur'ans in a descriptive-analytical way, using library sources. The aim of this article is to achieve the structure of Sharafeh in Quran illumination in two Timurid and Safavid periods and its effect on Sharafeh illuminations in Gurkanid Qurans. The main question of the article is: what visual characteristics did Sharafeh has in the Qur'anic illumination of the Timurid and Safavid periods? And what effect did these features have on Gurkanid Qur'anic Sharafeh? The concepts of Sharafeh in the Quranic illumination of the Timurid and Safavid periods are related to rays of sun light, and the illumination artists tried to make it to show in the Quran, what is clear is that Sharfeh has gone through its own evolutionary process in the Timurid and Safavid Qurans. Usually, the sharafeh of the Timurid period were of medium length and it is drawn in a single color, with a medium distance and with the design of two types of simple and productive balconies side by side. As in the Qur'an of Ibrahim Sultan, which was made in Shiraz, these characteristics are clearly evident. In the early Safavid period, due to the fact that the court paid more attention to the art of painting and the establishment of the painting in School of Tabriz II, artists painted magnificent paintings and illuminations. In the Safavid period (16th century AD), Sharafeh were drawn relatively large, single-color, medium-distanced and elaborately painted porches. In the 17th century, the Sharafeh were usually monochromatic, short and with a short and simple distance. In the meantime, it seems that Iranian artists had a great impact on Gurkanids and Indian artists gradually combined their artistic taste with Iranian artistic teachings and after a few decades achieved a more independent style of Iranian illuminations. Therefore, it can be said that the performance of sharafeh in Indian Qurans was inspired by the sharafeh of the Safavid era (16th century AD) and in the 17th century AD, unlike the Sharafeh in Iranian Qurans, it was very prolific, dense, and long. And it was more diverse and, in some versions, it was also drawn in color. The illuminators of Timurid and Safavid schools tried to use Sharafeh in Quranic illumination with a certain balance and order. Gurkanid illuminators have also been greatly influenced by these elements in decorating the Qur'an; while they also applied their tastes. Sometimes the decorations of these balconies in the Gurkanid school - especially at the end of the 17th century - are seen in an extreme form, rich, crowded and with a high variety of colors.

Keywords
Illumination, Sharfeh, Timurid Illumination, Safavid Illumination, Gurkanid Illumination.

Citation: Najarpour Jabbari, Samad; Jafarpour, Marzieh (2023). A comparative study of the structure of sharafeh in the Timurid and Safavid *quran*'s illuminations and its effect on Gurkanid illumination's sharafeh, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(4), 21-33. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/JFAVA.2023.353434.667033

*Corresponding Author: Tel:(+98-935) 2427396, E-mail: s.najarpoor@aui.ac.ir

مطالعه تطبیقی ساختار شرفه در تذهیب مکاتب تیموری و صفوی و تأثیر آن بر شرفه‌های تذهیب گورکانی

صمد نجارپور جباری*[۱]، مرضیه جعفرپور[۲]

[۱] استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] کارشناس ارشد هنراسلامی، گروه کتابت و نگارگری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۰۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۸/۲۲)

چکیده

تذهیب همواره در کنار کتاب‌آرایی قرار دارد. در میان مکاتب مختلف تذهیب، مکتب تیموری حائز اهمیت است و حضور آن در تذهیب‌های *قرآن* صفویه نیز دیده می‌شود. از طرفی ارتباط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ایران در عصر صفوی با هند نیز باعث رشد تذهیب گورکانیان در آن دوره گردید. بر همین مبنا پژوهش کیفی حاضر، به روش توصیفی-تحلیلی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به بررسی نمونه‌هایی از *قرآن*‌های مُذَهَب تیموری، صفوی و گورکانی می‌پردازد. هدف این مقاله، دستیابی به ساختار شرفه در تذهیب‌های *قرآن* در دو دوره تیموری و صفوی و تأثیر آن بر شرفه‌های تذهیب در *قرآن*‌های گورکانی است. پرسش اصلی مقاله نیز به این صورت است که شرفه، از لحاظ بصری، در تذهیب‌های *قرآن*‌ی ادوار تیموری و صفوی چه خصایصی داشته؟ و این ویژگی‌ها بر شرفه‌های *قرآن*‌ی گورکانی چه تأثیری داشته است؟ شرفه‌های تذهیب‌های *قرآن*‌ی در دروه تیموری و صفوی با توازن، تعادل و نظم خاصی بودند که در تذهیب‌های *قرآن*‌ی گورکانیان نیز دیده می‌شود. گورکانیان اجرای شرفه را از تیموریان و صفویان الهام گرفته‌اند؛ و سلایق هنری سرزمین خود را نیز اعمال می‌کردند. شرفه‌های نسبتاً شلوغ، شرفه‌های رنگی و فشرده، استفاده از فرم‌های اسلیمی و ختایی متنوع و پرکار در *قرآن*‌های هندی بسیار دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی

تذهیب، شرفه، تذهیب تیموری، تذهیب صفوی، تذهیب گورکانی.

استناد: نجارپور جباری، صمد؛ جعفرپور، مرضیه (۱۴۰۲)، مطالعه تطبیقی ساختار شرفه در تذهیب مکاتب تیموری و صفوی و تأثیر آن بر شرفه‌های تذهیب گورکانی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۴)، ۲۱-۳۳. DOI: https://doi.org/10.22059/JFAVA.2023.353434.667033

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵-۶۹۳۷۲۴۲، E-mail: s.najarpoor@aui.ac.ir.

مقدمه

در میان مخلوقات، تنها انسان می‌تواند خلاقیت داشته باشد. آدمی دارای احساس و عقل است و با قوه عقل متافیزیک و احساس جهان هستی را درک می‌کند. هرگاه این دو منبع ادراک با آگاهی همراه شوند، به بالاترین درجه دانش و بصیرت یعنی دریافت آیات الهی در پدیده‌ها نائل می‌شوند. برای یک فرد مسلمان، هنر اسلامی وسیله‌ای برای نیل به این بصیرت و آگاهی است خواه این فرد هنرمند و یا مخاطب اثر هنری باشد. هنر اسلامی اغلب می‌خواهد که ارزش‌های الهی را در احجام، طراحی، رنگ‌ها، نقوش، و غیره نشان دهد. نمود صورت‌ها در بیرون، درواقع حقیقت پنهان‌شده در درون است. صورت بیرون ظاهر است که کمّی بوده و با حواس به ادراک می‌آید ولی صورت درون، باطن بوده و وجه نشانه‌ای (آیات) است، در همه انسان‌ها و اشیاء حضور دارد. برای شناخت وجه نشانه‌ای اشیاء و امور، باید هر دو صورت، ظاهر و باطن را شناخت. وجه باطنی در واقع وجه ظاهری اشیاء و امور پنهان است. در حقیقت کار هنر اسلامی کشف و بازنمایی این وجه است. کاتبان وحی در اوایل دوره اسلامی *قرآن* را کتابت می‌نمودند و به نظر می‌رسد خودشان آن را تذهیب می‌کردند و یک نوع وحدت و یکپارچگی بین تذهیب و خوشنویسی به وجود می‌آمد. این نوع تزئین و تذهیب به سایر کتب غیردینی هم گسترش یافت و مصور کردن نسخ غیردینی، اعم از پزشکی، نجوم، ریاضی و علوم طبیعی متداول گشت و اغلب این کتب تصویر و تذهیب می‌شد. تذهیب‌های صفحات کلام‌الله، علاوه بر آنکه از مفاهیم و درون‌مایه‌های *قرآنی* الهام گرفته‌اند، فرم ساختارهایشان که در ابتدای امر، تنها نقش کاربردی در متمایزنمودن فصل آیات و سرسوره‌ها و صفحات افتتاحیه و غیره داشته، به‌مرور با الوان و نمودهای تزئینی متفاوت‌تر و بیشتری در این عرصه به‌کار گرفته شده‌اند. در این مسیر رو به رشد، اجزای تصویری و ساختاری تذهیب نیز دستخوش تغییر و تحول بوده و در فرم و رنگ در دوره‌های مختلف علاوه بر رشدی کمال‌گرا، از ویژگی‌های سبکی نیز بی‌بهره نبوده‌اند. هرچند سرنخ این تأثیرات آشکار است، لیکن کشف این تغییر و تبدیل از پس لایه‌های عمیق فکری و ساختاریشان، نیازمند تجزیه‌وتحلیلی ساختاری است. شرفه‌ها نیز به‌جزئی جدایی‌ناپذیر تذهیب‌های *قرآنی* تبدیل شدند و همگام با تغییر فرمی و نقش‌مایه‌ای تذهیب، شرفه‌ها هم دچار تغییر و تبدیل فرمی و نقشی شدند و با فرم‌های تذهیب همگام و همراه گشتند. تذهیب‌های *قرآنی* دوره تیموری و صفوی دارای ویژگی‌های بارز و شاخص هستند که در هنر ایران برجسته و متمایز شده‌اند و تأثیراتی را بر هنر تذهیب سایر بلاد اسلامی از جمله بر سرزمین هند داشته‌اند. تبادلات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در دوره گورکانی با ایران بیشتر از سایر ادوار تاریخی شد و علاقه شاهان گورکانی به هنر ایران باعث تجلی و ظهور هنر و هنرمندان ایران بر هنر هند شد. ازاین‌رو نمود هنر تذهیب‌های *قرآنی* بر هنر مسلمان هند می‌تواند بخش کوچکی از این اثرگذاری باشد. به نظر می‌رسد هنرمندان هندی در حوزه تذهیب و شرفه از هنرمندان ایرانی الهام و ایده گرفته‌اند ولی ذائقه و سلیقه بومی و شخصی خود را در اجرای آن بکار بسته‌اند. بنابراین با مطالعه پیرامون این مسئله، سؤال اصلی تحت این عنوان مطرح می‌گردد شرفه، از لحاظ بصری، در تذهیب‌های *قرآنی* ادوار تیموری و صفوی دارای چه ویژگی‌ها و شاخصه‌هایی بوده‌اند؟ و این ویژگی‌ها بر شرفه‌های *قرآنی* گورکانی چه تأثیری داشته است؟ لذا، با بررسی نمونه‌های موجود در اسناد کتابخانه‌ای و مجزا ساختن تصویر شرفه که با وجود جدایی‌ناپذیر بودن آن از هنر تذهیب، کم‌تر به آن پرداخته شده است، به‌عنوان دغدغه اصلی پژوهشی، به تجزیه‌وتحلیل این روند رو به رشد پرداخته و تلاش داشته تا ویژگی‌های سبکی مؤثر بر آن را استخراج نماید. بدین منظور جایگاه شرفه در کل اثر، به‌صورت جزء و به شکل ساختار خطی موردبررسی قرار گرفته و در نهایت امر، نتایج به‌دست‌آمده از این تجزیه‌وتحلیل ساختاری، جمع‌بندی و ارائه گردیده است.

