e-ISSN 3092-7498
ISC | MSRT | ICI

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.hgj.imamreza.ac.ir

Received: 1 Feb 2026 - Revised: 23 May 2026 - Published: 21 June 2026

Vol. 4, No. 13, Spring 2026

Research article

Semiotics of Flower and Bird Motifs in Oil Covers of Dated Quranic Manuscripts from the Safavid to Qajar Eras Present in the Library of Astan Quds Razavi

Fatemeh Zahmatkesh [a], **Zohreh Taher** [b], **Farzaneh Farrokhfar*** [c]

a) MA student in Islamic Art, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (fzhmtksh31@gmail.com)
b) PhD in Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (z.taher@alzahra.ac.ir)
c) Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (f.farrokhfar@modares.ac.ir)

Keywords
Quran manuscripts, oil cover, flower and bird motifs, Astan Quds Razavi Library, Peirce's semiotics.

Citation
Zahmatkesh, F ., Taher, Z., Farrokhfar, F., (2026). Semiotics of Flower and Bird Motifs in Oil Covers of Dated Quranic Manuscripts from the Safavid to Qajar Eras Present in the Library of Astan Quds Razavi. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*, 4(13), 65-79.

*** Corresponding Authors**

Abstract

In the manuscripts section of the Astan Quds Razavi Library, some of the most distinguished manuscripts are dedicated to Qurans, the covers of which are of different varieties and qualities, and represent great and unique developments in the art of book decoration in Iran. Among the covers that can be examined and have special importance are the oil covers, on which flower and bird motifs have been executed with remarkable delicacy and beauty. In the production of such covers, the painter's contribution is much greater than that of the bookbinder, and in a way, it is considered as an independent work of art distinct from the entire work. This type of cover emerged in the traditional binding of the Holy Quran from the late Timurid period, coinciding with the middle of the ninth and tenth centuries AH (15th and 16th centuries CE), a period regarded as the height of the flourishing of the art of manuscript decoration. Given the importance of recognizing and studying the emergence, quality, and function of this artistic element in the production of the Holy Quran, this study aims to provide a semiotic analysis of motifs of flowers and birds on the oil covers of Quranic manuscripts, with a focus on dated manuscripts to examine the themes and semantic layers, as well as the quality of the symbols and flowers and birds motifs used in the decoration of the oil covers of dated Quranic manuscripts from the Safavid and Qajar periods held in the Astan Quds Razavi Library. To this end, a descriptive-analytical method based on Peirce's semiotic theory was employed, and the data were collected through documentary and library research. As mentioned above, the research population comprises four oil covers belonging to Quranic manuscripts with flower and bird motifs and definitive dates, from the Safavid and Qajar periods, held in the Astan Quds Razavi Library. The results show that, based on Peirce's semiotic theory, the visual decorations of the selected covers have a composite structure in terms of the types of signs, with all three types of signs—iconic, indexical, and symbolic—being identifiable among them.

DOI: https://10.22034/hgj.2026.571574.1056

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

The flower and plant motif is one of the most important motifs used in oil covers, which underwent significant changes from the Safavid to the Zand and Qajar periods and gradually acquired its own independent characteristics. In the Astan Quds Razavi Library, some of the most exquisite manuscripts are dedicated to the Holy Qurans, some of which are decorated with oil covers and belong to the Safavid and Qajar periods. These volumes, with the representation of flower and plant motifs, have remarkable elegance and beauty, and the contribution of the painter in them is more obvious than that of the bookbinder. The present study aims to introduce flower and plant motifs in the oil covers of the dated Quran manuscripts of the Astan Quds Razavi Library from the Safavid and Qajar periods, and to explore the semiotics of these motifs. Adopting an analytical approach, the study introduces several significant and dated works from these volumes, and seeks to discover the meanings hidden in the visual elements of the flower and plant motifs in these works.

Materials and Methods

This study is developmental in nature and uses a descriptive-analytical method to examine the dated oil covers of the Holy Quran in the Astan Quds Razavi Library. The research information was collected from library sources and documentary data in the collection of works in the Manuscripts Department of Astan Quds Razavi, using the semiotic approach of Charles Sanders Peirce.

Extensive field, electronic, and library searches to identify oil covers of Quranic manuscripts in the manuscript section of the Astan Quds Razavi Library led to the collection of new information in this area. After extensive follow-up, 228 oil covers of Quranic manuscripts were made available to the authors for review. Of these, 20 oil covers had floral and bird motifs and 208 had floral and plant motifs. Given the limitations of the paper, this study examined the information on 20 oil covers of Quranic manuscripts decorated with floral and bird motifs. Among these works, the definitive date of manufacture of the covers is known in only four cases, which can be used to evaluate the evolution of motifs and the way floral and bird motifs are represented in different periods. Accordingly, the study population includes four outstanding dated oil volumes with codes 2209, 1689, 1656, and 1653, which belong to the Safavid and Qajar periods. The reason for selecting these copies was, first, their datedness and their definite attribution to the historical periods under study, and then, the high quality of the volumes, the variety of motifs, and the possibility of accessing and accurately photographing them from different angles.

Discussion and Findings

All the flowers in the flower and plant paintings correspond to their natural species in terms of color, shape, petal density, and delicate details that show the volume of the flowers well, creating a lively and fresh presence in the flower and plant paintings. In these works, most of the flowers are Centaury, Nasturtium, Artichoke, Parsley, Rana, Bodaq, Hyacinth, Periwinkle, Anemone, wild Tulip, Daffodil, Carnation, Hibiscus blossoms. From examining the motifs of the selected volumes, it can be concluded that flowers such as peony, nasturtium, parsley, and artichoke are common among these volumes and are commonly used in many works.

The visual characteristics of Gol Buteh's works in four oil volumes selected from the Quranic manuscripts of the Qajar period are divided into two general categories: plant motifs and written motifs. The written motifs in the margins of volume number four include a hadith from the Prophet Muhammad (PBUH) executed in Raqqa' script and in gold paint. The plant patterns used in these works are divided into three categories in terms of symbolic connotations and semantic load. First, the common symbolic flowers that are repeated in all volumes; in addition to their decorative function, these flowers carry deep cultural and mystical concepts, including divine and love symbols. Second, flowers with less significance that are seen only in some volumes; this group is more decorative and complementary, although they still have some symbolic load. Third, wild flowers that do not have a specific symbolic meaning and are mostly used to create visual balance in the composition of Gol Buteh's paintings.

Conclusions

According to the research findings, the binding of Quranic manuscripts has a symbolic and allegorical charge and is deeply connected to the concepts of Islamic mysticism. Based on Peirce's semiotic theory, the visual arrays of flower and plant motifs in the selected volumes

Journal Of Greater Khorasan HandiCraft
Vol. 4, No. 13 ,Spring 2026

are organized in all three types of signs: iconic, symbolic, and indexical, indicating that the volumes under study have all three types of signs; from the perspective of iconographic signs, most of the species used in these works correspond to their natural examples in terms of shape and color, indicating that many of them are native to Iran and have inspired painters. From the perspective of symbolic signs, flowers have deep mystical and literary meanings in Persian poetry and literature. Also, from the perspective of indexical signs, the natural connection between flowers and the spring season highlights the indexical aspect of these volumes.

Acknowledgments

The authors of this article would like to express their appreciation to the respected experts of the manuscripts department of the Astan Quds Razavi Library for their assistance in in conducting this research.

شاپا الکترونیکی
۳۰۹۲-۷۴۹۸
ISC | MSRT | ICI

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ٤، شماره ۱۳، بهار ۱٤۰۵

مقاله پژوهشی

نشانه‌شناسی نقوش گل‌وبوته در جلدهای روغنیِ نسخه‌های قرآنیِ تاریخ‌دارِ دوره‌های صفوی و موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی قاجارِ

فاطمه‌زحمتکش [الف]، زهره طاهر [ب] ، فرزانه فرخ‌فر*[پ]

الف) دانشجوی کارشناسی ارشدرشته هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. (fzhmtksh31@gmail.com)

ب) دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (z.taher@alzahra.ac.ir)

پ) دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (f.farrokhfar@modares.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۳/۰۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۳۱
شماره صفحات: ۷۹-۶۵

واژگان کلیدی:
نسخه‌های خطی قرآن، جلد روغنی، نقوش گل‌وبوته، کتابخانه آستان قدس رضوی، نشانه‌شناسی پیرس.

استناد به مقاله:
زحمتکش ، ف ؛ طاهر، ز؛ فرخ فر، ف(۱۴۰۵). نشانه‌شناسی نقوش گل‌وبوته در جلدهای روغنیِ نسخه‌های قرآنیِ تاریخ‌دارِ دوره‌های صفوی و قاجارِ موجود در کتابخانه آستان قدس‌رضوی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۴(۱۳)، ۷۹-۶۵.

*نویسنده مسئول مکاتبات

چکیده

در گنجینه نسخه‌های خطی کتابخانه آستان قدس رضوی، بخشی از نفیس‌ترین نسخه‌های خطی به قرآن‌های کریم اختصاص دارد که جلدهای آن‌ها، با تنوع و کیفیت‌های متفاوت، بیانگر تحولات بزرگ و منحصربه‌فرد هنر کتاب‌آرایی ایران می‌باشد. از جمله جلدهای شایسته بررسی، جلدهای روغنی‌اند که نقوش گل‌وبوته در آن‌ها با ظرافت و زیبایی چشمگیری اجرا شده است. در تولید این‌گونه جلدها، سهم نقاش نسبت به صحاف به‌مراتب بیشتر بوده و از این‌رو، جلد به‌نوعی اثر هنری مستقل از کل اثر محسوب می‌شود. این نوع جلد در صحافی سنتی قرآن کریم، از اواخر دوره تیموری و هم‌زمان با میانه سده‌های نهم و دهم هجری قمری (۱۵ و ۱۶ م)، که اوج شکوفایی صنعت تزئین نسخه‌های خطی به‌شمار می‌رود، پدید آمد. با توجه به اهمیت بازشناسی و مطالعه پیدایش، کیفیت و کارکرد این عنصر هنری در نسخه‌پردازی مصحف شریف، این پژوهش با هدف نشانه‌شناسی نقوش گل‌وبوته در جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن کریم، با تمرکز بر نسخه‌های تاریخ‌دار، انجام شده است تا مضامین لایه‌های معنایی و کیفیت نمادها و نقوش گل و بوتهٔ به‌کار رفته در تزئینات جلدهای روغنی نسخ خطی تاریخ‌دار قرآن در دوره صفوی و قاجارِ موجود در کتابخانه آستان قدس‌رضوی را مورد بررسی قرار دهد. در این‌راستا، از روش توصیفی-تحلیلی، مبتنی بر آرای نشانه‌شناسی پیرس بهره برده و داده‌ها را به روش کتابخانه‌ای-اسنادی گردآوری نموده است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، جامعه پژوهش شامل چهار جلد روغنی متعلق به نسخه‌های خطی قرآن کریم، دارای نقوش گل‌وبوته و تاریخ قطعی، از دوره‌های صفوی و قاجار، موجود در کتابخانه آستان قدس‌رضوی می‌باشد. نتایج نشان می‌دهد که بر اساس نظریه نشانه‌شناسی پیرس، آرایه‌های تصویری جلدهای منتخب، از نظر نوع نشانه‌ها، ساختاری ترکیبی دارند و در مجموعه آن‌ها هر سه نوع نشانه شمایلی، نمایه‌ای و نمادین قابل شناسایی است.

