An Aesthetic Explanation of Illumination Arrays in the Works of Darvish Abdolmajid Taleghani Based on "Particular Meanings" in Ibn al-Haytham's Theory of Visual Perception

Zeinabsadat Masoudi[1], **Mahnaz Shayesteh Far**[2]

Type of article: original research
Receive: 08 JULY 2026, Accept Date: 22 AUGUST 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

Extended Abstract

The art of book illumination (Tazhib) and calligraphy in Islamic-Iranian civilization transcends the boundaries of mere technical skill or ornamentation; it represents a profound realm for the manifestation of sapiential concepts, cosmological order, and rigorous geometric systems. Among the myriad periods in the history of Iranian art, the 12th century AH—coinciding with the Zand era—witnessed the rise of Darvish Abdolmajid Taleqani, one of the most ingenious calligraphers in history. Through his artistic genius, Darvish brought the Shekasteh Nasta'liq script from a state of excessive complexity to its ultimate maturity and equilibrium, forging an inseparable bond between the fluid, ecstatic dynamism of the pen and the sophisticated, intellectual richness of illumination. In the surviving albums (Muraqqas) and calligraphic folios attributed to him, illumination does not function as an external, secondary element or a mere frame; rather, it acts as a fundamental, primary pillar for the perception of beauty, functioning as an essential component of a cohesive "visual alliance" that engages both the eye and the intellect.

Despite the evident aesthetic harmony in his works, understanding the internal "how" and "why" of this beauty—which has captivated observers for centuries—requires an analytical model that can effectively bridge the gap between the material components of the artwork and the cognitive processes of the human observer. The present research aims to explain the aesthetics of illumination arrays in Darvish's works based on the foundational principles of Ibn al-Haytham's theory of visual perception, as expounded in his masterpiece, Kitab al-Manazir (The Book of Optics). Ibn al-Haytham revolutionized the understanding of human sight by introducing

1. PhD Student, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: z.masoudi@modares.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: shayesteh@modares.ac.ir

twenty-two "particular meanings" (ma'ani juz'iyya)—such as light, color, position, similarity, continuity, and shape—which provide a robust, scientifically grounded model where beauty is understood as the result of a precise analysis of formal properties by the observer's "distinguishing faculty" (al-quwwa al-mumayyiza). The fundamental research question addressed in this paper is: How do the visual components and decorative arrays of illumination in Darvish's calligraphic works lead to the manifestation of the "Perfection of Beauty" (Kamal al-Husn) through the mental and physical processes envisioned by Ibn al-Haytham?

This study adopts a descriptive-analytical methodology with a comparative approach. Data were gathered through intensive library research and the systematic, direct observation of prominent, high-quality folios held in prestigious collections such as the Golestan Palace Library, the Majlis Library, and the Reza Abbasi Museum. The study is structured in three operational stages: first, the extraction and definition of the 22 "particular meanings" from Kitab al-Manazir to serve as a rigorous analytical framework; second, the purposeful selection of representative calligraphic pieces that exhibit a high diversity of illumination techniques, ranging from tala-andazi (gold sprinkling) to polychromatic floral motifs; and third, the detailed comparative analysis of these decorative arrays against Ibn al-Haytham's perceptual model. In this analysis, components related to three-dimensional depth and linear perspective were excluded, as the aesthetic nature of these artworks is primarily grounded in two-dimensional visual structures and the "plane of beauty."

Ibn al-Haytham's Kitab al-Manazir serves not merely as a treatise on the physics of light, but as a foundational text in the psychology of human perception. He asserts that the eye perceives color and light directly and physically; however, "beauty" is a complex, synthetic meaning perceived through the intermediary of these physical qualities, which is then processed, categorized, and judged by the mind. The "distinguishing faculty" analyzes these sensory inputs, compares them to previous visual experiences, and discerns the 22 particular meanings. His aesthetic theory is fundamentally centered on the concepts of "proportion" (tanasub) and "affinity" (i'tilaf), where perfect beauty emerges not from a single, isolated feature, but from the successful, coherent integration of multiple distinct qualities. For the purpose of this study, we categorized these 22 meanings into five thematic clusters:

- Fundamental Features (color, light, shape, transparency);
- Structural Features (size, position, distance);
- Coordination Features (continuity, discontinuity, similarity, difference);
- Rhythm Features (movement, stillness, number);
- Texture Features (roughness, smoothness, density).

Our analytical scrutiny of Darvish Abdolmajid's works reveals that the ap-

plication of gold-sprinkling (tala-andazi) and intricate gold illumination in his folios is not merely decorative; it functions as a strategic, highly sophisticated management of "light." In Ibn al-Haytham's theory, light is the absolute, primary agent of vision. In Darvish's folios, the polished gold surfaces and the varying densities of gold application act as dynamic sources of light, vitalizing adjacent mineral pigments like lapis lazuli and vermilion. This process confirms Ibn al-Haytham's hypothesis that color realizes its full aesthetic potential only through the presence and modulation of light. The play of light on these surfaces creates a "luminosity gradient" that guides the eye towards the central text, illustrating a mastery of the "light-color" relationship.

Furthermore, regarding structural features, the generous size of the margins and the precise placement (wad') of the text box act as an architectural, stabilizing substrate for the calligraphic script. The mathematical rigidity and geometric clarity of the illumination frames provide a necessary, grounding anchor for the fluid, ecstatic, and rapid movements of the Shekasteh Nasta'liq script. This "situation" of the text creates a clearly defined visual territory that focuses the observer's attention and creates a psychological sense of order and hierarchy, demonstrating how "size" and "position" fundamentally contribute to the overall sense of majesty.

In terms of coordination and affinity, the dialectic between "similarity" (observed in the repeating patterns of the Khatayi and Eslimi motifs) and "difference" (achieved through contrast of colors and varying line thicknesses) effectively prevents visual monotony. The "teeth-like" (dandan-moushi) outlining technique is particularly significant; it creates a subtle, rhythmic discontinuity between the intricate calligraphy and the gold-filled background, allowing each element to maintain its distinct visual identity while simultaneously contributing to the unified whole. This successfully satisfies Ibn al-Haytham's criteria for perfect aesthetic affinity, where the "distinguishing faculty" perceives a "unity within multiplicity."

Rhythm and texture are also executed with unparalleled mastery. The calligraphic dynamism of the Shekasteh script provides the required "movement," while the static framing and balanced, symmetrical layouts provide the necessary "stillness" and stability. The texture of the paper, meticulously treated with traditional sizing and burnishing (mohre-zani), creates a tactile smoothness that reflects light uniformly, while the relief-like quality of heavy mineral paints creates a perceived, subtle "roughness" that adds depth, physical weight, and richness to the overall visual experience. These textures are not accidental; they are designed to provide a rich sensory input that the observer's mind interprets as "quality" and "craftsmanship."

The research concludes that the enduring appeal and "aesthetic perfection" of Darvish Abdolmajid's works are not a matter of mere artistic intuition. Rather, they are the result of a sophisticated, internalized understand-

ing of the principles that Ibn al-Haytham would categorize as "particular meanings." By establishing a direct, scientific correlation between these 11th-century perceptual theories and 18th-century artistic practices, this study clearly demonstrates the remarkable continuity and resilience of aesthetics within the Islamic-Iranian tradition. The comparative framework utilized here proves that illumination is a highly rationalized, systematic art form, specifically designed to facilitate the observer's perception of beauty through a structured sequence of cognitive stages.

Ultimately, the divergence noted in the study—regarding the exclusion of three-dimensional depth—underscores the abstract, spiritual nature of Iranian traditional arts, which consistently prioritize symbolic, harmonious beauty over the empirical, mechanical reproduction of the material world. We strongly suggest that the analytical model derived from Ibn al-Haytham, due to its comprehensiveness in explaining geometric ratios and the psychology of vision, serves as a highly effective, standard methodology for the analysis of other traditional Iranian arts, such as tilework, carpet design, and architectural ornamentation. By reclaiming this framework, we can better articulate the "practical wisdom" (Hikmat-e Amali) embedded within our artistic heritage and provide a rigorous, scientific basis for the appreciation of classical Iranian visual culture. This study effectively bridges the long-standing, problematic gap between the technical craft of book illumination and the cognitive psychology of aesthetics, offering a transformative new perspective for contemporary researchers to interpret the profound, multi-layered complexity of Darvish Abdolmajid's visual compositions. This framework not only validates the past but also opens new avenues for evaluating the formal qualities of traditional art in the modern era, suggesting that beauty, while experienced subjectively, is structured by universal cognitive laws that deserve deep, analytical exploration.

Keywords: Darvish Abdolmajid Taleqani, Ibn al-Haytham, Aesthetics, Illumination, Visual Perception

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم

زینب السادات مسعودی[۱]، مهناز شایسته‌فر[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۳۱ □ صفحهٔ ۲۱-۳۳
Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

چکیده

هنر کتاب‌آرایی و خوشنویسی در تمدن اسلامی ـ ایرانی، فراتر از یک مهارت فنی، ساحتی برای تجلی مفاهیم حکمی و نظام‌های دقیق هندسی است. در این میان، سده دوازدهم هجری با ظهور درویش عبدالمجید طالقانی، نقطه عطفی را در تاریخ هنر خوشنویسی ایران رقم زد؛ وی با نبوغ خود خط شکسته نستعلیق را به بلوغ رساند و پیوندی ناگسستنی میان پویایی قلم و غنای آرایه‌های تذهیب ایجاد کرد. در مرقّعات به‌جای‌مانده از او، تذهیب نه به عنوان عنصری الحاقی، بلکه در مقام رکنی بنیادین برای ادراک زیبایی و بخشی از یک «ائتلاف بصری» منسجم عمل می‌کند. بااین‌حال، تبیین چرایی و چگونگی ادراک این زیبایی، نیازمند یک الگوی تحلیلی علمی است که بتواند نسبت میان اجزای مادی اثر و فرایندهای ذهنی مخاطب را واکاوی کند. پژوهش حاضر با هدف تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش بر پایه نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم در کتاب *المناظر* انجام شده است. ابن‌هیثم با معرفی بیست‌ودو «معنای جزئیه» (نظیر نور، رنگ، وضعیت، تشابه، اتصال و غیره)، مدلی ارائه می‌دهد که بر اساس آن، زیبایی محصولِ تحلیلِ دقیقِ ویژگی‌های فرمی توسط «قوه ممیزه» ناظر است. پرسش بنیادین تحقیق این است که مؤلفه‌های بصری تذهیب در این آثار، چگونه بر اساس فرایندهای ذهنی و فیزیکی مورد نظر ابن‌هیثم، منجر به تجلی «کمالِ حُسن» می‌شوند. روش تحقیق در این مطالعه، «توصیفی ـ تحلیلی» با رویکرد تطبیقی است که با گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای و مشاهده نظام‌مند قطعات شاخص استاد به تحلیل کالبدی آثار می‌پردازد. نتایج تحقیق حاکی از مطابقت معنادار میان ساختار آرایه‌های تذهیب در آثار درویش و نظام ادراکی ابن‌هیثم است. یافته‌ها نشان می‌دهد که عناصر تزیینی از جمله طلااندازی‌ها، جدول‌کشی‌ها، تحریرها و ترکیب‌بندی‌های رنگی، با الگوهای ادراک زیبایی از جمله ریتم، هماهنگی، تقارن و بافت همخوانی دارند. بااین‌حال، در برخی مؤلفه‌ها که مرتبط با فضای سه‌بعدی و عمق‌نمایی است، خوانش آثار لزوماً با منطق ریاضی و اپتیکال این نظریه همپوشانی ندارد. درنهایت، این پژوهش فراتر از توصیف‌های ظاهری، نشان می‌دهد که پیوند میان نظریات زیبایی‌شناسی کلاسیک و هنرهای سنتی، می‌تواند دریچه‌ای نو به بازشناسی حکمت عملی در هنر ایران بگشاید و فرایند تسهیل ادراک زیبایی را در مخاطب تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: درویش عبدالمجید طالقانی، ابن هیثم، زیبایی‌شناسی، تذهیب، ادراک بصری