روش پژوهش

پژوهش کیفی پیشِ رو به مطالعه شرفه، به‌عنوان یکی از اجزای هم‌نشین در تذهیب و بررسی ویژگی‌های بصری و تحلیل ساختارهای یافت شده در آن پرداخته و جنبه نظری و عملی را مدنظر قرار داده است. در این مسیر در ابتدا به بررسی کارکرد مفهومی شرفه در *قرآن* پرداخته و سپس با بازبینی ساختاری آن بر اساس سبک‌ها و دوره‌های تاریخی تأثیرگذار بر هنر تذهیب، جایگاه آن را در مُذَهَب‌سازی *قرآن* در دوره تیموری، صفوی و گورکانی مورد واکاوی قرار می‌گیرد. بنابراین با روش پژوهش توصیفی-تحلیلی به دسته‌بندی شرفه‌های موجود در برخی تذهیب‌های *قرآنی*، توصیف و تحلیل قیاسی آن پرداخته شده است. نمونه‌های موردمطالعه از میان *قرآن*‌های مُذَهَب ادوار تیموری، صفوی و گورکانی سده یازدهم هجری قمری، به‌صورت تصادفی انتخاب شده و با سه دیدگاه از کل به‌جز موردبررسی قرار گرفته‌اند. روش گردآوری داده‌های این پژوهش به شیوه اسنادی بوده و با بهره‌گیری از کتب، پایان‌نامه‌ها و مقالات مرتبط، سعی در حصول این مهم داشته است. در این میان، از شیوه مشاهده آثار و شیوه آنالیز ساختاری آن‌ها نیز بهره جسته است.

پیشینه پژوهش

آقامیری (۱۳۸۴) در کتابی با عنوان *شرفه‌ها نور معنوی در تذهیب* به معرفی تصویری انواع شرفه در تذهیب پرداخته و موتیف‌های آن را به‌صورت کلی و جزئی به تصویر کشیده است. مجرد تاکستانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «اصطلاحات هنری شمسه کلیات شمس» ضمن معرفی و توضیح مختصری در باب این اصطلاحات، ساختار آن‌ها را به‌صورت تصویری در ضمیمه نشان داده است. شریفی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تذهیب *قرآن*‌های دوره تیموری، صفوی و قاجار» به بررسی توصیفی-تحلیلی خصوصیات تذهیب در این سه دوره تاریخی پرداخته است. ابراهیمیان (۱۳۹۴) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود با عنوان «بررسی ساختار هندسی نقوش تذهیب در ده نسخه از *قرآن*‌های دوره ایلخانی» با رویکردی تطبیقی و ساختارگرا، فرم تذهیب در *قرآن*‌های این دوره و تحولات و نقوش تذهیب آن را بررسی کرده است. شمیلی و غفوری‌فر (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «جستاری در ساختارشناسی طرح و نقش تذهیب‌های *قرآنی* عصر تیموری موجود در آستان قدس رضوی» به بررسی اجزای تذهیب‌های *قرآنی* دوره مذکور

پرداخته و این اجزا را به‌صورت جداگانه مورد واکاوی قرار داده است. کفشچیان مقدم و غلامی هوجقان (۱۳۹۸) در مقاله «مطالعه مفاهیم آرایه‌های تذهیب در عرفان ایرانی اسلامی و تناسب آن با محتوای *قرآن*» به بررسی منشأ آرایه‌های تذهیب (از جمله شرفه) در صحفات *قرآن* پرداخته و ارتباط آن را با محتوای *قرآن* و عرفان ایرانی-اسلامی جست‌وجو کرده‌اند. در منابع نامبرده، نگارندگان، به بررسی تذهیب، به‌عنوان هنری از مجموع هنرها و فنون کتاب‌آرایی پرداخته‌اند و در بعضی اجزای تصویری به‌صورت مجزا معرفی و به شکل اجمالی توضیح داده شده‌اند. لیکن به‌طور اخص به بررسی شرفه به‌عنوان یکی از این اجزاء نپرداختند و به تأثیر شرفه‌های تذهیب‌های *قرآن*ی دوره تیموری و صفوی بر شرفه تذهیب‌های *قرآن*ی هند کم‌تر اشاره کرده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم زیبایی در *قرآن* و نسبت آن با تذهیب

قرآن چه به‌صورت ظاهری و چه به‌صورت معنایی و مفهومی سرشار از زیبایی است. ازاین‌رو خوشنویسان و تذهیب‌کاران در طول تاریخ در جهت اعتلای کلام وحی تمام تلاش خود را در جهت ارائه *قرآن* به زیباترین وجه به‌کار بردند.

> *«در روایات همچون قرآن، حُسن و جمال هم به معنا بازمی‌گردد هم به قالب، هم به ظاهر هم به باطن، هم به قول هم به فعل، هم به‌صورت هم به سیرت، هم به جان‌هم به جسم. و به یک عبارت هم تبیینِ زیباییِ هستی معقول است هم هستی محسوس. با این تذکر و تأکید که جمالِ هستی محسوس، بازتاب حقیقت حُسن معقول آن است و این معنا البته با رأی و نظر نوافلاطونیان کاملاً مشابه است. پس چون محسوس به حقیقتِ معقول حیات گرفت، زیبایی معقول در همه ابعاد محسوس جاری می‌گردد. این سلطه مطلقِ زیبایی معقول بر محسوس، زیبایی را به تمامی ابعاد وجودی محسوس سرایت می‌دهد. راز تعدد بیش‌ازپیش موصوفات و مضافات زیبایی در قرآن و روایات نیز دقیقاً در همین سلطه نهفته است. اگر زیبایی هم صفت قرض است، هم صفت فعل، اگر هم احسان است هم وجوب زیبایی بر همه اجزای هستی.* (بلخاری قهی، ۱۳۹۶، ۱۳)

و در جای دیگر در ارتباط با توازن و تعادل و ارتباط آن با زیبایی می‌گوید:

> *زیبایی محسوس هم در قرآن و هم در روایات، مفهومی معادل همان تناسب و توازن دارد یا به عبارتی همان اعتدال. این بدان معناست که تعریف قرآن از زیبایی محسوس، همان تعریف رایج حکما و فلاسفه است. این تحقیق به نسبت کامل میان تعریف حکما و فلاسفه با قرآن و روایات باور دارد. متن تحقیق این معنا را نشان داد فلذا اگر آرای یونانیان در این قصه نادیده گرفته شود، می‌توان به صراحت حکم کرد نسبت تام میان رأی قرآن و روایات و رأی حکما و فلاسفه مسلمان وجود دارد. راز زیبایی آثار هنری و نقوش معماری اسلامی نیز در بازتابیِ مطلق این تناسب و توازن است به‌ویژه نقوشی که هم لایتناهی بودن ظرف ظهور حق را (که محمل ظهور امر لایتناهی است) نشان می‌دهد و هم کمال تناسب و نظم و تقارن یا به عبارتی همان زیبایی را. خداوند منبع فیاض وجود است و از مظاهر مطلق وجود، زیبایی است. ظهور این زیبایی، ظهور تناسب در تمامی ابعاد عالم است. اناکُلَّ شَیْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ. ماییم که هر چیزی را به اندازه آفریده‌ایم (قمر، ۴۹) و مهم‌تر توازن آدم با عالم، تا انسان‌هم در وجود خویش به زیبایی و جمال رسد، هم برون را به‌عنوان ظرف ظهور حقیقتِ وجود، زیبا ببیند.* (بلخاری قهی، ۱۳۹۶، ۱۳)

تذهیب هنری است که در ارتباط مستقیم با مفهوم زیبایی در *قرآن* معنا می‌شود. به عبارت دیگر هنرمندان تذهیب‌کار با درک عمیق خود از مفهوم زیبایی در *قرآن* تلاش کرده‌اند که آن را به‌صورت هنر تذهیب در کنار آیات و کلام الهی متجلی سازند. تعادل، توازن، تناسب هم در متن *قرآن* و هم در هنر تذهیب‌های *قرآن*ی وجود دارد. شرفه بخشی از تذهیب‌های *قرآن*ی است که از لحاظ بصری حس رهایی و عدم کادربندی را به مخاطب القاء می‌کند شرفه در واقع حلقه اتصال تذهیب به کاغذ است و باعث می‌شود تا تذهیب از متن و کاغذ جدا دیده نشود درحالی‌که خود شرفه، رها و آزاد است.

