ضمیمهٔ
۱۹

دوفصلنامهٔ ویژهٔ کتاب‌شناسی، نقد کتاب و اطلاع‌رسانی در حوزهٔ متون
دورهٔ جدید، سال هشتم، ضمیمهٔ شمارهٔ ۱۹، سال ۱۳۸۹

کهن‌ترین نسخهٔ مترجم قرآن

تحلیل متن، بررسی دستنوشت، زیبایی‌شناسی هنر قدسی

سیّد محمّد عمادی حائری

۱۹

Mirror of Heritage

(Ayene-ye Miras)

(Suppl. no. 19)

ISSN 1561-9400

The Oldest Translated Manuscript of the Qoran

Textual Analysis, Manuscript Review, Aesthetical Study of the Sacred Art

Sayyed Mohammad Emadi Haeri

Bi-Quarterly Journal of Bibliography,
Book Review and Text Information
New Series, Vol. 8, Supplement no. 19, 2010

☐ نقل مطالب این نشریه با ذکر مأخذ آزاد است.
☐ آراء مندرج در نوشته‌ها الزاماً مورد تأیید *آینهٔ میراث* نیست.
☐ هیأت تحریریه در ویرایش مطالب آزاد است.
☐ مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود، پس فرستاده نخواهد شد.
☐ در هر شماره تاریخ دریافت (د) و تاریخ پذیرش (پ) در ابتدای مقالات درج می‌شود.
☐ همهٔ مقالات مندرج در دوفصلنامه دست کم پس از تأیید دو داور چاپ می‌شود.
☐ نمونهٔ نهایی مقاله پس از تأیید نویسندهٔ آن چاپ می‌شود.

از نویسندگان درخواست می‌شود به نکات زیر توجه فرمایند:

☐ مقاله باید حاصل پژوهشهای نویسندهٔ آن باشد.
☐ مطلب ارسالی نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
☐ مقاله باید دارای پنج تا ده کلیدواژه و چکیدهٔ فارسی حاوی ۱۰۰ تا ۱۲۰ کلمه باشد.
☐ شیوهٔ نگارش فرهنگستان زبان و ادب فارسی ملاک و راهنمای ویراستاری مطالب است، بهتر است نویسندگان محترم به منظور تسریع در کار این شیوه را اعمال فرمایند.
☐ بهتر است هر مقاله روی کاغذ A4 تایپ شود، یا با خط خوش و خوانا بر یک روی کاغذ نوشته شود.
☐ حتی‌الامکان نمودارها، جدولها و تصاویر به صورت آماده برای چاپ ارائه شوند.
☐ توضیحات باید به صورت پی‌نوشت در پایان مقاله و پیش از فهرست منابع بیایند.
☐ ارجاعات باید در درون متن در میان پرانتز آورده شوند. برای ارجاع ذکر این اطلاعات ضروری است: نام خانوادگی، تاریخ، [ج ... ،] ص ... . اگر ارجاع بعدی به اثر دیگری از همان نویسنده باشد: همو، تاریخ، [ج... ،] ص ... . اگر ارجاع بعدی به همان کتاب باشد: همان، ص ... . اگر ارجاع بعدی دقیقاً همانند ارجاع قبلی باشد: همانجا.
☐ برای ارجاع به منابع قدیم، به جای تاریخ، نام کتاب ذکر می‌شود: نام خانوادگی، نام کتاب، [ج ... ،] ص ... .
☐ منابع مقاله باید پس از ارجاعات و توضیحات به صورت زیر مرتب شود:
کتابهای جدید: نام خانوادگی، نام، تاریخ، نام کتاب، [به کوشش .../ ترجمهٔ ... ، چ ... ، ... ج،] نام شهر.
کتابهای قدیم: نام خانوادگی، نام، نام کتاب، [به کوشش .../ ترجمهٔ ... ، چ ... ، ... ج،] نام شهر، تاریخ.
مقاله: نام خانوادگی، نام، تاریخ، «عنوان مقاله»، نام کتاب/ نام مجله، [س ... ، ش ... ،] ص ... ـ ... .
☐ همراه هر مطلب ارسالی ضروری است نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبهٔ علمی، وابستگی سازمانی، نشانی کامل پستی و الکترونیکی و شمارهٔ تلفن ارسال شود.
☐ لطفاً مقالات و مطالب را به نشانی دفتر مجلهٔ *آینهٔ میراث* و یا به نشانی پست الکترونیک *آینهٔ میراث* ayenemiras@mirasmaktoob.ir ارسال فرمایید.

کهن‌ترین نسخهٔ مترجم قرآن

تحلیل متن، بررسی دستنوشت، زیبایی‌شناسی هنر قدسی

سید محمد عمادی حائری

فهرست مطالب

مقدمه ۲
۱. کهن‌ترین نسخهٔ مترجم قرآن و چهارمین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی ۴
۲ . دو نسخه از یک متن: دستنوشت توپقاپی‌سرای و دستنوشت بریتانیا ۷
۳. هویت مفسّر و گرایش‌های اثر ۱۶
۴ . تحلیل متن ۲۲
اختلاف متن نسخه‌های تفسیر ابونصر ۲۲
ویژگی‌های متن: واژه‌ها و ساختار جمله‌ها ۲۴
استقلال مؤلف تفسیر ابونصر در ترجمهٔ آیات قرآن ۲۵
اعراب‌گذاری واژگان فارسی و کشف طرز تلفظ مؤلف ۳۰
۵ . بررسی دستنوشت ۳۳
عثمان ورّاق و کتابت‌ها و تذهیب‌های قرآنی او ۳۳
از خط تا نقاشی: مجموعه‌ای از هنرها در نسخهٔ توپقاپی‌سرای ۳۶
۶ . زیبایی‌شناسی هنر قدسی و نسخهٔ توپقاپی‌سرای ۴۰
هنر: منبع شناخت یا زبان معرفت؟ ۴۰
هنرهای قدسی و روش تحلیل ۴۲
معجزهٔ کتاب و هنر قدسی ۴۶
از متن مقدس تا خط مقدس ۴۷
جلوه‌های هنر قدسی در نسخهٔ توپقاپی‌سرای ۴۹
بازآفرینی و کهن‌نمایی: تجدد در عین سنت ۵۲
پیوست (تصاویر) ۶۱
منابع و مراجع ۸۵

مقدمه

ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت؟

در موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول، نسخه‌ای شگفت‌انگیز از قرآن کریم همراه با ترجمه و تفسیر فارسی ـ شامل سوره‌های کهف، مریم، طه، انبیاء و حج ـ نگهداری می‌شود که عثمان بن حسین ورّاق غزنوی در سال ۴۸۴ ق آن را کتابت و تذهیب کرده است. بنا بر تاریخ کتابت نسخه، این دستنویس کهن‌ترین نسخهٔ مترجَم قرآن است که تاریخی مشخص دارد؛ دستنویسی که چهارمین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی نیز به شمار می‌رود، سوای آنکه کتابت و نسخه‌آرایی آن جلوه‌ای کم‌مانند از هنر قدسی را به نمایش می‌گذارد و متن آن در شمار قدیمترین تفاسیر فارسی قرآن است. موضوع نوشتهٔ پیش‌رو، تحلیل متن‌شناختی، نسخه‌شناختی و زیبایی‌شناسیک این مصحف است بر اساس تصویر دو صفحه از آن؛ که تا اندازه‌ای نقاب از چهرهٔ این «شاهد قدسی» کنار می‌زند و جلوه‌هایی از این «قصر دل‌افروز» را به عرضه درمی‌آورد.

فصل اول، از مشخصات نسخه و قدمت آن در میان نسخه‌های مترجَم قرآن و نسخه‌های تاریخ‌دار فارسی سخن می‌گوید. فصل دوم به گزارشِ کشف ماهیت این تفسیر می‌پردازد و به نسخهٔ دیگری از آن توجه می‌دهد که در موزهٔ بریتانیا نگهداری

می‌شود و متن آن سال‌ها پیش به کوشش جلال متینی به چاپ رسیده است. فصل سوم دربارهٔ هویت مؤلف تفسیر و گرایش‌های اندیشگی و اعتقادی اوست.

فصل چهارم به تحلیل متن این تفسیر اختصاص دارد و در آن از وجوه ترجیح ضبط‌های نسخهٔ توپقاپی‌سرای بر ضبط‌های نسخهٔ بریتانیا، واژه‌ها و ساختار جمله های متن، استقلال مؤلف تفسیر در ترجمهٔ آیات قرآن و طرز تلفظ‌های وی بحث می‌کند. فصل پنجم، شامل اشاراتی است به عثمان ورّاق و آثار هنری وی و نیز توصیف نسخه‌شناختی دستنوشت توپقاپی‌سرای.

و بالأخره فصل ششم، پس از مروری انتقادی بر آرای روش‌شناختیِ سنت‌گرایان در تحلیل هنر قدسی، با تکیه بر مبانی الهیاتیِ هنر اسلامی و توجه به عناصر روانی و فنیِ هنر دینی، به تحلیل زیبایی‌شناختیِ هنر قدسیِ مصحف توپقاپی‌سرای می‌پردازد و از دو نکتهٔ صوری در قرآن توپقاپی‌سرای ـ خط مقدس، بازآفرینی و کهن‌نمایی ـ سخن به میان می‌آورد.

۱
کهن‌ترین نسخهٔ مترجَم قرآن و چهارمین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی

قدیمترین نسخه‌های تاریخ‌دار فارسی که تا کنون می‌شناسیم، سه نسخه است از قرن پنجم: [۱] نسخهٔ *الابنیة عن حقایق الأدویة* از موفق‌الدین ابومنصور علی هروی، مورّخ ۴۴۷ ق به خط اسدی طوسی (کتابخانهٔ ملی اتریش، به شمارهٔ A. F. 340)؛[۱] [۲] نسخهٔ *شرح التعرّف لمذهب التصوف* (*نور المریدین و فضیحة المدّعین*)، شرح فارسیِ اسماعیل مستملی از کتاب ابوبکر کلاباذی، مورّخ ۴۷۳ ق (موزهٔ ملی کراچی، به شمارهٔ n. m. 1959 ـ207)؛ [۳] نسخهٔ *هدایة المتعلّمین فی الطب* ابوبکر ربیع بن احمد اخوینی بخاری، مورخ ۴۷۸ ق (کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد، به شمارهٔ Pers. C. 37).[۲] (افشار ۱۳۸۷: ۱۷ـ ۱۸ و پانوشت ۱ ص ۱۷؛ نیز: لازار ۱۳۸۷: ۵۱؛ ریشار ۱۳۸۳: ۳۰)

پس از این نسخه‌ها، نسخه‌ای فوق‌العاده نفیس و ارزشمند از قرآن کریم به خط کوفی ایرانی همراه با زیرنویس فارسی در ترجمه و تفسیر آیات، چهارمین نسخهٔ تاریخ‌دار فارسی به شمار می‌رود؛ نسخه‌ای که کهن‌ترین نسخهٔ مترجَم تاریخ‌دار قرآن نیز هست. این اثر هنری کم‌نظیر و این متن مهم ارزشمند ـ که از این پس با عنوان اختیاریِ *تفسیر ابونصر* از آن یاد می‌کنیم ـ با وجود اهمیت بسیارش تا کنون در جایی به تفصیل معرفی نگردیده و چنانکه شایسته و بایستهٔ آن بوده بدان توجه نشده است.

نسخهٔ *تفسیر ابونصر*، به شمارهٔ ۲۰۹ بخش خزینه امانت در کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول محفوظ است؛[۳] و تصویر دو صفحه از آن (برگه‌های 36 b ـــ 37 a)،

به صورت تزئینی در مقدمهٔ اکمال‌الدین احسان اوغلو بر جلد اول از *World Bibliography of Tranlation of The Holy Qur`an in Manuscript Form* (*کتابشناسی جهانی نسخه‌های خطی ترجمهٔ قرآن کریم*) به چاپ رسیده است (ihsanoglu 2000: xvii).[۴] در ذیل تصویر مذکور (همان‌جا)، نام مؤلف (مفسر)، مشخصات نسخه و کاتب آن را این‌گونه آورده‌اند:

> ابونصر احمد بن محمد بن حمدان بن محمد: قرآن کریم (تفسیر فارسی)؛ ۲۳۹ برگ، ۵+۷ خط در هر صفحه، خط کوفی با اعراب‌گذاری، کتابت عثمان بن الحسین الورّاق الغزنوی، [در] ۴۸۴ ق؛ آغاز و انجام افتاده، از سورهٔ ۱۸/[آیهٔ] ۶۰ تا سورهٔ ۲۲ [موجود است؛ شامل سوره‌های الکهف، مریم، طه، الأنبیاء، الحج] (کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای، بخش خزینه امانت، ش ۲۰۹).

پیداست که بررسی کامل این دستنوشت و تحلیل دقیق متن آن وابسته به رؤیت نسخه یا تصویر کاملی از آن است؛ اما از آنجا که تا کنون کوشش نگارنده برای دستیابی به تصویر نسخهٔ محفوظ در موزهٔ توپقاپی‌سرای بی‌نتیجه مانده، مقالهٔ حاضر بر اساس تصویر همان دو صفحه که از این دستنویس نفیس به چاپ رسیده (نک: پیوست، تصویر ۱) نوشته شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. چاپ عکسی (رنگی) این نسخه با مقدمهٔ ایرج افشار، علی‌اشرف صادقی و دیگران در سال ۱۳۸۸ ش در تهران (میراث مکتوب) منتشر شده است.

۲. چاپ عکسی (سیاه و سفید) این نسخه با مقدمه‌های غلامرضا بُنابی و ایرج افشار در سال ۱۳۸۷ ش در تهران (انتشارات بهرام) منتشر شده است.

۳. کتابخانهٔ کاخ ـ موزهٔ توپقاپی‌سرای از چند بخش تشکیل شده که یکی از آنها بخش خزینه امانت است. اصل ساختمان کاخ و تأسیس آن از قرن نهم است. فهمی ادهم قره‌طای فهرستی برای نسخه‌های خطی کاخ ـ موزهٔ توپقاپی‌سرای به تفکیک زبان نسخه‌ها نوشته و مشخصات نسخه‌های خطی عربی، فارسی و ترکی موجود در موزهٔ توپقاپی را به طور مجزا در ۳ فهرست جداگانه فراهم آورده است. فهرست نسخه‌های خطی ترکی در دو جلد در سال ۱۹۶۱ م، فهرست نسخه‌های خطی فارسی در یک جلد و در همان سال، و فهرست نسخه‌های خطی عربی در چهار جلد در فاصله سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۹ م به چاپ رسید. مشخصات چاپی فهرست نسخه‌های خطی فارسی به قرار زیر است:

Topkapi Sarayi Muzesi Kutuphanesi. Farsca Yazmalar Katalogu, E. E. Karatay, Istanbul, Topkapi Sarayi Muzesi, 1961.

نسخهٔ *تفسیر ابونصر* در جلد مربوط به نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ توپقاپی‌سرای معرفی نشده است. در *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه* (سبحانی ۱۳۸۳) نیز نامی از این تفسیر فارسی نیست.

۴. از آقای علی صفری آق‌قلعه که نخستین بار توجه مرا به این تصویر در کتاب مذکور جلب کرد، سپاسگزاری می‌کنم.

۲
دو نسخه از یک متن: دستنوشت توپقاپی‌سرای و دستنوشت بریتانیا

در مشخصات یادشده برای نسخهٔ توپقاپی‌سرای، عنوانی برای تفسیر موجود نیست و ما نیز ـ تا آنجا که در فهرست‌ها و کتابشناسی‌ها جستجو کردیم ـ به نسخه‌های دیگری که به عنوانِ *تفسیر* ابونصر محمد بن احمد بن حمدان معرفی شده باشد دست نیافتیم. اما جستجو در ملاک تقسیم‌بندی این تفسیر، زمینه‌ساز کشف این‌همانیِ *تفسیر ابونصر* با تفسیری گردید که که تنها یک مجلّد از آن به دست آمده و متن آن با عنوان *تفسیری بر عشری از قرآن مجید* به کوشش جلال متینی به چاپ رسیده است (تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲ ش)؛ به این شرح:

بخش موجود نسخهٔ توپقاپی‌سرای، تردیدی باقی نمی‌گذاشت که این تفسیر در چند مجلّد بوده است؛ زیرا وقتی حجم بخش موجود که تنها اندکی از ۲ جزء قرآن بیشتر است ۲۳۹ برگ باشد، اگر این قرآن کامل می‌بود می‌بایست در مجلّدی با حدود ۳۵۰۰ برگ کتابت شده باشد؛ که چنین امری بسیار بعید به نظر می‌رسد. اما برای کشف اینکه بخش موجود چه مجلّدی/ جزوی از یک دورهٔ قرآن را تشکیل می‌داده، نگارنده به سراغ سنت‌های تقسیم‌بندی مصاحف و تفاسیر کهن قرآن رفت. در سنت کتابت مصاحف و تفاسیر قرآنی ـ مخصوصاً در ترجمه‌ها و تفاسیر کهن فارسی ـ چند نوع تقسیم‌بندی دیده می‌شود؛ که مهمترین آنها بدین قرار است:

ـ تقسیم‌بندی سی‌پاره مطابق جزءهای سی‌گانهٔ قرآن؛ مانند: قرآن‌های سی‌پارهٔ آستان قدس به کتابت و تذهیب عثمان وراق (نک: گلچین معانی ۱۳۴۷: ۴۹ـ۵۰؛ همو ۱۳۵۴: ۵۵ ـ۵۶)، و قرآن سی‌پارهٔ مترجَم که خراسان دختر ابوالقاسم بن علی بن مانکدیم حسینی علوی در قرن ششم آن را وقف کرده است (نک: صدرایی خویی ۱۳۸۳: ۸۲ ـ۸۴).[۱]

ـ تقسیم‌بندی بیست‌پاره؛ همچون تدوین نخستین *ترجمهٔ تفسیر طبری*.[۲]

ـ تقسیم‌بندی چهارده‌پاره هر بخش شامل نیمی از هفت سُبع قرآن؛ همچون برخی نسخه‌های *ترجمهٔ تفسیر طبری*.[۳]

ـ تقسیم‌بندی ده‌پاره؛ همچون تفسیری که تنها مجلّد باقی‌مانده از آن با نام *تفسیری بر عشری از قرآن مجید* به چاپ رسیده است.

ـ تقسیم‌بندی هفت‌پاره مطابق هفت سُبع قرآن؛ مانند: نسخه‌هایی از *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نک: یغمایی ۱۳۳۹: ۱/ ۶، ۸ ـ۱۰، نیز نک: پی‌نوشت ۲ همین فصل)، و احتمالاً *تفسیر سورابادی*[۴] (نک: مینوی ۱۳۴۴: یک).[۵]

ـ تقسیم‌بندی چهارپاره؛ مانند: *تفسیر کمبریج* (نک: متینی ۱۳۴۹: ۱/ بیست و سه) و نسخهٔ تفسیر تربت شیخ جام مبتنی بر *تفسیر سورابادی* (نک: مهدوی ۱۳۶۰: بیست ـ بیست و یک).

ـ تقسیم‌بندی دوپاره که قرآن را به دو بخش نسبتاً مساوی تقسیم می‌کند: بخش نخست از سورهٔ فاتحه تا پایان سورهٔ کهف، و بخش دوم از سورهٔ مریم تا پایان قرآن؛ مانند: بعضی نسخه‌های *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نک: یغمایی ۱۳۳۹: ۱/ ۸ ـ۱۰)، و نسخهٔ قرآن دانشگاه تهران (نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۴۴).

از میان این تقسیم‌بندی‌ها، تقسیم‌بندی نسخهٔ *تفسیر ابونصر* با تقسیم‌بندی ده‌پاره، که هر پاره (مجلّد) از آن دربردارندهٔ سه جزء از قرآن است، قرابت داشت: نسخهٔ *تفسیر ابونصر* در موزهٔ توپقاپی‌سرای از آیهٔ ۶۰ سورهٔ کهف (سورهٔ ۱۸) تا سورهٔ حج (سورهٔ ۲۲) را شامل است (آیهٔ ۶۰ سورهٔ کهف در اواخر جزء ۱۵ قرآن جای دارد و سورهٔ حج پایان جزء ۱۷ از قرآن است) و بنابراین سه جزء ۱۵، ۱۶ و ۱۷ در این نسخه هست. در نسخهٔ *تفسیری بر عشری از قرآن مجید* نیز ـ که ظاهراً برگی از آغاز و برگی از انجام آن افتاده است ـ «از آیهٔ ۷۶ سورهٔ الکهف (۱۸) تا اواسط آیهٔ

۲۰ سورهٔ الفرقان (۲۵)[۶] ترجمه و تفسیر شده است؛ و در نتیجه این بخش [دقیقاً] مشتمل است بر جزءهای ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ قرآن کریم، یعنی ظاهراً جلد ششم از تفسیری [است] در ده مجلّد بر اساس تقسیم‌بندی‌یی که مؤلف کتاب قائل شده است» (متینی ۱۳۵۲: دوازده).

همین مشابهت در تقسیم‌بندی، این احتمال را به ذهن آورد که شاید *تفسیر ابونصر* همان *تفسیری بر عشر* باشد؛ و چون از بخت نیک نسخهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای و نسخهٔ موزهٔ بریتانیا (که *تفسیری بر عشر* از روی آن چاپ شده) دربردارندهٔ بخش‌هایی مشترک از متن قرآن بودند، مقابلهٔ میان این دو نسخه امکان یافت و این حدس اثبات شد که نسخهٔ توپقاپی‌سرای و نسخهٔ بریتانیا[۷] دقیقاً دستنوشته‌هایی از یک متن (یعنی: *تفسیر ابونصر*) هستند.

آری، نسخهٔ بریتانیا از *تفسیر ابونصر*، بی‌گمان مجلّد ششم از یک دوره تفسیر است. حال که یکی بودن متن این دو نسخه (توپقاپی‌سرای، بریتانیا) اثبات گردید، قاعدتاً می‌بایست گفت که نسخهٔ توپقاپی‌سرای نیز مجلّد ششم از یک مجموعهٔ ده جلدی است. اما چنین نیست (البته اگر معرفی‌کنندگان نسخهٔ توپقاپی‌سرای اطلاعات درستی از نسخه داده باشند)، زیرا: طبق اطلاعات داده‌شده از نسخهٔ توپقاپی‌سرای، این دستنوشت ـ که آغاز و انجام آن افتاده است ـ از آیهٔ ۶۰ سورهٔ کهف تا سورهٔ حج (سورهٔ ۲۲) را دربردارد؛ اما آغاز جزء ۱۶، آیهٔ ۷۵ سورهٔ کهف است و بنابراین نسخهٔ توپقاپی‌سرای (بر خلاف نسخهٔ بریتانیا) با جزء ۱۶ آغاز نمی‌شود و نمی‌تواند مجلّد ششم از یک دورهٔ ده جلدی باشد. بنابراین باید گفت که نسخهٔ توپقاپی‌سرای از نظر تقسیم‌بندی با نسخهٔ بریتانیا متفاوت بوده است. با پذیرش این نکته، دو احتمال برای تقسیم‌بندی نسخهٔ توپقاپی‌سرای باقی می‌ماند: تقسیم‌بندی هفت جلدی یا تقسیم‌بندی چهارده جلدی. اینکه بخش باقی‌ماندهٔ نسخه، دربردارندهٔ آیاتی ازجزء ۱۵، متن کامل جزء ۱۶، و ظاهراً متن کامل جزء ۱۷ است، قرینه‌ای است که احتمال تقسیم‌بندی هفت جلدی یا چهارده جلدی را تقویت می‌کند. اگر چنین حدسی صحیح باشد، باید گفت که نسخهٔ توپقاپی‌سرای مجلّد چهارم از یک دورهٔ هفت جلدی است یا مجلّد هشتم از یک دورهٔ چهارده جلدی. بر این اساس، نوشتهٔ متینی

که تقسیم‌بندی ده جلدی را به مؤلف اثر نسبت می‌دهد (متینی ۱۳۵۲: دوازده)، در خور تردید و تأمل دوباره خواهد بود.

گذشته از این تقسیم‌بندی، اگر بپذیریم که نسخهٔ توپقاپی‌سرای از انجام هم افتادگی دارد و به ترقیمه‌ای که نام مؤلف و کاتب و مذهّب نسخه در آن قید شده باشد پایان نمی‌پذیرد، باید پرسید معرفی‌کنندگان نسخه چگونه توانسته‌اند مؤلف و کاتب و مذهّب آن را شناسایی کنند؟ آیا این اطلاعات از جایی در میانهٔ نسخه به دست آمده است؟ این پرسشی است که محتاج رؤیت نسخهٔ توپقاپی‌سرای ـ یا تصویر کاملی از آن ـ است.

□

باری، در هر صورت، مقایسهٔ زیر میان متن نسخهٔ توپقاپی‌سرای (پیوست، تصویر ۱) و متن نسخهٔ بریتانیا (بر پایهٔ چاپ متینی)، شامل ترجمه و تفسیر بخشی از آیهٔ ۱۷ تا بخشی از آیهٔ ۲۱ سورهٔ مریم، یکی بودن متنِ این دو نسخه را ـ هم در بخش‌بندی آیات و هم در ترجمه و تفسیر فارسی ـ به خوبی نشان می‌دهد:

نسخهٔ توپقاپی‌سرای:

فتمثّل لها بشراً سویّاً (۱۷) جَبرئیل عَلَیه السَّلَم خویشتَن بُدو نمُود بمَانِندِ آدَمی. سَویًّا جُوَانی تَمام‌خلقَت جُوانی کی از جُوانیش هیچ نقصان نشُده بَاشَد. جُون مریَم او رَا بدید بندَاشت کی آدَمیست.

قالت إنی أعوذ بالرحمن منک کفت مَن از رحمَان فریَاد خُواهم اَز تـوُ **إن کنت تقیّاً** (۱۸) اَکَر تو مخلِصی مَر رَحْمَان رَا از بَر مَن دُور شَو. ضَحَّاک کُفْت اکَر تـوُ اَز خُدای می‌بَترسی از بَر مَنْ دُور شَوْ. کَلبی کُفت اَکَرْ مُطِیع خُدایی از بَر مَن دُور شَوْ.

قال إنّما أنا رسول ربّک جَبرئیل کُفت عَلَیهِ السَّلم مَن رَسول خُدَاوَندِ تُـوَم **لأهب لک غلاماً زکیّاً** (۱۹) تا مَر تُرا بسَری بَخشُم. جُون لِیَهَبَ خوُانی مَعنِی جنان بَاشَد تَـا خُداوَند تَعالَی تُرا بسَری بَخشَد. زَکِیًّاً باکِیزَه و نیک‌مَردُ و بیغَامبَر.

قالت أنّی یکون لی غلامٌ کُفْت مَریم مَر جَبرَئل رَا عَلَیه السَّـلم مَـرا بسَـر از کُجـا بَاشَد **ولم یمسسنی بشرٌ ولم أک بغیّاً** (۲۰) هیچ آدَمـی بَـا مَـن نَبسُودَسْـت بحَـلاَل و بحَرام و مَنْ بلَایَه‌کار نَبُودَه‌ام وَ نیستم.

قال کذلک قال ربّک جَبَرئیل عَلَیه السَّلَم جَوَابش دَاد کُفت هَمْجنانِسـت کـی تُـو می‌کُویی و هَمْجنانست کی مَنْ کُفتم. خداوند تُو کُفت جَل جَلالهُ **هو علیّ هیّنٌ** فرزَنـد بِی بدَر آفرِیدَن بَر مَنْ آسَانِسْت. (نک: پیوست، تصویر ۱)

نسخهٔ بریتانیا:

«فتمثّل لها بشراً سویّاً» جوانی تمام‌خلقت. جوانی کی از جـوانیش هـیچ نقصـان نشده بود. چون مریم او را بدید بنداشـت کـه آدمیـی اسـت. جبرئیـل علیـه‌السـلام خویشتن بدو نمود بمانند آدمی. «سویّا».

قالت إنی أعوذ بالرحمن منک إن کنت تقیّاً (۱۸)

کفت «إنّی أعوذ بالرحمن منک» من از رحمن فریادخواهم از تو «إن کنت تقیّـاً» اکر تو مخلصی مر رحمان را از بر من دور شو. ضحاک کفت اکر تو از خدای جـلّ و عزّ می‌بترسی از بر من دور شو. کلبی کفت اکر تو مطیع خدایی از بر من دور شو.

قال إنّما أنا رسول ربّک لأهب لک غلاماً زکیّاً (۱۹)

جبریل کفت علیه السلام «إنما أنا رسول ربّک» من رسول خداوند تـوم «لأهـب لک غلاماً زکیّاً» تا مر تو را پسری بخشم. چون «لیهب» خوانی معنی جنان باشد تـا خداوند تعالی ترا بسری بخشد «زکیّا» پاکیزه و نیک‌مرد و پیامبر.

قالت أنّی یکون لی غلامٌ ولم یمسسنی بشرٌ ولم أک بغیّاً (۲۰)

کفت مریم مر جبریل را علیه السلام «أنّی یکون لی غلام» مرا پسر از کجا باشـد «ولم یمسسنی بشرٌ» هیچ آدمی با من نبسودست بحلال و حرام «ولم أک بغیّاً» و من بلایه‌کار نبوده‌ام و نیستم.

قال کذلک قال ربّک هو علیّ هیّنٌ ولنجعله آیه للناس و رحمه منا و کـان أمـراً مقضیاً (۲۱)

جبریل علیه السلام جوابش داد کفت همجنانست کی تو کویی و همجنانسـت کـه من کفتم ترا «قال ربّک» خدای تو کفت جلّ و عزّ «هو علیّ هیّنٌ» فرزنـد بـی بـدر آفریدن بر من آسانست. (*تفسیری بر عشر*: ۳۶ـ۳۷)[۸]

اگر بخواهیم اختلافات ناشی از نقل کامل آیه و جابجایی بخشی از متن در نسخهٔ بریتانیا را نادیده بگیریم، از رسم‌الخط کهن و تلفظ واژگان چشم بپوشیم، و تنها نسخهٔ توپقاپی‌سرای را اساس نهیم و اختلافات نسخهٔ بریتانیا در کنار آن نشان دهیم، آنگاه چنین متنی خواهیم داشت (اختلاف ضبط نسخهٔ بریتانیا را درون کمانک می‌آوریم):[۹]

«جبرئیل علیه‌السلام خویشتن بدو نمود بمانند آدمی؛ جوانی تمام‌خلقت، جوانی که از جوانیش هیچ نقصان نشده باشد (بود). چون مریم او را بدید پنداشت که آدمیست؛ گفت: من از رحمان فریادخواهم از تو، اگر تو مخلصی مر رحمان را از بر من دور شو. ضحاک گفت: اگر تو از خدای (+ جلّ و عزّ) می‌بترسی از بر من دور شو. کلبی گفت: اگر تو مطیع خدایی از بر من دور شو. جبریل گفت علیه السلام: من رسول خداوند توم تا مر تو را پسری بخشم. چون "لیهب" خوانی معنی چنان باشد تا خداوند تعالی ترا پسری بخشد، پاکیزه و نیک‌مرد و پیغامبر (پیامبر). گفت مریم مر جبریل را علیه السلام: مرا پسر از کجا باشد؟ هیچ آدمی با من نپسودست بحلال و بحرام (حرام) و من بلایه‌کار نبوده‌ام و نیستم. جبریل علیه السلام جوابش داد، گفت: همچنانست کی تو می‌گویی (گویی) و همچنانست کی من گفتم (+ ترا)؛ خدای تو گفت جلّ جلاله (جلّ و عزّ) فرزند بی‌پدر آفریدن بر من آسانست.»

چنانکه می‌بینیم، اختلاف میان دو نسخه اندک است. در اینجا باید به این نکته توجه داشت که بر اساس تفاوت تقسیم‌بندی نسخه‌های توپقاپی‌سرای و بریتانیا، ترجمه و تفسیر آیاتی از سورهٔ کهف (آیهٔ ۶۰ تا آیه ۷۵) در نسخهٔ توپقاپی‌سرای هست که در نسخهٔ بریتانیا وجود ندارد (همچنان‌که بخش‌های پایانی متن نسخهٔ بریتانیا ـ سوره‌های مؤمنون، نور و فرقان ـ در نسخهٔ توپقاپی‌سرای نیست)؛ از این رو باید گفت که نسخهٔ توپقاپی‌سرای پاره‌های جدیدی ـ هرچند اندک ـ از *تفسیر ابونصر* را که در *تفسیری بر عشر* منتشر نشده، در اختیار می‌گذارد.

□

از مجلّدات دیگر *تفسیر ابونصر* تا کنون نسخه‌ای و نشانی یافت نشده است؛ اما نگارنده ظنّ قوی می‌برد که تفسیری که تنها ۴۶ برگ از آن به دست آمده (شامل ترجمه و تفسیر آیات ۶۵ـ۱۵۱ سورهٔ بقره) و به *تفسیر قرآن پاک* شهرت دارد،[۱۰]

بخشی از مجلّد نخست *تفسیر ابونصر* باشد. *تفسیر قرآن پاک*، هم از نظر متن (ساختار، الفاظ، منابع و شیوهٔ بخش‌بندی آیات) و هم از نظر نسخه (شیوهٔ کتابت و برخی اعراب‌گذاری‌های واژگان فارسی)، با دو نسخهٔ *تفسیر ابونصر* (توپقاپی‌سرای و بریتانیا) مشابهت دارد؛[۱۱] به ویژه در نقل گسترده از فردی که از وی با عنوان «خواجهٔ امام» یاد می‌شود، نکته‌ای که پس از این بدان بازخواهیم گشت. ای‌کاش نسخهٔ *تفسیر قرآن پاک* دربردارندهٔ آیاتی مشترک با *تفسیری بر عشر* می‌بود تا می‌شد صحت و سقم این گمان را سنجید و از ظن و گمان برکنار ماند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای نمونه‌ای دیگر از قرآن‌های سی‌پارهٔ مترجم، نک: صدرایی خویی ۱۳۸۳: ۸۴ ـ ۸۵.

