نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.331582.666804 شناسه دیجیتال

مطالعه تطبیقی حمد میرعماد حسنی قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی حُسن تشکیل و حُسن وضع

سید رضا حسینی*[۱]، محمودرضا حقیقت[۲]

[۱] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹)

چکیده

میرعماد حسنی قزوینی (۹۶۱ ه.ق) از مشهورترین خوشنویسان تاریخ هنر ایران در عصر صفویه، توانست پایه خط نستعلیق را چنان مستحکم نماید که تمام صاحبنظران خطوط اسلامی، آن را عروس خطوط بنامند. میرزا غلامرضا اصفهانی (۱۲۴۶ه.ق) از نوادر خوشنویسی دورهٔ قاجار نیز، شخصیتی جامع با شیوه خاص در تاریخ خوشنویسی ایران است. در بررسی آثار این دو هنرمند تفاوت‌هایی آشکار در اجرای قطعه‌نویسی مشاهده می‌شود. هدف از این پژوهش، شناخت شیوه خوشنویسی میرعماد حسنی قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی و تطبیق قطعه خوشنویسی‌شده از سوره فاتحه‌الکتاب توسط این دو هنرمند از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی حسن تشکیل و حسن‌وضع است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی شیوه خوشنویسی میرعماد قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی کدام‌اند؟ ۲. وجوه اشتراک و افتراق و مزیت‌های حسن تشکیل و حسن وضع در اثر میرعماد و میرزا غلامرضا از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مطرح‌شده چیست؟ برای پاسخ به پرسش‌ها ابتدا مفردات، سپس کلمات و در پایان، ترکیب‌بندی و شیوه کرسی‌بندی دو اثر موردبررسی و واکاوی زیباشناسانه قرار گرفته است. از نتایج این پژوهش می‌توان به فهم در نوع کتابت، نحوه اجرا و چینش حروف در آثار این دو هنرمند به‌عنوان مزیت‌های حسن تشکیل و حسن وضع اشاره کرد. همچنین تفاوت شیوه نگارش آنان ناشی از اختلاف در زاویه قلم‌گذاری، ترکیب‌بندی و چیدمان حروف است.

واژه‌های کلیدی
حُسن تشکیل، حُسن وضع، زیبایی‌شناختی، میرعماد، میرزا غلامرضا.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۲۷۰۸۱۱، نمابر: ۰۲۱-۵۱۲۱۲۵۰۰، E-mail: rz.hosseini@shahed.ac.ir.

مقدمه

قلم نستعلیق در طول تاریخ شش‌صدساله‌اش، پس از شکل‌گیری و پیدایش به همت و تلاش خوشنویسان هر دوره، با شاخصه‌های معین و مشخصی توسعه و رشد نمود. چنانچه برخی از خوشنویسان شاخص، با ابتکارات و خلاقیت‌های نوینی باعث ارتقاء زیبایی و تکامل خط نستعلیق شدند. شناخت قواعد، درک ساختار و ارتباط نهفته در آثار خوشنویسی، می‌تواند برای دریافت اطلاعات صحیح از شیوه‌های خوشنویسی استادان بزرگ خط نستعلیق یاریگر باشد. از این جمله می‌توان به آثار میرعماد قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی اشاره کرد. میرعماد در چیدمان و ترکیب‌بندی کلمات، بسیار استادانه عمل نموده و در سطر و چلیپانویسی بی‌همتا بود. میرزا غلامرضا اصفهانی نیز خط نستعلیق را بسیار استادانه کتابت می‌کرد و در عرصه سیاه‌مشق‌نویسی، بی‌رقیب بوده و هست. هدف از این پژوهش، شناخت شیوه خوشنویسی میرعماد قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی، بررسی دو قطعه خوشنویسی شده از سوره فاتحه‌الکتاب (حمد) این دو هنرمند از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی حسن‌تشکیل و حسن‌وضع و واکاوی وجوه افتراق و اشتراک میان آثار است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی شیوه خوشنویسی میرعماد قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی کدام‌اند؟ ۲. وجوه اشتراک و افتراق و مزیت‌های حسن‌تشکیل و حسن وضع در اثر حمد میرعماد و میرزا غلامرضا از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مطرح شده، چیست؟

در این پژوهش ضمن ارائه شناخت‌نامه‌ای کوتاه از دو هنرمند و بررسی شیوه خلق آثارشان، مقایسه‌ای میان قطعه خوشنویسی مشابه از آن دو انجام گرفته‌است. بدین طریق، خصیصه‌های زیباشناختی، شیوه‌های فردی، روند خلق، مؤلفه‌های زیبایی‌شناختیِ حسن‌تشکیل و حسن وضع در حمد میرعماد و میرز اغلامرضا بررسی شده و واکاوی وجوه افتراق و اشتراک در دو اثر این هنرمندان از منظر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی حسن تشکیل و حسن وضع انجام شده است. همچنین سعی شده در ساختار دو اثر خوشنویسی، مواردی که به شکل کتابت مفردات، ساختار کلمات، ترکیب‌بندی و شیوه کرسی‌بندی مربوط است مورد بررسی قرار گیرد. این پژوهش از این حیث حائز اهمیت می‌تواند باشد که با بررسی این آثار در زمینه ساختار حروف، شناخت ساختار خط آسان‌تر می‌شود، اطلاعات ارزشمندی در زمینه‌ی اصول و قواعد هنر خوشنویسی حاصل می‌گردد و ضمناً شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌ها در شاهکارهای هنر خوشنویسی امکان‌پذیر می‌شود. بدین ترتیب می‌توان در راستای پُرکردن بخشی از خلأ موجود در پژوهش‌های خوشنویسی گام نهاد. همچنین این پژوهش در بعد نظری می‌تواند زمینه‌ای برای انجام پژوهش‌های آتی و پویایی‌بخشیدن به این حوزه پژوهشی باشد. در بُعد عملی نیز، نتایج به‌دست‌آمده می‌تواند برای هنرمندان و هنرجویان خوشنویسی راه‌گشا و سودمند باشد.

روش پژوهش

مقاله پیش رو از نوع بنیادی- نظری بوده و با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام شده‌است. گردآوری اطلاعات با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای و بر اساس مشاهده آثار و تحلیل یافته‌ها صورت گرفته‌است. در این مقاله ضمن نگاه تحلیلی به خط نستعلیق، سوره حمد میرعماد و میرز اغلامرضا در تطابق با اصول و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی حسن‌تشکیل و حسن وضع، مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌است. تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها، کیفی و در قالب جداولی است که در آن پس از مطالعه و تطبیق مفردات و کلمات به کار رفته در سوره حمد، به تفاوت شیوه قلم‌گذاری، ساختار کلمات و کرسی‌بندی دو خوشنویس اشاره شده است.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی آثار بزرگان، سبک و شیوه خوشنویسی آنها پژوهش‌های بسیاری انجام شده‌است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به نمونه‌های ذیل اشاره نمود: رضوی‌فرد، پورمند و افهمی (۱۳۹۸) طی پژوهشی با عنوان «تحلیل فرم و ترکیب‌بندی در خط نستعلیق بر اساس اصول نظریه گشتالت»، به تحلیل نسبت‌های خط نستعلیق و ترکیب‌بندی حاصل از آن مبتنی بر فرایند ادراک گشتالت پرداخته‌اند که در نتیجه این پژوهش به وجود ارتباط دوسویه در اجرای اثر و نقد اثر خوشنویسی با اصول نظریه گشتالت اشاره شده است. حسینی رشتخوار، قلیچ‌خانی و نعمتی بابای‌لو (۱۳۹۶) در مقاله «مطالعه تطبیقی شیوه خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی»، مزیت‌های زیبایی‌شناسی آثار میرزاغلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی را بررسی کرده‌اند. دستاوردهای این مقاله، دستیابی به نوع نگارش و نحوه اجرا و چینش حروف در آثار دو استاد مذکور است. این بررسی‌ها نشان می‌دهد که اغلب اختلافات این دو هنرمند، ناشی از زاویه قلم‌گذاری ایشان است؛ اما علاوه بر زاویه قلم‌گذاری می‌توان نحوه قلم‌گیری و تراش قلم را در ایجاد تفاوت‌ها نیز دخیل دانست. حسینی و نادعلیان (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه شیوه جعفر تبریزی، میرعماد حسنی و محمدرضا کلهر در قالب کتابت نستعلیق» به شناخت عناصر تأثیرگذار بر شیوه کتابت سه خوشنویس نام‌برده بر اساس مؤلفه‌هایی چون زاویه قلم‌گذاری، نحوه نقطه‌گذاری و جاگذاری حروف و کشیده‌ها پرداختند. به واسطه ترکیب مؤلفه‌های مذکور در خوشنویسی جعفر بایسنقری، سطرها متمایل به محور افقی و در کتابت کلهر متمایل به محور عمودی‌اند، اما در کتابت میرعماد، تناسب مطلوبی در محور افقی- عمودی سطر وجود دارد.

