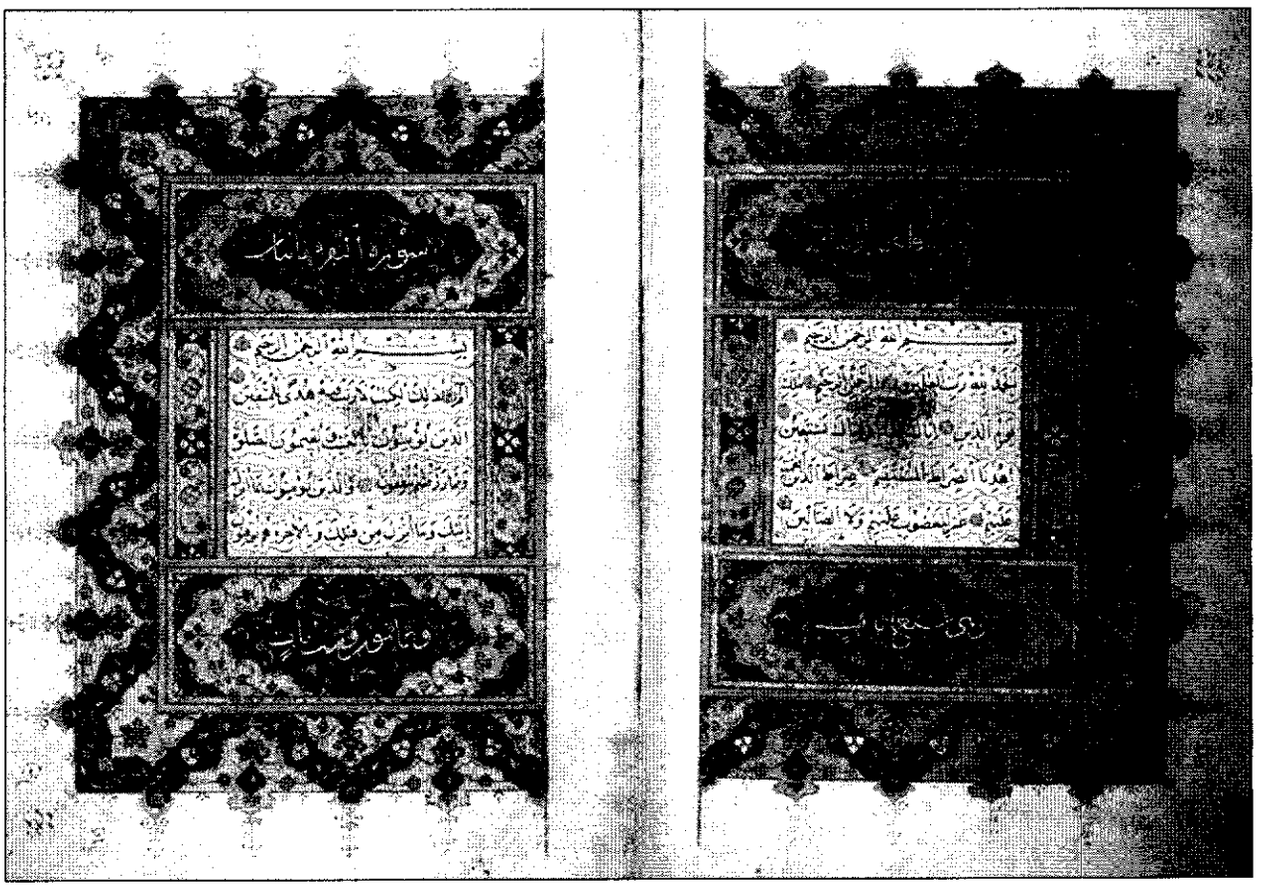
تاثیر صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی بر گرافیک معاصر

کامران افشار مهاجر

هنر بصری قرآن، اساس هنرهای بصری اسلامی است و هنر بصری اسلامی، باید انعکاس بصری کلام قرآنی باشد. ظهور اسلام که معجزهٔ آن کتاب آسمانی قرآن است، عامل اصلی پیشرفت و تکامل خوشنویسی میان اعراب و سایر اقوامی است که اسلام را پذیرفته‌اند. در اسلام، خوشنویسی عامل تجلی روحانیتی است که از کمال درون سرچشمه می‌گیرد. نخستین خطی که برای کتابت قرآن استفاده شده، کوفی بود و پس از آن خط نسخ در کتابت قرآن رایج شد. خطوط محقق و ریحان و ثلث نیز همزمان با نسخ متولد شد و عظمت خط کوفی را کامل کردند. در دورهٔ تیموری خط نستعلیق ابداع شد و اوج هنر کتابت قرآن‌های خطی را در دورهٔ تیموری و نیمهٔ اول دورهٔ صفوی مشاهده می‌کنیم. سپس تذهیب در قرآن در دورهٔ سلجوقی به حد مطلوبی از تکامل رسید و در دورهٔ تیموری و صفوی به اوج ارزشمندی بصری. پس از آن صفحه‌آرایی، قرآن‌های خطی شرح داده و «مسطر» معرفی شده است. فاصلهٔ سطح اشغال شده توسط حروف از لبه‌های کاغذ مورد بحث قرار گرفته و در پایان، نتیجه‌گیری شده که چگونه از ارزش‌های بصری قرآن‌های خطی می‌توان در گرافیک معاصر سود جست.



قرآن معجزهٔ دین اسلام است و برای مسلمانان کتابی مقدس و پایه و اساس دین به شمار می‌آید. این کتاب در مدت ۲۳ سال بر حضرت محمد(ص) پیامبر گرامی اسلام نازل گردیده است. ارزش‌های بصری این کتاب آسمانی از دیدگاه صفحه‌آرایی موضوع این مقاله است که در آن برای پرهیز از اطالهٔ کلام و ارائه مطالب تکراری، به مفاهیم گسترده‌ای مانند: هنر قدسی، تاریخچهٔ خط، تاریخچهٔ نقوش اسلیمی، ترکیب شیمیایی رنگ‌های سنتی و کتابت و... چندان پرداخته نشده است.

هنر قدسی برای تجلی ساحت الهی از فریبندگی‌های ظاهری دوری می‌کند و اگر در اساس هنرهای اسلامی عناصر شمایلی وجود ندارد، به همین دلیل است. «بر یونانیان باستان قول به کمال به نحوی غالب بود که به نادیده گرفتن سایر وجوه تعالی همچون عدم تناهی می‌انجامید و نتیجهٔ نهایی آن اکتفا به حدود امور سافل و متناهی بود. در اسلام نیز

اعتقاد به کمال غالب است. اما هنر اسلام هیچ‌گاه بر همان راه هنر یونان و روم باستان نرفت. زیرا اسلام قائل به ذات لایتناهی نیز هست: «هوالاول و الاخر والظاهر و الباطن» (آیه ۵۷:۳). به عبارت دیگر وقتی که قرآن می‌گوید: «به هر جا که نظر کنی روی خدا آن‌جاست». (آیه ۲:۱۱۵)، هیچ مفسری نمی‌تواند بگوید که این آیه صرفاً به الظاهر مربوط است، زیرا به نحوی لاینفک و پررمز و راز به الباطن والاول و الاخر هم ارتباط دارد».

طرح‌های تجریدی گیاهی و هندسی، هنر دینی اسلام را می‌سازند و مفهوم وحدت که دین اسلام مبتنی بر آن است، قابل نمایان شدن با هیچ شمایلی نمی‌باشد. اما به کار بردن تصویر به کلی در هنر اسلامی منع نشده است و در هنری که اختصاص به امور دینی نداشته باشد، می‌توان از تصویر استفاده کرد؛ با این ملاحظه که تصویر خداوند و یا پیغمبر اسلام(ص) و ائمه اطهار نباشد.

«هنر مقدس ضرورتاً از تصویرها حتی در وسیع‌ترین معنای آن ساخته نمی‌شود. آن ممکن است چیزی بیش از عینیت بخشیدن و صورت خارجی دادن خاموش و آرام یک حالت درونی تفکر و مراقبه نباشد. در این‌مورد، بازتاب هیچ تصور ذهنی نیست بلکه محیط پیرامونی را از لحاظ کیفی دگرگون می‌کند و آن را در تعادل و توازنی که مرکز ثقل آن عالم نامرئی غیب است، سهیم می‌سازد».