۱. دانشجوی دکتری گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: z.masoudi@modares.ac.ir

۲. دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: shayesteh@modares.ac.ir

استناد: مسعودی، زینب السادات؛ شایسته فر، مهناز (۱۴۰۵)، تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۲۱-۳۳.
Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237
https://rph.soore.ac.ir/article_741463.html

مقدمه

هنر کتاب‌آرایی و خوشنویسی در تمدن اسلامی ـ ایرانی، فراتر از یک مهارتِ فنی، ساحتی برای تجلی مفاهیم حکمی و نظام‌های دقیق هندسی است. در میان ادوار مختلف تاریخ هنر ایران، سده دوازدهم هجری و عصر زندیه، شاهد شکوفایی یکی از نابغه‌ترین خوشنویسان تاریخ، درویش عبدالمجید طالقانی، بود. او با نبوغ خود، خط شکسته نستعلیق را از پیچیدگی‌های مفرط به بلوغ و پختگی رساند و پیوندی ناگسستنی میان پویاییِ قلم و غنایِ آرایه‌های تذهیب ایجاد کرد. مرقعات به‌جای‌مانده از وی، نه‌تنها شاهکارهای خوشنویسی، بلکه بستری برای تلاقی هنرهای تذهیب، تشعیر و قطعه‌بندی هستند که در یک «ائتلاف بصری»، کلیتی منسجم و زیبا را پدید آورده‌اند. بااین‌حال، درک چرایی و چگونگیِ ادراک این زیبایی، نیازمند یک الگوی تحلیلیِ علمی است که بتواند نسبت میان اجزای مادی اثر و فرایندهای ذهنی مخاطب را تبیین کند. نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، که در شاهکار او «کتاب‌المناظر» بسط یافته، یکی از استوارترین مبانی نظری در این حوزه است. او با معرفی معانی جزئیه (نظیر نور، رنگ، وضعیت، تشابه و اتصال)، مدلی را ارائه می‌دهد که بر اساس آن، زیبایی نه یک امر تصادفی، بلکه محصولِ تحلیلِ دقیقِ ویژگی‌های فرمی توسط «قوه ممیزه» ناظر است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، واکاویِ ساختار بصری آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید بر پایه همین معانی جزئیه است. پرسش بنیادین این است که آرایه‌های تزئینی و تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر اساس مؤلفه‌های «معانی جزئیه» در نظریه ابن‌هیثم، چگونه فرایند ادراک زیبایی را در مخاطب شکل می‌دهند؟ هدف این مطالعه، فراتر رفتن از توصیف‌های ظاهری و دستیابی به یک تحلیل ساختاریافته است تا مشخص گردد که چگونه آرایه‌های تذهیب در این آثار، با پیروی از شاخصه‌های یک نظریه زیبایی‌شناسی، فرایند ادراک زیبایی را تسهیل کرده و به اثر هویتِ «کامل» می‌بخشند. این ضرورت زمانی دوچندان می‌شود که دریابیم پیوند میان نظریات زیبایی‌شناسی شرقی و هنرهای سنتی، می‌تواند دریچه‌ای نو به بازشناسی حکمتِ عملی در هنر ایران بگشاید.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت و اهداف، در زمره تحقیقات بنیادی ـ نظری قرار دارد که با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی تطبیقی انجام شده است. در این راستا، فرایند تحقیق در سه مرحله عملیاتی پیگیری شده است. **گردآوری داده‌ها:** گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از مشاهده نظام‌مند تصاویر نسخ خطی موجود در گنجینه‌های کتابخانه کاخ گلستان، کتابخانه مجلس و موزه رضا عباسی صورت گرفته است. **گزینش نمونه‌ها:** دراین پژوهش به شیوه هدفمند انجام شده است. ملاک انتخاب، قطعاتی بوده است که علاوه‌بر اصالت انتساب، دارای بیشترین تنوع در آرایه‌های تذهیب و قطعه‌بندی باشند تا امکان استخراج و انطباق مؤلفه‌های معانی جزئیه در سطوح مختلف (بنیادین، ساختاری و هماهنگی) میسر گردد. مبانی نظری پژوهش بر پایه کتاب *المناظر* ابن‌هیثم استوار است. در این مرحله، جدول الگوی «معانی جزئیه» (بیست‌ودو مؤلفه ادراکی) استخراج و به عنوان معیار سنجش تحلیلی برای ارزیابی زیبایی‌شناختی آثار انتخاب شد. **تجزیه و تحلیل:** در بخش تحلیلی، آرایه‌های تذهیب به‌کاررفته در آثار درویش با مؤلفه‌های ادراکی ابن‌هیثم تطبیق داده شدند. ضمن تبیین موارد مطابقت، به محدودیت‌های نظریه و مواردی که خوانش آثار با معیارهای ابن‌هیثم همخوانی نداشت نیز پرداخته شد. مؤلفه‌هایی که در ادراک سه بُعدی معنا می‌یابند، در این پژوهش مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. چراکه ماهیت آثار مورد مطالعه بر نظام زیبایی‌شناسی دوبُعدی استوار هستند.

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در پیوند با موضوع حاضر را می‌توان در سه سطح «مبانی نظری زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم»، «خوانش‌های تطبیقی آرای ابن‌هیثم در هنرهای تجسمی» و «مطالعات کالبدی تذهیب و آثار درویش عبدالمجید» دسته‌بندی کرد. اگرچه تاکنون پژوهشی مستقل، آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی را از منظر زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم واکاوی نکرده است، اما بسترهای نظری قابل‌توجهی در این راستا وجود دارد.

در حوزه مبانی بنیادین، حسن بلخاری (۱۳۸۷) در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*، با رویکردی تحلیلی به تفکیک ابعاد فیزیکی و تجربی زیبایی‌شناسی اسلامی از ساحت‌های عرفانی پرداخته و نقش «معانی جزئیه» را در ادراک بصری تبیین نموده است. در کنار وی، پژوهش‌های جهانی عبدالحمید صبره به عنوان مرجع اصلی تصحیح و ترجمه المناظر، زیربنای درک مدرن از نورشناسی ابن‌هیثم را فراهم آورده است. همچنین صالح طباطبایی (۱۳۹۶) در کتاب *ابن‌هیثم*، فرایند بینایی و معرفت بصری را از طریق مؤلفه‌های محسوس و فرایند «قیاس» واکاوی کرده که بستری عملیاتی برای تحلیل آثار هنری است. در همین راستا، زهره شبانی و امیر مازیار (۱۴۰۱) در پژوهش‌های خود، با عنوان «درآمدی بر زیبایی‌شناسی ابن هیثم» زیبایی‌شناسی کتاب المناظر را به مثابهٔ یک نظام مدون استخراج کرده‌اند.

در بخش مطالعات تطبیقی، پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا کارآمدی نظریه ابن‌هیثم را در تحلیل آثار متنوع بسنجند. پورذبیح و

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلو شب پرستاره ونگوگ.» با استخراج الگوهایی نظیر تضاد، ریتم و وحدت از معانی جزئیه، تابلوی «شب پرستاره» ونگوگ را تحلیل نموده‌اند. همچنین سیستانی و همکاران (۱۴۰۲) با مقاله «زیبایی‌شناسی رنگ و نور در آثار ایران دردودی با رویکرد ابن هیثم» و بهزاد صحتی (۱۴۰۲) با مقاله «تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن» به ترتیب در حوزه‌های نقاشی معاصر و عکاسی مدرن، انطباق مفاهیم ۲۲گانه ادراکی را با عناصر بصری نشان داده‌اند. در حوزهٔ هنرهای سنتی نیز، محمودی و همکاران (۱۴۰۴) در «خوانش زیبایی شناختی کاشی‌های ستاره‌ای شکل بر پایه مبانی ادراک ابن هیثم» با استفاده از الگوهای تنوع و مقیاس و...، به خوانش زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره‌ای سده‌های ۶ تا ۸ هجری پرداخته‌اند که نشان‌دهنده پتانسیل بالای این نظریه در تحلیل هنرهای تجسمی است.

در زمینه موضوعی، رضا مشعشعی (۱۳۹۱) در کتاب مرجع *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*، جامع‌ترین مستندنگاری را از آثار وی ارائه داده است، هرچند تمرکز اصلی بر ابعاد خوشنویسانه است. در حوزه تذهیب، مریم کشمیری (۱۳۹۶) در کتاب *تذهیب در ایران* و اردشیر مجرد تاکستانی (۱۳۹۵) در کتاب *بررسی سیر تحول و تکامل هنر تذهیب در ایران* به ترتیب به تحلیل ساختاری، تحولات سبکی و مرجع‌شناسی نقوش تذهیب در ایران پرداخته‌اند. همچنین عاطفه شفیعی (۱۳۹۴) با مقاله «معرفی تذهیب کتب در دوره قاجار بر اساس آثار موزه و کتابخانه ملک» بر ویژگی‌های تزیینی کتب ادبی و غیر مذهبی در دوره قاجار (عصر درویش) تمرکز داشته است.

