نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۰ • زمستان ۱۳۸۸

کتابت و تذهیب در قرآن‌های چهار قرن اول اسلام

هاجر سلیمی نمین*
کارشناسی ارشد تصویرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۰/۱۳)

چکیده:

برخی منابع حضرت علی(ع) را واضع خط کوفی و اولین کاتب قرآن دانسته و ابداع نقوش اسلیمی و آغاز هنر تذهیب را به حضرت محمد صلی الله علیه و آله و حضرت علی (ع) نسبت داده‌اند. با پذیرفتن این ادعا راز ارتباط کامل بصری میان کتابت و تذهیب در اولین نسخ قرآنی بر ما روشن می‌شود: کامل ترین بشر و معصومی که برخوردار از عالی ترین روابط وحیانی و روحانی با حضرت احدیت است، کتاب مکنون و کلام الهی را از مقام خفی به مقام جلی آورده‌است؛ بنابراین کتابت و تذهیب هر دو از منبع جوشان حقیقت الهی سرچشمه گرفته‌اند. از سویی اولین اسباب دنیوی تجلی ساحت الهی، طبیعت است که خود قرآن در برخی آیات، توجه هنرمندان را به آن جلب کرده‌است. لذا ترنج، اسلیمی، شمسه و... که از اصیل ترین نقش های تذهیب قرآن هستند، همگی از طبیعت الهام گرفته‌اند. زمانی که این نقوش در کنار آیات قرآن قرار گرفته‌اند به لحاظ بصری، از خطی که در کنار آن عرصه ظهور خود را تجربه کرده‌اند، تاثیر پذیرفته‌اند. چون خطوط سبک حجازی و سبک عباسی بسیار به ترسیم نزدیک بوده‌اند، تذهیب در فرم هایی بسیار نزدیک به اشکال هندسی خود را نشان داده‌است و کادربندی نیز عامل قوت این هماهنگی بصری شده‌است.

واژه های کلیدی:

قرآن کریم، کتابت، تذهیب، اسلیمی، سبک حجازی، سبک عباسی.

* تلفن: ۰۲۱-۲۲۲۰۵۰۶۰، نمابر: ۰۲۱-۲۲۲۴۷۴۷۴، E-mail: hajar-salimi@yahoo.com.

مقدمه

"سوگند به نون و قلم و به عزت پیامبر امی که قلم جز به خاطر او آفریده نشد" (شیمل، ۱۳۸۲، ۱۲۳).

در میان هنرهایی که به برکت دین مبین اسلام رواج یافته، خط دارای مقام ویژه ای است زیرا ذات دین اسلام آن را طلب می کند و آیات کلام الله مجید باید با دقت ثبت شوند. از این رو پیروان هیچ دینی در خطاطی بر مسلمانان پیشی نگرفته اند. مسلمین قرآن کریم را در رأس همهٔ هنرها قرار داده اند. این امر باعث رشد روز افزون هنر خطاطی و تذهیب شده است.

بررسی قرآن های خطی قرون اولیه اسلام، این سوال را بوجود می آورد که چه چیز باعث می شود دیدن این آثار بلا فاصله قدسی بودن و الهی بودن آنها را به ذهن متبادر سازد؟ چگونه است که با دیدن این آثار بر وحیانی[1] بودن و آسمانی بودن آنها صحه می گذاریم؟

نقوش تذهیب چرا و چگونه پدیدار شده اند و ارتباط بصری میان تذهیب و کتابت در این آثار چگونه طرح گردیده است؟ علاوه بر اینها چگونه است که در هر نسخه قرآن می توان بوضوح این ارتباط را شاهد بود؟ آیا نقوش تذهیب در هر نسخه در ارتباط با نوع کتابت در همان نسخه بوجود آمده اند؟

برای پاسخ به این سئوالات در آغاز به بررسی تاریخی حضور تذهیب در کنار کتابت قرآن کریم و سپس از یک سو به بررسی مفهوم نقوش تذهیب و خاستگاه آنها و از سوی دیگر به بررسی نوع ارتباط بصری تذهیب و خط می پردازیم.

در پایان نیز بر اساس اطلاعات موجود و با ارائه برخی شواهد، نتایج حاصله را بیان می داریم.

۱. تاریخچه

۱-۱. تاریخ کتابت قرآن کریم تا قرن چهارم هجری قمری

مهم ترین مشخصه نخستین دست نوشته های قرآنی، دامنه گسترده سبک ها و شیوه های نگارشی بکار رفته در آنهاست. "فرانسیس دروش" در کتاب "سبک عباسی"، قرآن‌نویسی تا قرن چهارم هجری قمری را با روش بررسی نمود ظاهری حروف، کل صفحه، ضخامت خط، شیوه گردش قلم و چسبیدن حروف به یکدیگر با تکیه بر نمونه های موجود، به سه گروه اصلی به عنوان سبک های نگارش نخستین قرآن ها دسته‌بندی کرده است. اولین گروه دست خطی است که "مایکل آماری" بر اساس توضیحات "فهرست" "ابن ندیم" آن را شناسایی کرد و "آبوت" نام آن را برگرفته از منطقه ای در شمال غربی عربستان، که مکه و مدینه در آن واقع است "حجازی[2]" نامید. دو گروه دیگر که شامل دست خطهایی است که تا کنون به غلط کوفی و کوفی مشرقی خوانده شده است ترجیحاً "عباسی[3]" نامیده شد (دروش، ۱۳۷۹، ۱۶).

۱-۱-۱. "سبک حجازی" (تصاویر ۱ و ۲)

سبک حجازی قدیمی ترین سبک قرآن نویسی است که در قرن اول هجری برای کتابت قرآن به خدمت گرفته شد و تا قرن دوم نیز کاربرد داشت. تنوع بسیار در کوتاه و بلند و ضخیم و نازک کردن حروف، حتی شکل های مختلف یک حرف، نشان می دهد که تا آن زمان هنوز قوانین ثابت و پذیرفته شده ای در نگارش خط عربی موجود نبوده است که این شرایط تا پایان قرن اول هجری به حال خود می ماند و از آن زمان به بعد است که کوشش هایی برای ثبات ظاهر حروف و استفاده تزئینی از آنها آغاز می شود. این همه را باید مدیون خلیفه عبدالملک دانست که در سال ۷۵ هجری زبان عربی را زبان رسمی سراسر امپراطوری اسلام کرد. در سبک حجازی انتقال متن و مطلب قرآنی، نسبت به ظاهر اثر از اهمیت بیشتری برخوردار بوده است. از خصوصیات دیگر سبک حجازی عدم وجود اعراب گذاری در این سبک است.

۱-۱-۲. "سبک عباسی"

این سبک از اواسط قرن دوم (ابتدای افول سبک حجازی) تا زمان بلوغ کامل خط عربی بر سراسر قلمرو اسلامی، رایج شد. سبک عباسی را می توان در دو گروه طبقه بندی کرد.

۱. "سبک عباسی نخستین" که با اصطلاح "کوفی اصل" مطابقت دارد.

۲. "سبک عباسی نوین" که معادل با "کوفی مشرقی" است.

۱-۱-۲-۱. "سبک عباسی نخستین" (تصاویر ۸ و ۱۰)

مهم ترین ویژگی این سبک، تنوع بیش از حد روش های نگارش آن است. در آثار این دوره، آغاز نقطه و اعراب گذاری به صورت های مختلف مشهود است.

۱-۱-۲-۲. "سبک عباسی نوین" (تصاویر ۱۴ و ۱۶)

آثار این سبک که برای کتابت قرآن از قرن سوم مورد استفاده قرار گرفت و تا اوایل قرن هفتم نیز ادامه داشت، چندان به هم شبیه نیست. این سبک به سرعت در میان مردم پذیرفته شد و رواج یافت. این آثار از لحاظ صفحه آرایی (افقی یا عمودی)، جنس نسخه ها (کاغذی یا پوستی) و اندازه آنها (کوچکی و بزرگی)

بسیار متنوع هستند.

قرآن نویسی به مدت طولانی با هر دو سبک نخستین و نوین رایج بود ولی در نهایت این سبک نوین بود که غلبه پیدا کرد. این غلبه به دو علت بود. اول آنکه نگارش و قرائت آن سبک ساده تر بود زیرا به سبک نگارشی روزمره مردم نزدیک تر بود و دوم آنکه خواندن سبک نخستین به دلیل شکل مخصوص حروف آن، دانش تخصصی خواننده را طلب می‌کرد.

۱-۲. کادر بندی

به نظامی از خطوط عمودی و افقی، مایل و یا مدور که قبل از نگارش برای مشخص ساختن محدوده کار خوشنویس یا مُذهب بر روی صفحه کشیده می شود، کادر بندی می گویند. کادرها گاهی با رد گذاری قلم خشک بر کاغذ و گاهی با اثری از مرکب ساخته شده با رسوب سرب و خاک رس ایجاد می شد. فشار قلم خشک بر کاغذ، فرورفتگی مختصری بر روی صفحه و در پشت آن برجستگی ایجاد می کرد. این کادربندی در دست نویس های دوره حجازی بوضوح قابل رؤیت است اما در دوره عباسی، تنها در تعداد اندکی از آثار مشهود است و این امر بسیار نگران کننده است زیرا کادر بندی هم از وجود نوعی نظم هندسی در اثر و هم از آماده بودن زمینه برای تذهیبی منظم خبر می داد. با این وجود، مسلم است که در این دوره نیز از قاعده مشخصی پیروی می شده است. اما با بررسی نمونه های متأخر سبک عباسی می توان ادعا کرد که "از قرن سوم هجری به بعد در تنظیم کادر متن ها و ترسیم تذهیبات از قوانین هندسی مشخص‌تری پیروی شده است. این فرضیه بر دو عامل اصلی استوار است: اول این که تذهیب کاری بدون رعایت قواعد هندسی ناممکن می‌شود و دوم تأثیری است که ابعاد کلی اثر در انتخاب شکل حروف می گذارد" (دروش، ۱۳۷۹، ۲۰).

