شماره شاپا: ۲۳۸۲-۹۸۰X

پژوهش‌های معماری اسلامی ۱۸

فصلنامه علمی - پژوهشی
قطب علمی معماری اسلامی
سال ششم- شماره اول- بهار ۱۳۹۷

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

- پژوهشی در قدمت و کارکرد کُناری‌محله، ساختاری ناشناخته در مجموعهٔ ارگ بم
  اسدالله جودکی عزیزی / افشین ابراهیمی
- مقایسه و تطبیق اصل شفافیت در کالبد و طرح خانه‌های دوره‌ی صفوی و قاجار اصفهان
  کورش مومنی
- مفهوم مشارکت در محیط از منظر اندیشه‌ی اسلامی و اندیشه‌ی غربی
  مینو قره‌بگلو / بهروز توکلی / آزیتا بلالی اسکویی / رعنا سینمار اصل
- بررسی تأثیر میزان زمینه‌گرایی بناهای میان‌افزا بر تداوم حیات بافت تاریخی بازار سنتی ایرانی (نمونه موردی: حریم درجه دو بافت تاریخی بازار سنتی اردبیل)
  سیده الهام علوی‌زاده / سید غلامرضا اسلامی / فرح حبیب
- ملاحظاتی چند در دانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها
  شهاب شهیدانی

www.SID.ir

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

شماره شاپا: ۹۸۰X-۲۳۸۲

پژوهش های معماری اسلامی ۱۸

فصلنامه علمی - پژوهشی
قطب علمی معماری اسلامی
سال ششم - شماره اول - بهار ۱۳۹۷

بسم الله الرحمن الرحیم

مدیر مسئول: معاونت پژوهشی دانشگاه علم و صنعت ایران

سردبیر: دکتر محسن فیضی

مدیر داخلی: دکتر فاطمه مهدیزاده سراج

ویراستار ادبی فارسی: سارا متولی

کارشناس مجله: امیرحسین یوسفی- زهرا کاشانی دوست

ویراستار انگلیسی: محمد رضا عطایی همدانی

هیأت تحریریه:

دکتر سید غلامرضا اسلامی : دانشیار دانشگاه تهران
دکتر حسن بلخاری : دانشیار دانشگاه تهران
دکتر مصطفی بهزادفر : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمد رضا پور جعفر : استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهدی حمزه نژاد : استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر اسماعیل شیعه : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر منوچهر طبیبیان : استاد دانشگاه تهران
دکتر حمید ماجدی : استادواحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر اصغر محمد مرادی : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر غلامحسین معماریان : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکترفاطمه مهدیزاده سراج: دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
مهندس عبدالحمید نقره کار:دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمد نقی زاده: استادیار واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر علی یاران : دانشیار وزارت علوم تحقیقات ، فناوری

طراح جلد و صفحه آرا: امیرحسین یوسفی

قیمت: ۱۵۰۰۰۰ ریال

لیست داوران این شماره:

دکتر مریم استادی (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی)
دکتر پردیس بهمنی (مدرس دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر حمیدرضا جیحانی (استادیار دانشگاه کاشان)
دکتر رضا رحمانی (استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی کشور)
دکتر حسن سجاد زاده (استادیار دانشگاه بوعلی همدان)
دکتر محمدباقر کبیر صابر (استادیار دانشگاه تهران)
دکتر منصوره طاهباز (دانشیار دانشگاه شهید بهشتی)
دکتر مینو قره بگ لو (دانشیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)
دکتر مسعود ناری قمی (استادیار دانشگاه کاشان)
دکتر احد نژاد ابراهیمی (استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)
دکتر پریسا هاشم پور (استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)

نشریه پژوهشهای معماری اسلامی بر اساس مجوز کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری به شماره ۳/۱۸/۱۳۷۲۰۶ مورخ ۹۳/۷/۲۸ از شماره نخست دارای اعتبار علمی پژوهشی می باشد.

این مجله در پایگاه های (SID) و (ISC) نمایه می شود.

مقالات مندرج در این مجله، الزاماً بیانگر نقطه نظرات «پژوهش های معماری اسلامی» و «قطب علمی معماری اسلامی» نمی باشد و نویسندگان محترم، مسئول مقالات خود هستند.

نشانی دفتر مجله: دانشگاه علم و صنعت ایران / قطب علمی معماری اسلامی / کد پستی ۱۶۸۴۶۱۳۱۱۴ / **تلفن مستقیم:** ۷۷۴۹۱۲۴۳-۰۲۱

نشانی رایانامه: jria@iust.ac.ir / **نشانی وب:** http://iust.ac.ir/jria

www.SID.ir

Archive of SID

فصلنامه پژوهش های معماری اسلامی / شماره هجدهم / بهار ۱۳۹۷ / سال ششم

ملاحظاتی چند در دانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها

شهاب شهیدانی*

دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرّم آباد لرستان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۰۷/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی:۹۷/۰۳/۱۱

چکیـــــــده:

رویکردهای کتیبه‌شناسی موجود، اغلب وجوه مختلف ادبی و ملاحظات محتوایی متن، اهمیّت تاریخی و توجه به وقایع گذشته در بطن کتیبه‌ها را مدّ نظر دارد؛ و این امر منجر به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی کتیبه‌ها از حیث مضامین وقفی، فرمانی، یادمانی و احداثی و در نوع دیگر شناخت مواد و مصالح شده است. در این میان، جنبه‌های هنریِ کتیبه‌ها از منظر خوشنویسی –که دارای ارزش بالایی می‌باشد– کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بخش مهمی از این نقیصه به فقدان مبانی و روش‌های نقد کتیبه‌ها بر اساس ملاحظات خوشنویسی و اصول و قواعد آن باز می‌گردد. با آنکه این اصول و قواعد، منبع و معیاری مهم برای درک زیبایی، شناخت و تحلیل آثار خوشنویسی است؛ اما این سنجه بیشتر در قالب‌های غیرکتیبه‌نگاری و از جمله قطعه‌نویسی، چلیپا، کتابت و کتاب‌آرایی به کار گرفته شده و در خصوص کتیبه‌نگاری مورد غفلت قرار گرفته است. هدف این پژوهش ارائه‌ی مبانی نظری و تحلیلی در خصوص چگونگی بهره‌مندی از اصول و قواعد خوشنویسی در کتیبه‌شناسی از منظر هنر خوشنویسی است. این امر با روش تحلیلی و توصیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و اطلاعات میدانی از کتیبه‌ها انجام گرفته است. در پی یافتن سؤال و مسأله‌ی اصلی پژوهش مبنی بر چگونگی تحلیل کتیبه‌ها از منظر اصول و قواعد خوشنویسی، و با عطف به رساله‌های خوشنویسی و پژوهش‌های مرتبط، یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که استفاده از اصول و قواعدِ مندرج در رساله‌های خوشنویسی، بنا به ملاحظات خاص کتیبه‌نگاری و مقتضیات معماری با جرح و تعدیل لازم و با توجه به میزان انطباق برخی از آنها در کتیبه‌نگاری امکان‌پذیر خواهد بود. اصل نسبت، ترکیب و کرسی در روند تحلیلی کتیبه‌ها دارای ارزش مهم‌تری است؛ و اصول صفا و شأن، قاعده مشق نظری و عملی در درجه‌ی بعدی قرار می‌گیرد. نحوه‌ی شناخت سبک و شیوه به عنوان مولّفه‌ای اساسی در تحلیل کتیبه‌نگاری نیز، با توجه به کیفیت و کمیت کتیبه‌ها دارای اهمیت است. طبیعی است که مبانی ارائه شده در جنب سایر روش‌ها و گونه‌شناسی مطالعاتِ کتیبه‌نگاری، می‌تواند به درک روشمندتری از ارزش‌های کتیبه‌نگاری منجر شود و چشم‌انداز تازه‌تری را برای ارزیابی و تحلیل وجوه زیباشناختیِ کتیبه‌ها فراهم سازد.

واژه های کلیدی: خوشنویسی، اصول و قواعد، کتیبه‌نگاری، ترکیب، نسبت.

* shahidani.sh@lu.ac.ir

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

مقدمه

کتیبه‌های اولیه‌ی اسلامی، اغلب در حد رعایت عرف خوانش آیات قرآن و تبرّک بنا به این آیات بوده‌اند؛ اما با رواج و تنوّع قلم کوفی و اهمیت یافتن قلم ثلث، مخصوصاً از اواخر دوره‌ی تیموری و رواج کتیبه‌های نستعلیق از دوره‌ی صفوی، بر حجم کتیبه–نگاری افزوده شد؛ و بخش مهمّی از تاریخ تزئینات هنر و معماری ایران اسلامی را شامل گردید. به نحوی که ارزش و اهمیت ابنیه و مساجد، گاه به کتیبه‌های استادانه و نفیس آن بود. به طور آشکار، تأثیر خطوط کتیبه‌ها در بهترین و مهم‌ترین قسمت بناهای مذهبی، بر دیوار داخلی یا خارجی مساجد، اطراف محراب، بنای ایوان‌ها، ساقه‌های گنبد، ازاره‌ها و مناره‌ها مشهود است. در واقع می‌توان گفت خطوط کتیبه ها در معماری اسلامی، حامل موسیقی بصری مهمی هستند که همراه با سایر تزئینات، سمفونی معماری اسلامی به حساب می‌آید. با چنین اهمیتی، گونه‌های مختلف کتیبه‌های اسلامی هنوز مورد تحلیل و ارزیابی همه‌جانبه قرار نگرفته و مطالعات کتیبه‌شناسی، در مرحله ی شناخت تاریخی کتیبه و بازخوانی و همچنین خوانش متن و ادبیات به کار رفته در کتیبه‌ها، باقی مانده است؛ و وجوه هنری و ملاحظات خوشنویسانه در آن کمتر دیده شده است. حداکثر مطالعات هنری کتیبه‌ها، معرفی نوع قلم یا کاتب و خوشنویس آن در کتیبه‌نگاری است و بخش مهمّی از تنوّع و سبک‌شناسی خوشنویسی در کتیبه‌ها نادیده گرفته شده است. عمده‌ی این غفلت به واسطه‌ی امساک در کاربرد اصطلاحات و اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌هاست. پژوهش حاضر تلاش دارد تا با عطف به مبانی و نظرات موجود از تعاریف کتیبه و کتیبه‌نگاری، راهگشایی تازه‌ای در حوزه ی تحلیل کتیبه‌ها از منظر برخی اصول و قواعد خوشنویسی در قالب نظری داشته باشد. از آنجا که رساله‌های خوشنویسی عمدتاً به اقلامی چون ثلث و فروعات آن و نیز قلم نستعلیق پرداخته‌اند لذا انطباق اصول و قواعد خوشنویسی، بیشتر بر این اقلام کارایی دارد. قلم کوفی با تمام اهمیت، در نوع کوفی بنایی، با اصول و قواعد خوشنویسی ارتباط کمتری دارد و نوع کوفی تزئینی، از حیث خصلت‌های طراحی و کاربرد فراوان نقوش، با اصول و قواعد خوشنویسی در دوری و نزدیکی قرار دارد و از منظر مفاد و نتایج این پژوهش متغیّر و خود موضوع جداگانه‌ای است. با این وجود، اصول و قواعد خوشنویسی می‌تواند در برخی موارد به تحلیل کتیبه‌های کوفی تزئینی هم بیانجامد.

الف) هدف: بررسی و تحلیل اصول و قواعد خوشنویسی و میزان انطباق آن با کتیبه‌نگاری

ب) بیان مسأله: میزان انطباق اصول و قواعد خوشنویسی با کتیبه‌نگاری تا چه اندازه است؟ کدام یک از اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها از منظر و ملاحظات خوشنویسی دارای اهمیت است؟ اصطلاحات صفا و شأن در روند تحلیلی کتیبه‌ها ناظر به چه اموری است؟ واژگان پُرکاربرد سبک و شیوه، چگونه در تحلیل کتیبه‌نگاری باید مورد استفاده قرار گیرد؟

ج) روش پژوهش: این مقاله با روش تحلیلی و تطبیقی در پی ارزیابی و امکان میزان انطباق اصول و قواعد خوشنویسی با کتیبه‌نگاری است. در این روند ابتدا با استفاده از نظرات تحلیلی در باب کتیبه‌شناسی اسلامی، به اهمّ نظرات و کاستی‌ها و معضلات موجود در این‌باره پرداخته شده و در گام بعدی با عطف به اصول و قواعد خوشنویسی در رساله‌ها و منابع خوشنویسی، تلاش شده است تا میزان انطباق و کاربرد آن با کتیبه‌نگاری تعریف و تبیین گردد. گذشته از مطالعات کتابخانه‌ای، مورد اخیر با توجه به تحقیق و اطلاعات میدانی در خصوص کتیبه‌ها و مجموعه‌های هنری مرتبط با کتیبه‌نگاری، میسّر شده است.

۱. ادبیات موضوع

الف) پراکندگی تعاریف کتیبه و کاربرد آن

اگرچه در تعریف کتیبه، به حوزه‌های غیر معماری آن از جمله کتیبه‌های فلزی، چوبی، سفالی، شیشه‌ای، منسوجات و حتی کتیبه‌های قبور نیز اشاره شده (قلیچ خانی ۱۳۸۸، ۳۱۰– ۳۱۱)؛ اما به طور قطع فاخرترین کتیبه‌های اسلامی در ارتباط با معماری اسلامی، بناهای مذهبی و مساجد، معنا یافته و از این رو آنها در شمار مهم‌ترین تزئینات معماری لحاظ می‌گردند. خطوط کتیبه‌ها از نظر زیبایی‌شناسی ابنیه‌ی اسلامی، ارزش‌های هنری بنا را شکل می‌دهند (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۸۶، ۵۰۸). کتیبه‌ها از منظر و ویژگی‌های دیگری

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

چون موضوع و مضمون، مواد و مصالح، زبان، خط، تاریخ، نوع بنا و محل قرارگیری، مطالعه و دسته‌بندی کرده‌اند و به علاوه، در قالب کتیبه‌های یادمانی، دینی و بنایی نیز طبقه‌بندی نموده‌اند (میرزا ابوالقاسمی ۱۳۸۷، ۱۰-۱۱). کتیبه-ها از یک‌سو مورد توجه محقّقان تاریخ معماری و از سوی دیگر مورد علاقه‌ی بسیاری از پژوهشگران هنر و خوشنویسان، مورّخان و نظریه‌پردازان و فیلسوفان هنر اسلامی است. اغلب پژوهشگران عرصه‌ی معماری، خط کوفی (ترجیحاً کوفی زاویه‌دار یا کوفی بنایی) را در خور مطالعه و پژوهش دانسته‌اند (نک: ماهرالنقش ۱۳۷۰؛ و زمرشیدی ۱۳۸۴).

