بررسی حُسن هم‌جواری در آثار چلیپاییِ میرعماد با تأکید بر کرسی‌های سیال

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱

محمدسینا درافشانی*، سعید شریفی**

چکیده

شناخت و نیل به ادراک صحیح در خوشنویسی نیازمند غور است. در این طریق چه چیز شایسته‌تر از مطالعه آثار بزرگان و مفاخر خوشنویسی و چه کس نیک‌تر از میرعماد الحسنی؛ حضور این حجم از زیبایی بصری در آثار میر، نتیجه متغیرهای متفاوتی است که با مداقه در آثار او می‌توان وجوهی از آن را آشکار و از رازهای پنهان آن پرده برداشت. پژوهش حاضر کوشیده است تا با بررسی یکی از قواعد و اصول خوشنویسی یعنی حُسن هم‌جواری و تأکید بر کرسی حروف و واژگان؛ نوع و زاویه نگاه میر در این مورد را بررسی و تحلیل کرده و به چرایی چینش خاص واژگان توسط میر با استفاده از کرسی‌های سیال در حد بضاعت پاسخ دهد. بدین خاطر پس از پرداختن به تعاریف اولیه، با انتخاب سطرهایی از آثار چلیپایی میرعماد و انتخاب برش‌هایی از آن، کرسی سطرها، سپس حروف و واژگان ترسیم شد و جزئیات با تصویر اشکال، فضاهای منفی و حُسن هم‌جواری کلمات واکاوی شد. روش تدوین اطلاعات در این مقاله در بخش‌هایی به صورت میدانی بوده و با استفاده از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای صورت گرفته و در بررسی آثار با نگاه تحلیلی و توصیفی، هدفی بنیادی را دنبال کرده است. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده، حُسن هم‌جواری در چینش حروف و واژگان در ترکیب، از منظر میرعماد، از جایگاهی خاص برخوردار بوده و کمابیش بر قاعده کرسی رجحان دارد.

کلیدواژه‌ها: میرعماد، چلیپا، کرسی‌های سیال، حُسن هم‌جواری.

پرتال جامع علوم انسانی

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: sdorafshani7@gmail.com

** کارشناس ارشد گرافیک و مدرس دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: sharifisseeid@gmail.com

مقدمه

نام میرعماد سیفی قزوینی ملقب به عمادالملک، خوشنویس برجستهٔ قرن دهم و یازدهم هجری بیش از سایرین بر تارک عرصهٔ هنر این سرزمین نقش بسته؛ به گونه‌ای که نام میر با خط و خوشنویسی عجین شده است. آثار میر زینت‌بخش موزه‌های بزرگ دنیاست و مکتب او حتی پس از گذشت حدوداً چهار قرن تا به امروز باقی و جاری است و پیروان خاص خود را دارد. عاشقان و دلباختگان کماکان به مکتب او مشق کرده و از دیدن آثار او حظ بصر می‌برند؛ لذا ویژگی‌های خط میرعماد از منظر زیبایی‌شناسی و شخصیت، چنان است که در قالب یک مکتب مستقل در خوشنویسی معرفی می‌شود. در میان آثار میر ظهور و بروز مکتب و زیبایی‌شناسی خط او را هرچه بیشتر می‌توان در آثار چلیپایی او یافت. بر همین اساس بررسی حُسن هم‌جواری در این دست از آثار او با تأکید بر کرسی‌های سیال (چندین کرسی متفاوت) در شاهکارهای چلیپایی میرعماد می‌تواند رویکردی برای آشکارسازی هرچه بیشتر تجلیات و آثار شگرف حضرت میر باشد.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های انجام شده در باب موضوع پژوهشی حاضر، کتاب یا مقاله‌ای که به طور اخص و جزئی به این وجه از آثار میرعماد بپردازد، یافت نشد؛ لذا کتبی هم راستا با موضوع مقاله فوق با عنوان؛ میرعماد تا حجاب شیرازی (مروری بر ناقل شیوه و مکتب میرعماد و تأثیر آن در خوشنویسی) از قاسم احسنت و اصول و مبانی خط نستعلیق و بررسی آن در شیوه صفوی و معاصر از روح اله اسحاق زاده از جمله منابع جامع و مانع قابل معرفی در باب مکتب میر هستند. از مقالات هم راستا و مرتبط با موضوع پژوهشی حاضر می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «ارتباط دست برتری با مبانی حرکت در نستعلیق» از امین ایران‌پور و دکتر علی‌اصغر شیرازی اشاره کرد. هرچند در مقالهٔ نامبرده تأکیدی بر چلیپانویسی و یا بررسی آثار میرعماد نشده است؛ اما از منظر تحلیل هدایت قلم و نگارش در نستعلیق‌نویسی به وسیله این نوع حرکت، با این پژوهش هم‌راستا و هم‌جهت است. چرا که خواننده هنردوست را با انواع نگارش آشنا ساخته و ذهن وی را برای پذیرش نوع قلم و حُسن هم‌جواری در اجزاء چلیپاهای میر آماده می‌سازد. در ادامه مقاله‌ای دیگر با عنوان؛ مقایسه ارتباط بصری در خط نستعلیق بین دو شیوهٔ صفوی و معاصر میرعماد و امیرخانی از روح‌الله اسحاق زاده، حمید صادقیان و الهام روحانی اصفهانی از دیگر متون علمی مرتبط و تأثیرگذاری است که با بررسی و تطبیق دو اثر و دو استاد از نوابغ خوشنویسی، سعی در تحلیل شیوه‌ها و روند تغییرات در تحریر نستعلیق را دارد که از این جهت می‌تواند در نحوه بررسی و مطالعاتی اثرگذار باشد. همچنین مقاله‌ای با عنوان؛ تبیین قاعده کرسی قلم نستعلیق با تأکید بر آثار میرعماد از محمد درویشی؛ پژوهشی حائز اهمیت که با نگاهی ژرف ابتدا کرسی در قلم نستعلیق و پس از آن کرسی خط را در آثار میرعماد واکاوی کرده و از این منظر بسیار قابل تأمل است.