دکتر فرانسیس دروش در کتاب سبک عباسی به تفصیل بیان می کند که "اگر خوشنویسان بین ابعاد اثر و اندازه حروف دست نگاشته خود رابطه ای برقرار می کرده اند، بی شک این رابطه از منطقی هندسی متاثر بوده است" (همان، ۲۱). بررسی فرآیند طراحی صفحه، مؤید این مطلب است که "یک دست نوشته، مجموعه‌ای از قواعدی را رعایت می کرده که با اندازه صفحه و اندازهٔ حروف،... با دقت ممتازی محاسبه می‌شده است" (همان). در حقیقت این نتیجه با بررسی قواعد هندسی حاکم بر تذهیب و همچنین تأثیر ابعاد کلی اثر در انتخاب شکل حروف که خود از نظمی هندسی ناشی شده، بدست می آید.

۱-۳. تاریخ تذهیب قرآن کریم تا قرن چهارم هجری قمری

نمی توان بطور دقیق تعداد قرآن های مذهب نخستین را تخمین زد. بررسی دقیق تذهیب در نخستین دست نوشته های قرآنی، آشکار می کند که هنرمند تذهیب کار، همان کسی بوده که کادر اولیه صفحه را در صفحه آرایی عمودی یا افقی ترسیم می‌کرده است. در حقیقت تذهیب کار و خطاط یک شخص بوده‌اند. اما در دوره های بعدی با وجود شواهد ضد و نقیض نمی توان به صراحت این قضیه را مشخص کرد. فقط می دانیم که اگر این کار را دو نفر عهده دار بوده اند، یا شانه به شانهٔ یکدیگر کار می کرده‌اند یا تصورات هندسی و هنرمندانه یکسانی داشته اند زیرا صفحات مذهبی که در دست است، دارای همان ابعاد و اسلوب کار با صفحاتی است که فقط دارای نوشته می باشند.

۱-۳-۱. تذهیب در "سبک حجازی" (تصاویر ۱ و ۲)

تذهیب در سبک حجازی بسیار بدوی و ابتدایی و متواضعانه و بی ادعاست. حد فاصل سوره ها با خطوط هندسی ناصاف و زمخت و حد فاصل آیات با گروهی از نقاط و خط های کوچک نشان داده می‌شود.

۱-۳-۲. تذهیب در "سبک عباسی نخستین" (تصاویر ۶ و ۸ و ۱۱)

کادربندی ساده و مقدماتی و مبانی هندسی در شکل گیری فرم‌ها در این سبک غیرقابل انکار است. در این تذهیب ها اغلب به جدول‌بندی‌های چهارگوش مصطلح بر می خوریم که با تکرار پهلو به پهلوی آن، در واقع برای وسعت عمل بیشتر، به مستطیل افقی دست می‌یافتند که گاه این مربع ها جای خود را به تکرارهای دایره وار داده‌اند. گاهی نیز جدول بندی به نوعی بود که با ریتم خاصی قابل تکرار باشد. این شکل تقسیم بندی، باز هم حکایت از حفظ روح هندسی در تذهیب عباسی است.

۱-۳-۳. تذهیب در "سبک عباسی نوین" (تصاویر ۱۴ و ۱۶)

در قرآن هایی که به سبک عباسی نوین و در قرن چهارم هجری کتابت شده، تذهیب ها بصورت پیشرفته و با نقش و نگارهای پیچیده تر بکار رفته است. گاهی تزیین و تذهیب مخصوصاً در کتیبه ها ارزش و اهمیت بیشتری نسبت به خط می یابد. با ارزش ترین ویژگی این تذهیب اهمیت نقش دایره در صفحه است.

نوآوری دیگر، نقش جدیدی در آرایش صفحه نخستین بود بدین ترتیب که به منظور ایجاد تعادل تصویری در نخستین دو صفحه مقابل هم، در صفحه سمت راست سوره حمد و آیات نخستین سوره بقره در سمت چپ نقش می بست.

۲. اصول

۲-۱. اصول کتابت قرآن کریم تا قرن چهارم هجری قمری

هنر قدسی[۴] به نوعی، تعریف خود را با نگاه به خط قرآنی معنا می دهد. در آغاز نبوت حضرت محمد صلی الله علیه و آله، منکران به او طعنه می زدند که اگر پیامبری واقعی است، چرا کتابی از آسمان برای آنها نمی آورد که بتوانند بخوانند! تحدی[۵] آنان از سر عناد بود، اما اگر بر فرض تحدی کنندگان صدق نیت داشتند و اگر تقدیر الهی بر اجابت این تحدی قرار می گرفت، در آن صورت آیات وحی در قالب کدام خط عربی مجسم می شد؟ در پاسخ می توان گفت که هر کدام از شیوه های خط های قرآنی، بخشی از پاسخ به این سؤال است. شاید پاسخ تقدیر الهی نیز همین باشد زیرا انسان از ابتدا هنرمند هنر قدسی نبود. در آغاز، وحی منزل بصورت خطی بسیار ابتدایی که در آن زمان موجود بود نوشته می شد. شاید که در اذهان بسیاری این

واکنش پدید آمده باشد که آیا نمی‌توانیم برای چشم هم چیزی به شایستگی آنچه برای گوش داریم، داشته باشیم؟ آنگاه که کلام وحی خوانده می شد گوش اصوات شگفت انگیزی دریافت می کرد ولی چشم به چیزی بسیار نازل تر می نگریست. این زمانی بود که مسئله زیبایی هنوز وارد خط عربی نشده بود. مدتی بعد پرورش خط عربی با انگیزه ایجاد چیزی مقدس برای چشم به هنگام آواز اصوات وحی، آغاز شد. به عبارتی می توان گفت که آن تحدی اجابت شد ولی برای نسل های آینده و تمامی این شیوه های خطوط قرآنی، برهانی مطول بر صفات الهی مندرج در رسالت ارائه می کنند. حال این سؤال پیش می‌آید که کدام خط مظهر کدام صفت الهی است؟

لحن قرآن صلابت و شکوهی دارد. در موارد کمی در قرآن، حضرت محمد صلی الله علیه و آله و فرشتگان بصورت اول شخص سخن می گویند. در اغلب موارد خداوند بصورت اول شخص جمع که بسیار باشکوه تر است سخن می گوید. این شکوه در روحیه بصری سبک های حجازی و عباسی و سبک های دوره های بعد، کاملاً آشکار است. با این وجود این خطوط دارای ثباتی نسبی اند که بر ضرورتی حتمی دلالت دارد، گویی این حروف قطعیت امر الهی را به عنوان منشأ وحی بیان می کنند، یا گویی از لایتغیر[۶] و ابدی بودن پیامی که در بردارند سخن می گویند. در این سبک، چیزی واقعاً مرموز و مکتوم هست که گویی تعمداً بیشتر از عیان شدن محفوظ داشته می شود، شاید از افشای اسرار خوف دارد و یا پیام به تمام کشف نشده ای را بیان می کند، پیامی که به منبع مستور و مطهر خود در لوح محفوظ (قرآن، بروج: ۲۱و۲۲) اتصال دارد (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۶).

در این خط، تهجی[۷] شمرده و حرف به حرف کلمات بسیار چشمگیر است. بعضی حروف تا حد زیادی از هم فاصله دارد، گویی به ما هشدار می دهند که این معانی بسیار خطیرتر از آن هستند که به سادگی و سهولت ظاهر شوند. "اگر این قرآن را بر کوهی نازل می‌کردیم، می دیدی که در برابر آن خاشع می شود و از خوف خدا می‌شکافد!" (قرآن، حشر: ۲۱).

یکی از اهداف مهم خط قرآن ایجاد فضایی مقدس از لحاظ بصری است. فضایی که بتواند نور نشانه های الهی (آیات قرآن) را از روزن چشم به روح، نفوذ دهد. اینکه آیا ناظر سواد دارد یا بی سواد است از این منظر بی اعتبار است.

حال شاید بتوان به آن سؤالی که در ابتدا مطرح شد تا حدودی پاسخ داد و موضع هر خط را نسبت به خطوط دیگر تا حدودی مشخص کرد.[۸] اگر خطوط قرآنی بطور کلی در حیطه غلبه جمال[۹] و بسط باشند، در این حیطه، خطوط سبک حجازی و عباسی که به خفای کتاب مکنون ملکوتی از همه نزدیک ترند، آشکارا جلال[۱۰] و قبض را متجلی می سازند و سایر خطوط کمابیش مظهر بسط اند (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۷).

پیامبراکرم صلی الله علیه وآله فرمودند: "انا مدینه العلم و علی بابها"؛ در حقیقت می توان گفت که الهام اولیه این هنر از این "باب" صادر شد، یعنی بیان نیاز به داشتن چیزی برای چشم همانند آنچه برای گوش است (لینگز، ۱۳۸۰، ۳۰).

همچنین باید دانست که خوشنویسان مسلمان به هنر خود به دیده امری کاملاً مقدس می نگرند، هنری بر این پایه که پاکی نوشتن پاکی روح است. آنان مانند صوفیان سلسله وراثتی دارند که آن را به "بابِ مدینه علم" نسبت می‌دهند (لینگز، ۱۳۸۰، ۳۰)، تا جایی که سلطان علی مشهدی استاد خط نستعلیق در اواخر قرن پانزدهم میلادی ادعا کرد که "شهرتِ خطِ من به سبب نام علی علیه السلام است" (منشی قمی، ۱۳۵۹، ۱۱). در اخبار دینی و همچنین بسیاری از اسناد، دانشمندان، حضرت علی (ع) را واضع خط کوفی می دانند و ایشان را کاتب قرآن و حامی خوشنویسان معرفی می کنند. حتی اگر حضرت علی (ع) واضع خط کوفی نیز نباشند، در نوشتن آن قدرت فراوان و معجزه آسایی داشتند تا جایی که مولانا سلطان علی مشهدی در اوایل قرن دهم هجری این مطلب را بصورت شعر بیان کرده است: "مرتضی اصل خط کوفی را کرد پیدا" (گرومن،۱۳۸۳، ۶). همچنین هنرمندان شیعه ادعا می کنند که امام چهارم و هشتم علیهما السلام، خوشنویس بوده اند (شیمل،۱۳۸۲، ۸).