برای عدّه‌ای دیگر، ارزش و اهمیّت کتیبه‌های اسلامی در شواهد تاریخی آنها است. کتیبه‌ها حاوی اطلاعات مهم سیاسی، اجتماعی و مذهبی هستند و از این رو می‌توان سیر تحوّلات سیاسی، اجتماعی و شعائر مذهبی را در روند کتیبه‌نگاری بررسی نمود. در واقع می‌توان کتیبه را جزو مستندترین مدارک پژوهش درباره‌ی یک بنا به شمار آورد که گاه بر نقل‌قول‌های تاریخی رجحان دارند (بهپور ۱۳۸۴، ۸۴). آنها در عین حال، سند مطمئنی در اعلام حمایت سیاسی (دربار) و اقتصادی (بازار) از ابنیه‌ی مذهبی و مساجد هستند که علاوه بر روزگار خود، در دوره‌های بعد نیز مورد احترام واقع می‌شدند. در واقع کتیبه‌ها را می‌توان در بستر معمارانه، همراه با اهمیّت محتوایی و معنایی در انتقال باورهای دینی و اعتقادیِ هر دوره‌ای، لحاظ نمود. کتیبه‌ها همواره بیانگر نوع اعتقاداتِ جامعه در هر دورهٔ تاریخی است (ر.ک: شایسته‌فر ۱۳۸۴؛ یوسفی ۱۳۸۹؛ کیانمهر ۱۳۹۰، ۱۳۳-۱۵۴). مورّخان تاریخ هنر به ویژه پژوهشگران اروپایی، در مقایسه‌ی مساجد اسلامی با کلیساها، اغلب به فقدان شمایل‌ها و مجسمه‌ها در مساجد و جایگزینی کتیبه‌ها بجای آنها توجه کرده‌اند. بخش عمده‌ای از تفاوت میان تزئینات معماری در جهان اسلام و غرب، از اهمیت وافر متن و آیات قرآن کریم در روند کتیبه‌های اسلامی، در مقابل شخصیت مسیح، حواریون و آبای کلیسایی است اما با این‌حال، پژوهشگران اروپایی نیز از ارزش‌های کتیبه-نگاری غافل نشده‌اند. کتیبه‌ها، متّصل‌کننده‌ی سطوح گوناگون منقوش و درهم بافته‌ای هستند که همراه با شبکه‌های اصلی و فرعیِ سطوح تزئیینی اسلامی، نیاز به خواندن دارند و خوشنویسیِ کتیبه‌ها به صورت نواری خطی است که در پیرامون بنا کَشیده شده و نگارنده با خواندن متن آنها، در ترکیب‌بندی دوباره‌ی عناصر تزئینی آن، شرکت می‌کند (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۸۶، ۱۶۴). از نگاه برخی پژوهشگران غربی، عنصر تزئینات معماری مساجد اسلامی و از جمله کتیبه‌های اسلامی، از بین بردن ماده است و حرکت به سوی بیان حقیقتی که کمتر قابل لمس و محسوس باشد (براند ۱۳۸۵، ۱۲۲-۱۲۳). از نگاه سنّت‌گرایانی چون «سید حسین نصر» و«تیتوس بورکهارت»، کتیبه، تجلّی کلام الهی بر صفحه‌ی معماری است. آنها صریح‌ترین اشارات به خداوند، عالم معنا و اولیای الهی است و از آنجا که اساس اسلام بر کلام و متن قرآن استوار می‌باشد؛ بنابراین کتیبه‌ها نقش مستقیم‌تری نسبت به سایر عناصر تزئینات معماری در توجه به شعائر دینی ایفا می‌کنند (نک: بورکهارت ۱۳۶۵). به عقیده‌ی «نصر»، نسبت‌های خوشنویسی، کلید درک معماری اسلامی است (نصر ۱۳۸۹، ۳۳). حتی در ارتباط و پیوند خطوط با اسلیمی-ها در کتیبه، تفسیر معنایی و تناظر موجود میان قرآن و جهان طبیعت و نیز ازلی بودن وحی قرآنی را می‌توان رمز گشایی نمود (نصر ۱۳۸۹، ۳۷- ۳۸). کتیبه‌های اسلامی در مساجد، با اجرای درهم تنیده‌شان یادآور تار و پودند؛ خط‌های عمودی نیز گویی جوهر هستی را استوار نگاه می‌دارند و همچنین خطوط افقی مایه‌ی کثرت می‌شوند (بورکهارت ۱۳۶۵، ۵۹). در این دیدگاه، اگرچه کتیبه‌ها جزیی از عناصر تزئینیِ معماری به شمار می‌آیند؛ لکن آنها از جنبه‌های هویّت دینی و معنوی و نیز تجلّی بخشیدن به مفاهیم والای مذهبی در معماری مساجد و ابنیه‌های مذهبی، در خور اهمیّت است؛ تا آنجا که مساجد و بناهای اسلامی اغلب با کتیبه‌های آن توصیف و تحلیل می‌شود. کتیبه‌های قرآنی مساجد، تأثیر آشکاری در مصلّی و برای نمازگزاران و معتکفین در ورود و خروج یا قیام و رکوع در حین نماز یا قرائت قرآن و استماع خطبه ای از منبر، دارند. در تمامی این مراحل، کتیبه‌های قرآنی، حضور فعّالانه و همدلانه‌ای با مخاطب نشان می‌دهند. آنها در تلطیف فضای معنوی، اشاره به آیات و مواعظ حکمی و اخلاقی سهم بسزایی دارند (فوزی سالم ۲۰۰۴، ۴۳). در

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

تعاریف مرتبط با حوزه‌های نزدیک به خوشنویسی همچون تذهیب و کتاب‌آرایی، کتیبه، شکل مستطیل‌گونه‌ای است که داخل آن با نقوش مختلف و الوان تزئین می‌شود و مذّهبان از این شکل در سر سوره‌ها و سر فصل‌ها استفاده می‌کنند (لینگز ۱۳۷۷، ۷۲). این تعریف، ناظر به تأثیرات کتیبه‌نگاری در هنر تذهیب و کتاب‌آرایی اسلامی است. علیرغم این موارد، به نظر می‌رسد کتیبه‌ها ارتباط بیشتری با معماری داشته‌اند و با وجود کاربرد آنها در سایر هنرهای صناعی، اما در گام نخست، لفظ کتیبه با ابنیه‌ی مذهبی پیوند عمیق‌تری دارد و لذا کتیبه‌ها با تاریخ تحوّلات معماری، بیشتر گره خورده است. باید توجه داشت که اگرچه در این وضعیت، کتیبه‌ها از عناصر معنایی و ادبیات دینی تأثیر مستقیم می‌پذیرند؛ اما در ارتباط با فضا، سطح، نسبت طول به عرض و به ویژه، استقلال خط و خوشنویسی و در برخی موارد حتی چیرگی آن بر نقوش و نیز جهت و سمت اجرای کتیبه‌ها، از منظر ملاحظات معماری قابل تأمّل و بررسی است (بهپور ۱۳۸۴، ۸۴). از این رو باید در مجالی تازه‌تر و جدّی‌تر، از سوی پژوهشگرانِ خوشنویس بررسی گردد. با نگاهی به نظرات موجود در بابِ کتیبه‌های اسلامی، به نظر می‌رسد؛ چارچوب‌های نظری در خصوص کتیبه‌شناسی چندان استوار نیست و در واقع دربرگیرنده‌ی همه‌ی جوانب کتیبه و کتیبه‌نگاری نیست.

ب) تنگناهای کتیبه‌شناسی از منظر مورد بحث در آثار پژوهشگران

در بسیاری از پژوهش‌های مرتبط با کتیبه‌نگاری، سهم تحلیل خوشنویسانه در کتیبه‌ها صرفاً معطوف به نام خوشنویس کتیبه مورد نظر بوده است. این امر به خصوص در مورد اصفهان که سرشار از تنوّع کتیبه‌نگاری است مشاهده می‌شود (بنگرید به: قدسی ۱۳۸۸؛ همایی ۱۳۷۵؛ هنرفر ۱۳۵۰؛ فضائلی ۱۳۷۷). در برخی آثار، رمزگشایی از ارزش و اهمیت کتیبه‌ها، علی‌رغم توجه به مبانی هنرهای تجسّمی و تلاش برای تحلیل کتیبه‌نگاری، فارغ از اصول و قواعد خوشنویسی است و بیشتر مبتنی بر ذوق و سلیقه شخصی در ارزیابی کتیبه است (بنگرید به: حلیمی ۱۳۹۰). مهدی مکی‌نژاد، حبیب‌الله آیت‌اللهی و محمدمهدی هراتی (۱۳۸۸)، در مقاله ای با عنوان «کتیبه محراب مسجد جامع تبریز» براساس مبانی و اصطلاحات خوشنویسی چون ترکیب، حسن مجاورت و امثالهم، کتیبه سی کوفیِ این محراب را بررسی نموده است که البته می‌تواند به عنوانِ درآمدی بر تحلیل کتیبه‌ها با معیار و سنجه اصول خوشنویسی تلقی گردد. مکی‌نژاد در مقاله‌ی دیگری بنام «سیر تحوّل کتیبه‌های ثلث در معماری ایران» (از صفویه تا قاجار، ۱۳۸۸) را واکاوی نموده که همچون مقاله‌ی قبلی از اصطلاحات خوشنویسی بهره برده؛ اما در حقیقت تحلیلی کلی از کتیبه‌های این دوره است.

آثاری چون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد (صحراگرد ۱۳۹۳) و کتیبه‌های صحن عتیق (صحراگرد ۱۳۹۵)، نیم‌نگاهی به ملاحظات خوشنویسی در کتیبه‌های ثلث انداخته‌اند؛ اما شیوه و روند تحلیل موضوع، بدون در نظر گرفتن مبانی بحث و اصول و قواعد خوشنویسی، غالباً مبتنی بر چند موضوعِ ترکیب، حُسن مجاورت و حُسن تشکیل است؛ و ضمناً –به‌کارگیری نمونه‌هایی که تحت عنوان شاهکار معرفی گردیده– با مولّفه‌های خوشنویسی در کتیبه‌های ارزشمندِ ثلث، بی‌ارتباط است. بخش قابل توجهی از این امر، بدین نکته‌ی مهم باز می‌گردد که بین کتیبه در مقام سند و منبع تاریخی یا شناسنامه‌ی بنا، با کتیبه‌هایی که دارای ارزش‌های بصری بالایی است؛ تفاوت بسیاری وجود دارد که می‌تواند عیار خوشنویسی و نفاست کتیبه را متفاوت کند. در کوششی دیگر، همین نویسنده در مقاله‌ی «چهل اصطلاح در داوری خط (۱۳۹۴)»، برخی از واژگان متروک و گاه کهن و فراموش شده را –که خوشنویسانِ گذشته برای ارزیابی ویژگی و اهمیت آثار خوشنویسی، به خصوص در دوره‌ی صفوی به کار برده‌اند– در منابع، تتبع و جستجو کرده و به خوبی معرفی نموده است. با این‌حال، این اصطلاحات بیشتر مؤیّد جنبه‌های ذوقی و سلیقه‌ایِ خوشنویسان و نیز تحلیل و قضاوت فردی آنها درباره‌ی ارزش آثار خوشنویسی است تا روش و معیاری علمی‌تر برای سنجیدن و تحلیل و نقد کتیبه‌ها. اگرچه می‌توان با تصریح و تکمیل این واژگان مهجور، دایره‌ی نقد و ارزیابی آثار خوشنویسی و از جمله کتیبه نگاری را توسعه داد؛ اما همچنان جای واژگانِ اصول و قواعد خوشنویسی را نمی‌گیرد. باید توجه داشت کتیبه‌های اسلامی همواره مورد نظر پژوهشگران غربیِ هنر اسلامی نیز

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

بوده است. در کتاب calligraphy and architecture in the muslim world –که حاوی مجموعه مقالات ارزشمندی در باب کتیبه‌های جهان اسلام و از جمله برخی کتیبه‌های ایران است– در مدخل کتیبه–های عصر قاجار، نیم‌نگاهی به ارزش‌های خوشنویسیِ کتیبه‌های میرزاغلامرضا اصفهانی در مسجد سپهسالار داشته است؛ اما این مباحث بسیار کلی است و تکافوی موضوع مورد بحث را نمی‌دهد.

ج) دیدگاه‌های خوشنویسان در باب کتیبه‌نگاری

کتیبه‌نگاری اسلامی همچون خودِ خوشنویسی، ریشه در قرآن دارد و از ظرفیت‌های متعالیِ کلام خدا ناشی می‌شود. قرآن کتابی است که علیرغم باطنِ تودرتو و رمزگونه‌اش، به آشکارترین بیان برای تمام عالمیان نازل شده و کاربرد آیات الهی در کتیبه‌نویسی، از حیث اعلان عمومی کلام خدا در معماری و سایر اشیا و لوازم بود. اقلام خوشنویسیِ اسلامی از همان آغاز برای وضوح، تصریح و عظمت‌بخشیِ به آیات نورانی کلام خدا به کار می‌رفت و این امر در کتیبه‌نگاری تأثیر بسزایی داشت. قرار نبود آیات الهی صورتی از سحر و طلسم هایی باشد که فقط برای خواص و دور از چشم، خوانده شود؛ لذا اقلام کوفی، محقق، ریحان و ثلث از این خصیصه‌ی عظیم آشکارگی در بیان قرآنی بهره‌مند است. به نظر می‌رسد آنچه بعدها تحت عنوان قلم غبار، خفی و امثالهم شکل گرفت؛ تحت تأثیر محدودیت‌های ابعاد کاغذ مربوط به کاربردهای دیگر خوشنویسی و نیازهای اداری، سیاسی و تجاری بود؛ وگرنه، شأن کلام خداوند از جنس وضوح و از حیث بصری در اجلّ و اتمّ است. از این رو قرآن‌نگاریِ مطلوب چنانکه در قرآن‌های قرون نخستین اسلامی به چشم می‌آید؛ همواره در اندازه و ابعاد بزرگِ خطوط جلّی تا کتیبه نگاشته شده است. در رساله‌ی «مجنون» رفیقی هروی، به نقل از کلام حضرت علی(ع) در باب توصیه به کاتب قرآن آمده است: «اجلّ قلمک نوّره کم انورالله عزّوجل: جلّی کن قلم خود را تا روشن باشد همچو نور خدای عزوجل» (قلیچ‌خانی ۱۳۷۳، ۲۶۳). عبدالکریم سمعانی (در قرن ششم) از قول حکمای عربِ صدر اسلام می‌آورد: پسندیده است که کاتب، خط را درشت و کلفت بنویسد و از خط ریز بپرهیزد زیرا بهترین خط، خط درشت و واضح است. وی از کلام علی(ع) روایت می‌کند که قرآن را باید روشن و درخشان نوشت؛ همچنانکه خداوند آن را نورانی و درخشان ساخته است (سمعانی ۱۳۸۱، ۲۷– ۲۸). وی تنها دلیل ریزنویسی را در نداشتن پول برای کاغذ و سنگین نکردن کتب و همچنین پرهیز از اتلاف کاغذ می‌داند. این امر خصوصاً برای اصحاب حدیث که با فراوانی احادیث روبرو بوده و مجبور به نگارش همه‌ی آنها بوده‌اند؛ عذری پذیرفتنی بود. ظاهراً چنین پنداری سبب شد که در برخی از رسالاتِ خوشنویسی در کنار توصیه‌های اخلاقی و هنری به طالبانِ خط، آنها را از کتابت خط غبار نیز برحذر دارند (اصیلی ۱۳۸۱، ۳۷). با این‌حال، رساله‌های خوشنویسان آنقدر که از کتاب‌آرایی، کتابت و خوشنویسی بر صفحات کاغذ سخن رانده‌اند؛ در باب کتیبه‌نگاری مطلبِ در خوری ننوشته‌اند و اشارات ذکر شده بیشتر درباره‌ی لزوم نگارش جلّی مخصوصاً در کتابت قرآن است که البته خود، مقدمه و زمینه‌ی مهمی برای کتیبه‌نگاری تلقی می‌شود. از قدیمی‌ترین منابعی که در باب کتیبه و کتیبه‌نگاری به زبان فارسی در دست است؛ «تحفه‌المحبین» اثر یعقوب ابن سراج شیرازی است که آن را در سال ۸۵۸ ق/ م. تألیف نمود. وی در ذیل کلمه‌ی «کتابه» چنین می‌نویسد: «کتابه عبارت از قلم غلیظ است که در مساجد و مدارس و بقاع و خوانق (خانقاه‌ها) و ایوان‌ها و خان‌ها نویسند و الِفات آن در طول و عرض به قدر محل کتابه و ارتفاع عمارات است و آنکه از سی گز ارتفاع مشکل‌خوان نباشد» (سراج شیرازی ۱۳۷۶ ، ۱۴۴– ۱۴۵). مندرجات سراج شیرازی در این خصوص بس موجز و کوتاه است. در این کتاب صریحاً از ادوات و اسباب کتیبه‌نویسی یاد شده است: «قلم کتابه را چهار شق است (چهار فاق) و بعینه سر آن مشابه دندانه شانه است و پهن‌تر از قامت آن و در حال کتابت (خوشنویس) ناچار است از آنکه به پاره‌ای سالو (پارچه نازک) پیچند و سالو بر سر قلم به ابریشم محکم کنند تا کاغذ کتابه در زیر قلم پاره نشود و به آسانی توان نوشت» (همان، ۱۴۵). بنابراین، کاغذ کتیبه‌نگاری نیز در ابعاد واقعی آن ساخته می‌شد. در ادامه، مؤلّف اسباب دیگر کتیبه‌نگاری را ذکر می‌کند: «و اسباب کتابه، نوشتن سطاره است و تخته مربع مستطیل که دو قایمه پیش آن کوتاه‌تر