با بررسی پیشینه فوق، نوآوری این پژوهش در موارد زیر تبلور می‌یابد: ۱. نوآوری در موضوع: برای نخستین بار، تمرکز از خودِ «خط شکسته» به سمت «آرایه‌های تزئین‌دهنده خط» در آثار درویش عبدالمجید معطوف شده است. ۲. نوآوری در روش: گذار از رویکرد «تاریخی ـ توصیفی» (که در اکثر منابع تذهیب دیده می‌شود) به رویکرد «تحلیلی ـ ادراکی» مبتنی بر نظریه ادراک زیبایی (ابن‌هیثم). این پژوهش شکاف موجود میان «فن کتاب‌آرایی» و «زیبایی‌شناسی ادراکی» را پر می‌کند و توضیح می‌دهد که چرا و چگونه یک تکنیک فنی در ذهن مخاطب منجر به درک مفهوم زیبایی می‌شود. استفاده از یک نظریه سده پنجم هجری (ابن‌هیثم) برای تحلیل آثار سده دوازدهم (درویش عبدالمجید)، پیوستگی زیبایی‌شناسی در تمدن اسلامی را به اثبات می‌رساند.

نظریه ادراک زیبایی از منظر ابن هیثم

کتاب المناظر ابن هیثم، نه‌تنها یکی از عمیق‌ترین منابع در باب فیزیک نور و هندسه بصری است، بلکه به مثابهٔ رساله‌ای در باب روان‌شناسیِ ادراک، به شرح علل و چگونگی دریافت زیبایی توسط مخاطب می‌پردازد. روش ابن‌هیثم در این اثر، کاملاً تجربی و مبتنی بر مشاهده و آزمایش (استقراء) است. وی در هفت مقاله این کتاب، به‌ویژه در مقاله دوم، به تشریح «معانی جزئیه» می‌پردازد؛ مفاهیمی که اگرچه از طریق چشم دریافت می‌شوند، اما ادراک نهایی آنها فراتر از یک واکنشِ صرفاً فیزیکی است.

طبق دیدگاه ابن‌هیثم، چشم تنها رنگ و نور را به‌صورت بی‌واسطه می‌بیند؛ اما زیبایی، معنایی است که با واسطه در اجسام دیده می‌شود. این مفاهیم توسط قوه ممیزه (نیروی تشخیص ذهنی) از تصویری که حاصل بازتابش رنگ و نور است، استنتاج می‌شوند. درواقع، این قوه ممیزه است که به واکاوی، پردازش و سنجش محسوسات بینایی می‌پردازد، آنها را با هم قیاس کرده و در نهایت ۲۲ معنای جزئیه را در آنها تمییز می‌دهد. «چشم تنها رنگ و نور را بی واسطه می‌بیند، اما غیر از رنگ و نور معانی دیگری با واسطه در اجسام دیده می‌شوند که توسط عقل (قوه ممیزه) از تصویری که که حاصل بازتابش رنگ و نور است، استنتاج می‌شوند. این قوه ممیزه است که به واکاوی، پردازش و سنجش محسوسات بینایی می‌پردازد، آنها را باهم قیاس می‌کند، همبستگی آنها را تشخیص می‌دهد و سپس ۲۲ معنای مختلف جزئیه را در آنها تمییز می‌دهد» (شبانی، ۱۴۰۱: ۱۱).

یکی از نوآوری‌های ابن‌هیثم، تفکیک میان دیدن و درک کردن است. «او به جای پاسخ به پرسش ماهوی «زیبایی چیست؟»، به توصیف «امر زیبا» و فرایند ادراک آن می‌پردازد» (شبانی، ۱۴۰۰: ۳۰). در نظر او، زیبایی ناشی از هماهنگی و نظمی است که در عناصر بصری (در تعامل با نور و رنگ) وجود دارد. بلخاری (۱۳۸۷: ۴۰) در تبیین این تمایز بیان می‌دارد که «احساس بینایی، ادراک صورتِ مادی اشیاست؛ اما ادراک بصری، درک معانی جزئیه‌ای است که در جسم وجود دارد و پس از احساس بینایی محقق می‌شود.» بر این اساس، فرایند ادراک در اندیشه ابن‌هیثم شامل سه مرحله بنیادین است:۱. ادراک حسی: دریافت اولیه و مستقیم کیفیت که تنها از طریق حواس بصری و با درک کیفیات نور و رنگ امکان‌پذیر است. ۲. ادراک معرفتی (بازشناسایی): شناسایی کیفیات بصری بر اساس حافظه و پیشینه ذهنی. ۳ـ ادراک استدلالی (قیاسی): عالی‌ترین مرحله که در آن معانی پنهان و روابط میان اجزا (قیاس و کاوش عقلی) درک می‌شود (طباطبایی، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

تحلیل بیست و دوگانهٔ معانی جزئیه

احساس بصری که در آراء او تحت عنوان «معانی جزئیه» بیان می‌شود در حقیقت معنا و برداشت‌های ذهنی حاصل از تجربه

فردی هستند. آنچه در همان نگاه اول از رنگ و نور به چشم می‌رسد احساس زیبایی است، اما ادراک بصری، درک معانی جزئیه است که با قوه عقل و خیال روی می‌دهد و نتیجه تعامل ۲۲ کیفیت بصری در فرایند ادراک است. «حس بینایی ضمن آنکه خصوصیات هر یک از فرم‌ها را بصورت مجزا درک می‌کند، قادر به درک ترکیب و هماهنگی میان آنها نیز هست. بینایی زیبایی را به روش‌های مختلف درک می‌کند که همه آنها حاصل درک معانی جزئیه است» (محمودی، ۱۴۰۴: ۱۳۵). ابن‌هیثم ۲۲ عامل را برمی‌شمارد که هر یک می‌توانند به‌تنهایی یا در ترکیب با هم، موجب ایجاد حُسن شوند. این عوامل عبارتند از: ۱. نور: اولین عاملی است که به‌تنهایی احساس زیبایی را برمی‌انگیزد. ۲. رنگ: سبب لذت بصری است و اجسام ملوّن و رنگارنگ، زیبایی آفرین هستند. ۳. بُعد (فاصله): فاصله مناسب چشم با اشیاء سبب درک زیبایی آنها می‌شود. در فاصله مناسب عیوب نیز پنهان می‌شوند. ۴. وضع: نحوه قرار گرفتن جزئیات در اشیاء کنار هم و تناسب و نظم مابین آنها در شیء زیبایی پدید می‌آورند. ۵. تجسم: دریافت دوبعدی اشیاء و تجسم سه بعدی آنها را زیبا می‌سازد. ۶. شکل: شکل‌های خاص، زیبایی آفرین هستند. ۷. اندازه: عظمت و بزرگی موجد زیبایی است. ۸ و ۹. اتصال و تفرق: پراکندگی و اتصال دو عامل متضاد هستند که هرکدام می‌توانند در جایگاه خود سبب زیبایی شوند. ۱۰. عدد: زیاد بودن تعداد، گاهی موجب زیبایی است. ۱۱ و ۱۲. حرکت و سکون: ابن هیثم مثال رقص را در مقابل وقار و طمأنینه بیان می‌کند که هرکدام به نوعی عامل زیبایی هستند. ۱۳ و ۱۴. زبری و نرمی. ۱۵ و ۱۶. شفافیت و کدری. ۱۷. سایه: سایه می‌تواند با پنهان کردن زشتی‌ها، زیبایی را آشکار کند. ۱۸. تاریکی: در مواقعی تاریکی سبب جلوه گر شدن زیبایی است، مثل درخشش ستارگان در تاریک شب. ۱۹ و ۲۰. همسانی و ناهمسانی: اختلاف و تشابه در جایگاه‌های گوناگون سبب احساس زیبایی هستند (شبانی، ۱۳۹۷: ۵۵؛ صبره، ۱۹۸۳: ۲۳۱). نکته حائز اهمیت در این دسته‌بندی، تقسیم‌بندی معانی به ذاتی و عرضی است. برخی از این معانی در خود شیء وجود دارند، مانند نور، رنگ، شکل، اندازه، شفافیت و کدری، زبری و نرمی و...، اما برخی دیگر بر شیء عارض می‌شوند، مانند سایه، تاریکی و فاصله. از میان این معانی، معانی دسته نخست که ذاتی شیء نیز هستند حقیقتا علت زیبایی اشیاء شمرده می‌شوند، ولی معانی دسته دوم در واقع بستری را فراهم می‌کنند که زیبایی شیء بر چشم ما آشکار گردیده ازاین‌رو ابن هیثم در مورد سایه و تاریکی نمی‌گوید که آنها زیبایی ایجاد می‌کنند، بلکه می‌گوید آنها زیبایی را آشکار می‌کنند (صبره، ۱۹۸۳: ۳۱۱ و ۳۱۴).

تناسب و ائتلاف: کمالِ حُسن در تألیف

اگرچه هر یک از معانی جزئیه به‌تنهایی می‌توانند تأثیری مطلوب بر روح بگذارند، اما ابن‌هیثم هسته اصلی زیبایی‌شناسی خود را بر دو مفهوم تناسب و ائتلاف بنا می‌کند. تناسب به معنای نسبتِ درست میان اندازه‌ها و موقعیت‌ها، و ائتلاف به معنای هماهنگی سازگارِ معانی با یکدیگر است. او معتقد است زیباییِ کامل نه از یک ویژگی واحد، بلکه از ائتلاف موفق میان چندین ویژگی ناشی می‌شود. بلخاری (۱۳۸۷: ۵۸) تأکید می‌کند که «زیبایی به‌صورت تمام و کمال، از تناسب و ائتلافی ناشی می‌شود که بین معانی جزئیه برقرار است.» درواقع، تناسب چنان قدرت زیبایی‌آفرینی دارد که می‌تواند حتی اگر اجزاء به‌تنهایی زیبا نباشند، کلِ صورت را در نظر ناظر زیبا جلوه دهد (طباطبایی، ۱۳۹۶: ۲۰۴).