۲-۲.اصول تذهیب قرآن کریم تا قرن چهارم هجری قمری:

هنر تذهیب یکی از پرآوازه ترین هنرهای اسلامی است که از قرون اولیه هجری در کنار خوشنویسی بکار گرفته شده است. تذهیب به معنای زر اندود کردن، به هنری اطلاق می شود که در آن با استفاده از نقوش متنوع، کتب و اوراق خطی، مزین می شوند.

هنر تذهیب بسیار کند و با رشدی محدودتر از هنر خط آغاز شد. هنرمندان در ابتدا بیم از وارد کردن هر چیز زایدی به متن قرآن داشتند، همین ترس توأم با احترام و همچنین ضرورت هایی چون لزوم مشخص شدن سوره های مختلف، شماره آیات، تقسیمات آیات و همچنین نیاز به نشان دادن آیات سجده دار و ابتدای کتاب قرآن و...، منجر به ظهور مواردی از امکانات تذهیبی شد.

منابع الهام تذهیب

بسیاری از خطاطان و شماری از مذهبان، قرآن را از اول تا به آخر از برداشتند. آن عده نیز که تمام آن را حفظ نبودند، با آیاتی که نقل می‌کنیم چنان مأنوس بودند که جزئی از طبیعت آنها یا به تعبیری جوهر نفسانی آنها شده بود. "روح مسلمان همواره تنیده[۱۲] از دستورات دینی است؛ با این دستورات کار می کند، می آساید، می زید و می میرد" (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۱).

اسلام دینی توحیدی است. در مورد "احد" نه تنها افزایش و زایش، بلکه کم شدن و تجزیه شدن نیز محال است. هنر از یک سو قائم به اسم "الظاهر" است و چون "احد" نادیدنی است، ظهور الهی با بطون او وحدت دارد. وقتی قرآن می گوید: "به هر سو رو کنید، خدا آنجاست" (قرآن، بقره: ۱۱۵)، در تفسیر آیه بطور قطع نمی توان گفت که صرفاً به اسم "الظاهر" مربوط است بلکه به نحوی لاینفک و رمز آلود به "الباطن" و "الاول" و "الآخر" هم ارتباط دارد.

وظیفه هنر قدسی این است که اسبابی برای تجلی ساحت الهی باشد. هنرمند اسلامی به این وظیفه نه برای به قید درآوردن ساحت

الهی، بلکه برای رهانیدنِ جامعیت[۱۳] رمزآلودِ آن از زندان ظواهر، اعتقاد دارد. اسلام با تقید یا مکان داشتن خداوند و تحدید او به هر صورتی مخالف است. در محدودهٔ مشهودات (عالم ماده) کمال را با بی صورتی نمی توان یکی دانست، زیرا در این مرتبه از شکل و صورت داشتن و در نتیجه از محدودیت هیچ گریزی نیست.

نخستین هنر قدسی می تواند ساحت وحدتِ صفات را با مرتبه صور تطبیق دهد.[۱۴] اولین اسباب دنیوی تجلی ساحت الهی طبیعت است، آنچه قرآن، خود، توجه هنرمندان را به آن جلب می کند. "آیا ندیدی چگونه خداوند "کلمه طیبه" (و گفتار پاکیزه) را به درخت پاکیزه ای تشبیه کرده که ریشه آن (درزمین) ثابت، و شاخه آن در آسمان است؟!" (قرآن، ابراهیم: ۲۴ و ۲۵) تذکار[۱۵] دهندهٔ درخت، ما را به حقیقت ماهیت نامتناهی قرآن رهنمون می کند. تلاوت قرآن عملی است که محدود به این دنیا نیست و نتایج آن به بهشت می رسد که در آنجا میوه هایش در انتظار مومنان است. بدین ترتیب قرآن با این مثل خود را از زمرهٔ دیگر کتب زمینی می رهاند. همین راهی است پیش روی مذهب، آنچه او را از تحدید ساحت نامتناهی الهی دور می‌کند. کمتر چیزی می تواند مانند درخت، اندیشه کمال را به ذهن برساند، چون درخت برای نیل به کمال رشد، امکان زمانی و مکانی داشته است. لذا یکی از اصیل ترین زینتهای قرآن، زینت درختی است که شجیره (درختک یا ترنج) نام دارد و تردیدی نیست که بازنمون کلمهٔ طیبه است (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۳).

سرلوحه سوره، حاوی نام سوره، تعداد آیات و محل نزول است که تعمداً با خطی غیر از خط قرآن نوشته می شود؛ بوسیله ترنجی افقی تا حاشیه بیرونی ادامه می یابد و به آن اشاره دارد به گونه‌ای که برای چشم بصورت رهایی بسوی جایگاهی نامعلوم جلوه می کند. سرلوحه دریچه ای است برای دعوت چشم به ورود به متن کتاب آسمانی. سرلوحه بشارت متن است با شکوه و جلالی در شأن مقام خدا. در حقیقت توجیه سرلوحه نشان دادن حضور الهی یعنی خودِ قرآن است. "غایت و در حقیقت، توجیه هنر تذهیب نشان دادنِ بعدِ نهانِ تعالیِ الهی است" (همان، ۷۴). براساس آیه کلمه طیبه، کتاب بیش از هر چیز، عامل رجوع به مبدأ است و بر این اساس با ترنجی در حاشیه که اشاره به بالا دارد، بر ترنج سرلوحه تاکید می شود. این سیر صعودی را مستقل از نزول اولیه قرآن نمی توان یافت. متن قرآن بر هر دو سیر به یک اندازه تأکید می کند. در عربی برای وحی واژه تنزیل (فرو فرستادن) بکار گرفته می شود. یکی از آیاتی که خطاطان و مذهبان بسیار بدان توجه داشته اند و پیرامون نزول قرآن بصورت وحی است، این آیات است: "که آن، قرآن کریمی است، که در کتاب محفوظی جای دارد، و جز پاکان نمی توانند به آن دست زنند [=دست یابند]، آن از سوی پروردگار عالمیان نازل شده" (قرآن، واقعه: ۸۰ – ۷۷). هنرمند مذهب باید با هنر خود این سه بعد را ابلاغ کند: "قرآن از حیث محمل نزول وحی؛ قرآن از آن حیث که محل تجلی پر رمز و راز نامتناهی در متناهی است؛ و قرآن به لحاظ عامل صعود در رجعت به مبدأ" (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۴). درخت دنیایی به دو جنبه اخیر اشاره دارد، اما آیه ای هم هست که درخت در آن، به جهت نزول اشاره دارد. "و اگر همه درختان روی زمین قلم شود، و دریا برای آن مرکب و هفت دریاچه به آن افزوده شود (اینها همه تمام می شود ولی)، کلمات خدا پایان نمی گیرد" (قرآن، لقمان: ۲۷). تا اینجا نقش درخت منفی بود، اما اگر در زمینه مزبور بدان نظر کنیم، جنبه مثبت دارد. این آیه بیان می‌کند که چیزهای مادی در قیاس با آنچه بر آن دلالت می کنند، هیچند، اما این معنا نیز از آیه استفاده می شود که درخت برای تمثیل نوشت افزار ملکوتی نماد خوبی است. نام سورهٔ القلم (سوره ۶۸)، مأخوذ از قلم ملکوتی است، که ابزار تعلیم وحی خوانده شده است. از نظرگاه نزول، ترنج سرلوحه سوره برای تصویر کردن این ابزار است. "قلم نه معنایش بما هو قلم تغییر می کند و نه شأنش در مسیر مستقیم نزول وحی نازلتر از همتای خود، یعنی "لوح محفوظ" است و لذا ذاتاً با آن یکی است" (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۴). در حقیقت این موضوع به دو جهت دارد، و شکل افقی و خنثای ترنج در سرلوحه، نشان دهندهٔ هر دو جهت است.

حاشیه هم که ترنج در آن است و رئوسش به لبه های آن اشاره دارد، دارای معانی متعددی است. قرار گرفتن آن در بیرون متن از سیر نزولی وحی از مرتبه کتاب مکنون به ظاهر حکایت می کند. با یک بیان می توان گفت که حاشیه در بیرون قسمت اصلی قرار می گیرد و با بیانی دیگر حاشیه در "ماورا"ی متن قرار می گیرد که این بیان اخیر را باید برای رجعت به مبدأ لحاظ کرد. این حاشیه همان ساحل ابدیتی است که نتیجهٔ اعمال نیک انسان همچون موجی آغاز و در آن آرام می‌گیرد (اشاره به آیه کلمه طیبه و شجره طیبه)؛ آنجا که ترنج، شرفه‌ها و برگه ها و پیچ و تاب اسلیمی ها رو بدان دارند.

نماد دیگری برای بیان کمال و عدم تناهی، خورشید رخشان است که باطناً با درخت مربوط است. قرآن بارها خود را به عنوان نور یا منوّر می خواند و به کرات در تذهیب قرآن، نکات حواشی قرآن (نشان سجده و...) را در دایره ای رخشان و کنگره دار قرار داده اند. شمسه به معنای خورشید کوچک (و همچنین تزئینات ستاره گون) را گاهی به جای ترنج کوچک در حد فاصل آیه ها هم می گذارند. گاه تمثیل نور و درخت با هم در می آمیزند، در جایی که شمسه در دل ترنج سرلوحه قرار می گیرد یا جایی که خود ترنج گرد و رخشان می شود. جهات صعودی و نزولی در اینجا نیز مصداق دارد، وحی صرفاً نوری نیست که از عالم دیگر بتابد (نزول)، بلکه نور خود را از طریق هدایت به عالم دیگر می تاباند (صعود). این الهام واژگونهٔ معادی از الهام روحانی جدا نیست و با هر چیزی که به ماورا اشاره دارد تصویر می شود.