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

از قوایم عقب آن باشد و بر روی تخته وصله نمد می‌باید دوخت و بر بالای نمد همان مقدار تیماج که جلد را لایق باشد؛ چنانکه روی تخته تمام بپوشاند می‌باید کشید تا نیکو تواند نوشت» (همان). پژوهشگران خوشنویسی، کتیبه‌ها را از لحاظ ارزش خط، سبک، شیوه و تنوّع اقلام بررسی کرده‌اند. طبیعی است که آنها خطوط را صرفاً از نوع «کوفیِ بنایی» نمی–نگرند؛ بلکه تمامی اقلام خطوط را مورد توجه قرار می‌دهند (فضائلی ۱۳۹۰؛ همان ۱۳۸۶). گفته شده است، «کتیبه» اشاره به «کتابه» دارد که خطوط خوشِ حواشی عمارات را تداعی می‌کند (میرزا سنگلاخ ۱۳۸۹، ۹۶۰)؛ و نیز «کتیبه» به معنای دسته‌ای از سپاه و لشگریان و رمه‌ی اسبان است که وقتی به منظره‌ی کتیبه‌ای به دقت نگاه شود؛ مطابقت آن با معنی لغوی متوجه می‌شود که همچون سواره نظام در حال رژه دیده می‌شود (فضائلی ۱۳۷۰، ۱۳۰). شرط اصلی در کتیبه‌نویسی، تسلّط بر اندازه و ابعاد هندسی، طول و عرض کتیبه، هوشیاری در انتخاب قلم (دانگ و نوع قلم) داشتن ذوق و سلیقه، صبر و حوصله، آگاهی بر کرسی‌های اجرا (یک ردیف دو ردیف و بیشتر از آن، کتیبه‌های کمربندی و کرسی محوری، افقی و عمودی) می‌باشد (فضائلی ۱۳۷۰، ۲۱۳– ۲۱۲؛ قلیچ‌خانی ۱۳۸۸، ۳۱۲– ۳۱۵). با وجود اهمیّت این تعاریف، این قبیل منابع بیشتر با نگاهی توصیفی به کتیبه‌های اسلامی نظر افکنده و تمرکز بر کتیبه‌ی یک خوشنویس و بررسی موشکافانه‌ی آثارش، مدّ نظر نبوده؛ بلکه توجه به ارزش‌های کلی اقلام خوشنویسی و کیفیت حیات خوشنویس در جنب کتیبه‌نگاری، به طور عمومی مطرح شده است؛ که در نهایت، با معرّفی اجمالی و با نمونه امضای هنرمندِ خوشنویس، خاتمه یافته است. همچنین در پژوهش‌های عام‌ترِ خوشنویسی، خوانش متن، ادبیات به‌کار رفته در کتیبه‌ها، توصیف ظاهری کتیبه و نام خوشنویس همراه با معرّفی مساجد و ابنیه‌ی مذهبی، مورد نظر بوده است. در عرف خوشنویسان، قلم کتیبه به قلمی که بلافاصله پس از قلم جلّی (تقریباً ۱,۵ سانتیمتر و اغلب
۲ سانتیمتر به بالا)؛ شروع و تا هر اندازه‌ای که خوشنویس قادر به اجرای آن باشد، گفته می‌شود. این قلم هم قابل اطلاق به خوشنویسی در اوراق و صفحات بزرگ و هم ناظر به کتیبه‌نگاری در نوع معماری آن می‌باشد که منظورِ مؤلّف «تحفه المحبّین» از قلم «کتابه» نیز این مقام است. بنا به عرف شناخته شده در کتیبه‌نگاری، خوشنویس می‌توانست هم با قلم خوشنویسی در دانگ دلخواه و هم به گونه‌ای که خط را در ابعاد کتیبه‌ایِ خود طرّاحی نماید، کتیبه‌نگاری را اجرا کند. در تعریف تجربی و شفاهی دیگر، قلم «کتیبه» به دانگ بالاتر از قلم جلّی صفحه که نتوان آنرا در دانگ طبیعیِ دست نوشت؛ قابل اطلاق است. دانگ طبیعی، چرخش محوری و جدانشده‌ی دست از صفحه‌ی کاغذ در اجرای یک مدّ کامل همچون «ب» کشیده و «ی» معکوس است؛ و لذا در صورت حرکت مچ و جابجایی آن از صفحه برای اجرای کامل مدّ، وارد حیطه و حوزه‌ی کتیبه‌نویسی می‌شود. این در حالیست که در دانگ پایین‌تر، حرکت و ظرفیت دست خوشنویس وی را بیشتر یاری می‌دهد و اجرا تحت ضابطه و قانونمندی بیشتری قرار دارد. در کتیبه‌نویسی، حفظ این اصول و قواعد بسیار مشکل می‌گردد (شیرازی ۱۳۹۱). شناخت صحیح و اجرای درست مفردات، ترکیب مناسب، کادربندی و دانگِ انتخابی، همگی از معیارهای لازم در امر کتیبه‌نویسی است. هدف از کتیبه‌نگاری، بیشترین لذتِ بصری برای بیشترین افراد در ایام متمادی است و برخلاف نسخه‌های خطیِ خوشنویسان،کتیبه ها همواره در معرض دید و نگاه آحادِ مردم قرار داشته و عوام و خواص بدان می‌نگرند. کتیبه‌نویسی به‌ویژه در عصر ماقبلِ رایانه و امکانات فنیِ امروزی، نیاز به مهارت و تمرکز فوق‌العاده‌ای داشت و مستلزم آن بود که در حافظه‌ی عملی هنرمند هر چه دیده و اندوخته، حضور داشته باشد و لذا خوشنویس با چشمانی کاملاً باز، اثر را خلق می‌نمود و ابتدا، میانه و انتهای اثر در ذهن و انگشتان وی جاری بوده است (حسینی موحد ۱۳۹۱). در مجموع، بنا به اهمیت مطلب ذکر شده و حساسیت کتیبه‌ها در سرتاسر تمدّن اسلامی، کتیبه‌نگاری همواره برای خوشنویسان مقامی عظیم و افتخاری بی بدیل بوده است. با این وجود، هنوز برخی از پژوهشگرانِ خوشنویسی در استفاده‌ی واژه ها و اصطلاحات خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌نگاری، امساک می‌کنند؛ گویی که واژه‌ها و اصطلاحات خوشنویسی منحصر به خوشنویسی بر پهنه‌ی کاغذ و کتاب‌آرایی است.

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

۲. نگاهی به اصول و قواعد خوشنویسی

برای خوشنویسی، اصول دوازده‌گانه و گاه بنا به اهمیت بیشتر، اصول هشت‌گانه‌ای را برشمرده‌اند که غالباً آن را به «یاقوت مستعصمی» منتسب کرده‌اند. باباشاه اصفهانی در رساله‌ی «آداب المشق»، این قواعد دوازده‌گانه را شامل اجزای تحصیلی یا اکتسابی شامل ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوّت، سطح و دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شأن، دانسته است. اجزای غیرتحصیلی یا غیراکتسابی را نیز شامل سواد و بیاض، تشمیر، صعود حقیقی و نزول حقیقی دانسته است. علت نام-گذاری «غیرتحصیلی»، آن است که با هر نوع کتابت و هر نوع مهارتِ خوشنویسی، موارد اخیر نیز محقّق می‌شود. همچون سواد و بیاض که در هر خطی وجود دارد (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۴۹- ۱۵۲).

عبدالله صیرفی در «آداب الخط»، مجموع اصول هشتگانه‌ی خط را چنین برشمرده است:

اصول و ترکیب، کراس و نسبت.

صعود و تشمیر، نزول و ارسال

(مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۲).

بسته به نوع قلم، گاه «ارسال» را جزئی از «اصول» دانسته و یا خارج از آن فرض کرده‌اند. از جمله آنکه ارسال را در نستعلیق جایز ندانسته‌اند. سلطانعلی مشهدی در رساله صراط‌السطور ضمن اشاره به اصول هشتگانه، می‌نویسد:

ظاهر خط اصول و ترکیب است

کرسی و نسبتش به ترکیب است

بعد از اینها بود صعود و نزول

شمره هم داخل است و هست قبول

نسخ‌تعلیق را مجو ارسال

کاندرین باب هست قیل و مقال

هست ارسال در خطوط دگر

این بدان از این سخن بگذر

(مایل هروی ۱۳۷۲، ۷۹).

در نگاه کلی، حُسن خط را از حیث اشکال و نیز اوضاع تقسیم نموده‌اند (مایل هروی ۱۳۷۲، ۳۹). پاره‌ای نظرات جدید و انتقادی به این نکته اشاره دارند که اصول و قواعد خوشنویسیِ مندرج در رساله‌های خوشنویسی را نمی‌توان مطلق، بی عیب و بی‌چون و چرا دانست؛ و همواره روندی تکاملی و تا حدی مبتنی بر بازنگری و افزودنی مطالب جدید یا متناقض، در نگارش این رساله‌ها به چشم می‌آید (ر.ک: فدایی ۱۳۹۳، ۹۱-۹۳؛ قلیچ‌خانی ۱۳۸۸، ۲۸۹-۲۹۰). تفاوت‌های موجود در رساله‌های خوشنویسی از منظر برخی اصول و قواعد، در واقع با ذوق و سلیقه‌ی شخصی خوشنویسان و مولّفان رساله‌ها نیز همراه شده و قرائت‌های فردی در اصول خوشنویسی را باعث گردیده است. با همه‌ی این نواقص و انتقادات نظری، مسیر آموزش خوشنویسی و روند تمرین مفردات، دو حرفی‌ها و ترکیبات جزئی و کلیِ سطرنویسی، کتابت و چلیپا و امثالهم، تا حدود زیادی بر اساس همین اصول و قواعد و مشق از نمونه‌های عینی اساتید سلف پیش رفته است. طبیعی است در کتیبه‌نگاری نیز -که خود شاخه‌ای مهم از خوشنویسی است- بخشی از اصول و قواعد خوشنویسی به کار گرفته شود. کاربرد اصطلاحات خوشنویسی، البته باید متناسب با جایگاه و مقام کتیبه‌نگاری باشد. از این رو اصول دوازده‌گانه‌ی خوشنویسی، برخی با اهمیت بیشتر و برخی کمتر، و پاره‌ای با توجه به تفاوت-های آشکار میان کتیبه و قطعه‌نویسی، کاربردی در تحلیل کتیبه ندارند. اصول حُسن تشکیل خوشنویسی، همچون صعود و نزول مجازی و حقیقی، قوت و ضعف، سطح و دور، قلم‌گذاری و ارسال، سواد و بیاض، خلوت و جلوت و تناسب و توازن در کتیبه نیز اجرا می‌شود. اما دو اصلِ حُسن وضع یعنی ترکیب و کرسی، از اهمیت غایی و بیشتری برخوردار است؛ چراکه کتیبه‌ها عمدتاً با وضعیت ترکیب و کرسی، مورد توجه بصری قرار می‌گیرند و به عبارتی این دو نکته‌ی اصلی بیشتر در نگاه مخاطب قرار دارد. نکته‌ی مهم آنکه هدف و کاربرد کتیبه‌نگاری با آنچه که در عرصه‌ی قطعه، کتابت، قالب چلیپا و امثالهم رخ داده؛ متفاوت است و نیز مجموعه عوامل دیگری غیر از خوشنویس، از سفارش‌دهنده‌ی کتیبه، حامی و بانی، سازندگان کتیبه همچون معمار و کاشیکار، گچکار، حجار و امثالهم در روند کتیبه‌نگاری حضور دارند. افزون بر این، کتیبه می‌تواند تابعی از متنِ سفارش شده، سطح و نوع مصالح، محدودیت اندازه و ابعادِ بستر کار باشد؛ و لذا سلیقه، سبک و عیار هر یک از این افراد و عناصر موجود، بر نوع،

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

کیفیت، ارزش و اهمیت هنری کتیبه‌ها، مؤثر واقع می‌گردد و کاربرد اصطلاحات خوشنویسی را به‌طور دقیق در عرصه‌ی کتیبه‌نگاری، متفاوت می‌سازد.

۳. اصل نسبت در کتیبه‌نگاری

نسبت یا تناسب در خوشنویسی عبارت است از اندازه‌ی متعادل و درست کلمات و حروف نسبت به قلمی که با آن نگاشته می‌شود. نسبت در حروف را با نقطه‌ی همان قلم یا مشابهت و مقایسه با سایر حروف و کلمات و حتی گاه با ابعاد هندسی دایره و خط، می‌سنجند و گاهی نیز برای فهم بهتری از نسبت و اندازه حروف و کلمات آن را با عناصر طبیعت یا هیأت و شاکله‌ی آدمی سنجیده‌اند. برای مثال، «راوندی» در معرفه اصول خط «مدّ الف {ثلث} را چو مردی که راست بایستد و اندک مایه در پشت پای خود می‌نگرد» تشبیه کرده است (مایل‌هروی ۱۳۷۲، ۴). «صیرفی» در رساله آداب‌الخط می‌نویسد: «تناسب آن است که هر مقدار کتابت که کنی باید حروف آن، آنچه از جنس یکدیگر بود؛ در کوچکی و بزرگی یکسان باشد و این به‌غایت مشکل است؛ اما در صفحه‌ی تناسب حروف کردن مستحسن است و در سطری واجب» (مایل‌هروی، ۱۳۷۲، ۳۲؛ رساله خط و مرکب، حسین عقیلی‌رستمداری:۳۳۳؛ رساله فوائد الخطوط، محمد بخاری: ۵۴۴). «مجنون‌رفیقی هروی» نیز در سوادالخط می‌نویسد: «نسبت {یعنی} یک حرف را هرچند مکرّر نویسند؛ همه به یک شکل باشد (مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۰۶). توصیه‌یِ او به رعایت تناسب در مشق صفحه و کتابت و مخصوصاً در سطرنویسی جالب است؛ اما وی در سایر قالب‌های خوشنویسی از جمله کتیبه، محدوده‌ی نسبت را مشخص نکرده است. «باباشاه اصفهانی» نسبت را چنان می‌داند که هر حرفی را چنان نویسند که نسبت به قلم کوچک و بزرگ نباشد و «چون این صفت در خط به فعل آید هر دو هیأت که مثل یکدیگر باشند؛ کمال مشابهت خواهند داشت» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۵۰). در خصوص «نسبت» باید گفت پاره‌ای از جزئیات این اصل، در خود رساله‌های خوشنویسی نیز محل اختلاف است؛ از جمله آنکه در رساله فوائد الخطوط؛ فتح الله سبزواری – مغایر با اقوال متواتر و مشهور– طول «الف» نستعلیق را چهار نقطه ارزیابی کرده است (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۳۷). نیز در این رساله، نسبت حرف «نون» (نستعلیق) را به گونه‌ای برمی‌شمارد که آغاز آن با دو و نیم نقطه و طبق اقوال دیگر ابتدای «ن» را سه نقطه دانسته است (همان، ۴۴۰). طبیعی است که شرح مفردات و نسبت آنها، چه در نوع نگارش و چه در رساله‌های خوشنویسی، روندی تکمیلی داشته است و نیز در برخی مواردِ تناسب را با احتساب نقطه، به‌طور مطلق فرض نکرده‌اند. مثلاً برای «الف» محقق، هشت تا نُه نقطه و برای ثلث، هفت تا هشت نقطه را نیز جایز شمرده‌اند (مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۲) . اما نسبت در کتیبه، با معیارهای متعارف خوشنویسی گاهی متفاوت است و باید آن را در ظرفیت معماری و توجه به لزوم جاذبه‌ی بصری آن در نمای معماری ارزیابی نمود. اضافه بر این، اگرچه نسبت در خط باید با نقطه و ظرفیت همان قلمی سنجیده شود که خوشنویس با آن می‌نویسد؛ اما بیش از میزان مهارت خوشنویس، ممکن بود «نسبت» در کتیبه با نوع دورگیری، تراش و پردازش حروف و کلمات توسط حجّار، کاشیکار، گچبر و سازندگان کتیبه و یا تعدد واژگان و فشردگی آنها، درهم بریزد؛ و یا خوشنویس برای پُر کردن فضای موجود و یا ایجاد خلوت و جلوت مناسب، تغییراتی را در ابعاد و شکل حروف به نسبت قلم اصلی کتیبه ایجاد کند. این گونه برهم خوردن نسبت کلمات و حروف در قالب سطرنویسی و چلیپا، به شدت نازیبا جلوه می‌کند؛ اما در کتیبه‌نویسی وقتی که تنگنای قاب‌بندی و مقتضیات و ضرورت ترکیب در میان است؛ اجتناب‌ناپذیر و گاهی مطلوب است (تصویر ۱).