DOI: https://10.22034/hgj.2026.571574.1056

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

با ورود اسلام به ایران، مسلمانان حفاظت و حراست از قرآن کریم را واجب دانسته و به سبب ارادت خاصی که به آن داشتند، علاوه بر تلاش در کتابت کلام الهی و حفاظت از آن، در تهیه و تزئین آن نیز، از حواشی تا جلد و قاب، تمامی هنر خود را به‌کار گرفته و با جان و دل برای این کتاب الهی هنرنمایی کرده‌اند.

در اواسط دوره صفویه، کاربرد جلد روغنی به‌عنوان گونه‌ای ممتاز از هنر جلدسازی در کارگاه‌های کتاب‌آرایی ایران رواج یافت. در این نوع جلد، به‌دلیل آزادی عمل هنرمندان در به‌کارگیری تصاویر و نقوش ظریف و خلق آثار هنری ممتاز، کیفیت طراحی روی جلد کاملاً منحصربه‌فرد و متفاوت از گونه‌های پیشین شکل گرفت. نقش گل‌وبوته از مهم‌ترین نقوش به‌کاررفته در جلدهای روغنی است که از دوره صفویه تا زندیه و قاجاریه دستخوش تغییرات قابل توجهی شد و به‌تدریج ویژگی‌های مستقل خود را کسب کرد. در کتابخانه آستان قدس رضوی، بخشی از نفیس‌ترین نسخه‌های خطی به قرآن‌های کریم اختصاص دارد که برخی از آن‌ها با جلدهای روغنی مزین شده و متعلق به دوره‌های صفوی و قاجار هستند. این جلدها با بازنمایی نقوش گل‌وبوته، از ظرافت و زیبایی چشمگیری برخوردارند و سهم هنرمند نقاش در آن‌ها بیش از صحاف آشکار است. از آنجا که تزئینات جلد این مصاحف، بیانگر تحولات مهم و منحصربه‌فرد در هنر جلدسازی روغنی از دوره صفوی تا قاجار است و نیز بسیاری از نقوش آن‌ها واجد معانی و رمزگان نهفته‌اند و نیازمند خوانش و نشانه‌شناسی هستند. از این‌رو، پژوهش حاضر درصدد است ضمن معرفی نقوش گل‌وبوته در جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن تاریخ‌دار کتابخانه آستان قدس رضوی از دوران صفوی و قاجار، به نشانه‌شناسی این نقوش بپردازد و با رویکردی تحلیلی، ضمن معرفی چند اثر شاخص و تاریخ‌دار از این جلدها، معانی نهفته در عناصر بصری نقوش گل‌وبوته در این آثار را کشف نماید. در این راستا سؤال تحقیق به شکل زیر مطرح می‌شود:

لایه‌های معنایی و کیفیت نمادها و نقوش گل‌وبوته به‌کاررفته در تزئینات جلدهای روغنی نسخه‌های خطی تاریخ‌دار قرآن از دوره‌های صفوی و قاجار موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی، حاوی چه مضامینی است؟

پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه تحقیق، مطالعه‌ای با موضوع بررسی و نشانه‌شناسی جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن در مجموعه کتابخانه آستان قدس رضوی یافت نشد. با این حال، برخی منابع موجود از جنبه‌هایی با موضوع پژوهش حاضر قرابت دارند که در ادامه ارائه می‌گردد.

پنجه‌باشی در پژوهشی تحت‌عنوان *مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه مرغ در نقاشی‌های گل‌ومرغ لطفعلی شیرازی*، تنها به تحلیل و تطبیق نقش مرغ در چند اثر نقاشی گل‌ومرغ از آثار لطفعلی شیرازی پرداخته است (Panjehbashi, 2015). شهدادی نیز در تحقیقی با عنوان *گل‌ومرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی*، به بررسی هنر گل‌ومرغ، هنرمندان آن و ریشه‌های تاریخی این هنر در دوره‌های گذشته پرداخته است (Shahdadi, 2013). در پژوهش دیگری تحت‌عنوان *جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار*»، رستمی انواع هنر جلدسازی از دوره سلجوقیان تا قاجار را بررسی نموده و در بخشی نیز به جلدهای روغنی اشاره داشته است (Rostami, 2013). احتشامی نیز در تحقیق خود با عنوان *دروازه‌هایی به سمت بهشت ماورایی*، انواع جلدهای قرآنی در طول تاریخ را مورد بررسی قرار داده که بخش اندکی از آن به جلدهای روغنی اختصاص داشته است (Ehteshami, 2011). پژوهش احسانی تحت‌عنوان *جلدها و قلمدان‌های ایرانی*، هرچند بیشتر به جلدها و قلمدان‌های ایرانی پرداخته، اما بخش مربوط به قلمدان‌ها ارتباط مستقیمی با موضوع پژوهش حاضر نداشته و تنها در بخش دوم به انواع جلدهای روغنی اشاره شده است (Ehsani, 2010). در تحقیقی دیگر با عنوان نشانه‌شناسی چیست؟، وهانسون و لارسن، به معرفی و تبیین مفاهیم بنیادین نشانه‌شناسی پرداخته‌اند (Johansen & Larsen, 2009). پوپ نیز در پژوهش خود با عنوان *سیر و صور نقاشی ایران*، به وضعیت نقاشی و هنرهای صناعی ایران پرداخته و به نقاشی گل‌ومرغ و هنرمندان آن نیز اشاره داشته است (Pope,1999). در تحقیقی دیگر تحت‌عنوان *بررسی ویژگی‌های جلدهای نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی*، غلامی‌مقدم به معرفی انواع جلدهای نسخه‌های خطی این کتابخانه پرداخته و بخش اندکی از تحقیق را به جلدهای روغنی اختصاص داده است (Gholami Moghadam, 1998). هالدن نیز در پژوهشی با عنوان *صحاف و جلدهای اسلامی*، به بررسی جلدهای شاخص در موزه‌های مختلف پرداخته و هنر صحافی و جلدسازی اسلامی -به‌ویژه در سنت‌های ایرانی، عربی، ترکی و هندی- را توصیف کرده است (Haldane, 1987).

در مجموع، با توجه به کمبود پژوهش‌های پیشین مرتبط، این تحقیق با رویکردی نوین به شناسایی و نشانه‌شناسی نقوش جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن از دوره صفوی تا قاجار می‌پردازد.

روش تحقیق

پژوهش کیفی حاضر، ماهیتی توسعه‌ای دارد و با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی جلدهای روغنی تاریخ‌دار متعلق به قرآن کریم موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی می‌پردازد. اطلاعات پژوهش از منابع کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی موجود در مجموعه آثار بخش مخطوطات آستان قدس رضوی و با رویکرد نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس[1] گردآوری شده است. نمونه‌های مورد بررسی شامل جلدهای روغنی دارای نقوش گل‌وبوته از نسخه‌های خطی قرآن موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی است که تاریخ تولید آن‌ها به‌طور قطعی مشخص بوده و از کیفیت تصویری و ساختاری ممتاز برخوردارند.

در انتخاب نمونه‌ها، عواملی همچون تنوع نقوش گل‌وبوته، امکان دسترسی و قابلیت تصویربرداری دقیق از زوایای مختلف جلدها نیز مدنظر قرار گرفته است.

مبانی نظری

جلدسازی روغنی در ایران

به گواه تاریخ، هنرمند ایرانی در عرصه جلدسازی نسخه‌های خطی، سرشار از ذوق و طبع هنری بوده و هنرنمایی خود را در تمامی فنون، از جمله جلدهای روغنی، به‌خوبی نشان داده است. اگرچه دوران شکوفایی و عظمت هنر تذهیب و کتاب‌آرایی در ایران در دو قرن هشتم و نهم هجری و با تمرکز بر جلدهای سوخت بوده است (Ehsani, 2010, p. 14)، اما جلدسازی روغنی در این دوره رونق چندانی نداشت و به‌ندرت ساخته می‌شد. نقوش روی جلدهای روغنی به‌تدریج رو به ظرافت و زیبایی نهاد، تا جایی که در قرون دوازدهم و سیزدهم هجری قمری به کمال رسید و در مواردی بر جلدهای چرمی و سوخت نیز برتری یافت و مورد توجه قرار گرفت (Gholami Moghadam, 1998, p. 42).

جلد روغنی، گاه به اشتباه جلد لاکی نامیده می‌شود، در حالی‌که اگر این جلد با روغن کمان یا روغن جلای امروزی جلا داده و تثبیت شود «جلد روغنی» و اگر با لاک الکل تکمیل شود «جلد لاکی» نامیده می‌شود (Ehteshami, 2011, p. 72). در این نوع جلد، به‌دلیل آزادی عمل طراح و نقاش در به‌کارگیری تصاویر و نقوش ظریف و زیبا مانند گل‌وبوته، گل‌ومرغ و نقوش حیوانی، و همچنین در برخی نمونه‌ها، کاربرد کتیبه‌هایی در حاشیه جلد شامل آیات قرآن کریم یا احادیث و روایات ائمه اطهار با خطوط طلایی نسخ و نستعلیق، جلوه‌ای خاص ایجاد می‌شد. از این‌رو، اثر هنرمند بر روی جلد کاملاً منحصربه‌فرد بوده و سهم نقاش در آن به‌مراتب بیشتر از صحاف است.