منطق اجرایی و روش پژوهش

نام‌گذاری نستعلیق به عنوان عروس خطوط و همچنین ذکر جمله دیریاب‌ترین قلم در میان تمامی اقلام اسلامی از طرف اساتید و اهالی فن، اشاره به وجود زوایای پنهان و پیچیدگی‌هایی در خط نستعلیق دارد که جز با مطالعه دقیق و موشکافانه، رهیافتی به جهت آشکار نمودن و پرده‌برداری از آن‌ها نمی‌توان یافت. در این طریق بهترین و مؤثرترین روش، مشق نظری است. به بیان دیگر برای کسب مهارت در اجرای صحیح قواعد و فرم‌ها، جویندگان هنر با نگاهی جزءنگرانه در خط، نکات و اصول را از نظر بصری دریافت، در ذهن پایدار ساخته و با تحلیل و بررسی موشکافانه آثار اساتید نامی و برجسته عرصه خوشنویسی موجبات این مهم را فراهم می‌سازند؛ لذا در پژوهش حاضر سعی بر آن شده است تا با نگاه به بُعدی از چلیپانویسی و بررسی حُسن هم‌جواری در این قالب زیبا، با بررسی چلیپاهای استاد الاساتید میرعماد الحسنی مکاشفاتی در باب حُسن هم‌جواری حروف و واژگان انجام پذیرد و با نگاهی تکمیلی و تأکیدی بر کرسی‌های سیال، صراحت این بازتاب عملی شود. بر همین اساس جامعه آماری پژوهش و چلیپاهای منتخب از آثار استاد، متعلق به سال‌های پایانی زندگی وی به‌ویژه ده سال پایانی زندگی او؛ یعنی زمانی که سبک مستقل خود را برپا کرد، است. این مقاله به روش تحلیلی و توصیفی انجام پذیرفته و با مشاهده جز به جز آثار و تحلیل و تفسیر هر یک به طور مجزا به نهایت مطلوب رسیده است. در این پژوهش اطلاعات ضروری تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و تصویری گردآوری شده است و در این راستا پاسخ به سؤالات ذیل مد نظر است:

- چرایی چینش حروف و واژگان در کرسی‌های سیال و رجحان حُسن هم‌جواری بر کرسی اصلی سطر؟
- چرایی توجه و تأکید میر بر حُسن هم‌جواری و استفاده از کرسی‌های سیال در ترکیب سطور چلیپا؟

شرحی بر احوال میرعماد

نستعلیق عروس خطوط فارسی در مسیر تکامل خود قوی شد و میرعماد آن را به کمال رساند. میرعماد سیفی قزوینی ملقب به عمادالملک «این نابغه دنیا و اعجوبه زمان که خط نستعلیق را از مدد عنایت غیبی و رهنمونی ذوق سرشار و کثرت توغل و زحمات فوق الطاقه به مدارج علیا و پایه ارتقاء رسانید، از سادات کرام حسنی بود» (خلیل، ۱۳۲۹: ۴). او اثرگذارترین خوشنویس نستعلیق‌نویس ایرانی است که شهرت و آوازه جهانی دارد. او در سال ۹۲۴ ه.ق در قزوین متولد شد و همان‌طور که اشاره شد از سادات حسنی این شهر بوده و جد و پدر وی در دستگاه فرهنگی صفویان به مناسبات اداری و فرهنگی اشتغال داشته‌اند. بنابراین پرورش میرعماد در بستری از خانواده‌ای اهل فرهنگ و مرتبط با دستگاه حکومتی و ارتباط با صاحب‌منصبان وقت، یکی [از] زمینه[های] اجتماعی و فرهنگی در رشد و بالندگی او به شمار می‌آید (تیموری، ۱۳۸۸).

میرعماد ابتدا به روش میرعلی هروی می‌نوشت و پیرو سبک و شیوهٔ او بود. بعدها وقتی میرعماد به اصفهان آمد و به قطعات خطوط بابا شاه دسترسی یافت، شیوهٔ او را پسندید و شاید از روی آنها مشق کتابت کرده است که خواه و ناخواه شیوهٔ کتابت بابا شاه را که از شیواترین شیوه‌هاست، اخذ کرده است. ولی می‌توان گفت میر در حدود ۱۰ سال آخر عمر خود به شیوه‌ای رو آورده است که استواری خط میرعلی و نمک خط بابا شاه هر دو را در بر دارد و در عین حال روش مستقل خاصی است که هنوز پس از سیصد و پنجاه سال به قوت خود باقی مانده است (فضائلی، ۱۳۹۰).