۲. در مقدمهٔ تفسیرِ معروف به *ترجمهٔ تفسیر طبری*، در باب تقسیم‌بندی آن چنین آمده است: «و این را بیست مجلّد ساختند: از جمله این چهارده مجلّد (نسخه بدل: مصحف) فرو نهادند هر یکی نیم‌سُبع (نسخه بدل: هر مصحفی نیم‌هفت‌یک) ـ تا جمله همه تفسیر قرآن باشد از پسِ وفات پیغامبر علیه السلام تا آن گه که محمد بن جریر [طبری] ازین جهان بیرون شد و آن اندر سال سیصد و چهل و پنج بود ... ـــ . و شش مجلّد دیگر فرو نهادند تا این بیست مجلّد تمام شد. و تفسیر قرآن و قصه‌های یاران پیغامبر که بودند از پسِ او و قصه‌های امیران مؤمنان که بودند تا بدین وقت، یاد کردیم اندر هفت مجلّد ـ هر مجلّدی یک سبع ـ تخفیف را» (*ترجمهٔ تفسیر طبری*: ۱/ ۶ ـ۷ و پانوشت ۷ ص ۶). متن این نقل البته خالی از ابهام نیست و بی‌تردید دچار مشکلاتی است (از جمله آنکه تاریخ وفات طبری ـ م ۳۱۰ ق ـ در آن به نادرست ۳۴۵ قید شده است)؛ چنانکه گویی بخشی از متن افتادگی است. بحث دربارهٔ مقدمهٔ *ترجمهٔ تفسیر طبری* و معضلات آن مجالی جز اینجا می‌طلبد؛ اما به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که در متن منقول به سه نوع تقسیم‌بندی اشاره شده است: ۲۰ جلدی، ۱۴ جلدی (هر جلد نیم‌سبع) و ۷ جلدی (هر جلد یک سبع).

۳. نک: یغمایی ۱۳۳۹: ۱/ ۱۱، که به دوره‌ای از *ترجمهٔ تفسیر طبری* ـ که به میرزا حسین خان آزاد تعلق داشته و بعداً به انگلستان منتقل شده ـ اشاره می‌کند که مطابق با تدوین اصلی کتاب در چهارده مجلّد کتابت شده بوده است (نیز نک: پی‌نوشت پیشین). گلچین معانی (۱۳۵۴: ۴۸) نیز در گزارش قرآن‌های کشف‌شده در توسیع آستان قدس رضوی به مصحف‌هایی با تقسیم‌بندی نیم‌سبع اشاره کرده است (نیز نک: پی‌نوشت پیشین).

۴. دربارهٔ نسبت سورآبادی/ سورابانی/ سوریانی برایِ مؤلف این تفسیر و اصالت دو ضبط اخیر، نک: صادقی ۱۳۸۰: ۲۳۹ـ۲۴۶.

۵. *قرآن بست* نیز در یک دورهٔ هفت جلدی تدوین شده است. مجلّد پنجم (۱۲۵ برگ، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس) از این دورهٔ قرآنی که عثمان بن محمد آن را به سال ۵۰۵ در بُست کتابت کرده و علی بن عبدالرحمن آن را تذهیب نموده، در کتابخانهٔ ملی پاریس محفوظ است (نک: ریشار ۱۳۸۳: ۳۷، نیز: ۳۱). این مجلّد، از آیهٔ ۵۵ سورهٔ مؤمنون (۲۳) تا آیهٔ ۲۰ سورهٔ سبأ (۳۴) را در بر دارد. تصویر دو صفحه از *قرآن بست* را در کتاب ریشار (۱۳۸۳: ۲۲ـ۲۳) ببینید.

۶. در اصل نوشتهٔ متینی سهواً «تا اواسط آیهٔ ۲۰ سورهٔ الفرقان» قید شده است، اما چنانکه از متن *تفسیری بر عشر*: ۴۱۲ پیداست، صحیح همان است که در بالا آورده‌ایم.

۷. متینی (۱۳۵۲: دوازده) نسخهٔ بریتانیا را این گونه توصیف می‌کند: ش Or.6573 در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا؛ بدون نام مؤلف، تاریخ تألیف، نام کاتب و تاریخ کتابت؛ ۲۴۶ برگ؛ ۲۶/۷ × ۳۵/۵ cm؛ شامل آیهٔ ۷۶ سورهٔ کهف (سورهٔ ۱۸) تا اواسط آیهٔ ۲۳ [کذا؛ صحیح: ۲۰] سورهٔ فرقان (جزءهای ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ از قرآن)؛ ظاهراً جلد ششم از تفسیری در ده مجلّد بر اساس تقسیم‌بندی مؤلف؛ ظاهراً دو برگ پس از ورق ۱۵۱ (شامل آیهٔ ۴۵ تا ۵۲ سورهٔ حج) افتاده است؛ آیات قرآنی به خط کوفی زیبا؛ در صفحهٔ اول نسخه فقط هفت سطر نوشته شده و بر بالای صفحه کلماتی به خط تزئینی کتابت شده که محو گردیده است. متینی تصویر (سیاه و سفید) تفسیر سورهٔ طه از این نسخه را در پایان مقدمهٔ خود بر *تفسیری بر عشر* به چاپ رسانده است. تصویر برگ‌هایی از این نسخه را در پیوست همین مقاله (تصویر ۲ـ۶) ببینید.

۸. مصحح (متینی) رسم‌الخط نسخه را به شیوهٔ جدید تغییر داده است (مانند: «که» به جای «کی» و «پ» به جای «ب»)، ولی ما برای آنکه مشابهت میان این دو نسخه آشکارتر شود، رسم‌الخط نسخهٔ بریتانیا را به شکل اصلی آن بازگردانیده‌ایم. گفتنی است که نسخهٔ بریتانیا نیز در اصل مشکول بوده اما مصحح اعراب‌گذاری‌های آن را در متن چاپی خود وارد نکرده است.

۹. در این نقل، رسم‌الخط نسخه‌ها را به شیوهٔ جدید تبدیل کرده و متن را نشانه‌گذاری نموده‌ایم.

۱۰. نسخهٔ *تفسیر قرآن پاک* متعلق به حافظ محمودخان شیرانی بوده که پس از مرگ او با دیگر نسخه‌های وی به کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب (لاهور) انتقال یافت، و اینک به شمارهٔ ۴۷۹۷ در گنجینهٔ مخطوطات او نگهداری می‌شود. چاپ عکسی (سیاه و سفید) این نسخه به سال ۱۳۴۴ ش با مقدمه‌ای از مجتبی مینوی در سلسلهٔ انتشارات بنیاد فرهنگ ایران در تهران منتشر شد و متن آن نیز به کوشش علی رواقی (چاپ اول: تهران، ۱۳۴۸ ش؛ چاپ دوم: تهران، ۱۳۸۳ ش) انتشار یافت. شیرانی *تفسیر قرآن پاک* را به احتمال تألیف‌شده در قرن چهارم یا پنجم می‌داند و نسخهٔ آن را این گونه توصیف می‌کند: بدون نام مؤلف، تاریخ تألیف، نام کاتب و تاریخ کتابت؛ ۴۶ برگ؛ ۲۶ سطر در هر صفحه؛ ۱۳ × ۹ inch [= ۳۳/۲ × ۲۲/۸ cm]؛ شامل آیهٔ ۶۵ سورهٔ بقره (سورهٔ ۲) تا آیهٔ ۱۵۱ همان سوره؛ آیات قرآنی به خط کوفی (حروف با جوهر مشکی، اعراب با جوهر قرمز، تشدید و جزم و همزه با جوهرسبز، علامت آیه با جوهر زرد)؛ اعراب‌گذاری آیات به شیوهٔ کوفی قدیم؛ متن فارسی به خطی بین کوفی و تعلیق؛ اعراب‌گذاری متن فارسی به شیوهٔ جدید (شیرانی ۱۳۸۳: دوازده ـ بیست و شش). تصویر دو برگ از این نسخه را در پیوست همین مقاله (تصاویر ۷ و ۸) ببینید.

۱۱. متینی (۱۳۵۲: هیجده ـ بیست و دو) پاره‌ای از مشابهت‌های متنی میان *تفسیر قرآن پاک* و *تفسیری بر عشر* را نشان داده است. پیداست که میان نسخهٔ *تفسیر قرآن پاک* و نسخه‌های *تفسیر ابونصر* (توپقاپی‌سرای، بریتانیا) تفاوت‌هایی نیز از نظر زبانی و رسم‌الخطی وجود دارد، اما این امر نافی اصل مشترک آنها نیست؛ چنانکه میان نسخه‌های *تفسیر ابونصر* نیز اختلافات زبانی و رسم‌الخطی هست. برای گزارشی از صرف و نحو نسخهٔ *تفسیر قرآن پاک* و واج‌شناسی آن، نک: صادقی ۱۳۸۰: ۲۵۷ـ ۲۷۵.

۳
هویت مفسّر و گرایش‌های اثر

متینی به هنگام نشر *تفسیری بر عشر*، با احتیاط آن را از نیمهٔ قرن چهارم تا پایان نیمهٔ نخست قرن پنجم تاریخ‌گذاری کرد و «در زمرهٔ آثاری دانست که حداکثر تا پایان نیمهٔ اول قرن پنجم هجری تألیف شده»اند (متینی ۱۳۵۲: بیست و دو). اینک ـ با توجه به تاریخ کتابت نسخهٔ توپقاپی‌سرای ـ حدس او تقریباً به تحقیق پیوسته است.

متینی دربارهٔ مؤلف تفسیر می‌نویسد: «دربارهٔ مؤلف کتاب چیزی جز این نمی‌دانیم که وی از اهل سنت و جماعت بوده است و قرآن مجید را به شیوهٔ مفسران این فرقه در قرون سوم و چهارم و پنجم با بی‌طرفی تفسیر کرده است» (همان: پانزده). اگر معرفی‌کنندگان نسخهٔ توپقاپی‌سرای اطلاعات درستی از نسخه داده باشند، آنگاه باید گفت که مؤلف این تفسیر نیز شناخته شده است: ابونصر احمد بن محمد بن حمدان بن محمد.

با کاوش در کتب تراجم و نیز منابع تاریخ و اسناد احادیث، کسی را با کنیهٔ و نام و نسب **ابونصر احمد بن محمد بن حمدان** نیافتیم که ـ از نظر زمانی و با توجه به تاریخ کتابت نسخه ـ بتواند مؤلف این اثر باشد؛ جز یک تن از مشایخ ابن‌بابویه (فقیه و محدث نامدار امامیه، م ۳۸۱ ق) با نام «احمد بن محمد بن حمدان المکتب»، (نک: ابن‌بابویه، *الأمالی*: ۲۴۹)[1] که با توجه به عصر زندگانی‌اش (در حدود یکصد سال پیش از

کتابت نسخهٔ توپقاپی‌سرای) می‌تواند مؤلف *تفسیر ابونصر* باشد. این هم‌نامی، در شناسایی مؤلف البته قرینه‌ای ضعیف بیش نیست.[2] در این میان، هم‌عصری و شباهت کنیه، نام و نسب مؤلفِ کرامیِ *تاج القصص* ـ ابونصر احمد بن محمد بن احمد بن نصر ارفجینی بخاری که مجلّد دوم *تاج القصص* را در سال ۴۷۵ ق در بلخ تحریر کرده (بخاری، *تاج القصص*: ۲/ ۴۵۶) ـ با مؤلف *تفسیر ابونصر* نیز شایان توجه است. آیا ممکن است که در ذکر نام و نسب مؤلف *تفسیر ابونصر* (که در ادامه از برخی نشانه‌های کرامی آن سخن خواهیم گفت) یا مؤلف *تاج القصص* اشتباهی رخ داده باشد و این دو یک تن باشند؟

به نوشتهٔ متینی، مؤلف تفسیر ما بارها از «مردمان اشارت»، «زبان اشارت»، «اهل اشارت»، «وجه اشارت»، «اشارت‌گویان»، «اهل معانی» و «پیران اهل معرفت» یاد کرده، در جایی اقوال بوسعید خراز، جنید و بوالحسن نوری [/ ابوالحسین نوری] را آورده و از کسانی چون بوسلیمان دارانی، بویزید بسطامی، ذوالنون مصری و سهل تستری نام برده است (متینی ۱۳۵۲: پانزده ـ شانزده). وی همچنین اشاره می‌کند که مؤلف به ندرت رأی خود را نیز پس از ذکر آرای دیگران آورده (همان: شانزده)، اما ۲۵ بار از مردی با عنوان «خواجهٔ امام» یاد کرده و آرای او را نقل نموده است (همان: شانزده، نوزده).

چنانکه متینی یادآوری کرده است، «مؤلف در یک مورد ... سه بیت فارسی آورده است که معلوم نیست از خود اوست یا دیگری» (همان: شانزده). مؤلف در ادامهٔ تفسیر آیهٔ ۱۱۲ سورهٔ مؤمنون می‌نویسد:

اندرین معنی بیتی چند بتازی گفته آمده است که معنی آن، این پارسی است:

یا دین فروش از پی دنیا [به] دشمنان — حقا که سود می‌نکنی جز مگر زیان
مانند[ۀ] چراغی، سوزنده خویشتن — از سوزش تو نفع رسیده به دیگران
آگه شوی که می چه کنی تو بخویشتن — آنگه که سر ز گور برآری تو آن جهان

(*تفسیری بر عشر*: ۳۲۵).[3]

این اشعار عرفانی زهدآمیز که ساختاری ابتدایی و ساده دارند، از حیث مضمون، لفظ و ساختار یادآور ابیات منقول در متنِ کرامیِ *الستین الجامع للطائف البساتین*

(تفسیر سورهٔ یوسف از قرن پنجم، تألیف احمد بن محمد بن زید طوسی) و اشعار برجای‌مانده از ابوذر بوزجانی (زاهد کرامی و شاعر عارف‌مسلک قرن چهارم) است.[۴] نقل این سه بیت زاهدانه، در کنار آن گرایش‌های دنیاگریزانهٔ خاص و نقل اقوال قدمای صوفیه ـ که دقیقاً در *السنین* نیز به همین روش دیده می‌شود ـ، این احتمال را در ذهن تقویت می‌کند که *تفسیر ابونصر* باید متنی متعلق به کرامیان خراسان باشد؛ و می‌دانیم که کرامیان در قرن پنجم هنوز در خراسان جمعیتی داشته‌اند و به تفسیر قرآن مخصوصاً به مشرب عرفانی[۵] ـ هم در شکل شفاهی (مجلس‌گویی) و هم در صورت مکتوب (تألیف و تصنیف) ـ[۶] اهتمام بسیار می‌ورزیده‌اند.[۷] این را نیز می‌دانیم که فارسی‌گویی و فارسی‌نویسی در میان کرامیان کاملاً رواج داشته،[۸] و عدم تعصب نویسندهٔ *تفسیر ابونصر* و احیاناً علاقهٔ او به اهل‌بیت پیامبر(ص) نیز با ویژگی‌هایی که از کرامیان خراسان می‌شناسیم[۹] مطابقت دارد؛ همچنان‌که عدم ذکر نام شاعر آن ابیات نیز با «سعی کرامیه در ... پنهان کردن نام و نشان خود و بزرگانشان از نیمهٔ دوم قرن پنجم به بعد» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۷ ب: ۳۵۴) همخوان است. به نظر می‌رسد که همهٔ اینها قرائنی است که تعلق این تفسیر به کرامیه را تأیید می‌کند.[۱۰]

اما «خواجهٔ امام» کیست؟ مؤلف *تفسیر ابونصر* همه جا از این شخص با عبارت «گفت خواجهٔ امام رضی‌الله عنه» نقل قول می‌کند.[۱۱] آیا منظور مؤلف از «خواجهٔ امام» همان ابوعبدالله محمد بن کرام سجستانی نیشابوری (پیشوای کرامیه، م ۲۵۵) است که مؤلفان کرامی در دورهٔ انزوا و شکست، نام او را از بیم جان و مال از آثار خود حذف می‌نموده و از او با عنوان «امام متقیان» یا «الامام الزاهد» یاد می‌کرده‌اند؟[۱۲] چنین به نظر نمی‌رسد. در *تفسیر ابونصر* چندین بار از «خواجهٔ امام» با عبارت «گفت خواجهٔ امام رضی‌الله عنه»، نقل قول شده است. در یک جا نیز خبری مسند از او نقل شده است، با این سلسلهٔ سند:

> گفت [۱] خواجهٔ امام ـ رضی الله عنه و عن والدیه ـ: پرسیدم از [۲] شیخ ابوالحسن علی بن محمد از صفت عرش رب العزّه، او گفت: پرسیدم از [۳] ابوعلی الحسن بن احمد الهمدانی ... او گفت: پرسیدم از [۴] ابوالحسن علی بن محمد الصفّار ... او گفت: پرسیدم از [۵] ابوالحسن محمد بن النضر الموصلی به موصل ...

> او گفت: پرسیدم از [۶] عبدالله بن ابی‌سفیان الموصلی ... او گفت: پرسیدم از [۷] یحیی بن ابی‌طالب ... او گفت: پرسیدم از [۸] عبدالوهاب بن عطا الخفاف ... او گفت: پرسیدم از [۹] سعید بن ابی‌عروبة ... او گفت: پرسیدم از [۱۰] قتادة ... او گفت: پرسیدم از [۱۱] انس ـ رضی الله عنه ـ ... او گفت: پرسیدم از [۱۲] رسول ـ صلی الله علیه ـ ... رسول گفت: پرسیدم از جبریل علیه السلام ... .
>
> (*تفسیری بر عشر*: ۳۲۶ـ۳۲۷)

اگر ساختار کلی این سلسلهٔ سند در طبقات راویان ساختگی یا دچار افتادگی نباشد (هرچند ساختار متن و اصل خبر بی‌تردید ساختگی است)، زمان زندگانی «خواجهٔ امام» به اواخر قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم محدود می‌شود.

«خواجهٔ امام» *تفسیر ابونصر*، بی‌تردید همان «خواجهٔ امام» است که مؤلف *تفسیر قرآن پاک* از او نقل قول می‌کند. مؤلف *تفسیر قرآن پاک* ـ که چنانکه گذشت محتمل است بخشی از جلد نخست *تفسیر ابونصر* باشد ـ در بخش اندکی که از یگانه نسخهٔ آن باقی مانده، چند بار از «خواجهٔ امام»، آن هم با همین عبارتِ «گفت خواجهٔ امام رضی‌الله عنه»، نقل قول کرده است (نک: *تفسیر قرآن پاک*، چاپ رواقی: ۵۵ [دو بار]، ۵۶، ۷۶).[۱۳] مضامین و ساختار منقولات «خواجهٔ امام» در *تفسیری برعشر* و *تفسیر قرآن پاک*، مشابهتی تام با یکدیگر دارند. مهمتر آنکه در جایی از *تفسیری بر عشر*، «خواجهٔ امام» می‌گوید: «شنودم از قاضی بوعاصم عامری ـ رحمه الله علیه ـ که وی گفت : ...» (*تفسیری بر عشر*: ۴۸)، و در *تفسیر قرآن پاک* نیز از قول «خواجهٔ امام» آمده است: «از قاضی بوعاصم ـ رحمه الله علیه ـ شنیدم که او گفتی ...» (نک: *تفسیر قرآن پاک*، چاپ رواقی: ۵۵). این قاضی بوعاصم هر که باشد،[۱۴] باری «خواجهٔ امام» در این دو متن (*تفسیری بر عشر* و *تفسیر قرآن پاک*) یکی است.

متینی (۱۳۵۲: هیجده) نام و نشان چند تن را که محتمل است همان «خواجهٔ امام» باشند فهرست کرده، که در صدر آنان نام «خواجهٔ امام محمود نیشابوری» که به قول مؤلف *تفسیر بصائر یمینی* صاحب تفسیری بزرگ در سی مجلّد بوده، به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، محتمل است که این «خواجهٔ امام»، همان «خواجهٔ امام مفسر سرخسی» باشد که مؤلف *تاج القصص* در جایی از او نقل می‌کند (بخاری، *تاج القصص*: ۱/ ۱۰۰).

منقولات *تفسیری بر عشر* و *تفسیر قرآن پاک* از «خواجهٔ امام»، به گونه‌ای است که می‌توان همگی آنها را شنیده‌های شفاهی و مستقیم مؤلف از او دانست.

پی‌نوشت‌ها:

۱. روایتی که ابن‌بابویه از این شخص نقل کرده در فضیلت علی(ع) است، اما با توجه به محیط فرهنگی خراسان آن زمان بعید نیست که یک عالم سنی کرامی آن را نقل کرده باشد (چنانکه پس از این اشاره‌ای به این موضوع خواهیم کرد)، افزون بر آنکه *تفسیری بر عشر* نیز از مضامینی نظیر مضمون روایت *امالی* ابن‌بابویه خالی نیست.

۲. همچنین باید افزود که نسفی (*القند*: ۷۷) از عالمی با عنوان «ابونصر احمد بن محمد القرشی السمرقندی» یاد می‌کند که از نظر طبقه می‌تواند مؤلف این تفسیر باشد؛ هرچند این نیز احتمالی بیش نیست، به ویژه آنکه نسفی هیچ اشاره‌ای به آثار او نمی‌کند و این امر دربارهٔ کسی که مؤلف تفسیری ده جلدی باشد دور از انتظار است.

۳. افزوده‌های درون کروشه تصحیحات قیاسیِ متینی است.

۴. دربارهٔ *الستین*، تاریخ‌گذاری و تبیین گرایش‌های کرامی آن، نک: شفیعی کدکنی ۱۳۷۷ ب؛ دربارهٔ ابوذر بوزجانی، احوال و اشعار او، نک: همو ۱۳۷۶.

۵. دربارهٔ گرایش‌های عرفانی کرامیه، نک: همو ۱۳۷۷ الف: ۱۰۷ـ۱۱۲.

۶. دربارهٔ تقسیم‌بندی تفاسیر به شفاهی و مکتوب، نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۳۶، پانوشت ۳.

۷. برای نمونه، *الفصول* عبدالوهاب حنفی و *الاستغناء* همو به عربی، و *تفسیر سورابادی* از ابوبکر عتیق نیشابوری، *الستین* احمد بن محمد بن زید طوسی و *تاج القصص* احمد بن محمد بخاری به فارسی، از جملهٔ آثار تفسیری کرامیان خراسان است.

۸. دربارهٔ فارسی‌گرایی کرامیه و مخصوصاً شخص محمد بن کرام، نک: شفیعی کدکنی ۱۳۷۷ الف: ۱۰۵ـ۱۰۷.

۹. دربارهٔ علاقهٔ کرامیه به اهل‌بیت(ع)، نک: همان: ۱۱۲ـ۱۱۳.

۱۰. محتمل است که مؤلف *تفسیر ابونصر* از نظر فقهی پیرو مذهب حنفی بوده باشد و از نظر عقیدتی پیرو آموزه‌های کرامیه. دربارهٔ پیوند فقه حنفی با مذهب فقهی ـ کلامی محمد بن کرام، نک: همان: ۷۵ و پانوشت ۳ همان‌جا.

۱۱. برای موارد نقل از او، نک: *تفسیری بر عشر*: ۴۷۹، فهرست اعلام.

۱۲. در این باره، نک: شفیعی کدکنی ۱۳۷۷ الف: ۷۶؛ همو ۱۳۷۷ ب: ۳۵۴. در متن کرامی *تاج القصص* نیز از محمد بن کرام ـ بدون اشاره به نام او ـ با عنوان «الامام الزاهد» یاد شده است (نک: بخاری، *تاج القصص*: ۱/ ۸۱، ۸۶).

۱۳. گفتنی است که در ص ۲۱ (که واژهٔ «امام» نیز از آن اسقاط شده است)، ۲۷ (دو بار) و ۳۶، به جای عبارت «گفت خواجهٔ امام رضی‌الله عنه»، عبارت «خواجهٔ امام گفت رضی‌الله عنه» آمده است. به راحتی می‌توان حدس زد که در این موارد نیز متن اصیل «گفت خواجهٔ امام رضی‌الله عنه» بوده و بعداً از سوی کاتبان به ساختار معمول ادوار بعد درآمده است.

۱۴. شیرانی دربارهٔ هویت این بوعاصم احتمالی را مطرح کرده است. نک: شیرانی ۱۳۸۳: بیست و یک.

۴
تحلیل متن

اختلاف متن نسخه‌های تفسیر ابونصر

در مقایسهٔ دقیق متن نسخهٔ توپقاپی‌سرای با متن نسخهٔ بریتانیا ـ در پارهٔ کوتاهی که در فصل دوم مقاله نقل کردیم (ترجمه و تفسیر بخشی از آیهٔ ۱۷ تا بخشی از آیهٔ ۲۱ سورهٔ مریم) ـ چند اختلاف جلب توجه می‌کند، که می‌باید در باب آنها اندیشید و قضاوت کرد:

[۱] نقل کامل آیه پیش از تفسیر آن: در نسخهٔ بریتانیا، پیش از ترجمه و تفسیر هر آیه، نخست متن آیه به طور کامل نقل می‌شود و سپس هر آیه ـ مطابق بخش‌بندی اصل اثر ـ به چند بخش تقسیم و و در ذیل هر بخش تفسیر می‌شود. اما در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، نقل کامل آیات دیده نمی‌شود و از همان آغازْ هر آیه ـ مطابق بخش‌بندی اصل اثر ـ به چند بخش تقسیم و در ذیل هر بخش تفسیر می‌شود. به نظر می‌رسد که متن اصل *تفسیر ابونصر* به همین روش نسخهٔ توپقاپی‌سرای بوده (چنانکه در *تفسیر سورابادی* نیز چنین شیوه‌ای دیده می‌شود) و بعدها بعضی از کاتبان ـ همچون کاتب نسخهٔ بریتانیا ـ به قصد مشخص ساختن آغاز و انجام هر آیه برای خواننده، ترجیح داده‌اند که نخست هر آیه را به طور کامل بیاورند و سپس تفسیر را بر طبق تقسیم‌بندی مؤلف نقل کنند.[۱]

[۲] جابجایی: در نقلِ ترجمه و تفسیر بخش پایانی آیهٔ ۱۷، متن نسخهٔ بریتانیا دچار جابجایی است. صورت منطقی و درست متن را در نسخهٔ توپقاپی‌سرای

می‌توان دید. البته این احتمال قوی است که نسخهٔ بریتانیا در اصل دچار این اضطرابِ متنی نباشد و این جابجایی به هنگام چاپ متن *تفسیری بر عشر* رخ داده باشد.

[۳] باشد/ بُوَد: در ذیل آیهٔ ۱۷، در نسخهٔ بریتانیا «بود» و در نسخهٔ توپقاپی‌سرای «باشد» آمده است. صورت «بود» ظاهراً صورتی کهن‌تر می‌نماید؛ اما با توجه به آنکه در نسخ اصیل برخی آثار قرن پنجم، مانند آثار منثور ناصرخسرو (م ۴۸۱ ق)، نیز صورت «باشد» به جای «بُوَد» آمده، نمی‌توان بدین دلیل به اصالت ضبط نسخهٔ بریتانیا حکم کرد؛ به ویژه آنکه در ذیل آیهٔ ۱۹ نیز ضبط هر دو نسخه چنین است که: «چون "لیهب" خوانی معنی چنان باشد تا ... »، و در ذیل آیهٔ ۲۰ در هر دو نسخه آمده است : «مرا پسر از کجا باشد».

[۴] جلّ و عزّ / جلّ جلاله: در نسخهٔ بریتانیا دو جا بعد از واژهٔ «خدای» عبارت «جلّ و عزّ» آمده است (ذیل آیات ۱۸ و ۲۱). در نسخهٔ توپقاپی‌سرای در یک جا عبارت «جلّ و عزّ» نیامده، و در جای دیگر به جای آن عبارت «جلّ جلاله» آمده است. به نظر می‌رسد که در هر دو مورد اصالت با نسخهٔ بریتانیا باشد.

[۵] پیغامبر/ پیامبر: در ذیل آیهٔ ۱۹، در نسخهٔ توپقاپی‌سرای ضبط «پیغامبر» و در نسخهٔ بریتانیا ضبط «پیامبر» آمده است. با توجه به نسخه‌های اصیل متون قرن پنجم، البته ضبط نسخهٔ توپقاپی‌سرای را باید اصیل‌تر شمرد.

[۶] بحرام/ حرام: در ذیل آیهٔ ۲۰، در نسخهٔ توپقاپی‌سرای ضبط «به حلال و به حرام» و در نسخهٔ بریتانیا ضبط «به حلال و حرام» آمده است. توجه به خصیصهٔ تکرار افعال و حروف اضافه در متون فارسی قرون چهارم و پنجم، اصالت ضبط نسخهٔ توپقاپی‌سرای را تأیید می‌کند.

[۷] من گفتم ترا: در ذیل آیهٔ ۲۱، در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، بر خلاف نسخهٔ بریتانیا، افزودهٔ «ترا» نیست. ترجمهٔ متن در برابر عبارت قرآنی «قال کذلک» تفسیری است: «گفت: همچنانست کی تو می‌گویی (گویی) و همچنانست کی من گفتم (/گفتم ترا)». برابر قرآنیِ «تو را» البته در متن آیه نیست. از آنجا که به دنبال «می‌گویی/ گویی»، «مرا» نیامده، می‌توان حدس زد که «ترا» در دنبالهٔ «گفتم» ـ در نسخهٔ بریتانیا ـ از الحاقات بعدی است و اصیل نیست.

[۸] رحمان/ رحمن: در ترجمه و تفسیر آیهٔ ۱۸، دو بار واژهٔ «رحمان» در برابر لغت قرآنیِ «رحمن» آمده است. در نسخهٔ توپقاپی‌سرای در هر دو جا رسم‌الخط فارسیِ «رحمان» در برابر رسم الخط قرآنیِ «رحمن» آمده، اما در نسخهٔ بریتانیا در بار اول «رحمن» و در بار دوم «رحمان» آمده است. هرچند ناهماهنگی‌هایی از این دست می‌تواند ریختهٔ خامهٔ مؤلف باشد و در نسخه توپقاپی‌سرای نیز برخی ناهمگونی‌های رسم‌الخطی دیده می‌شود (مانند: جدانویسی و پیوسته‌نویسیِ «همچنان» در ذیل آیهٔ ۲۱: «هم‌جنانست ... و همجنانست»)، با این همه، در این موارد ضبط نسخه‌ای که هماهنگی بیشتری میان مواضع مختلف آن دیده می‌شود ـ مخصوصاً اگر قرائنی دیگر اصالت آن ضبط را تأیید کند ـ ارجح است.

ویژگی‌های متن: واژه‌ها و ساختار جمله‌ها

متن *تفسیر ابونصر* نسبتاً عربی‌گراست و واژه‌های عربی یا عربی ـ فارسی غلیظی در آن جلب نظر می‌کند، واژگانی همچون: تمام‌خلقت، نقصان، رحمان و مخلص. در اینجا این نکته نیز شایان توجه است که مؤلف *تفسیر ابونصر* هیچ واژهٔ فارسی را برابر مناسبی برای کلمهٔ قرآنی «رحمن» نیافته (در ذیل آیهٔ ۱۸)، و در برابر «رحمن» تنها همان واژه را ـ البته با رسم‌الخط فارسی (رحمان) ـ قرار داده است.

ترجمهٔ ابونصر از آیات قرآن، بر خلاف دیگر ترجمه‌های کهن قرآن به فارسی،[۲] تحت تأثیر نحو جملات متن مبداء (آیات قرآن) نیست. می‌توان با گفتهٔ آذرنوش (۱۳۷۵: ۱۲۱) موافق بود که «ساختارهای نحوی در این کتاب نسبت به آثار مشابه ... یکنواخت‌تر» و فارسی‌تر است و ترجمهٔ آیات قرآن «در این کتاب از ترجمه‌های پیشین غالباً روان‌تر و عبارات فارسی‌یی که ساختمان نحو عربی دارند در آن اندک‌تر است» و حتی گاه مترجم «از چارچوب لغوی ـ نحوی آیه تا حدی بیرون آمده» (همان: ۱۲۳) و «به ترجمهٔ آزاد دست زده است» (همان: ۱۲۴).