ابن هیثم علت زیبایی ادراک شده توسط چشم را یکی از این موارد می‌داند: یک عامل از معانی جزئیه؛ چند عامل از معانی جزئیه؛ هم نشینی چند عامل از عوامل جزئیه و یا تناسب و ائتلاف میان معانی. او درنهایت، زیبایی یک جسم را تنها به خاطر تناسبی می‌داند که میان معانی هم نشین شده حاصل شده است. در نگاه ابن هیثم تناسب میان معانی به‌تنهایی می‌تواند شیء را زیبا سازد و ضرورتی ندارد که همه اجزاء آن زیبا باشند. در حقیقت تناسب به‌تنهایی زیبایی آفرین است. زیبایی ای که تناسب میان اجزاء یک شیء ایجاد می‌کند، نه معانی به‌تنهایی و نه هم نشینی چند معنا نمی‌توانند پدید آورند. کمال زیبایی از دیدگاه وی این است که تک تک معانی جزئیه زیبا باشند و میان معانی تناسب نیز برقرار باشد (شبانی، ۱۴۰۰: ۴۴ -۴۶). پس از مرحله ادراک معانی جزئیه، قوه ممیزه وظیفه دارد میان اجزاء، تطبیق یا عدم تطبیق برقرار کند. اینجاست که معانی جزئیه مانند اصول سازمان‌دهنده در مبانی هنرهای تجسمی عمل کرده و به ناظر اجازه می‌دهند تا ساختار بصریِ پیچیده (مانند تذهیب یا نقوش هندسی) را به عنوان یک «کلِ واحدِ زیبا» قرائت کند. «قابلیت قوه ممیزه در دسته‌بندی اطلاعات موجب می‌شود از هم نشینی برخی معانی جزئیه، کیفیات بصری متعددی به ادراک بصری ما ببخشند که همانند اصول سازمان‌دهنده اثر، در مبانی هنرهای تجسمی، در تحلیل و خوانش ساختار بصری آثار هنری مورد استفاده قرار گیرند» (پورذبیح، ۱۴۰۰: ۱۳۳). «تشخیص رنگ‌ها، ابعاد، فواصل، اشکال، موقعیت اجزاء، وجود تطابق یا عدم تطابق بین اجزاء و چگونگی چینش آنها از دیگر عملکردهای قوهٔ ممیزه است. با تشخیص و مقایسهٔ این ویژگی‌ها با خصایص مشابه، قوهٔ ممیزه، ساختار کلی شیء را درک می‌کند. در نتیجهٔ تکرار، تبیین و تشخیص عناصر جزئی، مفهوم دقیقی از ساختار کلی شیء به دست آمده، تصویری از آن در خیال ایجاد می‌شود. بدین‌ترتیب شخص از طریق تأمل، به صورت‌های اشیای مرئی پی می‌برد» (صبره، ۱۹۸۳: ۲۱۱).

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

نظریه ابن‌هیثم زیبایی را از یک امر تصادفی به یک ساختار قابل تحلیل تبدیل می‌کند. زیبایی در این نظام، نتیجهٔ تعامل فعال میان عین (معانی جزئیه موجود در شیء) و ذهن (قوه ممیزه و استدلال) است. کمال این فرایند زمانی تحقق می‌یابد که تمامی معانی جزئیه در نظامی متناسب و ائتلافی هماهنگ کنار هم قرار گیرند تا صورتی دلپذیر و وحدت‌یافته را در خیالِ مخاطب شکل دهند.

طبقه‌بندی معانی جزئیه:

برای درک بهتر، می‌توان معانی جزئیه که ابزارهای ذهن برای درک زیبایی هستند را می‌توان بر اساس نحوه ادراک و ماهیت فیزیکی آنها در پنج دسته اصلی سازمان‌دهی کرد:

ـ **ویژگی‌های بنیادین** (رنگ، نور، شکل، شفافیت): ابن‌هیثم این عناصر را ارکان اولیه ادراک بصری می‌داند. از نظر او، نور و رنگ به صورت ذاتی اولین مؤلفه‌هایی است که ماهیت اشیاء را برای چشم آشکار می‌کنند. نور (الضوء) عامل اصلی ظهور صورت در چشم است و رنگ (اللون) بدون وجود نور قابل ادراک نیست. شکل (الشکل) از احاطه خطوط یا سطوح بر پیکره جسم حاصل می‌شود و «شفافیت» (الشفیف) به میزان نفوذ نور در جسم اشاره دارد. کمال زیبایی در این دسته غلبه این کیفیات بر قوای باصره است.

ـ **ویژگی‌های ساختاری** (اندازه، وضعیت): این ویژگی‌ها برخلاف دسته اول، تنها از طریق مشاهده صرف درک نمی‌شوند، بلکه نیازمند قیاس نسبت به فضا و ناظر هستند. و زیرمجموعه مفهوم ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند. اندازه (العظم) بر اساس مساحت سطحی که در حواس بینایی اشغال می‌کند، درک می‌شود. وضعیت (الوضع) به محل قرارگیری شیء، جهت‌گیری زوایا و فاصله آن نسبت به چشم اشاره دارد.

ـ **ویژگی‌های هماهنگی** (تفرق، اتصال، تشابه، اختلاف): این دسته به چگونگی پیوند اجزا با یکدیگر می‌پردازد. اتصال به معنای پیوستگی اجزا و تفرق به معنای گسستگی منظم آنهاست. تشابه در رنگ یا شکل، نوعی یکدستی ایجاد می‌کند، در حالی که اختلاف باعث تمایز و برجستگی فرم‌ها می‌شود. چنانچه ابن‌هیثم در بحث تناسب و ائتلاف تأکید می‌کند، عالی‌ترین مرتبه حُسن، حاصلِ جمعِ تضادها و شباهت‌ها در یک ترکیب واحد است که ذهن آن را به عنوان یک کلِ هماهنگ می‌پذیرد.

ـ **ویژگی‌های ریتم** (حرکت، سکون، عدد): این ویژگی‌ها جنبه‌های زمانی و پویای ادراک بصری را تبیین می‌کنند و به ادراک ناظر تداوم می‌بخشند. حرکت و سکون به تغییر یا ثبات وضعیت در زمان اشاره دارند که باعث پویایی صورت بصری می‌شوند. عدد (العدد) به معنای کثرت یا تکرار عناصر است. تکرار منظم و تناوب میان حرکت و سکون، نوعی نظمِ ریاضی ایجاد می‌کند که لذت ناشی از ادراک زیبایی را دوچندان می‌سازد.

ـ **ویژگی‌های بافت** (زبری و نرمی): ابن‌هیثم کیفیات ملموس سطح را نیز بخشی از «معانی جزئیه» می‌داند که ذهن از طریق نشانه‌های بصری به آنها پی می‌برد. چنانچه پیش‌تر ذکر شد، ابن هیثم مؤلفه‌های زبری و نرمی را صرفاً آنچه از قوای لامسه درک می‌شود نمی‌داند، بلکه ادراکی می‌داند که از تأثیر نور بر سطح اجسام بر قوه بینایی عارض می‌شود. نرمی (الملاسه) حاصل سطوح صیقلی و یکنواخت است که نور را به شکلی منظم بازتاب می‌دهند. در مقابل، زبری (الخشونه) حاصل عدم تساوی در اجزای سطح است. از نظر ابن‌هیثم، ادراکِ تنوع بافتی به ذهن کمک می‌کند تا میان ماهیت مواد مختلف تمایز قائل شده و عمق و ساختار ماده را بهتر درک کند.

اگرچه ابن‌هیثم در کتاب *المناظر*، ۲۲ معنای جزئی را برای ادراک بصری برمی‌شمارد، اما در این پژوهش، مؤلفه‌هایی همچون سایه (الظل)، تاریکی (الظلمه)، بُعد (البعد) و تجسم به دلیل ماهیتِ ساختاریِ آثار مورد مطالعه (آرایه‌های تذهیب و خط) که بر نظامِ زیبایی‌شناختیِ دوبعدی استوار هستند، مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. این عناصر عمدتاً در ادراک اجسام سه‌بعدی و در شرایط نوریِ محیطی معنا می‌یابند، در حالی که آرایه‌های هنری مذکور، بر کیفیاتی نظیر رنگ، شکل، تناسب و تألیف تأکید دارند که مستقل از حجم‌پردازیِ مادی ادراک می‌شوند.

جهت واکاوی دقیق ساختار بصری نمونه‌های موردی، از مدل

جدول۱. چارچوب تحلیلی آرایه‌ها بر اساس معانی جزئیه ابن هیثم (تدوین: نگارندگان).

دسته‌بندی معانی جزئیه	مؤلفه‌های کلیدی	شاخص‌های ارزیابی در آرایه‌ها و نقوش
ویژگی‌های بنیادین	نور، رنگ، شکل، شفافیت	میزان خلوص رنگ‌ها، درخشش سطوح، وضوح فرم‌ها و نحوه بازتاب نور از سطح ماده.
ویژگی‌های ساختاری	اندازه، وضعیت	تناسب ابعاد اجزا نسبت به کل صفحه، چیدمان عناصر در فضا و جهت‌گیری نقوش نسبت به کادربندی.
ویژگی‌های هماهنگی	تفرق،اتصال، تشابه، اختلاف	نحوه پیوند یا گسستگی نقوش، ایجاد وحدت از طریق شباهت فرمی و ایجاد جذابیت بصری از طریق تضاد (کنتراست).
ویژگی‌های ریتم	حرکت،سکون، عدد	پویایی خطوط، ایجاد نقاط تمرکز (سکون)، و تکرار موزون و عددی عناصر تزئینی برای ایجاد ضرب‌آهنگ بصری.
ویژگی‌های بافت	زبری، نرمی	تمایز میان سطوح صیقلی و تخت با بافت‌های برجسته یا متخلخل که غنای بصری و مادی اثر را افزایش می‌دهد.

تحلیلی مستخرج از آرای ابن‌هیثم (جدول ۱) استفاده شده است. این مدل، با حذف مؤلفه‌های ناظر بر فضای سه‌بعدی (مانند سایه و بُعد)، بر کیفیاتی تمرکز دارد که مستقیماً در ادراک زیبایی‌شناختیِ آرایه‌های دوبعدی نقش ایفا می‌کنند.

آثار و جایگاه هنری درویش عبدالمجید طالقانی

درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۲-۱۱۸۵ه.ق)، نابغهٔ خوشنویسی قرن دوازدهم هجری، به عنوان احیاگر و به کمال رسانندهٔ خط شکسته نستعلیق شناخته می‌شود. او با نبوغ خود، این خط را از پیچیدگی‌های مفرط رهانید و به اوج پختگی، ظرافت و تعادل رساند. درویش علاوه‌بر مقام استادی در خوشنویسی، دارای طبع لطیف شاعری بود و در اشعارش «مجید» و در برخی قطعات خطی، «خموش» تخلص می‌کرد. علی‌رغم عمر کوتاه، میراث هنری وی بسیار غنی و تأثیرگذار است. بسیاری از آثار درویش در قالب مرقعات (مجموعه‌های مدون) گردآوری شده‌اند. اگرچه برخی از این مرقعات در طول زمان توسط سوداگران تفکیک شده و به صورت قطعات تک‌برگ درآمده‌اند، اما دو نمونهٔ کامل و نفیس زیر، سند گویای پیوند میان خط او و هنرهای تذهیب، تشعیر و مرقع سازی است: ۱. مرقع خجسته (کتابخانه مجلس شورای اسلامی): این مرقع شامل ۳۴ قطعه است که در سال ۱۱۸۱ ه.ق به سفارش «خداداد بیک» نگاشته شده است. ویژگی بارز این اثر، تذهیب جامع و مرصع آن است؛ قطعات دارای جدول‌کشی، زرین‌بند مشکی، طلااندازی بین سطور، دندان‌موشی و تحریر هستند. حواشی آن نیز با دو ردیف ریسه گل و برگ مذهب، و تشعیرهای مزین به بوته‌های الوان آراسته شده است. ۲. مرقع کوه نور (موزه رضا عباسی): این مجموعه شامل ۵۲ قطعه اثر درویش است که در سال‌های مختلف تحریر شده و پس از درگذشت استاد، با هنر تذهیب و تشعیر زینت یافته است (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۷). آثار درویش عبدالمجید در قالب کتب ادبی و بیاض‌های شخصی (جُنگ‌ها) نیز تبلور یافته است. مهم‌ترین نسخ نگاشته شده توسط وی در بازه سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۳ ه.ق عبارتند از دیوان حافظ (کتابخانه آستان قدس)، دیوان مشتاق (کاخ گلستان)، بیاض جُنگ اشعار (کتابخانه ملی)، کلیات سعدی (کاخ گلستان) بیاض جُنگ اشعار (مجموعه سعید شمس)، بوستان سعدی، حواشی قرآن (کاخ گلستان)، ترجیع‌بند هاتف و... است که در سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۳ نگاشته شده است. نفیس بودن آثار درویش سبب شده است که قطعات خط او در معتبرترین موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی جهان نگهداری شود. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مجموعه‌های بین‌المللی: موزه بریتانیا، موزه قاهره، کتابخانه چستربیتی ایرلند، و کتابخانه جامع سلیمانیه استانبول. مجموعه‌های خصوصی برتر: مجموعه کریم‌زاده (لندن)، ورنه (پاریس) و محمد احمدالمر (امارات متحده عربی) (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸-۵۶).