ویسی (۱۳۹۵) *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* خود را با عنوان «مطالعه تطبیقی کتابت سوره حمد در آثار استادان خط نستعلیق از صفویه تا دوره معاصر با تأکید بر آثار میر عماد حسنی قزوینی، میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی» و با هدف آشنایی خوشنویسان معاصر با ویژگی‌های سبکی دوره‌های پیشین نستعلیق و نیز تخصصی‌شدن حوزه طراحی فونت در میان گرافیست‌های امروزی پدید آورده‌است. در این *پایان‌نامه* سوره حمد استادان ذکرشده از نظر حروف مفرد، ترکیبات و کلمات و رعایت کرسی‌های متفاوت مورد بررسی قرارگرفته و سیر تحول و تطور در آن‌ها جمع‌بندی و نتیجه‌گیری شده‌است. اگر چه در نگاه اول این پژوهش با مقاله پیش‌رو نسبت نزدیکی را به ذهن متبادر می‌سازد، اما این مقاله از منظر تمرکز مضمونی و بررسی دقیق شیوه خوشنویسی و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی

حُسن‌تشکیل و حُسن‌وضع در وجهی موشکافانه با رویکرد این *پایان‌نامه* تفاوت دارد. جباری (۱۳۸۶) در *رساله دکترای* خود با عنوان «ویژگی‌های زیباشناختی آثار میرعماد حسنی و بازتاب آن در تاریخ خوشنویسی ایران» ویژگی‌های مهم و عوامل تأثیرگذار در زیبایی آثار میرعماد را شناسایی کرده‌است. این بررسی ها به فهم و درک بیشتر و نظام‌مند از زیبایی‌های آثار میرعماد به خوشنویسان کمک می‌کند که از نتایج مهم این پژوهش می‌باشد. قطاع (۱۳۸۰) در مقاله «تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد»، شیوه این هنرمند را در نوع خود یکی از کامل‌ترین شیوه‌ها در خوشنویسی می‌داند. او معتقد است یکی از مهم‌ترین دلایل کنار رفتن شیوه میرعماد، نبود روشی منسجم در تحصیل کلیات و ظرایف آن است. به‌همین دلیل در این مقاله سعی کرده‌است با تبیین اصول اولیه و اصل ثانویه، شیوه نگارش میرعماد را به روش علمی مورد بررسی قراردهد. در ادامه نقطه‌گذاری، شیوه قلم‌گذاری و خط کرسی را در برخی آثار میرعماد بررسی کرده‌است. براساس تحقیقات بررسی‌شده، تاکنون پژوهشی بصورت مستقل جهت بررسی مؤلفه‌های زیباشناسانه شیوه خوشنویسی میرعماد سیفی قزوینی و میرزا غلامرضا اصفهانی براساس اصول حُسن‌تشکیل و حُسن‌وضع صورت نگرفته است، لذا لزوم و اهمیت پژوهش‌هایی از این‌دست مشخص است.

مبانی نظری پژوهش

اهمیت سوره حمد و جایگاه آن نزد خوشنویسان

سوره حمد (فاتحه‌الکتاب) یکی از مهم ترین سوره‌های *قرآن* کریم است که نسبت به دیگر سوره‌ها از اهمیت خاص و امتیاز ویژه‌ای برخوردار است. واجب بودن خواندن سوره حمد در نمازهای یومیه و همچنین معارف والای اخلاقی و عرفانی مندرج در آیات این سوره باعث شده است هم در علم فقه و هم در اخلاق و عرفان اسلامی باب ویژه‌ای به این سوره کم آیه امّا پُربار اختصاص داده‌شود(باقریان موحد، ۱۳۹۱، ۱۲۱). درباره شرافت و منزلت این سوره روایات بسیاری رسیده است، از جمله: جابربن عبدالله انصاری می‌گوید که پیامبر(ص) به من فرمود: آیا می‌خواهی برترین سوره‌ها را به تو بشناسانم؟ عرض کردم: آری. فرمود: سوره حمد است که (امّ‌الکتاب) به‌شمار می‌رود؛ یعنی همه اهداف کلی *قرآن* در آن خلاصه شده‌است. این سوره دارای سه بخش اساسی می‌باشد: ۱. تمجید و ثنای الهی: (الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ. الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ. مَالِكِ يَوْمِ الدِينِ). ۲. اظهار کمال انقطاع: (إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَ إِيَّاكَ نَسْتَعِينُ). ۳ـ عرض نیاز: (اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ؛ تا آخر سوره). امام صادق(ع) می‌فرماید: « السورة التی اوّلها تحمید، وأوسطها إخلاص و آخرها دعاء سورة الحمد» (مجلسی، ۱۳۹۳، ۲۳۵). در واقع این سوره نوعی تربیت عملی است که بندگان شایسته در پیشگاه قدس الهی، چگونه درخواست خود را عرضه کنند. در آغاز، تمجید و ثناگویی شایسته مقام عظمت پروردگار، و سپس اظهار عبودیت و فقر محض در پیشگاه معبود و غنیّ علی‌الاطلاق، و سرانجام نیاز به درگاه او که تنها درخواست، عنایت خاص حضرت حق است(معرفت، ۱۳۷۷، ۱۹۲). از آنجا که هنر خوشنویسی در فرهنگ اسلامی با کتابت کلام‌الله همراه بوده‌است، ازاین‌رو این هنر برای کاتبان آن تحریر و کتابت صرف نبوده‌است. با این اعتقاد که حروف و کلمات کانون قدرت الهی هستند و تأثیر بنیادی در زندگی افراد دارند؛ خوشنویسی سوره‌ی حمد به‌عنوان یکی از اَشکال متون مقدس در بین هنرمندان خوشنویس رواج یافت.

شناخت نامه و شیوه خوشنویسی میرعماد حسنی قزوینی

در زمان باباشاه، میرعماد حسنی سیفی قزوینی به هنرنمایی برخاست و درخشان‌ترین فصل در هنر خوشنویسی را آغاز کرد. وی از خاندان سادات سیفی قزوین بود، که همه در دربار صفویه مقام قاضی و منشی و خوشنویس داشتند. میرعماد، پسر ابراهیم، ملقب به عمادالملک، به سال ۹۶۱ در قزوین چشم به‌جهان گشود. اوان کودکی و آموزش نخستین خود را در همان شهر گذراند. ملامحمدحسین تبریزی یکی از معلمان میرعماد بوده‌است که میر برای گرفتن تعلیم از وی، از قزوین راهی تبریز شد و به فراگرفتن رموز خط نزد او مشغول بود (ذابح، ۱۳۶۲، ۳۲). قاضی میراحمد منشی‌قمی، صاحب کتاب *گلستان هنر*، می‌گوید:

> *میرعماد پس از ترک تبریز و درک مختصر استاد، به خاک عثمانی مسافرت کرده و به حجاز رفته و پس از مراجعت به‌خدمت فرهادخان قرامانلو پیوست و درخدمت وی عازم هرات گشت و پس از قتل او در سال ۱۰۰۷ به گیلان سفر کرد و از آنجا به قزوین بازگشت و به کتابت و قطعه‌نویسی اشتغال جسته و پس از چند سالی به اصفهان رفت.* (منشی‌قمی، ۱۳۵۲، ۱۲۱)

میرعماد ابتدا به روش میرعلی هروی می‌نوشت و پیرو سبک و شیوه او بود. بعدها میرعماد به اصفهان آمد و به قطعات خطوط باباشاه دسترسی یافت، شیوه او را پسندید و شاید از روی آنها کتابت کرده‌است که، خواه و ناخواه شیوه کتابت باباشاه را که از شیواترین شیوه‌هاست، اخذ کرده است. میر در حدود ده سال از آخر عمر خود، شیوه‌ای آورده‌است که استواری خط میرعلی و نمک خط باباشاه هر دو را دربردارد و درعین‌حال روش مستقل خاصی است و این همان اسلوب است که، تاکنون کسی نتوانست به‌آن نقطه‌ای بیفزاید یا از آن بکاهد و نکته‌ای بگیرد (بیانی، ۱۳۶۳، ۵۳۲). تناسب منطقی که در آثار خطی میرعماد به‌ویژه در اجرای چلیپا دیده می‌شود، به عواملی مانند: تراش قلم، شیب هماهنگ کلمات، ترکیب‌بندی‌های زیبا و درست، زاویه یکسان حروف و کلمات بستگی فراوان دارد و وجود این مؤلفه‌ها در نگارش قطعات میرعماد، نظم، تناسب و زیبایی خاصی به تمام آثار خطی او می دهد. این تناسب از کرسی‌بندی صحیح حروف و نقطه‌گذاری هماهنگ ایجاد می‌شود. زاویه کرسی‌بندی با زاویه قلم‌گذاری در شیوه میرعماد برابر است و حروف و کلمات وی نسبت به خط زیرین، روی یک شیب اصلی و قرینه قرار می‌گیرد(قطاع، ۱۳۸۳، ۹۰).