اسلیمی نیز با تنوع و انعطاف منضبطش ملهم از شکل شاخه‌ها و برگ های گیاهی است و فضاهای خالی در آن دیده نمی شود. دارای شخصیتی تزئینی است و از هرگونه مفهوم معنی داری بدور است. درون ترنج و شمسه و زینت های حاشیه را پر می کند و گاهی قاب محیطی بخش اصلی صفحه نیز هست، هر چند که در مکاتب مختلف آنچنان متنوع جلوه گر شده است که توصیف آن با کلمات نشان دهنده عظمت ابداعات آن نمی تواند باشد. اسلیمی بیشتر شبیه تاک است و بدلیل پیچیدگی خود موجودی پر رمز و راز است و بدون اشاره به جهتی خاص، تصویری از میل و شوق است. اسلیمی "تصویر ضرب آهنگی است که با تکرار مداوم یک نگاره در فواصل منظم همچون "ذکر"، آهنگ موزون قرآن را تداعی می کند" (افشار مهاجر، ۱۳۷۹، ۵۲). تکراری که هرگز کسل کننده و تکراری نیست. در اسلیمی فضای پر و خالی و طرح زمینه دارای ارزش یکسان هستند. همان طور که خطها بر هم می غلطند، چشم بیننده را می چرخانند و آن را در یک

نقطه از اثر خیره نمی کنند. در حقیقت اسلیمی "مانند درخت موجودی زنده است و وقتی که در زمینه خط قرار می گیرد، در زمینه افزایش تأثیر حروف به مثابهٔ محمل کلمه حی در می آید" (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۵).

یکی دیگر از ویژگی های تذهیب قرآن وفاداری به سطح دو بعدی کاغذ و اجتناب از بیان روابط فیزیکی دنیای واقع در اطراف ما به لحاظ بصری است. این برای خدشه دار نکردن روحیه ملکوتی قرآن است. این نکته را نیز باید یادآوری کرد که مذهبان مایل نبودند که صدایشان بالاتر از صدای قرآن باشد و بخصوص تمایل به اجتناب از صراحت ها برای جلوگیری از تجسم زودرس خیال داشتند تا از تعمق روح در جهت مطلوب بازنمانند. همچنین "باید توجه داشت که هدف کلی تذهیب، تذکار بعد عالیتر یا عمیقتر متن است" (لینگز، ۱۳۷۷، ۷۶).

بر اساس سخن پیامبر "انا مدینه العلم و علی بابها" می توان گفت که الهام اولیه این هنر نیز از این "باب" صادر شد. چنانکه "دوست محمد" در کتاب شرح احوال هنرمندان و نقاشان می گوید: "در اخبار چنین آمده است که اول کسی که به نقش تذهیب زینت افزای کتابت کلام لازم الترحیب شدند، حضرت بالنصرت امیرالمؤمنین و امام المتقین اسدا... الغالب... علی بن ابیطالب علیه السلام بودند... و چند برگ که در عرف نقاشان به اسلامی معروف است، آن حضرت اختراع فرمودند" (بینیون، لورنس و دیگران، ۱۳۶۷، ۴۱۴).

همچنین قاضی میر احمد منشی قمی مورخ دوره صفوی در کتاب "گلستان هنر" در قسمت "ذکر احوال نقاشان" منظومه ای دارد که حکایت حضور جمعی از هنرمندان چینی در محضر حضرت محمد صلی الله علیه و آله را بیان می کند. "چینیان اثری زیبا و هنرمندانه نزد پیامبر آوردند و از ایشان خواستند تا هنرمندان مسلمان هم آثار خود را ارائه دهند. پیامبر قلم در دست گرفتند و نقوش تذهیبی اسلامی را طراحی کردند.

چو شاه ولایت بدید آن رقم
به اعجاز بگرفت در کف قلم
رقم کرد اسلامی دلربای
که شد حیرت افزای اهل ختای
چون آن اصل افتاد در دستشان
شد آن نقش های دیگر پستشان"
(منشی قمی، ۱۳۵۹، ۱۲۸).

این گونه می توان ادعا کرد مشیخهٔ روحانی مذهبان نیز بی هیچ شک و دگرگونی به حضرت رسول صلی الله علیه و آله و حضرت علی (ع) می رسد.

۳. ارتباط بصری میان کتابت و تذهیب

در این قسمت با ارائه چند نمونه به بررسی ارتباط بصری میان کتابت و تذهیب در سبک های چهار قرن اولیه اسلام می پردازیم.

۱. تصویر ۱: متن با مرکب قهوه ای نوشته شده و بدون اعراب گذاری است. سه جفت نقطه قهوه ای رنگ افقی آیه ها را از هم جدا کرده است. هر پنج آیه با یک "الف" قرمز رنگ که نقطه هایی آن را احاطه کرده و هر ده آیه نیز با دایره ای قرمز رنگ مشخص شده است (دیتیل های تصویر ۱). در دایره مذکور حروف ابجد به رنگ سیاه نگاشته شده اند که از طریق آنها می توان به شماره آیه پی برد (دروش، ۱۳۷۹، ۳۱). می توان به جرات بیان کرد که تمامی نقوش تذهیب این نسخه خطی، حاصل بازی قلم کاتب بوده است؛ یکسان بودن پهنای این نقوش با پهنای قلم کتابت و حتی یکسانی رنگها (به جز علامت فصل هر ده آیه که بنا به ادعای دکتر فرانسیس دروش در کتاب سبک عباسی بعدها به نسخه افزوده شده است)، موید این مطلب است.

تصویر ۲: متن با مرکب قهوه ای رنگ نگاشته شده است و نقطه‌های قرمز رنگ برای نشان دادن اِعراب گذارده شده اند. نشانه سه حرکت اریب قلم بر روی صفحه به منزله محل فصل هر آیه است که این نشانه هم حاصل بازی قلم کاتب بوده است. یک نوار تزیینی حد فاصل دو سوره را مشخص می کند. این نوار ردیفی از گل های کوچک با نوعی آرایش برگ مانند است که به یک انار ختم می شود (همان، ۳۲). هر یک از گل ها قابل انطباق بر فرم یک دایره هستند؛ دایره ای که کاملاً با دایره سرِ "م" و "و" و "ق" و ... برابر است. انار نیز نقش تزیینی مدوری است که تداعی کننده فرم دایره است (تصاویر ۴ و ۵).

در هر دو اثر، کشیدگی زیادِ حروف "ا"، "ل"، "ک"، "ط"، "ق"، "ع"، "ع"، "ن"، "ن" و ... در راستای عمودی (هر چند کمی مایل به راست) و همچنین کشیدگی برخی حروف مانند "ی" در جهت افقی طرح کلی اثر را به سمت هندسه پیش برده اند. نقوش تذهیب و حروفی که تداعی کننده فرم هندسی دایره هستند، بر تاکید این امر نقش موثری ایفا می کنند (تصاویر ۴ و ۵).

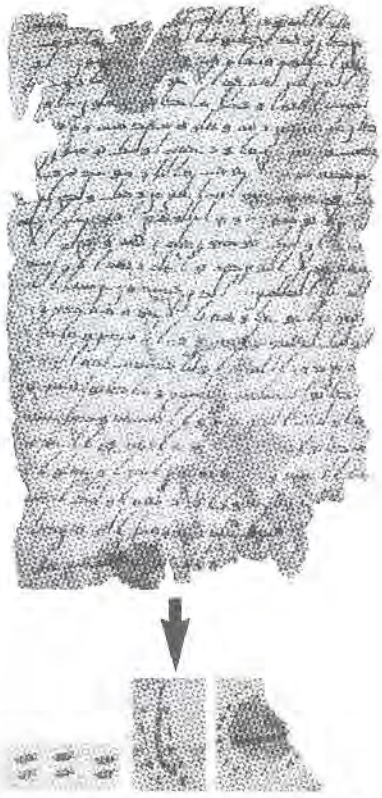
چنانکه در تصاویر ۱ و ۳ مشاهده می شود، تذهیب و کتابت هردو از گرید[۱۶] مشترکی متابعت می کنند.

۲. در نمونه های متعلق به سبک عباسی نخستین، متن با مرکب قهوه ای تیره نوشته شده است و نقطه های قرمز اِعراب متن را نشان می دهند. "طرح تذهیب در چهار صفحه تذهیب شده کاملا با یکدیگر متفاوت است، اما در تک تک آنها قانون خارج قسمت مستطیل طلایی رعایت شده است" (دروش، ۱۳۷۹، ۷۴). نقوش تذهیب در این نسخه بر پایه نقوش هندسی چون دایره، مربع، لوزی و بیضی نظام یافته اند (تصاویر ۱۲ و ۷).

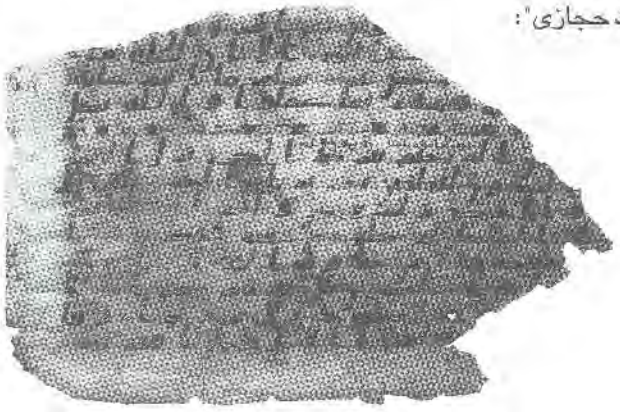
کشیدگی زیاد حروفی چون "ک"، "ب"، "ت"، "ث"، "ی"، "د" در راستای افق، همچنین طرح کلیِ قائم و ایستای حروفی چون "ن"، "ا"، "ـا" جلوه بصری اثر را به سمت ترسیم و هندسه نزدیک کرده است و انطباق برخی حروف بر فرم دایره بر قوت این مسئله افزوده است (تصویر ۱۲).

