Journal Homepage: http://journal.richt.ir/mbp/
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
Motaleat-eBastanshenasi-eParseh(MBP) || Vol. 7 || No. 26 || Winter 2024 ||

Investigattion of Calligraphy Works of Chalipa and the Inscriptions of Mohammad Saleh Esfahani, Based on the Three Systems of Baseline, Composition and the Visual Weight

Sanaz Arian[1]

Type of Article: **Research**
Pp: 313-338
Received: 2022/08/03; Accepted: 2022/12/12
https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.26.313



Abstract

Mohammad Saleh Esfahani was one of the prominent calligraphers and inscription writers of the Safavid period, under the rule of Shah Suleiman and Shah Sultan Hussein. According to the findings, a significant number of Nastaliq inscriptions in the buildings of Isfahan belong to him. In addition, there are several Chalipas by Mohammad Saleh. Based on this, it is important to explore his works in the field of calligraphy studies for finding methods of analysis of other works in this field. The purpose of this research is to investigate the differences between the pieces of Chalipa and the inscriptions of Mohammad Saleh Esfahani in three systems of baseline, composition and the visual weight. The question is, what are the differences between the Chalipa pieces and the inscriptions of Mohammad Saleh Esfahani according to the principles (which was mentioned)? And what are their reasons? The hypothesis of this research indicates that there are differences between the Chalipa and inscriptions of Mohammad Saleh, which can be recognized and investigated by three mentioned calligraphy systems. This descriptive-analytical research is done by use of library resources in order to analyses some of Mohammad Saleh Isfahani's works, including the inscriptions were found in three buildings in the city of Isfahan (Chaharbagh School, Imamzadeh Ismail, and the tombstone of Saeb Tabrizi Tomb) and some Chalipa pieces (available in museums and libraris). The results of the research show that there are differences in the application of calligraphy principles in the three systems of baseline, composition and the visual weight in pieces of Chalipa and inscriptions because of various reasons such as: text content, limitations of design , pen Dang. , the appropriate level of the works and etc. based on these reasons, it can be found that Mohammad Saleh Esfahani has adopted different methods and principles for the calligraphy of Chelipa and inscriptions.

Keywords: Principle of Calligraphy, Mohammad Saleh Isfahani, Chalipa, Inscription, Nastaliq Script, Safavid Period.

1. M.A. in Art Research, Independent researcher, Tehran, Iran.
Email: s.a.sanazarian@gmail.com

Citations: Arian, S., (2024). "Investigattion of Calligraphy Works of Chalipa and the Inscriptions of Mohammad Saleh Esfahani, Based on the Three Systems of Baseline, Composition and the Visual Weight". *Parseh J Archaeol Stud.,* 7(26): 313-338. doi: https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.26.313
Homepage of this Article: https://journal.richt.ir/mbp/article-1-773-en.html

Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh **(MBP)**

Parseh Journal of Archaeological Studies
Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran

Publisher: *Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*
Copyright©2022, The Authors. This open-access article is published under the terms of the ***Creative Commons****.*

Introduction

Understanding the rules, discerning the structure, and grasping the principles that govern the Nastaliq script are essential aspects for a comprehensive comprehension of the development and evolution of this script. The Nastaliq script is employed in various formats tailored to its specific applications and purposes. Among the noteworthy calligraphers and epigraphers during the Safavid era, particularly under the reigns of King Suleiman and King Sultan Hossein, Mohammad Saleh Esfahani stands out. He has been associated with a considerable number of Nastaliq inscriptions adorning buildings in Isfahan, alongside his contributions to the creation of Chalipa pieces. Thus, it is imperative to closely examine his artistic works in the realm of calligraphy studies and adopt suitable methods of analysis. The primary objective of this research endeavor is to investigate the distinctions between Chalipa pieces and Mohammad Saleh Esfahani's inscriptions across three key systems: Baseline, Combination, and Visual Weight.

This research endeavors to explore the dissimilarities between Chalipa's pieces and Mohammad Saleh Esfahani's inscriptions within the context of calligraphic principles, specifically in the three systems of Baseline, Combination, and Visual Weight. The underlying inquiry revolves around identifying the reasons behind these disparities. The working hypothesis of this study postulates that distinct variations exist between Chalipa's pieces and Mohammad Saleh's inscriptions, and such distinctions can be examined through the application of the principles governing the calligraphy above systems.

Research Method: This research is structured into three main parts, preceded by examining the research background and collecting relevant library information. The initial two parts entail a comprehensive study and scrutiny of the principles above, as evidenced in the works of Mashakhi and Mohammad Saleh Esfahani's inscriptions, respectively. The third part aims to analyze the gathered information to address the research questions. The descriptive-analytical research method has been employed in this article to achieve a precise and thorough response. The data is primarily derived from an exploration of Mohammad Saleh Isfahani's works, including inscriptions discovered in various buildings within Isfahan City (such as Chaharbagh School, Emamzadeh Ismaeil, and the tombstone of Saeb Tabrizi) and certain handwritten pieces sourced from museums and libraries. Ultimately, a qualitative analysis has been performed to interpret the findings.

Discussion and Analysis

This research delves into the investigation of the principles governing Mohammad Saleh Esfahani's works, focusing on the three systems of Baseline, Combination, and Visual Weight. The study involves a separate examination of these systems in both Chalipa's pieces and his own inscriptions. The research findings reveal that Mohammad

Saleh employed distinct techniques to achieve the desired outcomes in each of the three systems. Specifically, in Chalipas, the consistent slope contributes to proportion, balance, and overall aesthetic harmony. To achieve these effects, Mohammad Saleh employed a subtle curve at the beginning and end of each line while carefully observing the ratio between them.

Additionally, the presence of identical rhymes played a significant role in harmonizing the Baseline curvature of the calligraphic pieces. In cases where identical rhymes were absent, Mohammad Saleh achieved proportional and balanced combinations by adjusting the positioning of letters and altering the degree of inclination of the stanzas. The meticulous selection and utilization of strokes emerged as another vital factor in the combination system, which Mohammad Saleh adeptly employed in conjunctive writing to achieve this artistic aim. As observed in Mohammad Saleh's works, creating a hypothetical perpendicular line stands out as another pivotal factor in forming the Combination system. This hypothetical line becomes apparent through the careful selection of words and the establishment of rhythm, achieved by employing isomorphism in Chalipa's pieces.

Moreover, the strategic utilization of dots, in accordance with the principle of ownership, as well as the positioning and direction of punctuation on letters and words, play influential roles in creating positive and negative spaces, ultimately achieving a balanced visual weight - techniques skillfully employed by Mohammad Saleh. When examining the three governing systems in calligraphic inscriptions, it becomes crucial to consider several principles. The initial principle revolves around the proportionality of inscriptions, focusing on the relationship between the width of the pen and the dimensions of the inscription's length and width. Calligraphers ensure that the text is written so that its length and width exhibit uniformity and consistency from the beginning to the end. Another significant aspect involves acknowledging the distinction between forms of exercises and books, which are typically written by calligraphers themselves, and the execution of calligraphic pieces for inscriptions by various artisans such as tilers, plasterers, and stonemasons. This disparity can lead to unregulated variations in implementing letters and words.

Furthermore, in examining and analyzing inscriptions, considering three factors, namely color, light, and pattern, holds significant importance. Incorporating color alongside light as a contributing element plays a pivotal role in establishing the Visual Weight of the inscription. The color contrast achieved through distinct implementation techniques exerts a considerable influence on the visual arrangement for the audience and enhances the inscription's legibility. For instance, in the sculpting technique applied to the inscriptions on Saeb's tombstone, the monochromatic and uniform lighting choice relegates the inscription's visual priority to the audience. Another aspect to consider is the motifs strategically placed around or between the lines of each inscription, which often serve as decorative elements. These motifs are among the various influential

factors impacting the readability of inscriptions and the principles of combination, encompassing elements like Calligraphic Strokes and Lacuna, punctuation, and so forth.

Conclusion

The investigation aimed to address the research question concerning the disparities between Chalipa's works and Mohammad-Saleh Esfahani's calligraphy in terms of the principles of calligraphy, specifically focusing on the three systems of Baseline, Combination, and Visual Weight. The study also sought to understand the underlying reasons behind their respective utilization. The findings demonstrate that the calligrapher employed these principles in both Chalipa's pieces and his inscriptions. However, distinctions in the form of Chalipa and inscriptions led to variations in how these principles were applied in their respective works. Notably, the choice of surface played a significant role, with paper being the preferred medium for Chalipa pieces, while materials like stone, tile, or wood were used for inscriptions.

Additionally, the constraints imposed by the customer, including limited space and frame for inscriptions, exerted a noteworthy influence, restricting the calligrapher's application of the principles governing Baseline, Combination, and Visual Weight compared to the more flexible format of Chalipa. For instance, regardless of word count, the uniform size frame for all stanzas limited the calligrapher's ability to achieve optimal combinations, baselines, and visual weight, a limitation not present in Chalipa pieces. Other factors contributing to these differences included adjustments in surface size for Chalipa or inscriptions and the limitations inherent in inscription implementation, such as using a dang pen. Taking into account the reasons identified in the research, Mohammad Saleh employed distinct methods and principles in applying the Baseline, Combination, and Visual Weight systems in his works.

Acknowledgments

In the end, I would like to express my deepest gratitude to Mr. Hasan Ghader for his invaluable advice and for generously providing images of the article.

Conflict of Interest

This research adheres to publication ethics and maintains transparency, ensuring there is no conflict of interest.

نشانی پایگاه نشریه: http://journal.richt.ir/mbp
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه || شمارهٔ ۲۶ || سال هفتم || زمستان ۱۴۰۲ ||

کنکاشی در اصول خوشنویسی حاکم‌بر آثار چلیپا و کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی، براساس سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری

ساناز آرین[I]

نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۳۳۸ - ۳۱۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۱
شناسهٔ دیجیتال (DOI): https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.26.313



چکیده

«محمدصالح اصفهانی»، یکی از خوشنویسان و کتیبه‌نویسان مطرح دورهٔ صفوی، حکومت «شاه‌سلیمان» و «شاه‌سلطان‌حسین» بوده است. براساس یافته‌ها، تعداد قابل‌توجهی از کتیبه‌های نستعلیق موجود در بناهای شهر اصفهان متعلق به وی است. افزون‌بر این، از محمدصالح، قطعات چلیپا نیز موجود است. بر این‌اساس، در مطالعات حوزهٔ خوشنویسی و دست‌یابی به شیوه‌های تحلیل در آن، بررسی آثار وی حائز اهمیت است. هدف از این پژوهش، بررسی تفاوت‌های موجود میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری‌های محمدصالح اصفهانی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری است. پرسش این است که، تفاوت‌های میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری‌های محمدصالح اصفهانی بنابر اصول حاکم‌بر خوشنویسی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری چیست؟ و دلایل آن‌ها کدام‌اند؟ فرضیهٔ این پژوهش بیانگر این است که میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری محمدصالح تفاوت‌هایی وجود دارد که با توجه به اصول حاکم در سه نظام خوشنویسی ذکرشده، قابل شناخت و بررسی است. این نوشتار به‌روش توصیفی-تحلیلی و با مطالعهٔ نمونه آثار محمدصالح اصفهانی، ازجمله کتیبه‌های موجود در سه بنای شهر اصفهان (مدرسهٔ چهارباغ، امامزاده اسماعیل و سنگ‌قبر آرامگاه صائب‌تبریزی) و چند قطعهٔ دست‌نویس (موجود در منابع موزه‌ای و کتابخانه‌ای) و استفاده از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده است. نتایج پژوهش بیان می‌کند که تفاوت‌هایی در به‌کار بستن اصول خوشنویسی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری در قطعات چلیپا و کتیبه‌ها وجود دارد که دلایل مختلفی ازجمله: محتوای متن، محدودیت‌های اجرا، دانگ قلم، سطح متناسب برای اجرای قطعه یا کتیبه و... بر آن تأثیرگذار است و محمدصالح اصفهانی با آگاهی و براساس دلایل مطرح‌شده، روش و اصول متفاوتی برای خوشنویسی آثار چلیپا و کتیبه‌نگاری آثار خود اتخاذ کرده است.