در باب معیارهای مکتب و خط میر چنین بیان می‌شود که شیوه نوشتن مفردات، کلمات و اندازه آن‌ها (کتاب‌نویسی و جلی‌نویسی) دودانگ‌نویسی و حتی ناهنجارنویسی، ترکیب کلمات (به‌هم‌چسبیده و یا فاصله‌دار) رعایت خط کرسی (خط میانه)، کج نوشتن به گونه‌های مختلف، قوت و ضعف فشار دست، انتخاب رنگ مرکب (پایان حروف و کلمات) همگی از ویژگی‌های نوع قلم او بود (احسنت، ۱۳۸۶). لیکن به بیانی دیگر آورده شده است که «میرعلی و تعدادی از خوشنویسان هم‌دوره او مانند مالک دیلمی در تکامل قلم نستعلیق بسیار اثرگذار هستند و باید ریشه برخی از تحولات را که تاریخ‌نگاران مربوط به دورهٔ میرعماد و اوایل قرن یازدهم هجری قمری می‌دانند، در این دوره جستجو کرد و به طور قطع با کمی دقت باید از امتیاز میرعماد به نفع خوشنویسان قرن دهم هجری قمری و به‌ویژه میرعلی هروی کاست. هرچند این قضاوت قدری از جایگاه میرعماد در تاریخ تحول قلم نستعلیق می‌کاهد؛ اما نه از جایگاه او به عنوان یک خوشنویس مبدع و صاحب سبک و حتی بزرگ‌ترین خوشنویس در تاریخ قلم نستعلیق، زیرا باید جایگاه میرعماد را در سوی دیگر جستجو کرد و بر ارزش‌های کار او از جهتی دیگر توجه کرد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۳).

در میان آثار میرعماد ظهور و بروز مکتب و زیبایی‌شناسی خط او را هر چه بیشتر می‌توان در آثار چلیپایی یافت. این مطلب را نیز می‌توان با استدلال بر دو برهان بیان کرد:

اول، **مرکزیت قلم میر و ویژگی‌های مکتب نوشتاری او:** «حضرت میرعماد را می‌توان از روی قلم دودانگش و با آن شیوهٔ سحرانگیز بیشتر شناخت» (احسنت، ۱۳۸۶)؛

دوم، اهمیت ارزشی و **جایگاه هنری قالب چلیپا در میان سایر قالب‌های خوشنویسی.**

از این رو بدون تردید چلیپا عرصهٔ ظهور و بروز تمامیت دانش، توانمندی هنری و وجودیت میر است.

چلیپا

اگر اذعان نکنیم که چلیپا مهم‌ترین قالب خوشنویسی در خط نستعلیق است، بی‌شک چلیپا یکی از مهم‌ترین قالب‌های خوشنویسی است که به زعم بسیاری از اهالی فن ظهور و بروز توانمندی و دانش خوشنویسی در آن به بهترین شکل عیان شده و تبلور می‌یابد. «چلیپا در اصطلاح خوشنویسی به نوشتن مورب دو بیت یعنی چهار مصراع از شعری با مضمون و پیام واحد که در یک صفحه مستطیل و در چارچوب قواعد کلاسیک پنداشته می‌شود، اطلاق می‌شود» (امیرخانی، ۱۳۷۹: ۲۸). به بیانی دیگر قالب چلیپا در خوشنویسی اوج هنرنمایی از دیرباز تاکنون، و عرصه‌ای به جهت خلق آثار فاخر و هنری بوده است. به صورتی که تعداد قابل توجهی از آثار باقی‌مانده از اعصار مختلف و همچنین جمع‌آوری‌شده در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی در قالب چلیپاست. در مورد نحوه، زمان و چگونگی پیدایش چلیپا اجماع نظری وجود ندارد. برخی آن را حاصل و همسنگ ظهور قالب رباعی در ادبیات فارسی می‌دانند و برخی دیگر بر این باورند که چلیپا زاده زیبایی‌شناسی و فرزند ذوق زمان خویش است. اما آنچه که تاکنون بارز شده این است که علت و زمان دقیق ظهور این قالب در خوشنویسی مشخص نیست.

حُسن هم‌جواری

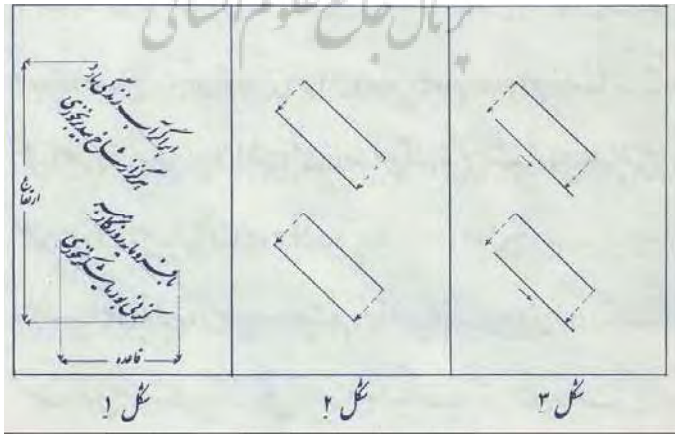
رعایت تناسب و زیبایی در ترکیب حروف و کلمات در کنار یکدیگر را گویند و دقت و ظرافت در انتخاب فواصل هر یک از یکدیگر و نیز رعایت کرسی و قرینه‌سازی در سطر و صفحه (صدر، ۱۳۹۴: ۱۶۸).