پهنای کادر حاشیه تذهیب دقیقاً با پهنای قلم کتابت برابر است. گریدِ صفحاتی که فقط دارای تذهیبند، صفحاتی که فقط دارای نوشته‌اند و صفحاتی که هم نوشته و هم تذهیب دارند، کاملاً یکسان است (تصاویر ۷ و ۹ و ۱۰). این گریدها چنان که پیشتر گفته شد، تقسیماتی است که پیش از کتابت و تذهیب، توسط کاتب یا مذهب انجام شده است.

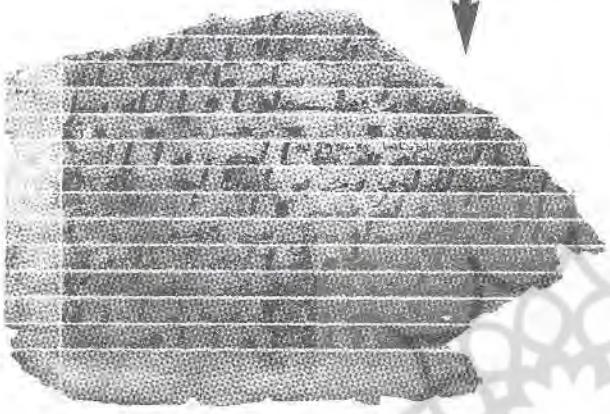
نمونه هایی از "سبک حجازی":



تصویر ۱ و دیتیل هایش - اواخر قرن اول هجری قمری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست KFQ60، آیات ۱۴ تا ۳۵ سوره "هود"، مخدوش و آسیب دیده، بزرگترین ابعاد کنونی آن ۲۰/۵×۳۲/۵سانتی متر با ۲۳سطر تا ۲۵ سطر در صفحه، نسخه پوستی، روی لت بر سمت مودار پوست، ابعاد متن ۲۹/۵×۲۰/۵سانتی متر.
تصویر پایین - علامت فصل هر ده آیه، علامت فصل هر پنج آیه و علامت فصل هر دو آیه مربوط به تصویر ۱.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۳۰)



تصویر ۲



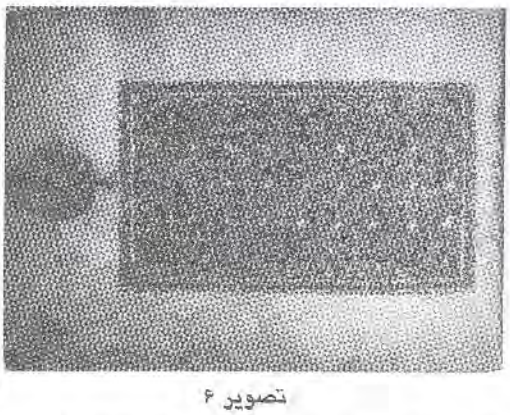
تصویر ۳- گرید حاکم بر اثر.

تصاویر ۲ و ۳- اوایل قرن دوم هجری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست KFQ59، از آیه ۶۳ سوره "نور" تا آیه ۴ سوره "فرقان"، دست نوشته مخدوش و آسیب دیده، حداکثر ابعاد ۲۴/۵×۱۶سانتی متر، ۱۱ تا ۱۳ سطر در صفحه، نسخه پوستی، پشت لت سمت مو دار پوست، ابعاد متن ۱۲/۸×۲۰/۵سانتی متر (دروش، ۱۳۷۹، ۳۲).
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۳۳)

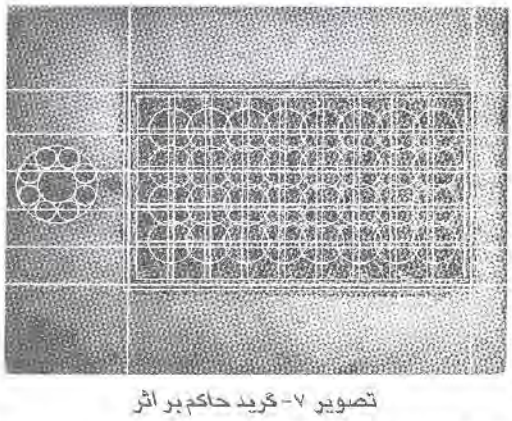
تصویر ۵- تطبیق فرم هندسی دایره با تذهیب در تصویر ۲.
(ماخذ: نگارنده)

تصویر ۴- تطبیق فرم هندسی دایره با حروف نمونه های سبک حجازی.
(ماخذ: نگارنده)
(ردیف بالا مربوط به حروف تصویر ۱ و ردیف پایین مربوط به حروف تصویر ۲ است.)

نمونه هایی از "سبک عباسی نخستین" مربوط به یک نسخه:

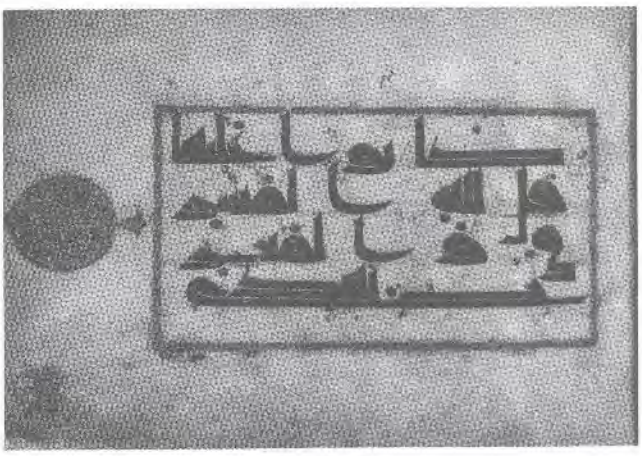


تصویر ۶

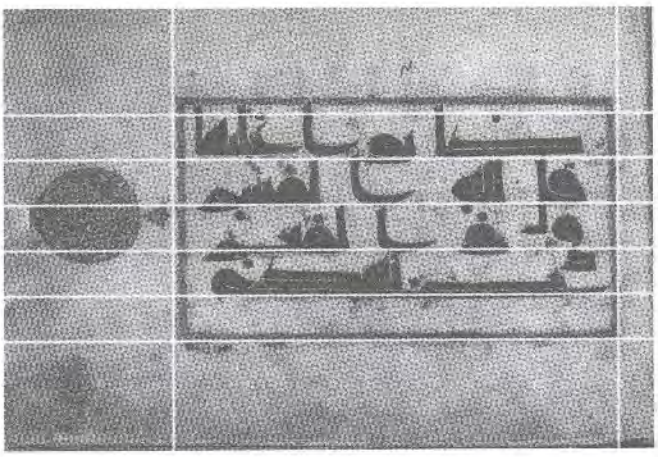


تصویر ۷- گرید حاکم بر اثر

تصاویر ۶ و ۷- اواخر قرن سوم هجری قمری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست QUR372.، ۲/۲۸×۶/۲۰ سانتی متر، ۶سطر در صفحه، نسخه پوستی، ابعاد فضای متن ۴/۱۰×۲/۱۹سانتی متر.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۷۵)