روش ساخت جلد روغنی بدین‌گونه است که ابتدا هنرمند مقوای صاف و مقاوم یا پارچه یا تخته چوب را به اندازه قطع کتاب برش می‌زند، سپس لایه‌ای نازک از خمیر گچ سطح آن را کاملاً می‌پوشاند. پس از آن، لایه‌ای رقیق از روغن کمان بر سطح کار کشیده می‌شود. پس از خشک شدن کامل، سطح آماده‌شده با نقوش گل‌ومرغ، انسان و حیوانات طرح‌اندازی می‌گردد و برای حفاظت، تثبیت و افزایش براقیت، چندین لایه روغن کمان بر آن افزوده می‌شود (Ehsani, 2010, p. 71). به همین سبب، در دوره‌های صفوی تا قاجار، هنرمندان توانستند جلدهای روغنی پرنقش‌ونگار و فاخر تولید کنند که علاوه بر نمایش جلوه‌های هنری، نقش مهمی در حفاظت از نسخه‌های خطی نفیس در برابر آسیب‌ها، آفات و فرسودگی ایفا می‌کردند.

کاربرد جلدهای روغنی در نسخ قرآنی

از قرن ۵ هـ. ق. (۱۱ م) و با رواج ساخت کاغذ، جلدسازی مصحف شریف قرآن کریم از موضوعات مهم مجلدات ایرانی قرار گرفت (Gholami Moghadam, 1998, p. 23). در تاریخ هنر ایران اسلامی، به‌ویژه از قرن ٦ هـ. ق. (۱۲ م) به بعد، که فرهنگ ایرانی ـ اسلامی پایداری بیشتری یافت، قرآن کریم به‌عنوان کتاب مقدس مسلمانان جایگاه والایی در میان ایرانیان داشت. این ارزش و احترام در نمونه‌های برجسته تذهیب و تجلید قرآن‌های خطی که امروزه در کتابخانه‌ها و گنجینه‌های ایران و سایر نقاط جهان نگهداری می‌شود، به‌خوبی آشکار است (Rostami, 2013, p. 22). چنانچه بخواهیم ترتیب اهمیت تجلید کتاب‌ها را در تاریخ جلدسازی ایران اسلامی بیان کنیم، می‌توان گفت: «از قرن ۵ تا ۷ هـ. ق. (۱۱ تا ۱۳ م)، قرآن کریم، دواوین شعرا -به‌ویژه شاهنامه فردوسی- و همچنین متون علمی و ادبی از موضوعات اصلی مجلدات ایرانی بوده‌اند» (Gholami Moghadam, 1998, p. 23). عصر شکوفایی هنر تجلید و کتاب‌سازی ایران مربوط به سده‌های ۸ و ۹ هـ. ق. (۱۴ و ۱۵ م) است که بخشی از این رونق، مدیون فضای مناسب نیمه دوم حکومت ایلخانان، از زمان اسلام آوردن سلاطین مغول و حضور دیوانیان و وزیران ایرانی مسلمان (از ابتدا تا نیمه دوم سده ۸ ق/ ١٤ م) است. از این‌رو سهم قابل توجهی از این شکوفایی به دوره ایلخانان بازمی‌گردد و نقوش باقی‌مانده بر جلدهای این دوره نیز مؤید این موضوع است (Rostami, 2013, p. 24). «بهترین و زیباترین صحافی‌ها و تجلیدهای ایرانی-اسلامی در قرن‌های ۸ و ۹ هـ. (۱۴ و ۱۵ م)، بیانگر احساسی عالی در تزئین جلدها و هنری شگفت‌انگیز است که به‌مراتب برتر از سطح صحافی‌های اروپایی آن عصر بوده و از سرزمین‌های ایران و آسیای میانه به دولت‌های

[1] Charles Sanders Peirce

غرب -به‌ویژه ترکیه- راه یافته و در قرن ۹ هـ. (۱۵ م) بر کار صحافان ایتالیایی نیز تأثیر گذاشته و افق تازه‌ای پیش روی صحافان و جلدسازان غربی گشوده است» (Dal, 1993, pp. 191 & 192). آنچه در گنجینه‌های متعدد جهان از دوره تیموریان چشم‌نواز است، نسخه‌های هنرمندانه با جلدهای نفیس ضربی، سوخت و معرق و نیز نقش‌های بدیع و ماندگار آن‌هاست که اوج شکوفایی این هنر را در تمدن ایرانی-اسلامی نشان می‌دهد (Rostami, 2013, p. 4). اگرچه رایج‌ترین نوع جلد در این دوره، جلد سوخت بود و آثار بسیار نفیسی در این زمینه خلق شد، به‌گونه‌ای که این شیوه به اوج کمال رسید، اما جلدهای روغنی در این دوره به‌ندرت ساخته می‌شدند و نسبت به جلدهای سوخت کمتر مورد توجه بودند. با این حال، نقوش روی جلدهای روغنی به‌تدریج رو به ظرافت و زیبایی نهاد و در قرون ۱۲ و ۱۳ هـ. ق. (۱۸ و ۱۹ م) به کمال رسید و در مواردی بر جلدهای چرمی و سوخت نیز برتری یافت و مورد توجه همگان قرار گرفت (Gholami Moghadam, 1998, p. 42). «مهم‌ترین تحول نگارگری دوره صفوی، جدا شدن نقاشی از کتابت بود. نقاشی ایران پیش از صفویان در خدمت ادبیات و متن قرار داشت، اما با استقلال آن از کتابت، زمینه برای ظهور موضوعات و سبک‌های جدید فراهم شد که عده‌ای آن را راه‌گشای نوآوری در نقاشی ایران می‌دانند. این تغییر به دو عامل وابسته بود: نخست کاهش حمایت درباری و دوم رشد طبقه بازرگان. در نتیجه، هنرمندان به‌جای نسخه‌های مصور، به تک‌نگاره‌ها روی آوردند که به نسبت هزینه‌های کمتری داشت». در دوره افشاریه، به‌دلیل شرایط ناپایدار سیاسی و اجتماعی، هنر دچار آشفتگی و رکود شد و سبک‌های بومی هنری تحت تأثیر جریان‌های اروپایی قرار گرفت و از انسجام پیشین فاصله گرفت. نقاشی این دوره، اگرچه متأثر از شیوه‌های اروپایی بود، همچنان بخشی از اصول سنتی نقاشی ایرانی را حفظ کرد. با تثبیت حکومت زندیه، شیراز به پایگاهی مهم برای فعالیت‌های هنری تبدیل شد و زمینه شکوفایی مکتب زندیه را فراهم کرد. در این دوره، گرایش به تلفیق سنت‌های صفوی در هنر گسترش یافت و بسیاری از نقاشان به تزئین اشیائی چون قلمدان، قاب آیینه، جلد کتاب و صندوقچه جواهر و مانند آن روی آوردند. ظرافت، نازک‌کاری و رنگ‌پردازی دل‌انگیز در آثار زیرلاکی و نقوش گل‌ومرغ این دوره قابل توجه است. هنر نقاشی زندیه که ادامه سنت اواخر صفوی بود، با تغییراتی اندک به دوره قاجار منتقل شد (Hosseini Motlagh, 2013, pp. 25- 27). نقاشی گل‌ومرغ در دوره قاجار نسبت به آثار اولیه صفوی دگرگونی‌های قابل توجهی یافت، هرچند این تغییرات تدریجی و آرام بوده است. آثار گل‌ومرغ قاجاری را می‌توان ادامه سنت زندیه دانست، با این تفاوت که تنوع بیشتری یافته و به‌صورت کاربردی در اشیاء مختلف به‌کار رفته است. در این دوره، این هنر کمتر تحت تأثیر نقاشی چینی یا اروپایی قرار داشت و بیش از پیش ماهیتی بومی و ایرانی یافت و انعکاسی بود از حال و هوای فرهنگ و هنر ایران در عصر قاجار (Panjehbashi, 2015, p. 67)؛ از این‌رو، در دوره قاجار، نقاشی گل‌وبوته و گل‌ومرغ بر بسترهای مختلف با ظرافت و نازک‌کاری فراوان اجرا می‌شد. گل‌وبوته‌ها پخته‌تر و دقیق‌تر شده و از ظرافت پرداز بیشتری برخوردار بودند، به‌گونه‌ای که آثار خلق‌شده جلوه‌ای چشم‌نواز داشتند. اساس این هنر، علاوه بر طراحی دقیق، استفاده از روش «پرداز» یا نقطه‌پردازی است که در آن، با نقطه‌چین‌های بسیار ریز، سایه‌روشن در اجزای طرح ایجاد می‌شود. در تصویر ۱، بخش‌هایی از نقش یک گل که به شیوه پرداز اجرا شده و نقطه‌چین‌های (اجراشده با قلم‌مو) ایجادکننده سایه‌روشن به‌وضوح قابل مشاهده است.