کلیدواژگان: اصول خوشنویسی، محمدصالح اصفهانی، چلیپا، کتیبه‌نگاری، نستعلیق، دورهٔ صفوی.

I. کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، پژوهشگر مستقل، تهران، ایران.
Email: s.a.sanazarian@gmail.com

ارجاع به مقاله: آرین، ساناز، (۱۴۰۲). «کنکاشی در اصول خوشنویسی حاکم بر آثار چلیپا و کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی، براساس سه نظام کرسی، ترکیب و وزن بصری». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۷ (۲۶): ۳۳۸-۳۱۳. https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.26.313
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://journal.richt.ir/mbp/article-1-773-fa.html

ناشر: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری
حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است و نویسنده تحت مجوز Creative Commons Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقالهٔ چاپ شده را در سامانه به اشتراک بگذارد، منوط بر این‌که حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه مقاله در این مجله اشاره شود.

مقدمه

براساس پژوهش‌های انجام‌شده، یکی از شیوه‌های مطالعهٔ آثار هنری، تجزیه‌وتحلیل آثار هنرمندان و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آن‌هاست (حسینی و نادعلیان، ۱۳۹۶: ۹۰). این امر در حوزهٔ مطالعات خوشنویسی نیز حائز اهمیت است؛ بر همین‌اساس، شناخت قواعد، استنباط ساختار و اصول[۱] حاکم‌بر خط نستعلیق، ازجمله موضوعاتی است که برای شناخت هرچه بهتر تحول و تکامل این خط موردنیاز است (حسینی‌رشتخوار و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۸).

با پدید آمدن خط نستعلیق در نیمهٔ قرن هشتم هجری‌قمری، به‌عنوان دومین خط کاملاً ایرانی که به‌لحاظ زیبایی فرم و ساختار در جایگاهی قرار گرفت که لقب «عروس خطوط اسلامی» را از آنِ خود کرد، دورهٔ جدیدی از کاربرد فراگیر آن در هنرهای مختلف آغاز شد. با گسترش استفاده از این خط، نُسخ خطی بسیاری چه مذهبی و چه غیرمذهبی با آن کتابت شدند[۲] (مایل‌هروی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). در همین مکتب «میرعلی تبریزی»[۳] بنا به ضرورتِ زمان به اصول و قواعدبندی خط نستعلیق پرداخت (آژند، ۱۳۸۳: ۲۷)؛ درواقع، وی نخستین شخصی است که این خط را قانونمند کرده و به آن سر و سامان بخشیده است (انجمن خوشنویسان، ۱۳۶۸: ۹۹).

خط نستعلیق براساس نوع کاربرد و هدف آن در قالب‌های[۴] مختلفی نوشته می‌شود. در دوره‌های مختلف تاریخی، خوشنویسان هر دوره بنا به استعداد و سبقهٔ کاری خود در خوشنویسی، تسلط بر قالب‌های مختلف پیدا می‌کردند. با روی‌کار آمدن سلسلهٔ صفوی[۵] استفاده از کتیبه‌های نستعلیق در تزئینات معماری نمود بارزتری پیدا می‌کند (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴) و هنرمندان نستعلیق‌نویس همانند «محمدصالح اصفهانی»[۶] در کنار نگاشتن آثار مشقی به کتیبه‌نویسی در بناهای این دوره نیز روی می‌آورند.

محمدصالح اصفهانی، یکی از خوشنویسان و کتیبه‌نویسان مطرح دورهٔ صفوی، حکومت «شاه‌سلیمان» و «شاه‌سلطان‌حسین» بوده است. براساس یافته‌ها، تعداد قابل‌توجهی از کتیبه‌های نستعلیق موجود در بناهای شهر اصفهان متعلق به وی است. افزون‌بر این، از وی قطعات چلیپا نیز موجود است. بر این‌اساس، در مطالعات حوزهٔ خوشنویسی و دستیابی به شیوه‌های تحلیل در آن بررسی آثار وی حائز اهمیت است. هدف از این پژوهش، بررسی تفاوت‌های موجود میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری‌های محمدصالح اصفهانی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری است.

پرسش‌ها و فرضیه پژوهش: در این پژوهش، پرسش این است که تفاوت‌های میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری‌های محمدصالح اصفهانی بنابر اصول حاکم‌بر خوشنویسی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری چیست؟ و دلایل آن‌ها کدام‌اند؟ فرضیهٔ این پژوهش بیانگر این است که میان قطعات چلیپا و کتیبه‌نگاری محمدصالح تفاوت‌هایی وجود دارد که با توجه به اصول حاکم در سه نظام خوشنویسی ذکرشده قابل‌بررسی است.

روش پژوهش: در این پژوهش پس از بررسی پیشینهٔ پژوهش و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، ساختار پژوهش به سه بخش تقسیم شده است؛ در بخش اول و دوم، به مطالعه و بررسی اصول یادشده در آثار مشقی و سپس در آثار کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی پرداخته شده است؛ و در بخش سوم، براساس اطلاعات به‌دست‌آمده سعی‌بر تحلیل داده‌ها به‌منظور پاسخ‌گویی به پرسش‌های انجام‌شده است. به‌منظور ارائهٔ پاسخ دقیق، از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی در این نوشتار استفاده شده است که داده‌های آن با مطالعهٔ نمونهٔ آثار محمدصالح اصفهانی، ازجمله چند کتیبهٔ موجود در بناهای شهر اصفهان (مدرسهٔ چهارباغ، امامزاده اسماعیل و سنگ‌قبر آرامگاه صائب‌تبریزی) و چند قطعه دست‌نویس (موجود در منابع موزه‌ای و کتابخانه‌ای) به‌دست آمده و در انتها به‌شیوهٔ کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

براساس بررسی‌های صورت‌گرفته، چنین به‌نظر می‌رسد که پیش از این تحقیقات مشخصی دربارهٔ اصول حاکم‌بر خوشنویسی آثار محمدصالح اصفهانی صورت نگرفته است، اما در میان پژوهش‌های فارسی نمونه‌هایی وجود دارد که به‌طور اختصاصی در آن به معرفی آثار کتیبه‌نگاری وی و یا دسته‌بندی آن‌ها پرداخته شده است. مقالهٔ «خسروی بیژائم» با عنوان «نستعلیق در کتیبه‌های مکتب اصفهان با تکیه‌بر آثار محمدصالح اصفهانی» در مجموعه مقالات خوشنویسی گردهمایی مکتب اصفهان (۱۳۸۶) تنها پژوهش یافت‌شده است که در آن به کتیبه‌های نستعلیق محمدصالح اصفهانی پرداخته شده است. نویسنده در این پژوهش، به‌صورت گذرا به معرفی مکان، محتوا و شیوهٔ اجرایی هر کتیبه پرداخته است؛ هم‌چنین شیوهٔ اجرای کتیبه‌ها با یک‌دیگر مقایسه شده است. در رسالهٔ دکتری خسروی بیژائم (۱۳۹۵) با عنوان «پیدایش کتیبه‌نگاری نستعلیق در تزئینات معماری دورهٔ تیموری ایران و سیر تحول آن در دورهٔ صفوی» وی به شناسایی تحولات فرمی و مضمونی در کتیبه‌نگاری نستعلیق، تحولات ساختاری خط نستعلیق، معرفی خوشنویسان نستعلیق دورهٔ تیموری و صفوی، تنوع شیوه‌های اجرا و غیره نیز پرداخته است. ماحصل این رساله، دستیابی به ویژگی‌های کتیبه‌های نستعلیق دورهٔ صفوی و تیموری درمورد شیوهٔ اجرا، فرم و مضمون آن‌ها است. «مهدی مکی‌نژاد» در مقاله‌ای با عنوان «طبقه‌بندی کتیبه‌ها در معماری دورهٔ صفوی» (۱۳۸۶) کوشیده است تا به طبقه‌بندی کتیبه‌ها در این دوره بپردازد؛ به‌همین‌منظور آن‌ها را ازنظر نوع خط، مواد و مصالح و مضمون موردمطالعه قرار داده است و نمونه‌های تصویری برای هرکدام از آن‌ها ارائه داده است. درراستای این هدف، مکی‌نژاد به کتیبه‌های نستعلیق محمدصالح اصفهانی در مدرسهٔ چهارباغ نیز اشاره کرده است. «هنرفر» در پژوهش خود «فهرست کتیبه‌های تاریخی در آثار باستانی اصفهان» به معرفی کتیبه‌های اصفهان در دوره‌های مختلف تاریخی پرداخته که در دورهٔ صفوی کتیبه‌های محمدصالح اصفهانی را ازنظر نوع، شیوهٔ اجرا، فرم و مضمون آن‌ها معرفی کرده است (هنرفر، ۱۳۴۸الف). در مقالهٔ «محی‌الدین آقاداوودی» و همکاران با عنوان «گونه‌شناسی کتیبه‌های مسجد-مدرسهٔ چهارباغ اصفهان با تأکید بر ویژگی‌های ساختاری» (۱۳۹۷) همان‌طورکه از عنوان پیداست، پژوهشگران به گونه‌شناسی ساختاری کتیبه‌های مسجد-مدرسهٔ چهارباغ پرداختند و در بخش معرفی کاتبان به محمدصالح اصفهانی و کتیبه‌های وی اشاراتی داشته‌اند. مقاله با عنوان «طبقه‌بندی مضمونی کتیبه‌های نستعلیق در آرایه‌های چوبی وابسته به معماری دورهٔ صفوی ایران» نوشتهٔ «صالحی‌کاخکی» و همکاران (۱۳۹۶) نیز از دیگر پژوهش‌هایی است که در آن، اشاره‌ای به کتیبه‌های نستعلیق محمدصالح اصفهانی کرده است.

مروری بر اصول حاکم‌بر خوشنویسی

در این پژوهش برای بررسی اصول حاکم‌بر آثار محمدصالح اصفهانی، به مطالعه و بررسی سه نظام یادشده (نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری) به‌طور جداگانه در آثار چلیپا[۷] و کتیبه‌نگاری وی پرداخته شده است. یکی از کامل‌ترین اسناد مکتوب که به معرفی اصول هنری برای سنجش و ارزیابی خط نستعلیق پرداخته است، رسالهٔ آداب‌المشق «باباشاه اصفهانی» است. در فصل دوم این رساله با عنوان «در بیان اجزای خط» این‌گونه آمده است: «بدان که اجزای خط بر دو قسم است: تحصیلی و غیرتحصیلی؛ تحصیلی آن است که کاتب را به ممارست و مداومت حاصل می‌باید گردد پخته ساختن و غیرتحصیلی آن‌که چون تحصیلی حاصل شود، آن نیز حاصل شود» (الاصفهانی، ۱۳۹۱: ۸۵). افزون‌بر این، وی قواعد دوازده‌گانه‌ای را که زیرمجموعهٔ اجزای تحصیلی یا اکتسابی است، این‌گونه مطرح کرده است: ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح و دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شأن (مایل‌هروی، ۱۳۷۲: ۱۵۲-۱۴۹).