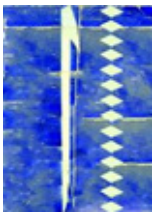
تصویر ۱. اجرای مدّ کوتاه و برهم خوردن تناسب، بنا به تراکم حروف و محدودیت فضا، بخشی از کتیبه‌ی نستعلیق فرمانی عصر فتحعلی‌شاه قاجار، مسجد شاه(امام) اصفهان (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

تا حد زیادی باید «نسبت» در کتیبه‌نگاری را با کاربرد آن در بنا و هماهنگی با ارتفاع و فضای مورد نیاز معماری، لحاظ نمود که در مقایسه با خطوط در عرصه‌ی کتابت، چلیپا و سایر قالب‌های خوشنویسی؛ در نوسان و تغییرات فراوانی قرار دارد؛ و از این رو گاهی احتساب شاکله‌ی خطوط با سنجه‌ی نقطه، به روش متعارف خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌نگاری پذیرفتنی نیست. همانطور که به نقل از رساله «تحفه المحبین» نیز اشاره گردید؛ کتیبه‌ها باید از نمای دورتری دیده شوند و لذا برهم خوردن نسبت جزئی در حروف و کلمات، طبیعی و گاه الزام‌آور است. از این رو «الف» ثلث در کتیبه‌ها نسبت به «الف» ثلث در قطعه‌نویسی (هفت یا هشت نقطه) به مراتب بیشتر است و گاه تا یازده نقطه و حتی بیشتر از آن نیز نگاشته شده است (تصویر ۲).



تصویر ۲. مقایسه نسبت «الف» در نوع قطعه‌نویسی و کتیبه‌نگاری
تصویر سمت راست: امشاق‌الخطاط محمدشوقی. ۲۰۱۰، سمت چپ: «الف» در کتیبه‌های عبدالباقی تبریزی، مسجد جامع‌عباسی اصفهان (مسجد امام) (مأخذ: نگارنده)

٤. اصل ترکیب در کتیبه‌نگاری

ترکیب از مهم‌ترین قواعد خوشنویسی است. در رساله‌های خوشنویسی چنین عنوان شده است که اصل خط؛ «نقطه» است و از ترکیب آن، «خط» حاصل می شود (مایل هروی ۱۳۷۲، ۳۲۵). در واقع خوشنویس بلافاصله از نقطه به «ترکیب» می‌رسد. عبدالله صیرفی در رساله «آداب الخط»، نکویی ترکیب را در آن می‌داند که «اگر کلمه‌ای نویسند و حروف آن را از یکدیگر جدا کنند؛ مفردات آن در اصول بی‌قاعده نباشد و ضعیف نبود و هرگاه که دو سه کلمه مرکّب بنویسی، باید که دو قاعده را رعایت کنی؛ یکی کرسی خط و دیگری تناسب حروف» (همان ۱۳۷۲، ۳۲). این مهم اشاره به این است که نمی‌توان ترکیب را از دیگر اجزا و قواعد خط، جدا نمود. ترکیب یا جزئی است در حرف و کلمه و از جمله مفردات، یا به صورت یک کلمه و ترکیبات دو یا سه حرفی و یا در جمله، مصراع، سطر و چند سطرنویسی که آنرا ترکیب کلی می‌گویند (همان ۱۳۷۲، ۱۴۹). مجنون رفیقی‌هروی نیز در سوادالخط می‌نویسد: «ترکیب آن است که حروف را ترکیب ملایم کنند و حروف را نزدیک یکدیگر نویسند؛ چنانچه شیرین نماید» (همان ۱۳۷۲، ۲۰۶).

ترکیب را از قاعدهٔ حُسن وضع شمرده‌اند که وضعیت و جایگاه کلمه، جمله و سطر را در خوشنویسی تعریف می‌کند و آن عبارت است از آمیزش معتدل و موافق حرف، کلمه، جمله، سطر، دو سطر با هم و بیشتر و نیز خوبی اوضاع کلی آنها، به طوری که خوشایند طبع سلیم و ذوق مستقیم گردد (فضائلی ۱۳۷۰، ۸۹). به بیانی واضح‌تر، ترکیب حُسن مجاورت و قرار منظم و مرتب کلمات و حروف در کنار یکدیگر است؛ به طوری که همه با هم، وضع معتدل و خوبی داشته باشند. در هر دو ترکیب جزئی و کلی، حسن اتصال و انفصال مهم است؛ به‌ویژه در ترکیب کلی که با وجود انفصال کلمات و سطرها چگونه منظم و مرتب قرار گیرند که در نظر خوب و پسندیده و بی‌عیب بنماید. در ترکیب، رعایت سواد و بیاض و فاصله‌ی بین جمله‌ها و سطور و نیز حُسن مجاورت که حروف و کلمات با تمام اندام خود، به گونه‌ای جالب و درست کنار هم قرار گیرند؛ اهمیت وافری دارد (فضائلی همان). اگرچه اهمیت ترکیب برای نستعلیق‌نویسی چون سلطانعلی–مشهدی بلافاصله بعد از قاعده اصول، مطرح می‌شود:

ظاهر خط اصول و ترکیب است
کرسی و نسبتش به ترتیب است

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

(مایلی هروی ۱۳۷۲، ۷۹).

باباشاه اصفهانی نیز ترکیب را جزء نخست از اصول تحصیلی خط دانسته است (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۴۹). در رساله‌های خوشنویسی به ترکیبات دو یا چند حرفی که بعد از مفردات خط از اهمّ مباحث تعلیم خوشنویسی است؛ اشاره شده‌اند؛ اما به اقلامی چون محقق، ثلث و نسخ و فروعات آن توجه بیشتری نموده‌اند. برای مثال، مجنون هروی در حالیکه به تفصیل از حروف مفردات و قواعد خط ثلث و نسخ یاد می‌کند؛ نسخ‌تعلیق را به طریق اجمال می‌نویسد (ر.ک: مایل هروی ۱۳۷۲، رساله فوائدالخطوط، مجنون‌هروی). به هر حال، توضیح ترکیب دو یا سه‌حرفی در رساله‌های خوشنویسی و شرح ترکیب کلی در این رساله‌ها، اغلب برای نگارش قطعات کتابت، سطرنویسی یا چلیپا است؛ نه برای کتیبه‌نویسی. با اینحال گفته شده است: «ارجمندترین و مشکل‌ترین قاعده‌ی خوشنویسی مخصوصاً در کتیبه‌نویسی، ترکیب است؛ چرا که گنجانیدن عبارات در سطوح محدود و معین، کاری استادانه و عالی است که بستگی به شیوه و ذوق خاص نگارنده‌ی آن دارد» (فضائلی ۱۳۷۷، ۹۰). لفظ کتیبه، کتیبه‌ای و قصارنویسیِ مغلوب، برای آثار خوشنویسی که در دانگ‌های متوسط و جلّی نوشته می‌شوند نیز؛ به کار می‌رود که در این صورت، منظور، روش ترکیب و اجرا بر اساس سوار و پیاده کردن حروف و در واقع اجرای خط به شکل ترکیب کتیبه–ای است که در هنرهای صناعی و مُهرنگاری نیز کاربرد و عمومیّت دارد (تیموری ۱۳۹۰، ۵۷۵– ۵۷۶ ؛ میرزاابوالقاسمی ۱۳۹۴، ۹۱–۱۱۴). در نگاه دیگر، اصطلاح «ترکیب» اگرچه ترکیب جزئی (مفردات حروف) و کلی (جملات و عبارات) را شامل می‌گردد؛ اما هر نوع چیدمان کلمات، رعایت سواد و بیاض، خلوت و جلوت و درهم‌ریختگی حروف و جابجایی آن، میزان مدّات و کشیدها و اندازه آن و حتی تناسب و توازن را نیز می‌توان به نظاره نشست. به عبارت دیگر، هیچ کتیبه‌ای فارغ از ترکیب نیست؛ بلکه آنچه مهم است تلاش برای ترکیب احسن و لزوم رعایت مقتضیات ترکیب درکتیبه‌نگاری است.

باید توجه داشت که قاعده‌ی ترکیب، بنا به محدودیت ابعاد کتیبه‌ها در بافت معماری، آرامگاه‌ها و صنایع دستی و همچنین چیدمان کلمات و ترکیب، نسبت به سایر اصول خوشنویسی از اهمیت بالایی برخوردار است. در واقع کتیبه‌ها در چشم مخاطب، بیشتر از منظر ترکیب و حجم زیادِ واژه‌ها، دیده می‌شود. جابجایی حروف، پس و پیش کردن آنها جهت قرار گرفتن در قاب کتیبه، محدودیت فضای موجود در قاب‌بندی، اقتضائات مواد و مصالح، استفاده از نقطه یا حذف آن، افزودن اِعراب‌گذاری یا تشکیلات وابسته به خط یا جدای از آن، همگی ضرورت و اهمیت ترکیب در کتیبه را نشان می‌دهد. گاه «نقطه» که مهم‌ترین و نخستین عنصر بصری در خوشنویسی است؛ بود و نبود آن، تابع ملاحظات ترکیب است که ضمن ایجاد تناسب و توازن بصری در کتیبه، با اضافه و کاستن، ترکیب در کتیبه را نیز سامان می‌دهد. در واقع چینش نقطه‌ها در زیبایی ترکیب کتیبه، سهم بسزایی داشته و حتی می‌توان گفت مهم‌تر از قالب‌های سطرنویسی و چلیپا است؛ از آن‌رو که در کتیبه مرتباً تراکم یا فضای خلوت به وجود می‌آید و خوشنویس باید تا حد امکان برای پُرکردن درست و مناسب فضا، از نقطه استفاده‌ی هوشمندانه‌ای نماید (تصویر ۳). چنانکه گاهی نیز فضای بسیار تنگ در قاب کتیبه (به‌ویژه کتیبه های غیرقرآنی)، اجازه‌ی نقطه‌گذاری را از خوشنویس می‌گرفت.

تصویر ۳. استفاده از سه نقطه جهت پُرکردن فضای خلوت در کتیبه، کتیبه مزار شیخ محمد تقی رازی، رقم محمدحسین ضیاء تکیه مادرشاهزاده، عصر فتحعلیشاه قاجار، تخت فولاد اصفهان. این نقطه‌ها مخصوصاً در زیر حرف سین و غالباً برای پُرکردن خلوت کتیبه و کمک به ترکیب مورد استفاده قرار گرفته است (مأخذ: نگارنده).

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

از آنجا که خلاقیت خوشنویس، در چیدمان مناسب حروف سهم بسزایی دارد؛ لذا در نهایت باید به ذوق و سلیقه‌ی هنرمندانه خوشنویسی توجه بیشتری داشت. در سطرنویسی، کتابت، چلیپا و قطعه‌نویسی، آدابی برای کشیده‌ها وجود دارد که از قدیم چه در وجه نظری و چه در وجه عملی، مورد رعایت و توجه بود؛ اما در کتیبه‌نگاری جز با عطف به آنچه نگاشته و تجربه شده است، نمی‌توان سخن گفت. به‌طور جزئی گفته شده است که در کتیبه‌نویسی و قصارنویسی تعداد کشیده‌ها بستگی به ترکیب دارد و نمی‌توان محدودیتی قائل شد (فلسفی ۱۳۸۶، ۱۰۱-۱۹۷). کشیده‌های مکمّل در قصارنویسی و کتیبه‌نویسی نقش مهمّی را ایفا می‌کنند. کشیده‌های کمانیِ کوتاه یا بلند و همچنین نیم‌کشیده یا کشیده‌های تخت، در هر ترکیبی می‌توانند نقش کشیده ی مکمل را داشته باشند (فلسفی ۱۳۸۶، ۱۱۶). اجرای کشیده‌های روی هم، یا قرینه نیز در کتیبه نگاری، ترکیب استادانه‌ای را به دست می‌دهد. این امر همراه با کشیده‌ها یا مدّات متناوب، چیدمان هوشمندانه‌ی دوایر و خرده حروف و نقطه‌ها را می‌طلبید. جایگزینی درست مدّات و دوایر و نحوه‌ی اتصال آنها، از مهم‌ترین ویژگی در ترکیب کتیبه‌هاست. در هیچ قالبی چون کتیبه، خوشنویس، خُردی و درشتی اندام کلمات، طول مدّات و میزان دور و قوس دوایر و همچنین نحوه‌ی اتصال آن را کم و زیاد و به نفع ترکیب برهم نمی‌زند. همچنین در قالب کتیبه، نسبت حروف به شدت تحت تأثیر ترکیب قرار دارد. از سوی دیگر باید به برخی عوامل از جمله کنار هم قرار گرفتن کلمات و جملات متعدّد در یک قاب، نداشتن مدّ کافی در جمله یا تعداد زیادِ خرده حروف توجه کرد که به طور اجتناب‌ناپذیری دست و ذوق خوشنویس را در ترکیب اَحسن می‌بندد و یا منجر به ترکیب اَحسن در کتیبه‌نگاری می‌شود؛ از این رو خلوت و جلوت یا سواد و بیاض کتیبه را دگرگون می‌سازد (تصاویر۴ و ۵).

تصویر ۴. ترکیب اجباری و نامتعارف به واسطه قرار گرفتن سه حرف ارسالی و پاشنه‌دار «عالمگیر، گوهر، قطره و بحر» و نبود دوایر مناسب در کتیبه، رقم محمد صالح اصفهانی، ۱۱۹ ق، مدرسه چهارباغ اصفهان (مأخذ نگارنده)

تصویر ۵. ترکیب اَحسن در کتیبه با دوایر لازم، کشیده‌ی معکوس و خرده حروف، کتیبه نستعلیق کاشی، رقم میرزامهدی شیرازی ۱۳۳۱ق، مصلای نائین (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

در چنین شرایطی، گاه قابی از کتیبه با نهایت هماهنگی و اعتدال و ترکیب اَحسن و قابی دیگر با خلوت یا شلوغی بسیار همراه می‌شد و در پاره‌ای موارد، ابداعات فردی در کتیبه‌نگاری را به وجود می‌آورد و به همراه کم و زیاد نمودن نسبت قلم با حروف و کلمات، نوع نقطه‌گذاری و تنظیم فواصل نقطه و حتی وام‌گیری از اِعراب و تشکیلات خط (به‌ویژه در ثلث) یا برگچه‌ها و عناصر تزئینی (به ویژه در کتیبه‌های کوفی)، ترکیب کلی کتیبه را کامل می‌کرد. بدیهی است که موارد اخیر (تزئینات و تشکیلات خط) جزئی از اصول و قواعد خوشنویسی نیست؛ اما در کاربرد فراگیر و گاه اجتناب‌ناپذیر در کتیبه های کوفی و ثلث، گاه جزئی از لوازم ضروری کتیبه‌نگاری، در ارتباط با ترکیب‌بندی خط، محسوب می‌شود (تصویر ۶).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۶. کتیبه‌ی گچبری ثلث با تشکیلات (اِعراب‌گذاری) پُرکار، رقم محمد محسن امامی ۱۱۱۵ ق، امامزاده احمد اصفهان (مأخذ: نگارنده)

برخلاف قطعات خوشنویسی که در معرض نقل‌نویسی، نظیره‌نویسی و تکرار و تمرین مرتب قرار داشتند؛ در خصوص کتیبه‌ها (جز در مورد آیات و برخی عبارات آغازین) غالباً متن و نوشتار تازه‌ای بود و سابقه‌ای در ترکیب‌بندی، تمرین و تجاربِ خوشنویسان نداشت؛ همچنان‌که محدودیت ابزار از جمله کاغذهای طوماری را نیز در اعصار گذشته باید لحاظ نمود. لذا؛ ترکیب در کتیبه از یک‌سو به ذوق، سلیقه و هنرنمایی خوشنویس باز می‌گشت و از دیگر سو، وجود حروف و کلمات خوش منظر و خوش‌فرم برای ترکیب و حُسن مجاورت حروف در کتیبه‌نگاری، به ذوق و سلیقه خوشنویس کمک می‌نمود. برای مثال، خوشنویس می‌توانست با کنار هم قراردادن چند مدّ کوتاه (در نستعلیق) یا در اختیار داشتن دوایر متعدّد و همسان و نیز تکرار«الف» «لام» و «ی» معکوس (در ثلث)، بر زیبایی کتیبه بیفزاید و گاهی با ادغام کلمات در یکدیگر و ایجاد کشیده‌های سوارهم، فضای خالی و کوتاهی سطر در کتیبه و هماهنگ با قاب کتیبه را جبران نماید (تصاویر ۷ و ۸).