منع و تحریم تصویر کردن انبیاء و اولیاء در اسلام فقط از آن جهت نیست که شمایل چون بت احتمال داشته است که مورد پرستش قرار گیرد، بلکه دلیل اصلی احترامی است که از تقلیدناپذیری آنها در انسان برانگیخته می‌شود. «هفت صفت کلی که صورت الهی آدم را تشکیل می‌دهد، یعنی: حیات، علم، اراده، قدرت، سمع، بصر و کلام بیرون از هر نوع تجلی بصری است. یک تصویر نه حیات دارد و نه علم و نه قدرت و نه هیچ چیز دیگر از این صفات انسان را به حدود جسمانی‌اش تقلیل می‌دهد».

تزئینی بودن هنر اسلامی با این کیفیت خلأ که فکر و تامل را به همراه دارد، مغایر نیست. برعکس، عمل تزیین با صور انتزاعی، به واسطهٔ وزن و آهنگ ناگسسته و درهم پیچیده شدن بی‌پایان آن، بر کیفیت این خلأ می‌افزاید و به جای راهنمایی ذهن به جهانی خیالی، قالب‌های ذهنی را درهم می‌شکند. به همین دلیل است که تزیینات هندسی در هنر اسلامی، توسعه‌ای اعجاب‌انگیز می‌یابد.

تحریم تصویر انسان و جانوران به جهت مبارزهٔ قطعی با بت‌پرستی و آغاز اسلام که معمولاً به عنوان دلیل رشد و تکامل اعجاب‌انگیز نقوش تجریدی گیاهی و هندسی ذکر می‌شود و این توضیح که هنرمندانی که ذوق و استعداد هنرهای تجسمی را در آن زمان داشته‌اند در مسیر جایز یعنی استفاده از اشکال گیاهی و هندسی تجریدی به فعالیت پرداخته‌اند، البته بخشی از توجیه این تکامل و بالندگی شگفت‌آور می‌باشد ولی دلیل عمده و اصلی آن نیست. طرح‌های اسلیمی به‌جای تصویر به کار برده نشده‌اند بلکه درست عکس هنر تصویرسازی هستند. تبدیل یک سطح به بافتی از شکل‌های هم‌وزن و رنگارنگ، مانع از این می‌شود که ذهن بیننده بر روی صورت ویژه‌ای متمرکز شود، چنان که مرکز اسلیمی در همه جا هست و هیچ جا نیست. درواقع هنرمندانی که در فاصلهٔ زمانی نه چندان طولانی این نقوش تجریدی را به چنان مرتبهٔ رفیعی از تناسب و توازن و القای روحانیت و آرامش و ارزش‌های سرشار بصری رسانیدند، علاوه بر خلوص و اعتقاد و هدف مقدس و پاکی که داشتند، یعنی آرایش شایسته کلام خدا ـ بهترین کاری که آدمی می‌تواند عمر خود را به آن مصروف کند ـ به از میان برداشتن هرگونه حضوری توجه داشتند که ممکن است در مقابل حضور نامریی خداوند جلوه کند و باعث خطا و اشتباه شود.

هنر بصری قرآن، اساس هنرهای بصری اسلامی است. تکرار فراوان کتیبه‌ها ماخوذ از قرآن کریم بر روی دیوارهای مساجد و سایر ابنیه، انسان را یادآور این حقیقت می‌سازد که تار و پود حیات اسلامی از آیات قرآنی تنیده شده و از لحاظ معنوی متکی بر قرائت قرآن، نماز، اوراد و ذکرهایی است که از آن کتاب آسمانی اخذ شده است. اگر بتوان فیضی را که از قرآن کریم سرچشمه می‌گیرد یک ارتعاش معنوی خواند ـ و کلامی بهتر از این برای تفسیر آن نداریم، از آن‌جا که این نفوذ قرآنی هم معنوی و هم مسموع است، باید بگوییم هنر اسلامی بالضروره باید اثر این ارتعاش را در بر داشته باشد. بنابراین هنر بصری اسلامی، انعکاس بصری کلام قرآنی است.

خط در قرآن

معمولاً خط و تکامل آن درنتیجهٔ ضرورت‌های تولیدی، تجاری و اداری بوده است اما در مورد اعراب، این انگیزه ناشی از پیشرفت مادی نمی‌باشد بلکه منتج از ظهور اسلام در نیمهٔ نخست قرن هفتم میلادی و لزوم ثبت آیات آسمانی بود و به این ترتیب در نیمهٔ دوم قرن هفتم میلادی، نوعی دگرگونی بینشی و ناگهانی پدید آمد و خط در زندگی مردم

این ناحیه اهمیت یافت.

«خوشنویسی کتاب مبین در صدر اسلام، به منظور حفظ و نشر آن در بین مسلمانان، به خطی موسوم به «حجازی» یا «تنزیل» آغاز شد. پس از سال ۱۷ هجری قمری که شهر کوفه شکل گرفت، مردم آن‌شهر خط عربی را به شیوه‌ای خاص می‌نوشتند که با گسترش آن در سرزمین‌های اسلامی، خط عربی و مرسوم در صدر اسلام اصطلاحاً «خط کوفی» نام گرفت و خود سرمنشاء خطوط چندگانه و هنرهای مختلف کتاب‌آرایی و پیدایش نگارگری و تاثیرات ویژه در معماری اسلامی شد».

در اسلام، خوشنویسی عامل تجلی روحانیتی است که از کمال درون سرچشمه می‌گیرد، کمالی که ناشی از هماهنگی با خواست خداوند است. به همین جهت خوشنویسی و عرفان همواره پیوند نیرومندی داشته‌اند.

«اگر میان کتابت و ترسیم تمایزی قائل شویم، خط کوفی اولیه از همهٔ خطوط عربی به ترسیم نزدیکتر است. خط کوفی را نمی‌توان ایستا خواند، زیرا خطوط افقی چشمگیرش، که غالباً بسیار کشیده است، به آن تحرک می‌بخشد. اما برای این مجموعهٔ مجلل علایم رمزی، که برخی ساده و برخی مرکب از عناصر متعدد است، می‌توان ثباتی نسبی قائل شد که بر ضرورتی حتمی دلالت می‌کند؛ چنان که گویی حروف آن می‌خواهند قطعیت امر الهی را که منشاء وحی است، بیان کنند، یا گویی می‌خواهند اعلان کنند که پیامی که در بردارند، لایتغیر و ابدی است. در عین حال در این سبک چیزی واقعاً مرموز و مکتوم هست که گویی آن را بیش از آن که عیان کند، محفوظ می‌دارد، گویی از افشای اسرار خوف دارد و پیامی را بیان می‌کند که هنوز به تمامی مکشوف نشده است وهنوز تا حدی به مبداء مستور و مطهر خود اتصال دارد».