کرسی

در رساله *آداب‌المشق* باباشاه اصفهانی اصول و قواعد خوشنویسی به دوازده بخش تقسیم شده است که یکی از این دوازده جزء قاعده کرسی است. «کرسی در لغت به معنی تکیه‌گاه، نشستگاه و تخت است و در اصطلاح خوشنویسی برابر هم نوشتن حروف و کلمات مشابه گونه در سطر و بیت را گویند. با توجه به اینکه رعایت قاعده کرسی بر رعایت خط یا خطوط مستقیم وابسته است، می‌توان خط کرسی را اینگونه تعریف کرد: خط یا خطوط مستقیمی که خوشنویس در نظر می‌گیرد تا حروف و کلمات را به میزان آن به طور قرینه و برابر و معادل هم بنویسد و آن را در سطری مرتب و جایگزین سازد» (مقتدایی، ۱۳۹۴: ۹۴۲). کرسی به معنای محل قرارگیری حروف و مفردات در یک سطر است. در واقع کرسی همچون ریسمانی است که از میان حروف و کلمات یک سطر عبور کرده و آنها را به هم پیوند داده است؛ گاهی به‌جای کرسی از تعبیر مَسطَر نیز استفاده می‌شود (رضوی فرد و پورمند، ۱۳۹۶). «مَسطَر صفحه‌ای از جنس مقوا که روی آن به جای سطرها نخ‌های ابریشمی چسبانده‌اند و کاتب آن را زیر ورق گذاشته و روی سطرها که همان نقش ریسمان است، دست می‌کشند تا جای آن نخ بر کاغذ بماند و به وسیلهٔ آن، کرسی افقی و عمودی صفحه آشکار می‌شود و به‌راحتی می‌توان بر آن نوشت» (قلیچ خانی، ۱۳۹۳: ۳۴۴).

با توجه به اینکه رعایت قاعدهٔ کرسی بر رعایت خطوط مستقیم وابسته است می‌توان خط کرسی را این گونه تعریف کرد؛ خطوط مستقیمی که خوشنویس در نظر می‌گیرد تا حروف و کلمات را به میزان آن به طور قرینه و برابر و معادل هم بنویسد و آن را سطری مرتب و جایگزین سازد. به بیانی دیگر «خط کرسیْ خط افقی[ای] است که حروف بر مبنای آن تحریر می‌یابد» (صدر، ۱۳۹۴: ۲۵۱).

با توجه به تفاسیر ذکر شده در باب تعریف خط کرسی چنین می‌توان دریافت که خط کرسی در بسیاری از مکاتب خطی افقی است، در صورتی که این امر در مورد مکتب میرعماد و آثار چلیپایی او صادق نیست. «شاکله و آناتومی خط نستعلیق در دوره صفویه بر مبنای بیضی پایه‌گذاری شده است و همین امر در دورهٔ قاجار رو به سمت‌وسوی دایره گرایش پیدا کرد، مبنای خط میرعماد بر اساس بیضی بود که حجاب شیراز این مهم را در کرسی خط وی حس کرده بود. یک کشیده نیم تخت حاصل کرسی میرعماد در بسیاری از کارهای حجاب به‌خصوص در چلیپانویسی دیده می‌شد. این برداشت به شکل مطمئن خود رسیده بود و آن نزول خفیف کلمات در ابتدای سطر، سپس کمی افتادگی کلمات در وسط سطر و یک‌سوم آخر سطر، صعود خفیف شکل خود را همانند یک بیضی با زاویه ۶۰ درجه مهیا می‌کرد که در حقیقت شکل یک کشیده را با خود داشت» (احسنت، ۱۳۸۶: ۱۰۴). به نظر می‌رسد این نحوه ترسیم و چینش حروف و واژگان در کرسی‌های متفاوت (کرسی‌های سیال) با محوریت یک کرسی بیضوی با شکل یک کشیده تخت در راستای نیل به هدفی بوده که در ادامه مطلب به بررسی و تبیین آن پرداخته خواهد شد.

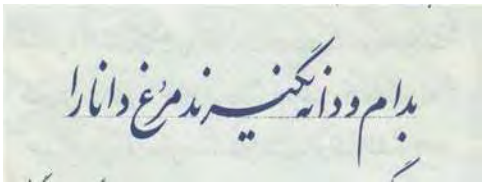


تصویر ۱. نمونه چلیپا و مسطر آن (فلسفی، ۱۳۷۸: ۲۴)

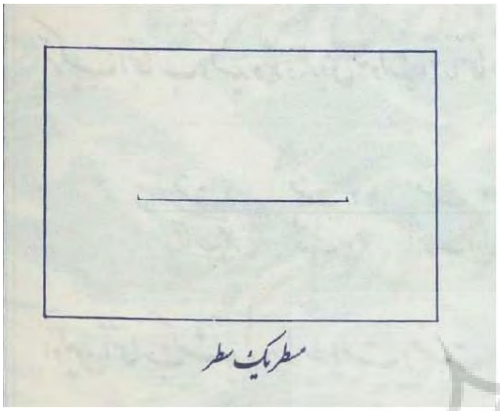
تحلیل آثار (نمونه‌ها)

در این بخش ابتدا نمونه مورد نظر انتخاب و تصویر؛ سپس بجهت استخراج و مطالعه سطرهای چلیپا، اثر در زاویه مسطر چلیپا نسبت به خط افق چرخانده و پس از آن سطرها همراه برش‌هایی از آن، با رسم کرسی ترسیم شد. در نهایت جزئیات با تصویر اشکال و فضاهای منفی حروف و واژگان در راستای واکاوی هرچه بهتر حسنِ هم‌جواری حروف و کلمات، مطالعه شد.

تصویر ۲. نمونه مسطر چلیپا (فلسفی، ۱۳۷۸: ۲۸).



تصویر ۳. نمونه سطر تحریر شده بر خط کرسی (فلسفی، ۱۳۷۸: ۱۳).



تصویر ۴. نمونه خط کرسی (فلسفی، ۱۳۷۸: ۶).

تصویر ۵. نمونه کرسی بیضوی ترسیمی بر برشی از چلیپای میر (احسنت، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۶ : چلیپای نستعلیق، رقم میرعماد حسنی، سنه ۱۰۱۹ (زارعدار، ۱۳۹۲: ۵۲).