شناخت نامه و شیوه خوشنویسی میرزا غلامرضا اصفهانی

میرزا غلامرضا اصفهانی در سال ۱۲۴۶ ه.ق. به‌دنیا آمد. وی در دوران نوجوانی خطوط را بسیار محکم و به تأثیر از استاد خود میرسیدعلی حکاک که خود او متأثر از شیوه میرعماد بوده، می‌نوشته‌است. بعدها گرایش به سیاه‌مشق‌نویسی یافته و ترکیبات نادر، بدیع و نو در این شیوه خلق کرده و شخصیتی مستقل در خوشنویسی به شیوه سیاه‌مشق‌نویسی بخشیده است. آزادی عملی که در سیاه‌مشق‌نویسی وجود دارد منجر شد تا میرزا به آفرینش حروف و کلماتی بسیار پرشیب و پر دور، دوایر قوی و به اصطلاح یک ضرب، مَدات مستحکم و کشیده، دست یازد (آغداشلو، ۱۳۹۱، ۲۲۸). راه‌یافتن میرزا غلامرضا به دربار قاجار و به‌خصوص کتابخانه سلطنتی تجربه

بسیار ارزشمندی بود. میرزا با دست‌مایه‌ای غنی در مشق نظری در خطوط پیشینیان به‌ویژه میرعماد به مشاقی می‌پردازد. این تجربه، زمینه اصلی فهم و درک عمیق و اصیل او از هنر ناب گردید و شیوه میرعماد را تا سال‌ها ادامه می‌دهد (قدیمی، ۱۳۸۳، ۵۱). استاد امیرخانی در شان و منزلت میرزا غلامرضا اصفهانی می‌گوید که این خوشنویس مقتدر چند ویژگی را در شخصیت هنری خود یکجا جمع دارد. اول این‌که از قلم غبار تا کتیبه، نمونه‌های درخشانی از او به یادگار مانده که همگی از آثار طراز اول خوشنویسی محسوب می شوند و بی‌گمان او در این موقعیت و مقام یگانه است. دومین امتیاز میرزا غلامرضا تسلط او به خط شکسته نستعلیق و امتیاز برجسته دیگری که در میرزا غلامرضا سراغ داریم، ایجاد موقعیت ممتاز برای خلق قطعات با فرم و شکل شمایل سیاه‌مشق است. البته این شیوه قبل از میرزا و از دوره‌ی میرعماد، روش کار شناخته شده‌ای بوده است، اما میرزا غلامرضا به سیاه مشق شخصیت مستقل بخشید(تیموری، ۱۳۹۰، ۳۶).

مؤلفه‌های زیبایی شناختی حُسن تشکیل و حُسن وضع

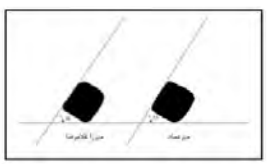
برای خوشنویسی، اصول دوازده‌گانه و گاه بنا به اهمیت بیشتر، اصول هشت‌گانه‌ای را برشمرده‌اند که غالبا آن را به «یاقوت مستعصمی» منتسب کرده‌اند. باباشاه اصفهانی در رساله‌ی *آداب‌المشق* این قواعد دوازده‌گانه را شامل اجزای، تحصیلی یا اکتسابی شامل ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح و دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شان دانسته و اجزای غیرتحصیلی یا غیراکتسابی را نیز شامل سواد و بیاض، تشمیر، صعود حقیقی و نزول حقیقی دانسته است (مایل‌هروی، ۱۳۷۲، ۱۴۹). بنابر نظر اکثر نویسندگان، خط نستعلیق در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم هجری(عهد تیموری)، پا به عرصه‌ی وجود گذاشت و به‌تدریج تکامل یافت. برخی مورخین معتقدند که خط نستعلیق در سال هشت‌صد هجری قمری توسط میرعلی تبریزی وضع شده است؛ در صورتی‌که، خطوطی از نستعلیق دیده شده‌است که تاریخ آنها، مقدم بر هشت‌صد هجری می‌باشد. می‌توان نتیجه گرفت که میرعلی تبریزی، اولین هنرمندی است که خط مورد بحث را تحت قاعده درآورد و اولین هنرمندی است که به خوشنویسی نستعلیق معروف گردیده‌است (توسلی، ۱۳۹۸، ۱۰۵). میرعلی تبریزی با وضع‌کردن قواعدی مشخص برای نستعلیق، این خط را به‌صورت مستقل عرضه کرد و به آن هویتی آشکار داد. این قواعد بیشتر براساس ظرافت‌ها و حرکات لطیف شکل گرفت تا حدی که در مقایسه با دیگر خطوط، نستعلیق روحیه و ذوق هنری ایرانیان را به بهترین نحو به نمایش می‌گذارد (فضائلی، ۱۳۹۰، ۴۵۴). در خط میرعلی زیبایی و تناسبات، هماهنگی و استواری به حد کمال رسیده و عمده حرکات حروف آن براساس منحنی‌ها می‌باشد، لذا رسم الخط میرعلی تبریزی براساس دو اصل حسن‌تشکیل و حسن وضع قابل بررسی است. حسن تشکیل یا حسن نگارش به معنای رعایت اصول و قواعد نوشتن حروف است که شامل نسبت، سطح و دور، قوّت و ضعف و صعود و نزول حقیقی و مجازی است. بر این اساس حسن تشکیل در رسم الخط میرعلی در چهار دسته کشیدگی‌ها (مدات)، دوایر، مفردات و نقطه‌ها مورد سنجش قرار گرفته‌اند (شه‌کلاهی، ۱۳۹۷، ۶۸). ترکیب از مهم‌ترین قواعد خوشنویسی است. نمی‌توان ترکیب را از دیگر اجزا و قواعد خط، جدا نمود. ترکیب یا جزئی است در حرف و کلمه و از جمله مفردات، یا به‌صورت یک کلمه و ترکیبات دو یا سه حرفی و یا در جمله، مصراع، سطر و چند، سطرنویسی که آن را ترکیب کلی می‌گویند (مایل‌هروی، ۱۳۷۲، ۱۴۹). مجنون رفیقی‌هروی نیز در سواد الخط 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، به‌طوری که خوشایند طبع سلیم و ذوق مستقیم گردد (فضائلی، ۱۳۷۶، ۸۹).

مطالعه و مقایسه شیوه نوشتن مفردات

خوشنویسی فراتر از گونه‌ی ساده‌ای از مهارت است. لازمه آن داشتن نوعی فردیت است که باید در چارچوب قواعدی کاملاً مشخص متجلی شود(جباری، ۱۳۶۸، ۹). این قواعد گام مهمی در ارتقاء کیفیت نگارش حروف با خط‌خوش در هنر خوشنویسی به‌شمار می‌رود. چنان‌که پیش تر اشاره شد، در هنر خوشنویسی، دو اصطلاح حُسن وضع و حُسن تشکیل که در تشریح مفاهیم زیبایی خط آمده‌است به مهندسی شاکله‌ی حروف و کلمات براساس اصول دوازده‌گانه و مراعات تناسب اندازه‌ها در شکل‌گیری نهایی و نظم، اعتدال و استقرارشان اشاره دارد (امیرخانی، ۱۳۷۴، ۴۱). شرط کمال‌یافتن اثر یک خوشنویس، رسیدن به حسن خط است؛ یکی از فاکتورهای حسن خط، حسن‌تشکیل است که ناظر بر رعایت دقیق اصول و قواعد خوشنویسی در اجرای حروف و مفردات است (رضوی‌فر، ۱۳۹۸، ۲۹). حسن تشکیل از ارکان حسن خط است که مشتمل به رعایت قواعد مربوط به نوشتن حروف مفرد و مرکب است و به علت اهمیت، حتی قبل از حسن‌وضع مطرح گردیده است (حسینی رشتخوار ، ۱۳۹۶، ۲۰). با توجه به اهمیت اجرای مفردات و وجود حسن‌تشکیل در خط، بررسی و مطالعه دقیق مفردات اثر، در فهم زیبایی شیوه خوشنویس و حسن تشکیل اثر کمک خواهد کرد. قبل از بررسی مفردات باید اندازه قلم حروف کتابت شده یکسان شود تا امکان مقایسه و تطبیق مفردات با هم فراهم شود. به همین دلیل ابتدا به بررسی نقطه پرداخته خواهد شد. زیرا معیار سنجش و اندازه‌گیری در خوشنویسی، نقطه است. در دو جدول تطبیقی مفردات موجود در دو اثر شامل حروف «الف ـ ر ـ و ـ ب ـ م ـ ط» و «نقطه»، بررسی و تطبیق داده می‌شوند. در جدول (۱)، فرم ظاهری مفردات و در جدول (۲)، زاویه قلم‌گذاری مفردات هنرمندان مقایسه خواهد شد.

نقطه

هرگاه قلم در زاویه تقریباً ۹۰ درجه نسبت به راستای نوک قلم روی کاغذ حرکت کند شکلی مربع مانند پدید می‌آورد که طول هر ضلع آن، برابر پهنای قلم است و واحد اندازه‌گیری در خوشنویسی می‌باشد (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸، ۴۰۵). هر هنرمند خوشنویس دارای زاویه قلم‌گذاری منحصر به خودش است. هر دو هنرمند در نقطه‌گذاری اثر خود از روش قطری استفاده کرده‌اند. در این روش گوشه نقطه‌ها به یکدیگر وصل می‌شود و نقطه‌ها در راستای قطرهای یکدیگر جای می‌گیرند. البته زاویه قلم‌گذاری دو هنرمند متفاوت است؛ بدین صورت که میرزا غلامرضا زاویهٔ قلم‌گذاری نقطه را ۵۶ درجه و میرعماد زاویه قلم‌گذاری نقطه را ۵۹ درجه گرفته است (تصویر ۱).