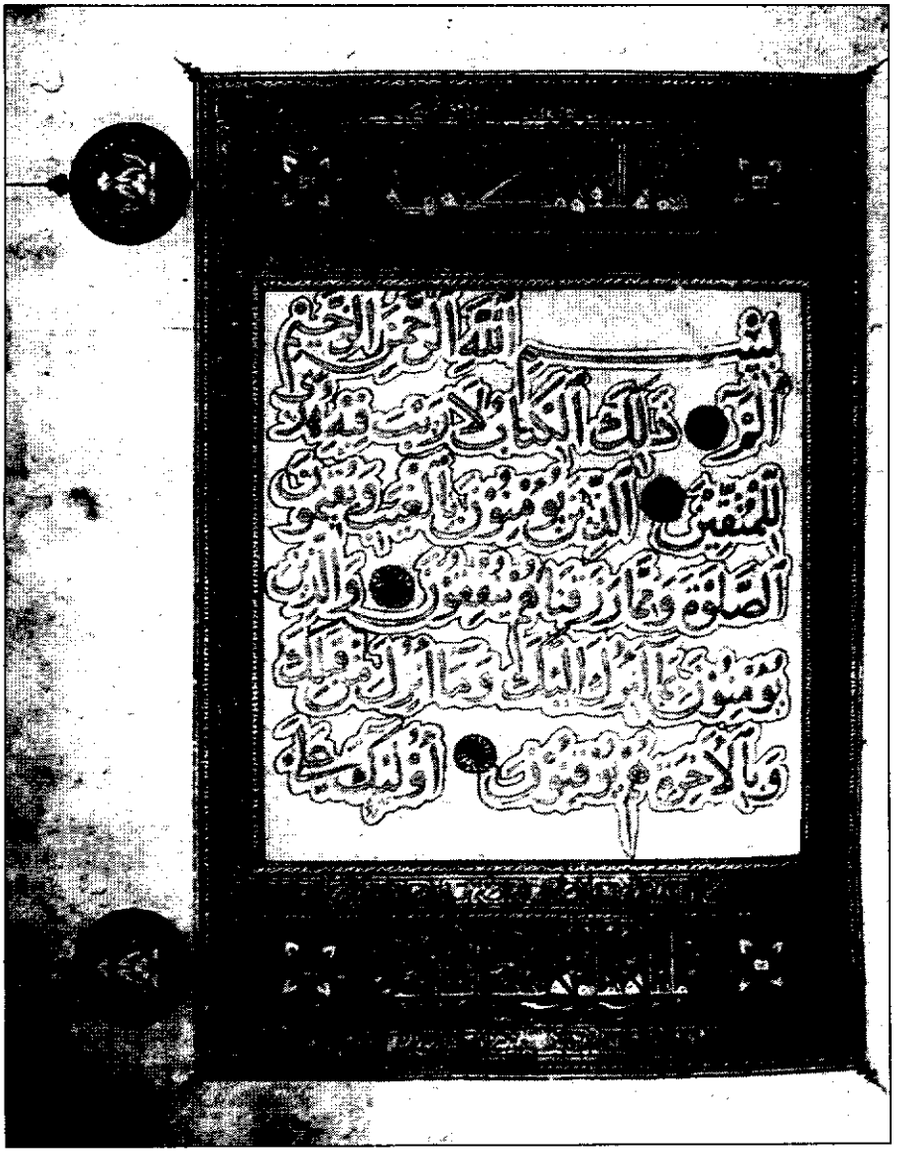
لحن قرآن صلابت و شکوه ویژه‌ای دارد که این ویژگی در روحیهٔ بصری خط کوفی و نیز خطوطی که بعد از آن برای کتابت قرآن استفاده شد، کاملاً آشکار است. در موارد اندکی در قرآن حضرت محمد(ص) و یا فرشتگان به صورت اول شخص مفرد سخن می‌گویند. در اغلب موارد خداوند به صورت اول شخص جمع که پرشکوهتر است، صحبت می‌فرماید که این شکوه در مجموعهٔ بصری هر صفحهٔ قرآن که از خوشنویسی، اسلیمی‌های حاشیه و ریزنقش‌های تزیینی تشکیل شده است، دیده می‌شود.

«هنگامی که حضرت علی(ع) کوفه را مقر خلافت خود قرار داد، این خط بیشتر از پیش رو به ترقی گذاشت».

پس از اندک زمانی، خط در کوفه و بصره و سایر شهرهای بزرگ، مقام بلندی یافت و بعد از آنکه اسلام قدرت فراوانی کسب کرد و بغداد مرکز خلافت شد، هنر خط در آنجا مورد توجه قرار گرفت و یکی از مهم‌ترین هنرهای اسلامی شد.

در قرآن‌های کوفی قرن‌های سوم و چهارم هجری، اِعراب را با نقطهٔ معمولاً سرخ، مشخص می‌کردند و برای تفکیک حروف مشابه، خطوط کوتاه مورب به کار می‌بردند . «خوشنویسان و استادان خط همیشه در زیبایی خط کوفی می‌کوشیدند و تفنن و ابتکارات زیاد در تحریر آن به خرج می‌دادند، تا آن‌جا که اشکال آن حدوداً به سی و هفت شکل مختلف رسید که در اصل باهم چندان تفاوتی نداشتند. تا اواخر قرن پنجم چهل و دو نوع خط کوفی تحریری و تزیینی به کار می‌رفت و بیشتر انواع آن در خراسان رواج داشت».

رشد و تکامل شگفت‌آور خوشنویسی با تحریر قرآن ارتباطی مستقیم دارد و خوشنویسان بهترین نمونه هنر خویش و نهایت توانایی خود را در نوشتن کلام خدا به کار برده‌اند. خطاط در این مقام، تمامی سعی خود را متوجهٔ زیبایی خط خویش می‌نماید تا حقیقت مستور در کلام، در قالب تصویری خط پوشانده نگردد و به بهترین وجهی بروز نماید.



«در نخستین دهه‌های قرن چهارم هجری، خطاطی به نام ابن‌مُقله خط پیوسته‌ای وضع کرد که کاملاً متناسب است زیرا در آن، اندازهٔ هر حرف متناسب با طول حرف الف تنظیم می‌شود. با تعیین چنین مبنای ریاضی برای خط بود که سایر خطاطان و به خصوص ابن‌بواب توانستند به خطی که به «نسخ» معروف است، آزادانه و در عین حال زیبا بنویسند».

ابن‌بواب اصلاحاتی در قواعد برجا مانده از «ابن‌مُقله» انجام داد و بر زیبایی خط افزود. سایر خطوطی که در نوشتن قرآن‌های خطی به کار رفته‌اند، تماماً یا از بعضی جهات از خط نسخ منتج شده‌اند. خط نسخ را می‌توان مهمترین خط قرآنی شمرد. نسخ کم‌کم برای کتابت قرآن جایگزین خط کوفی شد. پس از دورهٔ ابن‌بواب و پیروان او، نهایت مطلوب در خوشنویسی به دست «یاقوت مستعصمی» تجلی یافت.

در دورهٔ عباسی از خط محقق نیز برای قرآن‌نویسی استفاده می‌شد. خطوط محقق و ریحان و ثلث که ظهور همزمان با نسخ داشته‌اند، عظمت خط کوفی را کامل می‌کنند. خط ثلث بیشتر برای نوشتن سر سوره‌ها و صفحات افتتاحیه و یا در ترکیب با خط نسخ در کتابت قرآن استفاده می‌شده و کاربرد بیشتر آن بر دیوار مساجد بوده است که شاید اوج هنر

هنر قدسی برای تجلی ساحت الهی از فریبندگی‌های ظاهری دوری می‌کند و اگر در اساس هنرهای اسلامی عناصر شمایلی وجود ندارد، به همین دلیل است

قدسی همین کاربرد خوشنویسی در معماری مساجد باشد. «هنر قدسی به معنای دقیق لفظ شامل معماری و خوش‌نویسی است که با تار و پود صورت و معنای قرآن درآمیخته‌اند و گویی از آن جاری می‌شوند».

دورهٔ تیموریان (۷۷۱ تا ۹۱۱ هجری) بستر مناسبی را برای رواج و رشد خوشنویسی و سایر هنرها فراهم کرد و در اوایل این دوره خط نستعلیق توسط «میرعلی تبریزی» ابداع شد.

اوج هنر کتابت قرآن‌های خطی را در دورهٔ تیموری و نیز در زمان حکومت «شاه تهماسب صفوی» می‌توان به حساب آورد و پس از آن تا ورود صنعت چاپ به ایران با وجود نمونه‌های ارزشمندی از کتابت قرآن به طور کل نوعی افول در این هنر محسوس است که در بسیاری هنرهای دیگر نیز دیده می‌شود.

تذهیب در قرآن

هنر تذهیب یکی از پرآوازه‌ترین هنرهای اسلامی است که از قرون اولیهٔ هجری در کنار خوشنویسی، به اشاعهٔ فرهنگ غنی اسلامی پرداخته است. «تذهیب به معنی زراندود کردن، به هنری اطلاق می‌شود که در آن با استفاده از نقوش متنوع، کتب و اوراق خطی مزین می‌شوند».

در ابتدای امر، خوشنویس قرآن خود به تذهیب آن نیز می‌پرداخت ولی به تدریج تولید قرآن‌های خطی نفیس، نوعی کار گروهی شد که خوشنویسی و مذهّب و صحاف و گاهی هنرمندانی دیگر همکاری می‌کردند تا اثری به وجود آید که شایستهٔ ارائه کلام آسمانی باشد.