خط شکسته نستعلیق درویش عبدالمجید طالقانی به دلیل ساختار منحصربه‌فرد هندسی و فضاسازی هوشمندانه‌اش، نه‌تنها یک اثر خوشنویسی، بلکه یک «زیرساخت معماری» برای هنرهای تذهیب و تشعیر فراهم می‌آورد. درویش میان سرعتِ شکسته و قوامِ نستعلیق پیوندی برقرار کرد که خط او در عین حال که بسیار پرشتاب به نظر می‌رسد، از نظر هندسی بسیار دقیق و مستحکم است. در آثار او، کلمات نه به صورت ردیفی، بلکه به صورت توده‌هایی هماهنگ کنار هم می‌نشینند. این ویژگی‌ها سبب شده است که آرایه‌های تزیینی و تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی، صرفاً جنبهٔ تزیینی نداشته، بلکه مکملِ ساختارِ پرپیچ‌وتاب خط شکسته باشند.

واکاوی آرایه‌های تزیینی و فنون کتاب‌آرایی در آثار درویش

آثار به‌جای‌مانده از درویش عبدالمجید طالقانی، از منظر کتاب‌آرایی، طیف وسیعی از تجمل هنری را به نمایش می‌گذارند. برخی از قطعات وی به‌دلیل ماهیت تمرینی یا شخصی، بدون تزیین باقی مانده‌اند، اما در بیشترِ قطعه‌های مرقعات، تمامی مراحل تذهیب، تشعیر، قطعه‌بندی و مرقّع‌سازی با نهایت دقت انجام شده است.

در آئین سنتی کتاب‌آرایی ایرانی، به‌طور معمول شروع و دیباچه کتب و دیوان اشعار با «سرلوح مذهّب» تزیین می‌شد. «در بیشتر نمونه‌ها نخستین صفحه متنی هر کتاب، مزیّن به تزییناتی بیش از سایر صفحات است. این ساختار تزیینی بر فراز صفحه نخست، سرلوح نامیده می‌شود» (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۲۸). سرلوح‌ها در آثار درویش مزیّن به قاب‌بندی‌های هندسی، نقوش اسلیمی (ماری و دهن‌اژدری) و ختایی (گل‌های شاه‌عباسی و پنج‌پر) هستند که عمدتاً با رنگ‌های طلا، لاجورد، شنگرف و زنگار اجرا می‌شدند. این سرلوح‌ها گاه دارای «تاج» یا «شرفه» (خطوط نازک و تزیینی در بالای سرلوح) هستند که باعث گسترش بصری طرح در صفحه می‌گردد. استفاده از لاجورد اصل و طلای ناب، درخشندگی و ثبات رنگی ویژه‌ای به این کتیبه‌ها بخشیده است. جدول‌کشی و تسمه‌اندازی رنگی که برای ایجاد نظم ساختاری و کادربندی متن به کار می‌رود، در تمامی صفحات مرقعات درویش دیده می‌شود. جدول‌ها بر اساس رنگ (طلا، لاجورد، شنگرف و...) یا بر اساس تعداد و ضخامت خطوط نام‌گذاری می‌شدند. از نمونه‌های شاخص جدول‌کشی در آثار قدما و آثار درویش می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: جدول دُوَله (دو خط با ضخامت متفاوت)، جدول مثنی (دو خط طلا)، جدول سه تحریر (یک خط طلا و دو خط مشکی)، جدول محرّر (خط‌های نازک و ریز) و جدول مرصّع (سه خط زر و یک خط لاجورد) (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۶۹-۱۷۱). تسمه‌های رنگی نیز در این آثار به صورت

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

تک‌رنگ (اغلب لاجورد یا سبز زنگاری) یا منقّش به گل و برگ‌های الوان و ریز (تذهیب نیم‌بوم) به کار رفته‌اند که وظیفه دارند فضای میان متن و حاشیهٔ اصلی را پر کنند. طلااندازی بین سطور در آثار درویش، به‌ویژه در قطعات شکسته نستعلیق، با ظرافتی خیره‌کننده اجرا شده است. این طلااندازی‌ها با خطوط نازک مشکی دورگیری می‌شدند که به آن «تحریر» گفته می‌شود. اگرچه جدول‌کشی و تسمه‌های رنگی تنوع بالایی دارند، اما شیوه طلااندازی و تحریر طلا در بیشتر قطعات از یک الگوی مشخص پیروی می‌کند: ردیف دندانه‌های کوچک و منظم که بسیار متراکم در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. کاربرد این تکنیک، جداسازی فضای خالی بین سطرها از خط و نظم بخشیدن به فضای پر پیچ و تاب شکسته است. «دندان‌موشی گونه‌ای از تحریر را گویند که دندانه‌دار است و به مانند دندان‌های موش در ریزی و تیزی. این گونه تحریر غالباً با سیاهی گرداگرد خط یا فراگرد طلااندازی بین سطور کشیده می‌شود و به این جهت به آن تحریر بین سطور نیز می‌گویند» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۵۶). این دندانه‌ها باعث می‌شوند طلا مانند ابری سیال، کلمات را در بر بگیرد بدون آنکه بر خوانایی خط خدشه‌ای وارد شود. در حاشیه آثار درویش، هنر «تشعیر» به شیوه‌های مختلفی جلوه‌گر شده است: ۱. حلکاری: «در عرف کتاب‌آرایی نقش و هیئت طلای یک‌دست را گویند بدون خطوط تحریر، تصویر حیوانات باشد یا شاخ و برگ... بیشتر در حواشی نسخ و مرقّعات قرار می‌گرفتند» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۳۱). در حلکاری‌های آثار درویش، از طلای دو رنگ (زرد و سبز) برای ایجاد سایه‌روشن و عمق استفاده شده است. ۲. گل و مرغ: ترسیم پرندگان در میان بوته‌های گل که با رنگ‌های طبیعی و با تکنیک پرداز (نقطه‌پردازی) اجرا شده است. ۳. گره‌چینی و زنجیره: نقوش هندسی به شکل زنجیر که متن را از حاشیه جدا می‌کند. «در آثار قدیم، زنجیره نقش جدول اصلی را بین گره و جدول فرعی بازی می‌کرده است. در اصول جدول‌کشی، جدول اصلی پس از گره زنجیره است و سپس جدول‌های فرعی که حاشیه یک صفحه از نسخه خطی را زیباتر می‌کند» (تاکستانی، ۱۳۹۵: ۹۱). این زنجیره‌ها معمولاً با طلا و تحریر مشکی یا لاجورد اجرا شده و به کل صفحه انسجام بصری می‌بخشند. مفهوم واگیره در بخش حاشیه این آثار عمدتاً دیده می‌شود. در هنرهای سنتی ایران، به‌ویژه در تذهیب، فرش و کاشی‌کاری، واگیره یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در ساختار طراحی است. اگر بخواهیم آن را به زبان ساده تعریف کنیم، واگیره کوچک‌ترین واحد ترسیمی یا «بندِ» طراحی است که با تکرار آن در جهت‌های مختلف، یک نقش کلی و گسترده پدید می‌آید. همچنین علاوه‌بر استفاده از کاغذهای آهار شده و مُهره خورده، از شیوه مُهره زنی برای ایجاد درخشش و برق افتادن طلا استفاده می‌شد. «مذهبان برای افزایش تلألو بخش‌های طلا اندازی شده یا جداول با مُهره سطوح طلاکاری شده را صیقل می‌دادند. خوبی مُهره در انست که چنان روشن شود که عکس روی در وی نماید» (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۴۱).

تحلیل یافته‌های پژوهش

با استناد به مبانی نظریِ ادراک زیبایی در اندیشه ابن‌هیثم و با تکیه بر ویژگی‌های فنی آرایه‌های مکتب کتاب‌آرایی، در این بخش به تحلیل و واکاوی آثار درویش عبدالمجید بر اساس الگوی طبقه‌بندیِ معانی جزئیه پرداخته می‌شود.