تصویر ۷. بخشی از کتیبه‌ی نستعلیق با قرار گرفتن دوایر متعدد «ن» رقم اسدالله حسینی تفرشی، سردربازار قیصریه اصفهان (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۸. کتیبه ثلث دور محرابچه مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، با تعداد مکفی «الف و لام و ی معکوس» در ترکیب، رقم محمدباقر بنّا، عصر صفوی (مأخذ: نگارنده)

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

اصولاً بزرگی و کوچکی حروف و کلمات –حتی خارج از معیار و شاخص‌های خوشنویسی– در کتیبه‌نگاری به نفع ترکیب، پذیرفتنی است و تمام تلاشِ کتیبه‌نگار آن بود که از همه‌ی عناصر موجود برای ترکیب اَحسن بهره برد. توجه به ارزش‌های بصری در ترکیب کتیبه می‌تواند سنجه و معیار مهمی برای تحلیل و ارزیابی کتیبه‌ها از منظر اصول و قواعد خوشنویسی و توانایی خوشنویس در ارتباط با ملاحظات معماری باشد.

۵. کرسی در کتیبه‌نگاری

کتیبه‌ها در اقلام مختلف خطوط اسلامی، وابستگی بسیاری به کرسی خط دارند. چرا که کرسی به‌واسطه‌ی ارزش و اعتبار در نگارش کتیبه‌ها و نیز بنا به ضرورتِ نظامی هندسی در معماری و قاب بندی، اصل مهمی است. در رساله‌های خوشنویسی به کرسی در اقلام ثلث و محقق و فروعات آن بیشتر توجه شده است. در رساله «آداب الخط» عبدالله‌صیرفی آمده است: «کرسی خط سه نوع است؛ اعلی و اسفل و اوسط و اصلی در کرسی وسط است. چه هرگاه که کرسی وسط رعایت گردد؛ اعلی و اسفل راست می–آید و کرسی را تا چهار مرتبه جایز داشته‌اند (مایل‌هروی ۱۳۷۲، ۳۲؛ عقیلی رستمداری، رساله خط و مرکب، ۳۲۵). باباشاه اصفهانی درباره‌ی تنظیم کرسی می‌نویسد: «چند هیأت در مصرعی باشند؛ پس آنها را به قدر مشتبهتی با هم باشد برابر نویسند چون دائره نون و یا واو و شین... ترتیب در کرسی نگاه دارند و اگر در آخر مصرع یا سطری از کرسی تجاوز کرده حرف بالاتر نویسند مجوز است بلکه مستحسن...» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۴۹). مجنون رفیقی هروی در سواد الخط به اختصار می‌نویسد: «کراس {یعنی} کرسی‌های خط نیک نگاه دارند» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۰۶). اشاراتی که به کرسی عمودی و افقی در خوشنویسی شده، همچنان در قالب کتیبه‌های ثلث کاربرد بیشتری دارد (ر.ک: قلیچ‌خانی ۱۳۸۸، ۳۱۳–۳۱۵). در قلم ثلث به تعداد نیاز (حداکثر در سه یا چهار کرسی)، حروف و کلمات بر روی هم سوار می‌شوند؛ اما در نستعلیق، کرسی تابعی از نوع اجراست و با ملاحظات خاص آن مورد توجه قرار می‌گیرد. برای مثال، اگرچه تراکم و ایجاد کرسیِ چندگانه در کتیبه‌های نستعلیق بی‌معنا نیست؛ اما با توجه به میزان سطح و دور و خصلت حروف و کلمات در نستعلیق نسبت به ثلث، کرسی خط در کتیبه‌های نستعلیق را بیشتر از دو کرسی نمی‌توان به درستی تنظیم و اجرا نمود. با این‌حال، دانگ بالای خط در کتیبه‌نگاری، دورگیری حروف و کلمات و مخصوصاً جابجایی آن در انتقال از خطِ نوشته شده به بستر کتیبه، ضرورت جا دادن حروف و کلمات در قاب–بندی و بالا و پایین بردن خط کرسی به نفع ترکیب، باعث تفاوت‌های موجود خطِ کرسی در قالب کتیبه‌نگاری با قطعات، کتابت، سطرنویسی و چلیپانویسی می‌شود. برای مثال، در قلم ثلث با توجه به امکانات بصری و توانایی ذاتی کتیبه‌نگاری، به راحتی می‌توان در چند کرسی اجرا نمود. باید توجه داشت کرسی در کتیبه با قاب‌بندی نیز در ارتباط است و بسته به نوع قلم یا نوع ترکیب، کرسی نیز دگرگون می‌شود. همچون اصل ترکیب، اگر از حیث نوع و جنس کلمات، اوضاع بر وفق مراد خوشنویسی زبردستی بود؛ تنظیم کرسی به درستی انجام می‌گرفت. انواعی از کرسی به صورت سطرنویسی، دوسطرنویسی و گاه کرسیِ چندگانه و شناور، در کتیبه‌نگاری وجود دارد و در واقع بسته به تعداد کلمات و حروف و ابعاد و اندازه‌ی قاب کتیبه، کرسی‌بندی هم متفاوت می‌شود (تصاویر ۹ و۱۰).

تصویر ۹. کرسی تک‌سطری در کتیبه نستعلیق، رقم فتح‌الله جلالی، محراب مسجد صفا، دوره‌ی قاجار، اصفهان (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۱۰. کتیبه دوسطری نستعلیق، ایوان جنوبی مسجد سیّد اصفهان، ۱۲۵۵ ق (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

لذا در سنجش کرسیِ صحیح یا نادرست، باید ملاحظات تعداد کلمه و حروف را نیز لحاظ نمود. گاه بنا به اقتضای ترکیب و ازدحام حروف و کلمات، کرسی‌های متعددی شکل می‌گیرد و مرز میان کرسی اول و دوم مشخص نیست و در واقع کرسی موّاج، شناور و سیالی وجود دارد که هم ضامن پایداری حروف و هم عاملی در هماهنگی

تصویر ۱۱. کتیبه ثلث مطبّق با کرسی شناور، مسجد پادرخت (مسجد سوخته)، عصر صفوی (مأخذ: نگارنده)

کلمات و کلیّت کتیبه در معماری ست (تصاویر ۱۱ و ۱۲). نکته‌ی دیگر آنکه در کتیبه‌هایی که فارغ از معیارهای خوشنویسانه ساخته شده است و تعداد این قبیل کتیبه ها نیز کم نیست؛ دغدغه‌ی تنظیم کرسی، همچون قاعده‌ی ترکیب، جایی نداشته است.

تصویر ۱۲. کرسی شناور در قاب کتیبه نستعلیق رقم محمدحسین ضرابی ۱۳۰۲ق، زیر گنبد بقعه خواجه تاج‌الدین کاشان (مأخذ: نگارنده)

٦. اصول، صفا و شأن در کتیبه‌نگاری

در برخی از رساله‌های خوشنویسی، اصول را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «آن کیفیتی است که از اعتدال ترکیب اجزای تسعه {منظور هشت اصل اولیه قواعد خوشنویسی است} حاصل می–شود و در هر خطی که این صفت، اندکی باشد آن خط نفیس می‌باشد» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۵۱). باباشاه در ادامه یادآور می–شود که چون اصول و صفا به شأن بپیوندد؛ بعضی او را «مزه» گویند و بعضی «اثر» نیز گویند (همان)؛ چنین می‌نماید که راه ورود به دو مقام بالاترِ شأن و صفا، دستیابی به اصول است. در واقع با رعایت اصول و قواعد گفته شده، اثر خوشنویسی به اصول دست یافته است. با وجود اهمیت اصول، این واژه جای دو اصطلاح مهم صفا و شأن را نمی‌گیرد. در خصوص اصل صفا و شأن باید گفت جایگاه این دو مقام در خود رساله‌های خوشنویسی ذوقی و مبتنی بر سلیقه فردی است و حدّ و عیار مطلق و آشکاری در این زمینه وجود ندارد و از این رو گاهی مورد ایراد و نقد پژوهشگران قرار گرفته است (نک: فدایی ۱۳۹۳)؛ اما با وجود این نواقص همچنان عالی‌ترین نمونه‌های خوشنویسی و آثار ماندگار در این عرصه را نمی‌توان بدون توجه به این دو اصل مهم، رها نمود. صفا و شأن، تحت تأثیر متون صوفیانه و عرفانی و بنا به پیوند خوشنویسی و عرفان اسلامی به رسالات خوشنویسی، از جمله به رساله‌ی معروف آداب المشق باباشاه اصفهانی، راه یافته و بعد از وی مورد قبول خوشنویسان واقع شده است. گفته شده که صفا و شأن، اشاره‌ای است به پاکی و روح معنویِ اثر و آنچه آدمی از دیدنش سیر نگردد. در واقع صفا و شأن، کمال اثر و بالاترین مرحله از خط و خوشنویسی است (قلیچ‌خانی ۱۳۷۳، ۲۱۷). «شأن»، همچنین اشارتی به مقام شهود در هنر قدسیِ خوشنویسی است. چنانکه گفته‌اند: «صفا» حالتی است که طبع را مسرور و مروّح می‌سازد و چشم را نورانی می‌کند (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۵۱). شأن، حالتی است که چون در خط، موجود شود؛ کاتب از تماشای آن مجذوب گردد و از خودی فارغ شود و چون قلمِ کاتب، صاحب شأن شود؛ از لذات عالم، مستغنی گشته روی دل بسوی مشق کند و پرتو انوار جمال شاهدِ حقیقی در نظرش جلوه نماید (مایل هروی ۱۳۷۲، ۱۵۱). در هر حال، اصطلاح «شأن و صفا» برای سنجیدن اوج شکوه و عظمت خطوط، به‌کار رفته است و نشان کیفی خط و اشاره‌ای به جاودانه‌های آثار فاخر خوشنویسی و اوج توانایی خوشنویس در خلق اثر (که بالاتر از آن متصوّر نیست) می‌باشد؛ اما در بررسی و تحلیل کتیبه‌نگاری جایی ندارند. باید گفت شأن و صفا در کتیبه‌نگاری، محصول فردیِ

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

خوشنویس نیست؛ بلکه نتیجه‌ی هماهنگی و توافقی متعالی و کامل میان معمار و خوشنویس، همراه با مساعدت سایر هنرمندان گمنام از آجرتراش، کاشیکار، گچکار و امثالهم، حاصل شده است. این تعامل و هماهنگی را جز در پرتو ایمان درونیِ هنرمندانِ مسلمان به نتیجه‌ی کار و آگاهی کامل هریکَ از افراد اَز هنرِ خود و توجه به آنچه باید خلق شود؛ نمی‌توان تفسیر کرد. در این حالت است که کتیبه‌های جاودانی در معماری اسلامی خلق شده‌اند. لذا بایدگفت این دو مقام در کتیبه‌های اسلامی نیز قابل مشاهده است. از آن‌رو که مقام صفا و شأن با جلوه و جایگاه معماری بنا و اهمیت آن نیز مرتبط است؛ تقریباً در بناهای مهم معماری جهان اسلام و ایران، کتیبه‌های ارزشمندی نگاشته شده‌است. چنین بناهایی غالباً از پشتوانه‌های مهم سیاسی، اقتصادی و مذهبی برخوردار بوده‌اند و همراه با بهترین معماران، زبده‌ترین خوشنویسان نیز کتیبه‌ها را نگاشته و دیگر اصحاب معماری و بهترین سازندگان کتیبه، اعم از کاشی‌تراش، حجّار، گچکار و... هنرنمایی کرده‌اند و کتیبه‌ها را به بهترین شکل ممکن اجرا نموده‌اند. زمانی که کتیبه‌های استادانه‌ی محمدبوّاب در مسجد کبود تبریز، کتیبه‌های علیرضاعباسی در مسجد شیخ لطف‌الله و بقعه خواجه‌ربیع مشهد و کتیبه عبدالباقی تبریزی در مسجدجامع عباسی، کتیبه ثلث جلاالدّین‌جعفر در آرامگاه زین‌الدّین تایبادی و همچنین کتیبه‌های بایستقر در مسجد گوهرشاد و کتیبه‌های نستعلیق میرزاغلامرضا اصفهانی در مسجد سپهسالار و میرزاعمو در آرامگاه حضرت عبدالعظیم حسنی در شهر ری و بسیاری از کتیبه‌های ارزشمند ابنیه مهم به اقلام مختلف در دوره‌های تاریخی در نظر گرفته شود؛ مقام صفا و شأن در کتیبه‌نگاری دیده می‌شود.

در کتیبه‌نگاری، صرفاً خوشنویس افتخار رسیدن به مقام «شأن و صفا» را ندارد و کتیبه حاصل تلاش جمعی هنرمندان است. بنابراین صفا و شأن در کتیبه، نتیجه‌ی نوعی توافق و تلاش جمعی و آگاهانه در اجرای کتیبه از نگارش خطِ آن به دست خوشنویس تا مکان‌یابی آن توسط معمار و تلاش سایر سازندگان گمنام کتیبه، در وفاداری به اصول خط و خوشنویسی است. این که هنرمندان کاشی‌کار، حجار، گچ‌کار و دیگران چه مرارت‌ها کشیده‌اند تا با دستان زحمتکش خود دور و انحنای بسیار دشوار حروف و کلمات استادان خوشنویس را با وفاداری به اصول آن، بر پهنه‌ی سنگ یا بستری از کاشی، گچ و امثال آن پیاده کنند و نشانه‌های مطمئنی از زیبایی‌های متعالی خوشنویسی را در معماری برای ما به یادگار بگذارند؛ ستودنی و غیرقابل انکار است. لذّت بی‌حدّ و حصری که از کتیبه‌های فاخر اسلامی عاید ما می–شود؛ در واقع محصول هماهنگی کامل و وقوف هریک از دست‌اندرکاران ساخت کتیبه‌ها به ارزش و اهمیت نهایی کار است. در مجموع باید گفت ارزیابی کتیبه‌هایی که با نهایت دقت در خوشنویسی، دورگیری و تراش، گچبری و حجاریِ استادانه و قرارگیری در جای مناسب، همراه با نقش بی‌بدیل هنرمندِ معمار انجام گرفته است را؛ با اصطلاح «صفا و شأن» بهتر می‌توان درک و فهم نمود.

۷. نمونه‌هایی دیگر از کاربست اصطلاحات خوشنویسی در کتیبه‌نگاری

الف) سبک و شیوه در کتیبه‌نگاری

در تعریف سبک و شیوه در خوشنویسی گفته شده است: «روش خاصی است که استادی سالها بدان روش خط نوشته و شایع و شناخته شده است» (فضائلی ۱۳۷۰، ۴۷). گاه منظور از «سبک»، نوع و گونه‌ی شناخته شده و مورد ارجاع خوشنویسانِ یک دوره است؛ همچون سبک صفوی یا قاجار و گاهی بنا به اهمیّت و نبوغ خوشنویس در خلق سبک، به نام فرد نامگذاری می‌شود همچون سبک میرعماد یا کلهر. اما اصطلاح «شیوه» غالباً به ذوق و سلیقه‌ی خوشنویس که خط خود را به کمال یا شاخصه‌های فردی برساند، اطلاق می‌شود. باید توجه داشت که سبک و شیوه، مبتنی بر مسائل ظریف فنی است و تراش قلم، مرکب‌برداری، ابزار مورد استفاده، توانمندی فردیِ خوشنویسان و تجارب شخصی آنها را نیز شامل می‌شود. حتی می توان گفت که شیوه و سبکِ خوشنویس از برخی مقتضیات تاریخی و فرهنگی زمانه نیز ناشی می‌گردد. با این‌حال، اطلاق این اصطلاحات، در قالب کتیبه‌نگاری باید با ملزومات خود انجام پذیرد. طبیعی است که کتیبه‌ها همچون نسخه‌های خطی

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

به تعداد فراوان و انبوه نوشته نشده‌اند؛ اما همواره نمونه‌های بسیاری از آثار خوشنویسان در قالب کتابت، قطعه، چلیپا و سیاه مشق در دسترس است که می‌توان در پناه این جامعه‌ی آماریِ بالا و گاه دقیق، کاربرد اصطلاح سبک و شیوه در خوشنویسی و آثار خوشنویسان هر دوره‌ای را به انجام رساند؛ اما جامعه‌ی آماری کتیبه‌ها از آن‌رو محدودتر است که با مقتضیات اقتصادی سیاسی، اجتماعی، مذهبی ساخت بنا مواجه بوده‌اند و یا در معرض سودجویی‌های مادی و تخریب کتیبه‌ها بر اثر بلایای طبیعی چون زلزله و سیل قرار داشته‌اند. با توجه به تعداد بسیار کمتر کتیبه‌ها نسبت به نسخه‌های خطی و آثار و قطعات خوشنوسی، پرداختن به اصطلاحاتی چون سبک و شیوه در این حوزه تا حدی دشوار خواهد بود. در واقع کتیبه‌نگاری، منوط به ساختن ابنیه، عمارت مجلّل و معتبر و ساختن بنایی درخور نام و ذکر و اغلب با پشتوانه‌ی مستمرّ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بود. این فرایند، داستان سبک و شیوه‌ی کتیبه‌نگاری را با موانع و محدودیت‌های زمانی، جغرافیایی، منطقه‌ای و شواهد تاریخی همراه کرده است. در واقع اصطلاح سبک و شیوه در کتیبه‌نگاری بیشتر معرّف دوره است تا برشمردن ویژگی‌های منحصر به فرد یک خوشنویسِ کتیبه‌نگار، مگر آنکه از خوشنویسان کتیبه‌نگار موفق و پُرکار، نمونه‌های زیادی در راستای سبک‌شناسی موجود باشد که بتوان آنها را در شمار صاحب شیوه و یا موجد سبک معرفی نمود. برای مثال کتیبه‌های نسبتاً متعدّد علیرضا عباسی (متوفی ۱۰۳۸ ق)، محمدرضا امامی و خاندان وی در ثلث و یا کتیبه‌های محمدصالح اصفهانی (متوفی ۱۰۲۲ ق) و میرزا غلامرضا اصفهانی (متوفی ۱۳۰۴ ق) در قلم نستعلیق و دیگر نمونه‌های کمی از این دست کتیبه‌نگاران، می‌تواند مورد مطالعات سبک‌شناسی قرار گیرد. برای مثال در مورد محمدصالح اصفهانی با توجه به آنکه وی شاگرد با واسطه میرعماد بوده و کتیبه‌های متعدّدی از وی به جا مانده است؛ می‌توان سبک میرعماد را در آثار وی به صراحت مشاهده نمود (شهیدانی ۱۳۹۶، ۲۵۰).