از مهم‌ترین اصول خوشنویسی که از ابتدا برای نوشتن مفردات و بعد برای همهٔ قالب‌های آن اهمیت به‌سزایی دارد، تعیین خط کرسی است؛ معنای تحت‌الفظی کرسی، مکان جای‌گرفتن است (قطاع، ۱۳۸۰: ۸۳). درواقع، خط کرسی یا خط زمینهٔ خطی اصلی است که جای حروف و کلمات هر سطر بر مبنا و قاعدهٔ آن نگاشته و تعیین می‌گردد (حسینی و نادعلیان، ۱۳۹۶: ۹۵). ازطرفی می‌توان این‌گونه بیان کرد که این خط به‌عنوان محور و اصلی برای جایگاه حروف و کلمات است که هر خوشنویس بنابر دانش، ذوق و خلاقیت خود می‌تواند جلوه‌هایی ویژه براساس دخل‌وتصرف خود در آن‌ها ایجاد کند.

اصل ترکیب‌بندی از اصول مهم در قواعد خوشنویسی است. درواقع، ترکیب‌بندی مهم‌ترین شاخصه در نحوهٔ چینش حروف و کلمات و مدیریت نحوهٔ اتصالات آن‌ها است. جدای از این، ترکیب‌بندی[۸] در چلیپا دارای قواعد و اصول خود است و ممکن است در جایی ترکیب یک سطر به‌تنهایی کامل به‌نظر رسد و ازنظر مدیریت زیبایی‌شناسی توسط خوشنویس تمامی اصول رعایت شده باشد، اما همان‌سطر در قالب چلیپا و در کنار باقی سطرهای نگاشته‌شده دچار کاستی‌هایی در کل اثر باشد. در رساله‌های خوشنویسی این‌چنین بیان‌شده است که اصل خط؛ «نقطه»[۹] است و از ترکیب آن «خط» حاصل می‌شود. با توجه به این توضیح، درواقع خوشنویس بلافاصله از نقطه به ترکیب می‌رسد. «عبدالله صیرفی» در رسالهٔ آداب‌الخط 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 کلمهٔ مرکب بنویسی، باید که دو قاعده را رعایت کنی؛ یکی کرسی و دیگری تناسب حروف» (شهیدانی، ۱۳۹۷: ۹۵).

از منظری دیگر، حُسن تشکیل و حُسن وضع در خوشنویسی از اجزای ترکیب‌بندی بوده و در نگاه قدما ملاک کمال هنری در خط، رسیدن به حُسن خط است که خود بر دو قسم است؛ حُسن تشکیل و حُسن وضع (رضوی‌فرد و پورمند، ۱۳۹۶: ۵۷). درک و فهم بصری خوشنویس، در ایجاد وزن بصری مناسب در هر سطر و به‌طبع آن در کل اثر می‌تواند در ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی آن نقش به‌سزایی ایفا کند. ازطرفی دیگر، رعایت فضاهای منفی و مثبت عاملی برای ایجاد تعادل و توازن در نسبت‌های سیاه و سفید در خوشنویسی است. ایجاد این تعادل و توازن در نظام کلی بر حُسن ترکیب تأثیرگذار است؛ بنابراین این قواعد (سه نظام: کرسی، ترکیب‌بندی و وزن بصری) به بررسی آثار مشقی و کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی پرداخته می‌شود.

جست‌وجوی نظام کرسی در آثار مشقی محمدصالح اصفهانی

در این بخش نظام کرسی در سه اثر چلیپا از محمدصالح اصفهانی موردمطالعه قرار می‌گیرد. این سه اثر به‌ترتیب قطعهٔ چلیپا موجود در موزهٔ کتابخانهٔ ملک تهران به تاریخ ۱۱۰۱هـ.ق.، قطعهٔ چلیپا موجود در موزهٔ ملی ایران به تاریخ ۱۱۱۰هـ.ق. و قطعه‌ای از مجموعهٔ کتاب مرقع رنگین که توسط «انجمن خوشنویسان ایران» به چاپ رسیده است، معرفی خواهند شد.

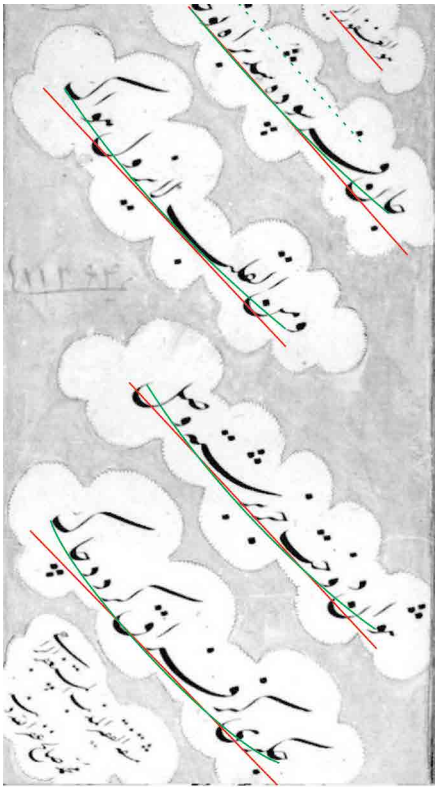
همان‌طورکه اشاره شد، براساس چارچوب و اصول موجود در قالب چلیپا، زاویهٔ خط کرسی از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. در چلیپای اول، خط کرسی در هر چهار سطر یکسان و با شیب حدودی ۴۲٫۷ درجه نسبت به راستای عمودی کاغذ، اجرا شده است (تصویر ۱)؛ این امر، مبنی‌بر به‌کارگیری مبانی خط کرسی توسط محمدصالح در این اثر است. یکی بودن این زوایا می‌تواند در تناسب و توازن و ایجاد ترکیبی زیبایی‌شناسانه در کل اثر تأثیرگذار باشد. افزون‌بر این، براساس قاعدهٔ کلی، خط کرسی در قالب چلیپا روی یک محور افقی و صاف کشیده نمی‌شود و به‌صورت خطی انحنادار ترسیم می‌گردد و به‌همین دلیل، کلمات در شروع و انتهای هر سطر بالاتر نوشته می‌شوند. در قطعهٔ

یادشده، این اصل با انحنای ظریفی در ابتدا و انتهای هر سطر و با نسبت یکسان میان آن‌ها به‌خوبی اجرا شده است.



تصویر ۱: قطعه چلیپا با قلم مشقی رقم محمدصالح اصفهانی به تاریخ ۱۱۰۱ه.ق. (www.malekmuseum.org).

Fig. 1: The Chalipa of Mohammad Saleh Esfahani, 1101 AH. (www.malekmuseum.org).



تصویر ۲: قطعه چلیپا با قلم مشقی رقم محمدصالح اصفهانی به تاریخ ۱۱۱۰ه.ق. (مرکز اسناد نسخ خطی موزهٔ ملی ایران).

Fig. 2: The Chalipa of Mohammad Saleh Esfahani, 1110 AH. (Iran National museum's manuscripts archive).

خط کرسی در چلیپای دوم با زوایایی بین ۳۱٫۳ تا ۳۱٫۹ متغیر است و برعکس چلیپای قبلی با یک زاویهٔ مساوی در سطرها مواجه نیستیم؛ هرچند که این اختلاف بسیار جزئی است و در نگاه اول به‌چشم نمی‌آید، به‌نظر می‌رسد این امر ممکن است به‌دلیل کشیده‌ها و نوع ترکیب‌بندی باشد که محمدصالح در این اثر به‌کار برده است (تصویر ۲). نکتهٔ دیگر، کمتر بودن زاویهٔ انحنایی در سطر سوم این چلیپا است که دلیل آن نگارش حرف «ل» در انتهای واژهٔ «وصل» است. در چلیپای قبلی قافیهٔ یکسان در متن شعر، دلیلی برای هماهنگی انحنای کرسی هر چهار سطر بوده است، اما در این چلیپا این تکرار وجود ندارد و همین‌امر دلیلی برای ایجاد تفاوت در زاویهٔ سطور است.

در چلیپای سوم، زاویهٔ کرسی هر چهار سطر یکسان و درحدود ۳۱٫۳ درجه است، اما درمورد انحنای کرسی، نکتهٔ متفاوتی نسبت به دو قطعهٔ قبلی وجود دارد (تصویر ۳). انحنای خط کرسی در سطر اول و سوم یکسان بوده و در سطر دوم اجرای حرف «د» انتهایی در واژهٔ «گردد» باعث برهم‌خوردن ریتم انحنای کرسی در انتهای این سطر شده است و در سطر چهارم نیز به‌دلیل محدودیت قاب و عدم کنترل فواصل میان سطرها با تفاوت در انحنای پایانی خط کرسی مواجه هستیم. به‌نظر می‌رسد رعایت این نکات، تأثیر قابل‌توجهی در تناسبات[۱۰] و ترکیب‌بندی آثار خوشنویسی در قالب‌های مختلف داشته باشد.



تصویر ۳: قطعهٔ چلیپا با قلم مشقی رقم محمدصالح اصفهانی بدون تاریخ (مرقع رنگین، ۱۳۶۴).
Fig. 3: The Chalipa of mohammad Saleh Esfahani, undated, (Moragha Rangin, 1985).

جست‌وجوی نظام ترکیب‌بندی در آثار مشقی محمدصالح اصفهانی

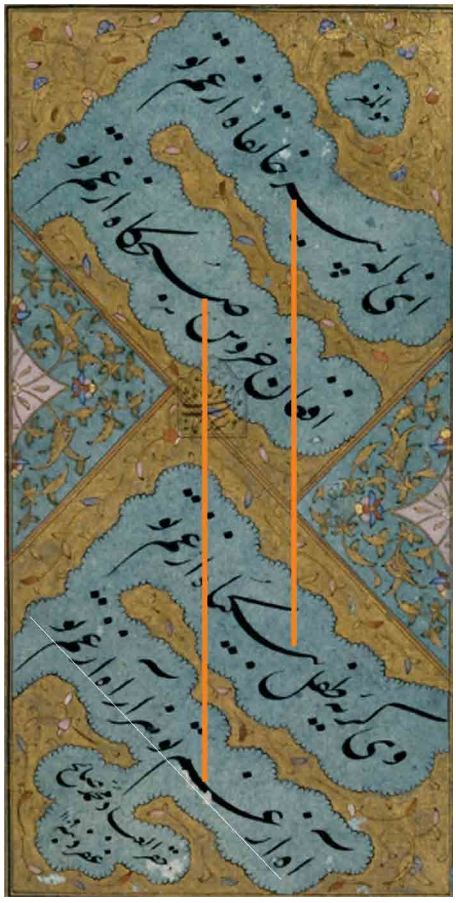
پس از مطالعهٔ نظام کرسی در آثار چلیپا محمدصالح اصفهانی، در این بخش نظام ترکیب‌بندی، براساس قواعد و اصول ذکرشده در آن را در سه اثر چلیپای محمدصالح اصفهانی موردبررسی قرار می‌دهیم. در چلیپای اول چهار واژهٔ «پیر، صبحگاه، بیگناه و غم» به‌عنوان کشیده (مدات) انتخاب شده‌اند. به‌نظر می‌رسد با توجه به قاب کلی چلیپا و فاصلهٔ بین سطرها که از تعادل مناسبی برخوردار است، محمدصالح کلمات درستی را برای کشیده‌ها انتخاب کرده است. بُعد دیگری از نظام ترکیب‌بندی، متصل‌نویسی است. براساس مطالعات انجام‌شده، متصل‌نویسی عبارت است از این‌که خوشنویس به اختیار و توانمندی خود و در راستای مدیریت سطر، سطح و ترکیب‌بندی گاهی اقدام به اتصال بین کلماتی که به‌صورت جداگانه نیز نوشته می‌شوند، کند؛ مانند اتصال «بی و گناه» که «بیگناه» را تشکیل می‌دهد و محمدصالح برای ایجاد ترکیب‌بندی مناسب در اثر خود از آن بهره برده است (تصویر ۴). نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در بررسی ترکیب‌بندی این قطعه، اجرای سرکش حرف «گ» کوتاه‌تر و با زاویه‌ای متفاوت از سرکش واژهٔ «گریه» است. این سرکش به‌گونه‌ای اجرا شده تا در خط کرسی نقطه‌های این سطر قرار گیرد و تناسب بهتری ایجاد کند. لازم به‌ذکر است، نگارنده معتقد است که با کمی تغییر فواصل و روی هم‌انداختن کلمات محمدصالح می‌توانست طول هر چهار سطر را یکسان کرده و حسن هم‌جواری بهتری در اثرش ایجاد کند.