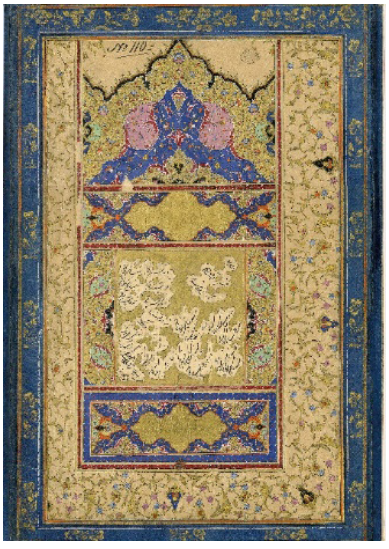
ـ **مؤلفه‌های بنیادین (نور، رنگ و شفافیت):** بر اساس نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، «نور» و «رنگ» نخستین معانی جزئیه‌ای هستند که توسط حس بینایی دریافت شده و پس از پردازش در قوه ممیزه، زیربنای ادراک زیبایی را تشکیل می‌دهند. در منظومه فکری ابن‌هیثم، نور فی‌نفسه زیباست. او همچنین رنگ را آفریننده کمال بصری و شفافیت را عاملی کلیدی در ارتقای کیفیت حُسن برمی‌شمارد. استفاده گسترده از طلا در بخش‌های مرکزی، کتیبه‌ها و فضای بین‌السطور آثار درویش، نمود عینی «نور» در نظریه ابن‌هیثم است. طلا به دلیل خاصیت بازتابندگی شدید، در این آثار تنها یک عنصر رنگی نیست، بلکه نقش منبع نور را ایفا می‌کند که به نقوش مجاور هویت می‌بخشد. بازتاب نور از سطح طلا باعث می‌شود رنگ‌های هم‌جوار (مانند لاجورد) از حالت بالقوه خارج شده و به صورت «بالفعل» و زنده درک شوند. از آنجا که هنرمند مذهّب، طلا را با مُهره عقیق صیقل می‌دهد تا به جلا برسد، مفهوم شفافیت و درخشش در کلیه صفحات بوضوح رویت می‌شود. درواقع، طلا در تذهیب ابزاری است تا نور را در خدمت ادراک زیبایی قرار دهد (تصویر ۱). ابن‌هیثم رنگ را صفتی ذاتی برای اجسام می‌داند که تجلی آن مشروط به حضور نور است. او رنگ را کیفیتی برمی‌شمارد که در اثر تعامل نور با ویژگی‌های سطح جسم ادراک می‌شود. در هنر تذهیب، استفاده از رنگ‌های خالص و اشباع (لاجورد، شنگرف، سبز زنگاری) در کنار طلا، تقابلی ایجاد می‌کند که باعث می‌شود رنگ‌ها نه به‌تنهایی، بلکه در نسبت با نور بازتاب‌یافته معنا پیدا کنند (تصویر ۲). ابن هیثم معتقد است رنگ‌ها حتی به‌تنهایی نیز واجد زیبایی هستند. این اصل در آثار درویش در بخش‌های تسمه‌اندازی و جدول‌کشی بوضوح دیده می‌شود. حتی در آثاری که فاقد تذهیب پرکار هستند، تنوع رنگی تسمه‌ها و حواشی الوان به‌تنهایی بار زیبایی‌شناختی اثر را به دوش می‌کشند (تصویر ۳). ابن‌هیثم میان اجسام شفاف و غیرشفاف (کثیف/مات) تمایز قائل شده و معتقد است میزان عبور یا بازتاب نور، بر کیفیت ادراک بصری اثر مستقیم دارد. طلا اگرچه از نظر فیزیکی شفاف نیست، اما به‌سبب صیقلی بودن (مهره‌زنی)، کارکردی مشابه ماده شفاف می‌یابد و نور را به‌گونه‌ای «خالص»

بازمی‌تابانند. در مقابل، رنگ‌های مات یا تیره‌تر با تراکم بالا، نقش تثبیت‌کننده دارند و از پراکندگی بی‌رویه نور جلوگیری می‌کنند. در برخی آثار، هنرمند با امتناع آگاهانه از صیقل دادن بخشی از طلا (تکنیک طلای مات)، تقابلی میان شفافیت و کدری ایجاد می‌کند. این تنظیم دقیق میان سطوح بازتابنده و سطوح مات، مصداقی از کنترل آگاهانه «قوه ممیزه» بر روی تراکم ماده جهت خلق زیبایی بصری است.

ـ **مؤلفه‌های ساختاری (شکل، اندازه، وضعیت):** در نظام زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم، پس از ادراک اولیه نور و رنگ، ذهن به تحلیل «صورتِ» شیء می‌پردازد. ابن‌هیثم تأکید می‌کند که بسیاری از اشیاء به سبب شکل خاص در کلیت و هماهنگی اجزا، واجد زیبایی هستند. نقوش ختایی و اسلیمی، حلکاری‌ها و به‌ویژه گردش‌های حلزونی (اسپیرال) در تذهیب‌های اطراف خط درویش، بر مبنای هندسه منتظم شکل می‌گیرند. این فرم‌های تجریدی به‌واسطه «صورت ظاهری» خاص خود، ذهن ناظر را از کثرتِ خطوط به وحدتِ هندسی رهنمون می‌سازند و زیبایی بصری اثر را از طریق نظم ریاضی افزایش می‌دهند. ابن‌هیثم «بزرگی و عظمت» را عاملی برای ایجاد حس شکوه و قدرت می‌داند که خود مرتبه‌ای از زیبایی است. در بسیاری از قطعات درویش، اندازه حاشیه‌ها نسبت به اصل اثر خوشنویسی بسیار بزرگ و وسیع در نظر گرفته شده است. برخلاف تصور اولیه، این بزرگی نه‌تنها باعث عدم هماهنگی نمی‌شود، بلکه طبق اصول ادراک ابن‌هیثم، با ایجاد یک «قلمرو بصری» وسیع، تمرکز و توجه مخاطب را با قدرت بیشتری به مرکز اثر (نقطه ثقل خط) معطوف می‌دارد (تصویر ۴).



تصویر ۱. مؤلفه نور. بازتاب رنگ طلا (مجموعه شخصی محمدالمر دبی).



تصویر ۲. مؤلفه رنگ. تنوع رنگ‌های غیر شفاف در کنار طلا (کتابخانه مجلس تهران).

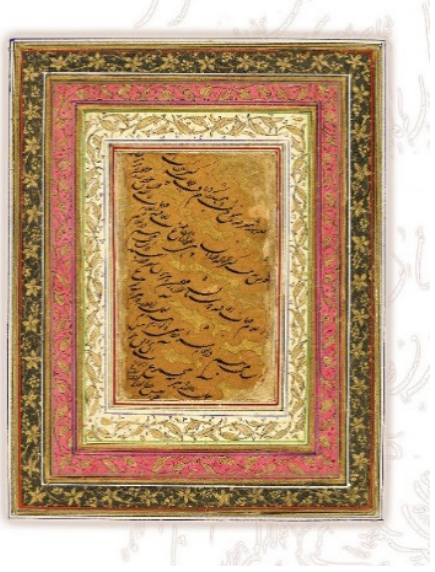


تصویر ۳. تسمه‌های رنگی حاشیه آثار، مؤلفه رنگ.

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

مهم‌ترین بخش در قطعه‌بندی آثار درویش، ترکیب‌بندی یا نحوه چیدمان عناصر است. ابن‌هیثم معتقد است حتی اگر تک‌تک اجزا زیبا باشند، چیدمان نامناسب (وضعیت فضا) می‌تواند کل تصویر را نازیبا جلوه دهد. در آثار درویش، این مؤلفه در بالاترین سطح خود دیده می‌شود: قرارگیری متن اصلی در مرکز دقیق صفحه، ایجاد فضاهای منفی هوشمندانه در حاشیه‌ها (که با تذهیب یا تشعیر پر می‌شوند) و قاب‌بندی‌های متقارن در صفحات روبرو، همگی نشان از «وضعیت» آگاهانه دارند. نحوه قرارگیری چندین ردیف تسمه و جدول‌کشی در کنار متن، و همچنین توزیع دندان‌موشی‌های طلا در لابلای سطور، نوعی انضباط بصری ایجاد می‌کند. این چیدمان باعث می‌شود که تذهیب، تشعیر و خط، نه به عنوان عناصر جداگانه، بلکه به عنوان یک کلِ نظام‌مند درک شوند (تصویر ۵). در این آثار، «شکل» نقوش، «اندازه» سخاوتمندانه حواشی و «وضعیت» دقیق کادربندی‌ها، دست به دست هم می‌دهند تا حُسنِ تألیفی مورد نظر ابن‌هیثم محقق شود. درواقع، ترکیب‌بندی در آثارِ درویش، مهندسیِ دقیقِ فضاست که به هر عنصر اجازه می‌دهد در جایگاه درست خود، بیشترین تأثیر زیبایی‌شناختی را بر قوه ممیزه ناظر بگذارد.

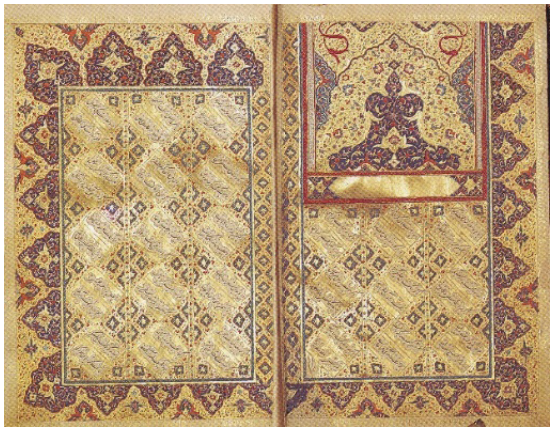
در تحلیل ساختاری آثار درویش عبدالمجید، نسبت میان مقیاسِ حواشی و متن مرکزی، نقشی کلیدی در هدایتِ ادراک بصریِ ایفا می‌کند. طبق نظریه ابن‌هیثم، قوه ممیزه به‌طور طبیعی به سمت محرک‌های بزرگ‌تر یا متمایزتر جلب می‌شود؛ لذا هنرمند با بهره‌گیری از حواشی وسیع و حروف با مقیاس بزرگ‌تر



تصویر ۴. مؤلفهٔ اندازه. حاشیه‌های پهن و بزرگ پیرامون متن کوچک (کتابخانه مجلس تهران).

در پیرامون، کانون توجه را پیش از ورود به جزئیات متن مرکزی، سازمان‌دهی می‌کند. این بازی «کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین» در مقیاس حروف، باعث می‌شود تا ذهن مخاطب ساختار کلی اثر را در یک نگاه کل‌نگرانه دریافت کند. از سوی دیگر، ترکیب‌بندی خطوط مورب در لایه‌های متن، در مواجهه با جداول افقی و عمودیِ کادربندی‌ها، وضعیتی از تقابلِ نیروهای بصری را ایجاد می‌کند که از منظر ابن‌هیثم، پایه‌ای‌ترین عامل برای استنتاج «تعادل» و «نظم» در ادراکِ مکان است. این تضادِ جهت‌گیری‌ها (مورب در برابر قائم و افقی)، نه‌تنها از یکنواختیِ بصری جلوگیری می‌کند، بلکه با ایجادِ تنش‌های کنترل‌شده، به اثر ثبات می‌بخشد و به قوه ممیزه اجازه می‌دهد تا ضمن تفکیک خطوط از یکدیگر، پیوستگی ساختاری اثر را به عنوان یک کل هماهنگ درک نماید.