معنای لغوی شرفه

واژه عربی شرفه، به معنای کنگره است و به فرم‌های مثلثی یا مربعی نزدیک به هم گفته می‌شود که بر فراز دیوار قصر یا قلعه بنا می‌کنند (عمید، ۱۳۵۸، ۲۵۶؛ معین، ۱۳۸۱، ۲۰۳۸). و به تعبیر ناظم‌الاطباء، به جایی از مناره مساجد اطلاق می‌شود که مؤذن در آن ایستاده و اذان می‌گوید (نفیسی، ۲۵۳۲، ۲۰۳۲). اما در اصطلاح نسخه‌آرایی، خطوط نازک و باریکی (معمولاً به رنگ لاجورد یا شنگرف) که در قسمت بیرونی شمسه یا کمند ترسیم شود، مانند رشته‌های نوری که از جسمی نورانی انعکاس یابد، را شرفه می‌نامند (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۸۴).

مفهوم شرفه با توجه به آیات *قرآن*

در ذکر ویژگی‌های تذهیب همین اندازه کافی است که به‌جز تذهیب هیچ هنر دیگری اجازه حضور در کنار آیات *قرآن* داده نشده است. بی‌شک شاخصه‌های ظاهری و باطنی تذهیب، قابلیت هم‌نشینی با متن *قرآن* را داشته است (عظیمی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۷، ۴۰). یکی از این ریزنقش‌ها که غالباً در کنار شمسه حضور آن را شاهدیم، شرفه است. این ریزنقش، اگرچه از ابتدا جلوه‌بخش آثار تذهیب بوده و هست، لیکن وجودش به‌تنهایی قابل توجیه نیست. چنان‌که نور بدون وجود خورشید معنا ندارد، گویی شرفه هم امکان وجود از برکت آیات الهی گرفته و پرتویی از خورشید تابان این آیات است. لذا همواره یا در کنار قاب‌های مُذَهب قرار می‌گیرد که آیات الهی را قاب گرفته است، و یا در کنار شمسه‌ای که دربردارنده این آیات است.

برخی مفاهیم را نمی‌توان در زندگی بشری به شکل مستقیم بیان نمود، بنابراین انسان می‌تواند با استفاده از ابزاری خاص مفاهیم ناشناخته و غیبی و خارج از حواس و ادراک ظاهری انسان را به‌صورت قابل لمس برای مخاطبان بیان کنند. به این ابزار نماد می‌گویند. درواقع نمادسازی انسان از زمان کودکی تا بزرگ‌سالی به‌وسیله فرایند فرهنگ‌پذیری و مرور زمان شکل گرفته و قوام می‌یابد و این روند ضامن نوعی تفکر تصویری می‌تواند باشد. در آیین مقدس اسلام تعبیرهایی مانند عرش، کرسی و درخت زندگی در *قرآن* مجید، این تعابیر رمزگونه دینی و زمینه‌های آن را تائید می‌نمایند. از جمله این موارد می‌توان به شمسه در هنر اسلامی اشاره کرد که مفهومی ویژه دارد. در واقع شمسه

به‌منزله خورشید کوچک به شکل ترنج یا دایره است که اشعه‌های پیرامونی آن -که گاه به شکل ستاره یا خورشیداند - شرفه نامیده می‌شود. البته تجسم بصری و نمادین شمسه یا خورشید در دوران متمادی حتی قبل از اسلام موردتوجه هنرمندان بوده و مفاهیم نمادین فراوانی داشته است (تصویر ۱).

تصویر ۱- نقش خورشید (شمسه) در هنر پیش و پس از اسلام. بالا: نقش خورشید بر پیاله‌های نقره هخامنشی. مأخذ: (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷، ۱۲۰)، پایین: نقش شمسه از یک *قرآن* متعلق به اوایل قرن پنجم هجری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۷۹، ۱۵۷)

در هنر اسلامی نقش خورشید به‌صورت شمسه تجریدی به شکل طرح‌های مدور مورداستفاده قرار گرفته که دورتادور آن با برجستگی‌هایی تزیین شده و با شیوه‌های اجرایی تذهیب شکل گرفته‌اند. در این هنر شمسه به‌عنوان نماد وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. کثرت، یعنی تجلّی صفات الهی و شرفه به‌صورت اشعه‌های لاجوردی و شنگرف، در دورتادور شمسه از نقطه مرکزی آن ساطع می‌شود. کثرتی که یادآور الطاف بی‌وقفه الهی بر جهانیان است (نجارپور جباری، ۱۳۹۵، ۴۰-۴۱). همان‌گونه که خداوند در *قرآن* خود را به نور آسمان‌ها و زمین تشبیه می‌کند و می‌فرماید:

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَةٍ وَلَا غَرْبِيَةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾

«خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی، و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش -هرچند بدان آتشی نرسیده باشد- روشنی بخشد. روشنی بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند، و این مَثَل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست» (نور، ۳۵).

بر اساس این آیه، خدا دارای دو وجه عام و خاص نور است. وجه عمومی آن، نور بالذّات و بالنفسه است که برای خود ظاهر است و برای غیر خود، مظهر است و به‌وسیله آن در عالم وجود، هر چیزی ظاهر می‌شود. وجه خاص آن، ویژه مؤمنان است و در حقیقت همان صفت نور معرفت است که نوری عاریتی مقتبس از نور خداست. پس خداوند، کامل‌ترین مصداق نور است که ظهور هر چیزی (شیء یا حقیقت) ناشی از اظهار اوست (طباطبایی، ۱۳۴۶، ۱۶۵-۱۷۳).

البته *قرآن* کریم، نور را در مفاهیم جامع‌تری که مصداق‌های گوناگونی دارد، به‌کار برده است. مانند روشنایی ماه (نوح، ۱۶)، روشنایی روز (انعام، ۱)، نور *قرآن* (تغابن، ۸) و غیره. اما با اهمیت‌ترین مصادیقش، ذات اقدس الهی است (نور، ۳۵). کلمه نور به روشنایی پراکنده گفته می‌شود که در امر مشاهده کاربرد دارد. این روشنایی در عالم هستی گاهی مانند نور ماه و خورشید، سبب دیدن ظاهری عالم ماده و گاهی مانند نور *قرآن* و نور عقل (شوری، ۵۲، مائده، ۱۵) باعث دیدِ بصیرت و تعقل می‌شود. نور اخروی نیز همواره در پیشاپیش مؤمنان است که آنان را به‌سوی بهشت هدایت می‌کند. (تحریم، ۸) و منافقان و کافران در حسرت آن هستند. (حدید: ۱۳) پس شمسه می‌تواند نماد نور و در نتیجه نشان ذات مقدس مقام احدیّت باشد (نجارپور جباری، ۱۳۹۵، ۴۱-۴۲). بنابراین شرفه، در فرم خود می‌تواند نشانه‌ای از انوار رحمت الهی باشد و همان‌طور که به جهت نزدیکی و هم‌جواری با آیات کتاب الله رنگ و بوی الهی و نور معنویت به خود گرفته است، به‌دست‌آمده هنرمند تذهیب‌کار، تصویری زمینی به خود گرفته تا نماد و نشانه‌ای از پرتو الطاف خداوندی باشد.

جایگاه تصویری شرفه در تذهیب‌های *قرآن*

همان‌گونه که از معنای شرفه و مفهوم مستخرج آن در آیات *قرآن* مشهود است، شرفه‌ها خطوط عمودی نقش‌داری هستند که در اطراف حاشیه‌ها، شمسه‌ها و ترنج‌های حواشی *قرآن* طراحی می‌شوند. شرفه، شمسه را به‌صورت پرتوهای خورشیدی نمایان می‌کند و حاشیه را همانند بارو و کنگره‌های قصر، هاله نورانی می‌بخشد و باعث تعدیل در رنگ زمینه اثر با سفیدی کاغذ می‌شود. شرفه، انواع گوناگونی دارد که هر مُذهِب به سلیقه خود طراحی می‌کند. حتی گاهی شرفه را بدون نقش طرح می‌کنند. گاهی نیز در اطراف آخرین جدول کتاب‌های نفیس و ترصیع‌های پرکار از شرفه به رنگ لاجورد استفاده می‌شود (آقامیری، ۱۳۸۴، ۳؛ مجرد تاکستانی، ۱۳۸۷، ۵۲۲). استفاده از نقش‌مایه خورشید و یا صورت تجریدی آن شمسه، ازآن‌جهت است که خورشید نمادی است که هم کمال، هم نامتناهی را می‌رساند؛ *قرآن* نیز به دفعات متعدد خود را منوّر یا نور می‌خواند. در دوره‌های مختلفی از تذهیب‌های *قرآن*ی می‌توان نمونه‌هایی مشاهده نمود که شمسه (به معنای خورشید کوچک که در مورد آرایه‌های ستاره‌مانند نیز به کار می‌رود) را گاهی به جای ترنج‌های کوچک در بین آیات قرار می‌دهند و این نشان‌های فصل آیات کوچک را نیز معمولاً با طلا اجرا می‌کنند (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۵).