تصویر ۴: استفاده از اصل متصل‌نویسی در ایجاد تناسب و ترکیب‌بندی صحیح (www.malekmuseum.org).

Fig. 4: The utilization of conjunction writing to achieve meticulous proportion and combination, (www.malekmuseum.org).

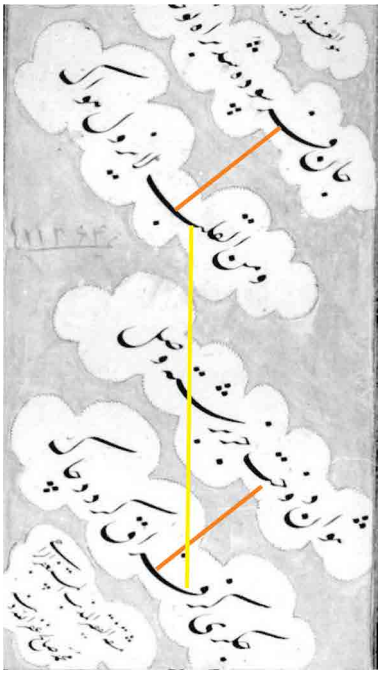
نکتهٔ قابل‌تأمل دیگر، رابطهٔ کشیده‌ها در چهار مصرع است که معمولاً در قاعدهٔ کلی چلیپا بهترین حالت ممکن زیرهم قرارگیری آن‌ها است و یا این‌که کشیدهٔ مصراع دوم نسبت به اولی کمی متمایل به راست یا چپ باشد. در این چلیپا محمدصالح با انتخاب کلمات «پیر»، «صبحگاه»، «بیگناه» و «غم» در چهار مصراع دو خط عمودی فرضی در موازات خط عمود کاغذ ایجاد کرده که باعث هم‌آهنگی و ایجاد چهارچوب مناسب در اثر شده و مسیر نگاه مخاطب را به خود معطوف می‌دارد (تصویر ۵).



تصویر ۵: رابطه کشیده‌ها در ترکیب‌بندی چلیپا (www.malekmuseum.org).

Fig. 5: The connection between strokes in Chalipa's combination (www.malekmuseum.org).

محمدصالح در انتخاب ریتم[۱۱] کشیده‌ها در چلیپای دوم توانسته با انتخاب کلمات «القلب»، «برشته» و «فراق» در سطرهای دوم تا چهارم علاوه‌بر ایجاد خطوط فرضی عمود بر کرسی هر دو سطر، خط فرضی دیگری در موازات با راستای لبهٔ کاغذ ایجاد کند (تصویر ۶). انتخاب کشیدهٔ «فر» در سطر اول با توجه به این‌که کلمهٔ دیگری برای کشیده وجود نداشت و ازطرفی هم‌آهنگی بصری با کشیدهٔ «فر» در واژهٔ «فراق» و «فرسوده» و ایجاد ریتم از نکات قابل‌توجه در این ترکیب‌بندی است.



تصویر ۶. رابطهٔ کشیده‌ها در ترکیب‌بندی چلیپا (مرکز اسناد نسخ موزهٔ ملی ایران).
Fig. 6: The connection between strokes in Chalipa's combination (Iran National museum's manuscripts archive).

باتوجه به طول و عرض قاب این قطعه به‌نظر می‌رسد بهتر بود فاصلهٔ بین سطرها کمتر شود تا به ترکیب‌بندی و تناسب بهتری در این چلیپا رسید. این نقص، هم‌چنین در ترکیب‌بندی رقم خوشنویس تأثیرگذار بوده و باعث شده به‌دلیل محدودیت فضا ترکیب‌بندی مناسبی در این بخش نیز ارائه نشود. افزون‌بر این، حُسن هم‌جواری در برخی کلمات همانند «هواک» در مصراع دوم و «چاک» در مصراع چهارم به‌خوبی رعایت نشده است که می‌تواند دلیل دیگری برای نبود تناسب اصولی در ترکیب‌بندی کلی اثر باشد.

در چلیپای سوم، همانند چلیپای دوم فاصلهٔ بین سطرها زیاد است. این مسأله با توجه به کم بودن عرض قاب باعث فشردگی و عدم تناسب در ترکیب‌بندی سطرها شده است. استفاده از اصل متصل‌نویسی کلمات که در چلیپاهای دیگر محمدصالح نیز دیده شد، در این‌جا در کلمات «بهزار» و «بشب» در سطر سوم نیز به‌کار رفته است (تصویر ۷). در خط اول با انتخاب کشیدهٔ کلمهٔ «فلک» و هم‌آهنگی آن با کلمهٔ «سنگ» در سطر دوم خط فرضی موردنظر ما تا سطر چهارم و واژهٔ «فلک» ایجاد شده است که هم‌راستای خط عمود بر لبه کاغذ است. به‌نظر می‌رسد در سطر سوم خوشنویس می‌توانست با انتخاب کلمهٔ «شب» به‌عنوان کشیده هماهنگی مناسب‌تری در بین کشیده‌ها و درراستای خط فرضی یادشده، ایجاد کند که با انتخاب «بهزار» این هماهنگی کم‌رنگ شده است. استفاده از هم‌شکلی در انتخاب کشیدهٔ سطر اول و چهارم با واژهٔ «فلک» برای رسیدن به ترکیب‌بندی متناسب از دیگر نکات قابل‌توجهی است که محمدصالح از آن بهره برده است (تصویر ۸).



تصویر ۷: اصل متصل‌نویسی در ترکیب‌بندی چلیپا (مرقع رنگین، ۱۳۶۴).
Fig. 7: The utilization of conjunction writing in Chalipa's combination (Moragha Rangin, 1985).



تصویر ۸: رابطهٔ کشیده‌ها در ترکیب‌بندی چلیپا (مرقع رنگین، ۱۳۶۴).
Fig. 8: The connection between strokes in Chalipa's combination (Moragha Rangin, 1985).

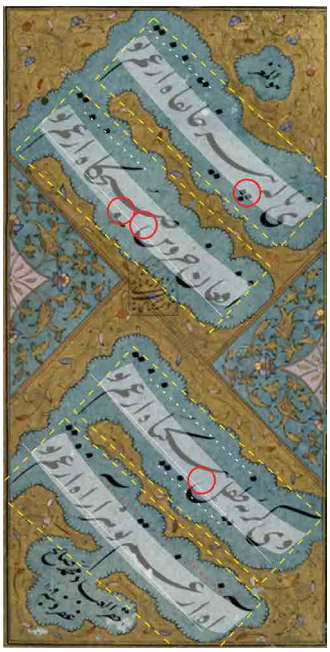
جست‌وجوی نظام وزن بصری در آثار مشقی محمدصالح اصفهانی

در چلیپای مورد بحث (تصویر ۹) انتخاب درست و اصولی فاصلهٔ بین سطرها تعادل مناسبی در کل اثر ایجاد کرده است و باعث شده یکی نبودن طول و عرض آن‌ها به‌لحاظ بصری خللی در قطعه ایجاد نکند. همان‌طورکه قبلاً نیز اشاره شد، در این چلیپا ما با قافیه‌های یکسانی در متن شعر مواجه هستیم که محمدصالح با استفاده از جای‌گذاری مناسب نقطه‌ها در قافیهٔ «از غم تو» به ایجاد توازن در هر سطر دست پیدا کرده است. اگر جدای از نقش نقطه به‌عنوان ملاکی برای اندازه‌گیری حروف، از آن به‌عنوان عاملی برای ایجاد توازن در ترکیب‌بندی یاد کنیم (حسینی و

نادعلیان، ۱۳۹۶: ۹۵). محمدصالح از این عامل در جهت ساماندهی و مدیریت خلوت و جلوت[۱۲] (فضاهای منفی و مثبت) قطعات چلیپای خود بهره کافی برده است.

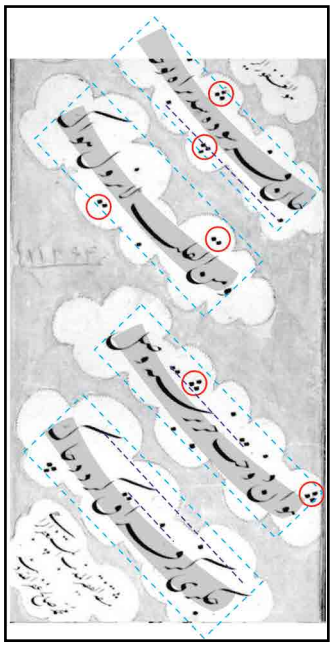
افزون‌بر این، با متصل‌نویسی واژهٔ «بی‌گناه» و قرار دادن نقطه‌های آن در فاصله‌ای مناسب برای ایجاد خط فرضی درراستای نقطه‌های کلمهٔ «طفل» و از بین بردن فضای منفی (خالی) ایجادشده در بخش پایینی خط کرسی مدیریت خود را در ایجاد توازن و تعادل در ترکیب‌بندی به‌نمایش گذاشته است. همین اصل، در سطر دوم و با هم‌راستا کردن نقطهٔ حرف «ب» در کلمهٔ «صبحگاه» و حروف «ن و س» در «افغان و خروس» سنگینی وزن کشیدهٔ سطر را به تعادل و فضای منفی ایجاد شده را مدیریت کرده است.

در چلیپای دوم (تصویر ۱۰) به‌دلیل فاصلهٔ زیاد میان سطرها تناسبات میان فضای منفی و مثبت دچار به‌هم‌ریختگی شده است که مذهب با ایجاد دندانه‌ها در فضای اطراف هر سطر سعی‌در پوشاندن این ضعف داشته است؛ همان‌طورکه قبلاً اشاره شد، یکی نبودن طول و عرض سطرها در زیبایی‌شناسی اثر بسیار تأثیرگذار است. در سطر اول، خوشنویس برای کم‌رنگ شدن این ضعف و ایجاد توازن و تعادل در مدیریت سطوح هر چهار سطر، در بخش پایینی کلمهٔ «فرسوده» از سه نقطه در هم‌آهنگی با نقاط کلمهٔ «شد» استفاده کرده است. افزون‌بر این، با تغییر فاصله و دور کردن نقطه‌ها در کلمهٔ «جان» و «براه» دست به ایجاد تناسب[۱۳] در سطر زده که این نکته در سطر دوم و سوم هم قابل‌مشاهده است؛ هم‌چنین در سطر سوم محمدصالح کوشیده با یکجانشینی سه نقطه کلمهٔ «نتوان» در ایجاد تعادل با سه نقطه کلمهٔ «برشته» به ایجاد وزن بصری متعادل در سطر دست‌یابد. نگارنده معتقد است، محمدصالح در مصراع چهارم به‌دلیل انتخاب نوع نگارش حرف «ک و گ» در چهار واژهٔ «جگری، کز، کرد و چاک» که «الف» آن‌ها به‌صورت عمودی و نه شکسته نوشته شده است، باعث شده تعادل فضای منفی و مثبت در کل سطر به‌هم بریزد و حتی با دورکردن نقطهٔ کلمات «کز و فراق» این نقص برطرف نشود.



