

A Paratextual Reading of Qur'anic Ornaments Based on Gérard Genette's Theory of Paratextuality

Azarm Markazi ¹  Mohammadreza Sharifzadeh ²  Mohammad Aref ³ 

1. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
2. Professor of Philosophy of Art, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author).
3. Associate Professor, Department of Theater, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Corresponding Email: Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

 <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>

Article History:

Received: 2025-01-22

Revised: 2025-04-16

Accepted: 2025-04-23

Online First: 2025-09-14

Keywords

Paratextuality,
Gérard Genette,
Qur'an,
Ornamentation.

Type of Article:

Research

Abstract: Paratextuality, as a branch of Gérard Genette's broader theory of transtextuality, is a contemporary approach for examining the influence of a text on its surrounding elements and especially on its readers. Initially developed for analyzing the book as a text, this theory provides a framework for exploring the reciprocal relationship between a work and its paratextual environment. The presence of Qur'anic verses in diverse works produced across the Islamic world has been one of the earliest and most distinctive features separating "Islamic art" from the arts that preceded it. Manuscripts of the Qur'an reflect a wide range of information about the art, culture, and civilization of their era. The ornaments that frame this most significant historical text and the miracle of the Prophet Muhammad (PBUH) have undergone substantial transformations over time. This study investigates the evolution of these ornaments, their types, and their mutual interaction with the Qur'anic text from a paratextual perspective, employing a descriptive-analytical method and situating the discussion historically within the framework of the Persianate world. The findings reveal that ornaments, as paratexts, create a communicative network that mediates between the divine word and its readers, inviting engagement with the text. Furthermore, the study examines their grammar as a medium, categorizes the functional, symbolic, and decorative conventions present in this network, and traces their historical transformations.

How to cite:

Markazi, Azarm, Sharifzadeh, Mohammadreza, & Aref, Mohammad. (2025). A paratextual reading of Qur'anic ornaments based on Gérard Genette's theory of paratextuality. *Quran, Culture And Civilization*, 6 (3), 119-144. <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>





خوانش پیرامنتی آرایه‌های قرآنی با تکیه بر نظریه پیرامنتیت ژرار ژنت

آزرم مرکزی^۱ <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>



محمد رضا شریف‌زاده^{۲*}
محمد عارف^۳

مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۳-۱۱-۰۳
بازنگری: ۱۴۰۴-۰۱-۲۷
پذیرش: ۱۴۰۴-۰۲-۰۳
انتشار آنلاین: ۱۴۰۴-۰۶-۲۳

چکیده

پیرامنتیت، به عنوان شاخه‌ای از نظریه جامع‌تر ترامنتیت متفکر فرانسوی ژرار ژنت، رویکردی معاصر در بررسی تأثیر یک متن بر پیرامون خود و به‌ویژه مخاطبان خود است که از ابتدا برای بررسی متن در معنای کتاب طرح شد. این نظریه امکانی ایجاد می‌کند تا به فضای پیرامون یک اثر و تأثیر دوجانبه متن و پیرامونش بپردازیم. وجود آیات مقدس قرآن کریم در آثار گوناگون تولیدشده در سراسر عالم اسلام، از اولین عوامل متمایزکننده «هنر اسلامی» از هنرهای پیش از خود است. نسخه‌های خطی قرآن منعکس‌کننده سطح وسیعی از اطلاعات درباره هنر و فرهنگ و تمدن دوران خود است. آرایه‌های قرآنی که پیرامون این مهم‌ترین متن تاریخی و معجزه پیامبر اکرم (ص) قرار گرفته، در گذر زمان، تغییر و تحولات وسیعی یافته است. این پژوهش با پرسش از تحول آرایه‌ها و گونه‌های آن و تأثیر متقابل متن و آرایه‌ها بر یکدیگر از منظر پیرامنتی و با روش توصیفی-تحلیلی، آن‌ها را با رویکردی تاریخی در چهارچوب ایران فرهنگی بررسی کرده است. نتایج حاصله نشان‌دهنده این است که آرایه‌ها به مثابه پیرامنت، یک شبکه ارتباطی جهت دعوت به خواننده شدن میان کلام خدا و خوانندگانش برقرار می‌سازد. همچنین دستور زبان آن‌ها را به مثابه یک رسانه بررسی می‌کند؛ قراردادهای کاربردی، نمادین و تزئینی حاضر در این شبکه ارتباطی را دسته‌بندی می‌نماید و تحول آن‌ها را نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: پیرامنتیت، ژرار ژنت، قرآن، آرایه.

استناد به مقاله:

مرکزی، آزرم؛ شریف‌زاده، محمد رضا؛ و عارف، محمد. (۱۴۰۴). خوانش پیرامنتی آرایه‌های قرآنی با تکیه بر نظریه پیرامنتیت ژرار ژنت. فصلنامه قرآن، فرهنگ و تمدن، ۶(۳)، ۱۱۹-۱۴۴.

Doi: <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>

Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
۲. استاد فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

۳. دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.



۱. مقدمه

نسخه‌های خطی را می‌توان اشیایی چندوجهی در نظر گرفت که علاوه بر ادبیات و هنرهای بصری، سطح بالایی از هنر و ارتباطات انسانی را نیز نشان می‌دهند. درحقیقت آن‌ها رسانه هستند. در میان نسخه‌های خطی، متون مقدس ویژه هستند؛ زیرا متن مقدس با خواندن رشد پیدا می‌کند و خواندن به مثابه عملی فیزیکی است که تأثیر خود را بر متن می‌گذارد. پاورقی‌ها، شماره صفحات، تقسیم‌بندی آیات و علامت‌های انتهای آیات و مانند آن، همه نشانه‌هایی برای خوانندگان هستند. در میان متون مقدس، قرآن کتاب مقدس مسلمانان، به علت ویژگی خاص آن و اینکه اصولاً کتابی است که به معنای دقیق کلمه برای قرائت کردن نازل شده، از این لحاظ ویژگی منحصر به فردی دارد. بنابراین گرچه آرایه‌ها و تزیینات قرآن برای ارج نهادن به کلام خداست، از جانب دیگر می‌توان به کاربردی بودن آن‌ها برای مخاطب نیز اشاره کرد. این آرایه‌ها متن مقدس را احاطه می‌کنند و در پیرامون آن فضایی می‌آفرینند که علاوه بر اینکه در خدمت متن است، در ارتباط با مخاطب نیز فضای رسانه‌ای خود را خلق می‌کند. پیرامنتیت، به عنوان زیرمجموعه‌ای از نظریهٔ بینامتنیت، اصطلاحی است که ژرار ژنت^۱ متفکر فرانسوی، نخستین بار برای فضایی که به طور فیزیکی و غیرفیزیکی یک متن (کتاب) را دربرمی‌گیرد، ارائه داد. ژنت توجه را به نقش تأثیرگذار پیرامتن‌ها در میانجی‌گری میان خوانندگان و متون جلب و پیرامتن‌ها را مانند راهی برای ورود به متن معرفی کرد. طبق دیدگاه او، دو کارکرد عمدهٔ پیرامتن‌ها عبارت است از: روش ارائهٔ اثر و ساختن یک ارائه. تذهیب‌ها و آرایه‌های قرآنی به عنوان پیرامتن‌ها، با اینکه معمولاً بخش کمتری نسبت به کل متن قرآن را دربردارند، غالباً چهارچوب اصلی فرم متن را شکل می‌دهند.

۱-۱. روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با مشاهدهٔ آثار جمع‌آوری شده است. این پژوهش در بستر مطالعات تاریخی و بر پایهٔ انتخاب نمونه‌هایی از آثار تاریخی انتخابی انجام شده و آثار مطالعه‌شده همگی قرآن‌هایی است که در چهارچوب تاریخی ایران فرهنگی خلق شده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تذهیب‌های قرآنی و چگونگی تغییر و تحول تاریخی آن‌ها بارها مطالعه شده است؛ از آن جمله، هاجر سلیمی نمین در مقاله «کتابت و تذهیب در قرآن‌های چهار قرن اول اسلام با رویکرد هنر قدسی» این تذهیب‌ها و آرایه‌ها را بررسی کرده است. فاطمه غلامی هوچقان در مقاله «مطالعهٔ مفاهیم آرایه‌های تذهیب در عرفان ایرانی اسلامی و تناسب آن با محتوای قرآن»، با رویکردی عرفانی به مطالعهٔ هماهنگی فرم تذهیب با معانی عرفانی آن پرداخته است. حبیب‌الله عظیمی در مقاله «ادوار تذهیب در کتاب‌آرایی ایرانی»، به بررسی سیر تحول تذهیب در دوران مختلف پرداخته و ویژگی‌های هر دوره را بررسی کرده است. همچنین محیا فرح‌بخش (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، به بررسی نقوش تذهیب قرآن کریم در دورهٔ صفوی پرداخته و بیشتر به جنبهٔ تاریخ‌نگاری و بیان تاریخچه اشاره کرده است. لاله دانش (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، به بررسی خصوصیات آرایه‌های تزیینی قرآن کریم پرداخته، ولی تنها به مطالعهٔ موردی یک نمونه از قرآن عثمان بن وراق پرداخته است که بیشتر شرحی توصیفی است. مهناز ابراهیم‌زاده نجفی (۱۳۹۱) نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، به بررسی تطبیقی نقوش تجریدی تذهیب در دورهٔ صفوی و تأثیر آن بر هنر معاصر پرداخته است. پژوهش او از نظر بررسی تطبیقی، دارای نوآوری بیشتری است. این مرور مختصر نشان می‌دهد که رویکردی معاصرانه به آرایه‌های موردبحث در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها دیده نمی‌شود و پژوهش حاضر از این نظر نوآوری دارد.

1. Genette, Gerard

۲. مبانی نظری

بینامتنیت که توسط پساساختارگرایانی چون جولیا کریستوا^۱ و رولان بارت^۲ مطرح شد، به مطالعه فرآیند معناگذاری و معناپردازی می‌پردازد و فرآیند تولید معنا را از طریق روابط بینامتنی بررسی می‌کند؛ نشانه‌شناسی نیز به همین ترتیب، به رمزگشایی از متون می‌پردازد. نشانه‌شناسی دانشی است که پس از فعالیت‌های فردینان دوسوسور^۳ نشانه‌شناسی و زبان‌شناس سوئیسی اهمیت یافت. نسل اول بنیان‌گذاران بینامتنیت را می‌توان فردینان دوسوسور و میخائیل باختین^۴ متفکر روس دانست. سوسور زبان را به «لانگ» (نظام زبان) و «پارول» (گفتار) تقسیم کرد. به نظر او، آنچه باید مطالعه شود، لانگ است و زبان یا همان لانگ یک نظام نشانه‌ای است. درمقابل، باختین بر مطالعه پارول و نقش اجتماع در شکل‌گیری آن تأکید داشت. باختین گفتار را بر ساخته اجتماع قلمداد می‌کرد، نه مقوله‌ای منفک از شرایط. «اصطلاح سلووی^۵ روسی را می‌توان به «واژه» ترجمه کرد، اما در مکتب باختین [این اصطلاح] با مایه‌ای عمیقاً اجتماعی که نزدیک به «گفته» یا «سخن» است، به کار می‌رود» (سلدن، ویدوسون، ۱۳۸۴، ص ۵۸). گراهام آلن^۶ در کتاب بینامتنیت، در رابطه با ریشه‌های شکل‌گیری بینامتنیت نزد سوسور و باختین می‌نویسد: «اگر سرشت رابطه‌ای واژه برای سوسور، از در نظر گرفتن زبان به عنوان یک نظام تعمیم‌یافته و انتزاعی ناشی می‌شود، برای باختین این سرشت ناشی از موجودیت واژه در عرصه‌های اجتماعی خاص، نمودهای اجتماعی خاص و وهله‌های خاص بیان و دریافت است» (آلن، ۱۳۸۰، ص ۱۹). با توجه به این امر، باختین مسئله گفتگومندی در متن را بیان می‌کند. «درواقع، گفتگومندی عنصر اساسی آرای باختین در مورد روابط میان متون محسوب می‌شود. باختین به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی تأکید بسیار داشته است. او همچنین معتقد است که زبان به بهترین صورت می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین، گفتار همیشه با گفتار یا گفتارهای دیگر در ارتباط است» (نامور مطلق، ۱۳۸۷، ص ۴۰۰). کریستوا به عنوان واضع بینامتنیت، درباره تأثیرپذیری‌اش از باختین می‌گوید: «من اندیشه باختین درباره وجود صداهای متعدد در درون یک متن را با ایده چند متن در درون یک متن جایگزین کردم. تاریخ همین است!» (کریستوا، ۲۰۰۲، ص ۸).