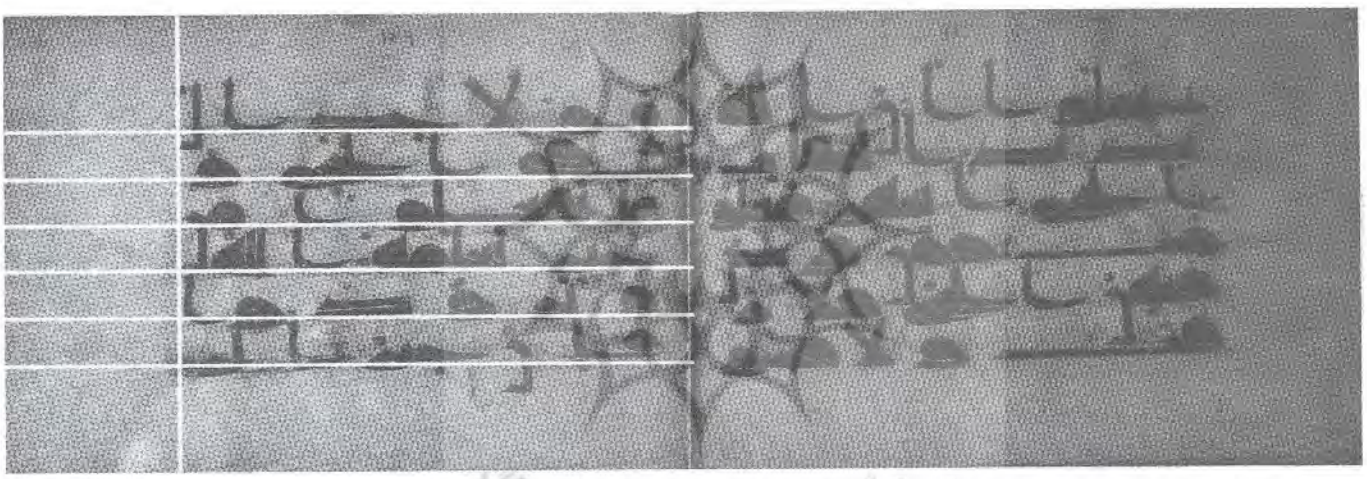


تصویر ۸

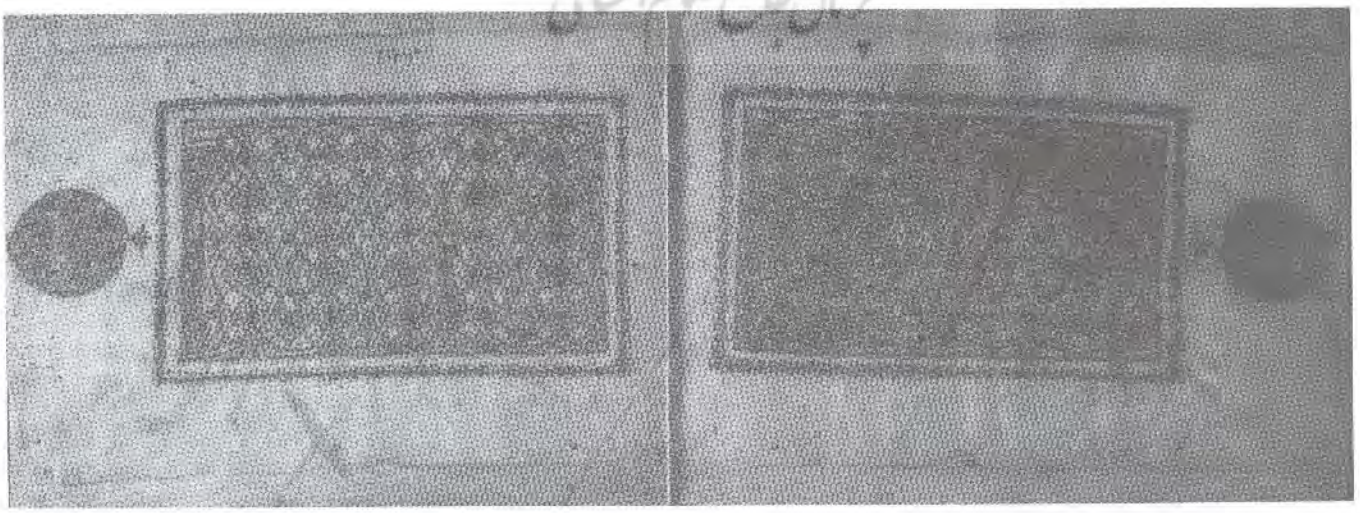


تصویر ۹- گرید حاکم بر اثر.

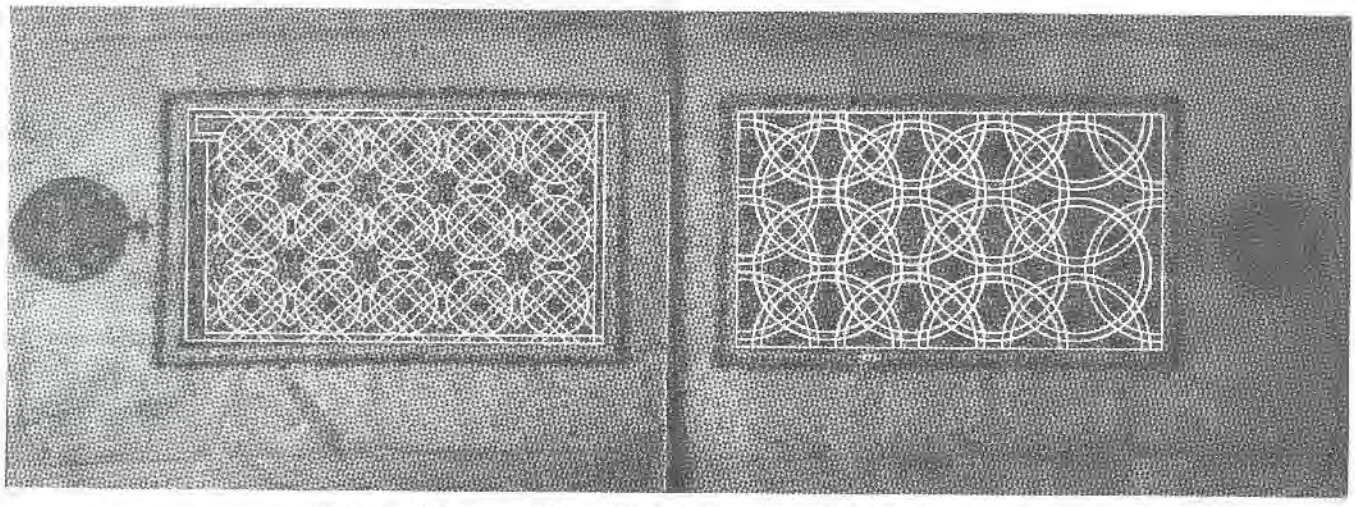
تصاویر ۸ و ۹- اواخر قرن سوم هجری قمری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست QUR372، ۲/۲۸×۶/۲۰ سانتی متر، ۶سطر در صفحه، نسخه پوستی، ابعاد فضای متن ۴/۱۰×۲/۱۹سانتی متر.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۷۵)



تصویر ۱۰- اواخر قرن سوم هجری قمری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست QUR372، ۲/۲۸×۶/۲۰ سانتی متر، ۶سطر در صفحه، نسخه پوستی، ابعاد فضای متن ۴/۱۰×۲/۱۹سانتی متر.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۷۶و۷۷)



تصویر ۱۱- اواخر قرن سوم هجری قمری، گنجینه خلیلی، شماره فهرست QUR372، ۲/۲۸×۶/۲۰ سانتی متر، ۶سطر در صفحه، نسخه پوستی، ابعاد فضای متن ۴/۱۰×۲/۱۹سانتی متر.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۷۶و۷۷)



تصویر ۱۲-تطبیق فرم هندسی دایره و خطوط عمودی و افقی و مورب با تذهیب اثر بالا.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۷۶ و ۷۷)

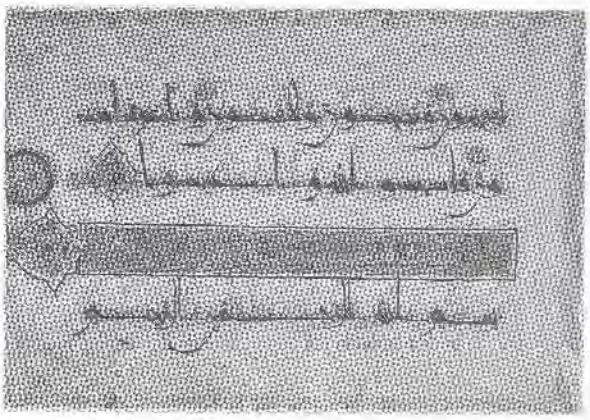
تصویر ۱۳- تطبیق فرم هندسی دایره با حروف نمونه سبک عباسی نخستین.
(ماخذ: نگارنده)

۳ . نقطه های دایره ای شکل قرمز، اعراب اثر را مشخص کرده است. بعد از هر آیه علامت گل مانندی دیده می شود که تداعی کننده فرم دایره است. همچنین محل فصل هر ده آیه با شمسه مدوری در حاشیه تعیین شده است، داخل این شمسه شماره آیات به رنگ طلایی بر زمینه ای قرمز نقش بسته است (روی لت، حاشیه سمت چپ). محل سجده در پایان سوره "نجم"، داخل یک لوزی تذهیب شده آمده است. عنوان و تعداد آیات سوره قمر با رنگ طلایی بر زمینه ای طلایی رنگ و هاشور خورده نوشته شده است. این عبارات داخل مستطیل کوچک تزیین شده ای قرار گرفته، که بین دو نوار متشکل از نقوش مدور در هم یافته ای، جای دارد. این مستطیل کوچک خود در مستطیل بزرگ سه قسمتی قرار گرفته است که هر طرف آن، دو مربع دیده می شود. داخل هر مربع یک لوزی رسم شده است. یک نقش تزیینی تقریباً به شکل لوزی نیز به سمت حاشیه سرلوحه امتداد یافته است. بر گرداگرد سرلوحه سوره، دستی کبود رنگ کشیده شده است. پهنای خطوط موربی که به عنوان نقطه بکار رفته است و البته بعدها به اثر افزوده شده است، تقریباً برابر با پهنای قلم دستها در تذهیب است.

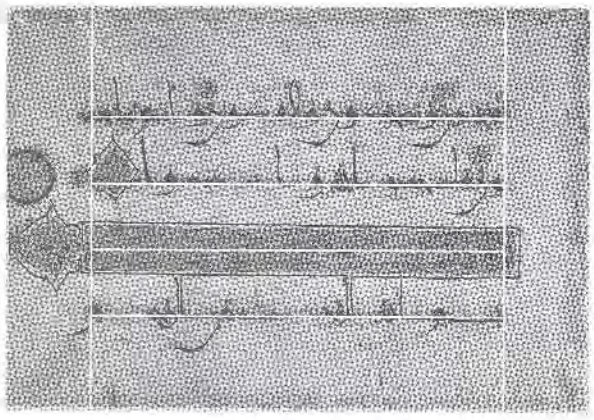
"ا" و "ل" با انواع اتصالاتشان در کلمه، بدلیل کشیدگی زیاد در جهت عمودی و "ر"، "و"، "ک"، "ـعـ"، "ـم"، "ـن"، "ن"، "ـق" و ... بدلیل کشیدگی بارز بصورت مورب، صورت ظاهری کتابت را به ترسیم نزدیک کرده اند. کشیدگی های حروف روی خط زمینه در جهت افقی و همچنین تداعی فرم دایره در برخی از حروف (تصویر ۱۸) نیز بر قدرت این امر افزوده است.

گرید های رسم شده با رنگ سفید نشان دهنده نظام کادربندی در صفحه است که هم کتابت و هم تذهیب از آن تبعیت می کنند (تصاویر ۱۵ و ۱۷).

نمونه هایی از "سبک عباسی نوین" مربوط به یک نسخه:

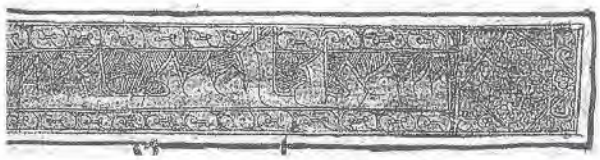


تصویر ۱۴- روی لت.