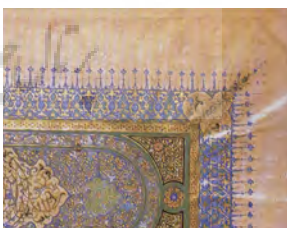
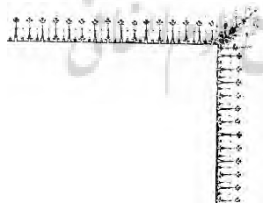
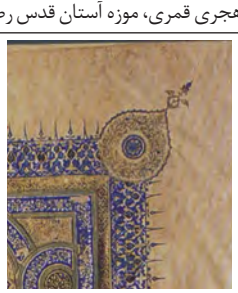
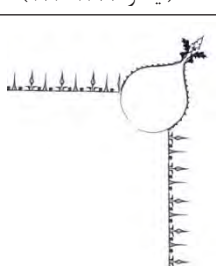
ویژگی‌های تذهیب در دوره تیموری

با پیروزی‌های مکرر و پی‌درپی امیر تیمور (۷۷۲-۸۰۷ هجری قمری) بر ایران، کانون سیاسی و به‌تبع آن مراکز اصلی هنرپروری از ایران غربی

به سمت خراسان و سمرقند انتقال یافت. امیر تیمور پس از تصرف تبریز و بغداد، نقاشان دربار جلایر را به سمرقند فراخواند (فریه، ۱۳۷۴، ۲۰۵)، و این امر موجب گردید که مکتب نقاشی بغداد به سمرقند منتقل شود. این مکتب سپس به هرات انتقال یافت و از آنجا توسط سلطان ابراهیم به فارس و شیراز رفت و توسعه پیدا کرد. هرات، پایتخت شاهرخ (۸۰۷-۸۵۰ هجری قمری) و سمرقند، محل اقامت میرزا الغ‌بیگ (۸۱۳-۸۵۳ هجری قمری) و شیراز پایتخت ابراهیم سلطان (۷۹۶-۸۳۷ هجری قمری) مراکز درخشانی برای جنبش‌های ادبی و علمی شدند. به‌گونه‌ای که می‌توان این دوره را عصر «رنسانس هنری ایران» نامید که تا دربار سلطان حسین بایقرا کشیده شد و عصر طلایی دوره تیموریان شکل گرفت. در عرصه خطاطی، تذهیب، تجلید و صحافی استادان بزرگ پیدا شدند و در فن نقاشی، بزرگانی چون مولانا میرک و استاد بهزاد به ظهور رسیدند که شهره عصر و معروف زمان خود بودند. اکثر میرزایان و شاهزادگان تیموری به هنر و ادب و فضل علاقه داشتند. بعضی از آن‌ها به فنون خط و تذهیب و نقاشی توجه می‌کردند و اهل فضل و ادب، خطاطان و نقاشان را تربیت می‌نمودند (رخشان و بوشاسب گوشه، ۱۳۹۷، ۴۴). صفحه‌آرایی *قرآن*‌ها در این دوره لازم است اشاره شود که تمامی صفحه‌ها یکپارچه و ترکیب‌بندی با ریتم یکنواخت دارند که موجب ایجاد تعادل و توازن می‌شوند. ترسیم سرلوح‌های دو صفحه افتتاحیه و آغازین معمولاً متداول هستند و تمامی صفحات را احاطه می‌کنند. در *قرآن*‌های فاخر این عصر تذهیب مزدوج نیز دیده می‌شود؛ یعنی آرایه سرلوح در دو صفحه مقابل هم دقیقاً مثل هم تکرار می‌گردد. سرلوح‌ها متقارن بوده و اکثراً در قسمت بالایی کتیبه پیشانی قرار دارد، که فضای منفی کتیبه پیشانی برای نوشتن متن مورداستفاده قرار می‌گیرد. در *قرآن*‌ها، به‌ویژه در کتیبه‌ها، فضای منفی (محل کتابت) به‌وسیله تذهیب از فضای مثبت جدا می‌شوند. سرسوره‌هایی که در قسمت‌های دیگر *قرآن* وجود دارد، اغلب ساده‌تر از سرسوره‌های صفحات افتتاحیه‌اند. این آرایه‌ها برای نشان‌دادن آغاز سوره‌ها به‌کار می‌روند. «آن‌ها به شکل کتیبه در ابتدای سوره‌ها مشاهده می‌شوند و گاهی نیز شمسه کوچک به کنار آن وصل شده است. در تقسیمات درونی سرلوح‌ها و کتیبه‌ها، تمایل به ایجاد کناره‌های نرم و مدور برخلاف شیوه‌های هندسی در دوره‌های قبل وجود دارد. ترنج‌های حاوی عنوان که از دوره مغول مرسوم شده بودند، در دوره تیموری با قرار گرفتن دو ترنج کوچک در بالا و پایین ترنج وسط (ترنج بزرگ) که در اصطلاح سرترنج نامیده می‌شود، مزین می‌گشت.» (شریفی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۷، ۷۰)

روند رو به رشد تذهیب در عصر تیموریان، یکی از باشکوه‌ترین دوره‌های خود را سپری می‌کند. *قرآن*‌های تذهیب‌دار دوره تیموری، سرلوح‌های منظمی دارند که بیشتر با رنگ لاجوردی دیده می‌شوند و در حاشیه آن‌ها اغلب از ترکیب ترنج‌های دارای شرفه به‌هم پیوسته و همچنین اَشکال هندسی استفاده شده است. در این دوره نقش‌مایه شمسه، گل، ترنج، تاج و نیم‌تاج، شرفه و گره‌بندی در سرلوح کتاب رواج بیشتری یافت و

جدول ۱- تحلیل شرفه‌ها در *قرآن*‌های مُذهب مکتب تیموری.

ردیف	تصویر اصلی	تصویر شرفه	آنالیز خطی	توضیحات
۱				۱. استفاده از طرح خطی ساده و ضربدری با کشیدگی زیاد ۲. محل قرارگیری محیط دایره روی چهار قطر ۳. تک‌رنگ (سیاه) ۴. کاربرد: نشان آیات
قرآن تک‌جلدی، هرات، حدود ۸۳۳ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۱، ۳۳)				
۲				۱. استفاده از طرح دوخطی. ۲. رنگ لاجوردی. ۳. شرفه پرکار و کم‌کار به‌صورت یک‌درمیان. ۴. فاصله شرفه کم با طول متوسط ۵. پیرامون کادر مستطیل.
قرآن ابراهیم سلطان، دروه تیموری، ۸۲۷ هجری قمری، موزه آستان قدس رضوی. مأخذ: (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۷۳)				
۳				۱. استفاده از دو نوع شرفه ساده دوکی‌شکل ۲. رنگ شرفه مشکی و لاجورد ۳. شرفه‌ها به‌صورت یک‌درمیان کم‌کار ۴. فاصله بین دو شرفه کم و ارتفاع شرفه‌ها کوتاه
قرآن به شیوه کتابت ابراهیم سلطانی، دوره تیموری، ۸۳۴ هجری قمری، موزه پاریس. مأخذ: (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۷۵)				

تزئین و تذهیب صفحات با رنگ غالب آبی، لاجورد و طلا به منتهای زیبایی رسید (صدیقی اصفهانی، ۱۳۹۶، ۱۱).

ویژگی‌های تذهیب در دوره صفوی

دوره صفوی از درخشان‌ترین دوره‌ها در حوزه کتابت و تذهیب بود. همچنین اصفهان دوره صفوی در حوزه تذهیب جایگاه ویژه‌ای در هنر ایران داشته است. شاخصه‌های تذهیب دوره صفوی تقریباً یکسان بوده و تفاوت‌های چندانی باهم ندارند. شیوه صفوی در انتهای سده نهم هجری آغاز گردید و در خلال سده دهم هجری به اوج هنری خود رسید و تا نیمه قرن یازدهم ادامه پیدا کرد. نسخه *شاهنامه* شاه‌تهماسبی نمونه فاخر تذهیب این دوره است. همچنین نسخه دیگری از *شاهنامه* به تاریخ ۱۰۰۱ هجری قمری با مجالس، تذهیب‌ها و تشعیرهای زیبا، نمایانگر هنر و توجه تذهیب‌کاران آن دوره به زیبایی است (عظیمی، ۱۳۸۹، ۳۰). در ابتدای این دوره، برای تهیه *قرآن*‌های دست‌نویس عالی و باشکوه، شهر تبریز به‌عنوان پایتخت جدید، در جهان شهرت یافت. تقسیمات مصور صفحات عنوان‌دار به بخش‌هایی با تقسیم‌بندی‌های ستاره‌ای شکل با نقش‌مایه‌های گردان و با قاب‌های نقش‌دار و از این نوع تزئینات، از ابتکارات و ابداعات آن‌ها به‌حساب می‌آمد. کاربلدی هنرمندان صفوی در آرایه‌ها موجب شده بود که بر سایر هنرها نیز به‌ویژه در تولید قالی، تأثیر فراوان و برجسته‌ای داشته باشد (کونل، ۱۳۶۸، ۱۸۸). اما از نیمه دوم سده یازدهم هجری تذهیب‌های فاخری در اصفهان بر روی نسخه‌های مختلف خطی و *قرآن*‌ی کارشده است. «در دوره صفوی مُذَهِب نقش مهمی در روند مطالعه فرهنگ و هنر داشت. عناصر شیعی به‌طور ناگهانی و بدون سلسه‌مراتب هنری به وجود نیامدند. نکته قابل‌توجه این است که در زمان حاکمیت صفویان ارتباط بین هنر و مفاهیم دینی به‌خوبی پایه‌گذاری شده بود. در این دوره متون خطی مصور، بناهای معماری و مصنوعات هنری همگی بازگوکننده عناصر شیعی بودند که از ویژگی‌های این عصر به شمار می‌رود» (آذری، ۱۳۹۳، ۵۸). در مکتب اصفهان، مُذهِبان‌هم در دربار - زیر نظر کلانتری کتابخانه- و هم خارج از دربار مشغول فعالیت بودند. «در زمان شاه صفی اول نقاش‌خانه همچنان فعالیت داشت و نقاشان، طراحان، خطاطان، مجلدان و مُذهِبان در آن مشغول بودند» (آژند، ۱۳۸۵، ۵۸). تغییر و تحول در حوزه هنر تذهیب از اواخر سده نهم هجری تا نیمه اول قرن یازدهم هجری عصر صفوی ادامه پیدا کرد. شاخصه‌های تزیینات این دوره از دوره‌های قبل (تیموری، ایلخانی و...) متفاوت است. تذهیب‌های *قرآن*‌ی این دوره با آرایه‌های پرکارتر، شلوغ‌تر و به همراه جزئیات فراوان و با رنگ‌های سرد و آرام در صفحات *قرآن* نقش بسته‌اند. تذهیب در این عصر منحصر به صفحات کتابت شده نبوده، بلکه حاشیه‌های دیگر صفحات را نیز شامل می‌شد. از ویژگی‌های بارز تذهیب این عصر، صفحه‌های گوناگون تذهیب شده با نقش‌مایه‌های اسلیمی، ختایی و ابر و بادسازی، تزئین شده است. همچنین می‌توان به پرداز، سایه‌روشن و تذهیب معرق اشاره نمود. همچنین هنر تشعیر به شیوه تیموری در این دوره مورداستفاده قرار می‌گرفت (پناهیان‌پور، ۱۳۸۳، ۱۹۶). در این دوره *قرآن*‌ها و کتاب‌ها دارای حاشیه‌های بزرگ‌تر با تزیینات شاخه و برگ‌های باریک و برگ نخلی همراه با اشکال نباتی با رنگ آب‌طلا تزیین می‌شده‌اند که دیگر سادگی دوره‌های قبل در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. سرلوح‌ها را با برگ‌های ریز، ظریف و پیچیده، و با اسلیمی‌هایی شبیه ابر بر زمینه لاجورد تزیین می‌کردند. اسلیمی‌ها و اسلیمی‌های ابری در درجه اول و کمان‌های اسپیرال و حلزونی دقیق با نقش‌مایه گل سرخ و نقش‌مایه ختائی، در درجه دوم اهمیت بود (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۲۵۹). شرفه در تذهیب‌های *قرآن*‌ی سده نخست دوره صفوی نسبتاً پرکارتر، منظم‌تر و دقیق‌تر مورداستفاده قرار می‌گرفت؛ درحالی‌که در سده یازدهم در تذهیب‌های *قرآن*‌ی، شرفه‌ها یا کم‌کارتر هستند و یا اصلاً از شرفه استفاده نمی‌کنند.