همان‌گونه که در تصویر نسخهٔ توپقاپی‌سرای می‌توان دید (پیوست، تصویر ۱)، معمولاً ترجمه و تفسیر هر بند از آیات قرآن در ذیل آیات و عبارات قرآنی درج شده است. این شیوهٔ کتابت، در دیگر متون مترجم کتب مقدس که به صورت دوزبانه‌اند نیز

سابقه دارد؛ مانند نسخه‌های ترجمه‌های کهن قرآنی (نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۳۸) و ترجمه‌های پهلوی *اوستا* (تفضلی ۱۳۷۶: ۷۱). با این همه، مواردی هم در نسخهٔ توپقاپی‌سرای هست که ترجمهٔ عبارت قرآنی در ذیل متن عربی آن نیامده است. اگر این امر برای حفظ شکل صفحه‌آرایی نباشد، می‌توان گفت که ترجمهٔ تفسیروار این متن و ساختار فارسی‌تر جمله‌های آن ـ که بر خلاف دیگر ترجمه‌ها نحو آن تحت تأثیر نحو متن عربی قرآن نیست ـ در این باره اثرگذار بوده است.

استقلال مؤلف تفسیر ابونصر در ترجمهٔ آیات قرآن

تفسیر ابونصر به گواهی تاریخ کتابت نسخهٔ توپقاپی‌سرای (۴۸۴ ق)، پس از تفسیر معروف به *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نیمهٔ قرن چهارم)، در زمرهٔ کهن‌ترین تفاسیر فارسی محسوب می‌شود و در ردیف آثاری همچون *تاج التراجم* ابوالمظفر شهفور اسفراینی (م ۴۷۱) و *تفسیر التفاسیر* (مشهور به *تفسیر سورآبادی*)[۳] ابوبکر عتیق نیشابوری (م ۴۹۴) جای می‌گیرد، اگر از آن دو قدیمتر نباشد.

تفاسیر کهن فارسی را بر اساس ترجمه‌های آنان از آیات قرآنی، به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

[۱] تفاسیری که بخشی از آیه را نقل و ترجمه می‌کنند و به دنبال ترجمهٔ هر بخش، تفسیر کوتاهی از آن می‌آورند و سپس به ذکر اقوال مفسران و مباحثی از این دست می‌پردازند؛ مانند: *تفسیر سورابادی*، *بخشی از تفسیری کهن* و *تفسیری بر عشر*.

[۲] تفاسیری که نخست چند آیهٔ پیاپی را نقل و به فارسی ترجمه می‌کنند (در بسیاری موارد در بین سطور قرآن) و سپس به تفسیر آنها می‌پردازند؛ مانند: *ترجمهٔ تفسیر طبری* (نخستین ترجمه و تفسیر قرآن به فارسی)، *تاج التراجم* شهفور اسفراینی و *روض الجنان* ابوالفتوح رازی (دربارهٔ این تقسیم‌بندی، نیز نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۳۶، پانوشت ۱).

نسخه‌های مترجَم قرآن ـ یعنی ترجمه‌های بدون تفسیر ـ تا قرن ششم، برخی رونویسی از تحریرهای گوناگونِ (در سه تحریر اصلی به ترتیب تاریخی) نخستین

ترجمهٔ فارسی قرآن‌اند (که در دلِ *ترجمهٔ تفسیر طبری* جای گرفته) و برخی دیگر سخت تحت تأثیر آن‌اند.[۴] در حقیقت، نخستین ترجمه‌های قرآن به فارسی که یکسره مستقل از نخستین ترجمهٔ کامل قرآن‌اند، دو ترجمهٔ موزون قرآنی‌اند (*تفسیر نسفی* و *ترجمه‌ای آهنگین*) که در قرن ششم فراهم آمده‌اند،[۵] و یکی از آن دو (*ترجمه‌ای آهنگین*) اساساً برگردانی آزاد از قرآن به شمار می‌رود.

اما در تفاسیر فارسی، تأثیرپذیری از نخستین ترجمهٔ فارسی قرآن به اندازهٔ ترجمه‌های بین سطورِ مصاحف قرآنی نیست. در این تأثیرپذیری نیز، میان دو دسته تفاسیری که از آنها یاد کردیم تفاوت است: در حالی که ترجمه‌های قرآنیِ تفاسیری همچون *تفسیر سورابادی*، *بخشی از تفسیری کهن* و *تفسیری بر عشر* کاملاً مستقل از نخستین ترجمهٔ قرآن (در ضمن *ترجمهٔ تفسیر طبری*) به نظر می‌رسند؛ تفاسیری مانند *کشف الاسرار* میبدی و *روض الجنان* ابوالفتوح رازی در ترجمه‌های قرآنی خود بی‌تردید متأثر از نخستین ترجمهٔ قرآن هستند. در میان تفاسیر دستهٔ دوم، هرچند مفسر صاحب‌نظری چون شهفور اسفراینی مطابق پیش‌فرض‌های خود دست به ترجمهٔ آیات زده است، با این همه می‌توان نشان داد که شهفور اسفراینی نیز ـ که در روزگار خود مدعی بایدها و نبایدهای نوینی در ترجمهٔ قرآن است[۶] و بر خلاف بیشتر مفسران و مترجمان پایبند نخستین ترجمهٔ فارسی قرآن نیست ـ آن ترجمهٔ کهن معیار را پیش چشم داشته و جا به جا از آن بهره برده است. اما مؤلف *تفسیر ابونصر* در استقلال ترجمهٔ قرآنی خود از نخستین ترجمهٔ قرآن، از مفسرانی همچون شهفور اسفراینی و عتیق نیشابوری نیز به مراتب جلوتر است و ترجمه‌های قرآنی وی گویای استقلال او از ترجمهٔ رایج و رسمی قرون چهارم و پنجم (نخستین ترجمهٔ قرآن) است.

مقایسه‌ای میان ترجمه‌های قرآنیِ چند تفسیر کهن فارسی با نخستین ترجمهٔ فارسی قرآن، این نکته را به خوبی نشان خواهد داد. بدین منظور، ترجمهٔ بخشی از آیهٔ ۱۷ تا بخشی از آیهٔ ۲۱ سورهٔ مریم از *تفسیر ابونصر* را (با نشان اختصاری **نص**) با ترجمهٔ همین آیات در *ترجمهٔ تفسیر طبری* (با نشان اختصاری **طب**)، *تاج التراجم*

اسفراینی (با نشان اختصاری **تا**)، *تفسیر سورابادی* (با نشان اختصاری **سو**) و *تفسیر کمبریج* (با نشان اختصاری **کم**) می‌سنجیم:[۷]

فتمثّل لها بشراً سویّاً (۱۷)

نص: جبریل علیه السلام خویشتن بدو نمود بمانند آدمی ـ سویّاً: جوانی تمام‌خلقت کی از جوانیش هیچ نقصان نشده باشد (/ بود) ـ . چون مریم او را بدید پنداشت که آدمیست.

طب: مانند شد چیزی [مر] مریم [را] آدمی راست‌اندام (/ پیش باستاد [اصل: باستادم] او را چون مردی راست‌اندام).

تا: بایستاد پیش وی بر صورت آدمی راست‌خلقت.

سو: مانسته شد او را به آدمی راست‌اندام بر هیئت ورنای نکوروی نکوموی نکوقد، در پیش مریم بیستاد در آن وقت که جامه درپوشید. مریم او را بدید بترسید.

کم: مانند کرد خود را از بهر مریم// آدمیی ـ سویّا: تمام‌اندام ـ که خود را بمریم نمود در صورت آدمیی. ...

قالت إنی أعوذ بالرحمن منک إن کنت تقیّاً (۱۸)

نص: گفت: من از رحمان فریادخواهم از تو، اگر تو مخلصی مر رحمان را از بر من دور شو. ضحاک گفت: اگر تو از خدای (/ + جلّ و عز) می‌بترسی از بر من دور شو؛ کلبی گفت: اگر تو مطیع خدایی از بر من دور شو.

طب: گفت مریم کمن واداشت خواهم بخدای از تو اگر هستی تو پرهیزکار.

تا: گفت مریم جبرئیل را: من پناه گیرم به خدای از تو اگر تو پرهیزکاری (/ پرهیزکار باشی). ...

سو: گفت: من بازداشت خواهم و پنه گیرم به خدا از تو اگر تو پرهیزگاری. ...

کم: گفت مریم: من زینهار می‌خواهم از رحمن تا مرا نگاه دارد از تو ای مرد// اگر هستی تو مؤمنی پرهیزگار، باز باشی از من چون من در زینهار خدای شدم. ...

قال إنّما أنا رسول ربّک

نص: جبریل گفت علیه السلام: من رسول خداوند توم

طب: گفت: هستم من فرستادهٔ خدای تو

تا: جبرئیل گفت وی را: خود من رسول خدای توام
سو: جبرئیل گفت: من رسول خدای‌ام به تو. مریم گفت: تا چه بود؟ گفت:
کم: گفت جبریل// هستم من فرستادهٔ خدای تو، مرا خدای فرستاده است ...

لأهب لک غلاماً زکیّاً (۱۹)
نص: تا مر تو را پسری بخشم ... پاکیزه و نیک‌مرد و پیغامبر (/ پیامبر).
طب: تا بدهم ترا پسری (/ کودکی) پاکیزه.
تا: تا بشارت دهم ترا به عطا دادن خدای تعالی فرزندی شایسته پاک از شرک. ...
سو: تا ببخشد ترا پسری پارسا و پاکیزه. ...
کم: تا ببخشم مر ترا، ای که تا خدای ببخشد مر ترا// پسری پاکیزه پارسا. ...

قالت أنّیٰ یکون لی غلامٌ ولم یمسسنی بشرٌ
نص: گفت مریم مر جبریل را علیه السلام: مرا پسر از کجا باشد؟ هیچ آدمی با من نبسودست بحلال و بحرام (/ حرام)،
طب: گفت مریم از کجا بود مرا پسری و نرسیده است بمن آدمی،
تا: گفت مریم کی باشد مرا فرزند و به من نرسیده است هیچ آدمی،
سو: مریم گفت چگونه بود و از کجا مرا پسر بود و هرگز هیچ آدمی به من نارسیده نه به حلال و نه به حرام،
کم: گفت مریم// از کجا باشد مرا پسری// و نرسیده است مرا آدمیی، ای که بمن نرسیده است آدمی چنانکه مردان بزنان رسند،
ولم أک بغیّاً (۲۰)
نص: و من بلایه‌کار نبوده‌ام و نیستم.
طب: و نبودم وی‌سامان‌کاری (/ پلیدکار).
تا: و نبودم جویندهٔ فساد هرگز.
سو: و نبوده‌ام من پلیدکاری.
کم: و نبوده [ ][۸] که از زنا بازدارم. ...

قال کذلک قال ربّک هو علیّ هیّنٌ
نص: جبریل علیه السلام جوابش داد، گفت: همچنانست کی تو می‌گویی (/ گویی) و همچنانست کی من گفتم (/ + ترا)؛ خدای تو گفت ـ جلّ جلاله (جلّ و عز) ـ فرزند بی‌پدر آفریدن بر من آسانست.

طب: گفت: همچنین گفت خدای تو، آن بر من آسان است.
تا: گفت جبرئیل: چنان است که تو می‌گویی ای مریم، می‌گوید خدای تو آن بر من آسان است یعنی فرزند بی پدر.
سو: جبرئیل گفت: چنین گفت خدای تو که آن بر من آسان است.
کم: گفت جبریل همچنانکه ترا گفتم// گفت خدای تو// آن بخشیدن فرزند بی پدر آسان است بر من.

(*تفسیری بر عشر*: ۳۶ـ۳۷؛ *ترجمهٔ تفسیر طبری*: ۴/ ۹۵۸ـ۹۵۹؛ اسفراینی، *تاج التراجم*: ۳/ ۱۳۵۰ـ۱۳۵۱؛ نیشابوری، *تفسیر سورابادی*: ۲/ ۱۴۶۸ـ۱۴۷۰؛ *تفسیر کمبریج*: ۱/ ۱۰ـ۱۲)

آری، چنانکه می‌بینیم، ترجمهٔ مؤلف *تفسیر ابونصر* مستقل از نخستین ترجمهٔ قرآن به فارسی (که ما با نشان طب آن را نقل کرده‌ایم) است؛ از این رو می‌توان گفت که وی فردی صاحب‌نظر و رأی در ترجمهٔ آیات بوده که با وجود قرابت زمانی با نخستین ترجمهٔ قرآن به فارسی ـ که در آن روزگاران تقریباً ترجمه‌ای معیار به شمار می‌آمده ـ از آن تأثیر نپذیرفته است. صاحب‌نظر بودن مؤلف این *تفسیر* را از برخی اظهارنظرهای تفسیری او نیز می‌توان دریافت، مانند آنجایی که پس از نقل قول «گروهی از مفسران» می‌گوید که این نظر «به نزد ما درست نیاید» (*تفسیری بر عشر*: ۴۷).

اعراب‌گذاری واژگان فارسی و کشف طرز تلفظ مؤلف

حقیقت این است که ما از تلفظ تاریخی بسیاری از واژه‌های فارسیِ متون کهن بی‌خبریم و تلفظ بسیاری از کلمات نزد مصنّف و سراینده‌اش آن‌گونه نیست که ما امروزه آن متون قدیم را می‌خوانیم و می‌شنویم، و از آن مهمتر تلفظ خود را مسلّم می‌انگاریم و در لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌نامه‌ها به عنوان یگانه تلفظ صحیح ثبت می‌کنیم. مشکل اینجاست که کشف تلفظ صاحبان یا کاتبان متون کهن تنها به یاری شواهد و قرائن ظریف میسر می‌شود؛ مگر در متونی که واژگان آنها از سوی کاتب یا حتی مؤلف اعراب‌گذاری شده باشد و نسخه‌های اعراب‌گذاری‌شدهٔ آنها به دست ما رسیده باشد. نسخهٔ توپقاپی‌سرای این مزیّت مهم را داراست که همگی واژگان فارسی آن به دقت ـ و همانند متن قرآن ـ اعراب‌گذاری شده و از این طریق تلفظ

دقیق و تاریخیِ واژگان متن را در اختیار ما گذاشته است.[۹] کشف تلفظ‌هایی که امروزه برای ما نامأنوس و نامتعارفند ـ و چه بسا از سوی فضلای تجویزگرا نادرست تلقی شوند ـ همگی از طریق همین اعراب‌گذاری‌ها میسر می‌شود. در این تلفظ‌ها ـ که همه برگرفته از تصویر ۱ (به پیوست همین مقاله) است ـ دقت کنید: «جَبَرئیل»، «مانِند»، «جُوانی»، «خُواهم»، «شَوْ»، «تُوَم»، «بلایَه‌کار»، «نبودَه»، «هم‌چنانِست».

دقت و حساسیتی که کاتب یا مؤلف در اعراب‌گذاری واژگان فارسی به کار برده، به اندازه‌ای است که بیننده گمان می‌برد که او متن فارسی را همچون آیات قرآن پاس می‌داشته و از غلط خواندن آن در بیم بوده است! اگر متن فارسیِ نسخهٔ دیگر *تفسیر ابونصر* (نسخهٔ بریتانیا) اعراب‌گذاری نشده بود، این احتمال پذیرفتنی می‌نمود که شاید عثمان ورّاق به قصد هماهنگی زیبایی‌شناسیکِ متن فارسی با متن قرآنی به اعراب‌گذاری واژگان فارسی پرداخته است؛ اما باید گفت که در نسخهٔ بریتانیا نیز کلمات فارسی اعراب‌گذاری شده و اعراب‌گذاری نیز آن با نسخهٔ توپقاپی‌سرای همانند و هماهنگ است.[۱۰] اعراب‌گذاری‌های همسان نسخه‌های توپقاپی‌سرای و بریتانیا نشانهٔ این است که این اعراب‌گذاری‌ها از مؤلف تفسیر است و یا اینکه این دو نسخه ریشه در نسخه‌ای واحد دارند (شاید نسخهٔ اصل مؤلف) که کلمات فارسی آن اعراب‌گذاری شده بود.

متأسفانه متینی اعراب‌گذاری‌های نسخهٔ بریتانیا را در متن ویراستهٔ خود (*تفسیری بر عشر*) نشان نداده است؛ هرچند به توصیهٔ خانلری (نک: متینی ۱۳۵۲: چهارده) تصویر کامل سورهٔ طه را از نسخهٔ بریتانیا (در ۷۶ صفحه) در پایان مقدمهٔ خود آورده و نمونه‌هایی از تلفظ واژگان در نسخهٔ بریتانیا را بر اساس اعراب‌گذاری‌های واژگان فارسی ذکر کرده است (نک: همان: چهارده ـ پانزده). متینی به عنوان نکته‌ای «قابل توجه» یادآور می‌شود که در نسخهٔ بریتانیا «گاهی کلمه‌ای واحد، حتی در یک صفحه، به دو شکل مختلف اعراب‌گذاری شده است» و «معلوم نیست این نوع کلمات، با دو تلفظ مختلف در لهجهٔ مؤلف تفسیر یا کاتب نسخه رایج بوده است و یا آنکه فقط یک صورت آن صحیح است و ضبط دیگر مربوط به خطای کاتب نسخه

است» (همان: چهارده). برخی از مثال‌هایی که متینی در این باب بدانها اشاره کرده، عبارتند از: خُواستی / خَواستم، گُفت / گَفت، چُوْن / چَوْن، بُوْد / بَوْد (همان: چهارده ـ پانزده).

جالب اینجاست که هرچند در نسخهٔ *تفسیر قرآن پاک* ـ که گفتیم احتمالاً بخشی از مجلّد اول *تفسیر ابونصر* است ـ اعراب‌گذاری چندانی در واژگان فارسی به چشم نمی‌خورد، با این همه نمونه‌های قابل توجهی در این نسخه هست که با اعراب‌گذاری نسخه‌های توپقاپی‌سرای و بریتانیا مشابه است؛ همچون گذاشتن فتحه قبل از مصوّت بلندِ ا: نَدَارَد (*تفسیر قرآن پاک*، چاپ عکسی: ۵۱/ س ۶؛ قس: «جوَانی» و «بَاشد» در تصویر ۱)، کسره پیش از ی منقوص: بارِی (همانجا: س۷؛ قس: «می‌کویی» و «بی‌بدر» در تصویر ۱) و ساکن بر روی مصوّت بلندِ و: مَذْکُوْر (همانجا: س ۸)، نَاسِخْ وَ مَنْسُوْخ (همانجا: س ۹؛ قس: «شوْ» در تصویر ۱).

باری، اعراب‌گذاری‌های نسخه‌های *تفسیر ابونصر*، به ویژه نسخهٔ توپقاپی‌سرای، گنجینه‌ای است سر به مُهر برای زبان‌شناسی تاریخی متون فارسی و منبعی است دست‌ناخورده در جستجوی پیشینهٔ لهجه‌ها و گویش‌های ایرانی.

پی‌نوشت‌ها:

۱. شاید این تصور پیش آید که نقل کامل هر آیه پیش از تفسیر آن، به دست مصحح *تفسیری بر عشر* صورت گرفته؛ اما تصاویری که متینی از اصل نسخه پس از مقدمهٔ خود بر *تفسیری بر عشر* به چاپ رسانده، نشان می‌دهد که نقل کامل آیات در اصل نسخهٔ بریتانیا هست.

۲. گفتنی است که ترجمهٔ تحت‌اللفظ متون مقدس قبلاً در سنت ایرانی سابقه داشته است؛ چنانکه ترجمه‌های پهلوی *اوستا* نیز به شدّت پایبند نحو جملات *اوستا* (به زبان اوستایی) بود (نک: تفضلی ۱۳۷۶: ۱۲۶ـ۱۲۷).

۳. نام اصلی *تفسیر سورابادی*، چنانکه مؤلف خود در مقدمه (نیشابوری، *تفسیر سورابادی*: ۱/ ۸) تصریح می‌کند، *تفسیر التفاسیر* است.

۴. دربارهٔ جایگاه خاص نخستین ترجمهٔ کامل قرآن به فارسی و تأثیر آن بر ترجمه‌های بعدی دو قرن بعد، نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۲۰ـ۲۲، ۲۶ـ۲۷، ۲۹ـ۳۰.

۵. دربارهٔ این دو ترجمهٔ موزون و زمینهٔ تاریخی آنها، نک: همان: ۳۰ـ۳۲.

۶. اسفراینی در نقد ترجمه‌های قرآنی پیش از خود و روش خویش در ترجمهٔ قرآن می‌نویسد: «وحاجت همی افتاد گروهانی را که غالب بر ایشان پارسی بود بدانکه ترجمه باشد الفاظ قران را ... و از بهر آن چند کس تعرّض کردند اندر عصرهای مختلف که ترجمه کنند کتاب خدای را ـ جلّ جلاله ـ به پارسی. و

چون بزرگان علما آن را مطالعت کردندی اندران خللهای بسیار یافتندی: برخی از جهت عبارتی که اندران موافقت لغت نگاه داشته بودندی و الفاظ مفسران را تتبع نکرده بودندی، و برخی از قِبلِ آنکه هر لفظی را خواستندی که به یک لفظ پارسی ترجمه کنند تا معنی آن ناقص گردیدی و فایده‌ای از آن پیدا نگشتی و ندانستندی که الفاظ قرآن شریفتر و جامعتر از آنست که معنی یکی از آن به یک لفظ پارسی بتوان نمود. پس چون اندران ترجمه‌ها که کرده بودند این خللها دیدیم ... بدان مقدار که توفیق یافتیم اجتهاد کردیم اندر راست کردن الفاظی به پارسی که ترجمهٔ آن را بشاید لغت عرب را، موافق اقوال مفسران و موافق اصول دیانت را و مصون از تأویلی که متضمّن بود چیزی را از تعطیل و تشبیه و یا نصرت چیزی را از مذاهب اهل الحاد و بدعت، راست و مستقیم بر طریق اهل سنت و جماعت. و از بهر این صفات بود که نام این را *تاج التراجم* ... لقب نهادیم.» (اسفراینی، *تاج التراجم*: ۱/ ۵ ـ۶، و پانوشت‌های همان‌جا).

۷. می‌دانیم که در ترجمهٔ *تفسیر طبری* و *تاج التراجم*، آیات به شکل کامل نقل شده و در بین سطور یا پس از نقل کامل آیه، ترجمهٔ آنها آمده است. تقسیم‌بندی آیات در بالا، مطابق با *تفسیر سورابادی* است. تقسیم‌بندی *تفسیر ابونصر* و *تفسیر کمبریج* در نقل آیات، تفاوت‌هایی با تقسیم‌بندی *تفسیر سورابادی* دارد (بخش‌بندی آیات در *تفسیر کمبریج* را با علامت // نشان داده‌ایم) و اندکی از آن جزئی‌تر است. شایان یادآوری است که ما بخش‌های تفسیری این متون را نقل نکرده‌ایم و به جای آن سه نقطه نهاده‌ایم. منقولات درون کمانک‌ها نسخه‌بدل‌های هر متن است، و افزوده‌های درون کروشه از ماست.

۸. در اصلِ نسخه ناخواناست.

۹. برای نمونه‌هایی دیگر از اعراب‌گذاری گستردهٔ واژگان فارسی در نسخ خطی، باید به دستنوشتی کامل ـ اما متأخر ـ از *تفسیر سورابادی* اشاره کرد که بنیاد فرهنگ ایران بخشی از آن را (به عنوان جلد اول) در سال ۱۳۵۳ ش به صورت چاپ عکسی (سیاه و سفید) منتشر کرد؛ و همچنین نسخه‌ای از *منطق‌الطیر* عطار (کتابت‌شده در ۸۵۷) که مرکز نشر دانشگاهی چاپ عکسی (رنگی) آن را به سال ۱۳۷۳ ش در تهران انتشار داد. خانلری در مقدمهٔ کوتاه خود بر چاپ عکسی *تفسیر سورابادی* به درستی اشاره می‌کند که «این نسخه از مزیتی خاص برخوردار است و آن حرکاتی است که کاتب روی کلیه حروف در نهایت دقت گذاشته است و به مدد آن شاید بتوان تلفظ دقیق بسیاری از کلمات فارسی را در دوران معینی، لااقل در قسمتی از قلمرو وسیع زبان فارسی، مشخص کرد» (خانلری ۱۳۵۳: [دو]). گفتنی است که شیوهٔ اعراب‌گذاری این نسخه شباهت‌هایی با نسخه‌های *تفسیر ابونصر* (توپقاپی‌سرای، بریتانیا) دارد.

۱۰. برای نمونه‌هایی از اعراب‌گذاری واژه‌های فارسی در نسخه بریتانیا، نک: متینی ۱۳۵۲: ص چهارده ـ پانزده؛ نیز: پیوست، تصویر ۲ـ۶.

۵
بررسی دستنوشت

عثمان ورّاق و کتابت‌ها و تذهیب‌های قرآنی او

در مشخصات نسخه توپقاپی‌سرای، نخستین چیزی که جلب توجه می‌کند نام کاتب و تذهیبگر نسخه است: **عثمان بن حسین ورّاق غزنوی**.[۱] این نام، یادآور قرآن‌های نفیس سی‌پاره‌ای است که در آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود و در مهر ماه ۱۳۸۷ ش به عنوان نخستین اثر تاریخیِ منقول در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده است.[۲]

احمد گلچین معانی در گردآوری اجزاء و معرفی این مصحف نفیس سی پاره نقش مهمی داشته است. وی در سال ۱۳۴۷ ش، دو جزء (جزء ۱ و ۲۲) از این مصحف را در *راهنمای گنجینهٔ قرآن [آستان قدس رضوی]* معرفی کرد (نک: گلچین معانی ۱۳۴۷: ۴۹ـ۵۰). اندکی پس از نشر *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، گلچین به طرزی شگفت به ۲۷ جزوهٔ دیگر این مصحف سی‌گانه دست یافت و با کوششی پی‌گیر، یگانه جزوهٔ باقی‌مانده (جزء دهم) از این دورهٔ قرآنی را از موزهٔ ایران باستان (تهران) به گنجینهٔ آستان قدس رضوی (مشهد) بازگرداند و بدین‌گونه دورهٔ سی‌پارهٔ آن را کامل نمود (همو ۱۳۵۴: ۵۱، ۵۴ ـ ۵۵). گلچین شرحی خواندنی از کشف و کامل شدن مجلّدات سی‌گانهٔ این مصحف را در مقالهٔ خود با نام «شاهکارهای هنری

شگفت‌انگیزی از قرن پنجم هجری و سرگذشت حیرت‌آور آن» (هنر و مردم، ش ۱۵۷، آبان ۱۳۵۴: ۴۵ـ ۶۵) آورده و گزارش نسخه‌شناختیِ جامعی از این دورهٔ سی‌پاره همراه با تصاویر متعددی از اجزای گوناگون آن ـ و نیز ترقیمهٔ کاتب و وقفنامهٔ واقف ـ به دست داده است. چکیدهٔ گزارش نسخه‌شناختی او این است که

> این قرآن سی‌پاره را، که هر پارهٔ آن دربردارندهٔ یک جزء است، ابوعمرو عثمان بن حسین بن ابوسهل ورّاق غزنوی طی سال‌های ۴۶۲ ـ۴۶۶ ق به امر «الشیخ الرئیس السید ابوجعفر محمد بن احمد عبدوسی» کتابت و تذهیب کرده است. عثمان وراق نام خود و تاریخ کتابت و تذهیب را در پایان برخی از اجزاء (مانند: جزء ۱، ۴، ۵، ۶، ۲۲، ۲۵، ۲۸) آورده است. تاریخ کتابت اجزاء این مصحف به ترتیب قرآنی نیست، چنانکه جزء ۶ به سال ۴۶۲، جزء ۴، ۵ و ۳۰ به سال ۴۶۴، و اجزاء ۱، ۲۲، ۲۵ و ۲۸ به سال ۴۶۶ کتابت و تذهیب شده است. در این میان، هیچ تاریخی از سال‌های ۴۶۳ و ۴۶۵ دیده نمی‌شود. کوتاهترین رقم کاتب در جزء ۲۹ است با این عبارت: «کتبه عثمان بن الحسین الوراق غفر الله له و لوالدیه و لجمیع المؤمنین و المؤمنات»، و بلندترین آنها در پایان جزء ۳۰ با این ترقیمه: «کتبه و ذهّبه عثمن بن الحسین بن ابی‌سهل الوراق الغزنوی غفر الله له و لوالدیه و لجمیع المؤمنین و المؤمنات و الفراغ منه فی سنه اربع و ستین و اربعمائة حامداً لله تعالی علی نعمه و مصلیاً علی نبیه محمد المصطفی و علی آله و سلّم کثیراً. العمر فانی و الخط باقی».
>
> هر جزئی در آغاز دو صفحهٔ تمام تذهیب مقابل هم دارد که طرح و نقش آن با جزء دیگر متفاوت است. آخرین صفحهٔ هر جزء با پیچ‌های معکوس شنگرفی زمینه‌سازی شده و در وسط آن طرح اسلیمی گیاهی زیبایی با قلم شنگرف نقش شده است. در این میان، جزء آخر به جهت آنکه سوره‌های بیشتری در آن جای دارد، از پاره‌های دیگر پرکارتر است (۲ سر لوح، ۳۶ سرسوره، ۴۰ ترنج، ۲ صفحهٔ تمام تذهیب، که البته همهٔ اینها با یکدیگر متفاوت است). اسامی سوره‌ها به خط‌های مختلف (کوفی، رقاع و رقاع مایل به ثلث) و بسمله‌ها با انواع متعدد خط کوفی نوشته شده است. در این مصاحف سی‌پاره، از رنگ‌های متفاوتی برای اعراب‌گذاری آیات و مواضع وقف استفاده شده است: فتحه و کسره و ضمّه و تنوین به شنگرف، تشدید و مدّ و همزه به زنگار، نقطه به زر تحریردار، سکون به لاجورد و فواصل آیات با دایره‌های زرین مشخص شده که در برخی اجزاء (جزء

۴، ۹، ۱۱، ۱۴، ۱۷ و ۱۸) این دایره‌ها منقّش است و در برخی دیگر (جزء‌های باقی مانده) عدد آیه به خط کوفی تزئینی با این دایره‌ها آمده و کلمهٔ وقف به شنگرف. ترنج‌های زرین شمسه‌دار در تمام اجزاء با نقش‌های زیبا و متفاوت از هم آمده، که هر ترنج نشانهٔ ده آیه است (سرعشر) و به خط کوفی تزئینی شمارهٔ این اعشار (عشر، عشرون، ثلثون و ...) نوشته شده است. جلد اجزاء چرم قهوه‌ای و لبه‌دار است که حاشیه و ترنج گره ضربی دارد. آستر جلدها از کتان ساده و به رنگ سبز پسته‌ای است. این اجزاء به قطع ۲۶ × ۲۰/۵ س‌م و اندازهٔ سطرهای آن ۱۵/۵ × ۱۰/۵ س‌م است، و مجموعاً شامل ۲۱۳۱ برگ (۴۲۶۲ صفحه) است. این مصحف سی‌پاره را «علی بن ابی‌الفضل بن علی الحاجی البقرایی» در سال ۶۱۴ وقف کرده است بر «المشهد المعظّم المکرّم الامام المعصوم الشهید المظلوم الغریب المسموم ابی‌الحسن علی ابن موسی الرضی علیه الصلوة و علی آله السلم». (گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۵ ـ ۵۹، ۶۵)

گلچین به درستی می‌افزاید که

> اگر بنا باشد که کسی شیوهٔ تذهیب عثمان وراق را در صورت داشتن بصیرت تعریف و توصیف کند، با توجه به تنوع کار وی باید یک کتاب بسیار مفصل و در عین حال مستند بنویسد؛ وگرنه با دیدن دو پیشانی و یک سرسوره و چند ترنج چگونه ممکن است شیوهٔ تذهیب او را به دست آورد؟ (همان: ۵۸ ـ ۵۹)[۳]

وی در مقالهٔ خود یادآور می‌شود که عثمان وراق «هنر خوشنویسی و تذهیب را از اعقاب خود به ارث برده و در اعقاب خویش به میراث گذاشته است» (همان: ۴۵)؛ و از جزء ۲۳ یک قرآن سی پارهٔ دیگر (محفوظ در گنجینهٔ آستان قدس رضوی) یاد می‌کند که فرزند عثمان وراق، محمد بن عثمان، آن را کتابت و تذهیب کرده است؛ مصحفی نفیس که از حیث کتابت و تذهیب، شباهت تامی به کار پدرش عثمان دارد.[۴]

□

هنر تذهیب که از آغاز همچون هنری همزاد با کتابت و کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی شکل گرفت، همچنان اهمیت و جایگاه ویژهٔ خود را در مصاحف قرآنی نگاه داشته است.[۵] چنانکه شواهد موجود نشان می‌دهد، تذهیب در قرن پنجم هنری تکامل‌یافته است و جایگاهی خاص در مصاحف قرآنی دارد؛ و خراسانِ این قرن نیز بزرگ‌ترین و برترین مرکز کتابت و تذهیب است (سمسار ۱۳۸۵: ۷۲۸ ــ ۷۲۹). کتابت و

تذهیب‌های عثمان ورّاق و فرزندش در چنین زمان و مکانی پدید آمده‌اند و بی‌تردید از زمرهٔ برترین کتابت‌ها و تذهیب‌های قرآنی قرن پنجم هستند. کتابت و تذهیب مصاحف قرآنی، نه تنها در عصر عثمان ورّاق، بلکه سال‌ها پس از او نیز امری ارجمند و هنری مقدس به شمار می‌رفت که افرادی با دانش و فضل بدان اشتغال داشتند و کار هر کسی که فی‌الجمله هنر و ذوقی داشته باشد نبود. می‌دانیم که محمد بن علی راوندی (مؤلف *راحة الصدور*، تألیف‌شده در ۵۹۹ ـ ۶۰۳ ق) مصحف‌هایی را که دو دایی دانشور او، احمد بن محمد راوندی و محمود بن محمد راوندی، کتابت کرده بودند تذهیب و تکحیل (= دورگیری خطوط؛ به اصطلاح رایجِ کنونی: تحریر) کرده بود؛ و نسخه‌ای از قرآن به تذهیب او و کتابت دایی‌اش، احمد بن محمد، هم‌اینک در آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (صفری آق‌قلعه ۱۳۸۷: ۱۳ـ۱۴).