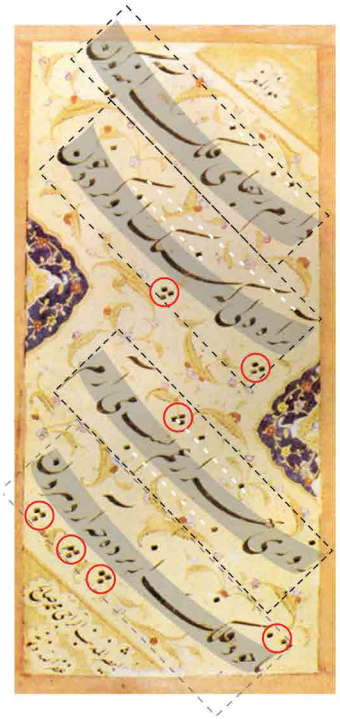
تصویر ۹: مدیریت توازن در ترکیب‌بندی با جای‌گذاری اصولی نقاط و مدیریت فضای منفی (www.malekmuseum.org).

Fig. 9: The balance management in combination by using spots and negative space (www.malekmuseum.org).



تصویر ۱۰: مدیریت فضای نامناسب بین سطرها با ایجاد تعادل در جای‌گذاری نقاط (مرکز اسناد نسخ موزه ملی ایران).

Fig. 10: The management of disproportionate space by using the best selection and balance of spots (Iran National museum's manuscripts archive).



تصویر ۱۱: یجاد تناسب در وزن بصری با مدیریت نقاط (مرقع رنگین، ۱۳۶۴).
Fig. 11: Spots management to create proportion and balance (Moragha Rangin, 1985).

طول مستطیل فرضی محاط‌شده در چهار سطر چلیپای سوم (تصویر ۱۱) برخلاف عرض آن‌ها تقریباً یکسان است. به‌نظر می‌رسد، محمدصالح در چند نقطه در ایجاد توازن و وزن بصری مناسب موفق‌تر عمل کرده است؛ به‌طور مثال، با گذاشتن سه نقطه در زیر کشیده «سنگ» در سطر دوم و هم‌راستا کردن نقطه‌های «پر» با آن، سنگینی بخش بالایی سطر را که به‌واسطهٔ سرکش‌ها و نقطه‌ها ایجاد شده، تعدیل کرده است. این امر، در سطر سوم و با دورکردن نقطه‌ها از حرف خود و هم‌راستا کردن آن‌ها با یک‌دیگر نیز اتفاق افتاده است. به‌نظر می‌رسد محمدصالح ابتدا اقدام به‌نگارش حروف و کلمات بدون نقطه نموده و سپس با درنظرگرفتن کرسی مستقل برای نقاط و توجه به مدیریت فضای کلی سطر اقدام به اجرای نقاط نموده است؛ هم‌چنین، محمدصالح می‌توانست با روی‌هم سوارکردن کلمه‌های «تا و خود» و ادغام نقاط آن‌ها با یک‌دیگر از سنگینی نقطه‌های بخش انتهایی خط بکاهد که این امر میسر نشده است.

جست‌وجوی نظام‌های سه‌گانه در کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی

در بخش پیشین نمونه‌های موردنظر این پژوهش در قالب چلیپا براساس سه نظام کرسی، ترکیب و وزن بصری مورد مطالعه قرار گرفت. در این بخش به مطالعهٔ آثار کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی براساس سه نظام یادشده، پرداخته می‌شود. این آثار به ترتیب، کتیبهٔ سنگ قبر آرامگاه صائب‌تبریزی به سال ۱۰۸۷هـ.ق.، کتیبهٔ گچ‌بری دهلیز ورودی امام‌زاده اسماعیل به سال ۱۱۱۱هـ.ق. و کتیبه‌های هشتی ورودی، سرسرای شمالی و دو لنگه در موجود در مدرسهٔ چهارباغ بین سال‌های ۱۱۱۸ تا ۱۱۲۰ هـ.ق. است.

کتیبهٔ سنگ‌قبر صائب‌تبریزی اصفهان

کتیبه‌های موجود برروی سنگ قبر صائب‌تبریزی که به روش حجاری برجسته کار شده[۱۴]، به دو بخش تقسیم می‌شوند (تصویر ۱۲). بخش اول مربوط به متن شعری از صائب است که در ۱۰ قاب



تصویر ۱۲. کتیبهٔ سنگ قبر آرامگاه صائب‌تبریزی در اصفهان ۱۰۸۶ه.ق. (نگارنده، ۱۳۹۶).
Fig. 12: The inscription of Saaeb Tabrizi's tombstone in Isfahan, 1086 AH (Auther, 2017).

پیرامون سنگ به‌طور پیوسته قرار گرفته‌اند و بخش دوم از دو کتیبه با دو مصراع از غزل دیگر صائب تشکیل شده است که در میانهٔ سنگ قرار دارد. باتوجه به ابعاد و تناسبات این قاب‌ها که از قبل توسط سفارش‌دهنده تعیین‌شده، محمدصالح با بررسی ابیات و آگاهی از تناسبات به دانگ موردنظر خود دست پیدا کرده است. بر همین‌اساس، در تمامی قاب‌ها شاهد استفاده از یک نوع دانگ برای نگاشتن کتیبه‌ها هستیم. در قاب‌های کشیده با پرهیز از تراکم حروف و کلمات و ایجاد کشیدگی‌ها به مدیریت فضایی قاب دست پیدا کرده و کرسی واحدی را برای آن‌ها انتخاب کرده است.

باتوجه به این‌که دو قاب بالایی سنگ‌مزار، از محتوای ادبی یکسان با باقی قاب‌های کشیده برخوردار است به‌دلیل کوتاه بودن طول قاب، خوشنویس با حفظ دانگ قلم از طریق ایجاد تراکم در نوشتار و دو کرسی‌کردن سطر در این بخش به ترکیب‌بندی متفاوتی از قاب‌های پیشین دست‌یافته است. دست‌یابی به این مقصود با عنایت به تجربهٔ محمدصالح در حوزهٔ مشق و چلیپا میسر گردیده است؛ هم‌چنین، اصل پیوسته‌نویسی به‌مثابهٔ آثار چلیپای بررسی‌شده در بخش قبل، در اینجا نیز مورداستفاده قرار گرفته است (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: استفاده از اصل متصل‌نویسی در ترکیب‌بندی کتیبهٔ سنگ قبر آرامگاه صائب‌تبریزی در اصفهان ۱۰۸۶ه.ق. (نگارنده، ۱۳۹۶).
Fig. 13: The utilization of conjunction writing in Saaeb Tabrizi's tombstone in Isfahan, 1086 AH (Auther, 2017).

محمدصالح جهت مدیریت سواد و بیاض۱۵ قاب از عامل نقطهٔ مشابه قطعات مشقی بهره برده است. به‌طور مثال در کتیبهٔ «در هیچ پرده نیست نباشد نوای تو» با حذف نقطهٔ حرف «چ» در کلمه «هیچ» و استفاده از مالکیت نقطهٔ «پرده» در هم‌جواری کلمهٔ هیچ جهت خوانایی هر دو کلمه بهره برده است. درجای دیگر، با فن گذاشتن نقطهٔ اضافی به مدیریت فضای مثبت و منفی پرداخته است (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: مدیریت سواد و بیاض در ترکیب‌بندی در کتیبهٔ سنگ قبر آرامگاه صائب‌تبریزی در اصفهان ۱۰۸۶ه.ق. (نگارنده، ۱۳۹۶).
Fig. 14. The management of combination by using Savad and Bayaz in the inscription in Saaeb Tabrizi's tombstone in Isfahan, 1086 AH (Auther, 2017).

کتیبهٔ امامزاده اسماعیل اصفهان

در کتیبه‌های بنای امامزاده اسماعیل[۱۶]، در رواق بقعه با نظام کرسی دو خطی در هر قاب مواجه هستیم. این اتفاق از یک‌سو به‌دلیل نزدیک بودن تناسب طول و عرض قاب‌ها و ازسوی دیگر، به‌جهت وزن ابیات به‌کاررفته در این کتیبه‌ها رخ نموده است. نکتهٔ حائز اهمیت در این کتیبه‌ها عدم توجه به سلسله‌مراتب نوشتار توسط خوشنویس است که نتیجهٔ آن کم‌شدن سرعت خوانایی کتیبه است (تصویر ۱۵). رعایت اصل متصل‌نویسی در چند بخش از این کتیبه قابل‌مشاهده است. در مقابل این اصل، گسسته‌نویسی[۱۷] اصل دیگری است که محمدصالح هوشمندانه جهت مدیریت وزن بصری از آن بهره برده است (تصویر ۱۶). در ادامه از قابلیت مالکیت، جایگاه و جهت نقطه در جهت ایجاد توازن و تعادل بصری در بخش‌هایی از این کتیبه استفاده شده است؛ به‌طور مثال، در بخش ترکیب واژهٔ «شاهنشه فرمان» نقطهٔ فرمان حذف و سه نقطهٔ «ش» به بالای واژهٔ «ف» منتقل شده است (تصاویر ۱۶ و ۱۷).



تصویر ۱۵. عدم توجه به سلسله‌مراتب نوشتار در کتیبهٔ گچ‌بری برجسته رواق بقعهٔ امامزاده اسماعیل اصفهان ۱۱۱۱ ه.ق، (نگارنده،۱۳۹۶).
Fig. 15: Lack of Hierarchy of writing in Emamzadeh Esmaeil's plaster inscription in Esfahan, 1111 AH (Auther, 2017).



تصویر ۱۶. بهره‌مندی از اصل متصل‌نویسی و گسسته‌نویسی در ترکیب‌بندی کتیبهٔ گچ‌بری برجسته رواق بقعهٔ امامزاده اسماعیل اصفهان ۱۱۱۱ ه.ق، (نگارنده، ۱۳۹۶).

Fig. 16. The utilization of conjunction and separation writing in combination in Emamzadeh Esmaeil's plaster inscription in Esfahan, 1111 AH (Auther, 2017).



تصویر ۱۷: ایجاد تعادل با بهره‌مندی از اصل مالکیت نقطه در کتیبهٔ گچ‌بری برجسته رواق بقعهٔ امامزاده اسماعیل اصفهان ۱۱۱۱ ه.ق. (نگارنده، ۱۳۹۶).

Fig. 17: The utilization of dots, in accordance with the principle of ownership in creating balance, Emamzadeh Esmaeil's plaster inscription in Esfahan, 1111 AH (Auther, 2017).

کتیبهٔ مدرسه چهارباغ اصفهان

کتیبه‌های هشتی ورودی مدرسهٔ چهارباغ با دو شیوهٔ کاشی هفت‌رنگ (در بخش پایینی) و منبت روی چوب در بخش بالای کتیبه‌های کاشی اجرا شده است.[۱۸] در این‌جا هم همانند کتیبه‌های سنگ‌قبر صائب، محمدصالح از نظام کرسی دو خطی استفاده کرده است. رعایت اصول حاکم‌بر خوشنویسی کتیبه‌های چوبی و مهارت در اجرای دقیق حروف و کلمات توسط منبت‌کار و ازطرفی کمبود کاربست اصولی سه نظام موردنظر این پژوهش، در کتیبه‌های کاشی، باعث برتری کتیبه‌های منبت روی چوب بر کتیبه‌های کاشی هفت‌رنگ بخش پایینی شده است (تصاویر ۱۸ و ۱۹).



تصویر ۱۸: کتیبهٔ منبت‌چوبی هشتی ورودی مدرسهٔ چهارباغ اصفهان ۱۱۱۹ ه.ق، (اسناد شخصی حسن قادر).

Fig. 18: The wooden inscription in entrance of Chaharbagh School in Esfahan, 1119 AH (Ghader's private collection).



تصویر ۱۹: کتیبهٔ کاشی هفت‌رنگ هشتی ورودی مدرسهٔ چهارباغ اصفهان ۱۱۱۹ هـ.ق. (اسناد شخصی حسن قادر).
Fig. 19: The polychrome tile inscription in entrance of Chaharbagh School in Esfahan, 1119 AH (Ghader's private collection).