بینامتنیت شکل‌گیری یک متن بر اساس متون دیگر است. «بر پایه اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ص ۲۴). براین اساس، تاروپود یک متن، همواره در حال ساخته شدن است. «درواقع، یک اثر خودبسنده و به‌تنهایی حاکم بر کل خویش نیست؛ بلکه حاصل جذب و دگرگونی دیگر متن‌ها یا معرفی نقل قول‌هاست» (پین، ۱۳۸۳، ص ۱۷۰).

ژرار ژنت دیدگاهی نسبتاً ساختارگرایانه را درباره روابط بین متن‌ها دنبال می‌کند و می‌کوشد تا مفاهیم نسبتاً کلی و مبهم در بینامتنیت پیش از خود را دسته‌بندی شده و نظام‌مند عرضه کند. او به جای واژه بینامتنیت، از ترامتینیت^۷ استفاده می‌کند و پنج گونه روابط میان‌متنی را توضیح می‌دهد. ترامتینت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ‌یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته است. ژنت می‌کوشد تا همه ارتباطات میان متن‌ها را بررسی کند. پنج گونه ارتباط ترامتینی که ژنت تعریف می‌کند، عبارت است از: بینامتنیت (روابط هم‌حضور

1. Julia Kristeva
2. Roland Barthes
3. Ferdinand de Saussure
4. Mikhail Bakhtin
5. slovo
6. Graham Allen
7. Transtextualite

بین دو یا چند متن)، پیرامنتی^۱ (حضور یک متن اصلی و پاره‌متن‌ها در اطراف آن)، فرامنتی^۲ (تفسیر، نقد و داوری یک متن)، سرمنتی^۳ (رابطه یک متن با گروهی که به آن تعلق دارد) و بیش‌متنی^۴ (روابط برگرفتنی بین دو متن ادبی یا هنری).

۱-۲. پیرامنتی

پیرامنتی مفهومی است که نخستین بار ژرار ژنت آن را در زمینه نشر و ادبیات مطرح کرد. او از مفاهیم پیرامتن و پیرامنتی برای توصیف یکی از انواع روابط میان متون استفاده کرد. «به نظر می‌آید که امروز (۱۳ اکتبر ۱۹۸۱) پنج گونه روابط ترامنتی را می‌توان از یکدیگر تمییز داد که به ترتیب و بسته به میزان تجریدی بودن، کاربری و جامعیت، بدان‌ها اشاره می‌کنم» (ژنت، ۱۹۸۲م، ص ۸). او سپس این روابط را چنین برمی‌شمارد: بینامنتی، پیرامنتی، سرمنتی، ترامنتی و بیش‌متنی. او مفهوم پیرامنتی را دومین مفهوم از این پنج‌گانه می‌داند و با بیان خودش اهمیت آن را نشان می‌دهد. ژنت در ادامه پیرامنتی را این‌گونه تعریف می‌کند: «رابطه‌ای است که متنی مشخص، با آنچه آشکارا نقشی فراتر از متن اصلی دارد، برقرار می‌کند؛ مانند عنوان، زیرعنوان، مقدمه، مؤخره، توجه، پیشگفتار، حاشیه‌نویسی‌ها، زیرنویس‌ها، پانوش و انتهانوش‌ها، تصاویر، توضیحات و بسیاری دیگر از این قبیل» (ژنت، ۱۹۸۲م، ص ۱۰). ژنت این اصطلاح را برای توصیف همه چیزهایی که آثار ادبی را احاطه می‌کند، به کار می‌برد. بنابراین این اصطلاح برای توصیف یکی از انواع روابط ممکن بین متون استفاده می‌شود؛ هرچند در ادامه، در سایر زمینه‌ها نیز به کار گرفته شد.

ریشه و ساختار واژه «پیرامتن» از ریشه لاتین و ساخته ژرار ژنت است. «از حیث واژه‌شناسی، پیرامتن از دو بخش تشکیل شده است: para به معنای در کنار و در حاشیه، و texte یا متن که از واژه لاتین textus و از فعل texere به معنای رشتن یا بافتن برگرفته شده است. بدین ترتیب، پیرامتن شامل تمام آن چیزهایی است که درباره متن اصلی است و توسط نویسنده یا ناشر، با هدف تکمیل متن اصلی، در کتاب یا خارج از آن نمود می‌یابد» (حسین‌زاده و شهپرراد، ۱۳۹۷، صص ۹۷-۹۸). جوزف هیلیس میلر^۵ نویسنده و منتقد ادبی، در مقاله «منتقد به عنوان میزبان» درباره واژه پارا (para) می‌نویسد: «آنچه که «پیرا»ست، نه تنها همزمان در دو طرف خط مرزی بین داخل و خارج قرار دارد، همچنین خود مرز است؛ صفحه غشای نفوذناپذیری که داخل و خارج را به هم وصل می‌کند، آن‌ها را با هم اشتباه می‌گیرد، به داخل اجازه خارج شدن و به خارج اجازه داخل شدن می‌دهد و آن‌ها را از هم جدا و با هم ترکیب می‌کند؛ همچنین یک انتقال مبهم بین یکی و دیگری ایجاد می‌کند. ممکن است به نظر برسد یک کلمه در «پیرا» به صورت یک‌جانبه یکی از این امکانات را انتخاب می‌کند، اما معانی دیگر همواره به صورت درخششی در واژه وجود دارد که باعث می‌شود از ثابت ماندن در جمله خودداری کند» (هیلیس میلر، ۱۹۷۷، ص ۴۴). بنابراین منظور از پیرامتن، مرز یا فضای بین است که جداکننده و متصل‌کننده بیرون و درون است. «هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد؛ یا چنان‌که ژنت می‌گوید: به ندرت یک متن به طور عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن‌واژه‌هایی است که آن را به طور مستقیم یا غیرمستقیم دربرگرفته است. این متن‌هایی که همانند ماهواره متن اصلی را دربرمی‌گیرد، پیرامتن نامیده می‌شود. پیرامتن‌ها همچون آستانه متن هستند؛ یعنی برای ورود به جهان متن، همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد» (نامور مطلق، ۱۳۸۹، صص ۸۹-۹۰). می‌توان گفت که پیرامنتی، متن‌هایی است که متن اصلی را به مثابه هسته اصلی دربرمی‌گیرند و خود متن‌های جدا محسوب نمی‌شود؛ مانند عنوان‌بندی یک فیلم، یا جلد یک کتاب یا مجله. پیرامتن‌ها را می‌توان عناصر

1. paratextualite
2. Metatextualite
3. Architextualite
4. Hypertextualite
5. Miller, J. Hillis

اغلب نادیده گرفته شده اکوسیستم‌های رسانه‌ای در نظر گرفت. پس از ژنت، محققان مختلف مطالعات رسانه‌ای و ارتباطی، شروع به استفاده از این اصطلاح برای فیلم و تلویزیون و سایر رسانه‌ها کردند و آن را به عنوان یک اصطلاح مفید برای دربرگرفتن دنیای عظیم تبلیغات، تریلرها، کالاها و بازی‌ها به کار بردند.

گراهام آلن پیرامتن را نشانه‌عنصری می‌داند که در آستانه متن قرار گرفته است و دریافت متن از سمت خواننده را کنترل می‌کند و جهت می‌دهد (آلن، ۱۳۸۰، ص ۱۲۸). پیرامتن بیش از یک متن یا یک محدوده است. پیرامتن یک آستانه است؛ یک راهروی ورودی که به طور کلی امکان قدم زدن در داخل یا بازگشت به عقب را فراهم می‌کند. اینجا یک منطقه تعریف نشده بین داخل و خارج است؛ منطقه‌ای که هیچ مرز سخت و سریعی در هر دو سویه درونی (چرخش به سمت متن) یا بیرونی (چرخش به سمت گفتمان بیرونی جهان در مورد متن) ندارد و به مثابه یک لبه، امکان ارتباط با هر دو سوی را دارد؛ منطقه‌ای بین متن و خارج از متن که هدفش تنها انتقال نیست، بلکه مذاکره می‌کند. موقعیتی ویژه از واقع‌بینی و تدبیر کنش‌گری عموم را فراهم می‌آورد و اگر از جانب عموم به صورت خوب یا بد درک شود، در خدمت پذیرش بهتر متن و خوانش مرتبط‌تر آن است. بنابراین، این عناصر در تمام دوره‌ها در اطراف متن به صورت تجربی، از یک گروه ناهمگن از همه انواع شیوه‌ها و گفتمان‌ها ساخته شده و ژنت آن‌ها را تحت عنوان «پیرامتن» در یک جامعه مشترک گرد هم آورده است (فرخی‌راد، نامور مطلق، خزایی، ۱۴۰۰، ص ۳۳۶). در چهارچوب نظر ژنت، پیرامتن‌ها به ندرت متونی جدا از متن اصلی در نظر گرفته می‌شوند و همواره نقشی مرزی دارند. «پس اغلب اوقات، پیرامتن خودش یک متن است. اگر هم هنوز متن نباشد، قبلاً متن بوده است. اما ما باید حداقل ارزش پیرامتنی را که در انواع مختلف ظهور وجود دارد، در نظر داشته باشیم. این‌ها ممکن است نمادین (تصویری)، مادی (به عنوان مثال، هر چیز خوشنویسانه که در ساخت کتاب مشارکت داشته است) یا کاملاً واقعی باشد. منظورم از واقعی، متنی است که از یک پیام صریح (شفاهی) تشکیل نشده، بلکه واقعی است که اگر وجود آن به تنهایی برای عموم شناخته شود، تفسیری برای متن فراهم می‌کند، یا بر نحوه دریافت متن تأثیر می‌گذارد» (ژنت، ۱۹۹۷م، ص ۷).

ژنت دو گونه پیرامتنی را از نظر محل قرارگیری در ارتباط با متن اصلی معرفی می‌کند. اپیتکست‌ها^۱ (تبلیغی) و پریتکست‌ها^۲ (آستانگی). «پیرامتنیت بر اساس دو نوع رابطه آستانگی و تبلیغی استوار شده است. پیرامتن آستانگی توسط متن‌هایی صورت می‌پذیرد که به نوعی متن اصلی را در برمی‌گیرد و خود متن‌هایی کاملاً مستقل محسوب نمی‌شود. به همین دلیل، می‌توان آن‌ها را متن‌های اقماری یا ماهواره‌ای نامید. آن‌ها متن اصلی را پوشش می‌دهند و مانند کمربندی آن را در برمی‌گیرند؛ چنان‌که یک بزرگراه کمربندی یک شهر را در برمی‌گیرد. عنوان اثر، عنوان مولف، اسامی دست‌اندرکاران، نام تهیه‌کننده یا ناشر، مقدمه، پیشکش‌نامه و پانوش‌ها، همگی جلوه‌هایی از پیرامتن آستانگی محسوب می‌شود. همه این‌ها به شکلی به متن اصلی متصل است و به همین دلیل می‌تواند نقش آستانگی و ورودی متن را بازی کند» (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ص ۲۶). در این پژوهش نیز، به آرایه‌ها در کتاب مقدس قرآن، به مثابه پیرامتن‌هایی با نقش آستانگی پرداخته‌ایم.