آری، قرآن عثمان وراق که در گنجینهٔ آستان قدس رضوی محفوظ است اثر شگفت‌آوری است؛ اما چنین می‌نماید که نسخهٔ *تفسیر ابونصر* در موزهٔ توپقاپی‌سرای ـ که به کتابت و تذهیب هموست ـ همان ارزش‌های هنری قرآن سی‌پاره را در خود دارد؛ افزون بر آنکه این دستنوشت دارای متن و رسم‌الخط فارسی است، حال آنکه قرآن‌های سی‌پارهٔ آستان قدس دارای هیچ عبارت فارسی نیست. و فراموش نکنیم که این نسخه در حدود بیست سال (در سال ۴۸۴) پس از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس (کتابت شده طیّ سال‌های ۴۶۲ تا ۴۶۶) کتابت و تذهیب شده، یعنی هنگامی که عثمان وراق طبعاً پختگی و ورزیدگی بیشتری در کار خود پیدا کرده بوده است.

از خط تا نقاشی: مجموعه‌ای از هنرها در نسخهٔ توپقاپی‌سرای

نسخهٔ *تفسیر ابونصر* به خط کوفی شرقی/ ایرانی نوشته شده است، خطی که هنرمندان ایرانی آن را از اواخر قرن چهارم با اعمال تغییراتی در خط کوفی اصیل پدید آوردند.[۶] اما خط نسخهٔ توپقاپی‌سرای به کوفی ایرانیِ معمول نیست و صرف نظر از برخی تغییرات که نسبت به خط کوفی اصیل در آن هست (به شیوه‌ای که اصطلاحاً بدان پیرآموز می‌گویند)، صبغهٔ تزئینی آن در نگارش برخی حروف، مانند

«ط» در واژهٔ «مطیع» (نک: پیوست، تصویر ۱، ذیل آیهٔ ۱۸)، ویژگی خاصی به آن بخشیده است. در میان نسخه‌های ایرانی/ فارسی، خط نسخهٔ *الأبنیة عن حقائق الأدویة* به کتابت اسدی طوسی در ۴۴۷ ق (که در فصل نخست این مقاله به آن اشاره کردیم) بیش از همه با خط نسخهٔ *تفسیر ابونصر* در موزهٔ توپقاپی‌سرای همانندی دارد.

در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، آیات قرآن به قلم سیاه کتابت گردیده؛ و برای نقطه‌گذاری و اعراب‌گذاری آیات، از سه رنگ متفاوت استفاده شده است: فتحه و کسره و ضمّه و تنوین و همزه به سرخ شنگرف، سکون و تشدید به لاجورد ـ آبی مایل به سبز ـ و نقطه‌ها به زر تحریردار. سرعشرها و آیه‌نماها دایره‌وار و منقّش است و هر یک با دیگری متفاوت است. در تصویر دو صفحه‌ای که در دست ماست (پیوست، تصویر ۱)، رنگ‌آمیزی این دایره‌های منقّش با جوهرهای قهوه‌ای تیره و روشن، زنگار و لاجورد است. هرچند در دو صفحه‌ای که از نسخهٔ توپقاپی‌سرای در دست ماست آغاز هیچ سوره‌ای نیست، اما می‌توان احتمال داد که عثمان ورّاق در نسخهٔ *تفسیر ابونصر* نیز ـ بمانند قرآن‌های سی‌پارهٔ آستان قدس ـ عنوان سوره‌ها را به خط‌هایی دیگر (مانند: رقاع و نسخ و ثلث)، اسامی سوره‌ها را با خط‌های مختلف (کوفی، رقاع و رقاع مایل به ثلث) و بسمله‌ها را با انواع متعدد خط کوفی نوشته و در تذهیب و آرایه‌پردازی سرسوره‌ها هنر خود را به نمایش گذاشته است. ترجمه و تفسیر آیات به فارسی، با جوهر لاجورد ـ همان رنگ سکون‌ها و تشدیدها ـ کتابت شده و در پایان هر جمله ـ به جای نقطه در نشانه‌های امروزین و به معنای اتمام یک عبارت ـ نشانه‌ای چند پَر آمده که درون آن به رنگ زر پَر شده و مرکز نشانه و مرز پَرها از یکدیگر با رنگ لاجورد متمایز شده است.

نسخهٔ توپقاپی‌سرای همانند دیگر مصاحف و تفاسیر سدهٔ پنجم و ششم ـ مانند نسخه‌های *تفسیر قرآن پاک* (نک: پیوست، تصویر ۷ و ۸)، *تفسیری بر عشر* (نک: پیوست، تصویر ۲ـ۶)، *بخشی از تفسیری کهن* (نک: پیوست، تصویر ۲۱)[۷] و *قرآن ری* (نک: پیوست، تصویر ۲۲)[۸] ـ بر محور عمودی صفحه‌آرایی شده؛ و نسبت به مصاحف سی‌پارهٔ آستان قدس، صفحات آن پُرتر، تعداد سطور آن بیشتر و حاشیه‌های کنار صفحات آن کمتر

است. در کار عثمان ورّاق، نوعی قدسی‌گرایی و قدیم‌نمایی جلوه‌گر است، که در فصل بعدی از آنها سخن خواهیم گفت.

□

شاید بتوان نسخهٔ توپقاپی‌سرای را از حیث روش کتابت و کتاب‌آرایی و تنوع خط‌ها، رنگ‌ها و تذهیب‌ها، در دورهٔ معاصر با دو مصحف دل‌انگیز به خوشنویسی و تذهیب بهرام سالکی ـ *قرآن ریحان* (به خط ریحان) و مخصوصاً *قرآن عقیق* (به خط کوفی اصلاح‌شدهٔ ایرانی، اصطلاحاً: پیرآموز) ـ مقایسه کرد. سالکی در این دو مصحف، هنر کتابت را به هنر نقاشی پیوند داده و افزون بر نقش تذهیب‌های نفیس، آیات قرآن را نیز با قلم مو نقاشی کرده است. او در *قرآن عقیق*، از طلای ناب و در حدود چهل رنگ از رنگ‌های گوناگون گیاهی، معدنی، حیوانی و شیمیایی در خوش‌نویسی (و به تعبیر بهتر: خوش‌نگاری) و تذهیب استفاده نموده است.[۹]

پی‌نوشت‌ها:

۱. از متن رقم عثمان وراق در این نسخه آگاهی نداریم، اما طبعاً در جایی از نسخه، عثمان وراق نام مؤلف تفسیر را و نیز نام خود را (به عنوان کاتب و مذهّب) آورده که معرفی‌کنندگان نسخه توانسته‌اند مؤلف و کاتب و مذهّب را شناسایی کنند. همان‌گونه که ریشار (۱۳۸۳: ۳۱) اشاره می‌کند، در قرآن‌های کهنی که «در سرزمین‌های ایرانی کتابت شده‌اند، نام کاتب و مذهّب اغلب با هم دیده می‌شوند، مانند قرآنی که اکنون در دوبلین جای دارد و در حدود سال ۶۰۰ ق به دست محمد بن احمد الجبلی رونویسی و به دست عبدالرحمن بن محمد الصوفی تذهیب شده است (کتابخانهٔ چستربیتی، نسخهٔ ش ۱۴۳۹)». البته باید توجه داشت که کاتب و مذهّب مصحف دوبلین دو تن هستند که یکی کتابت و دیگری تذهیب نسخه را بر عهده داشته است؛ بر خلاف عثمان وراق که در نسخه‌های سی‌گانهٔ آستان قدس و نسخهٔ *تفسیر ابونصر* در موزهٔ توپقاپی‌سرای، هم کاتب مصحف است و هم مذهّب آن. برای نمونه‌هایی دیگر از کتابت و تذهیب قرآن به دست یک تن یا دو تن به طور جداگانه (از قرون چهارم تا هفتم)، نک: سمسار ۱۳۸۵: ۱۴/ ۷۲۸ـ۷۲۹. برای نمونه‌ای از ترقیمهٔ کاتب و مذهّب ـ به طور جداگانه ـ در پایان نسخه‌ای از قرن هفتم، نک: یغمایی ۱۳۳۹: ۱/ ۷، که ترقیمه کاتب و مذهّب نسخه‌ای از *ترجمهٔ تفسیر طبری* محفوظ در کتابخانه سلطنتی (کاخ گلستان) را به تاریخ ۶۰۶ (تاریخ کتابت) و ۶۰۸ (تاریخ تذهیب) نقل کرده است.

۲. برای تصاویری از این مصحف و ترقیمهٔ آنها، نک: پیوست، تصویر ۹ـ ۱۸.

۳. این عبارت گلچین، تعریضی است به مقالهٔ کوتاه «شیوهٔ تذهیب عثمان وراق» از نوشین نفیسی (منتشرشده در: *هنر و مردم*، ش ۱۵۰: ۵۱ ـ۵۳).

۴. برای توصیفی از قرآن محمد بن عثمان وراق، نک: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۹ ـ ۶۵؛ فراست ۱۳۸۶: ۱۳ـ۱۶؛ برای تصویری از این مصحف و ترقیمهٔ آن، نک: پیوست، تصویر ۱۹ـ۲۰.

۵. دربارهٔ هنر تذهیب، سیر تاریخی و نقش آن در کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی، نک: سمسار ۱۳۸۵: ۷۲۶ـ۷۳۳.

۶. برای آگاهی اجمالی از خط کوفی شرقی و تفاوت‌های آن با خط کوفی اصیل، نک: سفادی ۱۳۸۱: ۱۴، ۵۴.

۷. متن این نسخه با عنوان مذکور، به کوشش محمد روشن و با مقدمه‌ای از مجتبی مینوی به سال ۱۳۵۱ ش (چاپ اول) و ۱۳۸۲ ش (چاپ دوم) در تهران منتشر شد.

۸. متن این نسخه با عنوان *ترجمهٔ قرآن*، به کوشش محمدجعفر یاحقی به سال ۱۳۶۴ ش در تهران به چاپ رسید.

۹. دربارهٔ دو مصحف *ریحان* و *عقیق* و شیوهٔ نگارش و تذهیب آنها، نک: سالکی ۱۳۸۴: ۱۶. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ این دو مصحف و تصاویری از آنها، نک: کاتالوگ‌های *قرآن ریحان* و *قرآن عقیق* در: www.persiaart.net.

۶
زیبایی‌شناسی هنر قدسی و نسخهٔ توپقاپی‌سرای

هنر: منبع شناخت یا زبان معرفت؟

اگرچه در یونان باستان نیز افلاطون (۴۲۷/۸ ــ ۳۴۷/۸ ق م) و ارسطو (۳۸۳/۴ ــ ۳۲۱/۲ ق م) دربارهٔ زیبایی با تأمل تمام اندیشیده و در باب انواع هنر به تفصیل سخن گفته‌اند[۱] و پس از آنان هم مسائل زیبایی مطمح نظر برخی از فیلسوفان دیگر بوده است، اما جایگاه ویژهٔ هنر در معرفت‌شناسی مدرن در فلسفهٔ ایمانوئل کانت (۱۷۲۴ــ ۱۸۰۴ م) ریشه دارد. کانت در کنار *نقد عقل محض* و *نقد عقل عملی*، از قوهٔ حکم سخن گفت و کوشید با جستجو در مبانی پیشینیِ ذوق بشری، عقلِ زیبایی‌شناس را به عنوان حلقهٔ میانیِ عقل محض و عقل عملی در نظام فلسفی معرفت‌شناسانه‌اش جای دهد و به تبیین حکم زیبایی‌شناختی بپردازد؛[۲] و بدین منظور *نقد قوهٔ حکم* را نگاشت،[۳] کتابی که «شاید بیش از هر اثر دیگری عصب تمامی فرهنگ معنوی و عقلی زمانه‌اش را تحریک کرده باشد» (کاسیرر، به نقل از مقدمهٔ رشیدیان بر کانت ۱۳۸۸: ۱۳).

هرچند تحلیل انتقادی کانت از داوری‌های قوهٔ ذوق، «نوعی انسان‌شناسی تجربهٔ زیبایی‌شناختی» بود و نه نظریه‌ای دربارهٔ هنر (شفر ۱۳۸۷: ۶۰، نیز: ۱۰۸ــ ۱۰۹)، اما زیبایی‌شناسی آرمانی او و به ویژه طرح نظریهٔ نبوغ در آن،[۴] تحت تأثیر آموزه‌های

رمانتیسیسم[۵] به پیدایش نظریه‌های فلسفی گوناگونی دربارهٔ هنر انجامید که هر یک به نوعی برای هنر اصالت ذاتی قائل بودند[۶] و آن را منبع معرفتی مستقلی به شمار می‌آوردند:[۷] هگل (۱۷۷۰ــ ۱۸۳۱ م) زیبایی هنری را آفریدهٔ بی‌میانجیِ روح مطلق و صورت ابتدایی‌ترِ دین و سپس فلسفه دانست،[۸] شوپنهاور (۱۷۸۸ــ۱۸۶۰ م) هنر و ژرف‌اندیشی هنری را راهی ــ هرچند موقت ــ برای گریز از بندگیِ خواست برشمرد،[۹] و هایدگر (۱۸۸۹ــ۱۹۷۶ م) هنر را به منزلهٔ آشکارکنندهٔ راز هستی تلقی کرد.[۱۰]

فارغ از این نکتهٔ اساسی که هر یک از نظریه‌های فلسفی هنر به دامن تعاریف هنجاری فرومی‌غلطند و از تعریف توصیفی هنر بازمی‌مانند،[۱۱] این نظریهٔ زیبایی‌شناسی ــ به عنوان نظریه‌ای هنجاری و نه یک نظریهٔ توصیفیِ کلیت‌گرا ــ در خور توجه است که هنر ناب را به عنوان «درکی خیال‌آمیز از تجربه» (گراهام ۱۳۸۷: ۱۱۸) باید «منبعی از منابع فهم» (همان‌جا) به شمار آورد؛[۱۲] نظریه‌ای که هنر را به فن، زبان رمزی و نبوغ محدود نمی‌سازد، در عین اینکه همهٔ اینها را ــ بسته به نوع اثر ــ در هنر جای می‌دهد.

□

سنت‌گرایان هم که فلسفهٔ خود را بر بازگشت به سنت[۱۳] و نقد معرفت و تمدن جدید ــ از رنسانس تا کنون ــ بنا نهاده و از این رو به نقد هنر مدرن و نوع نگاه حاکم بر آن پرداخته‌اند، بر نقش هنر (صورت زیبا) به عنوان طریقی از معرفت ــ یا دست کم «جزئی از معرفت» ــ تأکید دارند؛[۱۴] اما در نظر ایشان تنها هنر سنتی مایهٔ معرفت خواهد بود. سنت‌گرایان با پیشنهادِ بازگشت به شیوه‌های هنر سنتی و منشِ هنرمند عصر سنت، بر جنبهٔ رمزی[۱۵] و خاستگاه غیرفردی هنر تأکید می‌ورزند (نک: نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴؛ نیز: بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۵ــ۲۳۲)؛ و هنر قدسی را نیز در هنر سنتی می‌جویند و آن را مثالی از معانی معنوی و صورتی از مفاهیم روحانی می‌شمارند. بدین ترتیب سنت‌گرایان برای هنر ــ بذاته ــ استقلال و اصالتی قائل نمی‌شوند[۱۶] و بدین‌گونه راه خود را از فلسفه‌های هنر مدرن جدا می‌کنند.

سنت‌گرایان البته انکار نمی‌کنند که تعریفشان از هنر هنجاری است ــ در عین اینکه آن را شناخت‌گرایانه نیز می‌شمارند ــ؛ اما آیا تعریف هنجاری آنان هنر را به

زبان نمادینِ معرفت تقلیل نمی‌دهد؟ آیا چنین هنر وابسته‌ای می‌تواند منبعی برای معرفت به شمار رود و ـ به زبان سنت‌گرایان ـ آشکارکنندهٔ اسرار ازلی نهفته در نهاد مخاطب باشد؟ بورکهارت که تولد هنر اسلامی را زاییدهٔ الهامی دوباره در اسلام، نتیجهٔ نگاهی پیامبرگونه به اعماق سنت اسلامی و حاصل فیضان روح مسلمانان در برخورد با ملل دیگر می‌داند (بورکهارت ۱۳۶۵: ۲۲ـ۲۳)، قاعدتاً باید برای هنر اصالتی ذاتی قائل شود و خودبسندگی آن را بپذیرد.

هنرهای قدسی و روش تحلیل

بنابر تعاریف سنت‌گرایان، هنرِ سنتیِ اسلامی در زمرهٔ هنرهای قدسی جای دارد.[۱۷] هنر قدسی را چگونه باید تحلیل کرد؟ در نظر سنت‌گرایان، هنر قدسی جلوهٔ حسی معرفت حقیقی است[۱۸] و زبان نمادینِ امر قدسی که باید فراتر از زمان و مکان به تفسیر آن نشست. آنان در این امر که پیامی متعالی ورای صورت ظاهری هنر قدسی نهفته است تردیدی ندارند،[۱۹] اما در اینکه تا چه اندازه می‌توان تحلیل تاریخی و پدیدارشناختی (توصیف و تحلیل اجزاء و ساخت‌های اثر) را در بررسی هنر قدسی (اسلامی) دخالت داد، همداستان نیستند.

از سویی میکون هرگونه تحلیل تکاملی، زمانی ـ مکانی و حتی صوری هنر اسلامی را ماهیتاً مانع کشف ارزش‌های ثابت آن می‌داند و صراحتاً می‌نویسد که هنر اسلامی را باید از منظری بررسی کرد «که نه تاریخی و نه توصیفی است، ولی بر چیزی مبتنی است که می‌توان از آن به عالم معنوی اسلام تعبیر کرد»، عالمی که «ملک طِلق هنرمند به تنهایی نیست»، بلکه «عالم پیام وحیانی است» و «به هر مسلمانی تعلق دارد» (میکون ۱۳۸۳: ۲۰۱).[۲۰] بر پایهٔ همین نگاه، وی نه تنها تذهیب‌های هندسی مسلمانان را بیان بصریِ تجلی ذات الهی در کثرت مراتب وجود معرفی می‌کند (همان: ۲۱۱ـ۲۱۲)، بلکه حتی خط عربی را ـ با وجود ریشه‌های ماقبل اسلام آن ـ به آموزه‌های دینیِ اسلام تأویل می‌برد[۲۱] (نک: همان: ۲۱۱).

در مقابل، بورکهارت به این نکته اذعان دارد که هر هنری مرکب از صورت‌هاست و از آنجا که صورت محدود است ضرورتاً محکوم به زمان است؛ اما این را فقط

نیمی از حقیقت می‌داند و معتقد است که «یک صورت هرچند محدود و در نتیجه محکوم به زمان است، ولی می‌تواند حامل چیزی لازمان باشد و به این اعتبار از چنبرهٔ شرایط تاریخی بگریزد» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۱۸ـ۲۱۹). بنابراین وی تحلیل توصیفی ـ تاریخی هنر قدسی (اسلامی) را مردود نمی‌شمارد،[۲۲] اما آن را ناکافی می‌داند؛ زیرا «در این میانه هنر قدسی ـ مانند هنر اسلامی ـ که همیشه حاوی عنصری لازمان (ازلی و ابدی) است از حیطهٔ بررسی چنین روشی بیرون می‌ماند» (همان: ۲۱۸).

□

سنت‌گرایان هنر قدسیِ هر دینی را بیان نمادین آموزه‌های آن دین می‌دانند، و هنر اسلامی را نیز بر پایهٔ همین نگاه تفسیر می‌کنند. بورکهارت بنیاد هنر اسلامی را بر ثبات و سکون می‌داند و آن را این‌گونه تبیین می‌کند که چون اسلام «آخرین دین» است، دارای پیامی ابدی است؛ و همین امر به صورت «ثبات و سکون» در هنر اسلامی جلوه یافته و آن را از بروز تغییرات و تحولات روانیِ زودگذر انسان‌ها به دور نگاه داشته است، ثبات و سکونی که «در واقع همان نبود هرگونه محرّک ذهنی در این هنر است»؛ و در نهایت نتیجه می‌گیرد که «هنر اسلامی هنری است که به مسائل روانیِ [زودگذر] اهتمام ندارد و فقط عواملی را که در همهٔ اعصار معتبر است حفظ می‌کند» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۹ـ۲۳۰).[۲۳]

چنین نگاهی، بالمآل تحلیل تاریخیِ هنر و نفوذ هنرهای دیگر در هنر اسلامی را انکار می‌کند ـ یا کم‌رنگ می‌سازد ـ و در پیِ آن نیز، یک روش و یک پیام مشترک برای انواع هنر اسلامی در نظر می‌گیرد. اما پیام اسلام را نباید با هنر مسلمین یکی گرفت؛ چراکه ایده‌ها، آرمان‌ها، فرهنگ و هنر مسلمانان، الزاماً با پیام اصیل اسلام که در کتاب و سنت موثق (مجموعهٔ متون مقدس اسلام) آمده یکی و دارای حجیتی همانند نیست. ثبات از آنِ آموزه‌های بنیادین اسلام است؛ ولی هنر اسلامی ـ که در حقیقت هنر مسلمانان است ـ از آنجا که امری بشری و تحت تأثیر زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی است، دستخوش تحول و تغییر خواهد بود. به تعبیر لگنهاوزن، «هم ساخته‌های انسانی و هم وحی الهی در سنت‌های دینی نوع بشر ملحوظ است»

(لگنهاوزن ۱۳۸۴: ۱۲۰)، اما وجود این امر در سنت‌های دینی مستلزم آن نیست که از سویی دین وحیانی را ساخته و پرداختهٔ انسان و واکنشی انسانی به حقیقت الهی به شمار آوریم، یا ـ بالعکس ـ تعیّن‌ها، تشخّص‌ها و تجلیات گوناگون آموزه‌های دینی را مورد تصدیق خدا بدانیم (نک: همان: ۱۲۰ـ۱۲۲).[۲۴]

از سوی دیگر، تأثیر تمدن‌ها و هنرهای غیر اسلامی بر هنر اسلامی، به ناچار تحلیل تاریخی و پدیدارشناختی هنر اسلامی را موجّه می‌سازد. میکون ـ که چنانکه دیدیم تحلیل تاریخی و توصیفی هنر اسلامی را رد می‌کند ـ بدین نکته اذعان دارد که رشد هنر اسلامی نتیجهٔ تماس با تمدن‌های کهنی است که مغلوب اسلام شدند و فنون هنری آنها در خدمت جامعهٔ نوین اسلامی قرار گرفت و غالباً صورت‌های اولیهٔ آنها ـ لااقل در آغاز ـ دست‌ناخورده ماند؛ اما تأکید می‌کند که گزینشی دربارهٔ آن اشکال و فنون هنری صورت گرفت که معیار اصلی آن آموزهٔ الهی توحید بود (میکون ۱۳۸۳: ۲۰۷ـ۲۰۹).[۲۵] این گزینش و تغییر را چگونه می‌توان از تحلیل تاریخی جدا اینجاست که باید گفت نگاه فراتاریخی سنت‌گرایان[۲۶] نمی‌تواند تحلیلی واقع‌بینانه از هنر اسلامی به دست دهد.

فراتر از تاریخمندی هنر اسلامی و هر هنر قدسی دیگر، باید به این نکتهٔ مهم نیز توجه داشت که حتی آسمانی‌ترین پیام‌ها و اصیل‌ترین آموزه‌ها نیز در بستر تاریخ رخ می‌دهند و به جلوه درمی‌آیند.[۲۷] هنگامی که عالی‌ترین حقایق الهی با جلوه‌ای تاریخمند و با نشانه‌های زمانی و مکانی عرضه شوند، پیداست که هنر قدسی که ذاتاً فرآورده‌ای بشری است بیرون از زمینهٔ تاریخی خود قابل فهم نخواهد بود؛ چنانکه شواهد بی‌شمار گواهی می‌دهد که صور و فنون هنری ـ اعمّ از آنکه مبتنی بر الهیات آسمانی باشند یا برآمده از اندیشه‌های بشری ـ در بستر فرهنگ‌های گوناگون و در گذر تاریخ، تحول و تغییر می‌یابند.

بنابراین، سخن گفتن از هنر قدسی (دینی) خالص همان اندازه مناقشه‌آمیز است که سخن گفتن از هویت اجتماعی خالص. آری، این هست که تحولاتِ صور و فنون هنریِ پیروان یک دین ـ کم یا بیش ـ پیرامون یک نظام اندیشگی واحد شکل می‌گیرد.[۲۸] می‌توان جایگاه آموزه‌های اصیل دینی را در آثار هنری، به آبی خالص

تشبیه کرد که بر بستری خاکی جاری می‌شود و بر اثر تماس با هر بستر، رنگ و بوی آن را به خود می‌گیرد: همان آبِ خالصی است که از سرچشمه جاری شده، اما رنگ و بوی آن از بستری است که بر آن گذر کرده است. در این میان، گاه رنگ و بوی بستر چنان در آن آب خالص اثر می‌گذارد که آن خلوص اولیه را از آن می‌گیرد، آن گونه که طعم آبْ دیگر آن نیست که در آغاز بوده است: اینجاست که اثر هنری (آب) دیگر آینهٔ حقیقت‌نمای آموزه‌های اصیل یک دین یا یک اندیشه (سرچشمه) نیست.

□

تحلیل تاریخی هنر اسلامی، البته نباید مانع فهم معانی جدیدی شود که عناصر غیراسلامی در زمینهٔ اسلامی یافته‌اند. در هنر دینی ـ چه در مفهوم عام هنر و چه در مفهوم هنرهای زیبا ـ تمثیل نقشی بنیادین دارد و هنر اسلامی نیز از این امر مستثنی نیست. هنر تمثیلی می‌تواند عناصری را از فرهنگ‌های دیگر وام بگیرد و در منظور مورد نظر خود به کار برد؛ به ویژه آنکه سیالیت نمادها (بدین معنی که یک نماد در دوره‌ای تاریخی و در جایی خاص القاگر یک مفهوم باشد و بعداً در زمان و مکانی دیگر تداعی‌کنندهٔ مفهومی دیگر) بخشیدن معنایی تازه به نمادی کهن را که در فرهنگی دیگر کاربردی متفاوت ـ هرچند مشابه ـ داشته، ممکن می‌سازد.[۲۹] به همین ترتیب، یک نماد دینی در فرهنگی دیگر می‌تواند صبغهٔ دینی خود را در فرهنگ جدید حفظ کند اما آموزهٔ دینی جدیدی را به بینندهٔ خود ـ که در دین و فرهنگی دیگر می‌زید ـ منتقل سازد. در اینجا، تصویر ذهنی مخاطب ـ که می‌تواند به تناسب زمان و مکان متفاوت باشد ـ معنا و احساسی جدید را از آن نماد کهن و روش قدیم دریافت خواهد کرد؛ نماد و روشی که چه بسا خالق اثر نیز به تأسی از سنت پیش از خود ـ و نه با نیتی آگاهانه ـ آنها را به کار برده و به تصویر کشیده باشد.

می‌توان گفت که تأثیرگذاری اثر هنری، حاصل آمیزه‌ای از ذوق ثابت انسانی است که فراتر از زمان و مکان است و ذوق تحوّل‌پذیری که بسته به زمان و مکان تغییر می‌یابد. بخشی از نمادهای هنر اسلامی، با همین ذوق تحوّل‌پذیر مرتبطند؛ نمادهایی که می‌توانند حکایتگر ذوق جمعی مسلمانان ـ دست کم در دوره‌ای و

منطقه‌ای ـ باشند.[۳۰] از سوی دیگر، فطرت زیبایی‌شناسِ آدمی به عنوان ذوق ثابت و منبع پیشینیِ زیبایی‌شناسی انسانی، پیونددهندهٔ تنوعات و تحولات سلایق و ذائقه‌های زیبایی‌شناختی در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون است. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که باید بر نقش تؤامان ذوق جمعیِ برآمده از فرهنگ تاریخی و زیبایی‌شناسی ذاتیِ برخاسته از فطرت الهی در داوری ذوقی انسان‌ها تأکید کرد.[۳۱] در این میان، آثار هنری‌یی که به یک معنا اصیل‌ترند، به جایِ آنکه تقلید صرف از یک سنتِ مبتنی بر ذوق جمعی باشند، بیشتر از الهام و تخیّل خلاق بهره‌ورند: تصوّری که به واسطهٔ نیرویی فراطبیعی به ذهن و ضمیر هنرمند القاء می‌شود.

□

سرشت هنر، احساس است و تجربه و خیال؛ از این رو هنر ـ چه در خلق و چه در ادراک ـ هم با تن و هم با روان انسان مرتبط است. بیان بصریِ اندیشهٔ قدسی، زبان تمثیلی، و تأثیرگذاری زیستی و روانی، همگی به واسطهٔ فن و دانش هنریِ هنرمند پدید می‌آیند؛ از این رو نباید از تحلیل کارکردهای فنی صور قدسی نیز غافل بود. پس باید پذیرفت که در تحلیل هنر قدسی باید جنبه‌های گوناگون زیستی، روانی و فنی را در نظر داشت و از روشی بهره برد که هم نمادها را تفسیر کند و هم عوامل تاریخی، فرهنگی و صوری را که ـ آگاهانه یا ناخودآگاه ـ در شکل و ساختار اثر هنری تأثیر نهاده‌اند، در نظر بگیرد. اگر چنین نکنیم، «بر اثر انسی که به سراب فلسفیِ هنر داریم، راه خود را بر واقعیت متکثّر هنرها و کارهای هنری می‌بندیم» (شفر ۱۳۸۷: ۵۵)، تحسین متکلفانه را به جای توصیف تحلیلی داده‌های هنری می‌نشانیم (همان‌جا)، و آثار هنری را به تصویرنگاشته‌های متافیزیکی تقلیل می‌دهیم (همان‌جا).[۳۲] این نقد، به همان اندازه بر سنت‌گرایان منتقدِ مدرنیسم وارد است که بر نگره‌های فلسفیِ هنرِ دوران مدرن.

معجزهٔ کتاب و هنر قدسی

قرآن، قلب اسلام و اصیل‌ترین و مهم‌ترین منبع دینی مسلمانان است؛ پس شگفت نیست اگر کهن‌ترین و قدسی‌ترین هنرها در دنیای اسلام، پیرامون قرآن شکل گرفته

باشد. همان‌گونه که جایگاه سماع در یهودیت جلوهٔ غالب شنیداری به هنر یهودی بخشید و آموزهٔ تجسد نزد مسیحیان صورت دیداری را در هنر مسیحی برجسته کرد (نصری ۱۳۸۸: ۱۳۷)، تصریح و تأکید معجزهٔ آسمانیِ اسلام بر اینکه وحی نازل‌شده بر پیامبر(ص) کتاب و قرآن است،[۳۳] بن‌مایه‌های قدسیِ هنر دیداری کتابت و هنر شنیداریِ قرائت را ـ به یکسان ـ در هنر اسلامی فراهم آورد.[۳۴] قرآن یک متن است، و معجزهٔ دین اسلام. معنا و صورت این متن، الهام‌بخش مجموعه‌ای از میراث اندیشگی، ادبی و هنری مسلمانان بوده است: در حوزهٔ معنا و صور لفظی، اندیشه و ادبیات مسلمانان از قرآن تأثیر بسیار پذیرفت؛ و در زمینهٔ هنر ـ به معنای خاصِ هنرهای زیبا ـ قرائت (که نوعی موسیقی است)، خوشنویسی و تذهیب پرورش‌یافتهٔ قرآن‌اند. هنرهای زیبای قرآنی (قرائت، خوشنویسی، تذهیب و صفحه‌آرایی) از آنجا که با متن قدسیِ قرآن پیوندی ناگسستنی دارند، ناگزیر خود نیز هنرهایی قدسی‌اند.