بحث و تحلیل

بنابر یافته‌های پژوهش، تحلیل‌های صورت‌گرفته درخصوص قطعات چلیپا نشان می‌دهند، محمدصالح برای دستیابی به سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری از روش‌های مختلفی استفاده کرده است. یکسان بودن درجهٔ شیب در چهار مصرع باعث ایجاد تناسب و توازن و ایجاد ترکیب‌بندی زیبایی‌شناسانه در کل اثر است. بر این‌اساس، وی با ایجاد انحنای ظریف در ابتدا و انتهای سطر و با تمرکز بر رعایت نسبت میان آن‌ها به این امر دست‌یافته است؛ هم‌چنین، وجود قافیه‌های یکسان دلیلی دیگر برای ایجاد هم‌آهنگی در انحنای کرسی قطعات توسط خوشنویس بوده است و در مواردی که قافیه‌های یکسان وجود نداشته، محمدصالح با جابه‌جایی حروف و ایجاد تغییر در درجهٔ شیب مصراع‌ها، ترکیب‌بندی متناسب و متوازنی ایجاد کرده است. علاوه‌بر این، بررسی انجام‌شده نشان می‌دهد در مبحث خط کرسی، توجه اصلی به‌عنوان کرسی مرکب در خط نستعلیق بسیار حائز اهمیت است. در خط نستعلیق خوشنویس با ترکیب‌بندی متفاوت و ایجاد صعود و نزول در نقطه‌ها و کشیدگی‌ها مدیریت یک سطح را برعهده دارد، نه یک خط. در اصل، خوشنویس برای گذاشتن نقطهٔ حروف و کلمات مختلف به کرسی‌های فرضی در کل سطر توجه کرده و آن را به‌عنوان اصلی مهم در مدیریت یک سطح در نظر می‌گیرد.

انتخاب و استفاده درست از کشیده‌ها از دیگر عوامل مهم در نظام ترکیب‌بندی است که محمدصالح از بعد متصل‌نویسی برای دسترسی به این امر استفاده کرده است. ایجاد خط عمود فرضی به‌عنوان عامل مهم دیگر در ایجاد نظام ترکیب‌بندی، مورداستفاده وی بوده است. این خط فرضی با انتخاب صحیح واژگان برای کشیده‌ها و ایجاد ریتم با استفاده از هم‌شکلی در انتخاب کشیده‌ها (مَدات) در قطعات چلیپا قابل‌مشاهده است. استفاده از ظرفیت و نقش نقطه با تکیه‌بر اصل مالکیت[۱۹]، جایگاه و جهت نقطه‌گذاری بر حروف و کلمات، عواملی تأثیرگذار در ایجاد فضای مثبت و منفی و رسیدن به وزن بصری متعادل است که محمدصالح از آن‌ها بهره برده است.

در بررسی سه نظام حاکم‌بر کتیبه‌ها[۲۰] درنظر گرفتن چند اصل بسیار مهم است. در نگاشتن کتیبه، خوشنویسی با صفحهٔ کاغذ مواجه نیست و ابعاد کتیبه معمولاً چندین برابر اندازهٔ کاغذهای مورداستفاده در قالب‌های دیگر است. افزون‌بر این، فاصلهٔ رؤیت کتیبه و زاویهٔ نگاه مخاطب دلیلی برای ایجاد تغییر در تناسبات اجرایی می‌شود. نخستین اصل در تناسب کتیبه‌نگاری نسبت پهنای قلم به طول و عرض کتیبه است؛ به‌طوری‌که خطاط یک متن را به‌گونه‌ای بنویسد که طول و عرض آن مشخص باشد و از ابتدا تا انتها یک کتیبه از یکنواختی و هم‌گونی برخوردار باشد

(مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳۳-۳۲)؛ هم‌چنین، دانگ[۲۱] بالای قلم، جابه‌جایی حروف و کلمات برای ترکیب در قابی از پیش تعیین‌شده باعث تفاوت‌هایی در قالب کتیبه‌نگاری نستعلیق با کتابت، سطرنویسی و چلیپا می‌شود. درصورتی‌که در قلم ثلث، با توجه به ظرفیت و امکانات بصری موجود در آن چند کرسی شدن به‌راحتی قابل اجرا است؛ براساس همین نکات، باید تفاوت‌هایی برای بررسی کتیبه‌ها و اصول حاکم‌بر آن‌ها در مقابل قالب‌های دیگر درنظر گرفته شود.

نکتهٔ مهم و قابل‌توجه دیگر در بررسی خوشنویسی کتیبه‌ها، توجه به این مسأله است که برخلاف قالب‌های مشقی و کتابت که توسط خوشنویس نگاشته می‌شود؛ در کتیبه‌نگاری، مجریان مختلف ازجمله: کاشی‌کار، گچ‌بر، سنگ‌تراش و غیره درنهایت قطعهٔ خوشنویسی‌شده را برای کتیبه اجرا می‌کنند. باتوجه به این‌که در غالب موارد اجراکنندگان کتیبه‌ها از حساسیت کمتری نسبت به ظرافت‌های خوشنویسی برخوردارند، این امر باعث ایجاد تغییرات غیر اصولی در اجرای حروف و کلمات می‌شود.

افزون‌بر این، در بررسی و تحلیل کتیبه‌ها، سه عامل رنگ، نور و نقش بسیار حائز اهمیت است. وجود رنگ در کنار نور به‌عنوان عاملی برای بازنمایی آن، بر ایجاد وزن بصری کتیبه تأثیرگذار است. تضاد رنگی ایجادشده در هر کتیبه براساس شیوهٔ اجرایی آن نقش مؤثری در جدول‌بندی دیداری مخاطب و خوانش کتیبه دارد؛ از جمله، در کتیبه‌های سنگ‌قبر صائب که با شیوهٔ حجاری برروی سنگ اجرا شده است، به‌دلیل تک‌رنگ بودن سنگ و یکنواختی نور در مکان نصب آن خوانش کتیبه‌ها در اولویت دیداری مخاطب قرار نمی‌گیرد و به‌تبع آن جزئیاتی مثل سواد و بیاض، نقطه‌گذاری و اصول موجود در ترکیب‌بندی از دید مخاطب پنهان می‌ماند، اما در مکانی مانند مدرسهٔ چهارباغ که از شیوه‌های اجرایی چون کاشی هفت‌رنگ و منبت چوبی در دو کتیبهٔ مورد بحث در این پژوهش استفاده شده است، همواره در نگاه اول چشم مخاطب برروی حروف، کلمات و اصول حاکم‌بر خط آن حرکت کرده و پس از آن معطوف به زمینه می‌شود. در گچ‌بری‌های امامزاده اسماعیل نیز با بهره‌مندی از تضاد رنگی به‌کاررفته در زمینهٔ بازوبندی‌ها ابتدا به تفکیک قاب‌ها از زمینهٔ نارنجی پرداخته و در ادامه با رنگ‌گذاری طلایی حروف و کلمات و ایجاد تلألو و درخشندگی موجبات دیداری هرچه بیشتر مخاطب را برروی نوشتار فراهم آورده است.

نتیجه‌گیری

بنابر بررسی انجام‌شده درراستای پاسخ به پرسش پژوهش ناظر بر چیستی تفاوت‌های میان آثار چلیپا و کتیبه‌نگاری محمدصالح اصفهانی در اصول خوشنویسی براساس سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری و دلایل ایجاد آن‌ها توسط وی، نتایج حاصل نشان می‌دهند که خوشنویس چه در کتابت قطعات چلیپا و چه در نگاشتن کتیبه‌نگاری خود از اصول یادشده بهره برده است، اما وجود تفاوت‌هایی در قالب چلیپا و قالب کتیبه‌نگاری، باعث شده تا وی در کار بستن این اصول در آثار خود تفاوتی قائل شود، از جملهٔ این ویژگی‌ها می‌توان به کاغذ به‌عنوان سطح موردنظر در اجرای قطعات چلیپا و در مقابل آن مصالحی چون سنگ، کاشی و چوب و غیره برای اجرای کتیبه‌ها اشاره کرد؛ هم‌چنین، محدودیت فضا و قاب تعیین‌شده توسط سفارش‌دهنده در کتیبه‌ها عامل مهم و تأثیرگذار در ایجاد محدودیت برای خوشنویس در به‌کار گرفتن اصول حاکم‌بر خوشنویسی در سه نظام: کرسی، ترکیب و وزن بصری در مقایسه با قالب چلیپا است، بدین‌صورت که وجود قاب یک اندازه برای تمامی مصرع‌ها، با وجود تفاوت در تعداد واژگان آن‌ها، خوشنویس را برای ایجاد بهترین ترکیب‌بندی، کرسی و وزن بصری محدود کرده است، درصورتی‌که در چلیپا این محدودیت وجود ندارد. تغییر اندازهٔ سطح مناسب برای اجرا چلیپا یا کتیبه، محدودیت‌های اجرا در کتیبه‌نگاری، دانگ قلم و غیره از دیگر عوامل مؤثر بر این تفاوت‌هاست و محمدصالح با آگاهی

بـر دلایـل مطرح‌شده در پژوهـش، روش و اصـول متفاوتـی در کاربـرد سـه نظـام کرسـی، ترکیـب و وزن بصری در آثـار خـود داشـته اسـت.

سپاسگزاری

در پایـان بـر خـود لازم می‌دانـم از جنـاب آقـای حسـن قـادر بـه خاطـر مشـورت، راهنمایـی و در اختیـار گذاشـتن برخـی از تصاویـر مقالـه قدردانـی و تشـکر نمایـم.

تعارض منافع

ضمن رعایت اخلاق نشر، در این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع وجود ندارد.

پی‌نوشت

۱. شـناخت اصـول و سبک‌شناسی در هـر خـط مبیـن ویژگی‌هـای هنرمندانـه‌ای اسـت کـه براسـاس آن، ارکان خوشنویسـی در هـر خـط شـکل می‌گیـرد و بـه فرآینـدی متمایـز از سـایر خطـوط دسـت می‌یابـد (معنـوی‌راد، ۱۳۹۳: ۵۵).

۲. «سـوچک» معتقـد اسـت «اوج‌گیـری خـط نسـتعلیق در ایـران قـرن نهـم/ پانزدهـم و دهـم/ شـانزدهم بیانگـر ارزش‌هـای والای فرهنگی شعر به‌عنوان یـک رسانهٔ ادبـی وابسته بـود، اما بـه‌زودی ایـن قلـم بـر اقلام دیگـر پیشـی‌گرفته و کاربردهایـی کـه قبـل از آن بـرای خطـوط دیگـر منظـور می‌شـد را از آن خـود کـرد» (Soucek, 2003: 55).

۳. از وی و آثـار او اطلاعـات چندانـی در دسـت نیسـت، امـا از «سـلطان‌علی مشـهدی» در رسـالهٔ آداب خـط وی را هـم‌دورهٔ شـاعر معـروف، «کمـال خجنـدی» کـه در سـال ۸۰۳ هـ.ق.، فوت‌شـده، می‌دانـد؛ بنابرایـن «میرعلـی تبریـزی» نیـز تـا همیـن تاریـخ می‌زیسـته اسـت (قلیچ‌خانـی، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

۴. «قلیـچ خانـی در کتـاب فرهنـگ واژگان و اصطلاحـات خوشنویسـی دربـارهٔ ایـن موضـوع این‌گونـه نوشـته اسـت: «قالب‌هـای خوشنویسـی بـه گونه‌هـای متـداول خط‌نویسـی گوینـد کـه عبارتنـداز: قطعـه، کتابـت، سیاه‌مشـق، چلیپـا، کتیبه‌نویسـی و غیـره» (قلیچ‌خانـی، ۱۳۸۸: ۲۶۸).