۲-۲. پریتکست

ژنت میان پیرامتن‌هایی که توسط نویسنده ایجاد شده و آن‌هایی که ناشر تولید کرده، تفاوت قائل است. طرح جلد و صفحه عنوان و ضمایم بر عهده ناشر و پاورقی‌ها و مقدمه‌ها بر عهده نویسنده است. در میان عناصر تشکیل‌دهنده جلد، مخصوصاً روی جلد، «عنوان» یکی از اولین مواردی است که خواننده با آن مواجه می‌شود. ژنت به سه کارکرد اصلی عنوان اشاره می‌کند: شناسایی اثر، اشاره به موضوع آن و

1. Epitexts
2. peritexts

جذب پتانسیل خواننده (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ص ۷۶). از میان آنچه بر عهده نویسنده است، مقدمه بسیار مهم است؛ زیرا کارکرد اصلی پیشگفتار مؤلف، اطمینان از خواندن صحیح متن است (ژنت، ۱۹۹۷، ص ۱۹۷). براین اساس، نویسنده کتاب در مقدمه خود، توجه خواننده را به ارزش متن معطوف می‌کند. درعین حال، او خواننده را به چگونگی خواندن متن راهنمایی می‌کند و از این نظر می‌توان مقدمه را به عنوان ابزار متقاعدسازی توصیف کرد (ژنت، ۱۹۹۷، ص ۱۹۸). پیرامتن‌هایی با موقعیت آستانگی، درحقیقت در حاشیه متن هستند، اما خوانش آن را نیز کنترل می‌کنند. آن‌ها متن را گسترش می‌دهند، به خوانندگانش ارائه می‌کنند و دریافت آن‌ها از متن را با تقدیم‌نامه‌ها، پیشگفتارها، جدول‌ها و تصویرسازی‌ها و سایر عناصر پیرامنتی جهت می‌دهند. آن‌ها را می‌توان عناصر یا پیرامتن‌های درونی یا پیوسته هم نامید.

۲-۳. اپیتکست

اپیتکست پیرامنتی است که پیوسته با کتاب نیست و در کتاب وجود ندارد، بلکه خاصیت تبلیغی دارد. کارکرد این پیرامتن تبلیغی همان‌طور که از نامش پیداست، ترغیب مخاطب به ورود به دنیای متن است. «پیرامتن تبلیغی به متن‌هایی اطلاق می‌شود که سفیران و مبلغان متن اصلی است؛ یعنی از متن اصلی جدا می‌شود و در هیئت‌های گوناگون به تبلیغ اثر می‌پردازد. برخی از اشکال پیرامتن‌های تبلیغی عبارت است از: پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست‌های رونمایی و...» (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ص ۲۶). پس پیرامتن‌ها (اپیتکست و پریتکست)، درواقع متن را گسترش می‌دهند. ژنت این دوگانه پیرامتن (آستانگی و تبلیغ) را به این صورت فرمول‌بندی می‌کند: «برای کسانی که مشتاق فرمول هستند، پیرامتن = پریتکست + اپیتکست» (ژنت، ۱۹۹۷، ص ۵). بنابراین و بر اساس تعریفی که از واژه «پیرا» ارائه شد، می‌توان پیرامتن‌ها را ابزارهایی درون متن (در نقش آستانگی) و بیرون از متن (در نقش تبلیغی) محسوب کرد که به صورت واسطه میان اثر و مخاطب عمل می‌کنند.

۲-۴. طبقه‌بندی پیرامنتی ژنت

طبقه‌بندی پیرامنتی ژنت با پنج سؤال اداره می‌شود. «این ویژگی‌ها اساساً خصوصیات مکانی، زمانی، اساسی، عمل‌گرایانه و عملکردی یک پیام فرامنتی را توصیف می‌کنند. به طور دقیق‌تر، تعریف یک عنصر پیرامنتی شامل تعیین مکان آن (پرسش از کجایی؟)، تاریخ ظهور و در صورت لزوم ناپدید شدن آن (چه زمانی؟)، نحوه وجود کلامی یا غیرکلامی آن (چگونگی؟)، ویژگی‌های وضعیت ارتباطی آن (از چه کسی به چه کسی؟) و کارکردهایی است که پیام قصد انجام آن را دارد (برای انجام چه کاری؟)» (ژنت، ۱۹۹۷، ص ۴). روابط پیرامنتی از دیدگاه ژنت و در کتاب پیرامنتیت: آستانه‌های تفسیر^۱ از پنج جهت قابل بررسی است:

مکان: مکان در پیرامنتیت به صورت دوگانه اپیتکست و پریتکست یا همان متن‌های تبلیغی و آستانگی مفهوم‌سازی می‌شود. اپیتکست‌ها با خاصیت تبلیغی در فاصله بیشتری از متن فعالیت می‌کنند و در همان مکان فیزیکی متن قرار دارند.

زمان: در مورد بعد زمان سه مسئله در نظر گرفته می‌شود: زمان نسبی نسبت به انتشار نوبت اول که آیا متن‌های منتشرشده قبل از متن یا همزمان با آن نیز بر تشکیل این نوع از پیرامتن مؤثرند؛ زمان نسبی نسبت به زندگی نویسنده، یعنی پیرامنتی‌هایی که همزمان با دوره حیات نویسنده و پس از مرگ او منتشر می‌شود؛ مدت‌زمان: در طول زمان معمولاً سه واقعه بر عناصر پیرامنتی رخ می‌دهد: حذف می‌شوند، تغییر می‌کنند یا دست نخورده باقی می‌مانند.

ماهیت یا چگونگی: ژنت بیشتر بر پیرامتن‌های کلامی متمرکز است و به جزئیات زیادی دربارهٔ دیگر انواع پیرامتن‌ها نمی‌پردازد، اما سه مثال ذکر می‌کند: «نمادین (تصویرسازی‌ها)، جنس مواد (خوشنویسی، قالب) و واقعیت» (ژنت، ۱۹۹۷م، ص ۷). دو نوع اول به راحتی در چهارچوب پیرامتنیت قرار می‌گیرد، اما نوع سوم، یعنی واقعیت، کمی از زمینهٔ پیرامتنی فراتر می‌رود و قابلیت تأثیرگذاری بر تفسیر متن را هم دارد.

وضعیت ارتباطی: توجه به فرستنده، مخاطب، درجهٔ اقتدار فرستنده و قدرت غیرکلامی پیرامتن‌ها در این بعد قرار می‌گیرد. ژنت دربارهٔ فرستنده، نویسنده و ناشر و آلوگرافیک (شخص سومی که کار پیرامتن توسط نویسنده یا ناشر به او تفویض شده) را مسئول می‌داند. مثلاً پیشگفتاری امضا شده در یک کتاب از طرف شخصی غیر از نویسنده، نمونه‌ای از کار آلوگرافیک است. دربارهٔ مخاطب نیز سه وجه را در نظر دارد: وقتی که پیرامتن دستهٔ عمومی از مخاطبان را دربرمی‌گیرد، وقتی فقط برای افراد خاصی در نظر گرفته شده و قرار نیست محتوای آن را به اشتراک بگذارند و درنهایت، پیرامتن‌های صمیمی که محدودترین مخاطبان را دارند. پیرامتن‌ها در مورد درجهٔ قدرت فرستنده که از نظر ژنت می‌تواند نویسنده یا ناشر باشد، دو وجه رسمی و نیمه‌رسمی دارند. مسئولیت پیرامتن‌های رسمی با نویسنده و ناشر است، اما پیرامتن نیمه‌رسمی می‌تواند پس گرفته شود.

کارکردی: این بعد، بر وجه تبعیت پیرامتن‌ها از متن اصلی تأکید دارد. این تبعیت کارکردهای خاصی را برای پیرامتن مشخص می‌کند؛ به طور مثال، تصحیح معانی خطا در متن (ژنت، ۱۹۹۷م، صص ۴-۸).

۲-۶. نظریهٔ پیرامتنیت ژنت و کارکرد آن

تمرکز اصلی ژرار ژنت در نظریهٔ پیرامتنی، بر آثار ادبی چاپی و عمدتاً رمان و تأثیرات ناشر و نویسنده بر این آثار استوار است؛ از این رو به طور مستقیم با نسخه‌های خطی ارتباط برقرار نمی‌کند. او در این باره می‌گوید: طبق تعریف، چیزی پاراتکست نیست، مگر نویسنده یا یکی از همکارانش مسئولیت آن را بپذیرند؛ اگرچه درجهٔ این مسئولیت ممکن است متفاوت باشد... انواع رسمی پیرامتن‌ها هر پیام پیرامتنی‌ای است که به طور واضح توسط نویسنده، ناشر یا هردو پذیرفته شده؛ یک پیام که نویسنده یا ناشر از آن گریزی ندارد... انواع غیررسمی (یا نیمه‌رسمی) پاراتکست‌ها در اغلب موارد، پری‌تکست‌های نویسنده است: مصاحبه‌ها، گفت‌وگوها و صمیمیت و مسئولیتی که نویسنده همیشه می‌تواند کم‌وبیش آن را با انکارهایی از نوع «این دقیقاً آن چیزی نیست که من گفتم» انکار کند (ژنت، ۱۹۹۷م، صص ۹-۱۰). از نظر ژنت هر آنچه بعداً به متن اضافه شود، در محدودهٔ نظریه پیرامتنی او قرار ندارد و بیشتر متمایل به فرامتنیت خواهد بود. در دنیای ژنت، نویسنده و ناشر با همکاری هم پیرامتن را تولید می‌کنند؛ امری که در دنیای باستان نادر به نظر می‌رسد. البته در زمینهٔ نگارش و کتابت متون مقدس بحث از نویسنده، محلی از اعراب نخواهد داشت. ژنت دربارهٔ پیرامتن‌ها در نسخه‌های خطی کاوش نکرده، اما در کتاب پیرامتنیت خود می‌گوید: «این بدان معنا نیست که در دوره [بسیار طولانی] پیش از گوتنبرگ و با نسخه‌های دست‌نویس که حقیقتاً در آن زمان هم یک فرم از نشر بود، چیزی از عناصر پیرامتنی نمی‌دانستند. ما دلیلی برای این پرسش خواهیم داشت که چگونه در دوران باستان و سده‌های میانه، عناصری مانند عنوان یا نام نویسنده را در جایی به کار می‌بردند که امروزه پیرامتن ناشر محسوب می‌شود» (ژنت، ۱۹۹۷م، ص ۱۶). به نظر می‌رسد ژنت تأثیر فرم و شکل امروزی پیرامتن‌ها، یا به عبارت دقیق‌تر، پری‌تکست‌های یک اثر (کتاب) را و مدار نسخه‌های باستانی می‌داند. ژنت همچنین پیرامتن‌هایی پدیدآمده توسط نویسنده (پیشگفتار، عنوان، زیرنویس و مانند آن) و پیرامتن‌هایی پدیدآمده توسط ناشر (طرح جلد، سایز و اندازه و نوع کاغذ و تصاویر) را از هم تفکیک می‌کند. او سپس تصویر را هم به انواع پیرامتن‌های تولیدشده توسط ناشر اضافه می‌کند و مشخصاً از تذهیب‌های نسخه‌های قدیمی نام می‌برد: از حروف بزرگ (حروف

ابتدای جمله) و تذهیب‌های زینتی قرون وسطی و ارزششان به عنوان تفسیر که اغلب قدرت زیادی هم دارد (ژنت، ۱۹۹۷م، ص ۴۰۶). از نظر او، نویسنده و ناشر با هم کتاب را تولید می‌کنند و این امری است که در دنیای باستان بسیار کمیاب بوده و درباره کتاب‌های مقدس امکان ندارد.