در تصویر بالا ابتدا مسیر حرکت حرف «ت» در اجرای کلمه «داشت» ترسیم شد. سپس با افزایش مقیاس این حرکت سعی در مبنا قرار دادن آن به عنوان معیار خط کرسی شد.

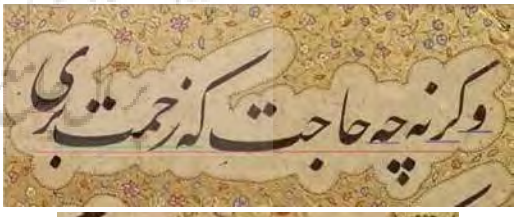
همان‌طور که مشاهده می‌شود میر سعی در تنظیم و چینش سیاهی‌ها (سواد) بر اساس خط بیضوی و ایجاد یک ریتم در این مسیر و کل شاکله سطر داشته که به‌درستی موفق به انجام آن شده، اما آن چیزی که مشهود است استفاده از کرسی‌های متفاوت در اجرای حرکات (کرسی‌های سیال) و عدم وابستگی و تأکید بر ثبات خط کرسی فارغ از شکل آن است.

در واژه «مسلم» میر کرسی کلمه را در سطحی بسیار پایین‌تر از کرسی کلمات و واژگان دیگر، و واژه «کسی» را در کرسی متفاوت و بالاتر از سایر حروف و واژگان تحریر کرده است؛ با نگاهی به این دو کلمه و بررسی و مشاهده سواد و بیاض و فضاهای منفی میان کلمات متوجه می‌شویم که او سعی در فضاسازی خاص، میان این دو واژه داشته است. واژه «کسی» و حرکت «ی» معکوس در جایگاه و به گونه‌ای نوشته شده است که چشم احساس می‌کند با ابتدای واژه «مسلم» هم راستا و با امتداد مسیر آن همسو است و به‌نوعی با چینش این دو کلمه در کرسی متفاوت سعی در دستیابی به این امر داشته است. هرچند که با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که میر علاوه بر نکته ذکر شده

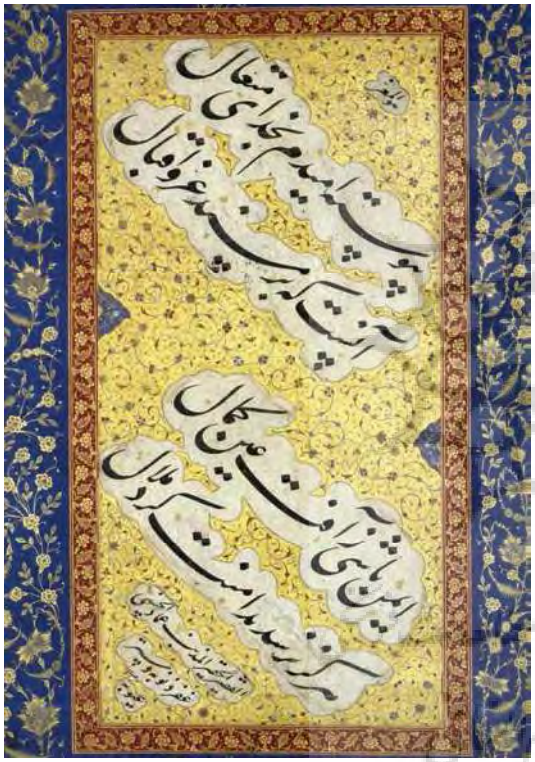
با تحریر دندانه‌های «س» در یک راستا در هر دو واژه، با وجود تفاوت در اتصال و همچنین همسطح کردن «لام» و «کاف» در واژه «مسلم» و «کسی» سعی در رسیدن به اوج حُسن هم‌جواری و فضاسازی مثبت و منفی در تحریر این دو کلمه داشته است.

انتخاب سطری دیگر از این چلیپا با معیار قرار دادن حرف «ت» در واژه «حاجت» و افزایش مقیاس آن

در این چلیپا؛ چینش حروف و واژگان و خط کرسی منحنی با یکدیگر تطابق کامل داشته و همین امر سبب شده که این سطر در اوج زیبایی و هماهنگی خود قرار گیرد؛ به گونه‌ای که علاوه بر قرار گرفتن سواد کلمات در یک ریتم بسیار زیبا مطابق با کشیده وسط سطر، همنشینی حروف و واژگان نیز با این ریتم همسو شده و سطر در اوج زیبایی و کمال، خود را به منصهٔ ظهور گذاشته است.



در برش انتخاب شده از سطر مورد بررسی همان‌طور که مشاهده می‌شود، میر با تغییر در کرسی و نشست واژگان علاوه بر تراز کردن سواد حرف «ح» در یک سطح، سعی کرده همانندسازی فضای منفی باز و بسته را با وجود تفاوت ذاتی در اتصال «ح» و به فراخور، تغییر در اجرا و فرم آن را انجام دهد تا به اوج حُسن هم‌جواری در این قسمت دست یابد. شایان ذکر است علاوه بر یکسان‌سازی زاویه قلم گذاری، شبیه‌سازی فرم اجرای حرف «ح» و همسو کردن مسیر حرکت تحریر آنها با وجود تفاوت ماهوی در اتصال حرف «ح» که به فراخور آن نیاز به تغییر در اجرا وجود دارد، توجه ویژهٔ او به فضای منفیِ باز در دو واژهٔ «چه» و «جت» و فضای منفیِ بسته در «حا» مضاف بر چینش آنها در فواصلی برابر، سبب دستیابی میر به حُسن هم‌جواری مثال‌زدنی در اجرای این بخش سطر شده است.