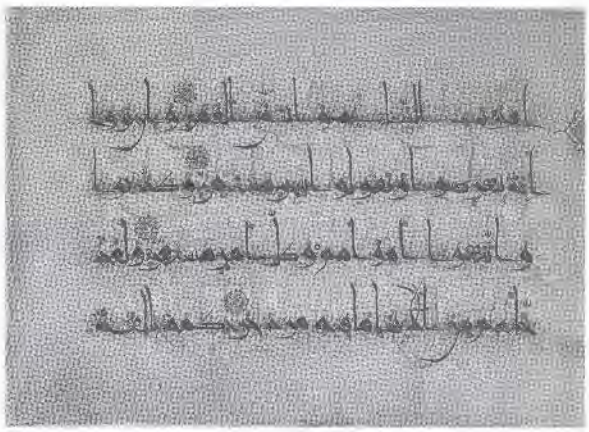


تصویر ۱۵- گرید حاکم بر اثر.

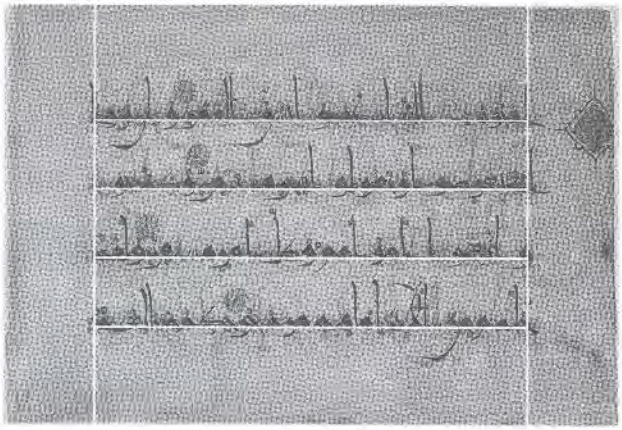
تصاویر ۱۴ و ۱۵-یک لت، اصفهان، رمضان ۳۸۴، گنجینه خلیلی، شماره فهرست KFQ90، ۸/۳۳×۹/۲۳سانتی متر، ۴ سطر در صفحه، نوشته شده بر روی کاغذی نازک، شکننده و براق و شیری رنگ با ۷ تا ۸ خط یک سانتی متری داخل کاغذ، ابعاد فضای متن ۸/۲۴×۹/۱۱سانتی متر، از آیه ۵۹ سوره "نجم" تا آیه ۵ سوره "قمر"، متن با مرکب سیاه تحریر شده است.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۱۵۳)



دیتیل سر لوحه سوره در تصویر ۱۴.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۱۵۳)



تصویر ۱۶- پشت لت.



تصویر ۱۷- گرید حاکم بر اثر.

تصاویر ۱۶ و ۱۷- یک لت، اصفهان، رمضان ۳۸۳، گنجینه خلیلی، شماره فهرست KFQ90، ۹/۲۳×۸/۳۳سانتی متر، ۴ سطر در صفحه، نوشته شده بر روی کاغذی نازک، شکننده و براق و شیری رنگ با ۷ تا ۸ خط یک سانتی متری داخل کاغذ، ابعاد فضای متن ۹/۱۱×۸/۲۴سانتی متر، از آیه ۵۹ سوره "نجم" تا آیه ۵ سوره "قمر"، متن با مرکب سیاه تحریر شده است.
ماخذ: (دروش، ۱۳۷۹، ۱۵۴)

تصویر ۱۸- تطبیق فرم هندسی دایره با حروف نمونه سبک عباسی نوین.
(ماخذ: نگارنده)

نتیجه

الف- اگر ادعای منابعی را که حضرت علی(ع) و حضرت رسول صلی الله علیه و آله را واضع کتابت و تذهیب قرآن کریم معرفی می کنند، بپذیریم، راز ارتباط بصری میان خطاطی و نقوش تذهیب بر ما گشوده می‌شود. معصومی که کامل ترین بشر و برخوردار از عالی‌ترین روابط روحانی و وحیانی با حضرت احدیت است، کتاب مکنون را از مقام خفی به مقام جلی آورده و کلام الهی را کتابت و اسلیمی تصویر نموده است؛ این امر نشان از سرچشمه گرفتن این دو هنر، از منبع جوشان حقیقت الهی دارد. اینکه ایشان حقیقت را چگونه یافته بوده‌اند که اینگونه بیان داشته‌اند رمز تذهیب و کتابت قرآن کریم است.

رمز، معنای باطنی است که تحت کلام ظاهری مخزون است و غیر از اهل، بدان دست نمی یابند. شاید به نوعی تذهیب هنر تفکر از طریق تصویر است. تذهیب در کنار آیات قرآن همواره بعد عالی تر متن را به خواننده تذکر می دهد. همواره هشدار می دهد که آنچه می بینی با تمام عظمتش، در مقابل آنچه پنهان و رمز آلود بیان شده بسیار کوچک است. به تحقیق ما چون از درک حقیقت وجودی قرآن و بطون آن عاجزیم، به دنبال رمز گشایی می رویم شاید که بخشی از حقایق برایمان روشن شود و این رمز گشایی بنا به سخن غزالی که درباره رمز می گوید: "رمز یا مثال چیزیست از عالم ملکوت، و عالم شهادت. نردبانی است به سوی عالم غیب و اگر نه چنین بود معرفت ما به عالم علوی ناممکن و سفر به حضرت ربوبیت و قرب خداوند دشوار بود" (کامرانی، ۱۳۷۹، ۲۴۸)، همان نردبانی است که ما را از ساحت متناهی به ساحت نامتناهی و حضرت ربوبیت سیر می دهد. تذهیب با در نظر گرفتن معنای رمزی آن، پیوند دهنده دو عالم ماده و روح، زمین و آسمان، واقعیات حادثه و صور مثال و... است. گشایش معنای این رمز وابسته به سلوکی قدسی است، سلوکی که انسان را به عالمی ماوراء انسان و بشر مرتبط می کند. آنگونه که نوشتن چون طلسمی است که نه فقط با تکنیک عالی و تجربه هنر، بلکه با ویژگی معنوی و روحانی آن نیز در ارتباط است، رمز گشایی آن هم که مسیر عکس را می پیماید، همین گونه است[۱۷].

ب- انس هنرمندان هنر قدسی با قرآن چنان بود که از بطون برخی آیات آن نظیر "آیا ندیدی چگونه خداوند "کلمه طیبه" (و گفتار پاکیزه) را به درخت پاکیزه ای تشبیه کرده که ریشه آن (در زمین) ثابت، و شاخه آن در آسمان است؟!" (قرآن، ابراهیم: ۲۴ و ۲۵)، "که آن، قرآن کریمی است، که در کتاب محفوظی جای دارد، و جز پاکان نمی توانند به آن دست زنند [=دست یابند]، آن از سوی پروردگار عالمیان نازل شده" (قرآن، واقعه: ۸۰ - ۷۷)، "و اگر همه درختان روی زمین قلم شود، و دریا برای آن مرکب و هفت دریاچه به آن افزوده شود (اینها همه تمام می شود

ولی)، کلمات خدا پایان نمی گیرد" (قرآن، لقمان: ۲۷)، "خداوند رحمان، قرآن را تعلیم فرمود" (قرآن، الرحمن: ۱-۲) و آیات سورهٔ القلم، در نشان دادن ضرورت هایی چون مقاطع آیات و سوره ها و جزء ها و آغاز و پایان قرآن و ... استفاده کرده و نقوشی چون اسلیمی، شجیره، ترنج، شمسه و... را استخراج کردند. نقوشی که نه تنها ساحت نامتناهی الهی را تحدید نمی کنند بلکه، جامعیت[۱۸] رمز آلود آن را از زندان ماده و ظاهر می رهانند.

ج- خطوط سبک حجازی و سبک عباسی بیش از سایر خطوط دوران اسلامی به ترسیم نزدیکند؛ خطوط عمودی، افقی، مایل و منحنی های آنها (که گاهی بسیار نزدیک به بخشی از محیط یک دایره هستند)، موید این مطلب است.

اسلیمی بر نظامی از خطوط مدور استوار است. تمامی علامات فصل آیات و سوره ها به جز چند استثنا از تصاویر هندسی سود برده‌اند. ترنج را می توان بر شکل هندسی دایره منطبق کرد. شمسه، خود دایره یا نیم دایره ای مزین است. سرلوحه سوره اغلب در کادر مستطیلی قرار می گیرد.

اساس تذهیب همان کادربندی نوشته است که از خطوط عمودی و افقی و مایل یا مدور، پیش از آغاز خطاطی و تذهیب روی صفحه تشکیل می شده و بر اساس اندازه صفحه، اندازه کادر، اندازه حروف و... تعریف می شده است. کادربندی با ویژگی های خاص هندسی اش، تذهیب و کتابت را به لحاظ گرافیکی بسیار مرتبط با هم و منسجم می‌سازد. این، در اعلاترین درجه در آثاری که هم به لحاظ کتابت و هم به لحاظ تذهیب کاری در حد کمالند، به چشم می خورد.

بر این اساس می توان ادعا کرد از آنجایی که تذهیب با اندکی تاخیر نسبت به کتابت و خطاطی قرآن کریم رشد خود را آغاز کرد، در به صورت درآوردن حقایق کتاب مکنون (خفی) ملکوتی، به لحاظ بصری، تحت تأثیر صورت خطوط قرآنی قرار گرفت؛ چون خطوط سبک حجازی و سبک عباسی بسیار به ترسیم نزدیک بودند، تذهیب در ایجاد خود از همین هندسه سود برد و در فرم هایی بسیار نزدیک به اشکال هندسی خود را نشان داد.

پی نوشت ها:

۱ وحی: پیام خدا به پیامبر (معین، ۱۳۷۵، ۴۹۹۱).

۲ حجاز: منطقه غربی شبه جزیره عربستان است که در امتداد بحر احمر قرار دارد. شهرهای مهم و قدیمی آن مکه و مدینه است و اکنون قسمت آباد و پرجمعیت کشور پادشاهی عربستان سعودی است (معین، ۱۳۷۵، جلد ۵، ۴۴۵).

۳ عباسی: خلفای بنی عباس (معین، ۱۳۷۵، جلد ۵، ۱۱۳۴).