۳. تذهیب در قرآن

پیش از اسلام، کتاب‌های ادیان دیگر نیز با خوشنویسی و آرایه‌های گوناگون پیراسته می‌شد. «این ایده که مصحف باید کتابی زیبا باشد، احتمالاً حاصل برخورد با دیگر سنت‌های مخطوط، یا به سبب آشنایی با دیگر کتابت‌های ایشان، یا استخدام هنرمندان مسیحی یا یهودی توسط مسلمانان و تلاش‌های امویان برای رقابت با بیزانس است» (دروش، ۱۳۹۵، صص ۲۴۰-۲۴۱). «کتاب‌هایی نظیر تورات و انجیل هم از قرن‌های اولیه استقرار مسیحیت، خوشنویسی و کتاب‌آرایی می‌شدند و درخشان‌ترین این نمونه‌ها از قرون پنجم تا هفدهم میلادی باقی مانده‌اند که خوشنویسی شده و سراسر پوشیده از تذهیب و تصویرگری‌های استادانه و هنرمندانه‌اند» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۱، ص ۵۴). باید توجه داشت که همه این کتاب‌های مقدس مجموعه‌ای از احادیث و داستان‌های مقدس است. انجیل‌های چهارگانه (متی، مرقس، لوقا، یوحنا) روایت چهار حواری عیسی مسیح است. از سنت مانوی کتابی که نزدیک به زمان ساسانیان کتابت شده باشد به دست نیامده و اوستا نیز مجموعه پند و اندرزهایی از زرتشت است. هیچ‌کدام از آن‌ها ادعا ندارند که کلام خود خداوند باشند. تنها قرآن است که کلام مستقیم خداوند شمرده شده است. علاوه بر این، قرآن معجزه پیامبر اکرم (ص) است و باید به زیباترین نحو بیان و نگارش شود. همچنین نوشتن، عینیت بخشیدن به امری انتزاعی است. ایده زیباسازی این کتاب حاصل مواجهه مسلمانان با سایر ادیان اهل کتاب هم بوده است. «مسلم‌ها فکر تثبیت تمامیت وحی به کتابت، برای محمد (ص) با همان عنایتی که او می‌دید یهودیان و نصارا دارای کتب مقدسند، مطرح بود. به علاوه، در قرآن غالباً این فکر یافت می‌شود که الله صاحب قانون الهی است و او تمام آن را بر لوح محفوظ نگاه داشته است و این دفتر آسمانی نه تنها شامل تمام قرآن است، بلکه محتوی تمام کتب وحی شده بر انبیای قبل نیز هست؛ هرچند این کتب بعدها به وسیله طرفداران آن‌ها قلب و تحریف شده باشد» (بلاشر، ۱۳۷۶، صص ۳۳-۳۴).

نص قرآن نیز اهمیت کتابت و محافظت از این متن را در آیات زیادی تصریح می‌کند. تأکیدهای قرآن در باب تعلیم و تعلم و تفکر، در بسیاری از سوره‌های قرآن از جمله بقره (آیه‌های ۲، ۴۱ و ۱۷۴)، آل عمران (۳، ۴ و ۷)، نساء (۱۳۶)، مائده (۴۸)، انعام (۸۸، ۸۹ و ۱۵۵)، اعراف (۲ و ۵۲)، هود (۱)، رعد (۱)، ابراهیم (۱)، حجر (۱)، اسراء (۸۲)، کهف (۱ و ۲)، مریم (۹۷)، طه (۲ و ۳)، انبیاء (۱۰)، حج (۱۶)، نمل (۱ و ۲)، قصص (۲)، لقمان (۲ و ۳)، سجده (۲)، فاطر (۳۲)، یس (۲، ۴ و ۵)، ص (۱ و ۲۹)، زمر (۱، ۲، ۲۳ و ۲۸ و ۴۱)، غافر (۲)، فصلت (۲ تا ۴)، شوری (۷)، زخرف (۳ تا ۵)، دخان (۲ و ۳)، جاثیه (۱۱، ۲۰ و ۲۹)، احقاف (۲)، ق (۱)، قمر (۱۷)، ۲۲ و ۳۲، ۴۰، واقعه (۷۷ تا ۸۰)، قلم (۱)، حاقه (۳۸ تا ۴۰)، تکویر (۱۹ و ۲۵ تا ۲۷)، طارق (۱۳ و ۱۴) و قدر (۱) آمده است. این تأکیدها همه گویای آن است که به منظور حفاظت و توجه و احترام بیشتر به قرآن کریم، شایسته است این کتاب به زیباترین و جذاب‌ترین شیوه ارائه شود (رستمی، ۱۳۹۱، صص ۱۲-۱۳).

همچنین باید اذعان داشت که متن مقدس قرآن، به دلیل ساختار و تقسیمات و نحوه خوانش و برخی اعمالی که برای خواندن آن ضروری بود (از قبیل سجده کردن در بعضی آیات)، امکان و ضرورتی را فراهم می‌کرد تا هنرمندان تذهیب‌کار در کنار خوشنویسان، برای تولید شکل و درخور شأن آن فعالیت کنند. تقسیمات قرآن عموماً جهت قرائت و حفظ و تدریس آن بوده است. رژی بلاشر^۱ تقسیم قرآن به سی

1. Rejis Blachere

قسمت یا سی جزء را به جهت خواندن قرآن در یک ماه و مخصوصاً اتمام آن در طول ماه رمضان می‌داند (بلاشر، ۱۳۷۶، صص ۱۵۷-۱۵۸). خواننده یا قاری قرآن، بی‌واسطه با عین کلام خداوند مواجه می‌شد و صحیح خواندن کلمات خدا بر عهده او بود. این تقسیم‌های ضروری، به قولی از زمان پیامبر (ص) آغاز شد. «از تقسیم‌هایی که درباره قرآن صورت گرفته، تقسیم‌های شکلی است. شاید بتوان تقسیم شکلی قرآن را تقسیم از جهت حجم دانست. سابقه این تقسیم را باید در عهد صحابه و بنا بر برخی نقل‌ها، در عهد نبوی دانست که به منظور سهولت در امر قرائت، حفظ و تدریس قرآن کریم، آن را به بخش‌های مختلفی تقسیم کرده‌اند. منظور از این اصطلاح، تقسیم‌هایی از قبیل تقسیم قرآن به سی جزء، هر جزء به چند حزب و هر حزب به چهار ربع است که با گذاشتن نشانه‌هایی در قرآن کریم معلوم می‌شود» (مرکز مطالعات و مدارک اسلامی، ۱۳۹۴، ص ۱۸۵۰).

به تدریج و همگام با تقسیم‌های ضروری، فضاها و دیگری نیز برای ارائه شکل‌تر کلام خداوند یافت می‌شد. قرآن از ۱۱۴ سوره تشکیل شده و هر سوره خود دربرگیرنده جملاتی است که «آیه» نامیده می‌شود. تقسیم‌بندی دیگر قرآن، به صورت ۳۰ بخش مساوی است که «جزء» نامیده می‌شود. قرآن خودش دارای مجال‌هایی است که مذهب را برای ارائه هنرش برمی‌انگیزاند. از شاخص‌ترین این امکانات، سرلوحه سوره و فاصله بین آیات است. به‌علاوه علائم نشان‌دهنده هر پنج یا ده آیه نیز مجاللی برای تکرار منظم نشان‌های زینتی در حاشیه را فراهم می‌کند. خوب است قاری بدانند در کجای متن باید سجده کند؛ لذا این مواضع با نشانه تزئینی نمایش داده می‌شود. همچنین طبیعی است که افتتاح کل کتاب باید از هنرنمایی چشمگیری برخوردار گردد. عاقبت دلایلی از این قبیل، بر وسواس خطاطان فائق آمد و ایشان را قانع کرد که تزئینات می‌تواند به ابزار مفیدی برای افزایش تأثیراتی تبدیل شود که قصد اولیه خطاطان بود (شریفی و چیت‌سازان، ۱۳۹۷، ص ۶۵). به این ترتیب، اولین جایگاهی که بر اساس ساختار قرآن، در قرآن‌های اولیه برای تزئین کاربرد داشت، سرسوره‌ها، علامت پایان آیات و تقسیمات اولیه نصف و جزء و حزب بود. بر اساس مصحف موجود می‌توان گفت که قرآن‌های اموی از سده سوم هجری به بعد، دارای صفحات افتتاحیه در آغاز، انجامه در پایان کتاب و صاحب مواضع تزئینی می‌شود. البته مارتین لینگر عقیده دارد هنر تذهیب نسبت به خوشنویسی رشد محدودتری داشته است؛ زیرا نگارش قرآن خود مستقیماً آن را طلب نمی‌کرد و ترس از جایز نبودن وارد کردن هر چیز زائدی به قرآن، تذهیب را محل تأمل قرار می‌داد (لینگر، ۱۳۷۷، ص ۷۱). همچنین در آغاز کتابت قرآن، ابداع نشانه خاصی برای تقسیم آیات صورت نگرفت؛ زیرا کاتبان و قاریان با توجه به اینکه از نظر تاریخی به زمان نزول وحی در دوره پیامبر نزدیک بودند، مواضع اتمام و آغاز آیات را می‌شناختند.

شکل و مواضع تقسیم و تزئین در آغاز از فرم ثابتی پیروی نمی‌کرد. «به نظر نمی‌رسد که در آن زمان، یک گزینه خاص در نحوه ساماندهی فرم‌ها متداول بوده است. گذاشتن یک سطر خالی مابین سوره‌ها، روشی مناسب برای جدا کردن دو سوره از هم به شمار می‌آمده است» (دروش، ۱۳۹۵، ص ۲۳۴). اما اساس تذهیب، از کادربندی صفحات آغاز می‌شد؛ زیرا فضایی خلق می‌کرد که هنرمند و خوشنویس باید در آن محدوده مشخص شده هندسی و منظم، اثر خود را خلق می‌کرد. فرانسوا دروش^۱ در تعریف کادربندی می‌نویسد: «کادربندی نظامی از خطوط عمودی، افقی، مایل و مدور بود که قبل از نگارش، بر روی صفحه کشیده می‌شد، تا محدوده کار خوشنویس یا تذهیب‌کار مشخص باشد. گاه این کادرها را با ردگذاری قلم خشک بر کاغذ و گاه نیز با اثری از مرکب ساخته شده با رسوب سرب و خاک رس به وجود می‌آوردند» (دروش، ۱۳۷۹، ص ۲۰).