۵. شاهان صفوی درپی ایجـاد حکومتی ایرانـی و مذهبی بودنـد و بـرای دست‌یابی بـه ایـن هـدف شاخه‌های هنـری مختلـف، ازجملـه معمـاری و به‌طـور ویـژه خوشنویسـی را در جهـت دسـت‌یابی بـه اهـداف خـود بـه‌کار بردنـد. اسـتقلال علمـی و ادبـی ایـران و ازهم‌گسیختگی روابـط آن بـا کشورهای عرب‌زبان از دوران قبـل (تیموری) آغـاز شده بـود؛ درواقـع، آن‌چـه باعـث تمایـز دورهٔ صفوی بـا دیگـر دوره‌هـای قبـل از خـود شـده اسـت وجـود شـاخصه‌هایی اسـت کـه در سـال‌های قبـل به‌وجـود آمـده بـود (Nasr, 1974: 271-272). بسـیاری از آثـار علمـی و هنـری به‌صـورت مکتـوب و بـا زبـان فارسـی بـه نگـارش درآمـده بودنـد و در همـان زمـان بـود کـه اهمیـت و کاربـرد هرچـه بیشـتر اسـتفاده از مؤلفه‌هـای ایرانـی هماننـد خـط نسـتعلیق رواج پیـدا کـرد. مؤلفه‌ای کـه به‌نظـر می‌رسـد از نظـر پادشـاهان صفـوی کـه بسـیار هنردوسـت هـم بودنـد، به‌عنـوان شـاخص‌ترین عنصـر ایرانـی مورداسـتفاده قـرار گرفـت.

۶. «محمدصالـح اصفهانـی» از نوابـغ خوشنویسـی در دورهٔ سـلطنت «شاه‌سـلیمان» (۱۱۰۵-۱۰۷۷هـ.ق.) و «شاه‌سلطان‌حسـین صفـوی» (۱۱۳۵-۱۱۰۵هـ.ق.) اسـت. او فرزنـد و شـاگرد «میـرزا ابوتـراب» اسـت و بدین‌صـورت شـاگرد بـا واسـطهٔ میرعمـاد محسـوب می‌شـود (خسـروی‌بیژائم، ۱۳۸۶: ۱۰۴). از وی علاوه‌بـر کتیبه‌نـگاری، آثـار مشـقی نیـز در کتابخانـه و موزه‌هـای مختلـف موجـود اسـت. لازم بـه ذکـر اسـت، آثـار بررسی‌شـده در ایـن پژوهـش، تعـداد محـدودی از آثـار مشـقی محمدصالـح اصفهانـی اسـت و ممکـن اسـت آثـار مشـقی دیگـری از وی در منابـع موزه‌ای و کتابخانـه‌ای وجـود داشـته باشـد کـه نگارنـده بـه آن دسترسـی پیـدا نکـرده اسـت.

۷. «چلیپـا» در معنـا یعنـی «مورب و زاویه‌دار نوشـتن هرگونـه از خطـوط». در اصطلاح خوشنویسـی به نوشـتن دو بیـت یـا چنـد بیـت یـا چهـار مصـراع از شـعری بـا پیـام واحـد کـه در یـک صفحـهٔ مسـتطیل و چارچـوب و قواعـد کلاسـیک نوشـته می‌شـود (قلیچ‌خانـی، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

۸. درواقـع «ترکیـب» اولیـن اصـل از اصـول دوازده‌گانـهٔ خوشنویسـی کـه در رسـالهٔ آداب‌المشـق منسـوب بـه «باباشـاه اصفهانـی» ذکرشـده اسـت، به‌حسـاب می‌آیـد. ترکیـب، عبـارت اسـت از آمیـزش معتـدل و موافـق حـرف، کلمـه، جملـه، سـطر و دو سـطر بـا هـم و بیشـتر و خوبـی اوضـاع کلـی آن‌هـا به‌طوری‌کـه خـوش آینـد طبـع سـلیم و ذوق مسـتقیم گـردد (فضائلـی، ۱۳۸۷: ۳۱).

۹. ابـداع نظـام نقطـه یـا سـنجش حـروف براسـاس نقطـه را بـه «ابن‌مقلـه» نسـبت داده‌انـد (Abifares, 2001: 98). معمـولاً فاصلـه بیـن حـروف و کلمـات در یـک سـطر به‌اندازهٔ یـک نقطـه درنظـر گرفتـه می‌شـود. اصـولاً اسـاس اختـلاف در شـیوه و سـبک خوشنویسـان در معیـار و انـدازهٔ نقطـه در خـط آن‌هاسـت (حسـینی‌رشـتخوار و همـکاران، ۱۳۹۶: ۲۱).

۱۰. «روبیـن پاکبـاز» در دایـرةالمعـارف هنـر تعریـف «تناسـب» را این‌گونـه بیـان کـرده اسـت: «نسـبت میـان اجـزا و میـان هـر یـک از اجـزا بـا کل اسـت» (پاکبـاز، ۱۳۸۱: ۱۷۰).

۱۱. منظـور از «ریتـم» در فارسـی وزن، ضـرب و ایقـاع و چگونگـی توالـی و تنـاوب در چیـزی اسـت. (انـوری، ۱۳۸۶: ۳۷۷۰) هم‌چنیـن، حُسـن ترکیـب حـروف و کلمـات درشـت و ریـز و ایجـاد حـرکات موزون بصـری در خـط ایجـاد ریتـم و هماهنگـی می‌کنـد (رسـولی، ۱۳۸۴: ۱۱۰).

۱۲. در لغـت به‌معنـی «پنهـان و آشـکار» اسـت. در خوشنویسـی، از قواعـد دوازده‌گانـه بـوده و بـه صفحه‌پـردازی و تعـادل و تـوازن صفحـه مربـوط اسـت. قواعـد کرسـی، ترکیـب و... بایـد به‌گونـه‌ای رعایـت شـود کـه بخش‌هـای سـفید و خالـی از حـرف و بخش‌هـای دیگـر، شـلوغ و متراکـم به‌نظـر نرسـد (قلیچ‌خانـی، ۱۳۸۸: ۱۷۴).

۱۳. «تناسب» از دیگر اصول مهم است که در خوشنویسی رعایت آن باعث به‌وجود آمدن زیبایی در اثر می‌شود. تناسب اندازه‌گیری اشیاء نسبت به یک‌دیگر است؛ درواقع ساختار شکل‌شناسانه و بصری هر اثر هنری براساس مجموعه‌ای از عناصر بصری آن مشخص می‌شود. ارتباط آن‌ها در کنار هم و نظم میان آن‌ها شبیه آن‌چه در نظام طبیعت وجود دارد، باید به‌شکل مطلوبی باشد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳۲).

۱۴. متن این کتیبه‌ها شامل دو غزل از اشعار صائب‌تبریزی است که با خط نستعلیق در قاب‌های ترنج‌شکل نگاشته شده است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۶۳۵).

۱۵. مقصود از «سواد و بیاض» رعایت و سنجش سیاهی خط و تکمیل مقدار سفیدی است که در حلقه‌های «ص، ض، ط، ظ و...حاصل می‌شود (فضائلی، ۱۳۸۷: ۸۳).

۱۶. این مجموعه کتیبه در ورودی امامزاده و در سرتاسر رواق آن به روش گچ‌بری برجسته اجرا شده است و قاب آن‌ها به شکل ترنجی است (هنرفر، ۱۳۴۸ب: ۹۶).

۱۷. این اصل درمقابل اصل متصل‌نویسی قرار دارد و عبارت است از که گاهی خوشنویس اقدام به جداسازی کلمات پیوسته می‌کند تا به ایجاد تعادل و توازن در ترکیب‌بندی اثر خود دست‌یابد.

۱۸. کتیبه‌های منبت درون قاب مستطیل‌شکل و کتیبه‌های کاشی هفت‌رنگ درون قاب‌های ترنجی‌شکل جای‌گرفته‌اند. (خسروی‌بیژائم، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

۱۹. اندازهٔ نقطه در خوشنویسی با «دانگ» قلم مورداستفاده همواره تناسب داشته، جایگاه نقطه‌گذاری برای حروف و کلمات باید تأکیدی بر افزایش میزان خوانایی داشته باشد و این امر زمانی میسر است که نقطهٔ هر حرف یا کلمه حس تعلق به آن را داشته باشد.

۲۰. «کتیبه» به نوشته‌ای گفته می‌شود که بر موادی چون: سنگ، آجر، گچ کاشی، چوب و... اجرا شود. این نوشته‌ها ممکن است هم‌سطح با زمینه (مانند کاشی) و گاه برجسته و یا گود (مانند سنگ) اجرا شود (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۱۰).

۲۱. پهنای سر قلم را به شش قسمت تقسیم می‌کنند و هر قسمت را یک‌دانگ می‌نامند. ازطرفی قالب‌های مختلف خطوط را با واحد اندازه‌گیری دانگ سنجیده‌اند؛ ازجمله یک‌دانگ مشقی (۲ تا ۵/۲ میلی‌متر، دو دانگ مشقی (۲/۵ تا ۳ میلی‌متر)... (امیرخانی، ۱۳۷۴: ۵؛ جباری و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۷).

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۳). «خوشنویسی در قلمرو مکتب هرات: دوره پیشین (با تأکید بر خط نستعلیق)». کتاب ماه هنر، (۶۹ و ۷۰): ۳۷-۲۴. https://www.magiran.com/paper/1620050

- اسکارچیا، جان‌روبرتو، (۱۳۷۶). تاریخ هنر ایران ۱۰ هنر صفوی، زند و قاجار. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، چاپ اول.

- آقاداوودی، محی‌الدین؛ و زکریایی کرمانی، ایمان؛ و خواجه احمد عطاری، علیرضا، (۱۳۹۷). «گونه‌شناسی کتیبه‌های مسجد-مدرسهٔ چهارباغ اصفهان با تأکید بر ویژگی‌های ساختاری». ی پژوهش هنر، ۸(۱۵): ۸۵-۷۱. Doi: 20.1001.1.23453834.1397.8.15.1.6

- الاصفهانی، باباشاه، (۱۳۹۱). آداب المشق. پژوهش دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی با همکاری دکتر معین نظامی، نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور، تهران: پیکره، چاپ اول.

- انجمن خوشنویسان ایران، (۱۳۶۸). یادنامهٔ محمدرضا کلهر (به مناسبت یکصدمین سالگرد درگذشت کلهر). تهران: انتشارات انجمن خوشنویسان ایران، چاپ دوم.

- انجمن خوشنویسان ایران، (۱۳۶۴). مرقع رنگین (منتخبی از آثار نفیس خوشنویسان بزرگ ایران تا نیمه قرن چهاردهم). تهران: انتشارات انجمن خوشنویسان ایران.

- انوری، حسن، (۱۳۸۶). فرهنگ بزرگ سخن. جلد ۴، تهران: سخن، چاپ سوم.

- امیرخانی، غلامحسین، (۱۳۷۴). آداب‌الخط امیرخانی. تهران: انجمن خوشنویسان ایران، چاپ سوم.

- پاکباز، رویین، (۱۳۷۸). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر، چاپ سوم.

- جباری‌کلخوران، صداقت؛ و شایسته‌فر، مهناز؛ و صفاران، الیاس؛ و رضوی‌فرد، حسین، (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی خط نستعلیق سلطانعلی مشهدی». مطالعات هنر اسلامی، ۹(۱۷): ۹۲-۷۹. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1269470

- حسینی، سیدسعید؛ و نادعلیان، احمد، (۱۳۹۶). «مقایسهٔ شیوهٔ اظهر تبریزی، میرعماد حسنی و محمدرضا کلهر در قالب کتابت نستعلیق». نگره، ۱۲(۴۳): ۱۰۱-۸۹. Doi: 10.22070/NEGAREH.2017.569

- حسینی‌رشتخوار، فرشته؛ قلیچ‌خانی، حمیدرضا؛ و نعمتی‌بابای‌لو، علی، (۱۳۹۶). «مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزاغلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی». مطالعات تطبیقی هنر، ۷(۱۴): ۲۹-۱۷. Doi: 20.1001.1.23453842.1396.7.14.4.0

- خسروی‌بیژائم، فرهاد، (۱۳۹۵). «پیدایش کتیبه‌نگاری نستعلیق در تزئینات معماری دورهٔ تیموری ایران و سیر تحول آن در دورهٔ صفوی». رسالهٔ دکتری دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).