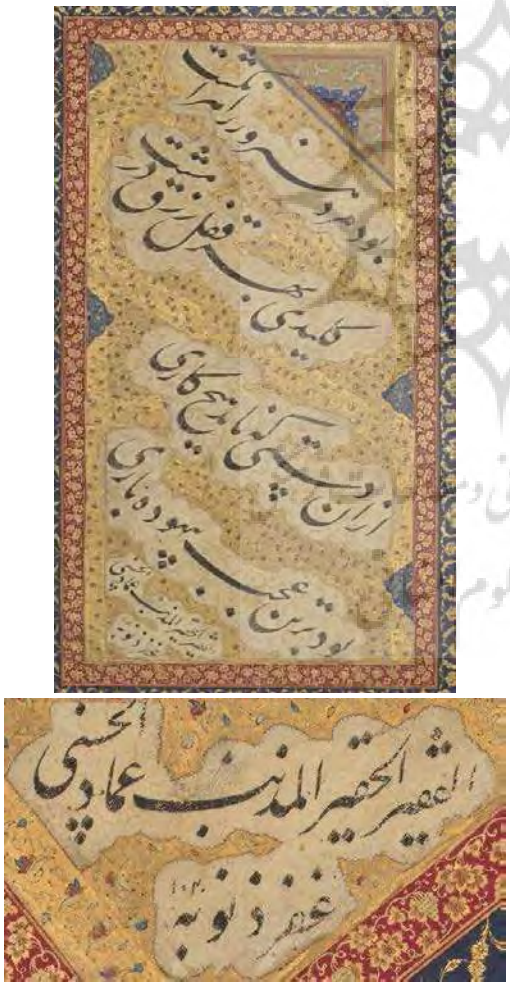
تصویر ۷. چلیپای نستعلیق، رقم میرعماد حسنی، سنه ۱۰۲۴ (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۱۱۴).

۱۰۲۴

در ابتدا واژه ندامت که با کشیده تخت در سطر چهارم چلیپا تحریر شده است، به عنوان مبنا و معیار انتخاب شد. مسیر حرکت حرف «ت» ترسیم و با افزایش مقایس مبنای تحلیل سطر دوم در این چلیپا قرار گرفت.

میر در سطر فوق مجدد سعی در تنظیم و چینش سیاهی‌ها (سواد) در مسیری مشخص و دست یافتن به یک ریتم در شاکله سطر داشته، هرچند به واسطه کلمه «آنست» و اهمیت آن کمی در این راستا عدول کرده اما میل کرسی منحنی و کرسی‌های سیال به یکدیگر سبب چشم‌نوازی این سطر شده است.

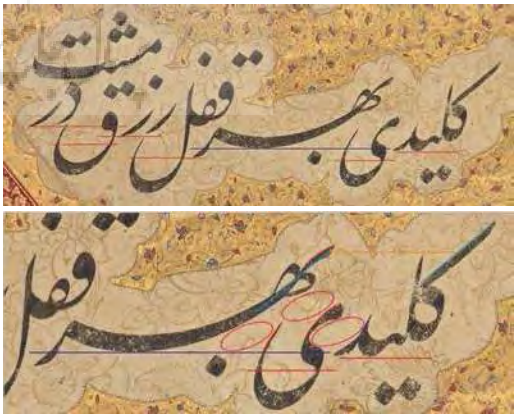
حال با برش بخش ابتدایی سطر و بررسی موشکافانه متوجه شاهکار میر در این سطر می‌شویم. در وهله اول قرار دادن واژه «آنست» در کرسی متفاوت، به واسطه هم‌راستایی سیاهی کشیده مسند و حرف «ت» در واژه «آنست» و همچنین همسویی هرچه بیشتر سیاهی کل سطر در یک مسیر صورت گرفته است. علاوه بر آنکه میر توجه خاص به واژه «که» بعد از کلمه «آنست» داشته و با این کار از پرش ناگهانی در سطر جلوگیری کرده، با نگاه به کرسی تحریر واژه «که» و «مسند»، کاملاً متوجه می‌شویم که میر تلاش داشته تا به گونه‌ای این کلمه را تحریر کند که سرکش کاف هم‌راستا و گویی در ابتدا و امتداد مسیر کشیده «مسند» قرار گیرد. اما بی‌شک شاهکار میر در این سطر در تحریر واژه «بر» نهفته است. نگارش «بر»، در محلی مناسب که شاید بتوان گفت بهترین جایگاه به جهت تحریر این واژه است موجب شده تا علاوه بر همسان‌سازی و تقسیم فضای منفی میان واژگان «که» و «مسند»، به طور برابر، اتفاقی گرافیکی در این بخش از خط و کلمات نمایان شود. لازم به ذکر است توجه به اجرای حرف «ر» در کلمه «بر» و سعی برای همسویی در اجرای آن در راستای کشیده «مسند» زیبایی این اجرا و فضاسازی آن را دوچندان کرده است.