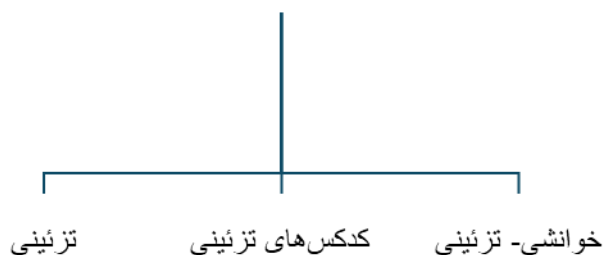
1. Francois Deroche

تأثیر رسم الخط و و تحول خوشنویسی بر آرایه‌ها نیز بسیار قابل توجه است و مخصوصاً کاتبان ایرانی در این امر پیشگام بوده‌اند. «توجه به نگارش صحیح کلام وحی و هماهنگی در رسم الخط، شیوه نقطه‌گذاری و اعراب‌گذاری در مصحف و عدم اختلاف متنی و دستوری میان انواع دست‌نوشته‌ها، از دغدغه‌های کاتبان و وراقان بود. علاوه بر این، مسئله خوانایی متن و زیبایی هر سطر قرآن نیز اهمیت یافت و نظم مبتنی بر سه مختصات (الف، نقطه و دایره) توسط خوشنویسان انتخاب و ترکیب‌بندی شد. در همین راستا و با تأملی بر هندسه موجود در خط (به‌خصوص کوفی و نسخ) و مسئله رنگ‌آمیزی در مصحف اولیه، درمی‌یابیم که کاتبان ایرانی قرآن، از آغاز برای تأکید و تذکر بر تقدس کلام الهی، سعی در ارائه هرچه بهتر ذوق و هنرشان داشتند و با بهره‌گیری از خوشنویسی و افزودن تذهیب و آرایه‌های گیاهی و هندسی (که به باور نگارنده بیشترین نوآوری و تلاش را در طول ده قرن مذهب‌بان ایرانی برای جهان اسلام به ارمغان آوردند)، به کتابت و تزیین مصحف پرداختند» (معتدی، ۱۳۹۵، ص ۱۶). بنابراین به نظر می‌رسد می‌توان دو عامل در شکل‌گیری ساختارهای خاص تزیینی برای قرآن در نظر گرفت: یکی تزییناتی که به دلیل تقسیمات ضروری و کاربردی جهت خوانش و تدریس قرآن خلق شد که به استناد آثار موجود، اولین مواضع تزیینی در این کتاب مقدس محسوب می‌شود؛ دیگری قاب‌ها و چهارچوب‌هایی جهت ارائه حضور باشکوهی که در خور کلام خداوند و وحی مقدس باشد.

۴. تجزیه و تحلیل

برای بررسی آرایه‌ها در قرآن که در تقسیم‌بندی پیرامنتی ژنت «پری‌تکست» محسوب می‌شود، آن‌ها را بر اساس کارکردشان به سه دسته تقسیم می‌کنیم: ۱. آرایه‌هایی مانند صفحات افتتاحیه یا انجامه و سرلوح که صرفاً کارکرد تزیینی دارد و بر جنبه بصری دریافت مؤثر است؛ ۲. آرایه‌هایی مانند علائم تخمیس و تعشیر و سجده و نشان پایان آیات که وظیفه عملکردی دارد و راهنمای خوانش متن است و البته کارکرد تزیینی خود را هم حفظ می‌کند؛ ۳. آرایه‌هایی مانند فهرست مطالب، تقسیم‌بندی، ارجاع و نقطه‌گذاری که به کدکس (شکل شناخته‌شده کتاب که از نسخه‌های خطی به‌ویژه کتب مقدس و آثار کلاسیک گرفته شده است) کمک می‌کند. بعضی پیرامنت‌ها مثل علامت‌های تخمیس یا بعضی تقسیمات خاص نیز، مختص سنت تاریخی خاصی است که در سنت امروزی کارکردی ندارد؛ درحالی‌که بعضی دیگر مانند شماره صفحه‌ها، از رمز سنت عبور کرده است و برای خوانندگان نسخه‌های چاپی امروزی هم کاربرد دارد.

پیرامنت‌ها (پری‌تکست‌ها) در قرآن



۱-۴. انواع آرایه‌ها به مثابه پیرامنت

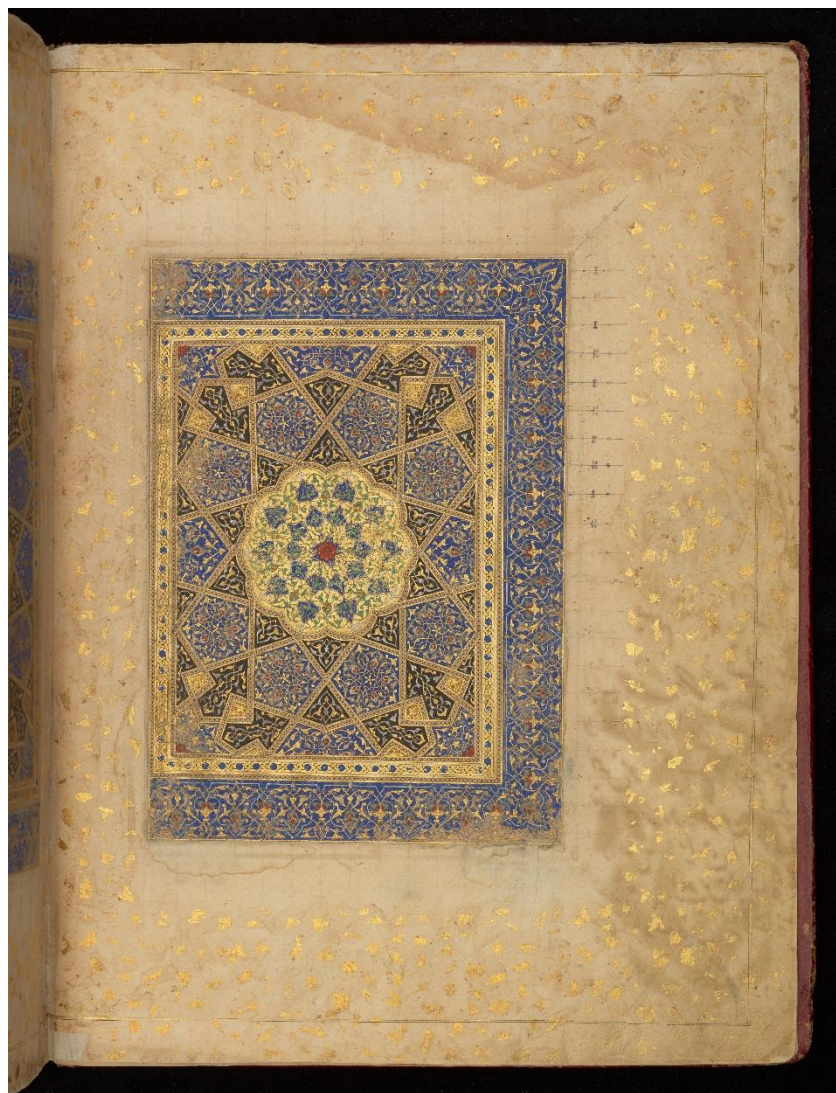
آرایه‌های تزیینی شامل صفحات افتتاحیه و انجامه (اختتامیه)، سرلوح‌ها و کتیبه‌های تزیینی است. «تزیین و تذهیب صفحات افتتاحیه مزدوج قرآن‌ها از همان سده‌های آغازین، رسمی معمول بود؛ اما با آغاز سده چهارم هجری و به واسطه تلاش‌های هنرمندان ایرانی، ساختار طراحی و استفاده از نقوش هندسی در آغاز مصحف قاعده‌مند شد و این الگوواره در سده‌های بعدی و در سبک‌های محلی

بیش از پیش تکامل یافت» (معتقدی، ۱۳۷۹، ص ۵۹). بدین ترتیب صفحات افتتاحیه به جزئی جداناپذیر از کتاب‌آرایی قرآنی بدل شد. تزئینات صفحات ابتدایی قرآن با نقوش هندسی آغاز می‌شود و در گذر زمان به حضور ترنج‌های بسیار پیچیده و پرکار می‌رسد. مارتین لینگز عقیده دارد که از دوران مغول، صفحات افتتاحیه به صورت بسیار مفصل و پر از انواع آرایه‌ها و بسیار رنگین به ابتدای قرآن اضافه می‌شود. «صفحه افتتاحیه قرآن کریم، چون خارج از محدوده متن شریف خود قرآن است، هنرمند در این محدوده می‌توانسته راحت‌تر باشد. نقاط اوجی که بهترین تذهیبات بوده، در قرن هفتم و هشتم تا سیزدهم هجری در صفحات افتتاح قرآن انجام می‌شده و این جنبه خاص از این هنر در سرتاسر شرق عالم اسلام بی‌بدیل بوده است. از آنچه به دست ما رسیده است می‌توان چنین استنباط کرد که هنرمندان قدیمی برای این صفحات هیچ نگاره‌ای را به جز تذهیب، آنچنان پرمحتوا نمی‌یافتند که با استنساخ و تذهیب خود متن قابل قیاس باشد» (لینگز، ۱۳۷۷، ص ۱۵). از دوران تیموری بر این تزئینات افزوده شد و در دوره صفوی صفحات افتتاحیه تذهیب‌شده به چندین صفحه رسید. بسیاری از ویژگی‌های سبک تیموری در طراحی اسلیمی‌های ماری و ابری، در این دوران ادامه یافت. «برگ‌های سرلوحه‌ها غالباً نقش مایه‌های مدور یا ستاره‌ای شکل را دربرمی‌گرفتند که تقریباً تمام صفحه را پر می‌کردند» (عظیمی، ۱۳۸۹، ص ۳۰). نقش مایه ترنج و شمسه از کاربردی‌ترین نقوش مورد استفاده در صفحات افتتاحیه، به‌خصوص در دوران صفوی است. ترنج طرح رایج دوران اسلامی در آثار هنری گوناگون بوده است. «ترنج، نقشی مرکزی بر میانه جلد‌ها یا صفحات افتتاح است. ساختار هندسی ترنج، بیضی و گاهی لوزی است. بنابراین می‌توان برای آن، تقارن‌های عمودی و افقی در نظر گرفت» (کشمیری، ۱۳۹۶، ص ۲۵). بر اساس این محور تقارن، گاهی ترنج‌ها را به صورت افقی یا عمودی نصفه ترسیم می‌کنند که به آن‌ها نیم‌ترنج می‌گویند. گاهی بر دو سر ترنج هم آرایه‌ای کوچک قرار می‌گیرد که به آن سرترنج می‌گویند. «ترنج در کتاب‌آرایی، کاربردی گسترده دارد: ۱. بر مرکز جلد می‌نشیند؛ ۲. در صفحات نخست کتاب، برای نگارش تقدیم‌نامه یا دعاهای افتتاح و غیره می‌آید که در این حالت، کاربردی مشابه شمسه می‌یابد؛ ۳. در مرکز بسیاری از کتیبه‌ها، ترنج‌های کوچک افقی فضای متنی را از بخش تزئینی کتیبه جدا می‌سازد؛ و ۴. در حاشیه‌ها به شکلی کشیده، محملی برای نگارش نام بخش‌ها یا سوره‌ها و دیگر اطلاعات نسخه است» (کشمیری، ۱۳۹۶، ص ۱۲۵).



قرآن دوره ایلخانی، صفحات افتتاحیه

مأخذ: <https://www.bl.uk/collection-items/sultan-uljaytu-quran>



صفحات افتتاحیه قرآن دوره تیموری

مأخذ: [Qur'an from Timurid Herat - Chester Beatty Online Collections \(intrantra.com\)](http://intrantra.com)



صفحات افتتاحیه قرآن دوره صفوی

مأخذ: [Qu'ran from Safavid Iran - Chester Beatty Online Collections \(cbl.ie\)](http://cbl.ie)

سرلوح، آرایه‌ای است که در ابتدای کتاب یا ابتدای سوره‌ها قرار می‌گیرد. اطلاعاتی که در سرسوره یا سرلوح قرار می‌گیرد، معمولاً عنوان سوره و محل نزول و تعداد آیات است و البته به صورت عامل تزئینی جداکننده یک بخش از بخش دیگر یا سوره‌ها از یکدیگر نیز ایفای نقش می‌کند. «سرلوح (آنچنان‌که اکنون می‌شناسیم) به لحاظ فرم، وسعت طیف رنگ، جزئیات طرح و عناصر متشکله و به‌ویژه از منظر موضع اجرا، یکی از شاخص‌ترین عناصر تزئینی در هنر تذهیب و به‌ویژه تزئین قرآن‌های نفیس است. شیوه مرسوم و

معمول در سرسوره‌سازی سنتی مکتب بویه سلجوقی، مشتمل بر قابی مستطیل مذهب که با جدول‌های مضاعف احاطه شده و معمولاً در یکی از جوانب در حاشیه و لبه آزاد صفحات با نقش یک ترنج (شجیره) مرتبط است. در درون آن با شاخه‌های اسلیمی خرطومی و اژدری و برخی عناصر ساده‌تر گیاهی عموماً به رنگ‌های محدود، زعفران، شنگرف و اخراپی تزیین می‌یابد که علاوه بر اجزا در سرسوره‌ها و ذیل صفحات به طور همانند در پیشانی و ذیل صفحه به صورت قرینه، متناظر و مزدوج در دو صفحه افتتاح جزوات و کتاب نیز اجرا می‌شود» (عزیززاده، ۱۳۸۹، ص ۱۳). با آغاز دوره تیموری، سرلوح شکل خاص کلاسیک خود را می‌یابد. «سرلوح‌سازی به شیوه مرسوم معاصر، ظاهراً از اواخر دوره تیموری متداول شد که به دنبال دو صفحه آغازین که به صورت متناظر و مزدوج اجرا می‌شد، در صفحه سوم از نسخه نفیس سرلوح متشکل از طرح نیم‌ترنج‌های متداخل همراه با نقوش اسلیمی و طرح‌های ساده هندسی با رنگ‌های زرین و لاجوردی و گاه با سبز و سفید و انواع قرمزها و... به صورت مرصع طرح و اجرا می‌گردید. عمده‌ترین این طرح‌ها عبارت از طرح تاجی، نیم‌تاج و طاووسی بود» (عزیززاده، ۱۳۸۹، صص ۱۳-۱۴).