تصویر ۱- زاویه قلم گذاری نقطه.

الف

قد الف سه نقطه است با همان قلم که نویسند؛ خواه درشت باشد خواه ریز یا متوسط و گویند باید به شکل دانه جُو و میانش پُر و دو سرش تند و تیز باشد (فضائلی، ۱۳۷۶، ۲۷۱). از نظر شکلی حرف الف در قسمت بالا، تمایل به راست و در قسمت پایین، تمایل به سمت چپ دارد. هر دو خوشنویس سر قلم را مایل‌تر گرفته‌اند و قاعده اشباع را (که از قواعد حسن تشکیل است) در نگارش حرف رعایت کرده‌اند، به همین دلیل در اجرای «الف»، ضعف و قوّت یکسانی مشاهده می شود که نتیجه آن روانی همراه با استحکام در حرف مورد نظر است.

ر

سر «ر» با نیش قلم شروع می‌شود و با حرکتی منحنی به کمک مرکبی که به سینه قلم است نوشته می گردد و ارتفاع آن را دو نقطه گفته‌اند (فضائلی، ۱۳۷۶، ۲۷۳). «ر» دارای یک جزء شکلی است. میرعماد حرف «ر» را با زاویه بسته‌تر اجرا کرده‌است اما میرز اغلامرضا زاویه ابتدای حرف را بازتر نگاشته‌است. ضمن اینکه ابتدای حرف «ر» در حمد میرعماد قدری تمایل به راست داشته و بعد باریکه دنبال آن نوشته شده‌است در حالی که این انحنای ابتدایی در «ر» میرزا غلامرضا وجود ندارد.

ب

حرف «ب» در شکل مدّ کامل باید، اول آن به قدر یک نقطه به آخرش مُشرف باشد یعنی اگر نقطه ای در زیر سر باء بگذاریم و خط مستقیمی افقی از زیر نقطه رسم کنیم درست در زیر انتهای باء مماس گردد (فضائلی، ۱۳۷۶، ۲۷۲). حرف «ب» یک جزء شکلی دارد. میرعماد حرف «ب» را نسبت به خط زمینه با فاصله بیشتری شروع کرده‌است و به همین دلیل ابتدای حرف «ب» قدری بالاتر از حرف «ر» شروع شده و شیب بیشتری دارد اما میرزا غلامرضا حرف «ب» را با فاصله کم‌تری از خط زمینه نگاشته است که نتیجه آن، شیب کمتر حرف «ب» شده است.

م

برای تشکیل میم تمام قطّ قلم را روی کاغذ نهاده، به قدر نقطه‌ای سر میم را آشکار می‌کنیم و از آخر نقطه به حالت خم و متمایل به طرف چپ می‌کشیم تا به اندازه یک نقطه از سر میم بگذرد. آنگاه با ظرافت دنباله میم را به اندازه‌ی چهار پنج نقطه الف‌وار پایین می‌آوریم(فضائلی،۱۳۷۶،۲۷۷). حرف «م» دو جزء شکلی دارد و با سه حرکت نوشته می‌شود. زاویه قلم‌گذاری در شروع حرف میم در قلم میرعماد نسبت به میرزا غلامرضا شیب کم‌تری دارد و دور پشت سر میم در قلم میرعماد بیشتر است و میرزا غلامرضا مسطح‌تر اجرا کرده است که نتیجه آن بزرگ‌تر شدن سر میم است. در ادامه برای نوشتن حرکت دوم، قلم میرعماد مسیر پُرشیب‌تر و دور کم‌تری را پیموده‌است اما میرزا غلامرضا شیب کم‌تر و دور بیشتری را به حرکت دوم داده‌است. دنباله میم را میرعماد با انحنای کم‌تر و تقریباً با یک ضخامت یکسان از ابتدا تا انتها قلم را پیش رانده‌است و میرزا غلامرضا با کمی انحنای بیشتر و ضخامت متفاوت در ابتدا و انتهای دنباله میم ظرافت و زیبایی بیشتری را به حرف میم داده است.

و

سر واو را یک نقطه پیچیده نویسند و به آخرش راء کوچک پیوندند، و ارتفاعش تا خط کرسی دو نقطه باشد(فضائلی، ۱۳۷۶، ۲۷۸). حرف «و» دو جزء شکلی دارد و با سه حرکت نوشته می‌شود. عرض زبانه قلم در سر واو در قلم میرزا غلامرضا نسبت به میرعماد شیب بیشتری دارد، در حرکت دوم این حرف دور پشت حرف در قلم میرعماد بیشتر است. اینگونه برداشت می‌شود که میرز غلامرضا واو را در یک حرکت و بدون جداکردن قلم از کاغذ نوشته‌است و در نوشتن انتهای آن قلم را پرتاب کرده و قاعده ارسال را رعایت کرده‌است، اما میرعماد انتهای حرف را با ضخامت نوک قلم نوشته است.

ط

حلقه‌ی «ط» مانند صاد نوشته می‌شود با جزئی تفاوت و آن، این است که سر «ط» را اندکی برخاسته نویسند به‌طوری که اگر نقطه‌ای بر آن بگذاریم و خطی بکشیم به انتهای دنباله «ط» بخورد. بلندی دسته‌ی «ط» به قدر الف است. دنباله‌ی حرف «ط» به نیش ختم می‌شود و فاصله دسته‌ی «ط» تا انتهای دنباله «ط» یک نقطه است. ارتفاع «ط» تا خط کرسی سه و نیم تا چهار نقطه می‌باشد(فضائلی، ۱۳۷۶،۲۷۵). حرف «ط» دو جزء شکلی دارد و در سه حرکت نوشته می‌شود. میرعماد قسمت اول «ط» را با زاویه‌ای خوابیده‌تر و دور کم‌تری نسبت به میرزا غلامرضا آغاز کرده‌است. میرزا غلامرضا برخلاف میرعماد نقطه آغازین حلقه‌ی «ط» را به دنباله آن وصل نکرده‌است که بزرگ‌ترشدن حلقه «ط» را به دنبال داشته‌است. هر دو خوشنویس بلندی سه نقطه دسته «ط» را رعایت کرده‌اند.

قلم‌گذاری

رعایت زاویه‌ای متناسب در شروع و پایان هر حرف یا کلمه که به آن قلم‌گذاری گفته می‌شود از اصول بسیار ظریف خط نستعلیق است که در کیفیت بصری خوشنویسی نستعلیق تأثیر بسزایی دارد. قلم‌گذاری در حروف و کلمات دارای ساختاری پیچیده امّا هماهنگ است. البته باید گفت که هیچ خوشنویسی، پیش از نوشتن حرفی، زاویه‌ی قلم‌گذاری آن را اندازه‌گیری نمی‌کند. زاویه‌ی مناسب قلم‌گذاری بدون استفاده از ابزار اندازه‌گیری مانند نقاله و با تمرین بسیار و در نتیجه هماهنگی بین چشم، مغز و دست خوشنویس به‌دست می‌آید. این نکته را خاطرنشان می کنم که زاویه نوشتن حروف در هر هنرمند خوشنویس تا اندازه‌ای با سایر خوشنویسان متفاوت است و آگاهی به این نکته می‌تواند هنرجویان خوشنویسی را در یادگیری شیوه خوشنویسی استادان بزرگی چون میرعماد و میرزا غلامرضا یاری کند(جدول ۲).

مطالعه و مقایسه ساختار کلمات

در این مطالعه، عمل مقایسه بر اساس قاعده حسن وضع صورت

جدول ۱- فرم ظاهری مفردات.

هنرمند / مفردات	میرعماد	میرزا غلامرضا
نقطه		
الف		
ر		
ب		
م		
و		
ط		

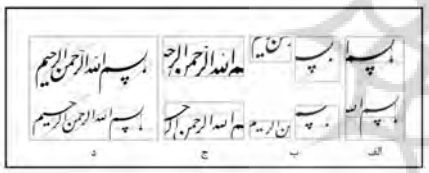
گرفته‌است. روش کار به این صورت است که چگونگی پیوند دادن حروف پیوندپذیر و باهم آوردن حروف منفصل و طرز مجاورت کلمات و نظام سطرها و تناسب مدها مطابقت داده‌می‌شود. به جهت سهولت در مطالعه، ترکیبات هر سطر از حمد کتابت شده دو هنرمند (میرعماد در بالا و میرزا غلامرضا در پایین) در جدولی مجزا قرار شده است.