به کاربردن تصویر به کلی در هنر اسلامی منع نشده است و در هنری که اختصاص به امور دینی نداشته باشد، می‌توان از تصویر استفاده کرد؛ با این ملاحظه که تصویر خداوند و یا پیغمبر اسلام(ص) و ائمه اطهار نباشد

مذهّبان در دوره‌های مختلف از نقوش گوناگونی استفاده کردند که از میان آنها اسلیمی با تنوع و انعطاف منضبط خود، بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است و غیر از آن می‌توان از نقوش حصیری، زنجیری، ختایی و گره‌چینی نام برد که برای زینت صفحات قرآن به کار گرفته شده‌اند.

اسلیمی اساساً ملهم از شکل شاخه‌ها و برگ‌های گیاهی است و فضاهای خالی در آن دیده نمی‌شود. از نظر بصری، شخصیتی کاملاً تزیینی دارد و از هرگونه مفهوم معنی‌داری خالی است.

«در عهد سلجوقیان در قرون پنجم و ششم، با ظهور نوابغی چون «عثمان‌بن حسین وراق» و «ابوبکر احمدبن غزنوی» کار هنر تذهیب به جایی رسید که اگر این هنر در این مرحله هم متوقف مانده بود و هنرمندان دورهٔ مغولی، تیموری و صفوی چیزی بر آن نیفزوده بودند، می‌توانست در صدر هنر کتاب‌آرایی جهانی، خوش بنشیند و باعث رونق فرهنگ اسلامی گردد. مکاتب مختلف این هنر که معمولاً آمیخته به سنن بومی هر منطقه شکل می‌گرفت، از چنان تنوعی برخوردار است که توصیف آن با کلمات هرگز نشان‌دهندهٔ عظمت این ابداعات نیست».

ارزشمندترین آثار تذهیب قرآنی نیز در دورهٔ تیموری و نیمه اول صفوی در هرات، شیراز، اصفهان و قزوین شکل گرفته است و در دورهٔ صفوی جلال و شکوه تذهیب دوران تیموری، جای خود را به ظرافت و نازک‌خیالی‌های هنر صفوی می‌دهد.

با دقت و تامل در تذهیب‌های قرآن درمی‌یابیم که مذهّب، ظرایف و توانمندی‌های بی‌منتهای نمادهای مجرد سنتی را به خوبی درک کرده و به کار گرفته است و از شبیه‌سازی پرهیز داشته و از صراحت‌های تصویری اجتناب کرده است. مهم‌تر اینکه هرگز مایل نبوده است تزیینات صفحه، بیش از اندازه به چشم بیاید و بیش از متن توجه را جلب کندو اصطلاحاً صدایی بلندتر از صدای قرآن داشته باشد. هدف مذهب، نمایش بُعد عالی‌تر یا عمیق‌تر متن است و سعی دارد روح را در جهت ادامهٔ تعمق هدایت کند و تزیینات موجب تجسم زودرس خیال نگردد.

اسلیمی که بیشتر شبیه تاک است تا درخت، به دلیل پیچیدگی، خود موجودی پررمز و راز است. به جهت خاصی اشاره ندارد و میل نمی‌کند ولی تصویر شفافی از میل و شوق است. تصویر ضرب‌آهنگی است که با تکرار مداوم یک نگاره در فواصل منظم همچون «ذکر»، آهنگ موزون قرآن را تداعی می‌کند.

در اسلیمی فضای پر شده و خالی و طرح و زمینه همه، ارزشی یکسان دارند و باهم متوازن هستند و همان‌گونه که خط‌ها همواره پس و پیش برهم می‌غلطند، همان‌گونه هم توجه بیننده هرگز در یک نقطه از عوامل زینتی متوقف نمی‌شود.

«باید توجه داشت که هدف کلی تذهیب، تذکارِ بُعد عالی‌تر یا عمیق‌تر متن است». و مذهب با نوعی راز و ابهام سعی می‌کند که به این هدف برسد.

رنگ نیز در تذهیب در جهت همان اهداف شکل به کار می‌رود. پدید آوردن هماهنگی میان رنگ‌های گوناگون، از ویژگی‌های هنر ایرانی است که از زمان‌های بسیار کهن در هنر این سرزمین دیده می‌شود. از همان آغاز کار، هنرمند ایرانی با توانایی و مهارت شگفت‌آوری، ماهرانه‌ترین ترکیبات رنگی را در کتابت و معماری و به طور کلی هنرهای بصری ارائه داده است.

عمده‌ترین رنگ در تذهیب، طلایی است که همان‌گونه که اشاره شد، معنی واژهٔ تذهیب، همین زراندود کردن می‌باشد و در تزیین کتاب آسمانی، از آن فراوان استفاده شده است. طلایی، مبیّن نور است و نور جلوه بصری غالب مفاهیم مثبت معنوی می‌باشد.

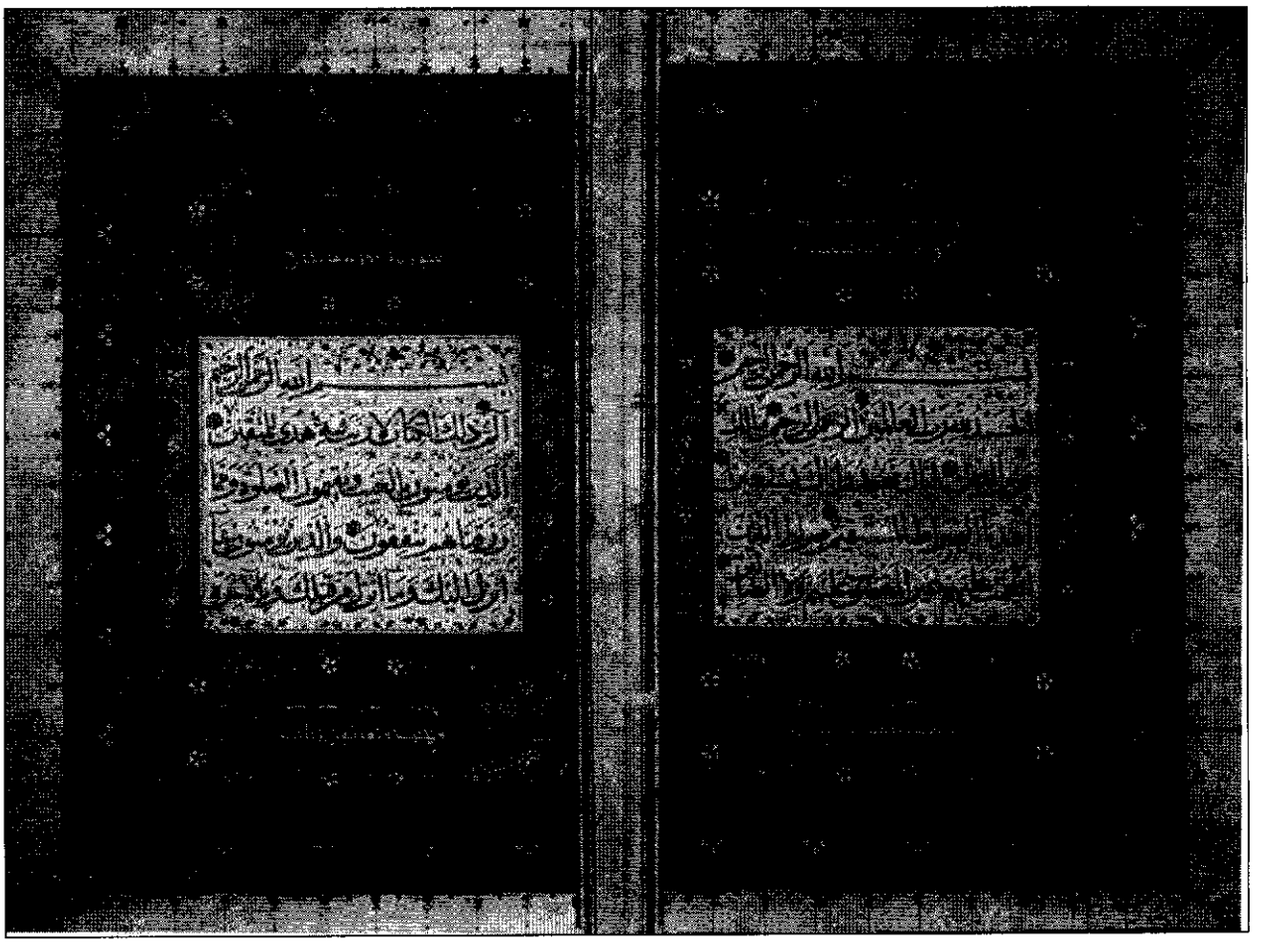
پس از طلایی، آبی مهم‌ترین رنگ تذهیب است که مفهوم بی‌انتهایش و لایتناهی بودن را می‌رساند و نماد مناسبی برای رحمت بی‌انتهای حق تعالی است و تضاد مطبوع و چشم‌نوازی با طلایی دارد. «طلا دارای سرزندگی‌ای است که عمق و ژرفای آبی را تعدیل کند، اما رنگی گرم نیست، اندک گرمی‌اش چندان نیست که به پای سردی آبی برسد. سردی‌ای که در مجموع به دست می‌آید، در ایجاد حالت قداست به خوبی مؤثر واقع می‌شود».