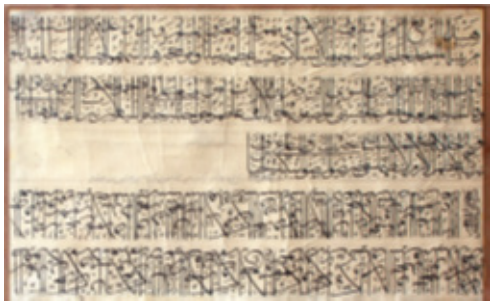
ب) مشق نظری و مشق عملی

از دیرباز در میان خوشنویسان، دیدن خطوط استادانه، غنیمتی بوده است و نگریستن به خط خوب را مشق نظری دانسته‌اند. محمدبخاری در رساله فوائد الخطوط می‌نویسد: «بدان که تعلیم دو نوع است؛ قلمی و زبانی و زبانی اهم است از قلمی». وی مشق را به قلمی و نظری تقسیم کرده که در ابتدا قلمی است و بعد که مبتدی صاحب تشخیص شد؛ دیگر نظری بر قلمی بسیار خوب است» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۳۴۸). باباشاه اصفهانی، مشق نظری را چشمی و مشق قلمی را همان مشق عملی دانسته است (همان ۱۳۷۲، ۱۵۲). قاعده‌ی مشق نظری از دو جهت در تاریخ کتیبه‌نگاری مهم است؛ اول آنکه کتیبه‌های مهم همواره از منابع اصلیِ مشق نظری خوشنویسان بزرگ اسلامی بوده است و خوشنویسان همیشه در پی دیدن کتیبه‌های خوشنویسان معروف بوده‌اند. محمدصالح اصفهانی (متوفی ۱۰۲۲ ق) فرزند ابوتراب اصفهانی، از شاگردان معروف میرعمادقزوینی است. وی از مهم-ترین خوشنویسان و کتیبه‌نویسان نستعلیق عصر صفوی است و در رساله «تذکره الخطاطین» به کرّات از کتیبه‌های مختلفی یاد می‌کند که از آنها بازدید کرده و در واقع به مشق نظریِ خود اشاره دارد. برای مثال می‌نویسد: «...میرزا نورای ولد قاضی غلامعلی... کتابه مسجد آقانور واقعه در محله درب دردشت را ...نوشته... علی‌خان‌بیگ تویسرکانی...کتابه درب نقره مسجد کبیر عباسی خط اوست... آقاحسین لواسانی خوش‌نویس خوبی بود. قدرت قلمی داشت... کتابه در مدرسه حاجی قرچغای‌بیگ واقعه در بازار صبّاغان خط اوست... میر ابوالبقای ابرقوهی... پرزور، چسبان و به مزه می‌نوشت... کتابه در مسجد حکیم داود خطّ اوست....» (اصفهانی ۱۳۸۶، ۲۲-۲۳). میرزاسنگلاخ قوچانی در مسافرت های مکرّر خود، کتیبه‌های مختلف را بررسی و از آنها مشق می‌نمود (ر.ک: میرزا سنگلاخ ۱۳۸۸). یک قسمت از ایام جوانیِ محمدرضا کلهر، خوشنویس شهیر قاجار (متوفّی ۱۳۰۴ق)، به مشق کردن از روی کتیبه میرعماد قزوینی در سردر یکی از حمام‌های قزوین (که امروز موجود نیست) و نیز کتیبه‌ی قبر میرفندرسکی در اصفهان -که هر دو از بهترین نمونه‌های خط میرعماد است- صرف شد (نواب طهرانی ۱۳۶۶، ۱۳).

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

دوم آنکه برخلاف آثار مهم و با ارزشِ خوشنویسان در قالب‌های کتابت، چلیپا، قطعه و سیاه‌مشق که دارای مقام «شأن وصفا» بوده و از گذشته تاکنون به‌طور پنهان در خزانه‌های سلطنتی، نزد خاندان‌های بزرگ و معاریف و امروزه در کتابخانه‌ها، در گنجینه و مخازن موزه‌ها و مجموعه‌های خانوادگی نگهداری می‌شوند؛ کتیبه‌ها در دوره‌های مختلف تاریخی، سخاوتمندانه در معرض چشم مخاطبان قرار داشته‌است. آنها با کریمانه‌ترین حالتی، زیبایی فراوان خوشنویسی اسلامی را همراه با نقوش، رنگ و سایر تزئینات، به دیدگان خاص و عام هدیه می‌کنند. ازاین‌رو، بی‌جهت نیست که کتیبه‌ها در فضای شهری، مساجد و مدارس، در واقع مرجعی برای آشنایی و علاقه‌مندی عام و خاص مردم به هنر خوشنویسی بوده است (تصویر ۱۳). لذا گستره‌ی مشق نظری در کتیبه‌ها از قطعات و خطوط استادان بنام، در کتاب‌آرایی و قطعه–نویسی، چلیپا و کتابت به مراتب وسیع‌تر و گاه مهم‌تر است. می–توان ارزش و اهمیت کتیبه‌ها در جایگاه مشق نظری را با توجه به ارزش و اهمیت بنا، نوع معماری، نحوه و چگونگی پیوند و ارتباط اجتماعی آن با مخاطبان در نظر گرفت. لذا؛ کتیبه‌های مهم در بناهایی چون مسجد جامع، مدارس، بازار، آب انبار و سقاخانه، سردرِ خانه‌ها و کاروانسراها، در زمره‌ی منابع مشق نظریِ کتیبه‌نگاری است.

تصویر ۱۳. نقل‌نویسی و مشق عملی استاد حسین خوشنویس‌زاده از کتیبه ثلث علیرضا عباسی در سردر مسجد جامع عباسی (مأخذ: مجموعه هنری استاد علی خوشنویس‌زاده)

ج) مرکب‌برداری

باید توجه داشت اگرچه مرکب‌برداری از اصول خط نیست؛ اما از مهارت‌های مهم خوشنویسی است و از آنجا که اصل خطِ کتیبه پس از نوشته شدن، در زیر حجم مواد و مصالح در کتیبه، فراموش می‌شوند و نیز گاه حروف با مداد و ابزارهایی از این دست طراحی می‌شود و جای خوشنویسی را می‌گیرد؛ نمی‌توان در موضوع مرکب‌برداری به صراحت سخن گفت. در واقع طومارهای کتیبه‌نگاری، با وجود ارزش‌های مهم خوشنویسانه، همچنان پس از ساخت کتیبه مورد توجه نیستند و لذا شواهد زیادی در خصوص طومارهای کتیبه‌نگاری از ادوار صفوی یا قاجار وجود ندارد. اما طومارهای مهم کتیبه‌نگاری دیر یا زود باید همپایه‌ی قطعات و مرقعات، جای خود را در میان آثار نفیس خوشنویسی بیابند و اهمیت آنها در راستای شناخت چگونگی اجرای کتیبه مشخص گردد. بنا به یافته‌های شفاهی، سینه‌به‌سینه و تجارب فردی در این خصوص، گفته شده است که برای خوشنویسیِ کتیبه، باید قدرت، تسلط، تمرین، تجربه، ذوق و سلیقه، صبر و حوصله و نیز تمرکز فوق العاده داشت و از مداد کور (کمرنگ) در طرح اولیه‌ی کتیبه‌نگاری و سپس از مرکب بسیار رقیق بر روی طرح نخستینِ خوشنویسی استفاده نمود (فضائلی ۱۳۷۷، ۱۳۱). در واقع چنین اشاراتی با وجود اهمیت و قابلیت توصیه برای کتیبه‌نویسی، هنوز محتاج تفصیل و تکامل بحث است.

۸. تأثیر معماری بر اصول و قواعد خوشنویسی

تاریخ معماری ایرانی نانوشته‌های بسیاری دارد؛ در حالیکه خسّت منابع تاریخی، تذکره‌ها و اسناد معماری، در خصوص نقش و عملکرد معماران بزرگ یا ناظرعالی طرح (سرکار عمارت) سخن درخور توجهی نگفته‌اند؛ از دیگر سازندگان جزئی‌تر بنا همچون کتیبه‌نویس، کاشی‌کار، کاشی‌تراش، گچ‌کار، بنا، حجّار و امثالهم اطلاع چندانی در دسترس نیست

www.SID.ir

Archive of SID

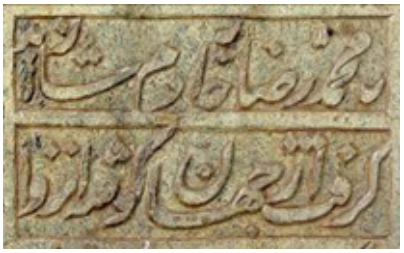
Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

(قیومی‌بیدهندی ۱۳۹۰، ۹۶)؛ و به همین منوال از چند و چون و ارتباط دقیق عوامل معماری و خوشنویسان کتیبه‌ها نیز اطلاعِ دقیقی موجود نیست؛ اما دست‌کم می‌توان پذیرفت که غالباً کتیبه‌های ابنیه احداثی را خودِ بانی –که از نقش آنها در انتقال مفاهیم مطلع بوده است– انتخاب می–نمود (گل‌رو ۱۳۹۴، ۵۹). با این همه نواقص نظری، باز هم بخش مهمّی از تغییرات مهم در اصول و قواعد خوشنویسی در کتیبه‌نگاری، به خصلت‌های معماری باز می‌گردد. تأثیرات معماری در روند کتیبه‌نگاری هم نوع مواد و مصالح و کیفیت مادی بنا و هم افراد مشغول در معماری، از خود معمار گرفته تا حامی و سفارش‌دهنده و بانی بنا، را شامل می‌گردد.

یکی از عوامل مهم تأثیرگذار بر کتیبه‌ها، عناصر مادی و مواد و مصالح معماری بود. چندان که کیفیت خطوط کتیبه از سبک و شیوه‌ی خوشنویس یا مقتضیات سبک دوره‌ی خود پیروی می‌کند و جزئی از سنت خوشنویسی است؛ با عوامل مادی در روند ساخت کتیبه و حضور غیرِ خوشنویسان نیز عجین است و پیوستگی کتیبه‌ها با معماریَ و وابستگی آنها به مواد و مصالح، تفاوت‌هایی را به وجود آورده است.

مدّت‌ها طول کشید تا کتیبه‌ها به تعادل و نظم واقعی چنانکه در نسخه‌های خطیِ خوشنویسی نگاشته می‌شدند؛ دست یابند. حروف و کلماتَ در کتیبه‌ها با آثار کتابت و قطعه‌نویسی، تفاوت و تمایز بسیاری داشت و می‌توان گفت که از اواخر دوره‌ی ایلخانان و به‌ویژه از عصر ترکمانان و تیموریان این فاصله کمتر شد. برخی از این عدم تطابق و تناسب را باید در نوع، جنس مواد و مصالح به‌کار رفته و یا ضریب خطای معماران و تراشندگان خطوط لحاظ کرد. پیشرفت فنون کاشیکاری به‌ویژه از عصر ایلخانان بدین‌سو به هنرمندان اجازه داد تا تجارب ارزشمندی در کتیبه‌نگاری خوشنویسانه به دست آورند (کاربونی و تاموکو ماسویا ۱۳۸۱، ۹–۱۱). به‌تدریج کاشی و تکنیک‌های استفاده از آن، قدرت بیشتری به‌وضوح و نزدیکی کتیبه با اراده و ذوق اصلی خوشنویس را فراهم ساخت. این روند در عصر تیموری و صفوی به اوج رسید؛ در این دوره با پیشرفت فنون کاشیکاری و حجاری، تجارب ارزشمندی در کتیبه‌نگاری خوشنویسانه به وجود آمد (رجایی باغسرایی ۱۳۸۸، ۷۰).

خوشنویسی در آغاز کتیبه‌نگاری حضوری فعّال دارد؛ اما در ادامه به شدت از تأثیرات و نوسانات سازندگانِ کتیبه از معمار و حجّار و کاشیکار و امثالهم برخوردار می‌شودَ و کیفیت کتیبه‌نگاری و حتی سبک و شیوه را برخلاف خط اصلیِ خوشنویس، دچار دگرگونی و دستخوش تغییر می‌کند. بنابراین، لازم است که در کاربرد این اصطلاح، توجه همه‌جانبه‌ای به مواد و مصالح و تکنیک‌های مختلف کتیبه‌سازی مبذول شود (از نوع و چگونگی خوشنویسی کتیبه تا دورگیری و تراش حروف، حجاری و امثال آن). مواد و مصالح معماری، دست سازندگان کتیبه را برای اجرا هنرمندانه و وفادار به اصول و قواعد خوشنویسی باز می‌گذاشت و یا آنها را محدود می‌نمود. برای مثال اجرای دقیق شاکله‌ی حروف و کلمات در حجّاری سنگ عموماً سخت‌تر می‌نمود؛ اما کاشی و مخصوصاً گچ در حفظ اصول و زیبایی انواع کتیبه‌ها جایگاه ممتازی دارد و عنصر مناسبی است که قابلیت به نمایش درآوردن زیبایی‌های خط و مفهوم سبک و شیوه را داراست و لذا با توجه به میزان مهارت سازندگان کتیبه و یا نظارت دقیق معمار و خوشنویس، کتیبه‌هایی با عیار متفاوت خلق می‌شد (تصاویر۱۴ و ۱۵).