توضیحات سطر اول: از مطالعه تصویر (۲) این‌طور مشخص است که میرعماد نقطه «ب» در کلمه «بسم» را با فاصله کم‌تر و بالای خط زمینه و میرزا غلامرضا نقطه را با فاصله بیشتری زیر خط زمینه قرار داده‌است و این باعث شده که سواد در زیر کلمه «بسم» در حمد میرعماد متعادل‌تر از حمد میرزا شود. میرعماد نقطه تزیینی در زیر حرف «سین» و «ب» در کلمه «بسم» را طوری قرار داده‌است که یک خط مورب ایجاد شده و این خط مورب با کشیده «سین» فضای موازی و هماهنگی را ایجاد کرده‌است. این نقطه گذاری‌ها در بسم الله توسط میرزا غلامرضا به‌صورت افقی و در راستای خط زمینه صورت گرفته و این خط افقی با امتداد کشیده «سین» برخورد می‌کند(قسمت الف تصویر ۲). منطق نقطه‌گذاری در خط میرعماد به‌صورت مورب و مایل است، همان‌طور که در قسمت ب تصویر (۲) می‌بینیم نقطه تزیینی در زیر حرف «سین» و «ب» و همچنین نقطه «ن» و دو نقطه «الرحیم» به‌صورت مورب می‌باشند. منطق قراردادن نقطه در این قطعه از میرزا غلامرضا به‌صورت افقی است.

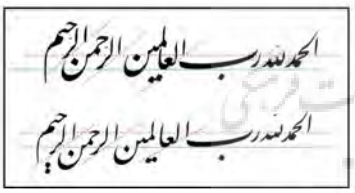
میرعماد در اجرای کلمه «الرحمن» و «الرحیم» به گونه‌ای عمل کرده‌است که فضاهای موازی زیادی از اتصال ابتدا یا انتهای حروف ایجاد می‌شود. با وصل‌کردن ابتدای حروف «الف» و «ل» دو خط موازی بوجود خواهد آمد (قسمت ج تصویر ۲). ضمناً اگر یک خط مورب را طوری رسم کنیم که انتهای «الف» و «ر» در هر دو اتصال «الر» به هم وصل شود خطوط موازی به وجود خواهد آمد که این خطوط با ادامه اتصال حرف «ح» هم موازی خواهد بود، اما میرزا غلامرضا در ایجاد این خطوط موازی موفق نبوده و خطوط فرضی کشیده شده در ادامه به هم برخورد می‌کنند(قسمت د تصویر ۲).

توضیحات سطر دوم: بررسی رعایت خط کرسی در سطر دوم قطعه حمد هر دو هنرمند نشان می‌دهد که میرعماد به قراردادن حروف روی خط کرسی کاملاً وفادار بوده اما میرزا غلامرضا به رعایت این اصل، بی‌توجه بوده است. چیدمان کلمات در این سطر به گونه‌ای است که می توان خط کرسی دومی را هم از زیر الف در شروع سطر، رسم کرد. در خط کرسی دوم، سه الف روی کرسی قرار گرفته‌اند اما در همین سطر از میرزا غلامرضا چنین وضعیتی مشاهده نمی‌شود. وضعیت رعایت فضاهای موازی در این سطر از حمد میرعماد با وضعیت سطر قبلی مشابهت دارد. چنان‌که اگر از انتهای الف ها به انتهای حرف بعدی خطی رسم کنیم خط‌های مایلی به‌دست‌می‌آید که در نهایت نظم و هم‌راستا هستند و چندین فضای موازی ایجاد می‌کنند. اما ثمره‌ی رسم خطوط با همان روش، در سطر میرزا غلامرضا گاهی خطوط متقاطع است و گاهی موازی (تصویر ۳).

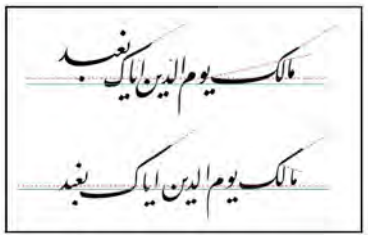
توضیحات سطر سوم: هر دو هنرمند سرکش‌ها را هم‌راستای یکدیگر و به‌صورت موازی قرار داده‌اند. میرعماد کرسی دوم سطر را رعایت کرده‌است ولی میرزا در این سطر، کرسی دومی برای حروفی که در بالای خط زمینه قرار دارند در نظر نگرفته‌است. اگر از بالای «ما» خطی مایل به سمت انتهای «ک» در کلمه «مالک» بکشیم با ابتدای «ل» و «ک» در یک راستا قرار می‌گیرند، میرزا با پایین‌ترنوشتن «ما» در کلمه «مالک» این ترتیب و هم‌راستایی را برهم زده‌است. میرعماد با کشیده‌نوشتن «ک»، امتداد انتهای کشیده «ک» را به قسمت قوت گردن «و» وصل کرده‌است و میرزا غلامرضا حرف «ک» را نیم مد نوشته است و ادامه آن به قسمت ضعف حرف «و» می‌رسد. میرعماد با انتخاب دو مد کامل، یکی در ابتدا و دیگری در انتهای سطر، تعادلی را از نظر فضای سفید در دو قسمت سطر ایجاد کرده است. میرزا با نیم‌مد نوشتن کلمه «مالک» در ابتدای سطر و کشیده‌نوشتن «ک» در «ایاک» از نظر سواد نتوانسته است تعادلی را در این سطر بوجود آورد؛ ضمناً روی خط زمینه نوشتن کلمه «نعبد»، سنگینی را در انتهای سطر دو چندان کرده و چشم مخاطب در انتهای سطر به سمت بالا حرکت نمی‌کند در حالی که میرعماد با اینکه کلمه «نعبد» را کشیده نوشته است امّا با بالاتر نوشتن آن نسبت به سایر حروف، نه‌تنها سنگینی در انتهای سطر ایجاد نکرده‌است بلکه چشم را نیز به سمت بالا هدایت می‌کند (تصویر ۴).



تصویر ۲- فرم ظاهری کلمات و حسن وضع در سطر اول.



تصویر ۳- فرم ظاهری کلمات و حسن وضع در سطر دوم.



تصویر ۴- ریتم کلمات و سرکج‌ها در سطر سوم.

جدول ۲- زاویه قلم‌گذاری مفردات در حمد.

مفردات	نقطه		الف		ر		ب		م		و		ط	
خوشنویس	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا	میر عماد	میرزا غلامرضا
جزء شکلی	——	——	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۲	۲	۲	۲	۲	۲
زاویه شروع	۵۹	۵۶	۶۸	۷۱	۷۵	۷۹	۶۸	۶۲	۶۹	۶۱	۶۷	۶۱	۶۵	۶۰
زاویه اتمام	——	——	۵۷	۶۷	۱۰	۱۳	۹۸	۱۰۶	۹۱	۹۳	۱۱	۱۹	۸	۱۱

توضیحات سطر چهارم: میرعماد حرف «و» را یک نقطه بالاتر از خط زمینه نوشته‌است و با این کار خط دوم زمینه را در این سطر هم، به‌وجود آورده‌است تا «الف»هایی که بالاتر نوشته می‌شوند بر روی آن قرار بگیرند. هر دو خوشنویس سعی کرده‌اند ادامه سرکش «ک» در «ایاک» و کشیده «س» در کلمه « نستعین» را در امتداد هم بنویسند که میرعماد موفق‌تر بوده است. میرعماد نقطه‌های بالای «نستعین» را طوری در آن فضای سفید قرار داده‌است که علاوه بر تقسیم متعادل بیاض در آن قسمت از سطر، از به هم وصل‌کردن آن نقاط هم خط موربی ایجاد می‌شود که با کشیده آن هم راستا و موازی هستند. اما میرزا به این نکته توجهی نداشته و نقطه‌ها را طوری قرار داده‌است که امتدا آنها با کشیده «نستعین» برخورد می‌کند. در قسمت دوم این سطر میرعماد «نا» را به جهت اینکه با «ال»، «الصراط» در یک راستا باشند قدری بالاتر از خط زمینه نوشته‌است. و این مسئله باعث شده‌است تا خطوط موازی و هم‌راستایی از اتصال «ال» و «اط» در کلمات «الصراط» و المستقیم» به‌وجود بیاید. میرزا توانسته است بخشی از این حروف را در یک راستا بنویسد ولی امتداد خط ایجاد شده از «الف» و «ط» با خط فرضی بالای کلمه «اهدنا» و «ال» در کلمه «الصراط» به هم برخورد می‌کنند (تصویر ۵).

توضیحات سطر پنجم: میرعماد و میرزا غلامرضا با چیدن «الف»ها و سایر حروف «صراط الذین» در ابتدای سطر پنجم، خطوط و فضاهای موازی و هم‌راستایی ایجاد کرده‌اند. البته میرعماد علاوه بر آن توانسته است این فضاهای موازی را با کشیده‌نوشتن حرف «ب» و همچنین چیدمان مورب نقطه‌های «غیرالمغضوب» در انتهای سطر هم ایجاد کند. میرعماد با نیم مَد نوشتن حرف «ت» در «انعمت» که در وسط سطر قرار دارد فضاهای سواد دو طرف را که از نوشتن سایر حروف ایجاد شده است متوازن کرده و با کشیده نوشتن «ب» در انتهای سطر و بالا بردن آن، علاوه بر هدایت چشم به سمت بالا، سواد مناسبی را در سطر به‌وجود آورده است. میرزا در ادامه‌ی کلمه «انعمت» با کشیده نوشتن «ه» در «علیهم»، بیاض وسط سطر را زیاد کرده و در نتیجه با توجه به بزرگ‌بودن کلمه «علیهم» سنگینی وسط سطر را هم بیشتر کرده است (تصویر ۶).