رشد هنر خوشنویسی و تذهیب در دنیای اسلام، نه تنها تحت تأثیر معجزهٔ کتاب در دین اسلام است، بلکه پشتوانهٔ الهیاتی و تاریخی نیز دارد. مبارزهٔ اسلام با شرک در جزیرة العرب (محل ظهور اسلام) که بُت نماد آن به شمار می‌رفت، نزد مسلمانان جلوه‌ای غیرالهی به تصاویر انسانی و حیوانی داد؛[۳۵] بر خلاف مسیحیت که شمایل در آموزه‌های دینی آن بر اساس یک سیر مشخص تاریخی[۳۶] نقشی بنیادین یافت.[۳۷] نمودِ غیرقدسیِ تصویرنگاریِ جانداران نزد مسلمانان ـ مخصوصاً در قرون نخستین هجری ـ استعدادهای هنری آنان را به سوی کتابت و هنرهای پیرامونی آن ـ مانند تذهیب ـ[۳۸] سوق داد، چرا که قرآن ـ که متنی است مکتوب ـ بهترین و برترین دستمایه برای ظهور و گسترش این هنرها بود. در این میان، به گفتهٔ بورکهارت، «خوشنویسی عربی ... یک هنر فرعی نیست [و] از آنجا که ... برای کتابت قرآن مورد استفاده قرار می‌گیرد، بالاترین مرتبه را در میان همهٔ هنرهای اسلامی به خود اختصاص می‌دهد» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۳۳).[۳۹]

از متن مقدس تا خط مقدس

می‌دانیم که از روزگاران کهن برخی از متون مقدس ـ دست کم در برخی ادوار ـ با خطی مخصوص به خود نوشته می‌شدند، چنانکه *اوستا* (کتاب مقدس زرتشتیان) به

خط اوستایی ـ که به آن دین‌دبیری می‌گفتند ـ نوشته می‌شد که گویا در اواخر دورهٔ ساسانی (در حدود سدهٔ ششم میلادی) به قصد کتابت *اوستا* بر اساس خط پهلوی و خط زبوری (خطی که در ترجمهٔ *زبور* به پهلوی به کار می‌رفت) اختراع شده بود (ابوالقاسمی ۱۳۷۴: ۴۱).[۴۰]

در هنگام ظهور اسلام، دو خط در حجاز به کار می‌رفت که هر دو اصل آرامی داشت: خط نسخ که در مکه و مدینه رایج بود، و خط حیری که منشاء آن شهر حیره بود و بعدها ـ به سبب آنکه پس از ویرانی حیره شهر کوفه جای آن را گرفت ـ کوفی نامیده شد (همان: ۳۴۲). بنا بر مشهور، بشر بن عبدالملک خط حیری/کوفی را که در شام به کار می‌رفت به مکه آورد و کسانی همچون علی بن ابی‌طالب(ع)، عمر بن خطاب و معاویة بن ابی‌سفیان این خط را از او فراگرفتند (مددی موسوی ۱۳۸۸: ۹۰؛ سفادی ۱۳۸۱: ۹ـ۱۰). خط حیری/کوفی ریشه در خط سریانی داشت (همانجاها) که خط مقدس یهودیان بود و کتب مقدس آنان به این خط کتابت می‌شد. نسخه‌های اولیهٔ قرآن نیز به خط حیری/کوفی ـ که خطی مقدس به شمار می رفت ـ به کتابت درآمد (مددی موسوی ۱۳۸۸: ۹۰). از آنجا که کتابت قرآن ـ که خاستگاه نگارش در میان مسلمانان بود ـ به خط کوفی اختصاص یافت، در سه قرن نخستین هجری خط کوفی خط رایج در میان مسلمانان بود؛ اما از قرن چهارم اندک اندک خط نسخ جای آن را گرفت.

با آنکه از قرن چهارم خط نسخ جای خط کوفی را گرفت، با این همه تا قرون پنجم و ششم برای کتابت قرآن همچنان از خط کوفی ـ به عنوان خطی مقدس ـ استفاده می‌شد. در آن ادوار، فقط قرآن به خط کوفی نوشته می‌شد و کتابت آثار معمولی با خط نسخ صورت می‌گرفت؛ تو گویی ذهن و ضمیر مسلمانان قرآن را به خطی دیگر نمی‌پذیرفت. از قرن ششم به بعد، کم کمک خط کوفی از قرآن‌ها نیز رخت بربست و خط نسخ جانشین آن شد و بعدها حتی صورتی مقدس به خود گرفت (همانند خط کوفی در ادوار قدیم)، چنانکه امروزه قرآن جز به خط نسخ و مشتقات آن همچون رقاع و ریحان و ... نوشته نمی‌شود.[۴۱]

در زمان عثمان ورّاق، نسخ هنوز به عنوان یک خط مقدس درنیامده بود ـ برخلاف قرون بعد ـ و از همین رو همچنان خط مقدس کوفی برای کتابت قرآن به

کار می‌رفت. اینکه عثمان وراق ترقیمه‌های خود را به خط نسخ نسبتاً پخته‌ای می‌نویسد (پیوست، تصویر ۱۶ـ ۱۸) که خود نشان از رواج این خط در عصر اوست، اما متن قرآن (مصحف سی‌پارهٔ آستان قدس و نسخه توپقاپی‌سرای) و حتی ترجمهٔ فارسی آن را به خط کوفی می‌نگارد (پیوست، تصویر ۱)، گویای قصد خاص او در کتابت قرآن به خط کوفی ـ به عنوان یک **خط مقدس** ـ است. نمونه‌هایی دیگر از مصاحف قرآنی قرون پنجم و ششم ـ مانند *قرآن ری* ـ که متن قرآنی آنها به خط کوفی کتابت شده است (پیوست، تصویر ۲۲)، حکایتگر همین تقدّس خط کوفی و اختصاص آن به کتابت آیات قرآن ـ حتی پس از قرون سوم و چهارم ـ است.[۴۲]

جلوه‌های هنر قدسی در نسخهٔ توپقاپی‌سرای: از صفحه تا رنگ

کتابت و تذهیب مصحف‌های قرآنی از آنجا که آمیخته با متن قرآن‌اند، طبعاً هنری دینی به شمار می‌روند. هنرهای عثمان وراق در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، هنرهایی دینی‌اند از عصر سنت؛ و از هر منظر که بدانها بنگریم، هنرهایی قدسی‌اند.

صفحه‌آرایی عمودی نسخهٔ توپقاپی‌سرای ـ که از قرن پنجم به بعد در بیشتر مصاحف به کار رفته ـ برابر با نسبت طلایی است که نسبتی لاهوتی به شمار می‌رود و مجذوب‌کننده و تحسین‌برانگیز است.[۴۳] در صفحه‌آرایی اثر، نوعی فضای تهی جلب توجه می‌کند که اصلی‌ترین آموزهٔ اسلام ـ توحید ـ را به خواننده القاء می‌کند.[۴۴]

آیات قرآن به عربی و ترجمه و تفسیر آن به خط فارسی، هر دو به خط کوفی است؛ اما خط کوفی آیات کهن‌نماتر است. گذشت که خط کوفی خطی مقدس است که برای مسلمانان تؤامان با قرآن است و به همین سبب از نظر روانی جنبه‌ای قدسی را برای خواننده تداعی می‌کند. آیات قرآن با جوهر سیاه و به قلمی درشت‌تر، و ترجمه و تفسیرها با جوهر سبز مایل به آبی (لاجورد) و به قلمی ریزتر کتابت شده‌اند. تفاوت اندازه (ریزتر بودن نسبت به متن قرآن)، نوع قلم (کوفی ایرانیِ نزدیک به نسخ که جدیدتر از متن کوفی آیات جلوه می‌کند) و رنگ (رنگ لاجورد ترجمه و تفسیر در برابر رنگ سیاه متن قرآن)، تفاوت ارزشیِ متن قرآنی و ترجمهٔ

فارسی را به نمایش می‌گذارند و در همان نگاه نخست به خواننده توجه می‌دهند که اصالت و اولویت با متن قرآنی است و نه با ترجمه و تفسیر فارسی.[۴۵]

نسخهٔ توپقاپی‌سرای، جلوهٔ دلپذیری از هماهنگی رنگ‌هاست، هم در خط و هم در تذهیب، هم در تناسب با یکدیگر و هم در همنشینی با متن. رنگ را نه تنها «مهمترین و پرمحتواترین بُعد هنر»، که «الفبای احساس هنرمند» نیز برشمرده‌اند (آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۳۹)؛ اما کاربرد رنگ‌ها در اعراب‌گذاری و آرایه‌نگاری مصاحف کهن قرآنی، گویای احساس و روحیات شخصی یک هنرمند خاص نیست، بلکه سنتی است که به مرور زمان و در طول سالیان شکل گرفته و مبتنی بر احساس جمعیِ چند نسل از مسلمانان است؛ و چه بسا هنرمندی ناآگاهانه ـ و با تأسّی به یک سنت دیرپا ـ این رنگ‌ها را به کار گرفته باشد. رنگ‌های نسخهٔ توپقاپی‌سرای را ـ صرف نظر از برخی موارد مانند رنگ خط تفسیر آیات به فارسی ـ می‌باید در ادامهٔ همان سنت تفسیر کرد.

فارغ از تقسیم‌بندی‌های انتزاعی رنگ‌ها (در سه حوزهٔ تن، روان و رمز)،[۴۶] به طور کلی رنگ‌های به کار رفته در نسخهٔ توپقاپی‌سرای و ترکیب آنها، جلوه‌ای الهی به اثر بخشیده است: لاجورد یا سبز مایل به آبی (رنگ اعراب‌ها و ترجمه/ تفسیرها) رنگی است معتدل و رنگ آرامش در عین حیات و تفکر و تعقل است. در برابر، سرخ (رنگ برخی اعراب‌های دیگر) رنگی است معتدل و رنگ تحرک و پویایی از سویی و منطق و اعتدال از دیگرسوست. سبز و سرخ مکمل ـ متضادهای معتدلند، سبز اعتدال سرد و سرخ اعتدال گرم است و ترکیب آنها آرامش و پویایی را توأم می‌سازد، در عین آنکه تفکر و اندیشه را به ارمغان می‌آورد. زرد (رنگ نقطه‌های متن قرآنی، برخی آیه‌نماها و همگیِ درنگ‌نماهای پایان جملات فارسی) رنگی است با پرتوافکنی بسیار که تشعشعات آن میان بیننده و رنگ حریم ایجاد می‌کند و مانع از آن می‌شود که بیننده بیش از اندازه به رنگ نزدیک شود (آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۵۰، ۱۵۶ـ۱۵۷). آیات قرآن با جوهر سیاه کتابت شده که گویی رنگی بالاتر از آن نیست؛ و زمینهٔ نسخه، سفید برّاق است و به نظر می‌رسد که آهارمهره شده است. همین امر باعث شده که درخشندگی و جذابیت خاصی ـ که یادآور جلوهٔ نور الهی است ـ در

نسخه ایجاد شود و رنگ سیاه آیات در آن جایگاهی ویژه بیابد.[۴۷] پرکاربردترین رنگ در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، سبز مایل به آبی (لاجورد) است که رنگی خدایی به شمار می‌رود و جلوه‌ای قدسی دارد (نک: همان: ۱۵۹).

در نقش‌های تذهیب نیز، نسخهٔ توپقاپی‌سرای دنبالهٔ سنت تذهیب در مصاحف قرآنی پیش از خود است؛ سنتی که هم در خور تحلیل تاریخی است و هم تاب تحلیل‌های تأویلی و رمزی را داراست. کاربرد نقش و نگار و تذهیب، به ویژه با طلا، در کتاب‌آرایی متون دینی تمدن‌های پیش از اسلام ـ مخصوصاً در تمدن‌های ایرانی ـ سابقه داشته است، چنانکه گزارش‌هایی از نسخه‌هایی از *اوستا* در دست است که آنها را به آب زر نوشته یا بر طلا نشانده بوده‌اند. تذهیب در مصاحف قرآنیِ قرون نخستین، به ویژه با کاربرد طلا در آن، در دنبالهٔ سنت دینی تمدن‌های دیگر ـ مهمتر از همه تمدن‌های ایرانی ـ پدید آمده؛ و حتی برخی عناصر خاص قرآنی، مانند نشانه‌های دایره‌وار پایان آیات، از علامت‌های نقطه‌گذاری متون ادبی پهلوی تأثیر پذیرفته است.[۴۸] اما تذهیب در زمینهٔ اسلامی خود حاوی پیام‌ها و ویژهٔ نمادهای تازه‌ای گردید و در طول دو سه قرن، به عنوان جزئی از کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی درآمد و با ذوق هنرمندان مسلمان، مخصوصاً مسلمانان ایرانی، رشد و گسترش بسیار یافت.[۴۹] آن حس روحانیِ کهن نهفته در تذهیب که از نسخه‌های دینی ایران باستان به مصاحف قرآنی انتقال یافته بود، اینک با متن وحیانی دین جدید درآمیخت و پیام‌آور آموزه‌های آن گردید.

سنت‌گرایان، شکل و رنگ و فضای نقوش تذهیب را ـ فارغ از پیشینهٔ تاریخی و جنبهٔ روانشناختی ـ یکسره دارای ارزش نمادین می‌دانند و آنها را بر اساس مفاهیم دینی و به ویژه آموزه‌های توحیدی اسلام تفسیر می‌کنند؛ و حتی در قیاس با شمایل‌نگاری در مسیحیت شرقی، تذهیب و خوشنویسی در هنر اسلامی را کوششی برای جبران غیاب پیامبر(ص) و تلاشی برای تداوم‌بخشی به حضور او از طریق انعکاس پیام وحیانی وی به شمار می‌آورند (نک: یزدانجو ۱۳۸۰: ۷۹۹ـ۸۰۰). شک نیست که برخی از عناصر تذهیب‌های مصاحف قرآنی مبتنی بر زمینه‌ای اسلامی است، اما نباید پنداشت که این هنر و نقش‌های آن از اصل برای بیان آن مفاهیم و آموزه‌ها

ابداع شده است. آری، در بستری تازه تغییراتی یافته و تداعی‌گر مفاهیم نوینی گردیده است؛ اما از سنت دینیِ کهنی برآمده و در دنبالهٔ آن بالیده است. تذهیب هنری است فنی که به لطف تأثیرگذاری روانیِ رنگ و نقشْ حالتی روحانی به بیننده می‌بخشد، اثر متن وحیانی را برای خواننده دو چندان می‌سازد و هنرمندانه آموزه‌های بلند دین اسلام را به بیننده القاء می‌کند.

بازآفرینی و کهن‌نمایی: تجدد در عین سنت

کتابت قرآن و ترجمه و تفسیر آن به خط کوفی در نسخهٔ توپقاپی‌سرای، نه تنها حاکی از قدسی‌نمایی بر اساس کاربرد نوع خاصی از خط است، بلکه گویای نوعی کهن‌گرایی تصویری نیز هست. همچنان‌که از کهن‌گرایی برای تشخّص‌بخشی به زبان ادبی استفاده می‌شود،[۵۰] برای تشخص‌بخشی به تصویر نیز می‌توان از کهن‌نمایی سود جست. این کهن‌نمایی، در قرآن توپقاپی‌سرای خود گونه‌ای نشانه است.

کهن‌نمایی، بازآفرینی را به همراه می‌آورد. خط کوفیِ مصحف توپقاپی‌سرای، خط کوفی ایرانی با برخی تغییرات و اصلاحات است (اصطلاحاً: پیرآموز). عثمان وراق در دستنوشت توپقاپی‌سرای ساختار ظاهری خط کوفی را حتی در عبارات فارسی آن حفظ می‌کند، اما همگام با دیگر ایرانیان کوفی‌نویس عصر خود، نشانه‌های کاربردی جدید را ـ از جمله نقطه‌ها ـ در آن به کار می‌گیرد. خط کوفی اصیل نقطه نداشته و نشانه‌های نقطه‌وار آن، بسته به آنکه در زبر/ زیر/ رویِ (پیشِ) حروف قرار گرفته باشند، حکم فتحه/ کسره/ ضمّه را داشته‌اند؛ حال آنکه در نسخهٔ توپقاپی‌سرای هم از نقطه در کاربرد جدید آن و هم از نشانه‌های فتحه و کسره و ضمّه استفاده شده است. این کار، یعنی حفظ صورت قدیم خط کوفی و داخل کردن نشانه‌های کاربردی جدید در آن، از سویی کهن‌نمایی اثر است و از سوی دیگر بازآفرینی خط کوفی است و دمیدن روحی جدید در کالبدی کهن. در کنار این کهن‌گرایی در خط، صفحه‌آرایی نسخهٔ توپقاپی‌سرای ـ بر خلاف مصاحف قرون دوم تا چهارم ـ شکل افقی ندارد و همانند قرآن‌های قرون پنجم و ششم بر محور عمودی صفحه‌آرایی شده است. از این منظر نیز، عثمان وراق فرزند روزگار خویشتن است.

باری، عثمان وراق در کتابت و کتاب‌آرایی نسخهٔ توپقاپی‌سرای، سنت قدیم و شیوهٔ جدید را با یکدیگر درآمیخته است؛ با نمادهای سنت کهن جلوه‌ای قدسی برای بیننده به ارمغان آورده، و با نشانه‌های جدید آن را برای خواننده قابل استفاده گردانیده است. شیوهٔ بهرام سالکی در کتابت *قرآن عقیق* را باید در قالب همین نگاه تعریف کرد: از آنجا که در دوران قدیم، خط رایج قرآن‌نویسی کوفی بود، سالکی *قرآن عقیق* را به خط مهجور پیرآموز ـ که نوعی خط کوفی است ـ کتابت می‌کند، اما به قصد خوانا کردن این خط متروک برای خوانندهٔ ایرانی معاصر، تغییرات بسیاری (به گفتهٔ او: ۴۰ ٪ تا ۵۰ ٪) در آن خط اعمال می‌نماید (سالکی ۱۳۸۴: ۱۶).

کهن‌نمایی خود یکی از شگردهای خلق آثار هنری ـ از گرافیک گرفته تا معماری ـ در دنیای جدید است؛ اما کهن‌نمایی عثمان وراق و همگنان او تفاوتی مهم با برخی آثار تاریخی‌نمای هنر مدرن[۵۱] دارد، و آن این است که کهن‌نمایی عثمان وراق در دنبالهٔ یک سنت قدسی و با همان روش‌های هنری است. از این روست که کهن‌نمایی عثمان وراق در قرن پنجم را ـ که آمیزه‌ای از سنت قدسی کهن و جلوه‌های جدید عصر هنرور است ـ می‌توان **تجدید حیات سنت برشمرد، تجددگرایی از نقطهٔ عزیمت سنت دانست و از آن به تجدد در عین سنت تعبیر کرد.**[۵۲]

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای گزارشی از آرای افلاطون و ارسطو در زمینهٔ زیبایی و هنر، نک: کاپلستون ۱۳۸۷: ۱/ ۲۹۰ـ ۲۹۸، ۴۱۰ـ۴۲۲.

۲. برای گزارشی از تحلیل زیبایی‌شناختی کانت، نک: همان: ۶/ ۳۵۵ـ۳۸۳؛ نیز: شفر ۱۳۸۷: ۵۹ ـ ۱۱۹.

۳. *نقد قوهٔ حکم* با ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان به فارسی منتشر شده است (تهران، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۷۷ ش).

۴. شفر (۱۳۸۷: ۷۷) به نقش زیبایی‌شناسی کانتی در پیدایش فلسفه‌های هنر بعدی تصریح می‌کند. همان‌گونه که او می‌گوید، ایدهٔ نبوغ ـ که کانت آن را به منظور رفع تناقض‌های نظریهٔ زیبایی‌شناسی خود طرح نمود ـ در بخشیدن جایگاه خاص به هنر در فلسفه‌های هنر پس از کانت تأثیری اساسی نهاد (همان: ۸۹). برای آگاهی از ایدهٔ نبوغ در زیبایی‌شناسی کانت، نک: کانت ۱۳۸۸: ۲۴۳ـ۲۶۱؛ و برای تقریری انتقادی از آن، نک: شفر ۱۳۸۷: ۸۹ ـ ۱۰۰.

۵. برای گزارشی از ریشه‌های رمانتیک فلسفهٔ هنر دوران مدرن مبتنی بر انگارهٔ تقدیس هنر (در سیر از فلسفهٔ انتقادی کانت به نگرهٔ نظری هنر)، نک: همان: ۱۲۳ـ۲۱۰.

۶. شفر از نوع نگاه این نظریه‌های فلسفی به هنر، با تعبیر «تقدیس هنر» یاد می‌کند (شفر ۱۳۸۷: ۴۶، ۴۸، ۵۴، ۱۱۹، نیز: ۱۶۱، که از آن به عنوان «سنت تقدیس هنر» یاد می‌کند) و ـ به درستی ـ می‌نویسد که «هرگونه تقدیس واقعیتی دنیوی به معنی تحریف این واقعیت است» و تقدیس هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست (همان: ۵۳). شفر (همان: ۱۵۶ـ۱۵۷) آگاهانه به تفاوت ماهویِ تقدّس هنرهای آیینی و مذهبی در یونان باستان و مسیحیت اولیه (که جنبهٔ کارکردی داشته) و تقدّس هنر در نهضت رمانتیسیسم و فلسفه‌های هنر دوران مدرن توجه می‌دهد. این نکتهٔ مهمی است که در تحلیل قدسیِ هنر اسلامی نیز نباید از آن غافل بود.

۷. جایگاه شناختیِ هنر در نهضت رمانتیسیسم و پس از آن در فلسفه‌های هنر مدرن را می‌توان با تجربه‌های دینی و مکاشفه‌های عرفانی در سنت اسلامی مقایسه کرد. در راستای همین مقایسه، در فلسفه‌های هنر مدرن آثار هنری مظهر مکاشفهٔ هنری خواهند بود، به همان‌سان که فی‌المثل اشعار عرفانی اصیل حکایتگر تجربه‌های عرفانی‌اند. توجه به این مشابهت در این دو سنت غربی و شرقی، در فهم ریشهٔ نگاه سنت‌گرایان معاصر به هنر ـ که پس از این به آن خواهیم پرداخت ـ دارای اهمیت است.

۸. برای گزارشی از فلسفهٔ هنر هگل، نک: کاپلستون ۱۳۸۷: ۷/ ۲۲۹ـ۲۳۲.

۹. دربارهٔ جایگاه هنر نزد شوپنهاور و نظر وی دربارهٔ اقسام هنرهای زیبا، نک: همان: ۷/ ۲۷۴ـ۲۷۸.

۱۰. برای گزارشی انتقادی از فلسفه‌های هنر عصر مدرن از هگل تا هایدگر، نک: شفر ۱۳۸۷: ۲۱۱ـ۳۹۰.

۱۱. دربارهٔ اینکه تعاریف توصیفی زیبایی‌شناسی‌های فلسفی نمی‌تواند همهٔ ابعاد هنر و انواع آثار هنری را دربرگیرد و به ناچار به تعریف هنجاری (تجویزی/ ارزشی) هنر می‌انجامد، نک: گراهام ۱۳۸۷: ۳۳۴ـ۳۴۶؛ شفر ۱۳۸۷: ۴۷، ۵۴ ـ ۵۵، ۳۹۲، ۴۰۶ـ۴۰۹. دربارهٔ نظریهٔ هنر هنجاری، نک: گراهام ۱۳۸۷: ۳۷۵ـ۳۸۳.

۱۲. دربارهٔ نظریهٔ «هنر به مثابهٔ فهم» و تبیین آن، نک: همان: ۸۹ ـ۱۲۷. گراهام (همان: ۱۲) شناخت‌گرایی زیبایی‌شناسانه را بهترین تبیین دربارهٔ ارزش هنر معرفی می‌کند. در این باره که نظریهٔ شناخت‌گرایی زیبایی‌شناسانه را باید نظریه‌ای هنجاری به شمار آورد و نه توصیف و تعریفی فلسفی از گوهر هنر، نک: همان: ۱۲۰ـ۱۲۱.

۱۳. باید به این نکتهٔ مهم توجه داشت که سنت در نظر سنت‌گرایان تنها یک امر تغییرناپذیر الهی و فطرتی که جلوه‌های گوناگونی می‌یابد و می‌تواند با بعضی مقتضیات عصر تجدد نیز موافق باشد نیست؛ بلکه امری است که دل و دست انسان عصر تجدد ـ جز برخی استثناها ـ یکسره از آن غافل افتاده است. ناگفته پیداست که مفهوم سنت نزد سنت‌گرایان، ربطی با کاربرد این اصطلاح در علوم اسلامی و نیز در مفهوم جامعه‌شناختی آن ندارد.

۱۴. شوان می‌نویسد که «زیبایی ـ و یا ادراک علت مابعدالطبیعی آن ـ حقایق بسیاری را آشکار تواند ساخت، به نحوی که ... در حکم عنصری از معرفت تواند بود» (شوان ۱۳۸۸: ۳۵۱). نصر نیز افزون بر

آنکه بر جایگاه هنر به عنوان محمل و مجرایی برای انتقال معرفت تأکید می‌کند (نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴، ۵۰۲)، بر این نکته هم صحّه می‌گذارد که هنر (سنتی) «سرچشمهٔ معرفت» است (همان: ۴۹۳) و «رابطه‌ای باطنی میان آفرینش هنری ـ به معنای سنتی کلمه ـ و حکمت ذوقی وجود دارد»، رابطه‌ای که «بر ماهیت ... انسان به عنوان جلوهٔ کمال مطلوب الهی» و نیز ارتباط معکوس «میان مرتبهٔ اصیل هستی و مرتبهٔ تجلی‌یافتهٔ آن» استوار است (همان: ۵۰۳). به نظر می‌رسد که تأکید سنت‌گرایان بر جایگاه هنر ـ هرچند سنتی ـ در معرفت، خود تحت تأثیر فلسفه‌های مدرن و مکتب رمانتیسیسم است. برای نمونه، نگاه‌های متفاوت شلگل و شیلر به نقش دوره‌های تاریخی در هنر (نک: شفر ۱۳۸۷: ۱۹۶ـ۲۰۳)، با نگاه سنت‌گرایان در باب عصر سنت و جایگاه تاریخ در تحلیل هنر قابل مقایسه است (با این اختلاف که سنت‌گرایان ـ به عکس شلگل و شیلر ـ برای عصر سنت اصالت قائلند و نه دورهٔ مدرن). لگنهاوزن (۱۳۸۴: ۱۱۷، ۱۱۹) هوشمندانه کثرت‌گرایی دینی مورد نظر سنت‌گرایان را نیز به سنت رمانتیسیسم قرن نوزدهم اروپا ـ و نه سنت تصوف اسلامی چنانکه نصر مدعی است ـ بازمی‌گرداند.

۱۵. پیداست که نمی‌توان همهٔ هنرهای مدرن را به بی‌رمزی متهم کرد. شاید بتوان گفت که مقصود سنت‌گرایان از رمز، رمز در مدلول معنای ثابت و قدسی آن است (نک: بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۹).

۱۶. نک: کوماراسوامی ۱۳۸۳: ۲۴۳، که می‌نویسد استقلالی که ظواهر هنری را به عنوان «غایات فی نفسه» ـ و نه «مهم» برای امری دیگر ـ در نظر می‌گیرد، «صرفاً نوعی بت‌پرستی است».

۱۷. در نظر سنت‌گرایان، هنر قدسی در برابر هنر ناسوتی قرار ندارد: هنر قدسی هنری است که غایت آن مقاصد عبادی و عرفانی و زیبایی ذاتی آن به سبب حقیقت الهی نهفته در آن است و از حیث صورت از عصر سنت (دورهٔ ماقبل رنسانس) یا وابسته به شیوه‌های عصر سنت و آکنده از رمزپردازی‌های دقیق و ظریف است؛ اما هنر ناسوتی هنری است خودبنیاد (متکی بر خلاقیت و نبوغ شخصیِ هنرمند) با غایتی غیر الهی، که بنا بر ساختار صوری‌اش می‌تواند سنتی یا غیر سنتی باشد. پس هر هنر قدسی‌یی سنتی است، اما هر هنر سنتی‌یی قدسی نیست. به همین ترتیب، اگر موضوع و کارکرد یک اثر هنری دینی باشد، اما ساختار صوری حاکم بر آن مطابق با شیوه‌های سنتی ـ و در رأس آنها رمزپردازی ـ نباشد، آن هنر دینی هست، اما سنتی نیست و چون سنتی نیست قدسی هم نیست و به تعبیر شوان (شوان ۱۳۸۳ ب: ۱۰۶) حداکثر «می‌توان آن را هنر دینیِ ناسوتی خواند». بنابراین هنر دینی می‌تواند قدسی یا ناسوتی باشد (نک: همان: ۱۰۶ـ۱۰۷؛ نیز: نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴ـ۴۹۵، ۵۲۹، پانوشت ۱؛ همو ۱۳۸۹: ۷۸ـ۷۹). در اینجا البته مجال نکته‌گیری و نقد بر آرای سنت‌گرایان در این باب نیست، مانند این ادعا که «در متن و محدودهٔ تمدن سنتی، هنر ... هرگز کاملاً ناسوتی نیست» (شوان ۱۳۸۳ ب: ۱۰۶)، که ظاهراً مقصود از آن این است که در هر حال نوعی پرستش در همگی هنرهای پیش از رنسانس هست.

۱۸. نوع نگاه سنت‌گرایان به هنر، با تحلیلی که گراهام از فلسفهٔ هنر هگل و شوپنهاور ارائه می‌کند (گراهام ۱۳۸۷: ۳۷۹ـ۳۸۲)، قابل مقایسه است.

۱۹. این امر طبعاً بر این پیش‌فرض استوار است که هنر تنها زبانی برای بیان یک اندیشه است؛ چنانکه میکون (۱۳۸۳: ۲۰۱ـ۲۰۲) می‌نویسد که هنرمند در اثرش اندیشه‌های خود را به صورت شیء مادی بیان می‌کند و برای درک و فهم زبانی که محمل توصیف این اندیشه‌هاست باید معنای این اندیشه‌ها را دانست.

۲۰. به نظر او، «وظیفه هنرمند [مسلمان] ترجمهٔ اصول اسلام به زبان زیبایی‌شناسی است ... در تزیین همهٔ اشیاء از محراب‌ها و قصرها گرفته تا حقیرترین ابزارهای خانگی» (میکون ۱۳۸۳: ۲۰۴)؛ و چون بر آن است که هنرمندان مسلمان این وظیفه را به خوبی تعهد کرده و به انجام رسانده‌اند، بنابراین هرگونه تحلیلی از آثار هنری اسلامی را که مبتنی بر «رشد و تکامل ... در طی زمان» (همان: ۲۰۱) باشد ناروا می‌شمارد.

۲۱. مانند اینکه جلال الهی از طریق خطوط عمودی مانند ا ، جمال الهی از طریق خطوط افقی [مانند ب] و کمال الهی از طریق خطوط مدوّر مانند ن به بیان آمده است (میکون ۱۳۸۳: ۲۱۱). بورکهارت نیز با آنکه به وابستگی هنر خوشنویسی اسلامی به قوم عرب اذعان دارد (بورکهارت ۱۳۶۵: ۵۷) و به ریشه‌های ماقبل اسلامِ خط عربی معترف است (همان: ۵۹)، اما ایدهٔ سنت‌گرایی را در این باره چنین توجیه می‌کند که تحولات گستردهٔ خط عربی پس از ظهور اسلام، صبغه‌ای نمادین و صورتی روحانی به آن بخشید (همان: ۶۰). برای تأویل ذوقی بورکهارت از خط عربی بر پایهٔ آموزه‌های دین اسلام، نک: بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۵۱ (برای تأویل ذوقی خط عربی، نیز نک: نصر ۱۳۸۹: ۳۷، ۳۸، ۴۳). بورکهارت معماری مساجد را نیز با وجود قبول تأثیرپذیری آنها از فرهنگ و هنر ملل دیگر، بر متن وحیانی قرآن و سخنان پیامبر(ص) تطبیق می‌دهد (نک: بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۴۷ـ۱۴۸).

۲۲. بورکهارت (۱۳۸۳: ۲۱۸، نیز: ۲۱۹) تاریخ هنر را «علمی متجددانه» می‌داند که «هنر اسلامی را [نیز] به روش همهٔ علوم متجدد به طریق تحلیلی محض مورد بحث قرار می‌دهد و آن را به شرایط تاریخی تجزیه می‌کند» (همان: ۲۱۸). وی به این نکتهٔ مهم نیز توجه دارد که «[دانش] تاریخ هنر بیشتر معیارهای زیبایی‌شناختی خود را هنر غربی گرفته که عمدتاً فرد را خالق واقعی هنر می‌شمارد و بنابر این آثار هنری را به نوعی تحلیل می‌کند که گویای نوعی فردیت باشد» (همان: ۲۱۹).

۲۳. کوماراسوامی نیز که در سنت‌گرایی با بورکهارت همعقیده است، به «اوصاف روانی دائم‌التغییر ملت‌ها» و نقش آن در تغییر سبک‌ها در دورهٔ جدید اشاره می‌کند و در برابر به این نکته توجه می‌دهد که در هنر سنتی (اسلامی یا غیراسلامی) «چیزی که می‌توان از آن به سبک تعبیر کرد طی دوران های طولانی یکسان مانده ... و تمایزات قابل تشخیص نه ... به ذوق شخصیِ [یک هنرمند که در اثر او ظهور یافته] بلکه به میزان نزدیک شدن به یک معیار یا قاعدهٔ کمال که برای همه یکسان است مربوط می‌شود» (کوماراسوامی ۱۳۸۳: ۲۴۰ـ۲۴۱). خواننده البته توجه دارد که اعتقاد دینی متفاوت بورکهارت با کوماراسوامی چگونه همان نظر را با پشتوانه‌ای الهیاتی به هنر اسلامی محدود کرده است.

۲۴. توجه به تفاوتی که لگنهاوزن (۱۳۸۴: ۱۲۳) میان ارادهٔ تکوینی و ارادهٔ تشریعی خداوند یادآور می‌شود، در باب دوگانگی تجلیات دینی و حقیقت دین نیز روشنگر است.

۲۵. بورکهارت (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۶) به نمونه‌ای از تغییراتی که معماران مسلمان در تبدیل کلیساها به مساجد انجام داده‌اند اشاره می‌کند.