ـ **مؤلفه‌های هماهنگی (تشابه، اختلاف، تفرق و اتصال):** در زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم، ادراک کمالِ یک اثر هنری مشروط به برقراری نسبت‌های صحیح میان چهار مؤلفهٔ متقابل است. این مؤلفه‌ها تعیین می‌کنند که چگونه اجزای پراکنده در ذهن ناظر به یک «کلِ واحد» و «حُسنِ تألیفی» تبدیل می‌شوند. ابن‌هیثم تشابه را عامل انسجام و تداوم بصری می‌داند. در هنر کتاب‌آرایی، این مفهوم از طریق نظم ریاضی محقق می‌شود. تکرار واگیره و تقارن در تذهیب، حلکاری و تشعیرِ حواشی آثار درویش، تکرار منظم واگیره‌ها و نقشمایه‌های ختایی، حسی از ثبات و امنیت بصری ایجاد می‌کند. تکرار هوشمندانهٔ پالت رنگی (مثلاً حضور مستمر لاجورد و طلا در کادربندی‌ها) باعث تقویت انسجام کل اثر می‌شود. در نقوش گره‌چینی، تشابه مطلق خطوط و فواصل، ذهن را به درک یک نظم قدسی رهنمون می‌سازد (تصویر۶). اما زیبایی صرفاً در شباهت نیست؛ بلکه گاهی «اختلاف» باعث برجستگی و ادراک بهتر فرم می‌شود. رایج‌ترین شگرد در آثار درویش، استفاده

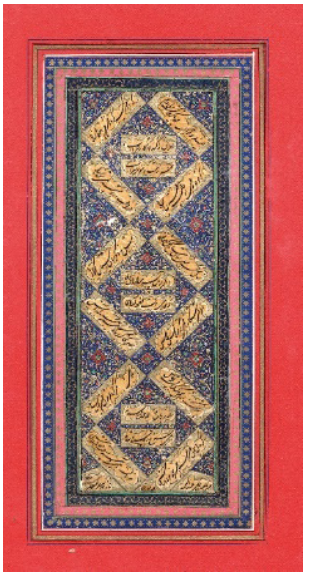


تصویر ۵. ترکیب‌بندی در صفحه آرایی. مؤلفه وضعیت (مجموعه شخصی ورنه وقاری پاریس).

از کنتراست رنگ‌های مکمل و متضاد است. همچنین، قلم‌گیری (تحریر) سیاه پیرامون نقوش طلایی، با ایجاد اختلاف رنگی، مرز میان فضای مثبت و منفی را مشخص کرده و مانع از درهم‌ریختگی نقوش در چشم ناظر می‌شود. همچنین اختلاف در ابعاد نقوش (ریز و درشت) و گاه استفاده از قاب‌بندی‌های غیرقرینه، مانع از خستگی چشم شده و پویایی اثر را حفظ می‌کند (تصویر ۷). ابن‌هیثم معتقد است تفرق یا جدایی میان اجزا باعث می‌شود هر عنصر هویت مستقل خود را حفظ کند. در طلااندازی بین سطور، تحریرِ دندان‌موشی سیاه، میان سیاهیِ خط و درخششِ طلا فاصله می‌اندازد. این تفرق بصری باعث می‌شود هر کلمه یا ترکیب خطی، علی‌رغم غرق بودن در طلا، هویت مستقل خود را به عنوان یک واحد زیبایی‌شناسی حفظ کند. در برخی از آثار درویش، گل‌های حاشیه برخلاف عرفِ واگیره، به صورت پراکنده و غیرمنظم (تفرق آگاهانه) اجرا شده‌اند. این امر به بیننده اجازه می‌دهد تا بر روی «اختلاف» فرمی و جزئیات تک‌تک گل‌ها تمرکز کند (تصویر ۸). اتصال در نظریه ابن‌هیثم به معنای پیوستگی فرم‌هاست که کثرتِ اجزا را به یک نظام واحد تبدیل می‌کند. این مؤلفه در خط شکسته نستعلیق درویش نقشی حیاتی دارد. کلمات در خط شکسته به‌دلیل ماهیت رهای این خط، تمایل به پراکندگی دارند. در اینجا، طلااندازی بین سطور به همراه تحریرهای دندان‌موشی، مانند یک «مادهٔ پیونددهنده» عمل می‌کند. این تکنیک، فضاهای منفی را پر کرده و کلماتِ از هم گسیخته را در قالب یک واحد منسجم و یکپارچه به هم متصل می‌سازد تا درنهایت، «صورتِ کل» در ذهن ناظر شکل بگیرد (تصویر ۹). در آثار درویش، میان «تفرقِ» کلمات و «اتصالِ» تذهیب، و میان «تشابهِ» حواشی و «اختلافِ» متن، تعادلی ظریف برقرار است. این دیالکتیک بصری باعث می‌شود که ناظر در عین لذت بردن از جزئیات مستقل، تحت تأثیر قدرتِ واحدِ ترکیب‌بندی قرار گیرد؛ امری که ابن‌هیثم آن را غایتِ ادراک زیبایی می‌داند.

مؤلفه‌های هماهنگی در آثار درویش عبدالمجید از طریق مدیریت دقیق فضاهای خالی و پر (دوری و نزدیکی کلمات شکسته) بازتعریف شده است. فواصل میان حروف و کلمات که به مدد کشیدگی‌های ظریف و اتصالات خاص خط شکسته تنظیم شده‌اند، به‌گونه‌ای است که «نزدیکی بصری» میان اجزاء، مانع از گسستِ ساختاری متن می‌شود. افزون‌براین، هنرمند با بهره‌گیری هوشمندانه از تکنیک «طلااندازی» در میان سطور، پیوندی نوری میانِ کلمات ایجاد کرده است؛ به این معنا که طلا با ایجادِ درخششِ یکپارچه در فضای منفی میان سطور، نقشِ یک عامل پیونددهنده را ایفا می‌کند که ضمن پر کردن خلأهای بصری، باعث می‌شود کلمات و سطور به‌جایِ دیده شدن به عنوان عناصرِ پراکنده، به مثابهٔ یک پیکره واحد و منسجم ادراک شوند. این ترفند بصری، توازن دقیقی میان «تفرق» (برای خوانش پذیریِ کلمات) و «اتصال» (برای رسیدن به هماهنگی کل) ایجاد کرده و نظام ادراکی مخاطب را به سوی تجربه‌ای از پیوستگی هدایت می‌کند.

ـ **مؤلفه‌های ریتم (حرکت، سکون، عدد):** در زیبای شناسی ابن هیثم، حرکت و سکون از عوامل ایجاد زیبایی هستند. اگرچه در آثار هنری دوبُعدی شاید نتوان مفهوم حرکت و سکون را با معنای اصلی آنها تفسیر کرد، اما تجلی مؤلفه حرکت را می‌توان در مسیری



تصویر ۶. ترکیب‌بندی قرینه. مؤلفه تشابه (کتابخانه مجلس تهران).



تصویر ۷. ترکیب‌بندی غیر قرینه. مؤلفه اختلاف (مؤسسه مطالعات تاریخ ایران).

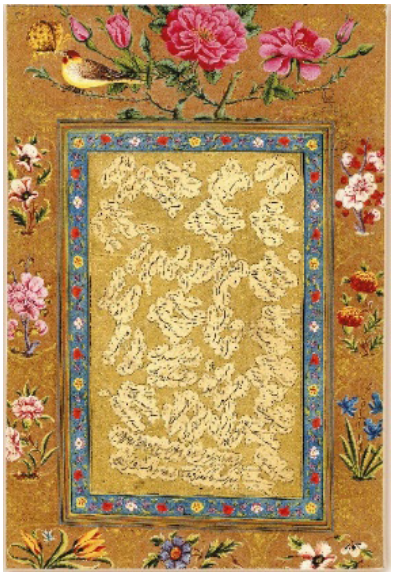
Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

یافت که چشم برای درک اثر طی می‌کند. خط شکسته نستعلیق درویش به‌جهت رقص قلم، پیچ و تاب حروف و کشیدگی‌های رها، ذاتاً دارای پویایی است. در کنار آن، نقوش ختایی و اسلیمی با گردش‌های اسپیرال (حلزونی)، نوعی حرکت رو به رشد و پویایی بصری را القا می‌کنند که ناظر را به دنبال کردنِ مسیرِ فرم‌ها وامی‌دارد (تصویر ۱۰). در مقابل این تندیِ حرکت، جدول‌کشی‌های منظم، کادربندی‌های مستطیل‌شکل و حاشیه‌های ایستا وظیفه مهار کردنِ سیالیتِ خط شکسته را بر عهده دارند. این کادربندی‌ها «سکون» لازم را برای تمرکز قوه ممیزه بر متن فراهم کرده و از آشفتگی بصری جلوگیری می‌کنند. در برخی نقوش حاشیه نیز تمامی عناصر نه در پیچ و تاب حرکت‌های حلزونی، بلکه ثابت و ایستا هستند (تصویر ۱۱). ابن‌هیثم تعداد و کثرتِ نظام‌مند را عاملی برای ایجاد حُسن می‌داند. در آثار درویش، کثرتِ واگیره‌ها در حاشیه، تعدادِ تسمه‌های رنگی و ردیف‌های متراکمِ دندان‌موشی، همگی از طریق «عدد» بر ذهن تأثیر می‌گذارند. این کثرت اگر با نظم (وضعیت) همراه باشد، شکوهِ اثر را در نظر ناظر دوچندان می‌کند.

ـ **مؤلفه‌های بافت (زبری و نرمی):** زبری (خشونت) و نرمی (صیقلی بودن) سبب ایجاد زیبایی است. باید توجه داشت که زبری (خشونه) و نرمی (ملاسه) در نظر ابن‌هیثم، صرفاً مفاهیم حس لامسه نیستند، بلکه از طریق نحوه بازتاب نور و تفاوت در موقعیت اجزای سطح درک می‌شوند. «در مورد زبری، بینایی آن را بیشتر بصورت نوری که بر سطح یک جسم ناهموار دیده می‌شود، درک می‌کند. زیرا زبری، تفاوت در موقعیت اجزای سطح یک جسم است و نوری که بر سطح می‌تابد، در قسمت‌های فرو رفته سایه دارد» (صبره، ۱۹۸۳: ۳۰۳). بنابراین این دو مؤلفه نیز در آثار هنری دوبُعدی قابل تفسیر است. کاغذهای آهارمهره و بخش‌های طلاکاری شده که با مهره عقیق به جلا رسیده‌اند، «نرمی» و صیقلی بودن را بازنمایی می‌کنند. نور بر این سطوح به‌صورت یکنواخت و شفاف بازتاب می‌یابد. زبری در این آثار به‌واسطه تفاوت در موقعیت اجزای سطح (مانند ضخامت رنگ‌های معدنی و برجستگی طلا) درک می‌شود. ابن‌هیثم معتقد است بینایی زبری را از طریق سایه‌های بسیار ریزی که در فرورفتگی‌های سطح جسم ایجاد می‌شود، تشخیص می‌دهد. در آثار درویش، تقابل میان بافتِ تختِ کاغذ و بافتِ جرم‌دارِ رنگ‌های لاجورد و شنگرف، تنوع بافتی ایجاد کرده و لذتِ بصریِ حاصل از «اختلاف سطح» را پدید می‌آورد. (تصویر ۱۲)

اگرچه در طبقه‌بندی‌های سنتی حواس، زبری و نرمی به‌طور ذاتی از مقولات مربوط به «قوه لامسه» تلقی می‌شوند، اما ابن‌هیثم در نظریه جامع ادراک بصری خود، فراتر از این انگاره حرکت کرده و ثابت می‌کند که بینایی به‌تنهایی قادر به ادراک ویژگی‌های بافتی (بافت‌نمایی) است. ابن‌هیثم معتقد است ادراک بصری زبری، نه از طریق تماس فیزیکی، بلکه از طریق «ثبت و تحلیل سایه‌های میکروسکوپی» صورت می‌پذیرد؛ بدین معنا که هرگونه ناهمواریِ جزئی بر روی سطح، باعث ایجاد تغییر در نحوه بازتاب نور و تولید سایه‌های بسیار ریزی می‌شود که توسط قوه ممیزه در چشم شناسایی می‌گردد.