تصویر ۱: بخشی از جلد روغنی گل‌وبوته‌دار، قرن ۱۰ هـ. ق

(نسخه ٤ قاجاریه، کد۲۲۰۹، کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)

جلدهای روغنی به‌دلیل ویژگی‌های ممتاز سطحی، امکان اجرای نقاشی و خلق طرح را با روش‌ها و موضوعات گوناگون برای هنرمند فراهم می‌کنند. این نوع جلد به هنرمند اجازه می‌دهد تا با استفاده از قلم‌مو و رنگ‌های مختلف، ایده‌ها و مفاهیم مورد نظر خود را به‌صورت مستقیم بر سطح جلد اجرا کند. در نتیجه، تنوع و تعدد طرح‌های اجراشده بر جلدهای روغنی به‌قدری گسترده است که ارائه یک طبقه‌بندی دقیق و منسجم را دشوار می‌سازد. با این حال، با توجه به شباهت و هم‌خوانی قابل توجه طرح‌ها و نقوش این جلدها با

هنرهای ظریف ایرانی نظیر نگارگری، تذهیب، تشعیر و قالی‌بافی، و همچنین توجه ویژه هنرمندان به این شیوه، می‌توان جلدهای روغنی را از حیث طرح، نقش و شیوه اجرا در دسته‌های مختلفی طبقه‌بندی کرد (Rostami, 2013, p. 108). تنوع نقوش در جلدهای روغنی نسخه‌های خطی، ارتباط مستقیمی با مضمون و محتوای این نسخه‌ها دارد. در جلدهای مصاحف قرآن کریم، هرچند نقوش غالب شامل طرح‌های گل‌وبوته است و به‌دلیل ملاحظات شرعی از به‌کارگیری تصاویر جانداران پرهیز شده، اما در برخی از این آثار، نقوش پرندگان (مرغ) در کنار گل‌ها نیز مشاهده می‌شود. این ترکیب که در قالب «جلدهای روغنی گل‌ومرغ» شناخته می‌شود، واجد بار معنایی و نمادین است و می‌توان آن را بازتابی از انسان‌های حقیقت‌جو و در جست‌وجوی تعالی دانست. با این وجود، فراوانی نقوش گل‌وبوته به‌مراتب بیشتر است. بررسی مجموعه جلدهای روغنی نشان می‌دهد که اغلب آثار با نقوش گل‌وبوته مزین شده‌اند و تعداد کمتری به نقوش گل‌ومرغ اختصاص دارد. در ادامه، این دو دسته اصلی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

جلدهای روغنی گل و بوته

این دسته از جلدها، بر اساس سنت قرون اولیه اسلامی که به‌کارگیری نقش انسان و جانوران در اماکن مذهبی را منع می‌کرد، در طراحی جلد قرآن‌ها نیز این اصل را رعایت می‌کردند. ازاین‌رو، در اغلب قرآن‌ها تنها نقوش گل، برگ و گیاه به‌کار می‌رفت و از تصویرپردازی انسان، جانوران و پرندگان پرهیز می‌شد. حواشی جلدها نیز بنا بر میزان اهمیت و نفاست اثر، با بوته‌های ریز یا ریسه‌های گل تزئین می‌گردید. گاه برای افزایش شکوه اثر، زمینه جلد با مرغش تیره‌رنگ، تزئین می‌شد تا بر جلوه و ارزش هنری آن افزوده شود. در برخی از جلدهای نفیس، کتیبه‌هایی در حاشیه جلد شامل آیات قرآن کریم و در مجلدات کتب مذهبی، احادیث پیامبر اکرم(ص) و روایات ائمه(ع) با خطوط طلایی نسخ و نستعلیق به‌عنوان تزئین به کار می‌رفت (Ehsani, 2010, p. 78). در دوره صفویه، این‌گونه جلدهای گل‌وبوته برای قرآن و کتب ادبی ساخته می‌شدند. در این دوره، نقش‌مایه‌های اصلی عمدتاً در بخش میانی دفتین یا لت‌ها اجرا می‌شد و از حاشیه متمایز بود. در مقابل، حاشیه جلد با گل‌ها و بوته‌های ریزتر و نیز کتیبه‌های خوش‌نویسی‌شده به خطوط نسخ، ثلث و نستعلیق تزئین می‌گردید (Rostami, 2013, p. 109)؛ مانند تصویر جلد ۲، کد ۱۶۵۳ که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

همچنین یکی از پرکارترین جلدهای روغنی در عصر قاجار از نوع گل‌وبوته است. این نوع تزئین در قالب ترکیب‌بندی‌های متنوعی بر زمینه‌هایی با رنگ‌های سرخ، سیاه، سبز، اخرایی، طلایی، زرک و مرغش اجرا می‌شد (Rostami, 2013, p. 122). در این میان، بیشترین نقوش به گل‌ها اختصاص دارد و از میان آن‌ها، گل‌های به‌کاررفته شامل گل‌های صدبرگ، نسترن، سنبل، شکوفه، میخک، شقایق، پامچال، کوکب، جعفری، لاله، بابونه، همیشه‌بهار، زنبق، فندق، نرگس، بداغ و رعنا است. در میان این گل‌ها، گل صدبرگ بیشترین کاربرد را دارد (Attarzadeh & Seif, 2018, p. 76).

گل صدبرگ، یا گل سرخ پررنگ، از گل‌های بومی مناطق مرکزی و جنوب مرکزی ایران است و در اقلیم‌های مشابه نیز رشد می‌کند. این گل جذاب و چشم‌نواز، علاوه بر رنگ سرخابی خاص خود، به‌دلیل گلبرگ‌های فراوان، درهم‌تنیده و دارای سایه‌روشن‌های متنوع، به‌عنوان یکی از نشانه‌های فصل بهار و نماد زیبایی، وارد ادبیات، شعر و نقاشی ایرانی شده است (Mohseni Nia & others, 2010, p. 78).

جلدهای روغنی گل و مرغ

در گذشته، طرح زیبای گل‌ومرغ بخشی جدایی‌ناپذیر از هنر تشعیر و نگارگری سنتی به شمار می‌رفت، اما امروزه به‌عنوان شاخه‌ای مستقل در نگارگری ایرانی شناخته می‌شود و هنرمندانی صرفاً در این حوزه به مهارت و تخصص دست یافته‌اند که در واقع هنر آنان «گل‌ومرغ‌سازی» است. طرح گل‌ومرغ ترکیبی از گل‌ها، شاخسارهای رنگارنگ و تصاویر پرندگان است که با رعایت موازنه و تناسب در ترکیب‌بندی نقاشی قرار می‌گیرد و حس زیبایی و آرامش را در بیننده ایجاد می‌کند. این طرح در هنرهای سنتی و نگارگری اسلامی، نماد بهار، شادی و زندگی محسوب می‌شود و موجب برانگیختن حس وجد و سرور در مخاطب می‌گردد (Yavari, 2011, p. 56). این الگو با الهام از طبیعت و تأکید بر زیبایی‌های نمادین، هویت هنری اسلامی. ایرانی را حفظ کرده و به یکی از پرکاربردترین الگوهای تزئینی در هنرهای دستی و تجسمی ایران تبدیل شده است. «نخستین آثاری که می‌توان آن‌ها را سرآغاز شکل‌گیری هنر گل‌ومرغ دانست، به‌واسطه نقاشی‌های تک‌ورقی و چند دهه پس از آزاد شدن نقاشان از دستورات کارفرما، در سال‌های آغازین قرن ۱۱ هـ (۱۷ م) در نقاشی ایرانی ظاهر شد. تا پیش از این زمان، درون‌مایه آثار نقاشی ایرانی بیشتر صحنه‌هایی از داستان‌های حماسی، تاریخی و عاشقانه بود» (Shahdadi, 2013, p. 16). همچنین، «در آثار دوره قاجار، کاربرد گسترده نقش‌مایه‌های گل‌ومرغ در تزئین جلد متون مذهبی -به‌ویژه قرآن- مشاهده می‌شود که نشانگر نمادپردازی نهفته در بطن این تصاویر است. از آنجا که تصویر روی جلد کتاب باید بازتابی از محتوای آن باشد، نقاشی گل‌ومرغ به‌خوبی بیانگر احوال انسان‌های حقیقت‌جو است که با تلاوت قرآن در پی راز و نیاز با پروردگار (معشوق) خویش هستند. به تعبیری دیگر، در این تصاویر، انسان عاشق همچون مرغی تمثیلی در کنار گل که نماد ذات الهی است، به تصویر کشیده می‌شود» (Panjehbashi, 2015, p. 68).

نشانه و نشانه‌شناسی

«زبان هنر اسلام، زبانی نمادین و رمزگونه است و این رموز و نمادها حامل معنای درونی و ذاتی این هنر بوده و تنها راه بررسی معنای هنر اسلام و آثار هنری آن، بررسی این نمادها و سمبل‌هاست. در واقع می‌توان گفت زبان نمادین، زبانی است که هنر در تمدن‌های دینی برمی‌گزینند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می‌کند» (Thaskhori, 2011, p. 34). هنر در هر شکلی یکی از اصلی‌ترین زمینه‌های استفاده از نشانه‌ها می‌باشد. از آن‌جا که هنر ذاتاً خلاقانه و نوآورانه است، ناگزیر از بهره‌گیری از نشانه‌هاست. از همان زمانی که بشر نیاز به برقراری ارتباط را دریافت، مفهوم نشانه، نماد و رمز نیز شکل گرفت (Toofan, 2020, p. 88). نشانه‌شناسی علم مربوط به نظام‌های نشانه‌ای است؛ یعنی شناخت روش‌های ارتباطی فردی و گروهی به مدد نشانه‌های فرهنگی (Pakbaz, 2007, p. 574). از دهه ۱۹۵۰ به این سمت، نشانه‌شناسی به‌عنوان روشی پژوهشی -به‌ویژه در قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک ارتباط- مورد استفاده قرار گرفته است. «نشانه‌شناسی چیزی است که در چارچوب خاص، نشانه چیز دیگری باشد؛ به عبارت دیگر به چیزی غیر از خود دلالت کند. چنانچه یک نشانه تصویری در یک اثر می‌تواند تنها به یک چیز یا چند چیز دلالت داشته باشد. یک نشانه نسبت دال و مدلول را شامل می‌شود و کشف این ارتباط باعث رسیدن به معنا یا معناهای تصویری است. معنای نشانه‌ها در نشانه‌شناسی می‌تواند امری تأویلی، برداشت ذهنی یا امری قراردادی باشد» (Mahdavi, 2015, p. 57).