۲۶. نگاه فراتاریخی (یا به تعبیر دقیق‌تر: تاریخ‌گریزانه) و تأویلات ذوقی تنها در زیبایی‌شناسی سنت‌گرایان دخالت ندارد، بلکه در زمینه‌های دیگر نوشته‌های آنان نیز به وضوح خودنمایی می‌کند. برای نمونه‌ای

ملموس نگاه کنید به تقریر تأویلی و غیرتاریخی شوان از وقایع صدر اسلام و اختلاف میان شیعه و اهل سنت (شوان ۱۳۸۳ الف: ۱۳۹ـ۱۵۹). برای نقدی صریح و روشن بر نگاه فراتاریخی سنت‌گرایان به وقایع تاریخی، نک: لگنهاوزن ۱۳۸۴: ۱۳۵ـ۱۳۷، نیز: ۱۱۴.

۲۷. برای نمونه، نوع معجزه در هر یک از ادیان الهی، امری تاریخمند و وابسته به زمانه و محیط زندگانی پیامبرِ صاحب اعجاز است. در این باره، مخصوصاً نک: کلینی، *الکافی*: ۱/ ۵۴ ـ ۵۶/ ح ۲۰، که پاسخ امام هادی(ع) را به پرسش ابن‌سکیت دربارهٔ علت تنوع معجزات موسی(ع)، عیسی(ع) و پیامبر اسلام(ص) نقل می‌کند.

۲۸. نصر (۱۳۸۹: ۱۳ـ۱۴) با دیدگاهی منطقی‌تر، تأثیر هنر ملل دیگر بر هنر اسلامی را می‌پذیرد اما منشاء آن را به جهانبینی اسلامی پیوند می‌دهد و تحلیل اجتماعی از منشاء هنر اسلامی را رد می‌کند.

۲۹. بورکهارت (۱۳۶۹: ۱۴۶) نیز بر این نکته تأکید می‌کند که تمدن اسلامی این آمادگی را داشته که «میراث کهن سنت‌ها و فرهنگ‌های پیشین» را با «خلع جامهٔ اساطیری» آنها و «لُبسشان با خلعتی ... موافق‌تر با آموزهٔ ناب احدیت خویش، جذب و آنِ خود کند». اما وی این امر را نیز به مبانی الهیاتی اسلام پیوند می‌دهد و نه ذات تاریخمند و تأثیرپذیر هنر و فرهنگ؛ و دلیل این جذب و تغییر را این می‌داند که «اسلام در خود به نظرِ مجدِّد اولی بشریت می‌نگرد» و «قرآن تثبیت و تأیید نهایی وحی الهی و خاتم همهٔ آن وحی‌های عدیده است که سرسلسله‌اش تا حضرت آدم بازپس می‌رود و یهودیت و مسیحیت همانند حلقه‌های آن زنجیره محسوب می‌شوند». با این تحلیل، جذب و تغییر عناصری از هنرهای غیروحیانی را در هنر اسلامی چگونه باید توجیه کرد؟ وانگهی نفوذ هنرهای دیگر در هنرهای یهودی و مسیحی را چگونه می‌توان با مبانی الهیاتی آن ادیان آسمانی مطابقت داد؟

۳۰. این ذوق جمعی را می‌توان در برابر خاستگاه فردی هنر متجدد قرار داد. خاستگاه فردی هنر متجدد البته ریشه در ادوار پیشین هنر غربی دارد و محدود به قرون اخیر (عصر تجدد) نیست.

۳۱. ذوق جمعی ـ در معنایی که منظور ماست ـ با اجماع تجربی در زیبایی‌شناسی هیوم قابل مقایسه است و نه با شعور مشترک در زیبایی‌شناسی کانت که مبتنی بر بنیانی استعلایی است. به عکس، فطرت زیبایی‌شناس آدمی ـ که در متن از آن سخن رفت ـ با شعور مشترک در زیبایی‌شناسی کانت شباهت دارد؛ همچنانکه با اصل همسانی ساختار انسانی در فلسفهٔ هیوم همانند است (دربارهٔ تفاوت زیبایی‌شناسی هیوم و کانت، نک: شفر ۱۳۸۷: ۷۴ـ۷۷).

۳۲. اینجاست که علت اطلاق عناوین صنعت و فن به برخی هنرهای زیبا در دنیای اسلام آشکار می‌شود.

۳۳. نک: قرآن: حجر/ ۱، که از وحی نازل‌شده بر پیامبر اسلام(ص) با عناوین «کتاب» و «قرآن» ـ در کنار هم ـ یاد می‌کند؛ و همچنین نگاه کنید به آیات بسیار دیگری که در آنها از وحی نازل‌شده بر پیامبر(ص) با عنوان «الکتاب»/ «کتاب»/ «کتاب‌الله» یاد شده (مانند: بقره/ ۲، ۸۹؛ آل‌عمران/ ۳، ۷؛ نساء/ ۱۰۵، ۱۲۷؛ اعراف/ ۲، ۱۹۶؛ و ...) و نیز آیاتی که از آن با عنوان «قرآن» نام می‌برد (مانند: یونس/ ۳۷؛ فرقان/ ۳۲؛ قصص/ ۸۵؛ واقعه/ ۷۷؛ و مخصوصاً: مزّمل/ ۴، که بر شیوهٔ خاصی از قرائت قرآن نیز امر می‌کند). گفتنی است که قرآن به کرّات از تورات یهودیان نیز با عنوان «کتاب» یاد می‌کند (تنها برای

نمونه، نک: بقره/ ۴۴، ۵۳، ۸۵، ۸۷، ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۴۴ـ۱۴۶) و تورات و انجیل را نـازل شـده از سـوی خداوند (نک: آل‌عمران/ ۳) برای دو طائفهٔ یهودیان و مسیحیان (نک: انعام/ ۱۵۶) معرفی مـی‌کنـد؛ و از همین روست که از یهود و نصارا با عنوان «اهل کتـاب» نـام مـی‌بـرد (در آیـات متعـدد، بـرای نمونـه: آل‌عمران/ ۶۴ـ۶۵، ۶۹ـ۷۲، ۷۵، ۹۸ـ۱۰۰، ۱۱۳).

۳۴. می‌توان گفت که چهار هنر بیش از دیگر هنرها، ترجمان زیبایی‌شناسی مسـلمانان اسـت: قرائـت (در عرصهٔ شنیدار)، و خوشنویسی، تذهیب و معماری (در حـوزهٔ دیـدار). قرائـت، خوشنویسـی و تـذهیب، مشخصاً در دامان قرآن بالیده و گسترش یافته‌اند. در حوزهٔ معماری، مسجد (که اولینِ آن را پیامبر(ص) به سادگی تمام در مدینه بنا کرد) ارجمندترین مکانـ بنـا در اسـلام بـه شـمار مـی‌رود و در کنـار قـرآن از قدیمترین نمودهای دینی اسلام است. اما در مقایسهٔ میان قرآن و مسجد باید به دو نکتـه توجـه داشـت: نخست اینکه مسجد یک اثر معماری است و در طول زمان نمونه‌های بسیاری از آن پدید آمده اسـت؛ و دیگر اینکه مسجد ـ حتی مسجد النبی در مدینه ـ با همهٔ تقدسش یک اثر بشری اسـت. امـا قـرآن هـم یگانه و منحصربفرد است و هم وحیانی است، و بنابراین دارای اصالتی است که هم از نظر یکتایی و هـم از نظر پیوند مستقیم با خداوند، ذاتاً با مسجد تفاوت دارد.

۳۵. دربارهٔ پشتوانهٔ الهیاتی تحریم تصویر انسانی در اسلام، نک: بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۰ـ۲۲۱. وی (همان: ۲۲۰) یکی از دلایل نبود سایه و عمق در مینیاتورهای ایرانی را سعی در عـدم تقلیـد از خداونـد در خلقـت انسـان می‌داند؛ که البته جای گفت‌وگو دارد و قضاوت در باب آن منوط به تحلیل تاریخی نقاشی ایرانی است.

۳۶. برای کلیاتی از آموزهٔ تجسد در نظر مسیحیان، نک: نصری ۱۳۸۸: ۱۳۴ـ۱۵۰؛ و بـرای نقـش مبـانی الهیاتی این آموزه در شمایل‌های مسیحی، نک: همان: ۱۳۹ـ۱۴۱.

۳۷. البته در میان مسیحیان نیز برخی فرقه‌ها با شمایل‌نگاری مخالف بوده و به شمایل‌شکنی اعتقاد و اصرار داشته‌انـد (دربـارهٔ شـمایل‌نگـاری در مسـیحیت و ادلـهٔ موافقـان و مخالفـان آن، نـک: نصـری ۱۳۸۸: ۱۷۸ـ۱۹۰؛ نیز: ۹۲ـ۹۴. برای مقایسه‌ای میان رویکردهای اسلام و مسیحیت به تصـویر انسـان و زمینـهٔ الهیاتی آنها، نک: بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۱ـ۲۲۴). پیداست که اشارهٔ ما در بالا جایگاه خـاص شـمایل در آموزه‌های مسیحی و نقش ایدهٔ تجسد الهی (انسان ـ خدایی) مسیح(ع) در ایـن بـاره، نـاظر بـه اعتقـاد و باورهای غالب در میان مسیحیان است و نه آموزه‌های مسیح(ع) در صورت اصیل و اولیهٔ آن (بـرای نقـد اعتقاد رایج دربارهٔ تجسد الهی مسیح، نک: هیـک ۱۳۸۶). بـرخلاف مسـیحیت یونـانی‌مـآب بعـدی، در مسیحیتِ نخستین که ریشه در یهودیت داشت و خود را پایبند به شریعت موسی(ع) مـی‌شـمرد، عیسـی(ع) تجسد خدا به شمار نمی‌رفت و بنابراین شمایل هم نزد آنان جایگاهی نداشـت. در یهودیـت نیـز هماننـد اسلام، با خدایی منزّه از تصویر روبروییم و از همین رو در یهودیت هم شمایل ـ به طور کلی ـ صـبغه‌ای غیرالهی دارد.

۳۸. دربارهٔ پیوند تذهیب با متن قرآنی و تأویلی ذوقی از این امر، نک: نصر ۱۳۸۹: ۳۸.

۳۹. نیز نک: بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۵۰، که تأکید می‌کند شریفترین هنر بصری در جهـان اسـلام خوشنویسـی است؛ همچنین: نصر ۱۳۸۹: ۲۹ و ۴۶، که خوشنویسی را شاخص‌ترین ویژگی بصـری تمـدن اسـلامی و هنر قدسی اصلی در اسلام معرفی می‌کند.

۴۰. این خط البته به منظور نشان دادن تلفظ صحیح *اوستا* ـ که به زبان اوستایی بود ـ سـاخته شـد، امـا از آنجا که به کتابت *اوستا* اختصاص یافت طبعاً جنبه‌ای مقدس به خود گرفت. البته به این نکته باید توجـه داشت که بحث آتی ما از خطوط کوفی و نسخ به عنوان خطوط مقدس، از این منظر تفـاوتی ظریـف بـا خط اوستایی دارد: خط نسخ با وجود یکسانی نشانه‌ها و حروف با خطی مانند نستعلیق، از نظـر تصـویر ذهنی مسلمانان برای کتابت متن مقدس قرآن مناسب به نظر می‌رسد، اما خط اوستایی از علائم و نشانه‌هایی بهره می‌برد که اساساً در خط پهلوی وجود نداشت.

۴۱. سرّ اینکه کتابت قرآن به خطوطی همچون نستعلیق و شکسته ـ با وجود کوشش‌های پراکنـده‌ای کـه از سوی استادان خوشنویس صورت گرفت ـ با اقبال مواجه نگشت و رونقی نیافت، از همین‌روست؛ چراکه خوانندهٔ مسلمان با وجود زیبایی شگفت‌آور این خطوط، آنها را هماهنگ با متن مقدسِ قرآن نمـی‌یابـد، همان‌گونه که امروزه ایرانیِ فارسی‌خوان، غزلیات حافظ را جز به خط زیبـای نسـتعلیق نمـی‌پسـندد. از سوی دیگر، خط معلّی[1] که حمید عجمی آن را در سال‌های اخیر با الهام از خط‌های کوفی و ثلث اختـراع کرده، در مدتی کوتاه کاملاً برای نگارش مضامین قدسی جا افتاده است؛ زیرا در تصـویر ذهنـی ایرانیـان مسلمانان هماهنگ با متون مقدس جلوه می‌کند.

۴۲. نصر (۱۳۸۹: ۳۹) فارغ از چنین تحلیلی، می‌نویسد که خط کوفی بیش از هر متن قدسی دیگری با متن قدسی قرآن قرابت دارد.

۴۳. دربارهٔ نسبت طلایی، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۹۴ـ۱۹۷.

۴۴. دربارهٔ اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی، نک: نصر ۱۳۸۹: ۱۹۷ـ۲۰۲.

۴۵. برخی ترجمه‌های قرآنی را از منظر هنری نیز تحلیل کرده‌انـد (نـک: علیـزاده ۱۳۸۷: ۱۰۲ـ۱۰۷). در رویکرد هنری به ترجمهٔ قرآن، «در واقع عمل هنرمند مورد توجه قرار مـی‌گیـرد» (همـان: ۱۰۲/۱۵)، و نقش هنرمند (کاتبی که ترجمه را کتابت می‌کند) در ترجمه چیزی نیست جز «ایجاد برخـی تمایزهـا» از طریق «بهره‌گیری از اندازه، ضخامت قلم، رنگ و ... نوع خط» که «تفاوت ارزشی متن مبداء و مقصـد را به بیننده می‌نمایاند» (همان‌جا). گفتنی است که تمایز میان متن قرآنی و متن فارسـی، بـه واسـطهٔ درشـتی و ریزی و همچنین نوع خط (کوفی در برابر نسخ)، در نسخهٔ بریتانیا (از *تفسیر ابونصر*) نیز جلب توجه می‌کند.

۴۶. رنگ نه تنها موجد کنش زیستی و روانی است، بلکه دارای معنای رمزی نیز هست. شوان رنـگ‌هـا را در دو بُعد جداگانهٔ رمزی و کنشی مورد توجـه قـرار مـی‌دهـد: سـرخ رمـز عاطفـه و هیجـان اسـت و برمی‌انگیزد و بیدار می‌کند؛ زرد رمز سرور است و هم شدت دارد و هم عمق ـ اما به شیوهٔ نور ـ و گویی ظهوری به سوی سپیدی را نشان می‌دهد؛ سبز در اوج قرار دارد، رهاننده است و امید می‌آفرینـد؛ سـفید رمز واقعیت ناب است و سیاه نشانهٔ امر بیان‌ناپذیر (شوان ۱۳۸۳ ج: ۹۰ـ۹۱). حقیقت این است که مشکل می‌توان میان جنبهٔ رمزی یک رنگ و بُعد زیستی و روانی آن تفکیک کرد؛ چراکه نقش کنشیِ هـر رنـگ در جنبهٔ رمزی آن تأثیری اساسی دارد. همان‌گونه که حیات دینی و مناسک عبادی تنها تصاویری تمثیلی نیست و توأم با بینشی روانشناختی در باب خدا، خود و هستی است، کیفیت هر رنگ، گونهٔ رنگـی آن و جایگاه رنگ‌ها در ترکیب اثر (مکمل ـ متضاد بودن رنگ‌ها با یکدیگر، تطابق و تضاد رنگ بـا شـکل و

ارتباط رنگ با زمینه)، نه تنها اثر زیستی در اندام باصرهٔ بیننده، که اثـر روحـی در روان او نیـز دارنـد و ایجادکنندهٔ تأثیرات و روحیات خاصی‌اند و همین تأثیر روحی ایجادکنندهٔ جنبهٔ رمـزی بـرای هـر رنـگ است. برای کلیاتی دربارهٔ رنگ و جایگاه آن در هنرهای تجسمی و عوامل مؤثر در کـنش رنـگ (نقـش روانی رنگ‌ها، تطابق و تضاد رنگ با شکل و محل رنگ در زمینه)، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۳۹ــ ۱۶۵. دربارهٔ رنگ‌ها و به ویژه تأثیر زیستی و روانی آنها، نیز نـک: دانـدیس ۱۳۸۸: ۸۲ ـ ۸۵؛ کـپس ۱۳۸۵: ۱۲۰ـ ۱۲۷.

۴۷. دربارهٔ زمینه و نقش آن در تأثیر اثر هنری، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۶۱ـ۱۶۴، ۱۷۳ـ ۱۷۸.

۴۸. دربارهٔ تأثیرگذاری هنر و کتاب‌آرایی تمدن‌های دیگر ـ بـه ویـژه تمـدن‌هـای ایرانـی ـ بـر تـذهیب و کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی، نک: سمسار ۱۳۸۵: ۷۲۷ـ ۷۲۸؛ یزدانجو ۱۳۸۰: ۷۹۶ ـ ۷۹۷.

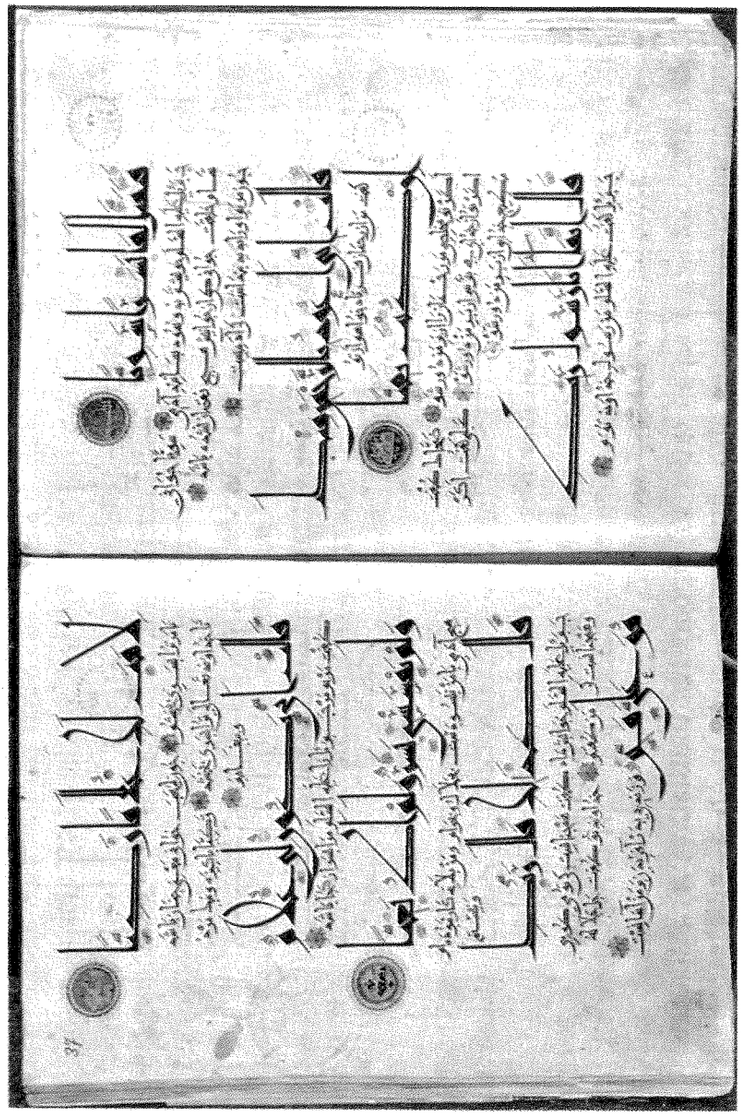
۴۹. البته می‌دانیم که تذهیب به مصاحف قرآنی محدود نماند و بعداً به نسخه‌های متون دیگر مسـلمانان نیـز راه یافت.

۵۰. دربارهٔ کهن‌گرایی به عنوان عنصری برای تشخّص زبان، نک: شفیعی کدکنی ۱۳۸۱: ۲۴ ــ ۲۷؛ دربـارهٔ استفاده از این عنصر در *کشف الاسرار* میبدی، نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۸۷.

۵۱. مانند آثاری که کوماراسـوامی (۱۳۸۳: ۲۴۲) از آنهـا بـا تعبیـر «محصـولات چینـی‌مـآب اروپـایی و کهنه‌گرایی و بدویت‌پرستی متجدد» یاد می‌کند.

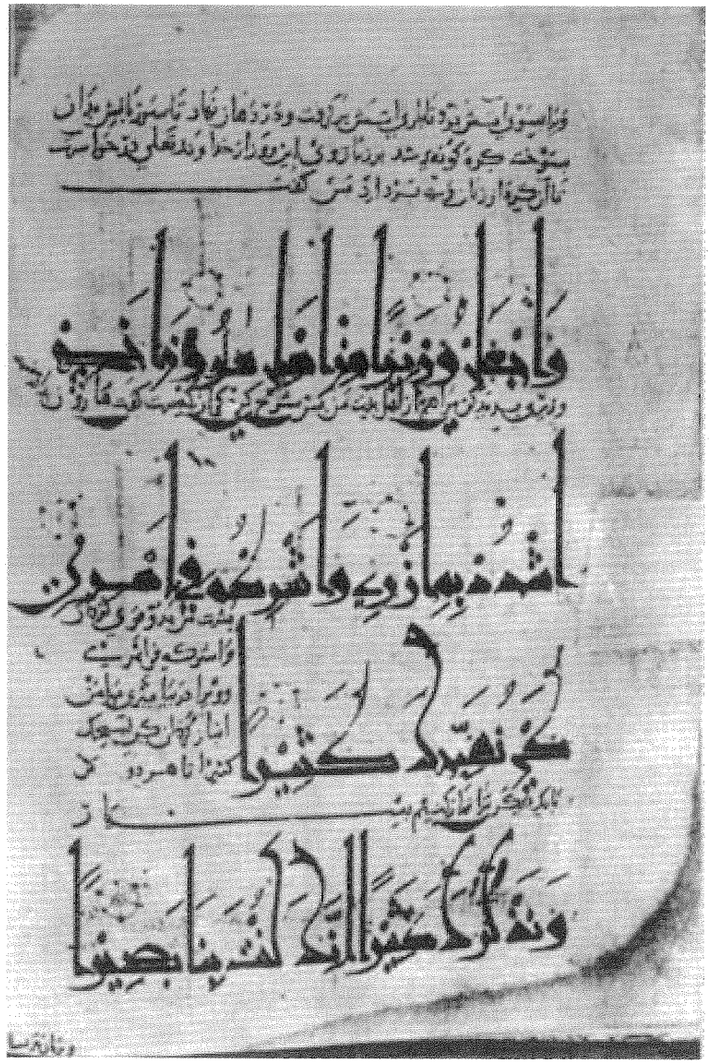
۵۲. نگارنده بر اساس همین نگاه و بر پایهٔ همان شیوه، جلد کتاب *قـرآن فارسـی کهـن: تـاریخ، تحریرهـا، تحلیل* (عمادی حائری ۱۳۸۶) را با الهام از خطوط کوفی شرقی و غربی در قرن چهارم (زمان نخسـتین ترجمهٔ قرآن به فارسی که موضوع کتاب است)، تذهیب‌های مصاحف کهن و جلدهای لبه‌دار قـرآن‌هـای قدیم، طراحی کرده است.

پیوست
(تصاویر)



تصویر ۱

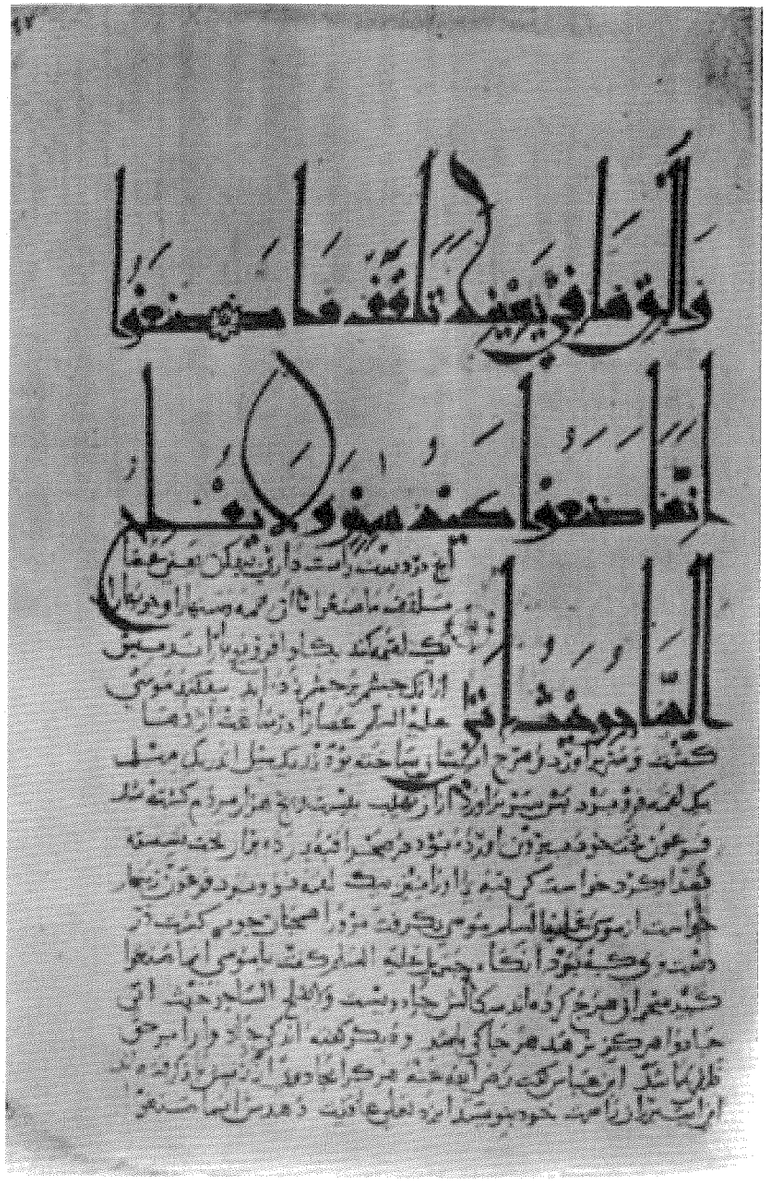
برگ ۳۶ b و ۳۷ a از نسخهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای (*تفسیر ابونصر*)، به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی در ۴۸۴ ق. برگرفته از: İhsanoğlu, p. xvii.



تصویر ۲

برگی از نسخهٔ موزهٔ بریتانیا (*تفسیر ابونصر*)، که متن آن با نام *تفسیری بر عشری از قرآن مجید* به چاپ رسیده است.

برگرفته از: متینی ۱۳۵۲: ۱۴ (از عکس صفحات سورهٔ طه)



تصویر ۳

برگی دیگر از نسخهٔ پیشین.

برگرفته از: متینی ۱۳۵۲: ۳۱ (از عکس صفحات سورهٔ طه)

تصویر ۴

برگی دیگر از نسخهٔ پیشین.

برگرفته از: متینی ۱۳۵۲: ۳۳ (از عکس صفحات سورهٔ طه)

تصویر ۵

برگی دیگر از نسخهٔ پیشین.

برگرفته از: متینی ۱۳۵۲: ۳۵ (از عکس صفحات سورهٔ طه)

تصویر ۶

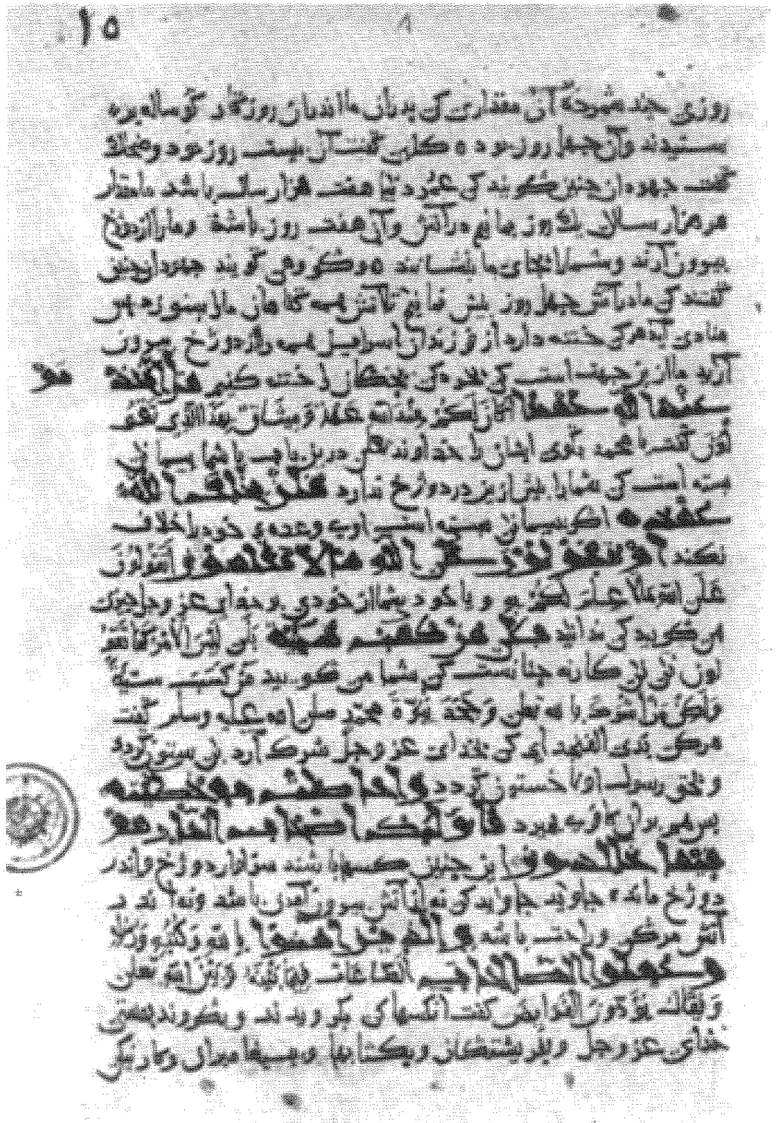
برگی دیگر از نسخهٔ پیشین.

برگرفته از: متینی ۱۳۵۲: ۳۷ (از عکس صفحات سورهٔ طه)

تصویر ۷

برگی از نسخهٔ خطی *تفسیر قرآن پاک*.

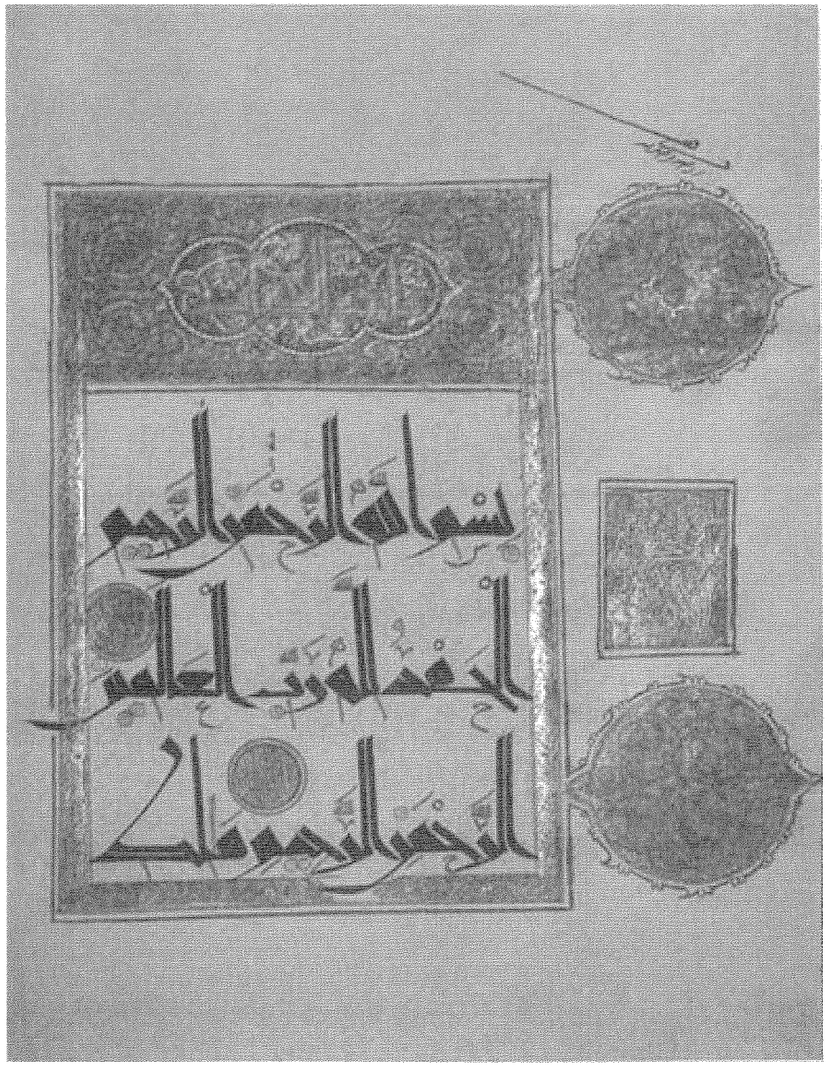
برگرفته از: *تفسیر قرآن پاک* (چاپ عکسی): ۱۱



تصویر ۸

برگی دیگر از نسخهٔ خطی *تفسیر قرآن پاک*.