۴ هنر قدسی: سنت، به تعبیر کسانی که سنت گرا نامیده می شوند و پیش از همه به تعبیر رنه گنون، عبارتست از اصول منشأ الهی و اطلاق آنها در طی زمان بر قلمروهای مختلف، از مابعد الطبیعه تا شعر و از موسیقی تا سیاست، در تمدنهایی که به سبب مبتنی بودن بر اصول الهی، سنتی نامیده می شوند. در حقیقت، می توان گفت که در دوره تاریخی همه تمدنهای طبیعی، از قبیل تمدنهای چینی، هندی، اسلامی و قرون وسطای غربی، سنتی بودند. در تمدن سنتی، که در آن هر گونه فعالیتی، مبتنی بر اصول منشئی نهایتاً الهی است، ساختن چیزها یا هنر در وسیع ترین معنی آن از امور استثنایی نیست. در این گونه تمدن ها هر هنری، هنر سنتی است که در عین حال مربوط است هم به ضرورتهای زندگی و نیازهای روحی استفاده کننده از هنر و هم به تحقق درونی هنرمند که صنعتگر نیز هست. در حقیقت، هنر چیزی جز خود زندگی نیست؛ هنر جزیی از آهنگ زندگی روزانه است، نه منحصر به فضای جدا شده موزه ها یا لحظات نادری از تقویم روزانه. هر هنر سنتی، به عنوان نتیجه اصول، نمادها، فنون، صور، الهام فوق فردی آن و بسیاری عوامل دیگر، اثر هنری مورد بحث را به اصول روحانی پیوند می دهد و به بیننده هنر کمک می کند تا از حضور امر الهی آگاه شود (نصر، ۱۳۸۰، ۴۸ و ۴۹).

هنر مقدس قلب هنر سنتی یک تمدن سنتی است که با مناسک و اعمال روحانی مربوط به دین و پیام الهی حاکم بر سنت مورد بحث سر و کار دارد. این هنر نیز، که برای تمییز آن از هنر سنتی به طور کلی، می توان آن را "هنر قدسی" نامید، البته هنر سنتی است ولی اصول روحانی مورد بحث را مستقیم تر منعکس می کند و طریق دست یافتنی تری به "برکت" صادر از منبع الهام حقیقت است، هنر مقدس خود نیز در نهایت امر نتیجه الهام الهی است. نه تنها موضوع آن دینی است، بلکه "فورم"، نحوه اجرا و زبان آیینی آن منشأ مقدسی دارد و از دینِ مورد بحث نشأت می کند. (نصر، ۱۳۸۰، ۵۰ و ۵۱).

۵ تحدی: فزونی جستن (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۰۳۵).

۶ لا یتغیر: غیر قابل تغییر.

۷ تهجی: حروف یک کلمه را از هم جدا کردن (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۱۷۳).

۸ بر طبق تعالیم اسلامی صفات الهی دو دسته اند؛ صفات جلالی و صفات جمالی که هر دو در تمام مراتب عالم متجلی است. علاوه بر آن، در هر جلال، جمالی و در جمال جلالی مترتب است. مثلاً قدرت که جلوه ای جلالی است ممکن است نعمت یا نقمت باشد و خود جمال ممکن است در ستر جلال بماند یا از روی کرم ظاهر شود. به ازای این دو وجه، به ترتیب دو شأن قبض و بسط وجود دارد که هر مخلوقی نسبت به آنها محل و معرض اسم جلالی خداوند یعنی القابض یا اسم جمالی خداوند یعنی الباسط واقع می شود. جلال و جمال علاوه بر نسبت عرضی نسبت طولی نیز با هم دارند بدین ترتیب که هر عالم برتر نسبت به عالمِ مادون خود (که تجلی آن باشد)، جلالی است. با ارزش ترین نمونه این ارتباط جفت خالق و مخلوق است. حدیث "من گنجی پنهان بودم و دوست داشتم شناخته شوم، و خلق را آفریدم تا شناخته شوم" بیان کننده تقریبی ارتباط قبض و بسط یا خفا و ظهور است. "به شباهت میان خلقت و وحی هم اشاره شده است، زیرا قرآن خود می گوید مثل اعلایش کتاب مکنون است، و این چیزی جز همان لوح محفوظ سابق الذکر نیست. پیداست که آن "گنج پنهان"، اگر چه قرآن را پیشتر خلق کرده، خود مظهر جلال است، و نسبت به قرآن منزل بر انسان در مقام قبض یا خفاست" (لینگز، ۱۳۷۷، ۱۷).

۹ جمال: زیبایی (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۲۴۰).

۱۰ جلال: بزرگی، عظمت، شکوه (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۲۳۶).

۱۱ تصوف: "تصوف، اساسا، بسط پیام معنوی پیامبر و مجاهده شخصی برای تجربه وجوه آن، از طریق مکاشفه مضمون وحی قرآنی است. معراجی که در اثنای آن،

پیامبر به اسرار الهی علم پیدا کرد، نمونه ای از تجربه ای است که صوفیان، به نوبه خود، برای نیل به آن به مجاهده پرداخته اند. تصوف، اعتراض بارز و شهادت غیر قابل انکار اسلام معنوی علیه گرایشی است که می خواهد اسلام را به صرف شریعت و ظاهر آن تقلیل دهد. تصوف، جزئیات سلوکی معنوی را بسط داده که درجات، مراتب و اصول آن مستلزم حکمتی بوده است که عرفان نامیده می شود. بنابراین، دو قطب شریعت و حقیقت، یا بهتر بگوییم، سه وجه شریعت، طریقت و حقیقت، زندگی و تعلیمات صوفیان اساسی است" (کوربن، ۱۳۸۵، ۲۶۶).

۱۲ تنیده: بافته (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۱۵۷).

۱۳ جامع: تمام ،کامل (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۲۰۸).

۱۴ کمال در عالم ماده (عالم انسانی)، در محدوده صور مورد بررسی قرار می گیرد و چون خداوند مجرد از صورت و ماده است، هنرمند هنر قدسی بایستی بدون آنکه خداوند را تحدید به صورت کند، ساحت الهی را بنمایاند.

۱۵ تذکار: یادآوری، ذکر (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۰۵۷).

۱۶ .گرید: شبکه بندی و کادربندی ایست که قبل از آغاز کار برای مشخص ساختن محدوده کار خوشنویس یا تذهیب و ... بر روی صفحه کشیده می شود.

۱۷ این نکته از یاد نرود که رمزگشایی تذهیب، تنها قسمتهایی از حقایق رمزی آن را برای ما آشکار می سازد و قسمتی از آن همیشه سر به مهر باقی می ماند چرا که با گذشت زمان، شرح ها و تفسیرها و ترجمه های مربوط به آن تغییر می کنند و معنای جدیدی به خود می گیرند.

۱۸ جامع: تمام ،کامل (معین، ۱۳۷۵، جلد ۱، ۱۲۰۸).

تشکر و قدردانی

از راهنمایی ها و زحمات آقایان دکتر مصطفی گودرزی و دکتر یعقوب آژند سپاسگزارم.

فهرست منابع

افشار مهاجر، کامران (۱۳۷۹)، نگاهی به صفحه آرایی قرآن های خطی و کاربردی کردن آن در گرافیک معاصر، سایه طوبی (اولین مجموعه مقالات دو سالانه نقاشی جهان اسلام)، صص۴۷-۸۵.

البستانی، فواد افرام (چاپ پنجم ۱۳۶۶)، فرهنگ عربی به فارسی (ترجمه منجد الطلاب)، ترجمه محمد بندر ریگی، انتشارات اسلامی، تهران.

ایمانی، علی (۱۳۸۱)، سهم ایرانیان در هنر خوشنویسی با تکیه بر خط کوفی، کتاب ماه هنر (ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کتاب) شماره ۵۲-۵۴، صص۵۶-۶۳.

بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۷۹)، تمهیدی در باب هنر دینی، سایه طوبی (اولین مجموعه مقالات دو سالانه نقاشی جهان اسلام)، صص۱۰۵-۱۱۷.

بینیون، لورنس و دیگران (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، انتشارات امیر کبیر، تهران.

دروش، فرانسیس (۱۳۷۹)، سبک عباسی، ترجمه پیام بهتاش، ج اول از گزیده ده جلدی "مجموعه هنر اسلامی"، نشر کارنگ، تهران.

شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲)، خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمه اسدا... آزاد، شرکت به نشر، مشهد.

شیمل، آنه ماری (۱۳۸۰)، خوشنویسی و فرهنگ اسلامی ازمجموعه آثار هنری اسلامی، ترجمه دکتر مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس)، تهران.

قرآن مجید (چاپ سوم ۱۳۸۲)، ترجمه آیت الله العظمی مکارم شیرازی، ناشر دارالقرآن الکریم "دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی" چاپ جامعه مهندسین، تهران.

کامرانی، بهنام (۱۳۷۹)، رمز شناسی نقاشیهای معراج، سایه طوبی (اولین مجموعه مقالات دو سالانه نقاشی جهان اسلام)، صص۲۴۷-۲۷۹.

کوربن، هانری (چاپ پنجم ۱۳۸۵)، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، انتشارات کویر، تهران.

گرومن، آدولف (۱۳۸۳)، منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار، ترجمه دکتر مهناز شایسته فر، موسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس)، تهران.

لینگز، مارتین (۱۳۷۷)، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، نشر گروس، تهران.

لینگز، مارتین (چاپ دوم ۱۳۸۰)، هنر قرآنی خوشنویسی و تذهیب، راز و رمز هنر دینی (مقالات ارایه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی)، صص۲۹-۳۵.

معین، محمد (چاپ دهم ۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

منشی قمی، قاضی میر احمد (۱۳۵۹)، گلستان هنر، کتابخانه منوچهری، تهران.

نصر، سید حسین (چاپ دوم ۱۳۸۰)، هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس، راز و رمز هنر دینی (مقالات ارایه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی)، صص۴۵-۵۷.