در آثار هنری دوبعدی، نظیر تذهیب و خوشنویسی که با ابزارهای سنتی اجرا شده‌اند، این پدیده به‌شکل هوشمندانه‌ای بازسازی شده



تصویر ۸. پراکندگی عناصر. مؤلفه تفرق (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

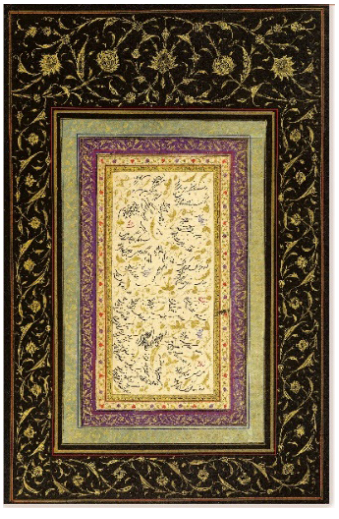


تصویر ۹. طلااندازی بین سطور. مؤلفه اتصال (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

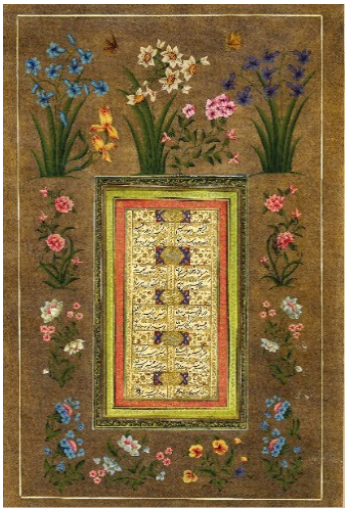
است. استفاده از تکنیک‌های ضخامت‌دهی به رنگ‌های معدنی، برجسته‌کاری‌های لاجوردی، یا لایه‌های طلا (به‌ویژه در تکنیک طلاکوبی و اسلیمی‌های مذهب)، سطحی غیرمسطح ایجاد می‌کند که با ایجاد کنتراست‌های ظریف نوری، توهمی از زبری و عمق را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. درواقع، هنرمند با مدیریت آگاهانه ضخامت متریال، همان سایه‌های میکروسکوپی را که ابن‌هیثم به‌عنوان محرک‌های بصری برای درک زبری معرفی می‌کند، در ساختار اثر مستقر کرده است. بنابراین، درک بافت در آثار تجسمی، حاصل پردازش داده‌های نوریِ ناشی از ارتفاع و عمق متریال است که بینایی را قادر می‌سازد «کیفیت فیزیکی سطح» را بدون نیاز به تماس فیزیکی، به یک «تجربه بصری ملموس» تبدیل کند.

نتیجه‌گیری

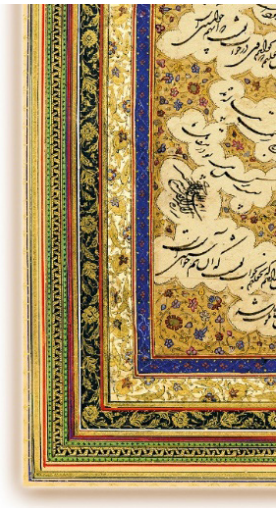
پژوهش حاضر با هدف واکاوی پیوند میان نظام ادراکی ابن‌هیثم و ویژگی‌های بصری آثار درویش عبدالمجید طالقانی، نشان داد که زیبایی‌شناسی در مرقعات این هنرمند، فراتر از جنبه‌های تزیینی، بر پایهٔ انطباقی دقیق با قوانین علمیِ ادراک بصری استوار است. نتایج حاصل از این تطبیق در چهار محور اصلی قابل تبیین است: **نخست؛** در لایهٔ مؤلفه‌های بنیادین، مشخص گردید که کاربرد هوشمندانهٔ «طلا» در آثار درویش، صرفاً یک انتخاب مادی نیست؛ بلکه طلا با ایفای نقش «منبع نور»، باعث بالفعل شدنِ کیفیت رنگ‌های کانی (لاجورد و شنگرف) می‌گردد. این فرایند، فرضیهٔ ابن‌هیثم مبنی بر ضرورت حضور نور برای ادراکِ کمالِ رنگ را در عالی‌ترین سطح هنری تحقق می‌بخشد. **دوم؛** در بررسی مؤلفه‌های ساختاری، تحلیل قطعه‌بندی‌ها و ترکیب‌بندی‌های آثار نشان داد که «اندازه» سخاوتمندانه حواشی و «وضعیت» هندسیِ جداول، عاملی حیاتی در ایجاد حس شکوه و تمرکز ناظر بر متنِ اصلی است. این ساختارِ منضبط، بستری ریاضی فراهم می‌آورد تا رهاییِ خط شکسته در آن مهار گشته و به یک «صورتِ علمی» تبدیل شود. **سوم؛** در لایهٔ هماهنگی و ائتلاف، دیالکتیک میان «تشابه» (در واگیره‌های حاشیه) و «اختلاف» (در تضاد رنگی و قلم‌گیری‌ها)، مانع از خمودگیِ بصری شده و قوه ممیزه را به پویایی وامی‌دارد. به‌ویژه تکنیک «دندان‌موشی»، با ایجاد تفرقی ظریف میان خط و زمینه، هویتِ مستقلِ حروف را در عین اتصالِ کلّی به تذهیب، حفظ می‌نماید. در نهایت؛ بررسی ریتم و بافت آشکار ساخت که آثار درویش، تجسم عینیِ تقابل «حرکت و سکون» هستند. رقصِ سیالِ قلم درویش در تضاد با سکون کادربندی‌ها، و تقابل بافت صیقلی طلا با جرمیتِ رنگ‌های مات، غنای مادی اثر را به کمال می‌رساند. اگرچه زبری و نرمی در نگاه نخست ماهیتی لامسه‌ای دارند، اما ابن‌هیثم اثبات می‌کند که بینایی به‌واسطه ثبت سایه‌های میکروسکوپی ناشی از ناهمواری‌های سطح، قادر است کیفیت بافتی را به صورت بصری ادراک کند؛ امری که در آثار دوبعدی نیز با تفاوت ضخامت در رنگ و طلا تحقق می‌یابد. تحلیل حاضر نشان می‌دهد که ماندگاری و حُسن تألیفی آثار درویش عبدالمجید، مرهون آگاهیِ (شهودی یا اکتسابی) هنرمند از کیفیاتی است که تحت عنوان معانی جزئیه در آراء ابن هیثم بیان شده بود. این پژوهش پیشنهاد می‌دهد که الگوی تحلیلی ابن‌هیثم، به‌دلیل جامعیت در تبیین نسبت‌های هندسی و فیزیکِ نور، می‌تواند به عنوان یک روش‌شناسی استاندارد برای تحلیل سایر آثار هنرهای سنتی ایران، مورد استفاده قرار گیرد.



تصویر ۱۰. ترکیب‌بندی پویا. مؤلفه حرکت (موزه رضاعباسی تهران) (کتابخانه مجلس تهران).



تصویر ۱۱. ترکیب‌بندی ایستا. مؤلفه سکون (کتابخانه ملی ایران).



تصویر ۱۲. ایجاد بافت در زنجیره طلا، مؤلفه زبری و نرمی (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

فهرست منابع

- بلخاری، حسن (۱۳۸۷)، *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح الناظر*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- پورذبیح، فاطمه (۱۴۰۰)، تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلو شب پرستاره ونگوگ، *نشریه هنرهای زیبا*، دوره ۶، شماره ۲، ۱۲۵-۱۳۳. https://doi.org/10.22059/jfa-va.2021.302555.666468
- سیستانی، رودینا (۱۴۰۲)، زیبایی‌شناسی رنگ و نور در آثار ایران درودی با رویکرد ابن هیثم، *نشریه رهپویه حکمت هنر*، دوره ۲، شماره ۲، ۱۱۷-۱۲۴. https://doi.org/10.22034/rph.2023.2015252.1050
- شبانی، زهره (۱۳۹۷)، تحلیل زیبایی در کتاب المناظر ابن هیثم، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر.
- شبانی، زهره؛ مازیار، امیر (۱۴۰۱)، *درآمدی بر زیبایی‌شناسی ابن هیثم در کتاب المناظر*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- شفیعی، عاطفه (۱۳۹۴)، معرفی تذهیب کتب در دوره قاجار بر اساس آثار موزه و کتابخانه ملک، *آستان هنر*، دوره ۵، شماره ۱۴، ۶۶-۷۷. https: //www.astanehonar.ir/article_96976_304c996fc15ce2a-1b8adbae46a77b97a.pdf
- صبره، عبدالحمید (۱۹۸۳)، *کتاب المناظر للحسن الابن الهیثم*، کویت: المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.
- صحتی، بهزاد (۱۴۰۲)، تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن، *رهپویه حکمت هنر*، دوره ۲، شماره ۱، ۱۳۳-۱۴۶. https://doi.org/10.22034/rph.2023.2000405.1034
- طباطبایی، صالح (۱۳۹۶)، *ابن هیثم فیزیکدان اسلامی*، چاپ دوم. تهران: نشر روزنه.
- کشمیری، مریم (۱۳۹۶)، *تذهیب در ایران*، تهران: سمت.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۹۵)، *بررسی سیر تحول و تکامل هنر تذهیب در ایران*، تهران: انتشارات یساولی.
- محمودی، سکینه خاتون؛ عرفان منش، ساحل؛ حسن پور، محمد (۱۴۰۴)، خوانش زیبایی شناختی کاشی‌های ستاره‌ای شکل بر پایه مبانی ادراک ابن هیثم، *رهپویه حکمت هنر*، دوره ۴، شماره ۲، ۱۳۳-۱۴۳. https://doi.org/10.22034/rph.2025.2060702.1145
- مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *احوال و آثار درویش عبد المجید طالقانی*، تهران: انتشارات مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.