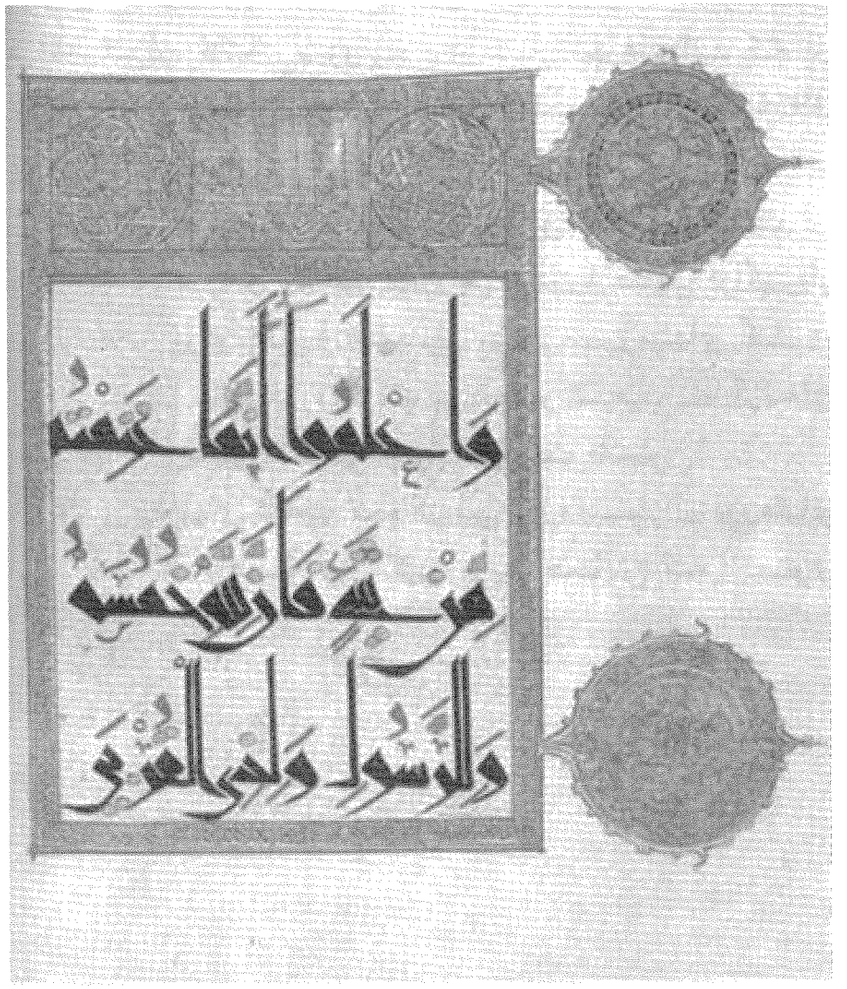
برگرفته از: *تفسیر قرآن پاک* (چاپ عکسی): ۱۵



تصویر ۹

برگی از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی (آغاز قرآن، سورهٔ حمد).

برگرفته از: نصر ۱۳۸۹: ۳۹

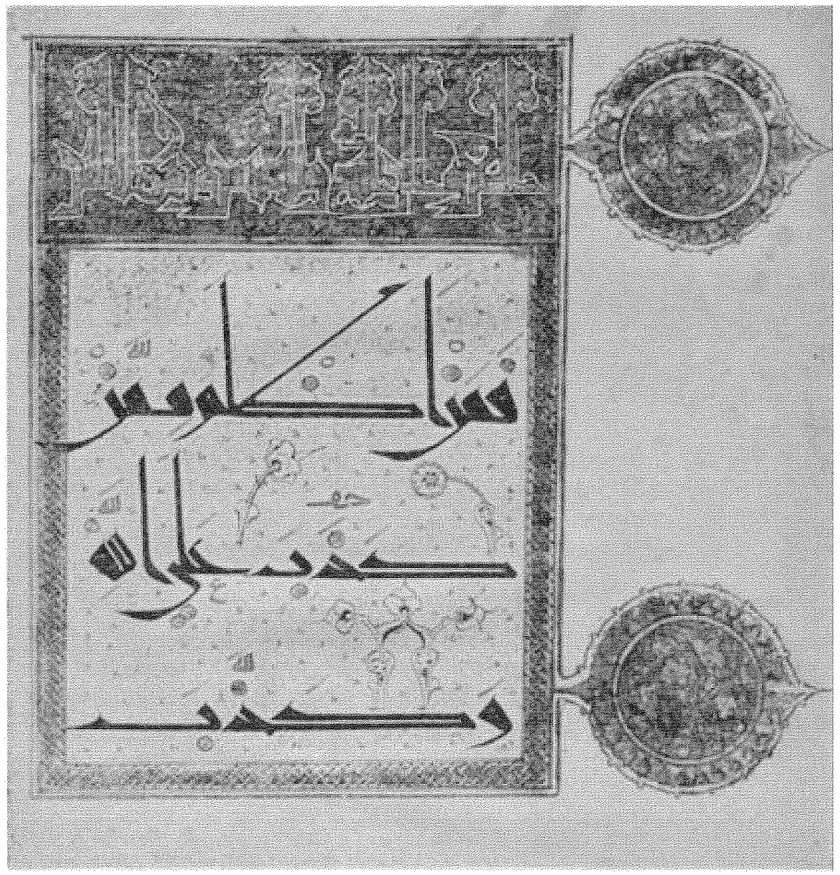


تصویر ۱۰

برگی از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی
(آغاز جزء ۱۰، آیهٔ ۴۱ سورهٔ انفال).
برگرفته از: *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی* ۱۳۸۵: ۱۴/ ۷۲۹

تصویر ۱۱

برگی دیگر از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق
غزنوی (آغاز جزء ۲۲، آیهٔ ۳۱ سورهٔ احزاب)
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۴۷: ۴۵.

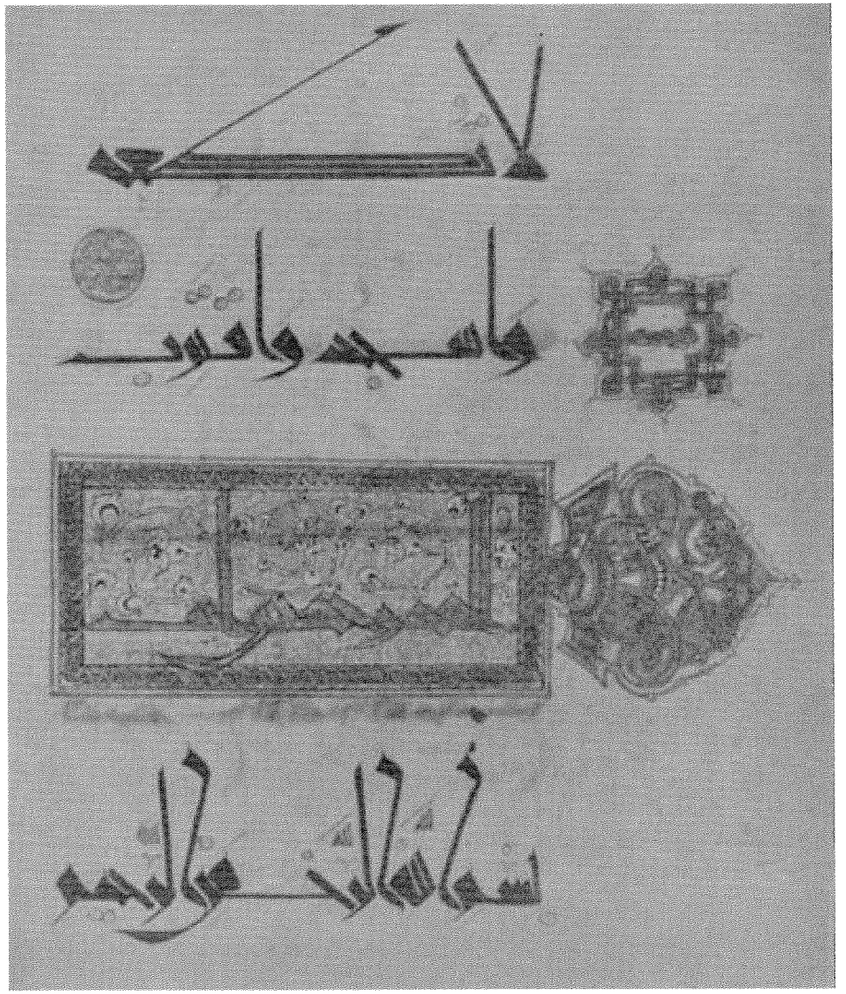


تصویر ۱۲

برگی دیگر از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق
غزنوی (آغاز جزء ۲۴، آیهٔ ۳۲ سورهٔ زمر)
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۴۹

تصویر ۱۳

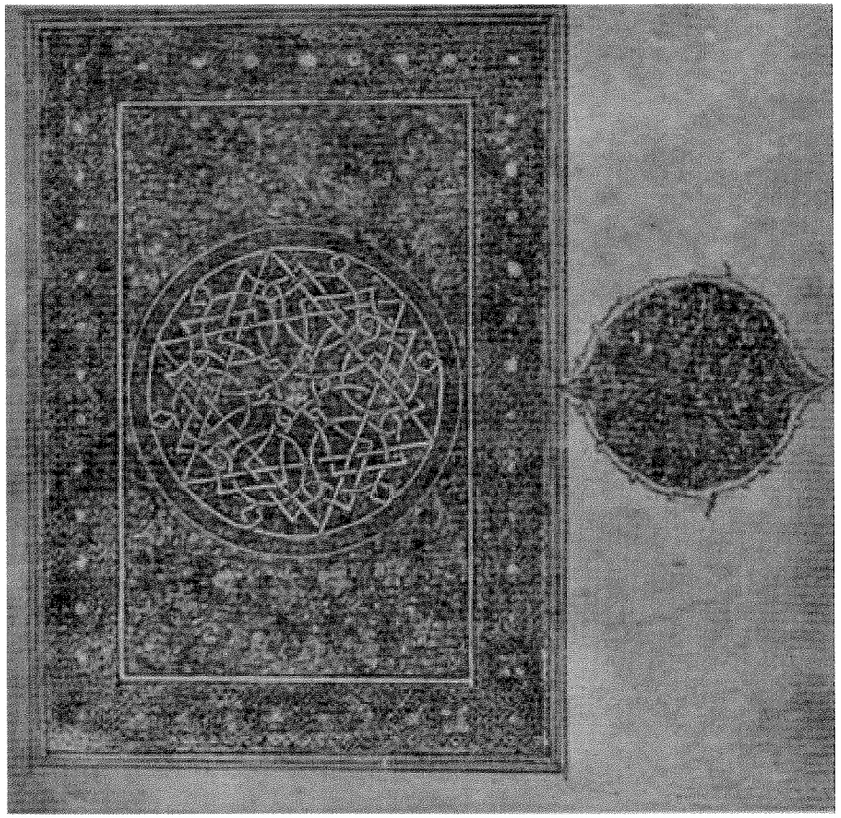
برگی دیگر از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق
غزنوی (جزء ۳۰، آغاز سورهٔ مطففین)
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۲



تصویر ۱۴

برگی دیگر از قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی (جزء ۳۰، پایان سورهٔ علق و آغاز سورهٔ قدر)

برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۶۴



تصویر ۱۵

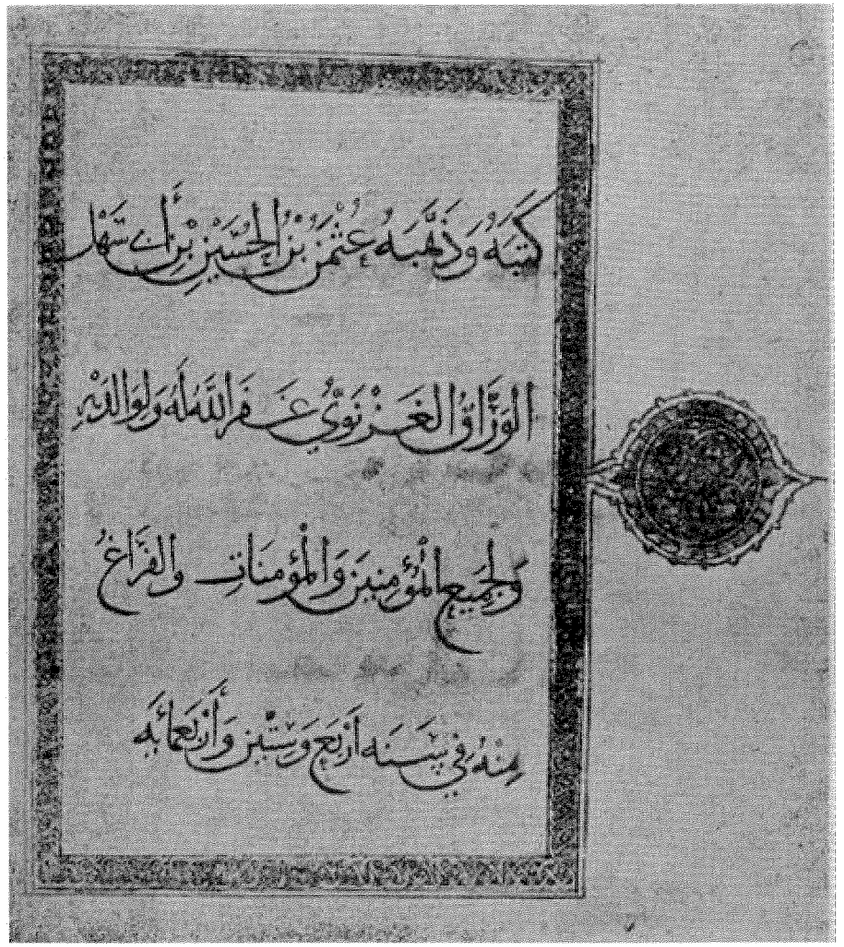
آغاز یکی از اجزاء قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی به کتابت و تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی.

برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۰

تصویر ۱۶

یکی از ترقیمه‌های قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی با رقم عثمان بن حسین وراق غزنوی.

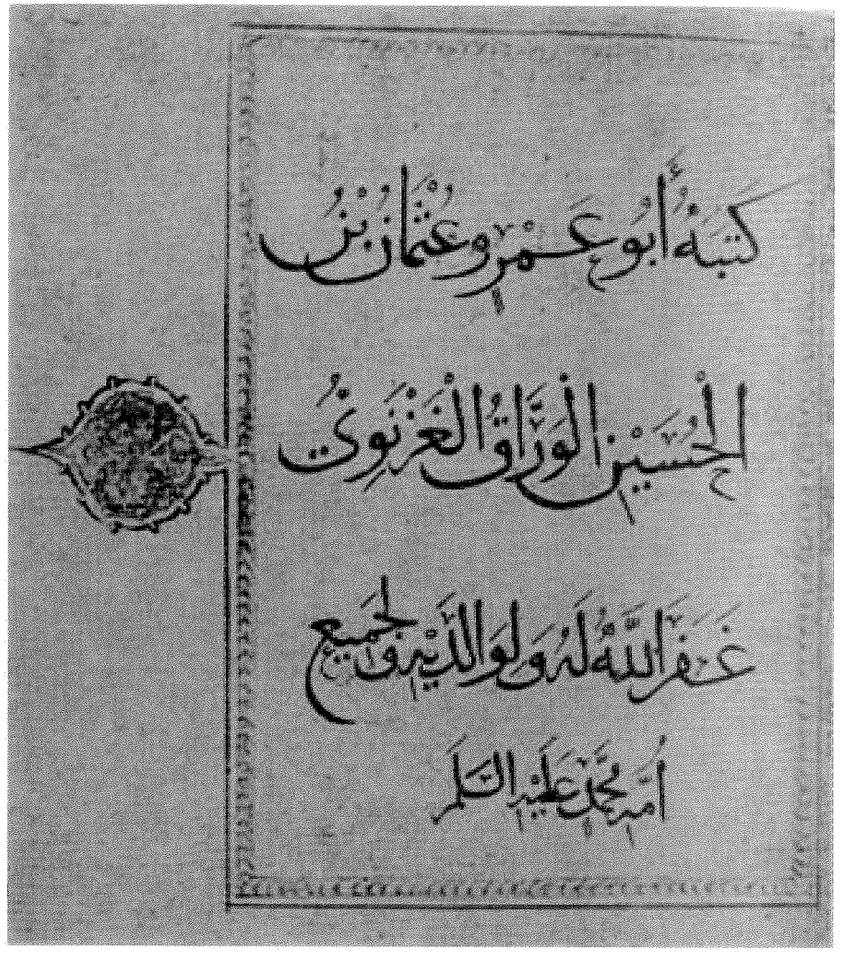
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۴۷: ۴۷.



تصویر ۱۷

یکی دیگر از ترقیمه‌های قرآن سی‌پارهٔ آستان قدس رضوی با رقم عثمان بن حسین وراق غزنوی.

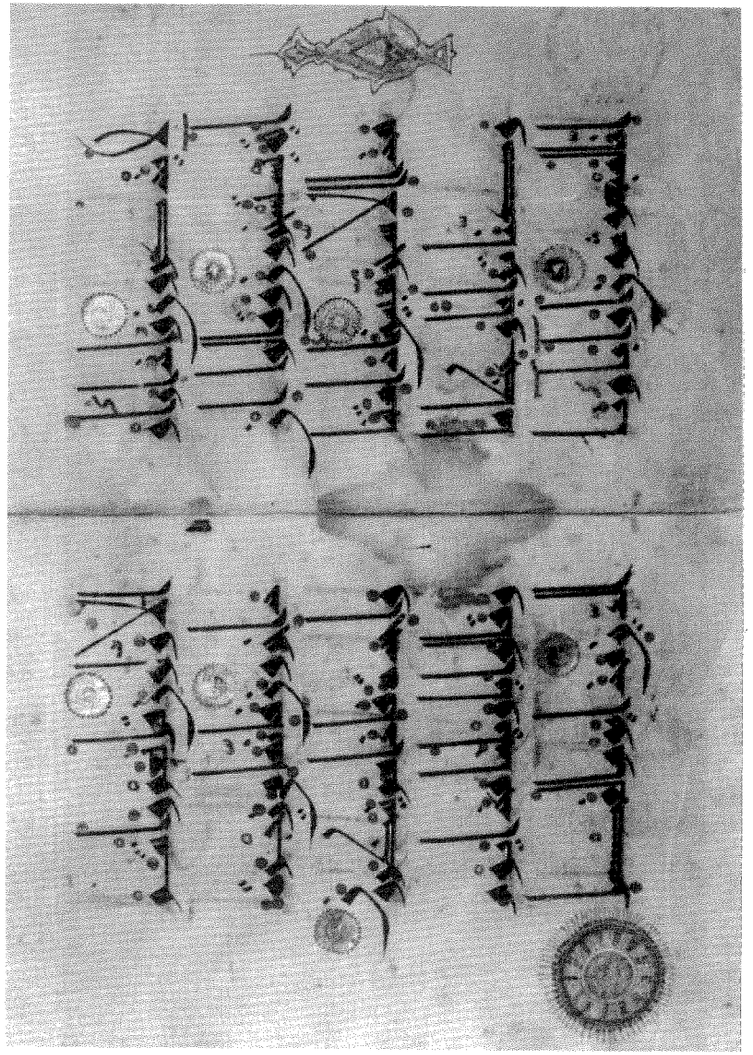
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۷



تصویر ۱۸

یکی دیگر از ترقیمه‌های قرآن سی‌پارهٔ آستان دس رضوی با رقم عثمان بن حسین وراق غزنوی.

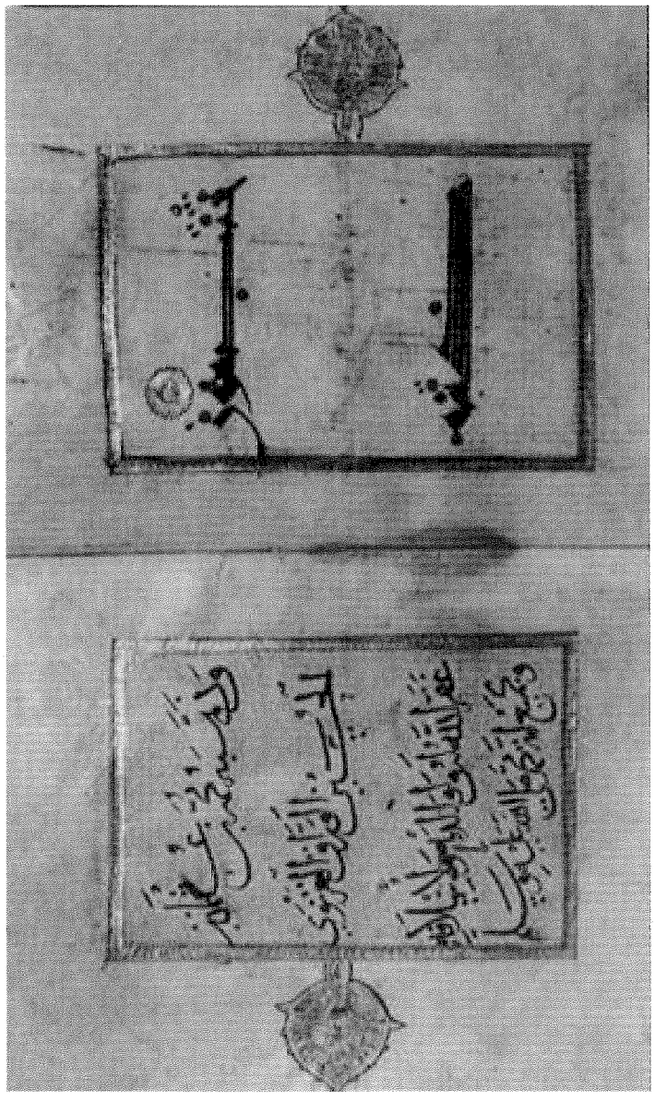
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۷



تصویر ۱۹

تصویر دو صفحه (آیهٔ ۱۳ـ۲۱ سورهٔ صافات) از جزء ۲۳ یک دورهٔ سی پارهٔ قرآنی به کتابت و تذهیب محمد بن عثمان بن حسین وراق (فرزند عثمان وراق)، محفوظ در آستان قدس رضوی.

برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۶.



تصویر ۲۰

تصویر صفحهٔ آخر (پایان جزء ۲۳، آیهٔ ۳۱ سورهٔ زمر) و ترقیمهٔ محمد بن عثمان بن حسین وراق غزنوی در پایان مصحف پیشین.
برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۶.

تصویر ۲۱

تصویر برگی از *بخشی از تفسیری کهن*، کتابت‌شده در قرن ۵،
محفوظ در کتابخانهٔ خسروپاشا (استانبول)
برگرفته از: میکروفیلم ش ۶۶۳ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

تصویر ۲۲

تصویر برگی از *قرآن ری*، کتابت‌شده در ۵۵۶ ق، محفوظ در گنجینهٔ آستان قدس رضوی (مشهد)

برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۷.

منابع و مراجع[1]

۱. آذرنوش، آذرتاش، ۱۳۷۵ ش، *تاریخ ترجمه از عربی به فارسی* (ج ۱: ترجمه‌های قرآنی)، تهران.

۲. آیت‌اللهی، ۱۳۷۷ ش، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران.

۳. ابن‌بابویه، محمد بن علی بن حسین بن موسی، *الأمالی*، قم، ۱۴۱۷ ق.

۴. ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۷۴ ش، *تاریخ زبان فارسی*، تهران.

۵. اسفراینی، ابوالمظفر شهفور، *تاج‌التراجم فی تفسیر القرآن للأعاجم*، به کوشش نجیب مایل هروی ـ علی‌اکبر الهی خراسانی، تهران، ۱۳۷۵ ش.

۶. افشار، ایرج، ۱۳۸۷ ش، «گزارش نسخه‌شناسی»، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۷. بخاری، ابونصر احمد بن محمد، *تاج القصص*، به کوشش سید علی آل‌داود، تهران، ۱۳۸۶ ش.

۸. بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۵ ش، *هنر اسلامی: زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران.

۹. همو، ۱۳۶۹ ش، *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران.

۱۰. همو، ۱۳۸۳ ش، «ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

---

۱. همگی منابع، چاپ اول هستند و اگر غیر از این بوده، در مشخصات هر منبع بدان اشاره شده است.

۱۱. *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران، ۴۴ـ۱۳۳۹ ش.
۱۲. *تفسیر قرآن پاک*، به کوشش علی رواقی، با مقدمهٔ حافظ محمودخان شیرانی به ترجمهٔ عارف نوشاهی، تهران، ۱۳۸۳ ش.
۱۳. *تفسیر قرآن پاک*، چاپ عکسی از روی نسخهٔ محفوظ در دانشگاه لاهور، با مقدمهٔ مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۴۴ ش.
۱۴. تفسیر کمبریج: *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران، ۱۳۴۹ ش.
۱۵. *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران، ۱۳۵۲ ش.
۱۶. تفضلی، احمد، ۱۳۷۶ ش، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژالهٔ آموزگار، تهران.
۱۷. خانلری، پرویز، ۱۳۵۳ ش، «مقدمه»، *تفسیر سورآبادی*، چاپ عکسی از روی نسخه‌ای کهن، تهران.
۱۸. داندیس، دونیس. اِ، ۱۳۸۸ ش، *مبادی سواد بصری*، ترجمهٔ مسعود سپهر، چ نوزدهم، تهران.
۱۹. ریشار، فرانسیس، ۱۳۸۳ ش، *جلوه‌های هنر پارسی*، ترجمهٔ ع. روح‌بخشان، تهران.
۲۰. سالکی، بهرام، ۱۳۸۴ ش، «شما باید کیمیاگر باشید: گفتگو با بهرام سالکی کاتب قرآن عقیق و ریحان»، *روزنامهٔ ایران*، ۲ آذر.
۲۱. سبحانی، توفیق. ه، ۱۳۷۳ ش، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه*، تهران.
۲۲. سفادی، یاسین حمید، ۱۳۸۱ ش، *خوشنویسی اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران.
۲۳. سمسار، محمدحسن، ۱۳۸۵ ش، «تذهیب»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۴، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران.
۲۴. شفر، ژان ماری، ۱۳۸۷ ش، *هنر دوران مدرن: فلسفهٔ هنر از کانت تا هایدگر*، ترجمهٔ ایرج قانونی، چ دوم، تهران.
۲۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۶ ش، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی در زبان پارسی: نگاهی به اسناد نویافته دربارهٔ ابوذر بوزجانی»، *درخت معرفت: جشن‌نامهٔ استاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب*، به کوشش علی‌اصغر محمدخانی، تهران.
۲۶. همو، ۱۳۷۷ ش الف، «چهرهٔ دیگر محمد بن کرام سجستانی در پرتو سخنان نویافته از او»، *ارج‌نامهٔ ایرج*، ج ۲، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه ـ عباس زریاب خویی، تهران.
۲۷. همو، ۱۳۷۷ ش ب، «سفینه‌ای از شعرهای عرفانی قرن چهارم و پنجم»، *جشن‌نامهٔ استاد ذبیح‌الله صفا*، به کوشش سید محمد ترابی، تهران.
۲۸. همو، ۱۳۸۱ ش، *موسیقی شعر*، چ هفتم، تهران.

۲۹. شوان، فریتیوف، ۱۳۸۳ ش الف، *اسلام و حکمت خالده*، ترجمهٔ فروزان راسخی، تهران.
۳۰. همو، ۱۳۸۳ ش ب، «اصول و معیارهای هنر»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.
۳۱. همو، ۱۳۸۳ ش ج، «زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت»، پیشین.
۳۲. همو، ۱۳۸۸ ش، *منطق و تعالی*، ترجمهٔ حسین خندق‌آبادی، تهران.
۳۳. شیرانی، حافظ محمودخان، ۱۳۸۳ ش، «مقدمه»، ترجمهٔ عارف نوشاهی، *تفسیر قرآن پاک*، به کوشش علی رواقی، تهران.
۳۴. صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۰ ش، *مسائل تاریخی زبان فارسی*، تهران.
۳۵. صدرایی خویی، علی و دیگران، ۱۳۸۳ ش، *فهرستگان نسخه‌های خطی ترجمه‌های فارسی قرآن کریم*، قم.
۳۶. صفری آق‌قلعه، علی، ۱۳۸۷ ش، «مصحفی به خامهٔ صاحب راحةالصدور»، *گزارش میراث*، ش ۲۵ـ۲۶، مهر ـ آبان.
۳۷. علیزاده، مهبانو، ۱۳۸۷ ش، «ترجمهٔ قرآن: رویکرد هنری به ترجمهٔ قرآن»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۵، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران.
۳۸. عمادی حائری، سید محمد، ۱۳۸۶ ش، *قرآن فارسی کهن: تاریخ، تحریرها، تحلیل*، تهران.
۳۹. فراست، مریم، ۱۳۸۶ ش، «قرآن‌های خطی سده‌های پنجم و ششم آستان قدس رضوی»، *هنر اسلامی*، ش ۶ ، بهار ـ تابستان.
۴۰. کاپلستون، فردریک، ۱۳۸۷ ش، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ گروهی از مترجمان، چ چهارم، تهران.
۴۱. کانت، ایمانوئل، ۱۳۸۸ ش، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چ پنجم، تهران.
۴۲. کِپس، جئورگی، ۱۳۸۵ ش، *زبان تصویر*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چ ششم، تهران.
۴۳. کلینی، محمد بن یعقوب، *الکافی*، به کوشش جمعی از محققان مرکز تحقیقات دارالحدیث، قم، ۱۴۳۰ ق.
۴۴. کوماراسوامی، آناندا. ک، ۱۳۸۳ ش، «دربارهٔ آموزهٔ سنتی هنر»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.
۴۵. گراهام، گوردن، ۱۳۸۷ ش، *فلسفهٔ هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چ سوم، تهران.
۴۶. گلچین معانی، احمد، ۱۳۴۷ ش، *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، مشهد.
۴۷. همو، ۱۳۵۴ ش، «شاهکارهای هنری شگفت‌انگیزی از قرن پنجم هجری و سرگذشت حیرت‌آور آن»، *هنر و مردم*، ش ۱۵۷، آبان.

elaborates on the independence of the author of the exegesis in translating the Qoranic verses and his way of pronunciation.

The fifth chapter includes some notes on Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, his artistic works, and the codicological description of Topkapi Sarayi's manuscript.

Finally, the sixth chapter critically looks at the traditional methodological views on the sacred art analysis. Relying on the Islamic theological fundamentals and regarding the elements of eloquence and technique in the sacred art, it aesthetically analyzes the sacred art of Topkapi Sarayi's Qoran and discusses two formal issues – sacred calligraphy and recreation – in the Topkapi Sarayi's Qoran.

S. M. Emadi Haeri

۴۸. لازار، ژیلبر، ۱۳۸۷ ش، «متنی پزشکی از قرن چهارم هجری»، ترجمهٔ لیلا عسکری، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۴۹. لگنهاوزن، محمد، ۱۳۸۴ ش، *اسلام و کثرت‌گرایی دینی*، ترجمهٔ نرجس جواندل، چ دوم، قم.

۵۰. متینی، جلال، ۱۳۴۹ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۱. همو، ۱۳۵۲ ش، «مقدمه»، *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۲. مددی موسوی، سید احمد، ۱۳۸۸ ش، «گفتگو»، *بازسازی متون کهن حدیث شیعه: روش، تحلیل، نمونه*، تألیف و تدوین سید محمد عمادی حائری، تهران.

۵۳. مهدوی، یحیی، ۱۳۶۰ ش، *ضمیمه دربارهٔ تفسیر معروف به سورآبادی و نسخهٔ تربت جام*، تهران.

۵۴. میکون، ژان. لوئیس، ۱۳۸۳ ش، «از وحی قرآنی تا هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

۵۵. مینوی، مجتبی، ۱۳۴۴ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن کریم* [= تفسیر سورآبادی]، ابوبکر عتیق نیشابوری، [چاپ عکسی از روی نسخهٔ دیوان هند ـ لندن]، تهران.

۵۶. نسفی، عمر بن محمد، *القند فی ذکر علماء سمرقند*، به کوشش یوسف الهادی، تهران، ۱۳۷۸ ش.

۵۷. نصر، سید حسین، ۱۳۸۱ ش، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چ دوم، تهران.

۵۸. همو، ۱۳۸۹ ش، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران.

۵۹. نصری، امیر، ۱۳۸۸ ش، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران.

۶۰. نیشابوری، ابوبکر عتیق، *تفسیر سورآبادی* [= *تفسیر التفاسیر*]، به کوشش [علی‌اکبر] سعیدی سیرجانی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

۶۱. هیک، جان (ویراستار)، ۱۳۸۶ ش، *اسطورهٔ تجسد خدا*، [مجموعهٔ ده مقاله از هفت نویسندهٔ مسیحی]، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی اردستانی ـ محمدحسن محمدی مظفر، قم.

۶۲. یزدانجو، پریسا، ۱۳۸۰ ش، «تذهیب»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج ۶، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران.

۶۳. یغمایی، حبیب، ۱۳۳۹ ش، «مقدمه»، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران.

64. İhsanoğlu, Ekmeleddin, 2000, "introduction", *World Bibliography of tranlations of the Holy Qur`an in Manuscript Form*, Vol. I, (Turkish, Persian and Urdu translations excluded), Mustafa Nejat Sefercioğ, Istanbul.