کتیبه‌ها در کتاب‌آرایی، عموماً فضایی در ابتدا و آغاز متن است. مذهبان قرآنی کتیبه را بر سرسوره‌های قرآن قرار می‌دادند. «کتیبه، کادری مستطیلی بر فراز بخش متنی است که در مرکز آن، نام خداوند، اطلاعاتی درباره مذهب، خوشنویس یا داده‌هایی درباره کتاب نگاشته می‌شود؛ از این رو، کتیبه بخشی کاربردی در تزیین صفحات به شمار می‌آید» (کشمیری، ۱۳۹۶، ص ۱۲۷). البته در برخی نسخه‌های متأخرتر در دوران قاجار، کتیبه‌ها صرفاً تزیینی هم طراحی می‌شود.



کتیبه سرآغاز سوره و ارائه اطلاعات مربوط به سوره در دوره مغول

مأخذ: <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur/>



تزیینات ترکیبی از کتیبه و سرلوح در دوره صفوی

مأخذ: <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur/> ۳۰۱

۲-۴. کدکس‌های تزیینی

مقصود از این آرایه، مواردی شامل شماره صفحات، فهرست و جدول‌هاست. بعضی از این آرایه‌ها و ویژگی‌هایی مانند نحوه شماره‌گذاری در صفحه یا عنوان و تزیینات آن، از رمزهای زمان فراتر رفته و برای ما به عنوان انسان معاصر نیز آشناست. اساس تذهیب از کادربندی صفحات آغاز می‌شود؛ زیرا فضایی خلق می‌کرد که هنرمند و خوشنویس باید در آن محدوده مشخص‌شده هندسی و منظم، اثر خود را خلق می‌کرد. از حدود قرن سوم، جدول‌کشی به صورت ابتدایی و برای ترسیم کتیبه سرسوره ترسیم می‌شد و شاید بتوان معادل امروزی صفحه‌آرایی را برای آن به کار برد. «بررسی دقیق تذهیب در نخستین دست‌نوشته‌های قرآنی آشکار می‌کند، هنرمند تذهیب‌کار همان کسی است که کادر اولیه صفحه را در صفحه‌آرایی افقی و عمودی ترسیم کرده است» (دروش، ۱۳۷۹، ص ۲۱). به نظر می‌رسد که مذهب و خوشنویس در ابتدا یک نفر بود و بعدها با دو مسئولیت جدا اما همگام با یکدیگر فعالیت می‌کرد. «علاوه بر خوشنویسی و تذهیب که دو عامل بصری مهم در صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی است، حضور نوعی کارگردانی و مدیریت هنری در تولید این قرآن‌ها محسوس است که اهمیت آن از یک‌یک اجزای بصری صفحه و مهارتی که در طراحی آن‌ها به کار رفته بیشتر است» (شفیقی و مراثی، ۱۳۹۳، ص ۲۵).

فرانسوا دروش^۱ در تعریف کادربندی می‌نویسد: «کادربندی نظامی از خطوط عمودی، افقی، مایل و مدور بود که قبل از نگارش، بر روی صفحه کشیده می‌شد تا محدوده کارخوشنویس یا تذهیب‌کار مشخص باشد. گاه این کادرها را با ردگذاری قلم خشک بر کاغذ و گاه نیز با اثری از مرکب ساخته‌شده با رسوب سرب و خاک رس به‌وجود می‌آوردند» (دروش، ۱۳۷۹، ص ۲۰). کشیدن چهارچوب و مشخص کردن جای متن و آرایه از پیش و در ساختار ذهن تولیدکنندگان کتاب، ایجاد فرمت مشخصی است که تولیدکننده، خواننده و شنونده از آن تبعیت خواهند کرد.

۳-۴. آرایه‌های تزئینی خوانشی

این آرایه‌ها شامل علائم مربوط به تقسیمات پنج‌تایی و ده‌تایی، مواضع سجده و علائم مربوط به شمارش آیات است. مورد اخیر از ضروری‌ترین نشانه‌ها در قرآن شمرده می‌شود. این تقسیمات، پایه‌ای برای بروز آرایه‌های پیچیده و رنگین بعدی بوده است. «پیشینه نشانه‌های تقطیع و پایانی آیات و علائم محاسبه و شمارش آنان، در کتب آسمانی مذاهب پیشینیان، از جمله منابع مذهبی ایران ساسانی، رومیان و قبطیان که از سنن هنری پیشرفته‌ای برخوردار بودند و به‌ویژه در اوستا کتاب دینی زرتشتیان، وجود داشته است؛ از این رو می‌توان فرض نمود که در موقع مقتضی، کاتبان و صحابه آشنا با کتابت و منابع مذهبی سایر اقوام موحد، کاتبین مسلمان را در قرن نخستین و به‌ویژه به‌هنگام تدوین نسخه‌های امام،^۲ به اتخاذ راه‌حل مشابهی رهنمون شده باشند. در وهله نخست با گذاشتن فاصله‌ای کوتاه و همسان، بدون هیچ مشخصه‌ای در فواصل آیات، سپس با ترسیم دایره‌ای کوچک و توخالی، رنگین و عاری از هر نشانه در فاصله مذکور به این امر پرداختند» (عزیززاده، ۱۳۸۰، ص ۳۴). این علائم به تدریج تغییر و تحول یافت و ابتدا به صورت سه‌دایره و سپس سه‌دایره و خط دور و سپس شش‌دایره در فرم مثلث و در نهایت به صورت یک برگ با بته درآمد. از قرن پنج هجری این علامت‌های پایان آیات به صورت‌های تزئینی شمسه و برگ و مانند آن در آمد. فرانسوا دروش عقیده دارد که این نشان‌ها «تفنن قلمی کاتب» (دروش، ۱۳۷۹، ص ۲۲) بوده است؛ ولذا جنبه کاربردی آن را ضعیف‌تر می‌داند. این نشانه‌ها درحقیقت نخستین مرحله شکل‌گیری تذهیب هم هست.

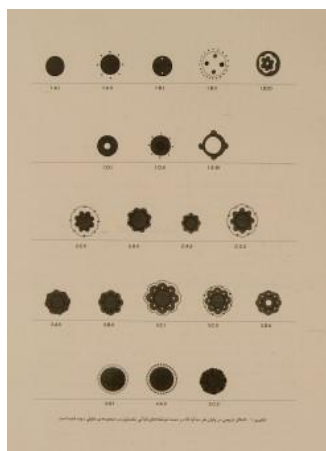
1. Francois Deroche

۲. نسخه‌های امام معبود نسخه‌های قرآن کریم که در زمان حیات خلیفه سوم با نظارت صحابه، به طور رسمی تهیه شد و به مهمترین بلاد اسلامی ارسال گردید تا معیار و مناط اعتبار باشند و از تشتت آرا در کتابت و قرانت جلوگیری شود.



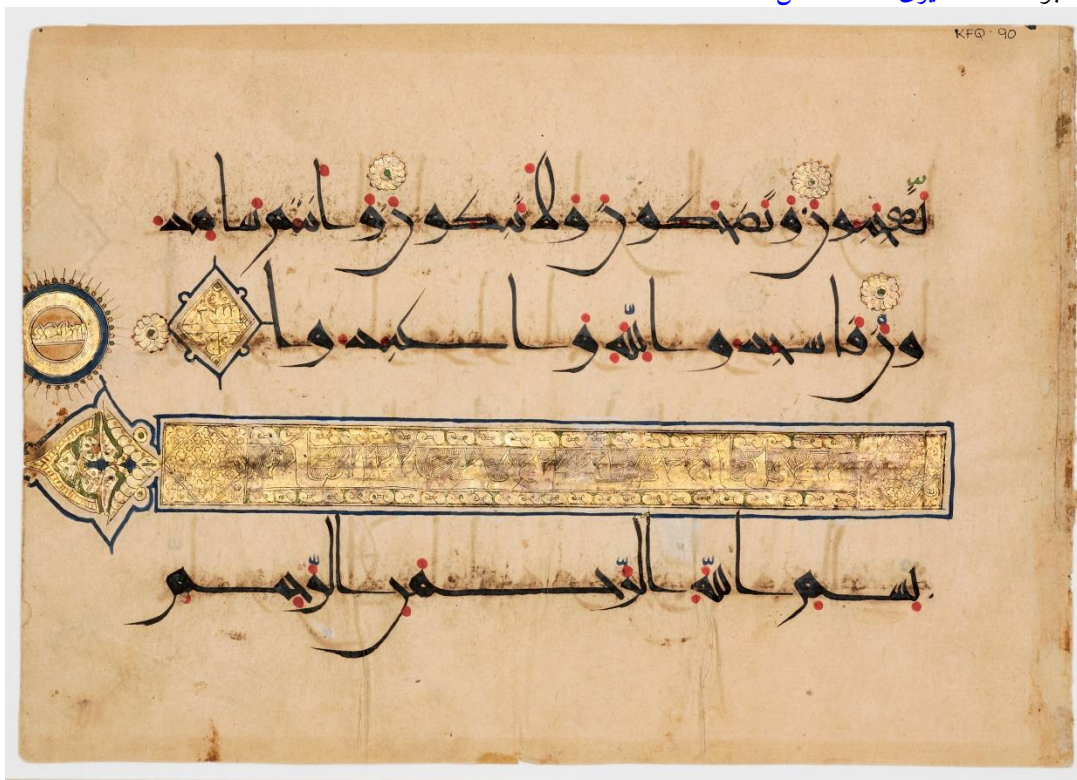
مأخذ: دروش، ۱۳۷۹: صص ۲۱-۲۳

علاوه بر نشانه‌های کاربردی مربوط به پایان آیات، نشانه‌هایی برای شمارش آیات نیز ابداع شد. این نشانه‌ها معمولاً بر اساس شمارش آیات به پنج و ده است و تخمیس و تعشیر نامیده می‌شود و به‌ویژه در سوره‌های طولانی‌تر، از نظر آموزش و حفظ قرآن کارکرد زیادی داشت. «تخمیس و تعشیر - شکل صوری نشانه - عموماً اندکی بزرگ‌تر و غالباً متفاوت از نشانه‌های تقطیع آیات هستند و گرچه در فواصل سطور و آیات و بالای آخرین کلمه از آیه مربوطه نیز دیده می‌شوند، لیکن غالباً در حاشیه صفحات به صورت شمشه‌های مذهب وجود دارند و بعضاً در داخل هر علامت، کلمه عشر یا خمس به خط کوفی تزیینی، رنگ‌نویسی شده است؛ یا فقط رموز آنان و به جای کلمه عشر، حرف نخستین آن (حرف ع) و به جای کلمه خمس، حرف خ به همان شیوه تحریر یافته است» (عزیززاده، ۱۳۸۰، ص ۳۵). این نشانه‌ها نیز غالباً در فرم دایره طراحی شده و در بالای آیات مورد نظر یا به شکل شمشه‌های مذهب در حاشیه کتاب قرار گرفته است. گاهی هم فقط حرف ابتدای کلمه «عشر» (ع) یا حرف ابتدای کلمه خمس (خ)، به نشانه تخمیس یا تعشیر یا معادل‌های ابجد این حروف، درون این فضاها تزیینی قرار گرفته است.