نظریه دلالت‌های سه‌گانه‌ی پیرس در نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علم بررسی معنا و نحوه بازنمایی آن است. در این حوزه، دلالت‌های مستقیم و ضمنی وجود دارند که رابطه میان دال (نشانه) و مدلول (معنا) را تبیین می‌کنند و نشان می‌دهند که مفهوم دال (نشانه) با دو نوع مدلول (آشکار و پنهان) شکل می‌گیرد و معنا توسط هر دو آن‌ها به وجود می‌آید (Toofan, 2020, p. 90). چارلز سندرز پیرس، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، بنیان‌گذار آنچه امروزه با عنوان نشانه‌شناسی شناخته می‌شود، به شمار می‌رود. پیرس نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱) نشانه‌های شمایلی، ۲) نشانه‌های نمایه‌ای و ۳) نشانه‌های نمادین. نشانه شمایلی نشانه‌ای است که میان صورت و مفهوم آن شباهت عینی و تقلیدی وجود دارد؛ مانند نقش مار که بر خود مار دلالت می‌کند و به سبب شباهت ظاهری می‌توان از اولی به دومی پی برد. تصویر و عکس اشیاء و اشخاص و سایر موارد مشابه نیز در این دسته قرار می‌گیرند، زیرا در آن‌ها رابطه‌ای میان تصویر و امر واقعی وجود دارد. نشانه نمادین نشانه‌ای است که به تصویرکننده نیاز داشته باشد. از ویژگی‌های نماد این است که هرگز کاملاً اختیاری نیست، زیرا در شکل‌گیری اولیه آن پیوندی میان دال و مدلول وجود دارد. نشانه نمایه‌ای بازنمودی است که از طریق قیاس صورت می‌گیرد، نه بر اساس شباهت، بلکه بر پایه ارتباط علّی یا پیوستگی وجودی میان نشانه و موضوع و یا حواس و خاطرات شخصی (که حکم نشانه را دارند) شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که نشانه از طریق رابطه‌ای واقعی یا تجربی با موضوع خود پیوند دارد. به بیان دیگر، نشانه نمایه‌ای بر مبنای نوعی پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی میان موضوع و نشانه شناخته می‌شود (Shamili & Maleki, 2012, p. 118).

براساس تعریف پیرس: «نشانه چیزی است که با شناسایی آن می‌توان به اطلاعات بیشتری دست یافت. نشانه‌ها انسان را به فراتر از خود ارجاع می‌دهند، زیرا هر نشانه در واقع دلالت بر چیزی دیگر دارد. در سنت اسکولاستیک نیز نشانه به‌عنوان چیزی که جای چیز دیگری قرار می‌گیرد تعریف شده است و به نظر می‌رسد این ویژگی بازنمایی، مهم‌ترین خصیصه مشترک همه نشانه‌ها باشد» (Johansen & Larsen, 2009, p. 55).

نشانه‌شناسی پیرس در حوزه فلسفه، پژوهش هنر و تفسیر آثار هنری کاربرد گسترده‌ای دارد. بسیاری از محققان از آن به‌عنوان ابزاری برای روشن‌تر کردن معناها و مفاهیم در مسیر کشف واقعیت و قوانین حاکم بر آن استفاده می‌کنند (Dastgir, 2024, 68)؛ از این‌رو، نشانه‌شناسی پیرس به‌عنوان یک چارچوب نظری، امکان تحلیل عمیق و پویا از معناها و مفاهیم را در حوزه‌های فلسفی و هنری فراهم می‌کند و به پژوهشگران در کشف ساختارهای معنایی پنهان در متون و آثار هنری یاری می‌رساند.

بحث و یافته‌ها

جستجوهای گسترده میدانی، الکترونیکی و کتابخانه‌ای در راستای شناسایی جلدهای روغنی نسخه‌های قرآن کریم در بخش مخطوطات کتابخانه آستان قدس رضوی، منجر به گردآوری اطلاعات جدیدی در این حوزه شد. پس از پیگیری‌های فراوان، تعداد ۲۲۸ جلد روغنی از نسخه‌های قرآنی جهت بررسی در اختیار نگارندگان قرار گرفت (احتمالاً نسخه‌های متعدد دیگری نیز در این مجموعه وجود دارد که در اختیار این پژوهش قرار نگرفته است). از این تعداد، ۲۰ جلد روغنی دارای نقش گل‌ومرغ و ۲۰۸ جلد دارای نقش گل‌وبوته هستند. با توجه به محدودیت‌های ارائه مقاله، در این پژوهش اطلاعات ۲۰ جلد روغنی از نسخه‌های قرآن کریم مزین به نقوش گل‌وبوته مورد بررسی قرار گرفته که مشخصات آن‌ها در جدول ۱ ارائه شده است.

در میان این آثار، تاریخ قطعی ساخت جلد تنها در چهار مورد مشخص است (ردیف‌های ۱۴ تا ۱۷ جدول ۱) که با استناد به آن‌ها می‌توان سیر تحول نقوش و شیوه بازنمایی گل‌وبوته را در دوره‌های مختلف مورد ارزیابی قرار داد.

جدول ۱: نسخ قرآن کریم دارای جلدهای روغنیِ مزین به نقوش گل‌وبوته درکتابخانه آستان قدس رضوی

ردیف	کد شناسه	نوع جلد	ابعاد	تنوع نقوش	تاریخ کتابت (هـ. ق)	تاریخ ساخت جلد (هـ. ق)
۱	۲۳۱	روغنی	۳۳*۲۱/۵	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۲	۱۵۲٤	روغنی	۱۹*۳۱	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۳	۱۵۸۰	روغنی	۲۲*۱٤	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
٤	۱۵۱۰	روغنی	۲۱*۱۳	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
٥	۲۰۸	روغنی	٤۰/۳*۲۷/۳	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
٦	۱۵۰۸	روغنی	۲۳*۱٥	گل‌وبوته	قرن ۱۲	قرن ۱۲
۷	۱۵۲۲	روغنی	۲۹*۱۹	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۸	۱۵۲۸	روغنی	۳۳*۱٤	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۹	۲۷۵۸	روغنی	۲۷/٥*۱۸/٥	گل‌وبرگ	قرن ۱۲	قرن ۱۳
۱۰	۲۱۷۳	روغنی	۱۸*٥	گل‌وبوته	قرن ۱۲	قرن ۱۳
۱۱	۱۹٦۰	روغنی	۹*۱٤	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۱۲	۲۰۲۷	روغنی	۱۰*۱٥	گل‌وبوته	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۱۳	۱۵٤۲	روغنی	۷*۱۱	گل‌وبوته	قرن ۱۲	قرن ۱۲
۱٤	۲۲۰۹	روغنی	۲۱*۱٥	گل‌وبوته	قرن ۱۰	قرن ۱۳
۱٥	۱٦۸۹	روغنی	۸*٦	گل‌وبوته	قرن ۹	قرن ۱۲
۱٦	۱٦٥٦	روغنی	۲۲*۱٥	گل‌وبوته	قرن ۱۰	قرن ۱۱
۱۷	۱٦٥۳	روغنی	۲۹*۱۸	گل‌وبوته	قرن ۱۰	قرن ۱۰
۱۸	۳٦۷۰	روغنی	۳۳/۲*۲۱/٥	گل‌وبرگ	قرن ۱۳	قرن ۱۳
۱۹	۳٦٥۱	روغنی	۲٦/٥*۱٦	گل‌وبرگ	قرن ۱۲	قرن ۱۳
۲۰	۳٥۲۱	روغنی	۱٤/۷*۹	گل‌وبرگ	قرن ۱۳	قرن ۱۳

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، جامعه بررسی این پژوهش شامل چهار جلد روغنی ممتاز و تاریخ‌دار با کدهای ۲۲۰۹، ۱۶۸۹، ۱۶۵۶ و ۱۶۵۳ (ردیف‌های ۱۴ تا ۱۷ جدول ۱) است که مربوط به دوره‌های صفوی و قاجار هستند. دلیل انتخاب این نسخه‌ها در گام نخست، تاریخ‌دار بودن و انتساب قطعی آن‌ها به دوره‌های تاریخی مورد مطالعه و سپس کیفیت بالای جلدها، تنوع نقوش، و امکان دسترسی و تصویربرداری دقیق از زوایای مختلف آن‌ها بوده است.



تصویر۲: جلد روغنی گل‌وبوته‌دار، قرن ۱۰هـ. ق
(کد ۱٦٥۳، کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)



تصویر۳: جلد روغنی گل‌وبوته‌دار، قرن ۱۱هـ. ق
(کد ۱٦٥٦، کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)

	
تصویر ٤: جلد روغنی گل‌وبوته‌دار، قرن ۱۲ هـ. ق (کد ١٦٨٩، کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)	تصویر ٥: جلد روغنی گل‌وبوته‌دار، قرن ۱۳ هـ. ق (کد ۲۲۰۹، کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)

توصیف جلد روغنی نسخ منتخب

نمونه منتخب ۱) قرآن، شماره ثبت ۱۶۵۳، کتابت و ساخت جلد در قرن ۱۰ هـ. ق. (عصر صفوی)

حاشیه اثر شامل کتیبه‌های بازوبندی با حدیث نبوی به خط رقاع و نقوش گل‌وبرگ در متن است. در سطح جلد، مجموعه‌ای از گل‌ها با انواع غنچه‌ها و گل‌های متنوع با تراکم بالا بر زمینه‌ای مشکی اجرا شده است. شاخه‌ها از مرکز به جهات مختلف بالا و پایین امتداد یافته‌اند، به‌گونه‌ای که اثر از تمامی جهات خوانایی دارد. در این اثر پرنده‌ای مشاهده نمی‌شود، اما غنچه‌ها، گل‌های کوچک‌تر و برگ‌ها همراه با تزئینات، فضای بصری را به‌طور کامل پر کرده‌اند. تنوع رنگی گل‌ها بالاست و فضایی رنگین ایجاد شده است. اطراف اثر را چهار لچک قرینه تشکیل می‌دهد که با گل‌ها و برگ‌ها تزئین شده‌اند و حاشیه‌ای سه‌قسمتی به رنگ طلایی با نقوش ختایی، کل اثر را احاطه کرده است. در حاشیه دوم، حدیث نبوی به خط رقاع و به رنگ طلایی درج شده که بر غنای بصری اثر افزوده است. متن حدیث به این شرح است: «قال رسول الله صلّي الله عليه و آله و سلم: «يا سلمان، عليک بقرائة القرآن، فإن قرائته كفارة للذنوب، و ستر من النار، و أمان من العذاب، و يعطى الله بكل آية ثواب مائة شهيد، و يرفع الله بكل آية درجة فى أعلى عليين، اللهم ارزقنا قرائته: پیامبر اسلام(ص) فرمودند: (ای سلمان، قرآن را بخوان؛ زیرا تلاوت آن، کفاره گناهان، پوششی از آتش و ایمنی از عذاب است. خداوند برای هر آیه، پاداش صد هید عطا می‌کند و به ازای هر آیه، درجه‌ای در مرتبهٔ اعلی علیین به او می افزاید» (تصویر۲).