توضیحات سطر آخر: این دو سطر نسبت به بقیه سطرهای این قطعه، بیشترین مشابهت را به هم دارند، لیکن باز هم دقت فراوان میرعماد به جزئیات مشهود است؛ چنانچه اگر زیر «ض» و «الف» در کلمه «الضالین» خطی رسم کنیم و همچنین دو نقطه حروه «ض» و «ن» را هم با خطی به هم وصل کنیم؛ دو خط مورب با شیبی یکسان به‌دست می‌آید، که با فضاهای موازی در سطرهای قبلی هماهنگ است. اما در سطر میرزا غلامرضا رسم همین دو خط، فضایی غیرموازی ایجاد می‌کند که با دنبال‌کردن آنها، خطوط به‌هم برخورد می‌کنند. ضمناً اصول قرار دادن نقطه‌ها در این سطر نیز، طبق منطق سطرهای پیشین، در حمد میرعماد، مایل و در حمد میرزا غلامرضا، افقی است. نکته قابل توجه در این سطر میرعماد، قرار دادن «ل» کلمه «لین» درست بالای «الضا» است. طبق قاعده خوشنویسی انتظار می‌رود ارتفاع «ل» در «لین» وقتی بالای کلمه قبلی یعنی «الضا» نوشته می شود کوتاه تر باشد و شبیه به «ل» در «لین» میرزا غلامرضا نوشته شود. اما از آنجا که میرعماد به جمیع موارد دقت داشته، به نظر می‌رسد که مدّ قرآنی «الضالین» را با شکل نوشتار (به ظاهر بی منطق اما کاملاً هدفمند) در این سطر به مخاطب القاء کرده است (تصویر ۷).

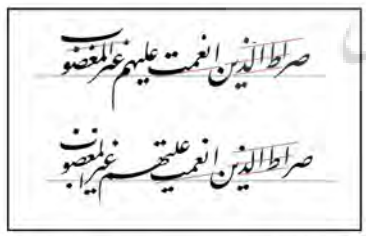
مطالعه و مقایسه ترکیب بندی دو اثر

پس از مطالعه شیوه خوشنویسی دو هنرمند در اجرای مفردات و کلمات و درک زیبایی و ارزش‌های حُسن اجرای حروف و کلمات، نوبت می‌رسد به بررسی نحوه قرار گرفتن حروف و کلمات در کنار یکدیگر نسبت به خط زمینه، فضای حاکم بر کل دو قطعه و ترکیب‌بندی که خود از عوامل مؤثر در ایجاد زیبایی است. به منظور تحلیل و طبقه بندی ویژگی های زیبایی‌شناختی دو قطعه برگزیده از میرعماد و میرزا غلامرضا و دستیابی به چگونگی ساختار ترکیب‌بندی، نیاز به مطالعهٔ قطعات خوشنویسی در این شش بخش است: ۱. اندازه و فواصل خط زمینه، ۲. زاویه و شیب خط زمینه، ۳. خط زمینه‌ی نقطه‌ها و پراکندگی آنها، ۴. بررسی ریتم کشیده‌ها و سرکج‌ها، ۵. خط زمینه‌ی دوایر، و ۶. صعود در انتهای سطرها.

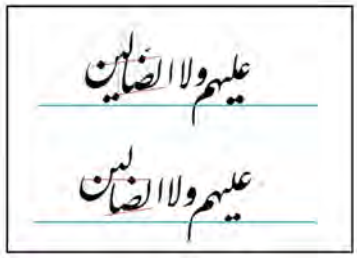
۱- اندازه و فواصل خط زمینه

نکته قابل توجهی که در حمد میرعماد از نظر کرسی‌بندی وجود دارد، مطابقت فاصلهٔ کرسی اول و کرسی وسط سطور با یکدیگر است در حالی که این ویژگی در حروف و کلمات سطرهای میرزا غلامرضا کم‌تر دیده می‌شود. در بررسی طول کرسی‌ها و همچنین فاصله بین سطرهای دو خوشنویس هم تفاوت وجود دارد. بدین ترتیب که در حمد میرعماد طول سطرها از ابتدا تا آخر یکسان است، اما در حمد میرزا غلامرضا سطر دوم بیشترین طول را دارد و در سطرهای بعدی، از طول آنها یک تا دو نقطه کم می‌شود. فاصله سطرها توسط میرزا غلامرضا رعایت نشده‌است، فاصله اول و چهارم بین سطور، سیزده نقطه است، فاصله دوم پانزده نقطه، فاصله سوم شانزده نقطه و فاصله پنجم، نُه نقطه می‌باشد. اما بین سطرهای میرعماد دو اندازه

تصویر ۵- ریتم کلمات و سرکج‌ها در سطر چهارم .



تصویر ۶- فرم ظاهری کلمات و حسن وضع در سطر پنجم.



تصویر ۷- فرم ظاهری کلمات و حسن وضع در سطر پنجم.

فاصله وجود دارد. فاصله‌ی اول، چهارم و پنجم بین سطور یازده نقطه است، فواصل دوم و سوم دوازده نقطه می‌باشد؛ این در حالی است که قبل از مطالعه دقیق، این تفاوت‌ها به نظر نمی‌رسد. درعین‌حال باید متذکر شد که این اختلاف‌ها، منجر به عدم‌تناسب در شکل کلی آثار نشده‌است (تصویر ۸).

۲- زاویه و شیب خط زمینه

کرسی ابتدای سطرها به دلیل اینکه شروع و نقطه آغازین ورود چشم به سطر خوشنویسی می‌باشد، از اهمیّت بسیاری برخوردار است، این نکته را هم باید اضافه کرد که چیدمان بقیه حروف و کلمات سطر در ارتباط با کرسی اولین حرف یا کلمه در جمله است. به همین جهت اینکه هنرمند در اولین مواجهه با حروف و کلمات در خوشنویسی، حرف یا کلمه اول سطر را با چه میزان فاصله از خط زمینه می‌نویسد، نکته مهمی است. زیرا در ریتم جاگذاری بقیه حروف و کلمات نسبت به خط زمینه تأثیرگذار خواهد بود. میرعماد در ابتدای همه سطرهای سوره حمد، برای حروف آغازین سطر، فاصله یک اندازه‌ای از خط زمینه در نظر گرفته‌است و همه سطرها شروع یکسانی دارند. اما میرزا غلامرضا برای حروف آغازین سطرها نقطه شروع یکسانی در نظر نگرفته است. وی برای سطر سوم و چهارم، یک نقطه، سطر دوم و پنجم دو نقطه و سطر اول و ششم، سه نقطه فاصله از خط زمینه در نظر گرفته‌است. رعایت همین نکته ظریف و کوچک توسط میرعماد، باعث شده است که چشم، در آغاز سطرها با یک ریتم و شیب ملایم در ورود به سطرها مواجه شود ولی این نظم و ریتم مشخص در حمد میرزا غلامرضا دیده نمی‌شود (تصویر ۹).

۳- خط زمینه‌ی نقطه‌ها و پراکندگی آنها

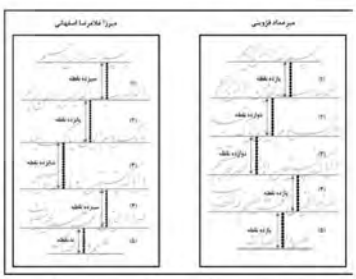
در بررسی انجام شده ابتدا خط زمینه مجزا برای نقطه‌های هر سطر کشیده و مشخص شد که هر دو خوشنویس در رعایت کرسی نقطه‌ها اهتمام و تلاش داشته‌اند. هر دو خوشنویس در جاگذاری نقطه‌ها در سطرها الگوی یکسانی را انتخاب کرده‌اند و آن الگو، ایجاد شیب ملایم در قراردادن نقطه‌ها است؛ به این صورت که اگر همه‌ی نقطه‌های یک سطر یا نقطه‌های همجوار، به خصوص نقطه‌هایی که در زیر خط زمینه قرار دارند را با استفاده از یک خط به هم وصل کنیم همگی دارای یک شیب ملایم خواهند بود که در سطرهای مختلف تکرار می شود. شیب خطوط به‌دست‌آمده در کتابت میرعماد کمی بیشتر از حمد خوشنویسی شده توسط میرزا غلامرضا است و با شیب کلمات سطرها نیز هماهنگ است و ریتم یکنواختی را ایجاد کرده‌است. به‌طور مثال میرعماد در سطر چهارم با توجه به سرکاف «ک» در کلمه «ایاک»، نقطه‌های «ن» و «ت» در کلمه‌ی «نستعین» طوری می‌نویسد که این دو نقطه با شیب سرکاف هماهنگ باشد و به همین دلیل، شیب آنها نسبت به سایر نقطه‌ها در این قطعه بیشتر است. میرزا غلامرضا برای جاگذاری نقطه‌ها در حمد، شیب ملایم‌تری را انتخاب کرده و در رعایت این نکته هم مانند میرعماد موفق عمل کرده‌است. هر دو هنرمند در سطر اول و چهارم زیر کشیده حرف «س» در کلمات «بسم» و «نستعین» سه نقطه گذاشته‌اند که با این کار توانسته‌اند فضای خالی زیر کشیده را پُر کنند. گذاشتن سه نقطه در زیر کشیده «س» در بین خوشنویسان قدیم هم استفاده می‌شده که موجب ممتاز بودن این کشیده می‌شود و به متعادل‌ترشدن فضای کلی اثر کمک کرده است. میرعماد در نوشتن سه کلمه «الرحیم» در سطر دوم، «المستقیم» و «غیر»، نقطه‌های «ی» را ننوشته در حالی که میرزا غلامرضا نقطه‌ها را کم نکرده است. هر دو خوشنویس با چینش نقطه‌ها، به‌دنبال ایجاد تعادل بین سواد و بیاض اثر بوده‌اند(تصاویر ۱۰-۱۱).