رنگ آبی مورد استفاده در تذهیب، بیشتر آبی لاجوردی و گاهی آبی فیروزه‌ای یا آبی زنگاری و مایل به سبز است و در ایجاد آرامش و متانت و سادگی در فضای تصویری که آرمان هنر ایرانی می‌باشد، نقش بسیار مؤثری دارد.

بدیهی است که نسبت مقدار استفاده از رنگ‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی و نیز مناطق گوناگون، یکسان نبوده است. تا قرن هفتم هجری قمری، انواع آبی تا سرمه‌ای، بیشترین رنگی هستند که بعد از طلایی و گاهی برابر آن در تذهیب به کار گرفته می‌شوند. علاوه بر طلایی و آبی، قرمز و قهوه‌ای آجری و سبز ، رنگ‌های دیگری هستند که در تذهیب قرآن‌ها دیده می‌شوند که نسبت به طلایی و آبی، سطح بسیار کمتری را در صفحه به خود اختصاص می‌دهند.

واضح و روشن است که این‌گونه اطلاعات در مورد رنگ، در تذهیب کتاب آسمانی به طور کلی صادق است، ولی موارد استثناء نیز فراوان دارد. به ویژه از دورهٔ صفوی به بعد، استفادهٔ زیاد از رنگ‌های فرعی مانند قرمز یا قهوه‌ای آجری را در تعدادی از قرآن‌ها مشاهده می‌کنیم.

در کتاب‌هایی که با موضوع هنرهای بصری یا تاریخ هنر دربارهٔ تذهیب قرآن گفت‌وگو می‌شود، مرسوم است که با قاطعیت توجیهاتی فلسفی دربارهٔ علت کاربرد هر رنگ ذکر شود که معمولاً دلایل روشنی هم همراه آن ارائه نمی‌گردد و به اعتقاد نگارنده، بسیاری از این نوع گفته‌ها هرچند نثر موزون و زیبایی را دارا هستند، ولی هیچ دلیلی برای صحت آنها وجود ندارد. آنچه مسلم است، این واقعیت می‌باشد که هنرمندی با



تمام خلوص از حداکثر توانایی‌هایش بهره گرفته است که در حد امکان فضای روحانی‌تری را ارائه دهد که شایستگی در بر گرفتن کلام آسمانی را داشته باشد. برای رسیدن به این هدف، هنرمند علاوه بر به‌کارگیری حداکثر توان و ظرفیت‌های خویش، از رسوم فرهنگ و روش‌هایی که برای بیان بصری به تدریج شکل گرفته‌اند و از اساتید قبل از خود به ارث برده است نیز طبعاً استفاده می‌کند و در این بستر اثر خود را به اجرا درمی‌آورد و البته خلاقیت فردی هم در این نوع نگرش، سهم خود را دارد. «در ورای سنت به ظاهر یکسان‌کنندهٔ ناظر بر هنر سنتی ایران، از خط گرفته تا اسلیمی و از پرده‌نگاری تا معماری، عامل گیج‌کنندهٔ «خلاقیت فردی‌ای که ناظر به سنتی جمعی» است، اهمیتی ظریف و زیبا می‌یابد. اتلاق «تکراری که هرگز تکراری و کسل‌کننده نمی‌گردد» اتلاقی درست بر ساختار اسلیمی است».

نقوش اسلیمی مبیّن حرکت حلزونی نیز هستند که «الکساندر پاپادوپولو» به حضور آن در نگارگری ایرانی اشاره دارد و آن را چنین توضیح می‌دهد: «منحنی حلزونی درعین حال مفاهیم ذهنی و باطنی مختلفی را دارا است. این منحنی خود یک نماد است. نماد یک حرکت مارپیچی که از خداوند به سوی روح آدمی فرود می‌آید و بار دیگر به سوی خداوند می‌رود. منحنی حلزونی درعین حال حرکت مذهبی، عارفانه و کیمیاگرانهٔ طواف را می‌سازند. اساسی‌ترین آیین‌های زیارت کعبه، طواف به دور حجرالاسود است. منحنی حلزونی به خودی خود تجسم ذات الهی است زیرا شکل هزارتویی (لابیرنتی) دارد. این رمز آگاهی و شناخت به ناشناخته‌هاست».

نقوش مُذهّب که برای تزیین کلام خدا و القای روحیه مطلوب معنوی در قرآن به کار می‌روند، علاوه بر حاشیه‌ها در قسمت‌های دیگری از کتاب آسمانی هم به چشم می‌خورند که موارد مهم آن به شرح زیر است:

سرلوح: در آغاز متن قرآن یا صفحهٔ دوم، نقوش دقیق هندسی با تذهیب تاج مانندی رسم شده‌اند که سرلوح نام دارد. گاهی در زیر سرلوح اصلی، یک کتیبهٔ مزین نیز افزوده می‌شود که به آن «سرلوح کتیبه‌دار» می‌گویند. سرلوحه درواقع دریچه‌ای است که چشم ما را برای ورود به متن کتاب آسمانی دعوت می‌کند. سرلوحه از متن بشارت می‌دهد و جنبه‌ای احترام‌آمیز دارد و از نظر بصری، شکوه و جلالی را القا می‌کند که در شان کلام خداست.

سرسوره: در ابتدای سوره‌ها قرار می‌گیرد و از قاب مستطیل شکل مُذهبی معمولاً تشکیل شده که به وسیلهٔ ترنجی افقی به لبهٔ کاغذ اشاره دارد و تا حاشیهٔ بیرونی کاغذ امتداد می‌یابد.

علامت پایان آیه: برای مشخص شدن پایان هر آیه، از نشانه‌هایی معمولاً دایره‌ای شکل استفاده می‌شود که تزییناتی هم در بسیاری از موارد دارد و علاوه بر کاربرد راهنمایی، جنبهٔ تزئینی و زیبایی نیز دارا می‌باشند.

شمسه: پس از صفحات بدرقهٔ ابتدای قرآن، معمولاً شروع صفحه سمت چپ مزین به شمسه است و آن عبارت است از نقشی دایره‌ای و مذهّب که شعاع‌هایی مانند خورشید از اطراف آن خارج شده است.

ترنج: بعضی نسخه‌ها در پشت صفحه اول یک نقش ترنج مزین دارند که معمولاً در میان آن مطالبی نوشته شده است. این مطالب غالباً عنوان کتاب در میان ترنج و فهرست خلاصهٔ مطالب کتاب در حواشی ترنج است. سر ترنج دو ترنج کوچک است که در بالا و پایین ترنج و متصل به

تکرار فراوان کتیبه‌های ماخوذ از قرآن کریم بر روی دیوارهای مساجد و سایر ابنیه، انسان را یادآور این حقیقت می‌سازد که تار و پود حیات اسلامی از آیات قرآنی تنیده شده و از لحاظ معنوی متکی بر قرائت قرآن، نماز، اوراد و ذکرهایی است که از آن کتاب آسمانی اخذ شده است

آن به صورت افقی رسم شده است. نیم‌ترنج، دو ترنج نیمه است که بالا و پایین صفحه‌ای که ترنج و سرترنج در آن است، مجزا از آنها نقش شده است.