ISSN 1561-9400

Mirror of Heritage
(Ayene-ye Miras)

Bi-Quarterly Journal of Bibliography, Book Review and Text Information
New Series, Vol. 8, Supplement no. 19, 2010

The Oldest Translated Manuscript of the Qoran
Textual Analysis, Manuscript Review, Aesthetical Study of the Sacred Art

By: Sayyed Mohammad Emadi Haeri
Proprietor: The Research Center for the Written Heritage
Managing Director: Akbar Irani
Editor-in-Chief: Hassan Rezai Baghbidi
Internal Manager: Parastu Sarmadi

Editorial Board: Mahmoud Abedi (Professor, Tarbiyat Mu'allem University), Muhammad Ali Azar-Shab (Professor, Tehran University), Habibullah Azimi (Assistant Professor, N. L. A. I.), Asghar Dadbeh (Professor, Allameh Tabatabayi University), Ahad Faramarz Qara-Maleki (Professor, Tehran University), Najaf-Qoli Habibi (Associate Professor, Tehran University), Ali Ravaghi (Professor, Tehran University), Ali Ashraf Sadeghi (Professor, Tehran University), Hamed Sedghi (Professor, Tarbiyat Mu'allem University), Mansour Sefatgol (Associate Professor, Tehran University)

Scientific Consultants: Iraj Afshar, Oleg Akimushkin (Russia), Ali Ale Davoud, Parviz Azkaei, Bert Fragner (Austria), Gholamreza Jamshidnezhad Avval, Jan Just Witkam (Netherlands), Paul Luft (England), Arif Naushahi (Pakistan), Ahmad Mahdavi Damghani (U.S.A.), Mahmoud Omidsalar (U.S.A.), Jamil Ragep (U.S.A.), Hashem Rajabzadeh (Japan), Francis Richard (France), Mohammad Roshan, Akbar Soboot

Art Director: Reza Alimohammadi
Lithography and Printing: Noghre Abi

No. 1182, Second Floor, Farvardin Building, Between Daneshgah and Aburayhan Streets, Enqelab Avenue, Tehran, Postal code: 1315693519 - Iran
Tel.: + 98 21 66490612, Fax: + 98 21 66406258
ayenemiras@mirasmaktoob.ir
http://www.mirasmaktoob.ir
http://www.islamicdatabank.com
http://www.srlst.com
http://www.islamicdatabank.com/farsi/f_default.asp

Foreword

There is a wonderful manuscript of the Qoran in the Topkapi Sarayi Museum in Istanbul. It includes a Persian translation and exegesis that covers the chapters Kahf, Maryam, Taha, Anbiya and Hajj. The Manuscript is written and illuminated by Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, in 484 AH. According to the date it was written, it is the oldest translated Qoranic manuscript which bears a distinct date, and is considered as the fourth dated Persian manuscript, too. Apart from that its calligraphy and illustration display rare manifestations of the sacred art. Moreover, the text is one of the oldest Persian Qoranic exegeses.

Relying on the photos of two pages taken from this Qoranic manuscript, the paper presents an analysis of its textual, codicological and aesthetical features, which uncover the face of this "holy beautiful being" and provide some manifestations of this "magnificent castle", to some extent.

The first chapter deals with the manuscript's characteristics, its age in relation to the translated Qoranic manuscripts and dated Persian manuscripts.

The second chapter reports how this manuscript was discovered and points to another copy preserved in the British Museum, published by Jalal Matini, several years ago.

The third chapter identifies the author of the exegesis and depicts his beliefs and attitudes.

The fourth chapter analyzes the text and shows how far the readings of the Topkapi's manuscript are preferable in comparison with the readings of the British Museum's manuscript. Also, it discusses the words and the structures of the sentences in the text and

elaborates on the independence of the author of the exegesis in translating the Qoranic verses and his way of pronunciation.

The fifth chapter includes some notes on Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, his artistic works, and the codicological description of Topkapi Sarayi's manuscript.

Finally, the sixth chapter critically looks at the traditional methodological views on the sacred art analysis. Relying on the Islamic theological fundamentals and regarding the elements of eloquence and technique in the sacred art, it aesthetically analyzes the sacred art of Topkapi Sarayi's Qoran and discusses two formal issues – sacred calligraphy and recreation – in the Topkapi Sarayi's Qoran.

S. M. Emadi Haeri

۴۸. لازار، ژیلبر، ۱۳۸۷ ش، «متنی پزشکی از قرن چهارم هجری»، ترجمهٔ لیلا عسکری، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۴۹. لگنهاوزن، محمد، ۱۳۸۴ ش، *اسلام و کثرت‌گرایی دینی*، ترجمهٔ نرجس جواندل، چ دوم، قم.

۵۰. متینی، جلال، ۱۳۴۹ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۱. همو، ۱۳۵۲ ش، «مقدمه»، *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۲. مددی موسوی، سید احمد، ۱۳۸۸ ش، «گفتگو»، *بازسازی متون کهن حدیث شیعه: روش، تحلیل، نمونه*، تألیف و تدوین سید محمد عمادی حائری، تهران.

۵۳. مهدوی، یحیی، ۱۳۶۰ ش، *ضمیمه دربارهٔ تفسیر معروف به سورآبادی و نسخهٔ تربت جام*، تهران.

۵۴. میکون، ژان. لوئیس، ۱۳۸۳ ش، «از وحی قرآنی تا هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

۵۵. مینوی، مجتبی، ۱۳۴۴ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن کریم* [= تفسیر سورآبادی]، ابوبکر عتیق نیشابوری، [چاپ عکسی از روی نسخهٔ دیوان هند ـ لندن]، تهران.

۵۶. نسفی، عمر بن محمد، *القند فی ذکر علماء سمرقند*، به کوشش یوسف الهادی، تهران، ۱۳۷۸ ش.

۵۷. نصر، سید حسین، ۱۳۸۱ ش، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چ دوم، تهران.

۵۸. همو، ۱۳۸۹ ش، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران.

۵۹. نصری، امیر، ۱۳۸۸ ش، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران.

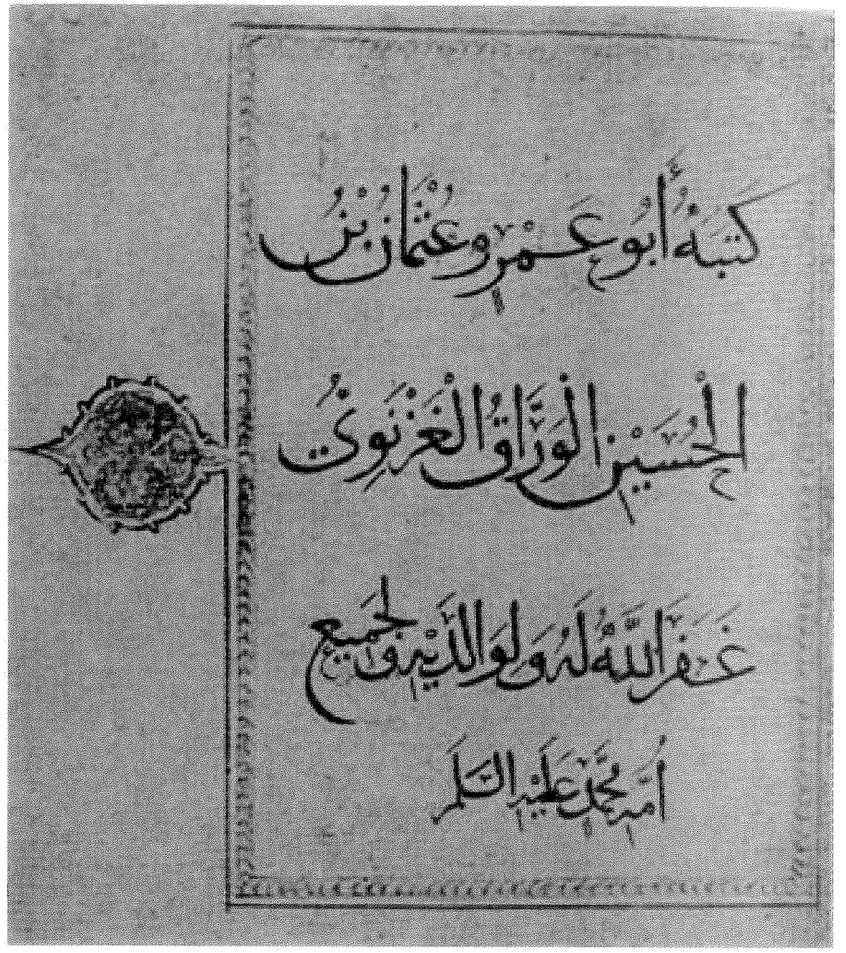
۶۰. نیشابوری، ابوبکر عتیق، *تفسیر سورآبادی* [= *تفسیر التفاسیر*]، به کوشش [علی‌اکبر] سعیدی سیرجانی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

۶۱. هیک، جان (ویراستار)، ۱۳۸۶ ش، *اسطورهٔ تجسد خدا*، [مجموعهٔ ده مقاله از هفت نویسندهٔ مسیحی]، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی اردستانی ـ محمدحسن محمدی مظفر، قم.

۶۲. یزدانجو، پریسا، ۱۳۸۰ ش، «تذهیب»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج ۶، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران.

۶۳. یغمایی، حبیب، ۱۳۳۹ ش، «مقدمه»، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران.

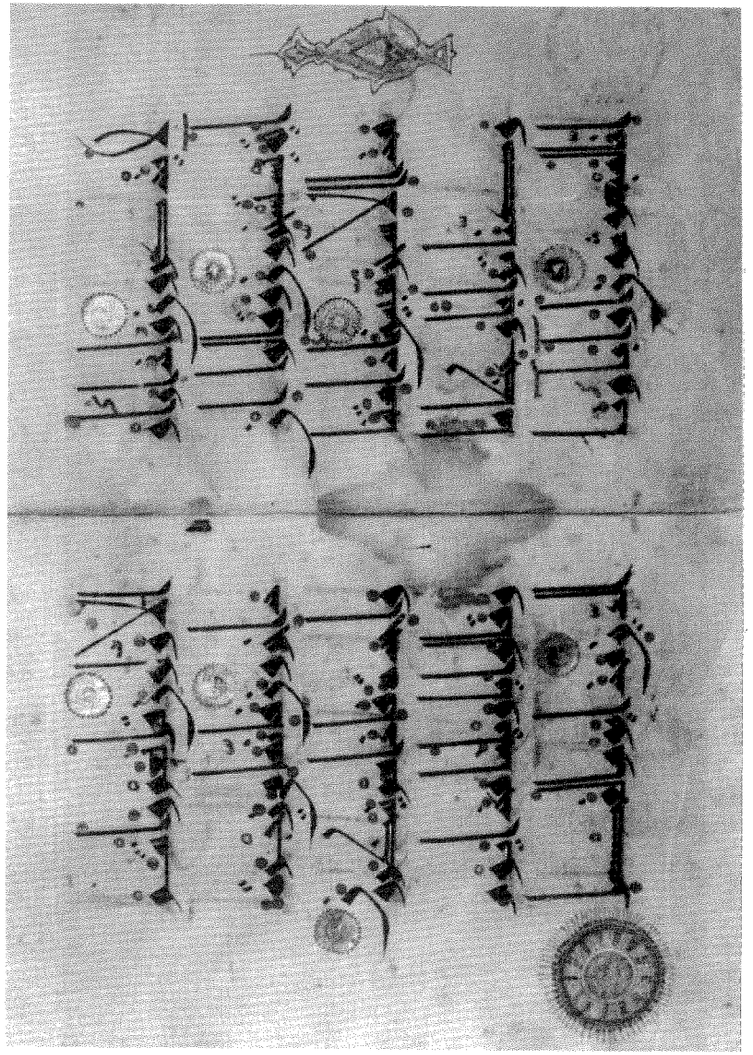
64. İhsanoğlu, Ekmeleddin, 2000, "introduction", *World Bibliography of tranlations of the Holy Qur`an in Manuscript Form*, Vol. I, (Turkish, Persian and Urdu translations excluded), Mustafa Nejat Sefercioğ, Istanbul.



تصویر ۱۸

یکی دیگر از ترقیمه‌های قرآن سی‌پارهٔ آستان دس رضوی با رقم عثمان بن حسین وراق غزنوی.

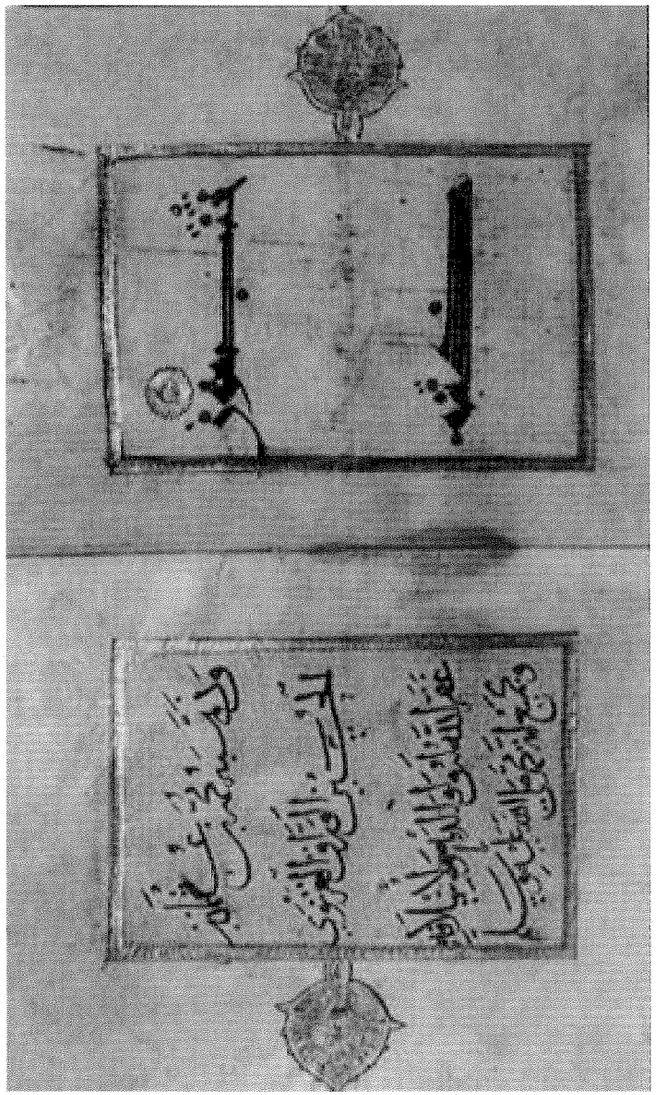
برگرفته از: گلچین معانی ۱۳۵۴: ۵۷



تصویر ۱۹

تصویر دو صفحه (آیهٔ ۱۳ـ۲۱ سورهٔ صافات) از جزء ۲۳ یک دورهٔ سی پارهٔ قرآنی به کتابت و تذهیب محمد بن عثمان بن حسین وراق (فرزند عثمان وراق)، محفوظ در آستان قدس رضوی.

برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۶.



تصویر ۲۰

تصویر صفحهٔ آخر (پایان جزء ۲۳، آیهٔ ۳۱ سورهٔ زمر) و ترقیمهٔ محمد بن عثمان بن حسین وراق غزنوی در پایان مصحف پیشین.
برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۶.

تصویر ۲۱

تصویر برگی از *بخشی از تفسیری کهن*، کتابت‌شده در قرن ۵،
محفوظ در کتابخانهٔ خسروپاشا (استانبول)
برگرفته از: میکروفیلم ش ۶۶۳ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

تصویر ۲۲

تصویر برگی از *قرآن ری*، کتابت‌شده در ۵۵۶ ق، محفوظ در گنجینهٔ آستان قدس رضوی (مشهد)

برگرفته از: فراست ۱۳۸۶: ۱۷.

منابع و مراجع[1]

۱. آذرنوش، آذرتاش، ۱۳۷۵ ش، *تاریخ ترجمه از عربی به فارسی* (ج ۱: ترجمه‌های قرآنی)، تهران.

۲. آیت‌اللهی، ۱۳۷۷ ش، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران.

۳. ابن‌بابویه، محمد بن علی بن حسین بن موسی، *الأمالی*، قم، ۱۴۱۷ ق.

۴. ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۷۴ ش، *تاریخ زبان فارسی*، تهران.

۵. اسفراینی، ابوالمظفر شهفور، *تاج‌التراجم فی تفسیر القرآن للأعاجم*، به کوشش نجیب مایل هروی ـ علی‌اکبر الهی خراسانی، تهران، ۱۳۷۵ ش.

۶. افشار، ایرج، ۱۳۸۷ ش، «گزارش نسخه‌شناسی»، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۷. بخاری، ابونصر احمد بن محمد، *تاج القصص*، به کوشش سید علی آل‌داود، تهران، ۱۳۸۶ ش.

۸. بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۵ ش، *هنر اسلامی: زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران.

۹. همو، ۱۳۶۹ ش، *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران.

۱۰. همو، ۱۳۸۳ ش، «ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

---

۱. همگی منابع، چاپ اول هستند و اگر غیر از این بوده، در مشخصات هر منبع بدان اشاره شده است.

۱۱. *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران، ۴۴ـ۱۳۳۹ ش.
۱۲. *تفسیر قرآن پاک*، به کوشش علی رواقی، با مقدمهٔ حافظ محمودخان شیرانی به ترجمهٔ عارف نوشاهی، تهران، ۱۳۸۳ ش.
۱۳. *تفسیر قرآن پاک*، چاپ عکسی از روی نسخهٔ محفوظ در دانشگاه لاهور، با مقدمهٔ مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۴۴ ش.
۱۴. تفسیر کمبریج: *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران، ۱۳۴۹ ش.
۱۵. *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران، ۱۳۵۲ ش.
۱۶. تفضلی، احمد، ۱۳۷۶ ش، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژالهٔ آموزگار، تهران.
۱۷. خانلری، پرویز، ۱۳۵۳ ش، «مقدمه»، *تفسیر سورآبادی*، چاپ عکسی از روی نسخه‌ای کهن، تهران.
۱۸. داندیس، دونیس. اِ، ۱۳۸۸ ش، *مبادی سواد بصری*، ترجمهٔ مسعود سپهر، چ نوزدهم، تهران.
۱۹. ریشار، فرانسیس، ۱۳۸۳ ش، *جلوه‌های هنر پارسی*، ترجمهٔ ع. روح‌بخشان، تهران.
۲۰. سالکی، بهرام، ۱۳۸۴ ش، «شما باید کیمیاگر باشید: گفتگو با بهرام سالکی کاتب قرآن عقیق و ریحان»، *روزنامهٔ ایران*، ۲ آذر.
۲۱. سبحانی، توفیق. ه، ۱۳۷۳ ش، *فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه*، تهران.
۲۲. سفادی، یاسین حمید، ۱۳۸۱ ش، *خوشنویسی اسلامی*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران.
۲۳. سمسار، محمدحسن، ۱۳۸۵ ش، «تذهیب»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۴، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران.
۲۴. شفر، ژان ماری، ۱۳۸۷ ش، *هنر دوران مدرن: فلسفهٔ هنر از کانت تا هایدگر*، ترجمهٔ ایرج قانونی، چ دوم، تهران.
۲۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۶ ش، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی در زبان پارسی: نگاهی به اسناد نویافته دربارهٔ ابوذر بوزجانی»، *درخت معرفت: جشن‌نامهٔ استاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب*، به کوشش علی‌اصغر محمدخانی، تهران.
۲۶. همو، ۱۳۷۷ ش الف، «چهرهٔ دیگر محمد بن کرام سجستانی در پرتو سخنان نویافته از او»، *ارج‌نامهٔ ایرج*، ج ۲، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه ـ عباس زریاب خویی، تهران.
۲۷. همو، ۱۳۷۷ ش ب، «سفینه‌ای از شعرهای عرفانی قرن چهارم و پنجم»، *جشن‌نامهٔ استاد ذبیح‌الله صفا*، به کوشش سید محمد ترابی، تهران.
۲۸. همو، ۱۳۸۱ ش، *موسیقی شعر*، چ هفتم، تهران.

۲۹. شوان، فریتیوف، ۱۳۸۳ ش الف، *اسلام و حکمت خالده*، ترجمهٔ فروزان راسخی، تهران.
۳۰. همو، ۱۳۸۳ ش ب، «اصول و معیارهای هنر»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.
۳۱. همو، ۱۳۸۳ ش ج، «زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت»، پیشین.
۳۲. همو، ۱۳۸۸ ش، *منطق و تعالی*، ترجمهٔ حسین خندق‌آبادی، تهران.
۳۳. شیرانی، حافظ محمودخان، ۱۳۸۳ ش، «مقدمه»، ترجمهٔ عارف نوشاهی، *تفسیر قرآن پاک*، به کوشش علی رواقی، تهران.
۳۴. صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۸۰ ش، *مسائل تاریخی زبان فارسی*، تهران.
۳۵. صدرایی خویی، علی و دیگران، ۱۳۸۳ ش، *فهرستگان نسخه‌های خطی ترجمه‌های فارسی قرآن کریم*، قم.
۳۶. صفری آق‌قلعه، علی، ۱۳۸۷ ش، «مصحفی به خامهٔ صاحب راحةالصدور»، *گزارش میراث*، ش ۲۵ـ۲۶، مهر ـ آبان.
۳۷. علیزاده، مهبانو، ۱۳۸۷ ش، «ترجمهٔ قرآن: رویکرد هنری به ترجمهٔ قرآن»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۵، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران.
۳۸. عمادی حائری، سید محمد، ۱۳۸۶ ش، *قرآن فارسی کهن: تاریخ، تحریرها، تحلیل*، تهران.
۳۹. فراست، مریم، ۱۳۸۶ ش، «قرآن‌های خطی سده‌های پنجم و ششم آستان قدس رضوی»، *هنر اسلامی*، ش ۶ ، بهار ـ تابستان.
۴۰. کاپلستون، فردریک، ۱۳۸۷ ش، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ گروهی از مترجمان، چ چهارم، تهران.
۴۱. کانت، ایمانوئل، ۱۳۸۸ ش، *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چ پنجم، تهران.
۴۲. کِپس، جئورگی، ۱۳۸۵ ش، *زبان تصویر*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چ ششم، تهران.
۴۳. کلینی، محمد بن یعقوب، *الکافی*، به کوشش جمعی از محققان مرکز تحقیقات دارالحدیث، قم، ۱۴۳۰ ق.
۴۴. کوماراسوامی، آناندا. ک، ۱۳۸۳ ش، «دربارهٔ آموزهٔ سنتی هنر»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.
۴۵. گراهام، گوردن، ۱۳۸۷ ش، *فلسفهٔ هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا، چ سوم، تهران.
۴۶. گلچین معانی، احمد، ۱۳۴۷ ش، *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، مشهد.
۴۷. همو، ۱۳۵۴ ش، «شاهکارهای هنری شگفت‌انگیزی از قرن پنجم هجری و سرگذشت حیرت‌آور آن»، *هنر و مردم*، ش ۱۵۷، آبان.

elaborates on the independence of the author of the exegesis in translating the Qoranic verses and his way of pronunciation.

The fifth chapter includes some notes on Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, his artistic works, and the codicological description of Topkapi Sarayi's manuscript.

Finally, the sixth chapter critically looks at the traditional methodological views on the sacred art analysis. Relying on the Islamic theological fundamentals and regarding the elements of eloquence and technique in the sacred art, it aesthetically analyzes the sacred art of Topkapi Sarayi's Qoran and discusses two formal issues – sacred calligraphy and recreation – in the Topkapi Sarayi's Qoran.

S. M. Emadi Haeri

۴۸. لازار، ژیلبر، ۱۳۸۷ ش، «متنی پزشکی از قرن چهارم هجری»، ترجمهٔ لیلا عسکری، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۴۹. لگنهاوزن، محمد، ۱۳۸۴ ش، *اسلام و کثرت‌گرایی دینی*، ترجمهٔ نرجس جواندل، چ دوم، قم.

۵۰. متینی، جلال، ۱۳۴۹ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۱. همو، ۱۳۵۲ ش، «مقدمه»، *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۲. مددی موسوی، سید احمد، ۱۳۸۸ ش، «گفتگو»، *بازسازی متون کهن حدیث شیعه: روش، تحلیل، نمونه*، تألیف و تدوین سید محمد عمادی حائری، تهران.

۵۳. مهدوی، یحیی، ۱۳۶۰ ش، *ضمیمه دربارهٔ تفسیر معروف به سورآبادی و نسخهٔ تربت جام*، تهران.

۵۴. میکون، ژان. لوئیس، ۱۳۸۳ ش، «از وحی قرآنی تا هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

۵۵. مینوی، مجتبی، ۱۳۴۴ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن کریم* [= تفسیر سورآبادی]، ابوبکر عتیق نیشابوری، [چاپ عکسی از روی نسخهٔ دیوان هند ـ لندن]، تهران.

۵۶. نسفی، عمر بن محمد، *القند فی ذکر علماء سمرقند*، به کوشش یوسف الهادی، تهران، ۱۳۷۸ ش.

۵۷. نصر، سید حسین، ۱۳۸۱ ش، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چ دوم، تهران.

۵۸. همو، ۱۳۸۹ ش، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران.

۵۹. نصری، امیر، ۱۳۸۸ ش، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران.

۶۰. نیشابوری، ابوبکر عتیق، *تفسیر سورآبادی* [= *تفسیر التفاسیر*]، به کوشش [علی‌اکبر] سعیدی سیرجانی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

۶۱. هیک، جان (ویراستار)، ۱۳۸۶ ش، *اسطورهٔ تجسد خدا*، [مجموعهٔ ده مقاله از هفت نویسندهٔ مسیحی]، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی اردستانی ـ محمدحسن محمدی مظفر، قم.

۶۲. یزدانجو، پریسا، ۱۳۸۰ ش، «تذهیب»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج ۶، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران.

۶۳. یغمایی، حبیب، ۱۳۳۹ ش، «مقدمه»، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران.

64. İhsanoğlu, Ekmeleddin, 2000, "introduction", *World Bibliography of tranlations of the Holy Qur`an in Manuscript Form*, Vol. I, (Turkish, Persian and Urdu translations excluded), Mustafa Nejat Sefercioğ, Istanbul.

ISSN 1561-9400

Mirror of Heritage
(Ayene-ye Miras)

Bi-Quarterly Journal of Bibliography, Book Review and Text Information
New Series, Vol. 8, Supplement no. 19, 2010

The Oldest Translated Manuscript of the Qoran
Textual Analysis, Manuscript Review, Aesthetical Study of the Sacred Art

By: Sayyed Mohammad Emadi Haeri
Proprietor: The Research Center for the Written Heritage
Managing Director: Akbar Irani
Editor-in-Chief: Hassan Rezai Baghbidi
Internal Manager: Parastu Sarmadi

Editorial Board: Mahmoud Abedi (Professor, Tarbiyat Mu'allem University), Muhammad Ali Azar-Shab (Professor, Tehran University), Habibullah Azimi (Assistant Professor, N. L. A. I.), Asghar Dadbeh (Professor, Allameh Tabatabayi University), Ahad Faramarz Qara-Maleki (Professor, Tehran University), Najaf-Qoli Habibi (Associate Professor, Tehran University), Ali Ravaghi (Professor, Tehran University), Ali Ashraf Sadeghi (Professor, Tehran University), Hamed Sedghi (Professor, Tarbiyat Mu'allem University), Mansour Sefatgol (Associate Professor, Tehran University)

Scientific Consultants: Iraj Afshar, Oleg Akimushkin (Russia), Ali Ale Davoud, Parviz Azkaei, Bert Fragner (Austria), Gholamreza Jamshidnezhad Avval, Jan Just Witkam (Netherlands), Paul Luft (England), Arif Naushahi (Pakistan), Ahmad Mahdavi Damghani (U.S.A.), Mahmoud Omidsalar (U.S.A.), Jamil Ragep (U.S.A.), Hashem Rajabzadeh (Japan), Francis Richard (France), Mohammad Roshan, Akbar Soboot

Art Director: Reza Alimohammadi
Lithography and Printing: Noghre Abi

No. 1182, Second Floor, Farvardin Building, Between Daneshgah and Aburayhan Streets, Enqelab Avenue, Tehran, Postal code: 1315693519 - Iran
Tel.: + 98 21 66490612, Fax: + 98 21 66406258
ayenemiras@mirasmaktoob.ir
http://www.mirasmaktoob.ir
http://www.islamicdatabank.com
http://www.srlst.com
http://www.islamicdatabank.com/farsi/f_default.asp

Foreword

There is a wonderful manuscript of the Qoran in the Topkapi Sarayi Museum in Istanbul. It includes a Persian translation and exegesis that covers the chapters Kahf, Maryam, Taha, Anbiya and Hajj. The Manuscript is written and illuminated by Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, in 484 AH. According to the date it was written, it is the oldest translated Qoranic manuscript which bears a distinct date, and is considered as the fourth dated Persian manuscript, too. Apart from that its calligraphy and illustration display rare manifestations of the sacred art. Moreover, the text is one of the oldest Persian Qoranic exegeses.

Relying on the photos of two pages taken from this Qoranic manuscript, the paper presents an analysis of its textual, codicological and aesthetical features, which uncover the face of this "holy beautiful being" and provide some manifestations of this "magnificent castle", to some extent.

The first chapter deals with the manuscript's characteristics, its age in relation to the translated Qoranic manuscripts and dated Persian manuscripts.

The second chapter reports how this manuscript was discovered and points to another copy preserved in the British Museum, published by Jalal Matini, several years ago.

The third chapter identifies the author of the exegesis and depicts his beliefs and attitudes.

The fourth chapter analyzes the text and shows how far the readings of the Topkapi's manuscript are preferable in comparison with the readings of the British Museum's manuscript. Also, it discusses the words and the structures of the sentences in the text and

elaborates on the independence of the author of the exegesis in translating the Qoranic verses and his way of pronunciation.

The fifth chapter includes some notes on Uthman b. Husain b. Varraq Gaznavi, his artistic works, and the codicological description of Topkapi Sarayi's manuscript.

Finally, the sixth chapter critically looks at the traditional methodological views on the sacred art analysis. Relying on the Islamic theological fundamentals and regarding the elements of eloquence and technique in the sacred art, it aesthetically analyzes the sacred art of Topkapi Sarayi's Qoran and discusses two formal issues – sacred calligraphy and recreation – in the Topkapi Sarayi's Qoran.

S. M. Emadi Haeri

۴۸. لازار، ژیلبر، ۱۳۸۷ ش، «متنی پزشکی از قرن چهارم هجری»، ترجمهٔ لیلا عسکری، *هدایة المتعلمین فی الطب*، نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان، به کوشش ایرج افشار ـ محمود امیدسالار ـ نادر مطلبی کاشانی، تهران.

۴۹. لگنهاوزن، محمد، ۱۳۸۴ ش، *اسلام و کثرت‌گرایی دینی*، ترجمهٔ نرجس جواندل، چ دوم، قم.

۵۰. متینی، جلال، ۱۳۴۹ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۱. همو، ۱۳۵۲ ش، «مقدمه»، *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*، به کوشش جلال متینی، تهران.

۵۲. مددی موسوی، سید احمد، ۱۳۸۸ ش، «گفتگو»، *بازسازی متون کهن حدیث شیعه: روش، تحلیل، نمونه*، تألیف و تدوین سید محمد عمادی حائری، تهران.

۵۳. مهدوی، یحیی، ۱۳۶۰ ش، *ضمیمه دربارهٔ تفسیر معروف به سورآبادی و نسخهٔ تربت جام*، تهران.

۵۴. میکون، ژان. لوئیس، ۱۳۸۳ ش، «از وحی قرآنی تا هنر اسلامی»، *هنر و معنویت*، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران.

۵۵. مینوی، مجتبی، ۱۳۴۴ ش، «مقدمه»، *تفسیر قرآن کریم* [= تفسیر سورآبادی]، ابوبکر عتیق نیشابوری، [چاپ عکسی از روی نسخهٔ دیوان هند ـ لندن]، تهران.

۵۶. نسفی، عمر بن محمد، *القند فی ذکر علماء سمرقند*، به کوشش یوسف الهادی، تهران، ۱۳۷۸ ش.

۵۷. نصر، سید حسین، ۱۳۸۱ ش، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چ دوم، تهران.

۵۸. همو، ۱۳۸۹ ش، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران.

۵۹. نصری، امیر، ۱۳۸۸ ش، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران.

۶۰. نیشابوری، ابوبکر عتیق، *تفسیر سورآبادی* [= *تفسیر التفاسیر*]، به کوشش [علی‌اکبر] سعیدی سیرجانی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

۶۱. هیک، جان (ویراستار)، ۱۳۸۶ ش، *اسطورهٔ تجسد خدا*، [مجموعهٔ ده مقاله از هفت نویسندهٔ مسیحی]، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی اردستانی ـ محمدحسن محمدی مظفر، قم.

۶۲. یزدانجو، پریسا، ۱۳۸۰ ش، «تذهیب»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج ۶، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، تهران.

۶۳. یغمایی، حبیب، ۱۳۳۹ ش، «مقدمه»، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران.

64. İhsanoğlu, Ekmeleddin, 2000, "introduction", *World Bibliography of tranlations of the Holy Qur`an in Manuscript Form*, Vol. I, (Turkish, Persian and Urdu translations excluded), Mustafa Nejat Sefercioğ, Istanbul.