مأخذ: دروش، ۱۳۷۹، ص ۲۵

علائم مربوط به مواضع سجده. خوانش و قرائت قرآن شامل آداب و رسومی است که از جمله در مواضع سجده، به صورت قوانینی در متن قرآن به آن اشاره شده است. «سجده به معنای گذاشتن اعضای هفت‌گانه (پیشانی، کف دست‌ها، زانوها و سرانگشتان بزرگ دوپا) بر زمین است و اهم آن‌ها گذاشتن پیشانی است» (قرشی، ۱۳۷۱، ص ۲۲۵). مواضع سجده با علامتی در کنار آیات مشخص می‌شد. چهار موضع در قرآن سجده واجب دارد: آیه ۱۵ سوره سجده، آیه ۲۷ سوره فصلت، آخرین آیه سوره نجم و آخرین آیه سوره علق. یازده سوره نیز سجده مستحب دارد: آخرین آیه سوره اعراف، آیه ۱۵ سوره رعد، آیه ۴۸ سوره نحل، آیه ۱۰۷ و ۱۰۹ سوره اسراء، آیه ۵۸ سوره مریم، دو آیه ۱۸ و ۷۷ سوره حج، آیه ۶۰ سوره فرقان، آیه ۲۵ سوره نمل، آیه ۲۴ سوره ص، آیه ۲۱ سوره انشاق. «در نمونه‌های نزدیک به سده پنجم هجری، نشانیدن لوزی در حاشیه صفحه گسترش یافت. این لوزی‌ها محملی برای نگارش کلمات سجده، مکی، مدنی یا اطلاعاتی از این دست بودند» (کشمیری، ۱۳۹۶، ص ۴۲).



موضع سجده به صورت لوزی

مأخذ: <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collections-islamic-art-single-folio-from-a-four-part-quran-kfq> /۹۰

برخی از این پیرامنت‌ها به دلیل کاربرد ویژه در خوانش متن، مختص به سنت‌های به‌خصوصی است؛ برخی مانند علامت‌های تخمیس و تشعیر، برای دوره خاصی طراحی شده و در سیر تحول تاریخی آرایه‌ها و به دلیل تغییر در نحوه حفظ کردن و آموزش قرآن و با افزایش سطح سواد، کارکرد خود را از دست داده و رفته‌رفته حذف شده است. برخی دیگر مانند مواضع سجده و علائم مربوط به شمارش آیات، به دلیل ارتباط ساختاری با متن مقدس قرآن غیرقابل حذف است و شکل ساختاری آن‌ها تغییر می‌کند.

نتیجه‌گیری

پیرامنتیت به عنوان زیرمجموعه‌ای از نظریه بینامتنیت ژرار ژنت، ابزاری جهت مطالعه نحوه تأثیرگذاری یک متن بر مخاطب را شکل می‌دهد. پیرامتن‌ها به منزله بدنه متن قرآن، شامل تذهیب و آرایه‌هایی است که فقط برای زیباتر کردن متن رونق نیافته، بلکه دقیقاً به منظور پاسخ‌دهی به برخی نیازهای مخاطبان، در مقاطع خاص قرآنی خلق شده است. مقاطعی شامل پایان آیات، پایان پنج‌آیه، پایان ده‌آیه، مجموع آیات، شروع و پایان سوره‌ها، مقاطع آغاز قرآن و پایان متن کتاب مقدس، مواضع مربوط به سجده و تقسیم‌بندی‌های مربوط به سی جزء، از جمله مقاطع مهم قرآن است که نیاز به علامت و نشان را تولید کرد و بعدها صورت تزیینات گسترده به خود گرفت. بنابراین از منظر کارکردی، بسیاری از آرایه‌ها علاوه بر تزیین، کارکرد عملی دارد. می‌توان اطلاعاتی را که به واسطه مطالعات پیرامنتی درباره قرآن به دست می‌آید، به این صورت برشمرد: پیرامتن‌های صرفاً تزیینی؛ پیرامتن‌هایی که علاوه بر تزیینی بودن، بر خوانش و آموزش قرآن هم مؤثر است و همچنین به چهارچوب کتاب قرآن به مفهوم کتاب یا کدکس قرآنی می‌پردازد.

از دیدگاه ارتباطی و رسانه‌ای در نظریه ژنت، بسیاری از آرایه‌ها به دلیل کارکرد عملی خود خاصیت ارتباطی می‌یابد؛ بسیاری نیز به لحاظ نقش آستانگی، آمادگی ورود به متن را به خواننده نوید می‌دهد. قاریان و کسانی که برای آموزش قرآن می‌خوانند، به تقسیم‌بندی‌ها، مواضع سجده، اطلاعات آغاز و پایان و مکی و مدنی بودن سوره‌ها نیازمند بودند. در قرون متقدم این نشان‌ها ساده‌تر است و گاهی حالتی رمزگونه و نمادین دارد. به نظر می‌رسد با گسترش سواد و تعدد خوانندگان، ارتباط قاری و متن عمومی‌تر می‌شود.

آرایه‌ها به مثابه پیرامتن، مرزی تزیینی و گاه کاربردی ایجاد می‌کنند. مخاطب (قاری)، ما به عنوان بیننده و نسخه‌های خطی قرآن کریم به مثابه شیء، در مرزی قرار می‌گیریم که از این آستانه باشکوه به متن نگاه می‌کنیم؛ به علاوه در این فاصله پیرامنتی، اطلاعاتی درباره خودمان به عنوان مخاطب متن مقدس در گذر زمان دریافت می‌کنیم. این نشان‌دهنده خاصیت ارتباطی یا رسانه‌ای این آرایه‌ها به مثابه پیرامتن است. این خاصیت رسانه‌ای جهت ارتباط شفاهی قاری با متن بوده و به نوعی گفت‌وگو میان آنان را فراهم آورده است. این اپیتکست‌ها در گذر زمان خاصیت تخیلی بیشتری پیدا کرده و رشد بی‌نظیری یافته است. خاصیت رسانه‌ای این اپیتکست‌ها باعث می‌شود بر عمل خواندن مؤثر باشد؛ زیرا متن مقدس با خواندن رشد پیدا می‌کند و خواندن عملی فیزیکی است که تأثیر خود را بر متن می‌گذارد. پاورقی‌ها، شماره صفحات، تقسیم‌بندی آیات، انتهای آیات و مانند آن، همه علامت‌هایی برای خوانندگان است.

به لحاظ مسئله زمان در نظریه ژنت، بعضی عناصر پیرامنتی در برهه‌ای از زمان اضافه و بعضی در گذر زمان کم‌کم حذف شده است. مثلاً صفحات افتتاحیه در ابتدا بسیار ساده بوده و بعدها تزیینی و باشکوه شده؛ یا علائم تخمیس و تعشیر در حال حاضر از چرخه پیرامنتی قرآن‌ها حذف شده است. مسئله حذف یا تغییر شکل بعضی عناصر پیرامنتی، در ارتباط مستقیم با مخاطب شکل گرفته؛ یعنی علائم تخمیس و تعشیر با توجه به نیاز مخاطب جهت آموزش مورد نیاز بوده، یا گاهی همین علائم با شکل نمادین و رمزآمیز به شکل حروف ابجد معادل خود ترسیم شده و رمزی قراردادی با قاری ایجاد کرده است. به نظر می‌رسد علائم پیرامنتی قرآنی در گذر زمان، از شکل رموز قراردادی جدا شده و فرم‌های آشکارتر و تزیینی‌تر یافته است. علت این امر شاید تعدد قاریان و گسترش سواد آنان باشد. هرچه تعداد قاریان محدودتر بوده، علائم و آرایه‌ها نیز محدود به قراردادهای خصوصی‌تر پدید آمده و هرچه این رسانه عمومی‌تر شده، قراردادهای تزیینی و خوانشی نیز از حالت رمزی خارج شده است.

ملاحظات اخلاقی:

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

این پژوهش کد اخلاق را به شماره ۱۰۱۴۸۰۰۶۷۲۳۲۲۱۳۱۴۰۱۱۶۲۵۹۷۹۲۹ از کمیته اخلاق دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی دریافت کرده است.

نویسندگان اصول اخلاقی را در انجام و انتشار این پژوهش علمی رعایت نموده‌اند و این موضوع مورد تأیید همه آنهاست.

مشارکت نویسندگان

مشارکت نویسندگان در مقاله مستخرج از پایان‌نامه:

نویسنده اول: آزر م مرکزی

نویسنده دوم و مسئول: استاد راهنمای پایان‌نامه، آقای دکتر محمدرضا شریف زاده.

نویسنده سوم: استاد مشاور پایان‌نامه، آقای دکتر محمد عارف.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تضاد منافع وجود ندارد.

حمایت مالی

نویسندگان اظهار می‌دارند که در روند تهیه و نگارش این مقاله، هیچ‌گونه بودجه، گرنت یا حمایت مالی دیگری دریافت نکرده‌اند.


فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت (پیام یزدانجو، مترجم). نشر مرکز. بلاشر، رژی. (۱۳۷۶). درآستانه قرآن (محمود کامیار، مترجم). دفتر نشر فرهنگ اسلامی. پین، مایکل. (۱۳۸۳). فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته (محمدرضا تاجیک، مترجم). نشر نی. حسین‌زاده، آذین؛ و شهرزاد، کتابون. (۱۳۹۷). از پیرامتن تا ترجمه؛ دریافت ترجمه داستان‌های دولت آبادی به فرانسه بر اساس نظریات ژرار ژنت. فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱(۱). ۹۳-۱۱۶.
- <https://doi.org/10.22067/lts.v5i1i.66239>
- دروش، فرانسیس. (۱۳۷۹). سبک عباسی (پیام بهتاش، مترجم). کارنگ. دروش، فرانسوا. (۱۳۹۵). قرآن‌های عصر اموی (مرتضی کریمی‌نیا، آلا وحیدنیا، مترجمان). هرمس. رستمی، مصطفی. (۱۳۹۲). جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار. مؤسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن. سلدن، رمان؛ ویدوسون، پیترو. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی (عباس مخبر، مترجم). طرح نو. شریفی، سمیه؛ و چیت‌سازان، امیرحسین. (۱۳۹۷). بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار. دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۳(۳). ۶۱-۷۴.
- عزیززاده، قربان. (۱۳۸۰). علانم تزئینی پایانی آیات قرآن کریم. کتاب ماه هنر، ۴(۳۷، ۳۸). ۳۴-۳۵.
- عزیززاده، قربان. (۱۳۸۹). علانم تزئینی در قرآن کریم؛ سرلوح‌سازی. گلستان قرآن، ۶(۱۶۰). ۱۳-۱۶.
- عظیمی، حبیب‌الله. (۱۳۸۹). ادوار تذهیب در کتاب‌آرایی مذهبی ایرانی. هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۲(۴۱). ۲۳-۳۲.
- فرخی‌راد، زهرا؛ نامور مطلق، بهمن؛ و خزایی، محمد. (۱۴۰۰). واکاوی شاخصه‌های خوانش لوگو به مثابه پیرامتن در ادراک بصری خطوط هوایی ایران. نشریه مطالعات هنر اسلامی، ۱۸(۴۴). ۳۶۱-۳۷۶.
- Doi: <https://doi.org/10.22034/IAS.20220320610.1825>
- قرشی، سیدعلی‌اکبر. (۱۳۷۱). قاموس قرآن. دارالکتب الاسلامیه. کشمیری، مریم. (۱۳۹۶). تذهیب در ایران (تاریخچه، نقوش و اصطلاحات). سمت. لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی (مهرداد قیومی، مترجم). گروس. معتقدی، کیانوش؛ و ناصری‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۹۱). شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ منتخب قرآن‌های نفیس از آغاز تا سده نهم هجری قمری. آستان قدس رضوی. معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۵). خاندان وراق غزنوی. بیکره. مرکز اطلاعات و مدارک اسلامی. (۱۳۹۴). فرهنگنامه علوم قرآنی. پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت. انتشارات سخن. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. انتشارات سخن. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت؛ مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، ۱۴(۵۶). ۸۳-۹۸.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). باختین، گفتگومندی و چندصدایی؛ مطالعه پیشابینامتنیت باختینی. پژوهشنامه علوم انسانی، ۱۸(۵۷). ۳۹۷-۴۱۴.
- هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۱). آسمانی و زمینی؛ نگاهی به خوشنویسی ایرانی از آغاز تا امروز. نشر فرزاد روز.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil.
- Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge. Genette, G. (1997).
- Graham, Gordon. (2005). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, 3rd ed. Routledge.
- Kristeva, Julia. (2002). *Nous Deux or A Hi Story of Intertextuality*, *The Romantic Review Journal*, Vol.93. January-March. pp.7-13.
- Miller, J. Hillis. (1977). *The Critic as Host*. *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3 (spring, 1977), pp. 439-447.