نمونه منتخب ۲) قرآن، شماره ثبت ۱۶۵۶، کتابت در قرن ۱۰ هـ. ق. و ساخت جلد در قرن ۱۱ هـ. ق. (عصر صفوی)

جلد روغنی گل‌وبوته‌دار با حاشیه ختایی مکرر زرین و جدول گره‌بندی متن، و زمینه‌ای زرین با نقوش گل‌وبوته است. در این اثر، ترکیبی شبیه دسته‌گل با ساختار و شاخه‌هایی مشخص دیده می‌شود که از پایین صفحه آغاز شده و در قالب کادری عمودی بر زمینه نخودی‌رنگ امتداد یافته است. تنوع چشمگیر گل‌ها، غنچه‌ها و برگ‌ها از ویژگی‌های برجسته اثر است و پردازهای ظریف هنرمند بر غنای بصری آن افزوده است. گل بزرگ صدتومانی در بخش بالایی کادر قرار گرفته و توجه بیننده را جلب می‌کند. در این اثر پرنده‌ای دیده نمی‌شود و حاشیه‌ای طلایی و ساده با نقوش ختایی بر روی زمینهٔ تیره، کل ترکیب را احاطه کرده است (تصویر ۳).

نمونه منتخب ۳: قرآن، شماره ثبت ۱۶۸۹، کتابت در قرن ۹ هـ. ق. و ساخت جلد در قرن ۱۲ هـ. ق. (عصر قاجار)

حاشیه اثر با گره‌بندی و نقوش گل‌وبرگ تزئین شده است. روی جلد، مجموعه‌ای از گل‌ها با انواع غنچه‌ها و گل‌های متنوع با تراکم نسبتاً بالا بر زمینه‌ای تیره اجرا شده است. گل‌های اصلی و بزرگ در نخستین نگاه توجه مخاطب را جلب می‌کنند. شاخه‌ها از مرکز به جهات بالا و پایین امتداد یافته‌اند، به‌گونه‌ای که اثر از تمامی جهات خوانایی دارد. منبع نور به‌صورت منتشر از روبه‌رو می‌باشد. غنچه‌ها، گل‌های کوچک‌تر و برگ‌ها فضای اثر را پر کرده‌اند و حاشیه‌ای دوقسمتی آن را احاطه کرده است. متاسفانه این اثر دچار آسیب جدی شده و بیشترین آسیب در بخش حاشیه جدول مشاهده می‌شود (تصویر ۴).

نمونه منتخب ۴: قرآن، شماره ثبت ۲۲۰۹، کتابت در قرن ۱۰ هـ. ق. و ساخت جلد در قرن ۱۳ هـ. ق. (عصر قاجار)

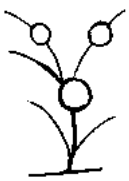
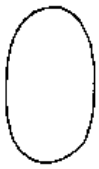
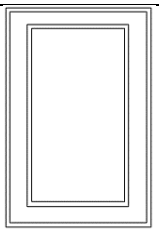
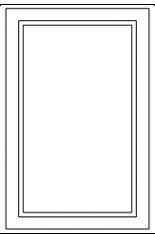
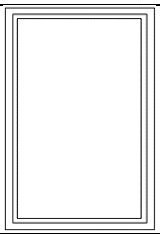
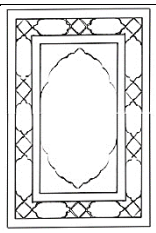
جلد روغنی گل‌وبوته‌دار با نقوش گل‌وبرگ بر زمینه مشکی و حاشیه گل‌وبرگ میان دو جدول مشکی گره‌بندی‌شده است. این جلد دارای ترکیبی متراکم از گل‌های صدبرگ، نسترن، نرگس و سایر گونه‌ها همراه با تزئینات فراوان و برگ‌های متنوع است که سطح زمینه را به‌طور کامل پوشانده‌اند. گل‌های بزرگ و اصلی در مرکز کادر قرار دارند و حرکت بصری از مرکز به جهات مختلف شکل گرفته است. مرکز توجه اثر در یک‌سوم میانی کادر قرار دارد که با گل‌های اصلی و بزرگ چیدمان شده است. در بخش‌های بالا و پایین کادر، گل‌های کوچک‌تر و غنچه‌ها دیده می‌شود که با امتداد و حرکت ساقه‌ها، نگاه مخاطب را به اطراف هدایت می‌کنند. در این اثر پرنده‌ای مشاهده نمی‌شود و

کل ترکیب بر زمینه‌ای تیره اجرا شده است. حاشیه داخلی و بیرونی با جدول‌کشی و طرح شطرنجی طلایی بر زمینه تیره مشخص شده و حاشیه میانی نیز با نقوش گل‌های چهارپر بر زمینه‌ای مشکی اجرا شده است (تصویر ۵).

نشانه‌شناسی نقوش گل و بوته در نمونه‌های منتخب

در این بخش، نخستین مرحله در نشانه‌شناسی نقوش، شناسایی ساختار و ترکیب‌بندی عناصر در سطح جلد است. این مرحله از آن جهت اهمیت دارد که امکان بررسی ارتباط عناصر بصری، نحوه چیدمان آن‌ها در گستره جلد و نیز نوع مقطع رویش گل‌ها را فراهم می‌سازد. ترکیب‌بندی‌های به‌کاررفته در این جلدها به سه صورت قابل دسته‌بندی است: الگوی اول، ترکیب‌هایی با پیچش مدور که در آن مقطع رویش به زمین متصل نیست و گل‌ها به‌صورت معلق و جدا از زمینه جلد به نظر می‌رسند. الگوی دوم، ترکیب‌هایی با مقطع رویش مشخص است که در آن گل‌ها بر شاخه‌هایی رشد یافته‌اند که از یک ریشه یا ساقه اصلی منشأ می‌گیرند. الگوی سوم، ترکیب‌هایی با مقطع رویش نامشخص است که در آن تراکم بصری، درهم‌تنیدگی و تنوع گل‌ها بسیار بوده و ترکیبی شلوغ و فشرده ایجاد شده است. بر این اساس، خلاصه تحلیل ترکیب‌بندی نمونه‌ها در جدول ۲ ارائه شده است. در این جدول، ترکیب‌بندی و نحوه کادربندی هر جلد ترسیم و مشخص شده است.

جدول ۲: انواع ترکیب‌بندی نقوشِ گل و مرغ روی جلد روغنی

نسخهٔ ۱۶۵۳	نسخهٔ ۱۶۵۶	نسخهٔ ۱۶۸۹	نسخهٔ ۲۲۰۹
			
مقطع رویش مدور	مقطع رویش مدور	مقطع رویش مشخص	مقطع رویش نامشخص و متراکم
			
			

جدول شماره ۳ تفکیک ویژگی‌های بصری نقوش جلدهای روغنی منتخب و همچنین نام گل‌های به‌کاررفته در هر جلد را ارائه می‌کند. تمامی گل‌ها در نقاشی گل‌وبوته از نظر رنگ، شکل، میزان تراکم گلبرگ‌ها و نیز پردازهای ظریف که حجم گل‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهند، با گونه‌های طبیعی خود مطابقت دارند و حضوری زنده و باطراوت در در نقاشی گل‌وبوته ایجاد می‌کنند. در این آثار، بیشتر گل‌های صدبرگ، نسترن، آرتیشو و در کنار آن‌ها گل‌های جعفری، رعنا و بداغ مشاهده می‌شود. همچنین گونه‌هایی مانند گل‌های سنبل، همیشه‌بهار، شقایق، لاله وحشی، نرگس، میخک، شکوفه‌های درخت به و دیگر گل‌ها نیز در این آثار به تصویر کشیده شده‌اند. اگرچه تمامی این گل‌ها در هنر گل‌وبوته از اهمیت برخوردارند و واجد مفاهیم نمادین و عرفانی هستند، اما به دلیل کاربرد بیشتر و جایگاه برجسته‌تر، تنها برخی از گونه‌های مهم‌تر (از نظر نمادین) به اختصار تشریح می‌شوند.

گل صدبرگ (گل سرخ): بوته‌های گل سرخ صدبرگ در فصل بهار به‌صورت پی‌درپی گل می‌دهند. گل سرخ به‌عنوان نماد بسیاری از مفاهیم ادبی و هنری همچون زیبایی، پیروزی، رشادت، لطافت، معشوق و غیره، وارد عرصه کلام و تصویر شده است. در متون ادبی و آثار تصویری کهن فارسی، گل سرخ در میان گیاهان دارای بار نمادین، جایگاهی ممتاز دارد و در آثار گل‌ومرغ از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است (Shahdadi, 2013, p. 86).

گل نسترن: «بوی ملایم و مطبوع نسترن باعث شده که در ادبیات از آن به وفور یاد شود و عطر نسرین شیراز که از مرغوب‌ترین انواع آن است، در فضای عطاری‌ها شناخته‌شده باشد. در شعر و ادب فارسی، گل نسترن و نسرین نمادی از آرزو و همدمی است» (Ghanbari, 1999, p. 100).

گل سنبل: محبوبیت این گل به ایران باستان بازمی‌گردد. سنبل در ادبیات نماد وفاداری است و به‌دلیل هم‌زمانی رویش آن با بهار، به نمادی از فصل بهار نیز تبدیل شده و یکی از اجزای سفره هفت‌سین ایرانیان است.

گل لاله: در ادب فارسی، لاله اغلب مظهر رنج و گداز عشق است و لکه سیاه مرکز آن به دل سوخته عاشق تعبیر می‌شود. همچنین در تعبیرات، لاله از خون می دمد و در فرهنگ ایرانی نماد شهادت است.

گل شقایق: رنگ سوخته شقایق و قلب سیاه آن در شعر و ادب فارسی، این گل را به نماد دل عاشق تبدیل کرده است (Ghanbari, 1999, pp. 97-114).

گل نرگس: شش گلبرگ سفید نرگس همراه با دایره زرد مرکزی و گاه تیرگی بخش میانی آن، شکل چشم را تداعی می‌کند. بخش زردرنگ میانی گل، حالت بیمارگونه به چشم نرگس می‌دهد؛ از این‌رو، در ادبیات فارسی چشم بیمار، خمار و خواب‌آلود به نرگس تشبیه شده است (Gerami, 2007, p. 371). نرگس در شعر و ادب فارسی بسیار تکرار شده و در ذهن ایرانیان یادآور چشم یار است. به نظر می‌رسد این گل در جلد شماره ۴ بیشتر جنبه تزئینی داشته و نسبت به گل صدبرگ با اهمیت کمتری در میان دیگر گل‌ها جای گرفته است.