لچکی: یک ربع ترنج کامل است که به آن «گوشه» یا «کنج» نیز می‌گویند و گاهی در چهارگوشهٔ صفحه‌ای که در میان آن ترنج و سر ترنج و نیم ترنج نقش شده است، ترسیم می‌شود. این نقش در تزیین جلد نیز به کار می‌رود.

شرفه: خطوط ظریف و شاخک مانندی است که دورتا دور جدول را فرا می‌گیرد و از نظر بصری، جلوه‌ای از نور را می‌رسانند.

صفحه‌آرایی در قرآن

«آراستن» که سرچشمه و هدف اصلی هنر ایرانی است، فقط برای خوشایندی چشم یا شادی ذهن نبوده و غالباً معنایی ژرف و والا نیز در میان این ظاهر آراسته حضور داشته است. بویژه در آرایش صفحات قرآن، این زیبایی و جذابیت بصری بسیار عمیق بوده است و هنرمند توانسته است که سطح دوبعدی اثر را مبدل به تصوری از مراتب وجود سازد و افق حیات عادی و وجود مادی را به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی مافوق این جهان نماید.

«بنیاد هنر ایرانی برآراستن و آرایش نهاده شده است و از همان آغاز، هنرمندان این سرزمین کوشیده‌اند نقش‌هایی بنگارند که کنایه و نشانه‌هایی از اشکال و اشیاء دور و بر آنان بوده است و این شیوهٔ نمایش، به دیدهٔ برخی از فیلسوفان، کار اصلی و ویژهٔ اندیشهٔ آدمی است. در این شیوه، امور خارجی با نقش‌هایی نگاشته می‌شود که آنها را تعبیر و تنظیم می‌کند. این‌گونه نگاره‌ها، نه تنها اشیا را به شکل انتزاعی نشان می‌دهد، بلکه جنبهٔ عاطفی آنها را نیز جلوه‌گر می‌سازد و چون این نقش‌ها بر باورهای دینی استوار باشد و همبستگی میان هر نشانه و آداب و رموز مذهبی دریافت گردد، آن‌گاه ژرف‌ترین تاثیر را پدیدار می‌سازد».

همان تعریف معاصر صفحه‌آرایی، برای قرآن‌های خطی قدیمی نیز صادق است که: «صفحه‌آرایی شاخه‌ای از ارتباطات تصویری است که موضوع آن ایجاد روابط مناسب و زیباشناسانه در صفحه، بین عناصر نوشتاری و تصویری و فضاهای خالی است».

علاوه بر خوشنویسی و تذهیب که دو عامل بصری مهم در صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی است، حضور نوعی کارگردانی و مدیریت هنری در تولید قرآن‌های خطی محسوس است که اهمیت آن از یک یک اجزاء بصری صفحه و مهارتی که در طراحی آنها به کار رفته، بیشتر است. قرآن‌های خطی نخست توسط هنرمند باتجربه‌ای که در نگارگری و یا خوشنویسی و یا هر دو تخصص و مهارت داشته، طراحی کلی می‌شده است و در آن مرحله هنرمند مواردی مانند فاصلهٔ سطرهای متن از یکدیگر، طول سطرها، قطع قرآن، فاصلهٔ سطح اشغال شده توسط متن هر صفحه از حاشیه‌ها، ابعاد سر سوره‌ها و... را تعیین می‌نموده است. سپس براساس این انتخاب‌ها ابزار ساده‌ای به نام «مَسطر» یا «مَسطره» ساخته می‌شده که وظیفهٔ «صفحه ماکت» یا «گرید» امروزی را انجام می‌داده است.

مسطر صفحه‌ای از جنس مقوای ضخیم یا چوب نازک بوده است که آن را به اندازه یک صفحهٔ کتاب می‌ساختند و با آن، محل دقیق استقرار سطرها در صفحه و کادر محیط بر سطرها در هر صفحه مشخص می‌گردیده است. هر کتاب، مسطری ویژهٔ خود داشته است که برای ساختن آن در ابتدا و انتهای هر سطر سوراخی تعبیه شده بود و نخ نازک و بلندی که استحکام کافی داشت به تناوب از این سوراخ‌ها رد کرده بودند، به طوری که خطوط کرسی تمام سطرهای صفحه با نخ کشیده شده و کاملاً مستقیم روی مسطر وجود داشته است و محل استقرار این خطوط در مسطر، همان منطقهٔ مناسب از نظر طراح برای قرار گرفتن سطرها در صفحه کتاب بوده است.

به وسیلهٔ این ابزار و آغشته کردن نخ‌ها به گرد مخصوص سیاه‌رنگ، هر صفحهٔ قرآن یکسان خط‌کشی می‌شده و حدود کار خوشنویس و مذهّب به این ترتیب مشخص می‌گردیده است.

از مشاهدهٔ صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی، با قاطعیت می‌توان دریافت که مانند امروز و روشی که طراحان گرافیک معاصر در صفحه‌آرایی باید به کار بندند، طراح با دو صفحهٔ مقابل یکدیگر، مانند یک تابلو واحد رفتار می‌کرده و تصمیمات حسی و تجربی او براساس مشاهدهٔ همزمان دو صفحهٔ چپ و راست قرآن بوده است و طراح و مذهّب و خوشنویس همه در تلاش بوده‌اند که بین هر دو صفحهٔ مقابل یکدیگر قرآن، روابط بصری موزونی برقرار باشد.

نخستین قرآن‌ها، از نظر صفحه‌آرایی ساده‌تر بوده و آرایش و تزیینات کمتری داشته‌اند و عنصر خوشنویسی مهم‌ترین عامل بصری صفحه در این قرآن‌ها می‌باشد. کلمات را کادری دربر نمی‌گیرد و تزیین صفحه منحصر به سر سوره‌هاست و البته دایره‌های قرمزرنگ اِعراب هم حالتی تزئینی دارند.

روحیهٔ کلی صفحه‌آرایی این قرآن‌ها وقار و صلابت و سادگی خاصی دارد ولی تزیین سرسوره‌ها ریزه‌کاری و پرکاری فشرده‌ای دارد. «ریزه‌کاری و پرکاری از ویژگی‌های هنرهای تزئینی ایرانی است که شاید نتیجهٔ شکیبایی و پرحوصلگی نژاد ایرانی باشد و گذشته از آن، هنرمند ایرانی همواره کوشیده است که اثرش پرکار باشد و جای خالی و بی‌نقش در آن یافت نشود و این ویژگی خود بر پایهٔ یک آیین مذهبی بسیار باستانی و چندین هزار ساله در هنر آسیای غربی است که هنرمندان و صنعتگران می‌پنداشتند که اگر بر روی مُهر و یا هر اثر تصویری دیگری، سطحی را باز و بدون نقش بگذارند، روح بد یا اهریمن و شیطان در آن جای خواهد گرفت و اثر نیک آن را باطل کرده و از میان خواهد برد».

نقوشی که در سر سوره‌ها استفاده می‌شده‌اند، ریشهٔ گیاهی دارند که البته قبل از اسلام نیز کاربرد نقوش گیاهی در تزیین صفحهٔ کتاب دیده می‌شود و برای مثال از کتاب ارژنگ «مانی» صفحاتی در دست است که از نقوش گیاهی در آرایش آنها استفاده شده است. ایرانیان از زمان‌های بسیار دور به جانوران و گیاهان و درخت‌ها شکل ویژه‌ای داده و آنها را طی قرن‌ها تکرار و تکمیل کرده‌اند؛ آنچنان که این کار خود به مانند آئینی درآمده و برای هر چیز نمونه‌ای معین گردیده است و کم‌کم با گذشت زمان این طرح‌ها و نگاره‌ها پرکارتر و پیچیده‌تر شده و از اصل خود دور افتاده است. هنرمند این پیشینهٔ تصویری را در تزئین صفحات کتاب آسمانی به کار می‌گیرد واز تصویر کردن هر صورتی پرهیز می‌کند تا فکر انسانی که صفحهٔ قرآن را می‌نگرد و می‌خواند، به چیزی بیرون از خودش معطوف نشود. طراح صفحات قرآن، دورنمایی را به نمایش می‌دهد که همهٔ اجزاء آن به یک مرکز توجه دارند که دیدنی نیست، اما وحدت تکامل یافتهٔ بصری حاکم بر صفحه برای هر انسانی که اندک ذوق و حساسیتی داشته باشد، کاملاً محسوس است. این هنرمندان با آرایش بدیع صفحات کتاب آسمانی دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند.