تصویر ۱۴. دورگیری ضعیف در حلقه‌های حروف«ص–ح–ه» کتیبه حجّاری سنگ‌مزار، امامزاده شاهزید اصفهان، عصر صفوی (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۱۵. دورگیری دقیق در حلقه‌های حروف«ص–ف»کتیبه نستعلیق گچبری، راقمه محمدصالح اصفهانی، ۱۱۱۱ق، رواق امامزاده اسماعیل اصفهان، (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

تأثیر بسیار مهم دیگر قاب‌بندی یا لوحه‌هایی بود که از سوی معمار، حامی و یا سفارش‌دهندهی کتیبه در اختیار خوشنویس قرار می‌گرفت. چنین فضایی با عدم تناسب در میزان کلمات و جملات خواسته شده با قاب موجود برای کتیبه‌نگاری، کیفیت خط را دگرگون می‌کرد و خوشنویس برای پُرکردن فضای قاب–بندی مجبور به خلوت و جلوت می‌شد. این امر از اختیار خوشنویس خارج بود و در واقع نمی‌توانست قاب‌بندی دلخواه خود را تنظیم و اجرا کند و بسته به حُسن اتفاق، عیار و ترکیب خط نیز دگرگون می‌شد (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

تصویر ۱۶. عدم تناسب در قاب‌بندی و دانگ قلم و ایجاد خلوت زاید در قاب، کتیبه نستعلیق کاشی، رقم ولایت‌الله گلپایگانی۱۱۹۹ق، مدرسه میرزا حسین، اصفهان (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

تصویر ۱۷.تعادل و توازن در قاب بندی و دانگ قلم، کتیبه نستعلیق کاشی، رقم محمدصالح اصفهانی ۱۱۲۲ق، سردر مسجد علیقلی آقا، اصفهان (مأخذ: به لطف آقای شهریار شاهمندی)

این امر در مقایسه با نمونه‌های خوشنویسی در قطعات و کتابت بیشتر مشخص می‌گردد. چراکه خوشنویس و کاتب با اضافه نمودن برگ و تعیین ابعاد کاغذ و دانگ قلم با سلیقه خود هنرنمایی می‌نمود؛ اما در نوع کتیبه‌نگاری، محدودیت بستر و مصالح و نوع و تعداد حروف و کلمات، ذوق و سلیقه‌ی معمار و حامیان معماری در کیفیت و عیار کتیبه مؤثر واقع می‌شد و درواقع خوشنویس غالباً مجبور به رعایت محدودیت‌های ناخواسته بود که هم از الزامات معماری و هم از ذوق و سلیقه اصحاب معماری متأثر می‌شد. این موارد به وضوح ترکیب و تناسب و کرسی‌بندی در خوشنویسی کتیبه‌ها را تعیین می‌کرد. حتی باید گفت؛ مقام صفا و شأن در کتیبه را نیز تحت تأثیر قرار می‌داد. این مر رابطه‌ای دوسویه بود که به نظر هم می‌توانست منجر به حذف ارزش‌های خوشنویسی در کتیبه‌نگاری شود و هم با حُسن نظارت و دقت معمار و اصحاب معماری به خلق کتیبه‌های باارزش منتهی شود. نکته‌ی مهم آنجاست که همواره در تعیین عیار خط در کتیبه‌ها و کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی باید به مقتضیات معماری و اصحاب آن و از جمله مهارت در انتقال خطّ خوشنویس به بستر کتیبه توجه نمود این امر خود موضوع مهمی است. برای مثال، سوزن‌زنی استادانه و یا ناشیانه خط به منظور انتقال آن بر بستر کتیبه، کیفیت و عیار آن را دگرگون می‌نمود. تصاویر ۱۸ و ۱۹ گویای این مطلب است.

تصویر ۱۸. سوزن‌زنی نادرست در انتقال خط کتیبه بر زمینه گچ، سردر شمالی مسجدجامع اصفهان، عصر قاجار (مأخذ: نگارنده)

تصویر ۱۹. سوزن زنی درست جهت انتقال کتیبه، خط استاد حبیب‌الله فضائلی (مأخذ: مجموعه محسن سلیمانی)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۲. کاربست‌های دیگری از واژگان و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌نگاری (مأخذ: نگارنده)

ردیف	کاربرد در تحلیل کتیبه‌نگاری	ملاحظات
۱. اصول	دارد	–
۲. ترکیب	دارد	–
۳. کرسی	دارد	–
۴. نسبت	دارد	–
۵. ضعف و قوّت	دارد	–
۶. سطح و دور	دارد	–
۷. صعود و نزول مجازی	دارد	–
۸. صفا و شأن	دارد	با لحاظ نمودن ارزش‌های معماری، مجموعه مهارت سازندگان و ارزش عناصر مادی کتیبه
۱. سبک و شیوه	دارد	با لحاظ نمودن تعداد مکفی از کتیبه‌های خوشنویس یا با عطف به دوره تاریخی از کتیبه‌نگاری خوشنویسان قابل اطلاق است.
۲. مشق نظری و عملی	دارد	در خصوص کتیبه‌های فاخر و نفیس و میزان رجوع خوشنویسان به کتیبه‌های ارزشمند قابل اطلاق است.
۳. مرکب‌برداری	دارد	درباره طومارهای کتیبه (کتیبه کاغذی) قابل بررسی و توجه است؛ اما در حوزه‌ی کتیبه‌نگاری در حوزه‌ی معماری موضوعیت ندارد.

نتیجه‌گیری

کتیبه‌ها از منظر هنری، اعلان آشکار استادیِ خوشنویسان بوده و این امر بنا به اهمّیت و حساسیت در معماری و ماندگاری آن، مقامی عظیم و افتخاری بی‌بدیل برای خوشنویسان تلقّی شده است. با این‌حال در تعاریف و رویکردهای کتیبه‌شناسی، سهم ارزش‌های خوشنویسانه نادیده گرفته شده و معدود اشارات موجود در این باره تکافوی اهمیت بحث را نمی‌دهد و پژوهش‌های موجود تا رسمیت یافتن و ورود آن به حوزه‌ی کتیبه‌شناسی فاصله بسیاری دارد. روند نگارش و تثبیت اصول و قواعد دوازده‌گانه‌ی خوشنویسی، تدریجی بوده و با وجود برخی تناقض‌ها و اختلافات، همچنان معیار مهمی برای ارزش‌گذاری آثار متنوّع خوشنویسیِ است. کاربست اصطلاحات مرتبط با خوشنویسی عمدتاً در نوع کتاب‌آرایی و قطعه‌نویسیِ آن رواج داشته و این معیارها درباره‌ی کتیبه‌نگاری به‌نَدرت مورد توجه قرار گرفته است. اضافه نمودن برگ جدیدی در نقد و بررسی کتیبه‌ها از منظر اصول و قواعد خوشنویسی، نیازمند توجه کافی به مقتضیات کتیبه و کتیبه‌نگاری است. تفاوت‌های موجود در ویژگی کتیبه‌ها از نظر ابعاد و اندازه، فاصله تا چشم مخاطب، نوع و مواد و مصالح، نوع کاشیکاری و حجاری، گچبری و دورگیری و تراش، ادبیات و محتوای کتیبه‌ها، نوع سفارش و میزان نظارت یا دخالت در روند کار و عوامل دیگری، بر نحوه‌ی کاربرد اصطلاحات و واژگان اصول و قواعد خوشنویسی مؤثر است. در باب اصل نسبت

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

و کاربرد آن باید گفت: این اصطلاح در کاربرد کتاب‌آرایی، قطعه–نویسی و حتی تعاریف و تصریح آن در رساله‌های خوشنویسی، با جایگاه کتیبه‌نگاری تا حدودی متفاوت است و در واقع بزرگی و کوچکیِ بیش از اندازه‌ی حروف و کلمات در تناسب، به‌واسطه‌ی الزامات کتیبه‌نگاری است و از سوی دیگر برهم خوردن این تناسبات برخلاف معیارهای رساله‌ها، چیزی از ارزش‌های کتیبه–نگاری از منظر اصول کم نمی‌کند؛ بلکه باعث تقویت ارزش‌های بصریِ خطوط در قالب کتیبه‌نگاری می‌شود. «ترکیب» از مهم‌ترین اصول در خوشنویسی است؛ اما برخلاف قالب‌های مختلف خوشنویسی (بجز سیاه مشق) که خوانایی شرط اصلی است؛ چیدمان حروف و جابجایی آن، اصلی مهم و بنیادی در ترکیب کتیبه است. در کتیبه‌نگاری، جابجایی مکرّر حروف و کلمات از موضع خود، برهم زدن تناسب حروف و ایجاد خلوت و جلوت و گاه تغییر و دخل و تصرف در ترکیبِ جزئی حروف و کلمات در راستای ترکیب و چیدمانِ خوشایند، امری متعارف و لازم محسوب می‌گردد که به وفور در کتیبه‌های مختلف اسلامی در اقلام مختلف ثلث و فروعات آن و حتی در قلم نستعلیق مشاهده می‌شود. در نگاه مخاطب، کتیبه‌ها از منظر ترکیب بسیار اهمیت دارند. این موضوع با در نظر داشتن سایر تزئینات و نقوش مکمّل کتیبه، نقش ترکیب و چیدمان حروف و کلمات را در زیبایی نهایی کتیبه، دوچندان می‌کند و این اصل را در کاربردِ کتیبه‌ای، پُررنگ‌تر می‌نماید. کتیبه‌ها بنا به الزامات معماری، نوع حروف و کلمات، نوع ادبیات و تعداد واژگان نسبت به ابعاد و بستر کتیبه، به ایجاد کرسی‌بندی به میزان لازم و مکرّر و گاه نوعی کرسی شناور نیاز پیدا می‌کند. در این‌صورت با نوع تعریف و کاربرد کرسی در رساله‌های خوشنویسی و نمونه‌های عینی آثارِ خوشنویسی متفاوت است. کاربرد اصل صفا و شأن –به هر طریقی که به ادبیات رساله‌های خوشنویسی وارد شده است– در خصوص کتیبه نگاری، اشاره به کار گروهی و همّت جمعی در مراحل مختلف کتیبه از نگارش تا اجرا و نصب آن است و لذا افتخار این مقام برای همه‌ی عواملِ مرتبط با کتیبه از خوشنویس تا معمار و زیرمجموعه‌های وی از جمله سازندگان گمنام کتیبه‌ها می‌باشد. به همین منوال، روند پیدایش سبک و شیوه در کتیبه‌نگاری تنها متعلق به خوشنویس نیست؛ بلکه عمدتاً متکی به کیفیت و کمیّت جامعه آماریِ ساخت‌وساز ابنیه و عمارت و نیز سیر مکاتب معماری و عوامل مختلفی از نوع مواد و مصالح معماری است. در کتیبه‌نگاری جز درباره‌ی معدود کتیبه‌نگاران پُرکار، اصطلاح سبک و شیوه را باید در دوره تاریخی و روند طولانی‌تری نسبت به کاربرد آن در حوزه‌ی خوشنویسی لحاظ نمود؛ بر چنین بستر و زمینه‌هایی است که ذوق و سلیقه و سبک غالب خوشنویس در کتیبه‌نگاری معنا می‌یابد. برخی از مهارت–های نوشتاری و خوشنویسانه‌ی کتیبه‌نگاری، چون مرکب‌برداری، اگر چه در کتیبه‌ها به چشم نمی‌آید؛ اما در اصل طومارهای کتیبه، نمی‌توان نادیده گرفت که عمدتاً مهارت و استادی خوشنویس را در خوشنویسی اولیه کتیبه نشان می‌دهد؛ اما در انتقال اثر به مواد و مصالح معماری اغلب از بین می‌رود. شاید مهم‌ترین ویژگی کتیبه‌ها از نظر پیوند معماری و هنر با قاطبه‌ی مردم، وجه مشق نظری کتیبه‌هاست. از این منظر در مقایسه با قطعات، مرقعات و نُسخ نفیس خوشنویسی، کتیبه‌ها بی‌محابا و کریمانه، خود را در معرض نگاه عام و خاص قرار می‌دهند و مرجع مهمی برای آشنایی جامعه‌ی عام و خاص با خط و خوشنویسی است. همه‌ی موارد فوق، با توجه به مقتضیات معماری و ملاحظات آن یعنی سهم معمار، حامی بنا و سفارش‌دهنده‌ی کتیبه و بالاخره سازندگان کتیبه باید مود توجه قرار گیرد.

با این تفصیلات متأسفانه ارزش فنی، بصری و معنایی کتیبه–نگاری در اثر گسست معنایی روزگار ما با هویّت هنر اسلامی و زوال هنرمندان متعدّدی که در خلق یک اثر متعالیِ کتیبه در توافق کاملی قرار داشتند و جاودانه‌های تزئینات معماری اسلامی را رقم می زدند؛ بی‌توجهی به الگوهای مهم در کتیبه‌نگاری و نادیده انگاشتن اصول و قواعد خوشنویسی در اجرای کتیبه، عدم استفاده از ظرفیت‌های خوشنویسی و اقلام متعدّد و بجا در معماری (انواع کوفی، ثلث، نسخ، ریحان، محقق، نستعلیق)، عدم وضوح و آشکارگی کتیبه‌ها در معماری، نبود روحیه همکاری در کتیبه نگاری و مسائلی از این دست، باعث شده است

www.SID.ir

Archive of SID

یکی از مهم‌ترین ارکان تزئینات معماری –که امروزه نیز بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد– به دور از معیارهای هنری مخصوصاً از حیث ملاحظات خوشنویسی باشد. جان کلام آنکه افزودن نکات جدید در باب تحلیل کتیبه‌ها از منظر اصول و قواعد خوشنویسی، تکمیل و استمرار نکات مغفول مانده در رساله‌ها و پژوهش‌های خوشنویسی است که باعث ایجاد رویکردهای علمی و هنری مناسب‌تری در باب تحلیل کتیبه‌ها، تقویت سنت غنیِ خوشنویسی و نهایتاً منجر به اجرای هنرمندانه‌تر کتیبه‌ها می‌گردد.

منابع

۱. اصیلی، سوسن. ۱۳۸۱. رساله در تعلیم خط و اصطلاحات (از مولّفی ناشناخته در سده سیزدهم). *نامه بهارستان* ۳ (۱): ۱۴۹–۱۵۸.
۲. اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. ۱۳۸۶. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: سمت.
۳. اصفهانی، محمد صالح. ۱۳۸۵ . تذکره‌الخطاطین. به‌کوشش پژمان فیروزبخش. *نامه بهارستان (۱۱ و ۱۲)*: ۱۳– ۳۴.
۴. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. *هنر مقدس*. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.
۵. بهپور، باوند. ۱۳۸۴ .کتیبه‌نگاری در دوره قاجار (بررسی هشت بنای دوره قاجاریه در شیراز و اصفهان). *هنرهای زیبا (۲۲)*:۸۳–۹۲
۶. تیموری، کاوه. ۱۳۹۰. *راز خط*. تهران: آبان.
۷. حسینی موحد، محمد. *مصاحبه‌ی نگارنده با استاد خوشنویس و کتیبه‌نویس معاصر محمد حسینی موحّد*. قم، مردادماه ۱۳۹۲.
۸. حلیمی، محمدحسین. ۱۳۹۰. *زیباشناسی خط در مسجد جامع اصفهان*. تهران: قدیانی.
۹. خوشنویس‌زاده اصفهانی، علی. *مجموعه‌ی هنری*.
۱۰. رجایی باغسرایی، سیدامیر، و سمیه بصیری. ۱۳۸۸. *کتیبه‌نگاری*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۱. زمرشیدی، حسین. ۱۳۸۴. *کاشیکاری ایران. ج ۳، خط معقلی*. تهران: سازمان عمران و بهسازی شهرسازی.
۱۲. سراج شیرازی، یعقوب. ۳۷۶ . *تحفه‌المحبین*. تهران: میراث مکتوب.
۱۳. سلیمان، محسن. *مجموعه‌ی هنری*.
۱۴. سمعانی، عبدالکریم. ۱۳۸۱ . افزارها و آداب نسخه‌نویسی. ترجمه‌ی حسین استاد ولی. *نامه بهارستان (۵)*: ۲۱– ۳۲.
۱۵. سنگلاخ، میرزا. ۱۳۸۸. *تذکره الخطاطین*. به کوشش مهدی قربانی. مشهد: قاف.
۱۶. شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۴. *هنر شیعی*. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
۱۷. شوقی، محمد. ۲۰۱۰. *امشاق الخطاط محمدشوقی فی الثلث و النسخ*. استانبول: ارسیکا.
۱۸. شیرازی، علی. *مصاحبه‌ی نگارنده با استاد خوشنویس و کتیبه‌نویس معاصر علی شیرازی*. تهران، مردادماه ۱۳۹۲.
۱۹. صحراگرد، مهدی، و علی‌اصغر شیرازی. ۱۳۸۹. تأثیرات تحولات خوشنویسی (خط ثلث) بر کتیبه‌نگاری ابنیه اسلامی ایران سده چهارم تا نهم هجری. *نگره (۱۴)*: ۵۲–۶۵.
۲۰. صحراگرد، مهدی. ۱۳۹۳. *کتیبه‌های مسجد گوهرشاد*. مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۱.صحراگرد، مهدی. ۱۳۹۴. چهل اصطلاح در داوری خط. در مجموعه *مقالات پژوهش‌های معاری و هنر*، ۵۹– ۶۶. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۲۲.صحراگرد، مهدی. ۱۳۹۵ . *کتیبه‌های صحن عتیق*. مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۳. فدایی، محمد. ۱۳۹۳. اصول در خوشنویسی و زیبایی شناسی برآمده از آن. *بهارستان هنر (۱)*: ۹۰– ۱۰۵.
۲۴. فضائلی، حبیب‌الله. ۱۳۷۷. *تعلیم خط*. تهران: سروش.
۲۵.فضائلی، حبیب‌الله. ۱۳۹۰. *اطلس خط*. تهران: سروش.
۲۶. فلسفی، امیراحمد. ۱۳۸۶. *ترکیب در نستعلیق*. تهران: انجمن خوشنویسان ایران.
۲۷. فوزی، سالم عفیفی. ۲۰۰۴ . *دراسات فی‌الخط العربی و اعلامه*. لبنان: دارالعربیه للموسوعات.
۲۸. قدسی، منوچهر. ۱۳۸۸. *خوشنویسی در کتیبه‌های اصفهان*. اصفهان: گلها.
۲۹. قلیچ‌خانی، حمیدرضا. ۱۳۷۳. *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.
۳۰. قیومی بیدهندی، مهرداد. ۱۳۹۰. *گفتارهایی در مبانی تاریخ معماری و هنر*. تهران: انتشارات علمی.