گل همیشه‌بهار: «گل همیشه‌بهار با گلبرگ‌های شعاعی و آفتاب‌گون خود از عناصر ثابت و مکرر در نقاشی گل‌ومرغ و ادبیات شاعران است» (Ghanbari, 1999, p. 112). این گل نماد پایداری و تداوم زندگی است، زیرا برخلاف بسیاری از گل‌ها در طول سال (در شرایط مناسب) همواره در حالت رویش و شکوفایی باقی می‌ماند.

گل رعنا: «این گل، دورو و دورنگ است، دارای دو رنگ زرد (از بیرون) و سرخ (از درون) می‌باشد و از این‌رو، در ادبیات فارسی رخسار زرد عاشق و دل خونین معشوق به آن تشبیه شده است؛ به عبارتی دیگر، واژه رعنا مفهوم دو رنگی و دورویی دارد» (Ghanbari, 1999, p. 123).

گل میخک: در بررسی متون ادبی فارسی، بار نمادین مشخص و گسترده‌ای برای این گل مشاهده نمی‌شود، با این حال در برخی منابع به‌عنوان نماد عشق و گاه سیاست نیز ذکر شده است (تنها گلی که این دو نماد را دارد (Ghanbari, 1999, p. 119).

گل کنگرفرنگی (آرتیشو): این گل در ادبیات فارسی نماد صبر، تحمل، عشق پنهان و احساسات عمیق است که به‌آسانی آشکار نمی‌شوند. این تعبیر به ساختار لایه‌لایه و پیچیده درونی آن نسبت داده می‌شود که تنها با صبر و حوصله می‌توان به قلب آن دست یافت.

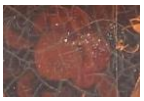
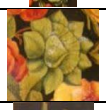
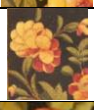
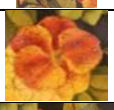
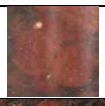
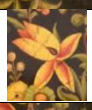
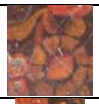
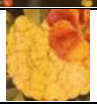
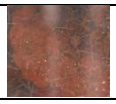
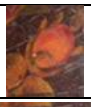
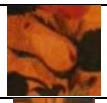
شکوفه به: شکوفه به‌دلیل شکوفایی و گل دادن در فصل بهار، نماد امید و زندگی دوباره است. نمونه‌ای از کاربرد این واژه در شعر خاقانی نیز آمده است (Ghanbari, 1999, p. 103):

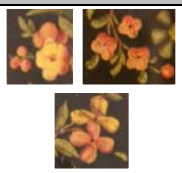
تهنیت بادا که در باغ سخن گر شکوفه فوت شد نوبر بزاد (خاقانی)

از بررسی نقوش جلدهای منتخب می‌توان به این نتیجه رسید که گل‌هایی چون صدبرگ، نسترن، جعفری و آرتیشو در میان این جلدها مشترک‌اند و معمولاً در بسیاری از آثار به‌کار رفته‌اند.

جدول ۳: تفکیک ویژگی‌های بصری نمونه‌های مطالعاتی نقاشی گل و مرغ

شماره جلد		نسخهٔ ۱۶۵۳	نسخهٔ ۱۶۵۶	نسخهٔ ۱۶۸۹	نسخهٔ ۲۲۰۹
تصویر جلد					
بن‌مایه‌های نقوش تزئینی زمینهٔ اثر	گل صدبرگ				
	گل صدبرگ سفید	-	-	-	
	گل پامچال	-		-	-

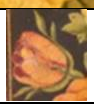
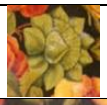
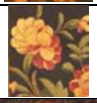
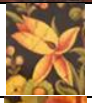
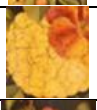
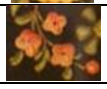
شماره جلد	نسخهٔ ۱۶۵۳	نسخهٔ ۱۶۵۶	نسخهٔ ۱۶۸۹	نسخهٔ ۲۲۰۹
گل جعفری				
گل جعفری کم‌پَر		–	-	–
گل سنبل ایرانی		-	-	
گل آرتیشو				
گل میخک		-	-	-
گل نسترن				
گل شقایق		-		
گل لاله ایرانی وحشی			-	
گل رعناياقاصدک				
گل بداغ		-		
شکوفه به	-		-	-
غنچه سرخ نیمه باز				
غنچه سرخ بسته				
غنچه نیمه باز نسترن	–		-	–
غنچه بسته نسترن	–		-	–
غنچه بسته آرتیشو	-		–	–
گل نرگس	-		-	
گل همیشه‌بهار	-	-	-	

شماره جلد		نسخهٔ ۱۶۵۳	نسخهٔ ۱۶۵۶	نسخهٔ ۱۶۸۹	نسخهٔ ۲۲۰۹
	گل‌های وحشی		-		_
	نقوش نوشتاری	-	-	-	

نمادها و مفاهیم در نقاشی گل و بوته

مضمون گل یکی از موضوع‌های شناخته‌شده و پرکاربرد در ادبیات و هنر ایرانی است و در میان عام و خاص رواج گسترده‌ای داشته است؛ به‌گونه‌ای که «دیوان هیچ شاعری را نمی‌توان یافت که از گل و پرنده سخن نگفته باشد. هنرمندان ایرانی همواره این نمادها را در آثار خود به‌کار گرفته‌اند و با ترسیم گل در نقاشی‌ها، فرش‌ها، کاشی‌کاری‌ها و سایر هنرها، زیبایی باغ بهشت را به زندگی روزمره نزدیک کرده‌اند» (Ajhand, 2006, p. 326). نقاشان نیز با الهام از نمادهای طبیعت، حقیقت‌های پنهان را آشکار می‌سازند؛ به‌گونه‌ای که به شیوه‌ای دیگر قابل دسترسی نیست. در این میان، گل جلوه‌ای منحصربه‌فرد از زیبایی‌های آفرینش به شمار می‌رود. در جدول ۴، تحلیل نشانه‌های تصویری بر اساس نظریه پیرس و نیز نوع نقش و دلالت‌های معنایی هر آرایه ارائه شده است.

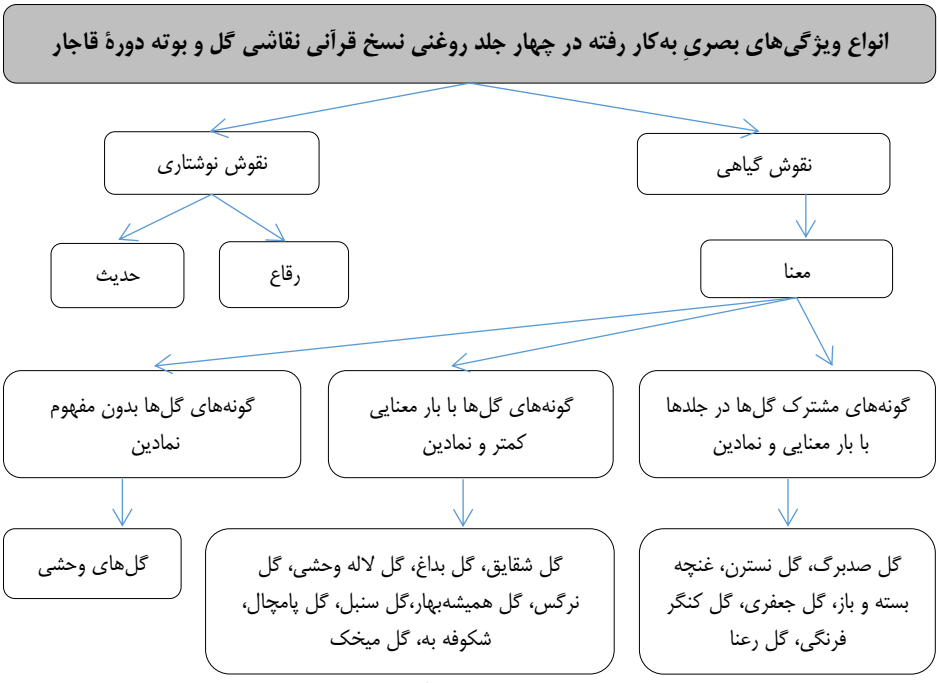
جدول ٤: تجزیه‌وتحلیل نشانه‌های تصویری جلدهای روغنی بر اساس نوع نشانه

تصویر نوع آرایه	دال	مدلول	دلالت معنایی	نشانه‌شناسی			نوع نقش	
		طبیعت		شمایلی	نمادین	نمایه‌ای	طبیعی	نوشتاری
	گل صدبرگ	*	فصل بهار، باغ، بهشت، معشوق	*	*	*	*	-
	گل نسترن	*	آرزو و همدم	*	*	*	*	-
	غنچهٔ نیمه‌باز سرخ	*	عشق آشکار و تحول	*	*	*	*	-
	غنچهٔ بسته	*	عشق پنهان، امید و پوشیدگی	*	*	*	*	-
	گل کنگر فرنگی	*	صبر، تحمل و عشق پنهان	*	*	*	*	-
	گل جعفری	*	فصل بهار، سادگی، مقاومت و استقامت	*	*	*	*	-
	گل سنبل	*	فصل بهار، وفاداری	*	*	*	*	-
	گل پامچال	*	فصل بهار، ظرافت، عشق پاک، دلتنگی	*	*	*	*	-
	گل میخک	*	عشق، سیاست	*	*	-	*	_
	گل شقایق	*	دل عاشق	*	*	*	*	-
	گل لاله وحشی	*	رنج و گداز، شهادت	*	*	*	*	-
	گل بداغ	*	فصل بهار، سادگی	*	*	*	*	-
	گل‌های وحشی	*	فصل بهار	*	-	*	*	-

تصویر نوع آرایه	دال	مدلول	دلالت معنایی	نشانه‌شناسی			نوع نقش	
		طبیعت		شمایلی	نمادین	نمایه‌ای	طبیعی	نوشتاری
	شکوفه به	*	امید و زندگی دوباره، شکفتن و شروع مجدد	*	*	*	*	-
	گل همیشه‌بهار	*	زیبایی، جاودانگی، همیشگی، پایداری	*	*	*	*	-
	گل نرگس	*	چشم یار	*	*	*	*	-
	نقوش نوشتاری	زیبایی آیات، راهنمای انسان	قداست، هدایت الهی، ارتباط با خداوند	_	*	_	_	*

ویژگی‌های بصری آثار گل‌وبوته در چهار جلد روغنی منتخب از نسخه‌های قرآنی دوره قاجار، به دو دسته کلی نقوش گیاهی و نقوش نوشتاری تقسیم می‌شوند. نقوش نوشتاری در حاشیه جلد شماره چهار، شامل حدیثی از پیامبر اکرم(ص) است که به خط رقاع و با رنگ طلایی اجرا شده است.