۴- بررسی ریتم کشیده‌ها و سرکج ها

اجرای کشیده‌ها و مدات در خوشنویسی اصلی‌ترین جزء سطر به حساب می‌آید و موجب تعادل و توازن در اثر است. در بررسی انجام‌شده تعداد کشیده‌های سطور به این قرار است؛ در سطر اول میرعماد یک کشیده و میرزا غلامرضا دو کشیده دوردار، در سطر دوم هر دو یک کشیده تخت، در سطر سوم میرعماد دو کشیده یکی تخت و دیگری دوردار و میرزا غلامرضا یک نیم مد و یک کشیده تخت، در سطر چهارم میرعماد یک کشیده و میرزا غلامرضا یک کشیده و یک نیم مد دوردار، در سطر پنجم میرعماد یک نیم مد و یک کشیده تخت، و میرزا غلامرضا دو نیم مد تخت و یک کشیده دوردار استفاده کرده‌اند. سرکج‌های به‌کار رفته در کتابت میرعماد با هم موازی بوده، در یک راستا قرار گرفته‌اند، زاویه‌ی آنها شیب ملایمی دارد و با کشیده های کنار سرکاف‌ها، موازی می‌باشند که خود نشان‌دهنده نظم و ارتباط دقیق کلمات است. در سوره حمد که توسط میرزا غلامرضا خوشنویسی شده‌است، سرکج‌ها نیز شیب یکسان دارند و با هم موازی هستند ولی شیب تندتری را برای اجرای سرکج‌ها انتخاب کرده‌است (تصویر ۱۲).

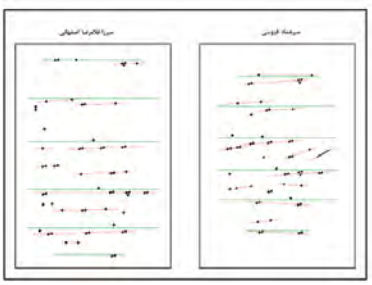
۵- خط زمینه‌ی دوایر

برای بررسی قواعد موجود بر دوایر، نیاز به کشیدن خط زمینه‌ای مجزا برای دوایر است و ازآنجا که خوشنویس نمی‌تواند دخل و تصرفی در تعداد دوایر اثر داشته باشد، مختار است برای اجرای ریتم دلخواه از امکاناتی چون کشیده نوشتن دوایری که قابلیت کشیده‌شدن دارند و توانایی در قراردادن دوایر در جای مناسب آن بهره گیرد.

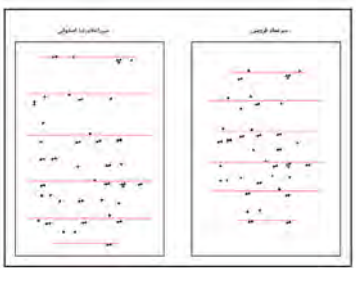


تصویر ۸- فواصل بین خط زمینه‌ی و اندازه سطرها.

تصویر ۹- خط زمینه‌ی حروف ابتدایی سطرها.



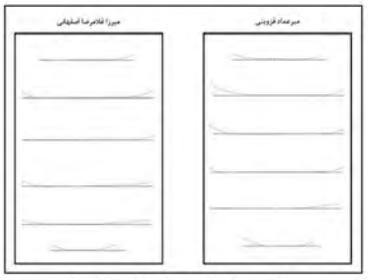
تصویر ۱۰- خط زمینه‌ی نقاط در قطعات.



تصویر ۱۱- پراکندگی نقاط در قطعات.

تصویر ۱۲- ریتم کشیده‌ها و سرکج‌ها.

تصویر ۱۳- خط زمینه‌ی دوایر در قطعات.



تصویر ۱۴- صعود انتهای سطرها در قطعات.

در سطر اول یک دایره وجود دارد که هر دو خوشنویس آن را بر روی خط زمینه قرار داده‌اند. در همه سطرها یک دایره وجود دارد غیر از سطر دوم که دو دایره دارد، کرسی همه دوایر رعایت شده است به غیر از سطر آخر که بالاتر از سطر نوشته شده است. میرعماد دو دایره سطر دوم را با اختلاف بسیار اندکی در یک خط کرسی قرار داده‌است اما کرسی دوایر سطر دوم میرزا غلامرضا اختلاف بیشتری دارند و نسبت به خط زمینه پایین‌تر قرار گرفته‌اند. در هر کدام از سطرهای سوم، چهارم و پنجم، یک دایره وجود دارد که کرسی آنها کاملاً رعایت شده‌است. میرعماد دایره سطر ششم را به دلیل اینکه در انتهای سطر بوده با اختلاف کمی از خط زمینه‌ی اصلی، طوری بالاتر نوشته‌است که سطر دارای ریتم صعودی متعادلی است، اما میرزا غلامرضا همین دایره را با فاصله بیشتری از خط زمینه آورده است که هماهنگ با ریتم سایر دایره‌ها نیست و ریتم صعودی انتهای سطر را با شیب بیشتری مواجه کرده‌است. نکته قابل توجه در کرسی دوایر میرعماد این است که قسمت دایره‌ای همه دایره ها (به غیر از دایره آخر سطر ششم که در بالای خط زمینه نوشته شده است) به یک میزان از خط زمینه پایین‌تر آمده است؛ میرعماد با این روش توانسته است تا حد امکان ریتم مناسبی را در سطرها اجرا کند و ضرباهنگ مناسبی به سطرها بدهد. در مقابل، میرزا غلامرضا خط زمینه دوایر را در سطرهای دوم و ششم کاملاً رعایت نکرده و خطوط کرسی متفاوتی را در مقایسه با سطرهای دیگر در نظر گرفته است که باعث شده دوایر ریتم متعادلی نداشته باشد (تصویر ۱۳).

۶- صعود در انتهای سطرها

هر دو هنرمند سعی کرده‌اند خط صعودی انتهای سطرها را رعایت کنند. میرعماد برای این صعود در انتهای سطر شیب ملایمی انتخاب کرده که منجر به ایجاد تعادل بصری در روند حرکت چشم از ابتدا به انتهای سطور شده‌است، غیر از سطر پنجم که انتهای آن در راستای خط زمینه به‌صورت افقی حرکت می‌کند. میرزا غلامرضا حروف و کلمات پایانی سطرها را هم با یک شیب ملایم، بالاتر از خط زمینه نوشته‌است و نتیجه آن به وجود آمدن حرکت صعودی با شیبی ملایم در انتهای سطرها است؛ اما در سطرهای اول و سوم این شیب رعایت نشده است و انتهای سطرها حرکتی افقی دارد که باعث شده‌است شیب حرکتی در انتهای سطرها یکسان نباشد و ریتم در روند سطرها برهم بخورد (تصویر ۱۴). برای بررسی و مقایسه ترکیب بندی دو اثر ، مطالعه‌ی ریتم کشیده‌ها و سرکج‌ها در آثار و روش هنرمند در انتخاب موقعیت مناسب برای کشیده ها، خط زمینه دوایر، چگونگی قرار دان نقطه‌ها و همچنین شناخت حالت صعودی در انتهای سطرها در دو قطعه خوشنویسی مورد مطالعه قرار گرفت. فایده کلی این بخش، فراهم‌شدن شرایطی برای مخاطب است که عناصر، جایگاه و ریتم اجزای متجانس قطعات برگزیده را به تفکیک و به‌طور مجزا ملاحظه کند. این نوع مطالعه آثار هنری در بالا بردن شناخت هنرمند خوشنویس از خط مؤثر است و توانمندی او را افزایش می‌دهد. ترکیب در خوشنویسی علاوه بر اینکه با میزان تجربه هنری خوشنویس ارتباط دارد، معمولاً به روحیات هنرمندان نیز بستگی دارد و نشان‌دهنده آن است که خوشنویسی تماماً اکتسابی نبوده بلکه بستگی به ذات و باطن افراد و ذوق و سلیقه آنها نیز دارد. بنابراین می‌توان گفت آثار هنری خلق شده توسط هنرمندان نشانگر بخشی از بعد شخصیتی هنرمند نیز هست.