- خسروی‌بیژائم، فرهاد، (۱۳۸۶). «نستعلیق در کتیبه‌های مکتب اصفهان با تکیه بر آثار محمدصالح اصفهانی». در: مجموعه مقالات خوشنویسی گردهمایی مکتب اصفهان. گردآوری: مهدی صحراگرد، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول.

- رسولی، آتوسا، (۱۳۸۴). «تأثیر خط شکسته‌نستعلیق بر طرح‌های مکتب اصفهان». هنر، (۶۵): ۱۱۹-۸۴. https://www.magiran.com/paper/304244

- رضوی‌فرد، حسین؛ و پورمند، حسن‌علی، (۱۳۹۶). «تحلیل و بررسی سبک‌های خط نستعلیق قدما». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۲(۴): ۷۰-۵۳. Doi: 10.22051/JTPVA.2018.3985

- شهیدانی، شهاب، (۱۳۹۷). «ملاحظاتی چند دردانش کتیبه‌نگاری و ضرورت کاربرد اصول و قواعد خوشنویسی در تحلیل کتیبه‌ها». پژوهش‌های معماری اسلامی، ۶(۱): ۱۱۰-۸۷. http://jria.iust.ac.ir/article-1-944-fa.html

- صالحی‌کاخکی، احمد؛ کیانمهر، قباد؛ قلیچ‌خانی، حمیدرضا؛ و خسروی بیژائم، (۱۳۹۶). «طبقه‌بندی مضمونی کتیبه‌های نستعلیق در آرایه‌های چوبی وابسته به معماری دوره صفوی ایران». مرمت و معماری ایران، ۷(۱۳): ۱۳۳-۱۲۳. Doi: 20.1001.1.23453850.1396.7.13.5.9

- فضائلی، حبیب‌الله، (۱۳۸۷). تعلیم خط. تهران: سروش، چاپ دهم.

- قطاع، محمدمهدی، (۱۳۸۰). «تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد». فصلنامهٔ پژوهشی فرهنگ اصفهان، ۲۰: ۸۷-۸۲. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/306473

- قلیچ‌خانی، حمیدرضا، (۱۳۸۸). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه، چاپ دوم.

- قلیچ‌خانی، حمیدرضا، (۱۳۹۲). درآمدی بر خوشنویسی ایرانی. تهران: فرهنگ معاصر، چاپ اول.

- معنوی‌راد، میترا، (۱۳۹۳). بن‌مایه‌های زیبایی‌شناسی در آثار خوشنویسی خطوط پهلوی و شکسته‌نستعلیق. تهران: دانشگاه الزهرا، چاپ اول.

- مایل‌هروی، نجیب، (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (مجموعه رسائل، در زمینه خوشنویسی، مرکب‌سازی، کاغذگیری، تذهیب و تجلید). مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان‌قدس رضوی.

- مایل‌هروی، نجیب، (۱۳۷۹). تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

- مکی‌نژاد، مهدی، (۱۳۸۶). «طبقه‌بندی کتیبه‌ها در معماری دورهٔ صفوی». در: مجموعه مقالات خوشنویسی گردهمایی مکتب اصفهان. گردآوری: مهدی صحراگرد، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول.

- مکی‌نژاد، مهدی، (۱۳۸۸). «سیر تحول کتیبه‌های ثلث در ایران (صفویه تا قاجار)». نگره، (۱۳): ۳۹-۲۹. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1377613

- هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۸الف). «فهرست کتیبه‌های تاریخی در آثار باستانی اصفهان». ماهنامه معارف اسلامی(سازمان اوقاف)، (۹): ۶۳-۵۵. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/254897

- هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۵۰). گنجینه آثار تاریخی اصفهان. تهران: زیبا، چاپ دوم.
- هنرفر، لطف‌الله، (۱۳۴۸ب). «امامزاده اسماعیل». ماهنامهٔ معارف اسلامی(سازمان اوقاف). (۸): ۹۳-۹۹. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/254867

- Abifares, H. S., (2001). *Arabic Typography: A Comprehensive Source Book.* London: Soqi Book.

- Aghadavoudi, M.; Zakariaee, I. & KHajeh Ahamd Atari, A, R., (2018). "Typology of the inscriptions Chaharbagh Mosque-school of Isfahan with an emphasis on structural features". *Scientific Journal of Reaserch of Art,* 8 (15): 71-85. Doi: 20.1001.1.23453834.1397.8.15.1.6 (in Persian).

- Anjomane khoshnevisan Iran, (1989). *Yadname Mohamaad Reza Kalhor(be monasebat yeksadomin salgard dargozasht Kalhor).* Tehran: Anjoman Khoshnevisan-e Iran, second edition.

- Anjoman Khoshnevisan Iran. (1985). *Moragh-e Rangin (Montakhabi az Asar-e Nafis-e Khoshnevisan Bozorg-e Iran ta nimey-e gharn-e chehardahom).* Tehran: Anjoman khoshnevisan Iran.

- Amirkhani, Gh. H., (1995). *Adab-ol-khate Amirkhani.* Tehran: Anjoman Khoshnevisan-e Iran, third edition.

- Anvari, H., (2007). *Sokhan comprehensive dictionary persian to persian.* vol 4. Tehran: Sokhan, third edition.

- Azhand, Y., (2004). "Calligraphy in the territory of the Herat school: the previous period (with emphasis on the Nastaliq script)". *Ketab-mah- honar Journal,* 69 & 70: 24-37. https://www.magiran.com/paper/1620050 (in Persian).

- Esfahani, B., (2012). *Adab- al-mashgh.* Researched by: Hamidreza Ghelich khani and Moein Nezami, Tehran: Peykareh, first edition.

- Fazaeli, H., (2008). *Ta'lium -e Khatt Persian calligraphy: a manual of instruction*. Tehran: Soroush, thenth edition.

- Ghataa, M. M., (2001). "An analysis on the baseline's Nastaliq script of Mir Emad style". *Farhang-e Isfahan,* 20: 82-87. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/306473 (in Persian).

- Ghelichkhani, H. R., (2009). *Dictionary of Vocabulary and Terms of Calligraphy and Related Arts.* Tehran: Rozaneh, second edition.

- Ghelichkhani, H. R., (2009). *Introduction to Iranian Calligraphy.* Tehran: Farhang-e Moaser, first edition.

- Honarfar, L., (1971). *A treasure of the historical monuments of Isfahan.* Tehran: ziba, second edition.

- Honarfar, L., (1969). "Emamzadeh Esmaeil". *Maaref Islami(Sazman-e Oghaf) Journal,* 8: 93-99. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/254867 (in Persian).

- Honarfar, L., (1969). "List of historical inscriptions in the ancient works of Isfahan".

Maaref Islami(Sazman-e Oghaf) Journal, 8: 93-99. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/254897 (in Persian).

- Hosseini, S. H. & Nadian A., (2017). "A comparative Study of ketabat format of Nastaliq in the Calligraphyic style of Jafar Tabrizi, Mir Emad and Mohammad Reza Kalhor". *Negareh Journal,* 12(43): 89-101. Doi: 10.22070/NEGAREH.2017.569 (in Persian).

- Hosseini Roshtkhar, F.; Ghelichkhani, H. R. & Nemati babaylou, A., (2018). "Comparative Study of Analogous Cross Calligraphic Style by Gholam Reza Isfahani and Gholam Hossein Amir Khani". *Scientific Jornal of Motaeat-e Tatbighi-e Honar*, 7(14): 17-29. Doi: 20.1001.1.23453842.1396.7.14.4.0 (in Persian).

- Jabari Kalkhoran, S.; Shayesteh Far, M.; Safaran, E. & Razavifard, H., (2012). "Stylistics of Nastaliq Calligraphy of Sultan Ali Mashhadi". *Islamic Art Journal,* 9(17): 79-92. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1269470 (in Persian).

- Khosravi Bizhaem, F., (2007). "Nastaliq in the inscriptions of the Isfahan school based on the works of Mohammad Saleh Isfahani". In: *Proceedings of Calligraphy in International Congress on Isfahan School*. Tehran: Farhangestan Honar, first edition.

- Khosravi Bizhaem, F., (2016). "The development of Nastaliq inscriptions in the architectural embellishments during the Timurid era in Iran and their subsequent evolution in the Safavid period". Isfahan Art University (unpublished).

- Manavirad, M., (2014). *Bonmaye-haye Zibayishenasi dar Asar-e khoshnevisi khotot-e Pahlavi va Shekaste Nastaliq.* Tehran: Daneshgah-e Al-Zahra, first edition.

- Mayil Hiravi, N., (1993). *The art of bibliopegy in Islamic Civilization: A collection of Articles on Penmanship Ink making, paper.* Mashhad: Astan Quds Razavi. Islamic research Foundation.

- Mayil Hiravi. N., (2000). *History of Islamic Codicology.* Tehran: Ketabkhane, Mozeh va Markaz Asnad Majles-e Shoraye Islami.

- Makinezhad, M., (2009). "The evolution of Thuluth inscription in Iran(Safavid to Qajar period)". *Negareh Journal,* 5(13): 29-39. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1377613 (in Persian).

- Makinezhad, M., (2007). "Classification of inscriptions in Safavid period architecture". In: *Proceedings of Calligraphy in International Congress on Isfahan School.* Tehran: Farhangestan Honar, first edition.

- Nasr, H., (1974). "Religion in Safavid Persia". *Iranian Studies, proceedings of the Isfahan (Informa UK Limited),* 7: 1-2: 271-286. Cambridge University Press.

- Pakbaz, R., (1999). *Encyclopedia of art one-volume.* Tehran: Farhang-e Moaser, third edition.

- Rasoli, A., (2005). "The effect of Shekasteh Nastaliq script on Isfahan school designs". *Faslname-ye Honar,* 65: 84-119. https://www.magiran.com/paper/304244 (in Persian).

- Razavifard, H. & Pourmand, H. A., (2018). "An Analysis & Examination of Nastaliq Calligraphy Style of the Old Master". *Mabani-e Honarha-ye Tajasomi Journal,* 2(2): 53-70. Doi: 10.22051/JTPVA.2018.3985 (in Persian).

- Salehi, K. A.; Kianmehr, Q.; Ghelichkhani, H. & Khosravi Bizhaem, F., (2017). "Content classification of Nastaliq Inscriptions In the Wooden Arrays of Architectural Safavid Iran". *Maremat & memari-e Iran Journal,* 7 (13): 123-134. Doi: 20.1001.1.23453850.1396.7.13.5.9 (in Persian).

- Scarcia, G., (1997). *Encyclopedia of world art: Safavid, Zand and Qajar art.* Translated by: Yaghoub Azhand. Tehran: Mola, first edition.

- Shahidani, S., (2018). "Some considerations on inscription and the necessity of applying the principles and rules of calligraphy in the analysis of inscription". *Researches in Islamic Architecture Journal,* 6(1): 87-109. http://jria.iust.ac.ir/article-1-944-fa.html (in Persian).

- Soucek, P., (2003). "Calligraphy in the Safavid Period 1501-1576". In: *Hunt for paradise : court arts of Safavid Iran,* 1501-1576, by: Jon Thompson and Sheila R Canby: 48-71. New York: Milan: Skira.

- www.malekmuseum.org