الگوهای گیاهی به‌کاررفته در این آثار از منظر دلالت‌های نمادین و بار معنایی به سه دسته تقسیم می‌شوند. نخست، گل‌های نمادین مشترک که در تمامی جلدها تکرار شده‌اند؛ این گل‌ها علاوه بر کارکرد تزئینی، حامل مفاهیم عمیق فرهنگی و عرفانی، از جمله نمادهای الهی و عشق هستند. دوم، گل‌هایی با دلالت کمتر که تنها در برخی از جلدها دیده می‌شوند؛ این گروه بیشتر جنبه تزئینی و تکمیلی دارند، هرچند همچنان تا حدی واجد بار نمادین‌اند. سوم، گل‌های وحشی که معنای نمادین مشخصی ندارند و بیشتر برای ایجاد تعادل بصری در ترکیب‌بندی نقاشی گل‌وبوته به کار رفته‌اند.



تصویر٦: جمع‌بندی نقوشِ به‌کاررفته در جلدها

نتیجه‌گیری

دوره صفویه اوج شکوفایی هنر جلدسازی و کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران است. در این عصر، با بهره‌گیری از تجربیات پیشین و حضور هنرمندان برجسته، جلدهای نفیس و چشم‌نوازی برای نسخه‌های خطی خلق شد که جلوه‌ای از هنر و فرهنگ ایران را به نمایش می‌گذارد. نقوش گل‌وبوته نیز از جمله طرح‌های پرکاربرد این دوره می‌باشد که زینت‌بخش جلد کتاب‌های مذهبی و ادبی بوده است. در دوره قاجار، نقاشی گل‌وبوته از ویژگی‌هایی همچون ظرافت و دقت بیشتر در طراحی برخوردار شد و گل‌ها و بوته‌ها نسبت به دوره‌های پیشین پخته‌تر، با ظرافت پرداز و نازک‌کاری بیشتری اجرا شدند. همچنین گرایش به طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی در ترسیم گل‌ها به‌وضوح مشاهده می‌شود. در ساخت جلد روغنی، به‌دلیل آزادی عمل هنرمند در به‌کارگیری تصاویر و نقوش ظریف، خلق اثر هنری بر سطح جلد کاملاً منحصربه‌فرد و شگفت‌انگیز است. پژوهش حاضر با هدف نشانه‌شناسی نقوش جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن کریم، در پی پاسخ به این پرسش بوده است که لایه‌های معنایی و کیفیت نمادها و نقوش به‌کاررفته در تزئینات جلدهای روغنی نسخه‌های خطی قرآن دوره قاجار موجود در کتابخانه آستان قدس رضوی، حاوی چه مضامینی می‌باشد؟ بر اساس یافته‌های پژوهش، جلدسازی نسخه‌های قرآنی واجد بار نمادین و تمثیلی بوده و با مفاهیم عرفان اسلامی پیوندی عمیق دارد. بر پایه نظریه نشانه‌شناسی پیرس، آرایه‌های تصویری نقوش گل‌وبوته در جلدهای منتخب از نظر نوع نشانه‌ها در هر سه گونه شمایلی، نمادین و نمایه‌ای سازماندهی شده‌اند و بیان‌گر این است که جلدهای مورد بررسی هر سه نوع نشانه را دارد؛ از منظر نشانه‌های شمایلی، اغلب گونه‌های به‌کاررفته در این آثار با نمونه‌های طبیعی خود از نظر شکل و رنگ مطابقت دارند و نشان می‌دهند بسیاری از آن‌ها از گونه‌های بومی ایران بوده و الهام‌بخش هنرمندان نقاش قرار گرفته‌اند. از منظر نشانه‌های نمادین، گل‌ها واجد مفاهیم عمیق عرفانی و ادبی در شعر و ادب فارسی هستند. همچنین از منظر نشانه‌های نمایه‌ای، ارتباط طبیعی میان گل‌ها و فصل بهار، وجه نمایه‌ای این جلدها را برجسته می‌کند. در فرهنگ ایرانی، گل‌ها همواره نماد خوبی، رشد، وفاداری، زندگی، عشق و جاودانگی تلقی شده‌اند. در دنیای نمادین، گل به‌عنوان نشانه لطافت و زیبایی در طبیعت شناخته می‌شود که تأثیری آرامش‌بخش بر مخاطب دارد. عرفا و شاعران، این عنصر زیبا را گوهری از ظرافت و لطافت می‌دانستند که نه‌تنها یادآور باغ بهشت و جاودانگی است، بلکه با عطر دل‌انگیز خود، آرامش‌بخش دل‌ها و کاهنده سختی‌های زندگی است. طبیعت‌دوستی و ارتباط عمیق انسان با طبیعت که ریشه در باورهای کهن ایرانی دارد، در هنر نگارگری نیز به‌عنوان عنصری کلیدی بازتاب یافته است.

Refrences

Ajhand, Y. (2006). *Isfahan illustration school*. Academy of Art.

Attarzadeh, A., & Seif, N. (2019). An analysis of lacquer painting of Qajar era (based on the works in Golestan Museum). Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 1(4), 69–79. [In Persian with an English abstract]. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241838

Dal, S. (1993). *History of the book: From ancient times to the present* (M. A. Khaksari, Trans.). Astan Quds Razavi, Islamic Research Foundation.

Dastgir, S. (2024). Study and analysis of the illustrations of Shahrokhi's Mi'rajnameh based on Peirce's semiotic system. In *Proceedings of the Third National Conference on Islamic Culture and Art* (pp. 66–78). [In Persian] http://noo.rs/XU6vr

Ehsani, M. T. (2010). *Iranian volumes and pen cases*. Amir Kabir.

Ehteshami, K. (1390). A study of the types of Quranic covers throughout history: Gateways to the metaphysical paradise. *Astan-e Honar, 1* (Pre-issue), 72–75. https://www.astanehonar.ir/article_96373.html

Gerami, B. (2007). *Flowers and plants in a thousand years of Persian poetry: Similes and metaphors*. Sokhan.

Ghanbari, F. (1999). *Typology of flowers and plants in Safavid flower-and-bird art until the end of the Qajar period* [Master's thesis, University of Science and Culture].

Gholami Moghadam, B. A. (1998). Studying the characteristics of different types of bindings of manuscripts in the Central Library of Astan Quds Razavi. *Library and Information Sciences, 1*(1), 65. [In Persian]

Haldane, D. (1987). *Islamic binding and volumes* (H. Azarnoosh, Trans.). Soroush.

Hosseini Motlagh, S. M. (2013). An outlook on flower-and-bird painting with emphasis on the works of Agha Lotfali Suratgar Shirazi. *Quarterly Scientific-Research Journal of Visual Arts, 7*(17), 23–35. [In Persian]. http://noo.rs/KIrz0

Hosseini Motlagh, S. M. (2013). An outlook on flower and bird painting with emphasis on the works of Agha Lotfali Suratgar Shirazi. *Naghsh Maye, 7*(17), 23–35. [In Persian]. http://noo.rs/KIrz0
Johansen, J. D., & Larsen, S. E. (2009). *What is semiotics?* (A. MirEmadi, Trans.). Varjavand.
Mahdavi, S. (2015). Analysis and study of visual signs and the structure of the tiles on the plinth of the shrine of Imam Reza (AS) using the Peirce semiotic method. *Astane Honar, 5*(14–15), 54–64. [In Persian]. https://www.astanehonar.ir/article_96975.html
Mohseni Nia, Mehdi. Askari Far, Seyyed Mohammad Hadi. (2010). Symbols and Signs of Flowers and Birds in Iranian Painting and Their Interpretation in the Communication of the Popular Culture of the Past. *Sociology of Public Relations*, Year 1, Issue 2, Pages 90-71 .[in Persian] https://jsc.daneshpajoohan.ac.ir/files/cd_papers/r_1_230120222350.pdf
Pakbaz, R. (2007). *Encyclopedia of art*. Farhang-e Moaser.
PanjehBashi, E. (2016). Analytical and comparative study of bird motifs in paintings of flowers and birds by Lotfali Shirazi. *Negareh*, 11(39), 60–75. [In Persian with an English abstract]. https://doi.org/10.22070/negareh.2016.415
Pope, A. U. (1999). *The history and forms of Iranian painting* (Y. Azhand, Trans.). Mola.
Rostami, M. (2013). *Iranian bookbinding from the Seljuks to the Qajar*. Translation and Publication of Text Art Works.
Shahdadi, J. (2013). *Flower and bird: A window on Iranian aesthetics*. Khorshid Book Publishing House.
Shamili, F., & Maleki, G. (2022). Semiotic analysis of symbolic aspects of visual themes in selected paintings by Nasser Oveysi from Peirce's point of view. *Ferdows Institute of Higher Education Journal of Art, 2*(7), 114–133. [In Persian with an English abstract]. https://doi.org/10.30508/fhja.2023.1972204.1144
Tashakkori, F. (2011). Symbolism in Islamic art. *Wisdom and Knowledge*, 6(6), 34–39. [In Persian]. https://www.magiran.com/p2913559
Toofan, S. (2020). Study of Iranian coin designs after the Islamic Revolution based on Peirce's theory. *Journal of Iranian Studies*, 21(3), 85–104. [In Persian]. http://noo.rs/iieQR
Yavari, H. (2011). *The manifestation of light in traditional Iranian arts* (3rd ed.). Sooreh Mehr.
URL1: https://library.razavi.ir/fa/