نتیجه

بررسی اطلاعات به‌دست‌آمده در این پژوهش بیانگر آن‌است که میرعماد قزوینی به مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی موجود در خوشنویسی یعنی حسن تشکیل و حسن وضع واقف بوده‌است. وی شناخت کاملی از نحوه ترکیب‌بندی، چگونگی استقرار حروف و کلمات، نسبت آنها با یکدیگر، شیب یکسان و زاویه‌های اجرا و میزان کشیده‌ها داشته و دارای تبحر در اجرای دوایر، رعایت حسن هم‌جواری، شناخت دقیق سواد و بیاض و مواردی از این دست بوده‌است. تمامی این موارد نشان‌دهنده شناخت عمیق ایشان از زاویهٔ قلم‌گذاری، انتخاب شیب مناسب در خوشنویسی و اختصاص الگویی منفرد برای آن، اجرای صحیح کلمات، درنظرگرفتن فواصل آنها حتی شیب سرکج‌ها و میزان گودی کشیده‌ها است. می‌توان این نکته را هم افزود که مهارت میرعماد در نوشتن سوره حمد، که به‌واسطه تخصص وی بر قالب چلیپانویسی بوده، در این قطعه نیز جلوه‌ای بارز دارد. بدین ترتیب می‌توان مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی شیوه خوشنویسی میرعماد قزوینی را متمایز از شیوه خوشنویسی سایر هنرمندان خوشنویس دانست. اجرای زیبای سوره حمد توسط میرزا غلامرضا بیانگر دست‌مایه‌ی قوی و مشق نظری ایشان در خطوط پیشینیان به‌ویژه میرعماد است. این تجربه، زمینه اصلی فهم و درک عمیق و اصیل او از مولفه‌های زیبایی‌شناختی حسن تشکیل و حسن وضع، گردید. ضمناً به‌دلیل یگانگی میرزا در عرصه سیاه‌مشق، ترکیب‌بندی و چگونگی استقرار حروف و کلمات و نسبت آنها با یکدیگر هم از مواردی است که در سوره حمد میرزاغلامرضا به‌چشم می‌خورد؛ که وجوه اشتراک دو اثر می‌باشد. اما مطالعه و بررسی وجوه افتراق در اثر میرعماد و میرزاغلامرضا اصفهانی حاکی از این است که اختلاف موجود در دو قطعه، به‌دلیل تفاوت در زاویهٔ قلم‌گذاری است و از آنجا که میرزا در سیاه مشق نویسی با دانگ‌های بزرگ‌تر از قلم سطرنویسی موفق بوده‌است، در این قطعه نتوانسته مهارت

خود را به آن مقدار پیاده کند. از دستاوردهای این مقاله، می‌توان به فهم در نوع کتابت، نحوه اجرا و چینش حروف در آثار دو هنرمند بزرگ خوشنویسی ایران به‌عنوان مزیت‌های حسن‌تشکیل و حسن‌وضع اشاره کرد. این مطالعه و تطبیق نشان می‌دهد که اغلب وجوه افتراق این دو هنرمند، ناشی از زاویه قلم‌گذاری ایشان و همچنین ترکیب‌بندی و چیدمان حروف (حسن وضع) در سطر است؛ اما علاوه بر آنها می‌توان نحوه قلم‌گیری و تراش قلم را نیز در ایجاد تفاوت‌ها دخیل دانست. استخراج اطلاعاتی در زمینه نوع نگارش، نحوه اجرا، چگونگی قرارگرفتن حروف در سطور، کرسی درست دوایر، ارتباط حروف و کلمات با یکدیگر و همچنین چیدمان نقطه‌ها و پراکندگی آنها در سطر به جهت ایجاد تعادل در سواد و بیاض صفحه از دیگر دستاوردهای مهم این مقاله است.

فهرست منابع

آغداشلو، آیدین (۱۳۹۱)، *آسمانی و زمینی*، تهران: فرزان روز.

امیرخانی، غلامحسین (۱۳۷۴)، *آداب‌الخط امیرخانی*، تهران: انجمن خوشنویسان ایران.

باقریان موحد، سید رضا (۱۳۹۱)، کتابشناسی سوره حمد، *آینه پژوهش*، ۲۳(۳ و ۴)، صص ۱۲۱-۱۳۶.

بیانی، مهدی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران: علمی.

توسلی، حامد (۱۳۹۸)، زیبایی‌شناسی خط نستعلیق شیوه غربی و شیوه شرقی (قرن نهم هجری)، *مبانی نظری هنرهای تجسمی* (۸)، صص ۱۰۳-۱۱۴.

تیموری، کاوه (۱۳۹۰)، زیبایی‌شناسی در شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی، *رشد آزمون هنر* (۲۷)، صص ۳۶-۴۵.

جباری، صداقت (۱۳۸۶)، ویژگی‌های زیباشناختی آثار میرعماد حسنی و بازتاب آن در تاریخ خوشنویسی ایران، *رساله دکترا*، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، گروه مطالعات عالی هنر.

حسینی رشتخوار، سیده فرشته؛ قلیچ‌خانی، حمیدرضا، و نعمتی بابایلو، علی (۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی شیوه خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزا غلامرضا و امیرخانی، *پژوهش هنر*، ۷ (۱۴)، صص ۱۷-۲۹.

ذابح، ابوالفضل (۱۳۶۲)، میرعماد حسنی، *موزه‌ها*، شماره ۵، صص ۱۲-۲۱.

رضوی‌فر، حسین (۱۳۹۰)، آسیب‌شناسی هنر خوشنویسی معاصر با تکیه بر خط نستعلیق، *کتاب ماه هنر* (۱۵۵)، صص ۱۲۰-۱۲۷.

شه‌کلاهی، فاطمه (۱۳۹۷)، قواعد رسم‌الخط میرعلی تبریزی براساس نسخه *خسرو و شیرین* نظامی (محفوظ در گالری فریر ۸۰۸ هجری قمری)، *باغ نظر*، ۱۵(۶۱)، صص ۶۵-۷۶.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۷۶)، *تعلیم خط*، تهران: سروش.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، *اطلس خط*، تحقیق در خطوط اسلامی، تهران: نشر سروش.

قدیمی، رامین (۱۳۸۳)، گذری بر شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی، *کتاب ماه هنر*، (۷۱ -۷۲)، صص ۵۰-۵۲.

قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۳)، مبانی زیبایی‌شناسی در شیوه میرعماد، *کتاب ماه هنر* (۶۹)، صص ۱۰۴-۱۱۰.

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

مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

مجلسی، محمدباقر (۱۳۹۳)، *بحارالانوار* (ج. ۸۹)، تهران : اسلامیه.

معرفت، محمدهادی (۱۳۷۷)، نکته‌های تفسیری در سوره حمد. *پژوهش‌های قرآنی*، ۴(۱۳-۱۴)، صص ۱۹۲-۲۰۹.

منشی‌قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.331582.666804

A Comparative Study of the Calligraphy of Al-Fatiha Chapter (Surah) by Mir Emad Hassani Qazvini and Mirza Gholamreza Isfahani in Terms of Aesthetic Components of Good Formation and Good Establishment

Seyyed Reza Hosseini*[1], Mahmoud Reza Haghighat[2]

[1]Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[2]Master of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 12 Oct 2021; Accepted: 19 Jun 2022)

Nasta'liq script developed and grew with certain characteristics during its six hundred years of history, after its formation and emergence by the efforts of calligraphers of each period. Some of the leading calligraphers, with new initiatives and creativity, promoted the beauty and evolution of Nasta'liq script. Among them, the works of Mir Emad Hassani Qazvini and Mirza Gholamreza Isfahani should be mentioned. Mir Emad Hassani Qazvini (961 AH) is one of the most famous calligraphers in the history of Iranian art in the Safavid era. He was able to strengthen the foundation of the Nasta'liq script so that all scholars of Islamic calligraphy would call it the bride of calligraphy. Mir Emad had an unattainable position and unparalleled skill in composition; ie. the way the letters and words were placed in the line, the crucifixion and the choice of the correct angle of engraving. Mirza Gholamreza Esfahani (1246 AH) calligrapher of the Qajar period is also a prominent figure with a special style in the history of Iranian calligraphy. Mirza Gholamreza has mastered writing in all common forms and forms of calligraphy and has created new methods, especially in the form of black and white. In examining the works of Mir Emad Hassani Qazvini and Mirza Gholamreza Esfahani, we encounter obvious differences in the performance of piece writing; The purpose of this study is to examine the style of Mir Emad Qazvini and Mirza Gholamreza Isfahani and to study two calligraphic pieces from Surah Al-Fatiha al-Kitab by these two artists in accordance with the aesthetic components of good shape and good position. The research questions are: 1- Regarding the aesthetic components what are the aesthetic components of Mir Emad Qazvini and Mirza Gholamreza Isfahani calligraphy? 2- What are the similarities and differences and the advantages of good formation and good condition due to the work of Mir Emad and Mirza Gholamreza?To answer the questions, first the contents , then the words and finally, the composition and the style of the two works have been studied and aesthetically analyzed. In this way, the aesthetic features, individual methods, creation process, aesthetic components of good shape and good position in Mir Emad Hassani Qazvini and Mirza Gholamreza Isfahani's Al-Fatiha (Surah Hamad) have been studied. This research is a basic one with descriptive-analytical method and comparative approach. Data collection is desk-based and findings are analyzed qualitatively. The results of the research confirm that the difference in the writing style of the two artists is due to the difference in the angle of writing, composition and arrangement of letters.

Keywords
Calligraphy, Aesthetics, Mir Emad Qazvini, Mirza Gholamreza Esfahan.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3270811, Fax: (+98-21) 51212500, E-mail: rz.hosseini@shahed.ac.ir