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

www.SID.ir

Archive of SID

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

۳۱. کاربونی، استفانو، و توکو ماسوی. ۱۳۸۱. *کاشی‌های ایرانی*. تهران: مؤسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی.

۳۲. کیانمهر، قباد، و بهاره تقوی‌نژاد. ۱۳۹۰. مطالعه تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشیکاری مدرسه چهار باغ اصفهان و باورهای عصر صفویه. *پژوهش‌های تاریخی دانشگاه اصفهان* ۳: ۱۳۳–۱۵۴.

۳۳. گل‌رو، نجیب‌اوغلو. ۱۳۹۴. *تفسیری دیگر از مجموعه سلیمانیه استانبول، مندرج در پژوهش‌های معماری و هنر و نظر تاریخ، دفتر اول*. به‌کوشش مهرداد قیومی بیدهندی، ۳۱–۶۹. تهران: روزنه.

۳۴. لینگز، مارتین. ۱۳۷۷. *هنر خط و تذهیب قرآنی*. ترجمهی مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.

۳۵. ماهرالنقش، محمود. ۱۳۷۰. *خطالبنا*. تهران: سروش.

۳۶. مایل‌هروی، نجیب. ۱۳۷۲. *کتاب‌آرایی در تمدّن اسلامی (مجموعه‌رسائل‌در زمینه خوشنویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید)*. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

۳۷. مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۸. سیر تحوّل کتیبه‌های ثلث در معماری ایران از صفویه تا قاجار. *نگره* ۴ (۱۳): ۲۹– ۳۸.

۳۸.مکی‌نژاد، مهدی، حبیب‌الله آیت‌اللهی، محمد مهدی هراتی. ۱۳۸۸. تناسب و ترکیب در کتیبه محراب مسجد جامع تبریز. *هنرهای زیبا (۴۰)*: ۸۱–۸۸.

۳۹. میرزا ابوالقاسمی، محمد صادق. ۱۳۸۷.*کتیبه‌های یادمانی فارس بناهای قرن هفتم تا دهم هجری*. تهران: فرهنگستان هنر.

۴۰.میرزا ابوالقاسمی، محمد صادق. ۱۳۹۴. *آداب مهرنویسی در دوره‌ی اسلامی*. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی.

۴۱. ناموس خوارزمی، محمدبن‌علی. ۱۳۸۷ و ۱۳۸۶. آلات کتابت و بیان آداب دبیری، به‌کوشش قنبرعلی رودگر. *نامه بهارستان ۸ و ۹* (۱۳ و ۱۴): ۱۳–۲۲.

۴۲. نصر، حسین. ۱۳۸۹ . *هنر و معنویت*. ترجمه‌ی رحیم قاسمیان. تهران: مؤسسه انتشارات حکمت.

۴۳. نواب طهرانی، محمد ابراهیم. ۱۳۶۳. *فیض الدموع، به خط میرزا محمدرضا کلهر*. تهران: یساولی.

۴۴. همایی، جلال‌الدین. ۱۳۷۵. *تاریخ اصفهان (مجلد هنر و هنرمندان)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۴۵. هنرفر، لطف‌الله. ۱۳۵۰. *گنجینه‌ی آثار تاریخی اصفهان*. اصفهان: ثقفی.

۴۶. هیلن براند، رابرت. ۱۳۸۵. *معماری اسلامی*. ترجمه‌ی باقر آیت‌الله زاده شیرازی. تهران: روزنه.

۴۷. یوسفی، حسن، و ملکه گلمغانی‌زاده اصل. ۱۳۸۶. *هنرهای شیعی در مجموعه‌ی تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی*. اردبیل: یاوریان.

References

1. Assili, Susan. 2002. A Treatise on the Calligraphy and its Expressions (from an Unknown Author in the Thirteenth Century). *Name-ye Bahareŝtan 3* (1): 149-158

2. Behopour, Bawand. 2005. Inscription in Qajar Period (Surveying Eight Monuments from Qajar Period in Shiraz and Isfahan). *Honar-ha-ye-Ziba (22)*: pp. 83-92

3. Burckhardt, Titus. 1990. *Sacred Art*. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush.

4. Carboni, Stefano, and Tomoko Masuya. 2002. *Persian Tiles.* Tehran: Institute of Islamic Art Studies.

5. Esfahani, Mohammad Saleh. 2006. Memoir of Calligraphers. By Efforts of Pejman Firuzbakhsh. *Name-ye Bahareŝtan* (11-12): 13-43.

6. Ettinghausen, Richard, and Aleg Gerber. 2007. *Islamic Art and Architecture.* Translated by Yaqoub Adjand. Tehran: SAMT.

7. Fadai, Mohammad .2014. Principles in Calligraphy and Aesthetics Derived from it. *Bahareŝtan-e Honar (1)*: 90-105.

8. Falsafi, Amir Ahmad. 2007. *Composition in Naŝtaliq.* Tehran: Association of Calligraphers of Iran.

9. Fawzi, Saalem Afifi. 2004. *Studies in Arabic Calligraphy and Its Media.* Lebanon: Dar al-Arabiya Le al-Mosuat.

10. Fazaeli, Habibollah. 1997. *Calligraphy Training.* Tehran: Soroush.

11.Fazaeli, Habibollah. 2011. *Atlas of Calligraphic Script*. Tehran: Soroush.

12. Gharipor, Mohammad, and Irvin Cemil Schich. *Calligraphy and Architectur in the Muslim World*. 2013. Edinburgh University.

13. Ghodsi, Manouchehr 2009. *Calligraphy in Isfahan Inscriptions*. Isfahan: Golha

14. GilichKhani, Hamid Reza. 1994. *Treatises in Calligraphy and Affiliated Arts*. Tehran: Rozaneh.

15. Golroo, Najib Oghlu. 2015. *Another Comment from Istanbul's Sulaymaniyah Collection, Cited In Architectural and Art Research: History and Opinion, Vol*. 1st. Assisted by Mehrdad Qayyoomi Bidhendi, 31-69. Tehran: Rozaneh.

16. Halimi, Mohammad Hossein. 2011. *Aesthetics of Script at Isfahan Jameh Mosque*. Tehran: Qadiani.

17. Hillenbrand, Robert. 2006. *Islamic Architecture*. Translated by Bagher Ayatollah Zadeh Shirazi. Tehran: Rozaneh.

www.SID.ir

Archive of SID

18. Homaei, Jalaluddin. 1996. *History of Isfahan (Volume of Art and Artists)*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
19. Honafar, Lotfollah. 1971. *Treasures of Isfahan Historical Works.* Isfahan: Saghafi.
20. Hosseini Movahhed, Mohammad. *The Author's Interview with the Contemporary Professor of Calligraphy and Inscription Mohammad Hosseini Movahhed*. Qom, August 2013.
21. Khoshneviszadeh Esfahani, Ali. *Artwork Collection*.
22. Kianmehr, Ghobad, and Bahareh Taghavinejad. 2011. A Comparative Study of Tile Writing Content in the Chahar Bagh School of Isfahan and Beliefs in Safavid Era. *Historical Researches, University of Isfahan 3*: 133- 154.
23. Lings, Martin. 1998. *Quranic Art of Calligraphy and Illumination*. Translated by Mehrdad Qayyoomi Bidhendi. Tehran: Garous.
24. Maher al-Naghsh, Mahmoud. 1991. *Bannai Script*. Tehran: Soroush.
25. Makinejad, Mehdi. 2009. The Evolution of Thuluth Inscriptions in Iran Architecture from Safavid to Qajar Periods. *Negareh (4)* 13: 29-38.
26.Makinejad, Mehdi, Habibollah Ayatollahi, Mohammad Mehdi Harati. 2009. Proportion and Composition in the Inscription of the Altar of Jameh Mosque of Tabriz. *Honar-ha-ye-Ziba (40):* 81-88.
27. Mayel Heravi, Najib. 1993. *Book Binding in Islamic Civilization (A Treatises Collection in Calligraphy, Ink Making, Paper Making, Illumination and Book Binding)*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
28. Mirza Abolqasemi, Mohammad Sadiq. 2008. *Fars Memorial Inscriptions, Buildings of the Seventh to the Tenth century AH.* Tehran: Iranian Academy f the Arts.
29.Mirza Abolqasemi, Mohammad Sadiq. 2015. *Types of Sealing in the Islamic Period*. Tehran: National Library of Iran.
30. Namoos Kharazmi, Mohammad bin Ali. 2007 and 2009. Copy Writing Instruments and Expressing Secretary Traditions, Efforts by Ghanbarali Roodgar. *Name-ye Baharestan 8 and 9* (13 and 14): 13-22.
31. Nasr, Hossein. 2010. *Art and Spirituality.* Translated by Rahim Ghasemian. Tehran: Hekmat Publishing Institute.
32. Nawab Tehrani, Mohammad Ibrahim. 1984. *A Flood of Tears*. Written by Mirza Mohammad Reza Kalhor. Tehran: Yasavoli.
33. Qayyoomi Bidhendi, Mehrdad. 2011. *Statements in the bases of History of Architecture and Art.* Tehran: Elmi.
34. Raja'i Bagh Sarai, Seyed Amir, and Somayeh Basiri. 2009. *Inscription*. Tehran: Research Center for Culture of Art and Communication of the Ministry of Culture and Islamic Guidance
35. Sahragard, Mehdi, and Ali Asghar Shirazi. 2010. The Effects of Calligraphy Transformations (Thuluth Calligraphy) on the Inscription in the Islamic Monuments of Iran from the 4th to the 9th Centuries AH. *Negareh (14)*: 52-65.
36. Sahragard, Mehdi. 2014. *Inscriptions at Goharshad Mosque.* Mashhad: Astan Quds Razavi.
37. Sahragard, Mehdi. 2016. *Inscriptions at Atigh Courtyard.* Mashhad: Astan Quds Razavi.
38. Sahragard, Mehdi. 2015. *Forty Terms on Script Refereeing*. A Collection of Treaties on Architectural and Art Research, 59-66. Tehran: Shahid Beheshti University.
39. Samani, Abdolkarim. 2002. Instrument and Methods of Copy Writing. Translated by Hussein Ostadvali. *Nameye Baharestan (5)*: 21-32.
40. Sanglakh, Mirza. 2009. *Memoir of Calligraphers*. Assisted by Mehdi Ghorbani. Mashhad: Ghaf
41. Seraj Shirazi, Yaqub. 1997. *Lovers Gift*. Tehran: Miras-e Maktoob.
42. Shayeste Far, Mahnaz. 2005. *Shiite Art*. Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
43. Shirazi, Ali. *The Author's Interview with the Contemporary Professor of Calligraphy and Inscription Ali Shirazi*. Tehran, August 2013.
44. Shouqi, Mohammad. 2010. *Practices by Mohammad Shouqi in thuluth and Naskh Scripts*. Istanbul: Erzica.
45. Soleiman, Mohsen. *Artwork Collection.*
46. Teymouri, Kaveh. 2011. *The Secret of Script*. Tehran: Aban.
47. Yousefi, Hassan, and Malakeh Golmaghani Zadeh Assl. 2007. *Shiite Arts in the Historical and Cultural Collection Sheikh Safi-ad-din Ardabili*. Ardebil: Yavarian
48. Zomorshidi, Hossein. 2005. *Iran Tiling. Vol. 3; Bannai Script*. Tehran: Urban Development and Revitalization Organization

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

www.SID.ir

ISSN 2382 - 980X

18

Scientific Journal of Research in Islamic Architecture

Center of Excellence for Islamic Architecture

Vol. 6, No. 1, Spring 2018

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

Managing Director: vice chancellor for research-Iran University of Science and Technology

Editor-in-chief: Mohsen Faizi

Administrative Director: Fatemeh mehdizadeh seraj

Administrative assistant: AmirHosein Yousefi- Zahra Kashanidust

Persian literary Editor: Sara Motevalli

English literary Editor: Omid Khazaeian

Editorial Board Members:

Seyyed Gholam Reza Eslami: Associate Professor, Tehran University

Hasan Bolkhari: Associate Professor, Tehran University

Mostafa Behzadfar: Professor, Iran University of Science and Technology

Mohammad Reza Pourjafar: Professor, Tarbiat Modares University

Mahdi Hamzeh Nejad: Assistant Professor, Iran University of Science and Technology

Esmaeil Shieh: Professor, Iran University of Science and Technology

Manoochehr Tabibian: Professor, Tehran University

Mohsen Faizi: Professor, Iran University of Science and Technology

Hamid Majedi: Associate Professor, Science and Research Branch, Islamic Azad University

Asghar Mohammad Moradi: Professor, Iran University of Science and Technology

Gholam Hossein Memariyan: Professor, Iran University of Science and Technology

Fatemeh Mehdizadeh: Associate Professor, Iran University of Science and Technology

Mohammad Naghizade: Assistant Professor, Science and Research Branch, Islamic Azad University

Ali Yaran: Associate Professor, Iran Ministry of Science, Research and Technology

Design assistant: AmirHosein Yousefi

Reviewers for Volume6, Number18:

Minoo Gharabeiglu: Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University

Parisa Hashempur: Assistant Professor, Tabriz Islamic Art

Hamidreza Jayhani : Assistant Professor, kashan University

Masood Nari Qomi: Assistant Professor, Kashan University

Ahad Nezhad Ebrahimi: Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University

Hasan Sajadzadeh: Assistant Professor, Buali University

Mansureh Tahbaz: Associate Professor, Sahid Beheshti University

Mohamad Bagher Kabirsaber: Assistant Professor, University of Tehran

Maryam Ostadi: Assistant Professor, Azad University

Reza Rahmani: Assistant Professor, Research Institute and Cultural Heritage and Tourism

Pardis Bahmani: Teacher, Iran University of Science and Technology

Address: Center of Excellence in Islamic Architecture, Iran University of Science and Technology, Narmak, Tehran, Iran

Tel/Fax: (21-98+) 77491243 / **E-mail:** jria@iust.ac.ir / **Website:** http://iust.ac.ir/jria

www.SID.ir

Downloaded from jria.iust.ac.ir at 9:06 IRDT on Sunday July 28th 2019

ISSN 2382980-X

18

Scientific Journal of Research in Islamic Architecture

Center of Excellence for Islamic Architecture

Vol. 6, No. 1, Spring 2018

- **Research on the Antiquity and Function of Konari Mahalle, an Unknown Structure in Arg-e Bam Complex**
  Asadollah Joudaki Azizi / Afshin Ebrahimi
- **The Comparison between the Transparency Principle in the Form and Design of Safavid and Qajar Homes in Isfahan**
  Kourosh Momeni
- **Readings of Timurid Art Based on the Suhrawardi's Ideas (1191-1154) A Study on the Geometrical Motifs of the Goharshad Mosque in Mashhad**
  Minou Gharehbaglou / Behrouz Tavakkoli / Azita Belali Oskoui / Raana Cinmar Asl
- **The effect of contextualism of infill structures on the survival of historical context of Iranian traditional Bazaar (Case study: 2nd grade zone of the historical context of the traditional bazaar of Ardebil)**
  Seyedeh Elham Alavizadeh / Seyed Gholamreza Islami / Farah Habib
- **Some considerations on inscription and the necessity of applying the principles and rules of calligraphy in the analysis of inscriptions**
  shahab shahidani

www.SID.ir