زبان و ادبیات فارسی در هند

زبان فارسی نقش بسیار مهمی در تبادلات فرهنگی بین ایران هند در طول تاریخ داشت و در واقع حلقه واسطی بین هنر نگارگری ایران و هنر نگارگری هند محسوب می‌شد.

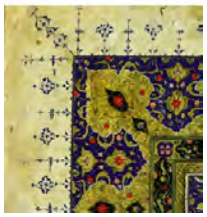
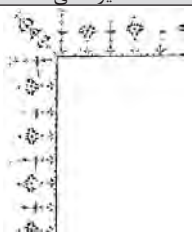
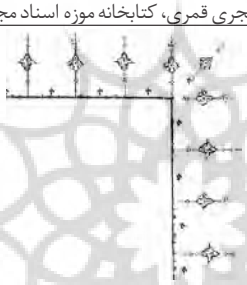
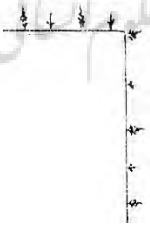
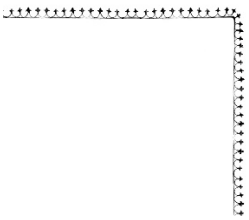
> *با اهمیت‌ترین نشانه میزان تأثیرپذیری دو فرهنگ از یکدیگر زبان است. قبل از به حکومت رسیدن گورکانیان، زبان فارسی به سبب ارتباطات بین دو ملت در هند رواج داشت و بیشتر از واژه‌های فارسی توسط زبان هندی وام‌گیری شده بود. انتقال لغات از زبان فارسی به هندی بعد از تسلط گورکانیان بر هند سرعت بیشتری یافت. زبان فارسی نه‌تنها موردتوجه مسلمانان هند بود بلکه هندوها نیز به‌سرعت آن را فراگرفته و با آن ارتباط برقرار کردند. در نتیجه ارتباط فرهنگی بین هندوها و زبان فارسی، تحولی عمیق در فرهنگ هندی به‌ویژه در زمینه شعر، هندی‌شناسی، تذکره‌نویسی، واژه‌شناسی، روزنامه‌نگاری، تاریخ‌نگاری و ترجمه متون پدید آمد.* (سلیمی، ۱۳۷۷، ۱۰۸)

زبان‌های هندی مانند اردوهندی، پشتوهندی، سندی، دکنی، بنگالی، بهاری، کشمیری، تامیل، گجراتی، سراهتی، کناری و مالایالم بهره زیادی از زبان فارسی برده‌اند (یکتایی، ۱۳۵۳، ۱۶۴).

تقسیم‌بندی نقاشی در هند

با توجه به گستردگی و پهناوری سرزمین هند و همچنین حضور ادیان مختلف از جمله هندوها، مسلمانان، بودایی‌ها، سیک‌ها مسیحی‌ها و ادیان مختلف دیگر هر منطقه‌ای از هند سبک و سیاق هنر نگارگری خود را داشته و شیوه‌ها و مکاتب مختلفی را به‌کار می‌بردند. «نقاشی هندی در کل به دو دسته نقاشی دیواری و نقاشی مینیاتور (نگارگری) تقسیم می‌شود، از نمونه‌های نقاشی دیواری می‌توان به نقاشی‌های باستانی غار معابد آجانتا و الورا در شهر اورنگ‌آباد ایالت ماهاراشترا در غرب هند اشاره کرد و در مورد نقاشی‌های مینیاتوری (نگارگری) می‌توان از نقاشی‌های نفیس و زیبای دوره مغول‌ها یا گورکانیان هند نام برد که به سبک مغولی معروف است. از لحاظ منطقه‌ای نقاشی هندی را می‌توان به دو دسته نقاشی‌های مینیاتوری شرق هند و نقاشی‌های مینیاتوری غرب هند که هرکدام در واقع خصایص و ویژگی‌های خاص خود را دارند تقسیم کرد. نقاشی‌های مینیاتوری شرق هند از قرن ۱۰ میلادی توسعه و اشاعه یافت و بیشتر موضوعات درباره زندگی بودا و بودیسم است، نقاشی‌های مینیاتوری غرب هند نیز از قرن ۱۰ میلادی در ایالت راجستان رشد و نمو کرد و موضوعات آن درباره دین جین، دین هندو، داستان‌های حماسی کهن هندو و ادبیات سانسکریت بوده که اکثراً برای تزیین کتاب‌ها و دیوارهای کاخ‌ها از آن بسیار استفاده می‌شده است. مکتب راجستانی یا راجپوت این مکتب در ایالت راجستان در قرن ۱۶ میلادی در دربارهای پادشاهان

جدول ۲- تحلیل شرفه‌ها در *قرآن*های مذهب مکتب صفوی.

ردیف	تصویر اصلی	تصویر شرفه	آنالیز خطی	توضیحات
۱				۱. استفاده از دو نوع شرفه؛ شرفه اولی با طرح بند اسلیمی و شرفه دوم با خطوط کشیده افقی و عمودی به همراه تزئینات. ۲. رنگ شرفه لاجورد تیره. ۳. اجرای شرفه‌ها به‌صورت یک‌درمیان پرکار ۴. فاصله بین دو شرفه متوسط با ارتفاع بلند
قرآن تک‌جلدی، سده نخست دوره صفوی، ۹۷۵ هجری قمری، کتابخانه موزه اسناد مجلس شورای اسلامی. مأخذ: (نظریان، ۱۳۸۸، ۷۳)				
۲				۱. استفاده از دو نوع شرفه؛ اولی با طرح بند اسلیمی و دومی با نقش ستاره همراه تزئینات. ۲. رنگ شرفه‌ها لاجورد روشن. ۳. اجرا به‌صورت یک‌درمیان با ظرافت زیاد ۴. فاصله بین دو شرفه زیاد است و به تزئینات کوچک بر روی خط قلم‌گیری حاشیه به هم وصل می‌شوند. ارتفاع شرفه‌ها بسیار بلند است.
قرآن تک‌جلدی، سده نخست دوره صفوی، منسوب به علاءالدین تبریزی، ۹۸۲ هجری قمری، کتابخانه موزه اسناد مجلس شورای اسلامی. مأخذ: (نظریان، ۱۳۸۸، ۸۴)				
۳				۱. استفاده از سه نوع شرفه؛ شرفه اولی و سومی با طرح بند اسلیمی و شرفه دومی با نقش خطوط ضربدری همراه تزئینات. ۲. رنگ شرفه‌ها لاجوردند. ۳. شرفه اولی و سومی با ارتفاع بلند و با فاصله زیاد قرار دارند و این دو، با شرفه کوتاه به همراه تزئینات به هم وصل شده‌اند. ۴. اجرا با دقت و ظرافت زیاد
قرآن شاه‌تهماسبی، به خط شاه محمود نیشابوری. سده نخست دوره صفوی، ۹۴۵ هجری قمری، استانبول موزه توپکاپو. مأخذ: (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۹۳)				
۴				۱. استفاده از دو نوع شرفه؛ شرفه اولی با طرح بند اسلیمی و شرفه دومی با نقش خطوط ضربدری همراه تزئینات. ۲. رنگ شرفه‌ها لاجورد ۳. شرفه اولی و دومی با ارتفاع کم و فاصله متوسط ۴. شرفه‌ها در محل تقارن واگیره‌ها قرار گرفته‌اند.
قرآن تک‌جلدی، مکتب صفوی، به خط روزبهان شیرازی، ۹۵۴ هجری قمری (موزه آستان قدس رضوی، شماره ۱۳۶)				
۵				۱. استفاده از دو نوع شرفه؛ شرفه اولی و دومی به شکل بوته ختایی اجرا شده‌اند. ۲. رنگ شرفه‌ها لاجورد ۳. شرفه‌ها با ارتفاع بسیار کوتاه و با فاصله زیاد ۴. اجرا سریع و با دقت و ظرافت کم
قرآن تک‌جلدی، اصفهان، ۱۰۷۴ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۱۳۵)				
۶				۱. استفاده از یک نوع شرفه به‌هم‌پیوسته و زنجیروار ۲. رنگ شرفه‌ها لاجورد ۳. شرفه‌ها با ارتفاع بسیار کوتاه و با فاصله کم از هم بوده و به‌صورت زنجیره از قسمت پایین به هم وصل هستند. ۴. اجرا سریع و با دقت و ظرافت کم
قرآن تک‌جلدی، اصفهان، ۱۱۱۲ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۱۶۲)				