قرآن‌هایی که صفحات آن بدون کادر بوده‌اند، تا قرن ششم هجری و حتی گاهی بعد از آن دیده می‌شوند. تعداد سطرها در هر صفحه در این قرآن‌ها، معمولاً زیاد نیست و خط آنها انواع کوفی است. خوشنویس از حدودی که برای خوشنویسی او در هر صفحه توسط مسطر مشخص می‌شده است، گاهی فراتر می‌رفته و با نوعی کنترل حسی ولی استادانه ترکیب کلی بصری موزونی را در صفحه به وجود می‌آورده است. غیر از ریزنقش‌های مربوط به ابتدای آیه‌ها، سایر نقوش تزئینی در سمت مخالف عطف یعنی طرف برش نقش می‌شده‌اند که سطح اشغال شده توسط واژه‌ها در دو صفحهٔ مقابل، از نظر بصری انسجام کافی داشته باشند. در تصویر ۱۶ نمونه‌ای از این قرآن‌ها دیده می‌شود که ترکیب امتداد افقی کرسی حروف با امتدادهای قائم و بلند متمایل به بالا و خطوط ۴۵ درجه بلند سرکش‌های «ک» و خطوط ۴۵ درجه کوتاه و قرمزرنگ زیر و زبرها مجموعهٔ بسیار چشم‌نوازی را به وجود آورده‌اند و ریزنقش‌های ابتدای آیه‌ها همراه با سایر نقوش تزئینی، ملاحتی بدیع به دو صفحهٔ مقابل بخشیده‌اند. فضایی آمرانه و جدی و درعین حال بسیار مهربان و دوست‌داشتنی.

یکی از ویژگی‌های اصلی نگارگری ایرانی، وفاداری به سطح دُوبعدی کاغذ و پرهیز از پرسپکتیو یعنی القای بُعد سوم است. قرآن‌های خطی نیز همین ویژگی را دارند و در صفحه‌آرایی آنها فقط نقش‌های دُوبعدی به کار گرفته می‌شوند و هیچ تمایلی نیست که از جنبهٔ بصری، روابط فیزیکی دنیای واقع اطراف ما در صفحات قرآن دیده شود و به روحیهٔ ملکوتی ویژهٔ آن خدشه‌ای وارد آید.

از حدود قرن ششم هجری، صفحات بیشتر قرآن‌ها کادری ساده یا پرکار دارد که نوشته‌ها درون آن قرار گرفته‌اند. اگر فاصلهٔ سطح اشغال شدهٔ توسط حروف را از عطف قرآن a بنامیم و فاصلهٔ این سطح را از لبهٔ فوقانی صفحه b و فاصلهٔ لبهٔ مخالف عطف را از این سطح c و فاصلهٔ لبهٔ تحتانی را تا این سطح d، می‌توان گفت که بدون استثنا در تمام قرآن‌های خطی، a از سه بُعد دیگر به گونه‌ای کاملاً محسوس، کوچکتر است؛ c از سه بُعد دیگر بزرگتر می‌باشد و نقوش تزئینیِ غیر از کادر، در آن قرار می‌گیرند. b و d هم یا دقیقاً به یک اندازه هستند و یااختلاف مختصری دارند.

نسبت سطح هر صفحه به سطح اشغال شده توسط حروف در آن صفحه در قرآن‌های خطی مختلف ثابت نیست و در هر قرآن هنگام اتخاذ تصمیم برای طراحی مسطر، به سلیقهٔ طراح قرآن اندازهٔ سطح حروف نسبت به صفحه تعیین می‌شده، ولی سنت آن به هر جهت تابع اندازه‌هایی بوده است که ذکر گردید ، فواصل a و b و c و d نشان داده شده‌اند.

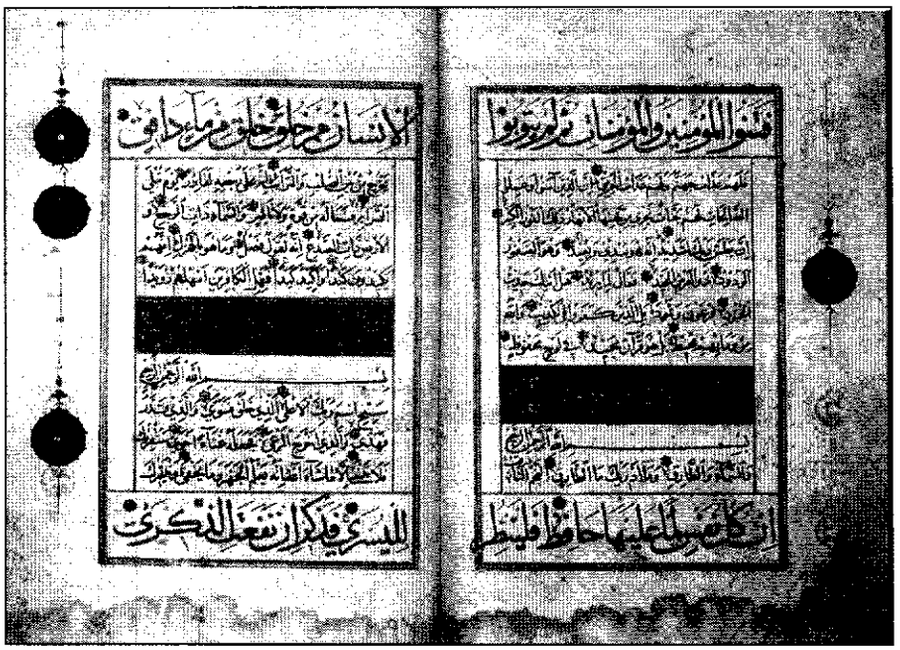
انتخاب این فاصله‌ها به این ترتیب، علاوه بر چشم‌نوازی، از جهت کاربرد هم امکانات مناسبی را فراهم می‌آورده است. c وقتی که زیاد است، باعث می‌شود حروف فاصله کافی از محیطی که کتاب در آن واقع شده است، داشته باشند و چشم هنگام خواندن آسوده باشد و با تداخل تصاویر محیط اطراف، تمرکز قاری مختل نگردد. a بسیار کاربردی و منطقی است که کوچکترین فاصله باشد، زیرا از این چهار فاصله، فقط a است که دو بار کنار خودش تکرار می‌شود و مهم‌ترین منطق برای کمتر بودن آن این واقعیت است که دو صفحهٔ مقابل هم کتاب خطی، همان‌گونه که قبلاً هم اشاره شد، یک اثر تصویری واحد هستند و از نظر تجسمی نباید بین دو نیمهٔ یک اثر فاصلهٔ زیادی باشد. در فاصله‌های b و d نیز چون ریزنقش و طرحی قرار نمی‌گیرد، مساوی بودنشان معقول می‌باشد.

با استفاده از کادر در صفحات کتاب آسمانی، به فشردگی بیشتری در سطح حروف واقع در هر صفحه نیاز بود که هم شخصیت بصری حاشیه‌ها a و b و c و d شاخص و واضح باشد و هم سنت دیرینه‌ای که از خالی بودن فضاها هنرمند اکراه داشت، رعایت گردد. درنتیجه تعداد سطرهای هر صفحه غیر از صفحات آغازین، بیشتر شد و به ۱۰ تا ۱۵ سطر از حدود قرن هشتم هجری فزونی یافت.

در قرآن‌هایی که صفحات آن دارای کادر بودند، هم نقوش تزئینی مانند سرسوره‌ها، شمسه و نقوش مشابه آن همیشه در طرف برش یعنی فاصله c قرار می‌گرفته‌اند و در داخل کادر هم البته تزئیناتی وجود داشته است و طراح دو صفحه مقابل را هم یک تابلو و یک اثر تجسمی لحاظ می‌نموده و روابط بصری مناسب را در آن ایجاد می‌کرده است.