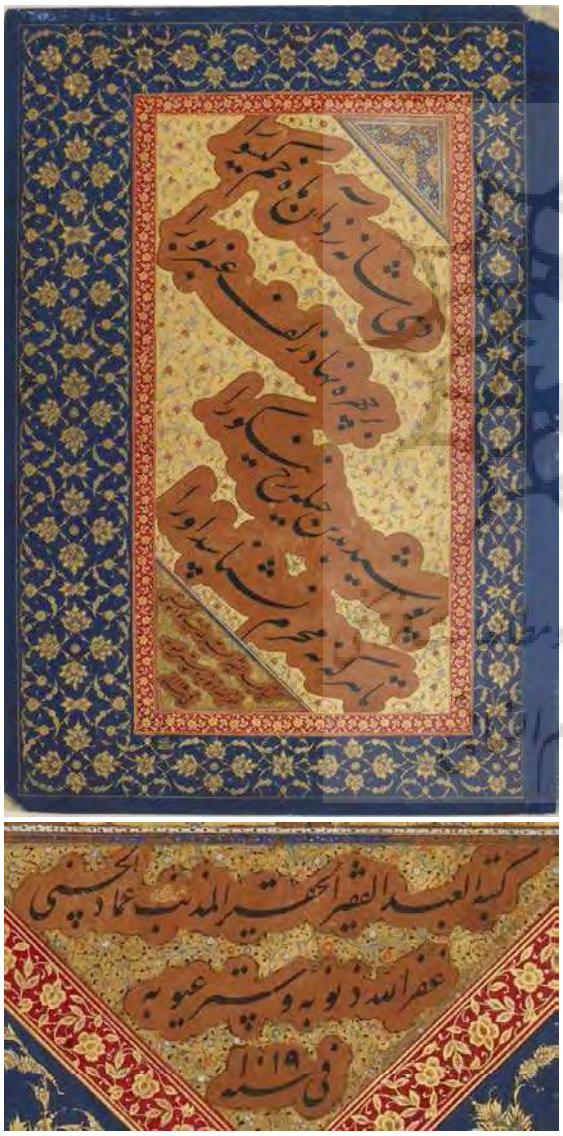
تصویر ۸. چلیپای نستعلیق، رقم میرعماد حسنی، سنه ۱۰۲۰ (نورمحمدی، ۱۳۹۴: ۵۲۳).

در آغاز واژه «عجب» در سطر چهارم چلیپا، شاخص قرار گرفت و مسیر حرکت حرف «ب» پس از ترسیم، با افزایش مقایس مبنای تحلیل سطر دوم از این چلیپا قرار گرفت.

در تحلیل تصویر فوق مشهود است که حضرت میر مجدد مبنا و معیار تنظیم و چینش سیاهی‌ها (سواد) را در یک ریتم مشخص و بر اساس خط ترسیمی انجام داده اما نکته حائز اهمیت کرسی حرف «ی» و کرسی متفاوت (کرسی‌های سیال) در اجرای واژه «کلید» است که حضور این تفاوت در اجرا و کرسی بندی کلمات، آن هم در ابتدای سطر بسیار قابل توجه است.



شاید این قسمت را بتوان بی‌اغراق شاهکار بی‌بدیل میر در ایجاد حُسن هم‌جواری میان حروف و واژگان دانست؛ با جداسازی بخش مورد بررسی و زیر ذره‌بین بردن آن نکاتی حاصل می‌شود که بیش‌ازپیش توانمندی میر را در بحث چینش حروف و کلمات آشکار می‌سازد. حرف «ی» در این سطر، در کرسی بسیار پایین‌تر از سایر حروف و کل شاکله سطر تحریر شده که در نگاه اول شاید خود را به‌درستی نشان ندهد اما با نگاهی موشکافانه، ذوق و درک بصری میر آشکار می‌شود. در وهله اول کرسی حرف «ی» به گونه‌ای ترسیم شده است که فضاسازی فضای منفی در اوج زیبایی، تناسب و مساوات، خود



تصویر ۹: چلیپای نستعلیق، رقم میرعماد حسنی، سنه ۱۰۱۹ (نورمحمدی، ۱۳۹۴: ۵۲۴).

را نمایان کند؛ به گونه‌ای که نگاه به منحنی‌های ترسیمی به‌وضوح توجه و فضاسازی میان کلمات «کلید» حرف «ی» و فضای زیر کشیده را تمییز و نمایان می‌سازد. در وهله دوم توجه به جایگاه بهر و امتداد شمره «ی» که گویی ادامه امتداد آن در حرکت ابتدایی «بهر» جلوه‌گر شده، حاصل نگاه بی‌نظیر میر است. در این بخش توجه به همانندسازی سواد ابتدای حرف «ی» و «بهر» با یکسان‌سازی زاویه قلم و مسیر حرکت، خالی‌ازلطف نیست که در نهایت موجب شکل‌گیری یکپارچگی حرکت در ۳ بخش شروع حرف «ی»، شمره حرف «ی» و حرف «ب» در اتصال به حرف «ه» در کلمه «بهر» شده که در تصویر با ترسیم خطوط قرمزرنگ قابل رؤیت است. در قسمت بعد توجه به مسیر حرکت «د» در واژه «کلید» و اجرای کشیده در واژه «بهر» که با خطوط آبی‌رنگ مشخص شده، بیش‌ازپیش، یکپارچگی در اجرا را آشکار می‌سازد. در انتها توجه به مسیر و اجرای حرکت سرکش ک و محل شروع «بهر»، مسیر و حرکت و زاویه اجرا و نشست کشیده، اوج هنر میر و درک والای او از سواد بصری و حُسن هم‌جواری را آشکار می‌کند که در بهترین شکل ممکن دو کلمه کاملاً متفاوت و مستقل از هم؛ چه از باب مفردات و چه از باب شکل و شاکله کلی را، چنان همساز ساخته که گویی این دو کلمه، نگاه به یکدیگر دارند.

واژه «زلف» تحریر شده با کشیده تخت در سطر دوم چلیپا معیار قرار گرفت. مسیر حرکت حرف «ت» ترسیم و با افزایش مقایس، مبنایی به جهت تحلیل سطر چهارم این چلیپا به دست آمد.