راجپوت منطقه رایج شد، بیشتر درودیوارهای قصرهای راجستان پوشیده از این نوع نقاشی هستند که در واقع صحنه‌هایی از حماسه بزرگ هندیان یعنی رامایانا را به تصویر کشیده و نگاره‌های راجستانی در جهان مشهور هستند. در این سبک استفاده گسترده از نقره و طلا در نقاشی به‌شدت رواج داشت. مکتب نقاشی راجستانی بسیار تحت تأثیر روش‌های نقاشی ایرانی، اروپایی، چینی و مغولی قرار گرفته. مکتب پهاری این مکتب متعلق به ایالات شمالی هند بخصوص ایالت هیماچل پرادش است، در واقع نوعی سبک نگارگری است. کلمه پاهار در زبان هندی به معنی کوهستان است و این اصطلاح به سبک نقاشی در مناطق شمالی شبه‌قاره هند اطلاق می‌شود. بیشتر روش‌های این نوع نگارگری برگرفته از نقاشی سبک مغولی و راجستانی است. موضوع این نقاشی‌ها بیشتر خدایان، الهه‌ها و حماسی‌های کهن هندو است. مکتب مغولی یا سبک مغولی این مکتب با به ظهور رسیدن سلسله گورکانیان در هند با الهام از نگارگری‌ها و شیوه نقاشی ایرانی متداول گردید و در آن تصاویر پادشاهان، ملکه‌ها و وقایع تاریخی این دوره به‌خوبی نشان داده شده است» (URL1). هنر تذهیب در سرزمین هند می‌تواند متأثر از مکاتب هنری اصیل سرزمین خود باشد. با توجه به این‌که تذهیب در *قرآن* و توسط مسلمانان هند به‌کار برده می‌شد، لذا تأثیر آن از تذهیب‌های *قرآن*ی سایر سرزمین‌های اسلامی از جمله سرزمین ایران بیشتر است. بااین‌حال هنرمندان تذهیب‌کاران هندی سلایق و علایق بومی، محلی و سنتی هنر سرزمین خود را نیز در هنر تذهیب متجلی می‌کردند از جمله می‌توان به تنوع رنگی، عنصر تقارن، تکرار، تنوع، شلوغی و پرکاری اشاره کرد که در هنر نگارگری مکاتب مختلف و متنوع هندی حضور داشته است.

گورکانیان هند

در سال ۱۵۲۶ میلادی بابر پس از پیروزی نهایی در منطقه شمال هند به شهر دهلی وارد شد و به‌عنوان اولین شاه از سلسله مغول‌های هند، بر مسند قدرت تکیه زد. اطلاعاتی در مورد حمایت او از هنر و علم در چهار سال اول حکومت وی موجود نیست. بابر قبل از وارد شدنش به هند، با مکتب نگارگری هرات، که در دوره بایسنقر میرزا و حسین بایقرا رشد فراوانی کرده، آشنایی داشت. از دوره تیموریان نقاشی‌هایی به شیوه دوره صفوی (مکتب دوم تبریز) در غرب هند از قرن نهم هجری تا اواخر قرن یازدهم هجری قمری کار می‌شد. در این‌باره میرزاحیدر می‌نگارد که بابر را باید در شاعری، خطاطی، تذهیب، نگارگری و مهرسازی هم‌ردیف شاعران و نویسندگان هم‌دوره خود دانست. او با آثار کمال‌الدین بهزاد و مظفرعلی آشنا بود و نسخه‌های خطی مانند *ظفرنامه* و *شاهنامه* را در کتابخانه خصوصی خود داشت. شیوه طبیعت‌گرایی که ریشه آن را برای نخستین دفعه می‌توان در نگارگری‌های هنری حاکمان تیموری هرات و حکام ترکمان شیراز و تبریز دید، در فهم بابر از طبیعت و انسان تأثیر زیادی داشت (خادمی ندوشن و بابامرادی، ۱۳۸۶، ۳۲). پسر او (بابر) همایون شخص بسیار با فرهنگی بود در زمان او دو تن از معروف‌ترین نقاشان ایرانی به نام‌های میر سید علی و عبدالصمد را در سال ۱۵۴۹ میلادی به هندوستان دعوت شدند. نقاشی مغول در یک محیط هنری رشد و توسعه یافت. پیدایش این سبک در دربار مغول‌ها نتیجه روابط فرهنگی بین امپراتوری مغول، آسیای مرکزی و ایران بود (رسولی، ۱۳۸۸، ۳۵۴).

نگارگری مغولی در هند، تداوم و انتقال شیوه‌های کمال‌یافته

> *تیموریان و مکاتب اولیه صفویان بود. این نقاشی پیوندی با گذشته و با شیوه نقاشی هندی که پیش‌تر از این فراموش شده بود را نداشت. و نقاشی‌های غار آجانتا نمونه‌ای از آن به حساب می‌آمد که تخته شستی آن ایرانی بود. رنگ‌هایی که به کار می‌رفت از ایران آمده بود. دورنمای آن‌هم کاملاً ایرانی می‌نمود.* (احمد، ۱۳۶۶، ۱۹۲)

تأثیر مکتب نگارگری ایرانی، موقتی و زودگذر نبود، زیرا هنرمندان هندی متعددی تحت تعلیم نگارگران ایرانی ظهور کرده و در دربار گورکانیان کار می‌کردند؛ از جمله این هنرمندان می‌توان به دولت وداس وانت، بشنداس اشاره نمود. در کتاب *آئین اکبری* نام تعدادی نگارگران هندی که از شاگردان عبدالصمد و میر سید علی بوده‌اند، اشاره شده است.

تأثیر تذهیب تیموری و صفوی بر تذهیب گورکانی

فرهنگ نقاشی گورکانیان هند توسط اجداد و نیاکان تیموری آن‌ها در ایران و آسیای شرقی شکل گرفته است. پس از انقراض تیموریان، میراث هنری و آثار برجسته و ممتاز آن‌ها توسط بابرشاه به هند انتقال یافت. بابر، رؤیای بناهای باشکوه سمرقند و هنرهای زیبای دوره تیموریان را با خود به هند آورد و از آن شیوه‌های جدید به نام مکتب مغولی ایجاد کرد، گرچه فرصت نیافت تا به هنر بپردازد. هنر خوشنویسی، کتاب‌آرایی و تذهیب که در سال‌های ۱۲۰۰ میلادی در مصر و ایران به حد وافری از زیبایی و لطافت رسیده بود، به‌وسیله حاکمان اسلامی، همراه با دین اسلام وارد هندوستان گردید. البته به حمله تیمور در اواخر سده چهاردهم میلادی، باعث گردید تا آثار زیادی از دو قرن اول حکومت مسلمانان در هند بجا نماند؛ اما به احتمال حاکمان اسلامی روش نگارگری بر روی کاغذ را با واردات کاغذ از ایران جایگزین نگارگری‌های چینی و هندویی که به شیوه سنتی بر سطح برگ درختان نخل انجام می‌شد، نموده‌اند. در دوره حکومت دودمان «لودی» و تغلق‌ها (۱۵۲۶- ۱۴۵۱ م.) کارگاه‌ها و آتلیه‌هایی در دربار حکومتی دایر شده بود که در آن‌ها از متون فارسی و عربی نسخه‌برداری می‌شد و متن آن‌ها به روش ایرانی، نگارگری، تصویرسازی و تزیین می‌گردید. البته باگذشت زمان به‌تدریج شاخصه‌های خاص هندی هم در این آثار به ظهور رسید. کتاب *چندیانا* اثر ملا داوود در سده‌ی شانزدهم میلادی، از زیباترین نسخه‌های این دوره است. این اثر آمیزش متوازن عناصر تصویری ایرانی و هندی را به‌خوبی نشان می‌دهد. در حوزه تذهیب، مُذَهِب مشهور دوره صفوی یعنی قاسم مُذَهِّب ازجمله اولین تذهیب‌کارانی بود که همراه میر سید علی و عبدالصمد به دربار همایون عازم گردید (Ziauddin, 2005, 236). هم‌زمان با دوره صفوی، کتابت و تذهیب *قرآن* در هند رواج گسترده‌تری یافت. از یک‌سو با به قدرت رسیدن قطب‌شاهیان شعیه‌مَذهب در دکن هند و ارتباط فرهنگی عمیق میان قطب شاهیان و ایران که نتیجه آن مهاجرت هنرمندان کاتب و مُذهِب بود، و از طرفی حمایت گورکانیان از هنرمندان ایرانی در دربار خودشان باعث بروز تذهیب‌های فاخر *قرآن*ی به سبک و سیاق ایرانی و هندی شد.