A Paratextual Reading of Qur'anic Ornaments Based on Gérard Genette's Theory of Paratextuality

Azarm Markazi ¹  Mohammadreza Sharifzadeh ²  Mohammad Aref ³ 

1. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
2. Professor of Philosophy of Art, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author).
3. Associate Professor, Department of Theater, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Corresponding Email: Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir
 <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>

Introduction

Qur'anic manuscripts, as sacred texts, not only transmit the divine word but also bear witness to the art, culture, and intellectual traditions of different historical periods. Paratextuality, one of the core concepts of the French theorist Gérard Genette's theory, emphasizes the external and threshold relationships between a text and its audience, encompassing the space that readers encounter before entering the main text. In the Qur'an, this space includes ornaments, illuminations, verse division markers, and similar features. These ornaments are both decorative and communicative, mediating between the text and its readers. Focusing on Qur'anic ornaments, this article examines them as paratexts which, over time, have served not only decorative purposes but also facilitated the reading, teaching, and spiritual experience of the Qur'an. The study thus seeks, within the framework of Genette's paratextuality, to provide a contemporary account of the reciprocal relationship between the Qur'anic text and its paratexts within the historical context of Iranian culture.

Methodology

The research adopts a descriptive-analytical approach within a historical framework, with data collected through library sources and examination of Qur'anic manuscripts. Purposefully selected samples consist of manuscripts produced within the Persianate cultural sphere across different periods of Islamic history. The analysis focuses on paratexts such as frontispieces, opening pages, verse division markers, prostration signs, and takhmīs and ta'shīr notations, which are categorized, analyzed, and evaluated through Genette's paratextual framework. Since Genette originally based his theory on printed literary works, this study applies and adapts his framework creatively to Qur'anic manuscripts. The objective is to extract semantic, functional, and communicative patterns of ornaments as paratextual elements mediating between the Qur'an and its readers.

Findings

The findings show that, according to Genette's theory, Qur'anic ornaments occupy a paratextual position of the peritext type—that is, they are physically embedded within the book's structure, surrounding the text and functioning as its threshold. Analysis reveals that these elements are not merely visual embellishments; rather, they perform clear communicative, educational, and functional roles. Genette structures paratextuality around spatial, temporal, modal, relational, and functional dimensions, and Qur'anic ornaments can be grouped accordingly: (1) purely decorative and honorific elements (such as opening pages, frontispieces, and inscriptions); (2) dual-purpose elements with both decorative and functional roles (e.g., takhmīs and ta'shīr signs, prostration markers, and verse endings, which both beautify and guide recitation); and (3) codicological and



structural elements (such as tables, pagination, and indices) that organize the manuscript's layout and shape the reading experience. Some ornaments, like the use of abjad letters to indicate verse groupings, functioned as symbolic codes that engaged readers directly.

The study further shows that, while early ornaments carried symbolic and esoteric meanings, over time—with the spread of literacy, the rise of scribes and illuminators, and the increasing prestige of manuscripts—they evolved into more elaborate yet more widely accessible forms. Historically, these ornaments played a central role in facilitating the reading and teaching of the Qur'an, especially in societies where Qur'an recitation was integral to religious education. Prostration markers and verse division signs, originally pedagogical tools, continue to function in modified forms today. The findings also highlight the contributions of Iranian illuminators and calligraphers to the development of decorative patterns, where ornaments served not only aesthetic purposes but also as symbolic codes mediating between the text and its readers, structuring their encounter with the sacred word.

Conclusion

The study concludes that Qur'anic ornaments can be considered paratexts of the peritext type: they signify form and convey meaning simultaneously. Illuminations and markers are not merely decorative but play fundamental roles in facilitating recitation, instruction, and the transmission of sacred meaning. According to Genette, paratexts act as mediators between text and audience; in the Qur'an, this mediation is carried out by ornaments that surround the text, shaping its form and providing cues for reader engagement. Many ornaments, particularly those marking divisions, were originally designed to serve the text's practical needs, but over time became sophisticated artistic forms reflecting broader social and cultural changes. This transition mirrors the Qur'an's movement from private to public reading contexts and the evolving media environment of Islamic societies. Thus, Qur'anic ornaments must be understood not merely as embellishments but as communicative phenomena that define reading as both an individual act and a collective, cultural practice. Ultimately, they constitute an inseparable part of the Qur'anic experience, framing the text visually and guiding the audience toward engagement with its sacred content.

Keywords

Paratextuality, Gérard Genette, Qur'an, ornamentation.

Ethical Considerations

Compliance with research ethics.

This research has received the ethics code number 1014800672322131401162597929 from the Ethics Committee of the Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch.

The authors observed the ethical principles in conducting and publishing this scholarly research, and this is confirmed by all of them.

Author Contributions

Contributions to the article derived from the thesis:

- **First author:** Azarm Markazi
- **Second and corresponding author (thesis supervisor):** Dr. Mohammadreza Sharifzadeh
- **Third author (thesis advisor):** Dr. Mohammad Aref

Conflict of interest

The authors declare that they have no conflict of interest.

Funding statement

The authors declare that no funds, grants, or other support were received during the preparation of this manuscript.

References

- Allen, G. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanjou, Trans.). Nashr Markaz. [In Persian]
- [Azimi, H. \(2010\). Periods of illumination in Iranian religious book arts. *Honarhā-ye Zibā: Honarhā-ye Tajassomi*, 2\(41\), 23–32. \[In Persian\]](#)
- [Azizzadeh, G. \(2001\). Decorative end marks of Qur'anic verses. *Ketab-e Mah-e Honar*, 4\(37–38\), 34–35. \[In Persian\]](#)
- [Azizzadeh, G. \(2010\). Decorative signs in the Qur'an: Headpieces. *Golestan-e Qur'an*, 6\(160\), 13–16. \[In Persian\]](#)
- Blachère, R. (1997). *At the threshold of the Qur'an* (M. Kamyar, Trans.). Daftar Nashr Farhang Eslami. [In Persian]
- Déroche, F. (2000). *Abbasid style* (P. Behtash, Trans.). Karang. [In Persian]
- Déroche, F. (2016). *Qur'ans of the Umayyad era* (M. Kariminia & A. Vahidnia, Trans.). Hermes. [In Persian]
- [Farkhi Rad, Z., Namvar Motlagh, B., & Khazaei, M. \(2021\). Analyzing the characteristics of logo reading as paratext in the visual perception of Iran's airlines. *Nashriyeh-ye Motale'at-e Honar-e Eslami*, 18\(44\), 361–376. <https://doi.org/10.22034/IAS.20220320610.1825> \[In Persian\]](#)
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics* (3rd ed.). Routledge.
- Hasheminejad, A. (2012). *Heavenly and earthly: A look at Iranian calligraphy from the beginning until today*. Farzan Rouz. [In Persian]
- [Hossein Zadeh, A., & Shahparrad, K. \(2018\). From paratext to translation: The reception of Dowlatabadi's stories in French based on Gérard Genette's theories. *Faslnameh-ye Motale'at-e Zaban va Tarjomeh*, 51\(1\), 93–116. <https://doi.org/10.22067/lts.v51i1.66239> \[In Persian\]](#)
- Kashmiri, M. (2017). *Illumination in Iran: History, motifs, and terminology*. SAMT. [In Persian]
- Kristeva, J. (2002). Nous deux or a history of intertextuality. *The Romanic Review*, 93(1), 7–13.
- Lings, M. (1998). *The art of Qur'anic calligraphy and illumination* (M. Qayoumi, Trans.). Geros. [In Persian]
- Markaz-e Ettela'at va Madarek-e Eslami. (2015). *Encyclopedia of Qur'anic sciences*. Research Institute of Islamic Sciences and Culture. [In Persian]
- Miller, J. H. (1977). The critic as host. *Critical Inquiry*, 3(3), 439–447.
- Mo'taqedi, K. (2016). *The Ghaznavid Warrāq family*. Peykareh. [In Persian]
- Mo'taqedi, K., & Naseri Mehr, A. (2012). Artistic masterpieces of Astan-e Quds Razavi: Selected precious Qur'ans from the beginning to the 9th century AH. Astan Quds Razavi. [In Persian]
- [Namvar Motlagh, B. \(2007\). *Transtextuality: Studying the relations of a text with other texts. Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani*, 14\(56\), 83–98. \[In Persian\]](#)
- [Namvar Motlagh, B. \(2008\). *Bakhtin, dialogism, and polyphony: A study of Bakhtinian pre-intertextuality. Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani*, 18\(57\), 397–414. \[In Persian\]](#)
- Namvar Motlagh, B. (2015). *An introduction to intertextuality*. Sokhan. [In Persian]
- Namvar Motlagh, B. (2016). *Intertextuality from structuralism to postmodernism*. Sokhan. [In Persian]
- Payne, M. (2004). *Dictionary of critical thought: From Enlightenment to postmodernism* (M. Tajik, Trans.). Nashr-e Ney. [In Persian]
- Qorashi, S. A. (1992). *Qamus al-Qur'an*. Dar al-Kutub al-Eslamiya. [In Persian]
- Rostami, M. (2013). *Iranian bookbinding from the Seljuks to the Qajars*. Matn Institute. [In Persian]
- Selden, R., & Widdowson, P. (2005). *A guide to literary theory* (A. Mokhber, Trans.). Tarh-e No. [In Persian]
- [Sharifi, S., & Chitsazan, A. \(2018\). A study of Qur'an illumination in the Timurid, Safavid, and Qajar periods. *Bimonthly Journal of Research in Art and Humanities*, 3\(3\), 61–74. \[In Persian\]](#)

How to cite:

Markazi, Azarm, Sharifzadeh, Mohammadreza, & Aref, Mohammad. (2025). A paratextual reading of Qur'anic ornaments based on Gérard Genette's theory of paratextuality. *Quran, Culture And Civilization* , 6 (3), 119-144. <https://doi.org/10.22034/jksl.2025.496798.1429>