در سطر انتخابی چینش حروف و واژگان و خط کرسی منحنی با یکدیگر مطابقت تقریبی دارند هرچند افت‌وخیز این سطر در قیاس با سایر سطور مورد بررسی بسیار کمتر است (به سبب حروف و کلمات خرد اندام و تنها یک کشیده در سطر) با این وجود سطر مورد بررسی بسیار زیبا و هماهنگ قلمی شده به صورتی که حاصل آن، ریتمی زیبا همراه با همنشینی حروف و واژگان و فضاسازی متناسب با ریتم در کل ساختار سطر است.

برش بخش میانی سطر، به‌ویژه واژه «محرم» ما را متوجه نکاتی مهم در تحریر این سطر می‌کند. کرسی انتخابی جهت تحریر واژه «م» به گونه‌ای انتخاب شده که در وهله اول فضاسازی میان واژه «نشنا» به عنوان تنها کشیده و کلمه تحمل‌کننده بار سطر، با واژه «محر» به بهترین فرم ممکن خود ایجاد شود. به نحوی که «م» فواصل بین این دو واژه را در اوج تعادل خود شکل داده است. اما در وهله دوم و البته شاید مهم‌تر جایگاه «م» در واژه «محرم» است. نگاهی ریزبینانه نمایانگر چینشی بی‌نظیر در اجراست که حاصل تغییر در کرسی «م» است. ایجاد آهنگی همسو با مسیر کشیده «نشنا» به عنوان شاه‌کلید ترکیب این سطر که موجب ایجاد و پدیدار شدن حُسن هم‌جواری بسیار جذابی از بعد بصری و زیبایی‌شناسی شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل‌ها و بررسی‌های انجام شده و مطالب فوق‌الذکر در پایان می‌توان اشاره کرد که از منظر میرعماد، حُسن هم‌جواری در چینش حروف و واژگان در ترکیب از جایگاهی خاص برخوردار بوده و اهمیت آن در حدی است که توجه ویژه‌ای به این مطلب در نگارش آثار خود داشته است. شاید بتوان چنین ادعا کرد که حُسن هم‌جواری و فضاسازی در ترکیب‌های میر، کمابیش بر قاعده کرسی اولویت پیدا کرده و سعی در رعایت و اجرای حُسن هم‌جواری به بهترین شکل حتی سبب ایجاد تمهید و تغییراتی در تحریر شده است. شایان ذکر است استفاده از کرسی منحنی در خط میرعماد نیز بی‌شک برای حصول به بیشترین حد حُسن هم‌جواری ممکن بوده؛ زیرا برای حصول به این امر نیاز در تغییر کرسی حروف و واژگان (استفاده از کرسی‌های سیال) است و اگر خطی راست به عنوان معیار انتخاب شود بی‌شک پرش‌های ایجاد شده بیش از آنکه موجب حظ نگاه مخاطب شود آن را آزرده خواهد کرد. از این رو میرعماد بزرگ با هوشمندی فراوان خط کرسی منحنی را بستر قرار داده؛ همچون سیالی که اشیا به فراخور وزن خود در سطح آن قرار می‌گیرند. این نشست همسطح نیست اما حضور آنها در کنار یکدیگر به علت خاصیت سیال، همراهی و همسویی چشم‌نوازی ایجاد می‌کند. گرچه که استفاده از کرسی منحنی تنها به عنوان شاخص در جهت ایجاد ریتم در سیاهی‌ها و جلوگیری از گسست یکپارچگی سطر و نیل به هدفی والاتر بوده، اما به میرعماد فرصت داده تا با دستی باز و خیالی آسوده آنچه را که می‌خواهد در فضاسازی با کلمات بر اساس زیبایی‌شناسی و حس وجودی خود انجام دهد و با دوری از تأکید صرف بر آن و بهره‌گیری از کرسی‌های متفاوت (کرسی‌های سیال) تأکید بیشتر خود را بر اصل حُسن هم‌جواری بنا ساخته و تمام همیت خود را در نیل به این هدف به کار گیرد.

فهرست منابع

احسنت، قاسم (۱۳۸۷). *میرعماد تا حجاب شیرازی*، شیراز: افق پرواز.

امیرخانی، غلامحسین (۱۳۷۹). *آداب الخط امیرخانی*، تهران: انجمن خوشنویسان ایران.

تیموری، کاوه (۱۳۸۸). اقل الکاتبین میرعماد الحسنی، نشریه *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۸، صص. ۴-۱۳.

خلیل، محمدابراهیم (۱۳۲۹). میرعماد الحسنی، *آریانا*، شماره ۹۱، صص. ۴-۶.

رضوی فرد، حسین؛ پورمند، حسنعلی (۱۳۹۶). روش‌شناسی نقد خط نستعلیق، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۰، صص. ۷۹-۱۰۰.

زارع‌دار، محمدمهدی (۱۳۹۲). *میرعماد الحسنی، پادشاه ممالک خط*، با مقدمه امیراحمد فلسفی، کرج: انتشارات هنرکده کرج.

سیدصدر، سیدابوالقاسم (۱۳۹۴). *دایرةالمعارف خط و هنرهای مربوطه*، تهران: آذر.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*، تهران: سروش.

فلسفی، امیراحمد (۱۳۹۷). *نگاهی به ترکیب در نستعلیق*، تهران: یساولی.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۰). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، تهران: روزنه.

مقتدایی، علی‌اصغر (۱۳۹۴). *تاریخ خط و خوشنویسی*، تهران: آراد کتاب.

نورمحمدی، مهدی (۱۳۹۴). *عماد ملک خط، زندگی و آثار میرعماد سیفی حسنی قزوینی*، تهران: نشر علمی.

هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۳). *سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار*، تهران: متن.