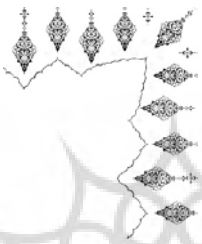
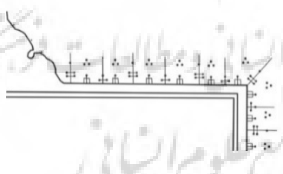
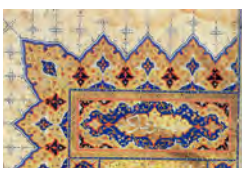
تطبیق و تحلیل

آنچه مشخص است شرفه در *قرآن*‌های دوره تیموری و صفوی روند تحولی خودش را طی کرده است. معمولاً شرفه‌های دوره تیموری

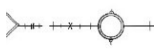
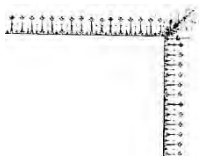
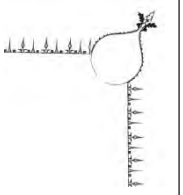
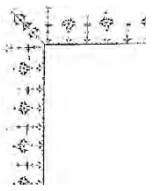
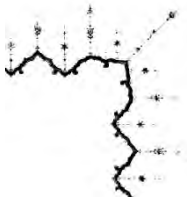
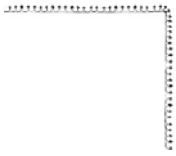
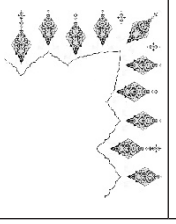
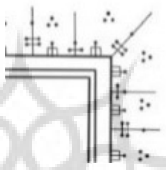
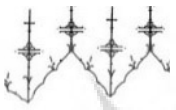
طول متوسط (نه بسیار بلند نه بسیار کوتاه)، به‌صورت تک‌رنگ، با فاصله متوسط و با طراحی دو نوع شرفه ساده و پرکار در کنار هم ترسیم می‌گردید. چنان‌که در *قرآن* ابراهیم سلطان که در شیراز کار شده، این خصوصیات کاملاً مشهود است. در اوایل دوره صفوی به دلیل توجه دربار به هنر نگارگری و تأسیس مکتب نگارگری دوم تبریز -که از تلفیق مکاتب هرات و ترکمانان ایجاد شده بود- شکوه و ابهت نگاره‌های این مکتب در تذهیب‌های *قرآن*ی متجلی شد. در دوره صفوی (سده دهم هجری قمری)، شرفه‌های نسبتاً بزرگ، تک‌رنگ، با فاصله متوسط و پرکار ترسیم می‌شد. در سده یازدهم، معمولاً شرفه‌ها تک‌رنگ، کوتاه و با فاصله کم و ساده‌تر اجرا می‌گردید.

در این میان به‌نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی تأثیر زیادی بر هنرمندان گورکانی گذاشتند. هنرمندان هندی به‌مرور ذائقه هنری خود را با آموزه‌های هنری ایرانی تلفیق کرده و پس از چند دهه، به‌صورت شیوه مستقل‌تر از تذهیب‌کارهای ایرانی دست یافته‌اند. حس رهایی و عدم کادربندی در شرفه، در تذهیب‌های هندی نمود بیشتری نسبت به تذهیب‌های ایران می‌یابد و می‌توان تأثیر آن را در فرهنگ کهن هند و آیین هندو جست‌وجو کرد. فرم شرفه در تذهیب‌های هند بی‌شباهت به شعله‌های آتش الهه آگنی در آیین هندو نیست و شاید هنرمند مسلمان تذهیب‌کار، از پیکره‌ها و نقاشی‌های آگنی و شعله‌های پشت سر شیوا الهام گرفته که شرفه‌های تذهیب‌های *قرآن*‌های هندی در دوره گورکانیان

جدول ۳- تحلیل شرفه‌ها در *قرآن*‌های مُذهب مکتب گورکانی.

ردیف	تصویر اصلی	تصویر شرفه	آنالیز خطی	توضیحات
۱				۱. استفاده از یک نوع شرفه با طرح بند اسلیمی پرکار ۲. رنگ شرفه‌ها لاجورد ۳. فضای داخل قاب اسلیمی زمینه با رنگ آبی روشن، سبز روشن و طلایی، به‌صورت آبرنگی ۴. تشعیر؛ گردش ختایی در پس‌زمینه ۵. شرفه‌ها روی تشعیر قرار گرفته و با ارتفاع مناسب و با فاصله متوسط از هم اجرا شده‌اند. ۶. اجرا شرفه‌ها با ظرافت بسیار زیاد
قرآن تک‌جلدی، مکتب دکن هند، به خط میر عبدالقادر شیرازی، ۱۰۳۲ هجری قمری. مأخذ: (موزه آستان قدس رضوی به شماره ۱۰۶)				
۲				۱. استفاده از طرح اسلیمی خطی؛ تزئین زمینه شرفه‌ها با ختایی به‌صورت تشعیر ۳. یکسانی طرح گوشه با طرح میانی ۴. محل قرارگیری: محیط کادر ۵. تک‌رنگ (طلایی) ۶. کاربرد: محیط کادر تذهیب
قرآن تک‌جلدی، هند، قرن یازدهم هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۱۹۹)				
۳				۱. استفاده از نقطه، خط و مربع‌های دوتایی مابین شرفه‌ها. ۲. یکسانی طرح گوشه با طرح میانی ۳. محل قرارگیری: محیط کادر ۴. تک‌رنگ (سیاه) ۵. کاربرد: حاشیه تذهیب
قرآن تک‌جلدی، هند ۱۰۵۰ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۱۷۹)				
۴				۱. استفاده از طرح ساده خط و منحنی ۲. یکسانی طرح گوشه با طرح میانی ۳. محل قرارگیری: محیط کادر ۴. تک‌رنگ (لاجورد) ۵. کاربرد: حاشیه تذهیب
قرآن تک‌جلدی، هندوستان، سال ۱۰۹۷ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۱۹۵)				
۵				۱. نقطه و خطوط منحنی و راست و اسلیمی ساده ۲. محل قرارگیری: حاشیه تذهیب ۳. رنگی (طلایی، لاجورد) ۴. کاربرد: حاشیه تذهیب
آخرین جلد از یک *قرآن* هفت‌جلدی، هندوستان، احتمالاً سال ۱۱۹۷ هجری قمری. مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۲، ۲۲۶)				

جدول ۴- تطبیق شرفه‌های تذهیب *قرآنی* در مکاتب تیموری، صفوی و گورکانی.

تصاویر شرفه	۱	۲	۳	۴	۵	۶
مکتب تیموری				—	—	—
مکتب صفوی						
گورکانیان هند						—

اجرا کرده است. این شرفه‌ها پرکارتر، شلوغ‌تر، متنوع‌تر و رنگی‌تر از شرفه‌های دوره تیموری و صفوی ایران ترسیم شده که می‌تواند تأثیر از فرم آگنی یا شعله‌های دور شیوا باشد. ازاین‌رو می‌توان گفت که اجرای شرفه در *قرآن*‌های هندی از شرفه‌های *قرآن*‌های سده دهم هجری قمری عصر صفوی الهام گرفته شده و در سده یازدهم هجری قمری، این شرفه‌ها بسیار پرکار، متراکم، بلندتر و متنوع‌تر و در برخی از نسخه‌ها رنگی نیز ترسیم شده است. درحالی‌که شرفه‌های عصر صفوی همان دوره بسیار ساده بود.

نتیجه

شرفه در تذهیب‌های *قرآنی* همواره حضور داشته؛ گاهی حضور پررنگ و زمانی نیز حضوری کم‌رنگ داشته است. شرفه‌ها در شمسه‌ها و نشان‌های *قرآنی*، به‌صورت خط و نقطه، تنها بر محیط دایره قرار می‌گیرند و خورشیدی را تداعی می‌کنند که دارای انوار منشعب خطی هستند. جایگاه قرارگیری این شرفه‌ها، در آرایه‌های داخلی *قرآن*، تنها در نشان برخی از فصل آیات و نشان‌های خُمس و عُشر و گاهی هم در سایر نشان‌هاست که در کنار آیات و خارج از کادر نوشتاری ترسیم می‌شده‌اند. اغلب این شرفه‌ها، یک اندازه بوده و به‌ندرت دیده شده که بعضی ازشرفه‌ها از سایرشان بلندتر ترسیم شوند. رنگ اکثر شرفه‌ها، هم‌رنگ دوایری است که از آن‌ها منشعب می‌شوند و به رنگ سیاه یا لاجورد هستند.

تذهیب‌های *قرآنی* بخصوص در صفحات افتتاحیه، شمسه‌ها، نشان‌های مختلف در حاشیه‌های جانبی می‌تواند بیان‌گر کثرت و تجلّی صفات خداوند باشد. در این نقوش، شرفه‌ها به‌صورت تشعشعات مشکی، شنگرف و لاجوردی پیرامون تذهیب نقش بسته‌اند که در واقع کثرتی که یادآور الطاف بی‌وقفه خدایی بر جهانیان است را به بیننده القاء می‌کند. بنابراین شرفه، در فرم خود می‌تواند نشانه‌ای باشد از انوار رحمت الهی که به جهت نزدیکی و هم‌جواری با آیات کتاب‌الله رنگ و بوی الهی و نور معنویت به خود گرفته و به دست هنرمند تذهیب‌کار، تصویری زمینی یافته تا نماد و نشانه‌ای از پرتو الطاف خداوندی باشد.

روند رو به رشد تذهیب در مکتب تیموری، تأثیر خود را بر شرفه‌ها نیز به‌عنوان جزئی از این تصویرسازی بصری داشته است. به‌گونه‌ای که فرم‌ها از نقطه‌نظر زیبایی‌شناسی جایگاه به سزایی داشته، و شرفه‌ها دارای کشیدگی‌های زیبا و اصولی شده‌اند. همچنین پراکندگی شرفه‌ها دارای نظم و ریتم تصویری ارتقاءیافته‌ای به چشم می‌خورد. فرم شرفه‌ها از حالت هندسی ساده و گیاهی ابتدایی، به تصاویری که به نقوش اسلیمی نزدیک‌تر هستند تغییر حالت داده‌اند. در مابین این تصاویر، می‌توان شرفه‌هایی را نیز با فرم‌های ختایی یافت. جایگاه قرارگیری شرفه‌ها به حاشیه تذهیب‌ها تغییر مکان داده است؛ اگرچه هنوز با آرایه‌هایی پرکارتر و کشیده‌تر در نشان فصل آیات نیز به چشم می‌خورند. استفاده از رنگ قرمز در کنار سیاه، هنوز به‌صورت حداقلی به دیده می‌شود.