اوج نگارگری ایران در دورهٔ تیموری و مکتب هرات است و غیر از آن حضور «کمال‌الدین بهزاد» در دورهٔ صفوی از قله‌های رفیع هنرهای تجسمی در این مرز و بوم می‌باشد. در کتابت قرآن نیز ارزشمندترین نمونه‌های بصری آن را در همین دوران می‌بینیم. ارزشمندترین قرآن‌ها از جنبهٔ بصری مربوط به دورهٔ تیموری و نیمهٔ نخست دورهٔ صفوی است. در دورهٔ افشاریه، هنر تحول و پویایی چشمگیری نیافت و توجه نادر بیشتر به کشورگشایی و امور نظامی بود. اما ۲۰ سال حکومت «کریم‌خان زند» (۱۱۶۳-۱۱۸۳ هـ.ق) به آرامش سپری شد و شهر شیراز مرکز حکومت او به صورت مرکز هنری فعال برای هنرمندان درآمده بود. با این همه

معمولاً تکامل خط درنتیجهٔ ضرورت‌های تولیدی، تجاری و اداری بوده است. اما در مورد اعراب این انگیزه ناشی از پیشرفت مادی نیست بلکه منتج از ظهور اسلام و لزوم ثبت آیات آسمانی بود



کتاب‌آرایی و تولید کتاب‌های نفیس کمتر مورد توجه بود و هنرمندان بیشتر به کار روی قلمدان‌ها و قاب‌های آینه و نقاشی رنگ و روغن روی بوم برای استفاده در داخل ابنیه روی آوردند. یعنی قبل از ورود چاپ به ایران در دورهٔ قاجار، هنر کتابت و تولید قرآن‌های خطی به نوعی افول دچار شده بود که ورود صنعت چاپ نقطهٔ پایان این هنر والا و ارزشمند است.

کاربردی کردن صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی در گرافیک معاصر

با دو نگاه و شیوهٔ متفاوت، در گرافیک معاصر می‌توانیم از این گنجینهٔ عظیم یعنی ارزش‌های بصری قرآن‌های خطی بهره بگیریم. کاربرد اول استفاده از بسیاری نکته‌های فنی است که در صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی رایج بوده است. مانند استقرار نقوش تزئینی در حاشیه c که از آن در کتاب‌های معاصری که عکس‌های کوچک و متن هر دو باید باهم در یک صفحه ارائه شوند، مثلاً فرهنگ‌ها یا دایرةالمعارف‌های مصور، بهتر است به همین ترتیب تصویر را در حاشیهٔ c کتاب قرار داد که بسیار کاربردی‌تر از حالتی می‌باشد که تصویر مجاور عطف است. یا مانند قرآن‌های خطی. در کتاب‌های معاصر همچنان ترجیح دارد حاشیهٔ a از ۳ حاشیهٔ دیگر کوچکتر باشد و این اختلاف به گونه‌ای محسوس لحاظ شود. یا رنگ‌های به کار گرفته شده در قرآن‌های خطی می‌تواند الگو و راهنمای مناسبی برای طراحان معاصری باشد که سعی در تبیین معنویت در یک اثر گرافیکی دارند.

کاربرد یا نگاه دیگر به اعتقاد اینجانب بسیار اساسی‌تر و ارزشمندتر است و آن سعی در داشتن برداشتی عمیق از جوهر و ذات متعالی روحیهٔ بصری صفحات قرآن‌های خطی است که هم اعتماد به نفس طراح گرافیک را بالا می‌برد و هم نوعی حس معنوی را در او زنده می‌کند که مسؤول است و باید کم نگذارد و از تمام توانایی‌هایش بهره برد و از حاصل کارش به سهولت راضی نشود و سختگیر باشد. شاید بتوان گفت بهترین کاربرد صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی در گرافیک معاصر کشورمان، تماشا کردن نمونه‌های ارزشمند قرآن‌های خطی به کرات و بارها و بارهاست که به کمک کتاب‌های مصوری که با کیفیت چاپی خوب منتشر شده‌اند، این مهم میسر می‌شود و یا روش‌های دیگری مانند تهیهٔ اسلاید و... که هر بار در آنها چیزی و نکته‌ای کشف می‌کنیم یا نطفهٔ خلاقیتی درونمان بارور می‌شود و با مشاهدهٔ به تناوب و مکرر این شاهکارهای بصری به عنوان یک طراح گرافیک معاصر توقع بیشتری از خودمان خواهیم داشت، همان تکراری که فلسفهٔ عبادات است.

در خاتمه باید اشاره کنم در گرافیک معاصر ایران، به ویژه در سال‌های پس از انقلاب اسلامی، نمونه‌هایی از آثار ملهم از روحیهٔ بصری قرآن‌های خطی دیده می‌شود که به گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم از ارزش‌های بصری کتاب آسمانی و گنجینهٔ ارزشمندی که وارث آن هستیم، استفاده شده است. اما این‌گونه کاربردها کافی نیستند و باید بسیار ریشه‌ای‌تر و عمیق‌تر از این گنجینهٔ بصری بهره برد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- «لینگر، مارتین»، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه «مهرداد قیومی بیدهندی» نشر گروس، تهران، ۱۳۷۷، ص ۷۲

۲- «بوکهارت، تیتوس»، مبانی هنر معنوی، ترجمه «غلامرضا اعوانی»، دفتر مطالعات دینی هنر (حوزه هنری)، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۲، ص ۴۲

۳- همان، ص ۶۹

۴- همان، ص ۷۶

۵- «مسجد جامعی، احمد» گزیده‌ای از نسخ خطی قرآن کریم، نظر نظر، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷، ص ۹

۶- ن. ک. پانوشت شماره ۱، ص ۱۶

۷- «فضائلی، حبیب الله»، اطلس خط، انجمن آثار ملی، چاپ اول، اصفهان، ۱۳۵۰، ص ۱۲۵

۸- «حجتی، سید محمدباقر»، پژوهشی در تاریخ قرآن کریم، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران، ۱۳۵۶، ص ۹

Abd ar-Rahman on calligraphy". studia samitica et Glasgow. ۱۹۶۰ ۹- Robertson. E. "Muhammad ibn orientalia.

۱۰- «رجبی، محمدعلی»، سنت خوش‌نویسی، مقاله مندرج در نشریه نگاره، دفتر اول، انتشارات برگ، تهران، ۱۳۷۰

۱۱- «عظیم‌زاده، محمود»، تذهیب، مقاله مندرج در دانشنامه قرآن، تهران، ۱۳۷۷، ج دوم، ص ۵۰۶

۱۲- همان، ص ۳۰۷

۱۳- «لینگر، مارتین»، همان، ص ۷۶

۱۴- همان، ص ۷۸

۱۵- «کونل، ارنست و دیگران» اسلیمی و ختایی، گل‌های شاه‌عباسی، نشر فرهنگسرا (یساولی) تهران، ۱۳۶۴، ص ۵۸

۱۶- «پاپادوپولو، الکساندر»، تصویر عالمی کوچک برای انسان، مندرج در فصلنامه هنر، شماره ۲، تهران، تابستان ۱۳۶۱، ص ۷۰

۱۷- به عقیده پرفسور «آرتور اپهام پوپ» و «الکساندر پاپادوپولو» و بسیاری از محققان دیگر که هنر ایران را مطالعه و بررسی نموده‌اند.

۱۸- «پوپ، آرتور اپهام»، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه دکتر «پرویز ناتل خانلری»، بنگاه ترجمه و نشر کتاب تهران، ۱۳۵۴

۱۹- «افشار مهاجر، کامران»، راهنمای عملی صفحه‌آرایی، نشر راینا‌ک، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۲، ص ۷

۲۰- Grid

۲۱- «پوپ، آرتور اپهام»، همان، ص ۱۷۶

۲۲- پس از زمانی طولانی که نگارگری ایران بر بستر کتاب‌ها رشد و تکامل یافته در این دوره به تقلید اروپاییان، نقاشی رنگ و روغن روی بوم رایج شد که برای مکان خاصی در یک ساختمان و غالباً در فرورفتگی‌ها و درگاهی‌های داخل ساختمان تابلو سفارش داده می‌شد. اندازه آن نیز هنگام سفارش دقیقاً مشخص می‌گردید.