در مکتب صفوی، همان رویکرد تیموری از نقطه نظر زیبایی‌شناسانه و اغلب در جایگاه حاشیه تذهیب به چشم می‌خورد. نشان آیات با شرفه‌هایی ساده‌تر و بلندتر ترسیم شده‌اند و استفاده از رنگ لاجورد در اکثر طرح‌ها به دیده می‌شود. فرم شرفه نسبت به دوره تیموری از پیچیدگی کم‌تری برخوردار است. گویی تذهیب‌کاران، زمان چندانی را به ترسیم شرفه اختصاص نمی‌داده‌اند. که این موضوع با پرکاری تذهیب‌های این دوره همخوانی دارد. بنابراین رجوع مجدّد به نقوش هندسی خطی ساده در این دوره نسبت به دوره قبلی مشهود است.

فرم شرفه در *قرآن*های هندی به‌طورکلی بسیار پرکار، متراکم، بلندتر و متنوع‌تر و در برخی موارد به‌صورت رنگی اجرا می‌شد. تأثیر هنرمندان ایرانی و مکتب شیراز در حوزه نگارگری کتابت *قرآن* و تذهیب بر مکتب هند در دوره صفوی بسیار زیاد است. هنرمندان ایرانی در دربار گورکانیان حضور داشتند و هنرمندان شیرازی که در شهر دکن هند و پایتخت قطب‌شاهیان شعیه‌مَذهب فعال بودند باعث انتقال تجارب هنرمندان ایرانی به هنرمندان هندی شده است. به‌طورکلی می‌توان گفت شرفه در *قرآن*های دوره تیموری معمولاً کوتاه، به‌صورت تک‌رنگ، با فاصله متوسط از هم و با طراحی ساده و اغلب با نقش‌مایه‌های اسلیمی ترسیم می‌شد. در اوایل دوره صفوی، شرفه‌ها نسبتاً بزرگ، تک‌رنگ، با فاصله متوسط و پرکار بودند. در سده یازدهم، معمولاً شرفه‌ها تک‌رنگ، کوتاه و با فاصله کم و ساده‌تر اجرا می‌شد. شرفه در *قرآن*های گورکانی از شرفه‌های سده دهم هجری قمری عصر صفوی الهام گرفته شده و در سده یازدهم، برعکس شرفه در *قرآن*های ایرانی، بسیار پرکار، متراکم، بلندتر و متنوع‌تر و در برخی از نسخه‌ها به‌صورت رنگین نیز ترسیم می‌شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عرش در اصطلاح *قرآن*ی معانی متعددی از جمله فلک‌الافلاک، نظام هستی، محیط پروردگار، علم الهی، قلب مؤمن و ... دارد (سبحانی، ۱۴۱۲).

۲. کرسی در *قرآن* ملک خداوند، ظرف آسمان و زمین، علم خداوند و گسترده قلمرو خداوند است (مکارم شیرازی و همکاران، ۱۳۷۵، ۲۷۳).

۳. لفظ نور و مشتقات آن، همچنین واژه‌ها و مفاهیم مرتبط با آن در *قرآن* مانند ضیاء، مصباح، مشکات، شمس، قمر، نجم، کوکب و غیره، همگی معنایی دال بر روشنایی و مظهر بودن دارند.

4. Rajasthan School.
5. Rajput.
6. Style Pahari.
7. Pahari.
8. Style Mughlai.

فهرست منابع

قرآن خطی به خط میر عبدالقادر حسینی شیرازی محل نگهداری موزه آستان قدس رضوی به شماره ثبت ۱۰۶.

قرآن خطی معروف به روزبهان شیرازی محل نگهداری موزه آستان قدس رضوی به شماره ثبت ۱۳۶.

آذری، زهرا (۱۳۹۳)، نگاهی بر کتابت و تذهیب‌های *قرآن*ی عصر صفوی، دو فصلنامه علمی-پژوهشی *نقش‌مایه*، ۸(۲۰)، ۵۷-۶۴.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

آقامیری، هوشنگ. (۱۳۸۴) *شرفه‌ها نور معنوی در تذهیب*، هنر سرای تهران: گویا.

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

احمد، عزیز (۱۳۶۶)، *تاریخ تفکر اسلامی در هند*، ترجمه نقی لطفی و محمدجعفر یاحقی، چاپ اول، تهران: انتشارات کیهان.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۶)، مفهوم زیبایی و مبانی زیبایی‌شناسی در *قرآن*، *مجله هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۲(۴)، ۵-۱۴.
doi: 10.22059/jfava.2017.64021

پناهیان‌پور، فاطمه (۱۳۸۳)، تذهیب هنر ماندگار، نشریه *بینات*، تهران: مؤسسه معرف اسلامی امام رضا (ع)، ۱۱(۲)، ۱۹۰-۱۹۷.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه سیروس پرهام، جلد پنجم و جلد هفتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خادمی ندوشن، فرهنگ؛ بابامرادی، رسول (۱۳۸۶)، تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه‌قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند، مجله *مدرس هنر*، ۵(۲)، ۲۹-۳۶.

خلیلی، ناصر (۱۳۸۲)، *کمال آراستگی: قرآن نویسی تا قرن سیزدهم هجری قمری*، تهران: کارنگ.

خلیلی، ناصر (۱۳۸۱)، *پس از تیمور: قرآن‌نویسی تا دهم هجری قمری*، تهران: کارنگ.

رخشان، سید غلامعلی؛ بوشاسب گوشه، فیض‌الله (۱۳۹۷)، تأثیر نقاشی و تذهیب ایرانی بر هند در دوره حکومت مغولان کبیر از بابر تا پایان اورنگ زیب، نشریه *روزگاران*، ۱۳(۱۳)، ۴۳-۵۸.

رسولی، زهرا (۱۳۸۸)، تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف در سرزمین‌های شمال و دکن هند، *پیام بهارستان*، ۲(۵)،۳۵۳-۳۶۰.

سبحانی، جعفر (۱۴۱۲ ه.ق)، *مفاهیم القران*، ج. ۶، تهران: مؤسسه امام صادق.

سلیمی، مینو (۱۳۷۷)، *روابط فرهنگی ایران و هند*، چاپ اول، تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.

شریفی سمیه (۱۳۹۱)، بررسی تذهیب‌های *قرآن*ی دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر.

شریفی، سمیه؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۷)، بررسی سیر تذهیب‌های *قرآن* در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار، *نشریه پژوهش هنر در علوم انسانی*، ۳(۱۱)، ۶۱-۷۴.

شمیلی، فرنوش؛ غفوری‌فر، فاطمه (۱۳۹۶)، جستاری در ساختارشناسی طرح و نقش تذهیب‌های *قرآن*ی عصر تیموری موجود در آستان قدس رضوی، مجله *کتابداری و اطلاع‌رسانی*، (۷۹)، ۲۳-۴۹.

صدیقی اصفهانی، زهرا (۱۳۹۱)، تحلیل بصری تذهیب‌های سه مجلد از *قرآن*های دوره قاجار جهت طراحی تذهیب جبهه *قرآن*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده صنایع دستی.

طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۴۶)، *المیزان فی تفسیر ال قرآن*، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹) ادوار تذهیب در کتاب‌آرایی مذهبی ایران، مجله *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، (۴۱)، ۳۲-۲۳.

عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجارپور جباری، صمد و تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۷)، تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، نشریه *باغ نظر*، ۱۵(۶۹)، ۳۹-۵۰.
doi: 10.22034/bagh.2019.82309

عمید، حسن. (۱۳۵۸). *فرهنگ عمید*. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

کفشچیان مقدم، اصغر؛ غلامی هوجقان، فاطمه (۱۳۹۸)، مطالعه مفاهیم آرایه‌های تذهیب در عرفان ایرانی اسلامی و تناسب آن با محتوای *قرآن*، *کتابداری و اطلاع‌رسانی*، ۲۲(۸۶)، ۶-۲۹. doi: 10.30481/lis.2019.168694.1497

کونل، ارنست (۱۳۶۸)، *هنر اسلامی*، ترجمه طاهری هوشنگ، تهران: توس.

لینگز، مارتین (۱۳۷۷)، *هنر خط و تذهیب قرآنی*، *گرّوس*، ترجمه قیومی بیدهندی، مهرداد، تهران: چاپ اول.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد.

مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۷)، اصطلاحات هنری شمسه کلیات شمس، *نامه بهارستان*، (۱۳ و ۱۴)، ۵۲۲-۵۲۲.

معین، محمد (۱۳۸۱). *فرهنگ فارسی*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

مکارم شیرازی، ناصر و همکاران (۱۳۷۵)، *تفسیر نمونه*، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

منشی قمی، قاضی میر احمد (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

نجارپور جباری، صمد (۱۳۹۵)، مفاهیم تذهیب‌های *قرآنی* در عصر صفوی، *مجله نگره*. (۴۰)، ۳۲-۴۷.

نفیسی، علی‌اکبر (۲۵۳۲)، *فرهنگ نفیسی*، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

یکتایی، مجید (۱۳۵۳)، *نفوذ فرهنگ و تمدن اسلامی در سرزمین هند و پاکستان*، تهران: اقبال.

Dehli, Ziauddin, Muhammad (2005); Role of Persians at the Mughal Court: A Historical Study, During 1526 A.D. to 1707; Quetta: Area Study Centre for Middle East & Arab Countries University of Baluchistan.

URL1: https://anthropologyandculture.com/بررسی-مکاتب-نقاشی/ -/ درهند access date 1402-5-8

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی