DOI: 10.22034/jaco.2024.418361.1353

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Studying the Poems of Omar Khayyam Based on Hypertextuality in Prominent Calligraphy Works (Case Study: Quatrain or Rubái No. 103)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ بیش‌متنی اشعار خیام در قالب خوشنویسی (مطالعه‌موردی: رباعی ۱۰۳)

رقیه دیزجچراغی[۱]، فرنوش شمیلی[۲*]

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکدهٔ هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

۲. دانشیار، گروه مطالعات نظری هنرهای تجسمی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۱۱

چکیده

در میان اقلام مختلف خوشنویسی، خط نستعلیق پیوند ناگسستنی بافرهنگ و ادبیات ایران دارد، به‌طوری‌که گفته می‌شود این خط نماد فرهنگ و هنر ایرانی است. همخوانی صورت نستعلیق با روحیهٔ اشعار فارسی زمینه را جهت تعامل بیشتر این خط با ادبیات فراهم کرد تا بر اشعار وزین، صورتی موزون بخشد. این خط قالب‌های مختلفی دارد که درزمینهٔ شعر، کتابت و چلیپا بیشترین کاربرد را دارد. رباعی ۱۰۳ خیام که بارها توسط خوشنویسان در قالب چلیپای نستعلیق تکرار شده، مورد مطالعه در این پژوهش قرار گرفته است. شناخت هرچه بهتر و رمزگشایی این آثار هنری نیازمند بررسی روابط متنی حاکم بر آن‌ها و مستلزم رجوع به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژنت تمامی روابط موجود میان متن‌ها را بررسی می‌کند که در این میان بیش‌متنیت با تحلیل متون هنری تناسب بیشتری دارد. در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر بررسی می‌شود که شامل برگرفتگی متن دوم از متن اول است. لذا هدف این پژوهش، مطالعه‌ای نظام‌مند در چلیپاهای رباعی ۱۰۳ خیام است که منجر به شناخت روابط متنی میان آنها شود. سؤال اصلی براین مبناست که گونه‌های بیش‌متنی ژنتی چگونه و به چه میزانی در آثار ذکرشده قابل‌شناسایی است؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده انجام شده و به‌صورت کیفی تجزیه و تحلیل شده است. بر طبق یافته‌ها صراحت ارجاع به‌پیش‌متن در این آثار زیاد و کارکرد بیش‌متن‌ها غالباً جدی است لذا سرعت تغییرات بسیار کند است.

واژگان کلیدی: *بیش‌متنیت، خوشنویسی، ادبیات، خیام، ژنت.*

مقدمه

فاطمیان دودمانی شیعی که بیش از دو سدهٔ و نیم بر بخش‌هایی از نستعلیق دومین خط ابداعی ایرانیان پس از تعلیق است، این خط از اواخر سدهٔ هفتم و اوایل سدهٔ هشتم، آرام‌آرام وارد عرصهٔ کتابت شد و به‌واسطهٔ زیبایی بصری و خوانایی از قرن هشتم به بعد در کتابت نسخ خطی و دیوان‌های شاعران فارسی‌زبان مورد اقبال قرار گرفت و همخوانی صورت نستعلیق با روحیهٔ اشعار فارسی، زمینه را جهت تعامل بیشتر این خط با ادبیات فراهم کرد تا بر اشعار وزین فارسی، صورتی موزون در حد خودش ببخشد. به‌طوری‌که گفته می‌شود این خط نماد فرهنگ و هنر ایرانی است. نستعلیق قالب‌های مختلفی دارد که در این میان قالب کتابت و چلیپا برای هنرنمایی و رقابت خوشنویسان مناسب‌تر بود. رباعیات خیام که در سدهٔ پنجم و ششم سروده شده‌اند در میان خوشنویسان بسیار مورد توجه قرار گرفته‌اند، نمونهٔ بارز آن، رباعی ۱۰۳ خیام است که چندین خوشنویس در نقل آن به رقابت پرداخته‌اند. به نقل از دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی در نشست تخصصی «آن»: نقل آثار، سنتی است که در خوشنویسی وجود دارد. به‌طوری که شاگردان و مریدان یک استاد آنقدر یک اثر را مشق می‌کردند که اثر خلق‌شده هیچ تفاوتی با اثر استاد نداشته باشد. حتی در گذشته به‌دلیل عدم وجود تکنولوژی تا حدودی آثار را نقل کرده‌اند که قابل‌تحسین است. اما از آن‌جاکه شیوهٔ نقل یک روش آموزشی و تمرینی است و به‌صورت عملی انجام می‌شود، فاقد نظریه و تئوری مکتوب جهت پژوهش نظری است، به‌همین‌جهت نمی‌توان آن را به‌عنوان رویکرد و چهارچوب اصلی یک پژوهش در نظر گرفت. اما مطالعات ترامتنی و بخصوص بیش‌متنیت چون براساس برگرفتگی بنا شده است و تأثیر یک اثر بر اثر دیگر را بررسی می‌کند، می‌تواند نسبت به سایر تئوری‌ها به هدف پژوهش نزدیکتر باشد. لذا شناخت هرچه بهتر این آثار بجامانده از رباعی ۱۰۳ خیام و رمزگشایی آنها نیازمند بررسی روابط متنی حاکم بر آنها و مراجعه به مطالعات ترامتنی است. ترامتنیت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. گونه شناسی بیش‌متنی به بررسی انواع متن‌هایی می‌پردازد که دارای رابطه برگرفتگی هستند، یعنی متن دوم از متن اول برگرفته‌شده است. لذا امید است رجوع

* نویسندهٔ مسئول: f.shamili@tabriziau.ac.ir، ۰۹۱۴۴۱۶۱۶۲۰

به آن در این پژوهش بسیار راهگشا باشد.
هدف پژوهش مطالعه‌ای نظام‌مند که منجر به شناخت روابط بیش‌متنی آثار خوشنویسی رباعی شماره ۱۰۳ خیام شود، است. سؤال اصلی پژوهش براین مبناست که گونه‌های بیش‌متنی ژنتی چگونه و به چه میزانی در آثار ذکرشده قابل‌شناسایی است؟

روش پژوهش

روش پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی بوده و براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت و رویکرد بیش‌متنی و انواع آن، آثار جمع‌آوری‌شده را تجزیه و تحلیل می‌کند. اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده انجام شده و نمونهٔ تصاویر با روش کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ مستقیم و پایگاه‌های معتبر اینترنتی به‌دست‌آمده است. جامعهٔ آماری نگارنده شامل ۱۰ اثر خوشنویسی از این رباعی است که نگارنده با روش نمونه‌گیری هدفمند به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی برگزیده است و اطلاعات پژوهش با روش کیفی تجزیه و تحلیل شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات متعددی در حوزهٔ خوشنویسی، ارتباط شعر و خوشنویسی و بیش‌متنیت انجام شده است که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.
مقالهٔ «عرفان، شعر و خوشنویسی سه بعد یک معنا» اثر اکبر حسن‌زاده رستمی و امین جعفری‌زاده (۱۳۹۷) در همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد به هم‌نشینی عرفان، شعر و خوشنویسی پرداخته است که خوشنویسی را بارزترین نمونهٔ هنری و تجلی ساحت معنایی اندیشهٔ اسلامی دانسته و متعقد است استمرار و بقا این سه ساحت در تمدن هنر اسلامی بدون هم‌نشینی باهم ممکن نیست.
مقالهٔ «بازخوانی تصوف در هنرهای ایرانی اسلامی از منظر تحلیل گفتمان (با نگاهی به هنر خوشنویسی و شعر)» (۱۳۹۷) از هادی، فاطمه شیری و مونا ضیغمی در همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد، به شباهت‌های هنر خوشنویسی و شعر پرداخته و معتقد است این دو هنر در عین تفاوتشان با هم شباهت و نزدیکی فراوان ، هم در محتوا و هم در فرم‌های ساختاری رسانه‌ای خاصی که پیش می‌کشند، دارند. همچنین پژوهشگر معتقد است فرهنگ اسلامی دال اعظم گفتمان دوران اسلام و تصوف به‌عنوان دال شناور در سرتاسر آن حضور دارند و این امر را می‌توان در ساختار همهٔ هنرهای اسلامی، هم در فرم و هم در محتوا به نظاره نشست.
مقاله‌ای تحت عنوان «مضمون‌سازی با اصطلاحات خوشنویسی در مثنوی سلسله الذهب (هفت اورنگ جامی)» (۱۳۹۸) از ناهیده عدلی و همکاران اشاره کرده است که مضمون‌سازی و تعبیرهای شاعرانه از ویژگی‌های مهم شعر فارسی به‌شمار می رود. طبق پژوهش در اثر ارزشمند هفت اورنگ از جامی مضامین تازه‌ای با اصطلاحات خوشنویسی ساخته شده است که نشان می‌دهد در جهان شعر جامی عناصر ناسازگار در اصطلاحات خوشنویسی با همراهی آرایه‌های ادبی و عناصر صور خیال، مضمون‌های ظریف آفریده می‌شود.
مقاله‌ای تحت عنوان «اصطلاحات خوشنویسی در شعر سعدی» (۱۳۹۷) از آزاد محمودی در نشریهٔ سعدی‌شناسی معتقد است سعدی با بهره‌گیری از اصطلاحات خوشنویسی و به‌کارگیری آنها مطابق ابتکار خویش نمونه‌ای از زبان هنرمندانهٔ خویش را آشکار کرده است. وی در این مقاله به مضامین موردتوجه سعدی از خوشنویسی و خوشنویسان پرداخته است.
مهسا دواچی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «نقش کاربرد حروف و خوشنویسی در هنر عمومی» تأثیر خط و خوشنویسی در برقراری ارتباط میان مخاطب و اثر را در بستر هنر عمومی بررسی کرده و ایجاد رابطه میان اثر هنری و مخاطب را از مهم‌ترین مباحث هنری هنر پست‌مدرن برشمرده است. مؤلف سه نمونه اثر ایرانی و سه نمونه اثر خارجی را مطالعه کرده و معتقد است خصوصیات هنر عمومی در ارتباط با مخاطب عبارت از نمایش در فضای عمومی، دردسترس بودن مخاطب عام، تحت‌تأثیر قرار گرفتن تودهٔ مردم، دعوت به مشارکت مخاطب، ایجاد حس شادمانی، زیباسازی فضای شهری، انتقال بهتر پیام و پایداری اطلاعات است.
مقاله‌ای تحت عنوان «آثار خوشنویسی در دو مرقع سلطان یعقوب» (۱۳۸۶) از یوشیفوسا سه کی در نشریهٔ نامهٔ بهارستان معتقد است که بیشتر آثار موجود در این دو مرقع متعلق به قرن نهم هجری است. مؤلف انگیزه‌های احتمالی قطعه‌نویسی و دلایل افزایش قطعات خوشنویسی را که مواد اصلی برای ساختن مرقع است در قرن نهم هجری بیان می‌کند و ازآنجا که نستعلیق مهمترین محرک افزایش قطعات خوشنویسی در این قرن به‌شمار می‌رود به بررسی وضعیت آن در قرن نهم می‌پردازد.
مقالهٔ «گونه‌شناسی بیش‌متنی» (۱۳۹۱) اثر دکتر بهمن نامور مطلق در فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی از راهگشاترین مقالاتی است که به گونه‌های پیش‌متن با توضیحات روشن پرداخته است. مقالهٔ «از تراروایت تا پیش‌روایت» (۱۳۹۸) دکتر بهمن نامور مطلق در پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر از دیگر پیشینه‌هایی بود که به موضوع ترامتنیت پرداخته بود. «درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها» (۱۳۹۴)، «بینامتنیت: از پساساختارگرایی تا پسامدرنیسم» (۱۳۹۵)، «تراروایت» (۱۴۰۰) تألیف دکتر بهمن نامور از جمله پژوهش‌های بینامتنی در نقد هنری و ادبی هستند. مقالهٔ «مطالعهٔ گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران» (۱۳۹۹) اثر ندا شفیقی، چاپ‌شده در مجلهٔ نگره به گونه‌شناسی بیش‌متنیت در آثار گرافیتی پرداخته و هدف نگارنده مطالعه و شناخت هویت هنری معاصر بوده است. «فرایند بیش‌متنی در نقاشی» (۱۳۸۸) اثر منیژه کنگرانی چاپ‌شده در نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، بیش‌متنیت را در آثار نقاشی جست‌وجو می‌کند و چندین اثر دیگر وجود دارد که به این مسئله اشاره می‌کند. علی‌رغم مطالعات انجام شده در

مسئلهٔ بیش‌متنیت و جست‌وجوی آن در مبحث هنرهای تجسمی متأسفانه این نوع مطالعهٔ نظام‌مند فعلاً در حوزهٔ خوشنویسی وارد نشده است. امید است این پژوهش راهگشای مطالعات بعدی در این حوزه بوده و برای علاقه‌مندان و فعالان در حوزهٔ خوشنویسی به‌ویژه خط نستعلیق مفید واقع شود.

ادبیات پژوهش

• رباعی شمارهٔ ۱۰۳ خیام

شاید هیچ گوینده و متفکری چون حکیم خیام، مورد توجه و اقبال جهانیان نبوده است و هیچ اثری چون رباعیات وی موضوع گفت‌وگوها، بحث‌ها، پژوهش‌ها، ترجمه‌ها و نقدهای جهان شرق و غرب قرار نگرفته است (ماحوزی، ۱۳۸۴، ۱۵). رباعی ۱۰۳ خیام چنین است.

ای دل همه اسباب جهان خواسته گیر
باغ طربت به سبزه آراسته گیر
و آنگاه بر آن سبزه شبی چون شبنم
بنشسته و بامداد برخاسته گیر

سخن شاعر در این شعر بر زندگی موقتی است که مخاطب اولیه خود خیام است اما در اصل توصیه به دوستان و پیروان است و بر زندگی کوتاه و زودگذر اشاره کرده و به خوش‌گذرانی و خوشی دعوت می‌کند. در این پژوهش آثاری از این شعر که در قالب خوشنویسی پدید آمده‌اند تحلیل و بررسی شده و روابط متنی آنها مورد بحث است.

• آشنایی با نستعلیق و قالب چلیپا در نستعلیق

پس از توسعهٔ خط تعلیق به فاصلهٔ یک قرن، خط نستعلیق خودنمایی کرد، خطی که نه کندنویسی نسخ و نه نواقص تعلیق را داشت (فضائلی،۱۳۶۳، ۴۴۴). قاعده‌مندی، محکمی و زیبایی خط نستعلیق آن را در نظر همگان بسیار زیبا و خوشایند ساخت (متین، ۱۳۹۱، ۶۶). علاوه بر زیبایی، خوانایی نستعلیق هم از عوامل مهم گسترش آن محسوب می‌شد. بزرگ‌ترین استاد نستعلیق در قرن دهم میرعلی کاتب است. وی حدود سال ۸۷۰ قمری در هرات زاده شد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۱۱۵). پس از میرعلی کتب هروی، بابا شاه از نظر عیار خط در قلهٔ کتابت نستعلیق جای دارد. وی به چلیپانویسی و قلم‌های جلی علاقه‌ای نداشت (همان، ۱۱۸). در سدهٔ دهم خوشنویسان بسیاری می‌زیستند که محمدحسین تبریزی از آن جمله است که در تربیت شاگردانی چون علیرضا و میرعماد اهتمام فراوانی داشت (همان). دیگر قلهٔ خوشنویسی که به اعتقاد برخی بلندترین آن نیز خوانده می‌شود، میرعماد حسنی است. وی در سال ۹۶۱ قمری چشم به جهان گشود. وی از محضر محمدحسین تبریزی و آثار دل‌انگیز پیشینیان، رموز نستعلیق را آموخت. وی مشهورترین خوشنویس نستعلیق به‌شمار می‌رود و تمام نستعلیق‌نویسان پس از وی به مشق و نقل از آثارش پرداخته‌اند (همان، ۱۲۰). از قرن ۱۱ تا اوایل قرن ۱۳ قمری هیچ‌گونه تحول اساسی در قلم نستعلیق رخ نداد. محمدابراهیم طهرانی معروف به میرزا عمو از شاگردان میرزا غلامرضا اصفهانی از خوشنویسان زبردست دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار است. وی در تحریر خط نستعلیق از خفی و جلی دستی توانا داشت (گلستان و عطارزاده، ۱۳۹۷، ۹۶). غلامحسین امیرخانی از خوشنویسان معاصر ایران است. او در نگارش خط نستعلیق از ریز و درشت دستی قوی دارد. بسیاری او را برترین نستعلیق‌نویس حال‌حاضر می‌دانند. او شاگرد استادانی چون سید حسن و سید حسین میرخانی بود و از خط استادان قدیم چون میرعماد، میرزا کلهر، عماد الکتاب و .. مشق کرد (بازی و فرخفر، ۱۳۹۹، ۴).

چلیپا یکی از زیباترین و رایج‌ترین انواع قطعه و وسیلهٔ هنرنمایی و ذوق‌آزمایی و همچنین تربیت هنری است. چلیپا در اصل به معنی صلیب و در اصطلاح به‌معنای کج، مورب و متقاطع است و در اصطلاح خوشنویسی نوشتن مورب دو بیت یا چهار مصرع از شعری با مضمون و پیام واحد در یک صفحهٔ مستطیل و در چهارچوب اصول و قواعد کلاسیک نگاشته می‌شود، اطلاق می‌شود. که اوج هنرنمایی و ابتکار و توانایی‌های اجرایی خوشنویس در آن تجلی میابد (امیرخانی، ۱۳۶۱، ۳۰). در این قالب چهار مصرع شعر، در چهار خط زمینهٔ هم‌اندازه به‌صورت مایل در حدود ۴۵ درجه به خط افقی خوشنویسی می‌شود. به‌طوری‌که شروع و پایان سطر اول با سوم و سطر دوم با چهارم در یک امتداد عمودی قرار گیرد (رشوند، ۱۳۹۲، ۶۶).

در چلیپانویسی باید همهٔ اصول و زیبایی اعم از تقارن، تناسب، تعادل و نواخت بدون تکلف و تصنع در ریتم و آهنگ مناسب چهره‌نمایند.

چلیپانویسی برخلاف تصور بعضی که آنها قالبی کهنه و کاری تکراری قلمداد کرده‌اند، همچون قالب کهنسال شعر فارسی و فرم‌های جاویدان ادبیات کهن، کهنگی نمی‌پذیرد و جاودانه خواهد ماند (امیرخانی، ۱۳۶۱، ۳۰). این قالب با توجه به کمبود کاغذ درگذشته موردتوجه قرار گرفت و بعدها به‌طور مستقل برای خلق آثار خوشنویسی به‌کار رفت تا اینکه در قرن‌های دوازده و سیزدهٔ هجری، هنرمندانی از جمله درویش عبدالمجید طالقانی و علی‌اکبر گلستانه در شکسته‌نستعلیق و میرزا غلامرضا و میرحسین در نستعلیق با خلق آثار خوشنویسی در قالب‌های آزاد و سیاه‌مشق، راه تازه‌ای پیش پای هنر خوشنویسی گشودند. در این دوره قالب چلیپا تا حدودی به فراموشی سپرده شد و قالب‌های آزاد و نو به‌ویژه سیاه‌مشق‌های هنری موردتوجه قرار گرفت. به‌طوری‌که تعداد چلیپاهای بجای مانده از خوشنویسان بزرگ این دوره، به تعداد انگشتان دو دست نیست. اما در سال‌های اخیر انجمن خوشنویسان قالب چلیپا را به‌عنوان یکی از قالب‌های اندازه‌گیری و ارزیابی مهارت خوشنویسان در برنامه کار خود قرارداده است (رشوند، ۱۳۹۲، ۶۶).

- تعامل شعر و خوشنویسی

طبیعی است که خط و نوشتار برای ثبت زمان پیدا شده و زیبانویسی نیز با متن و عبارت زیبا پیوندی همیشگی داشته است. ازین روست که در مرقعات خوشنویسی که از زیباترین و فریبنده‌ترین آثار گرداوری می‌شد، پس از آیات و احادیث، بیشتر به نوشتن متون ادبیات و به‌ویژه شعر پرداخته‌اند. با نظری اجمالی به آثار نفیس موزه‌ها و کتابخانه‌های جهان می‌توان دریافت که دیوان سخنوران فارسی‌زبان از مهم‌ترین تولیدات کارگاه‌های هنری ایران و کشورهای همسایه بوده است. ادبیات و خوشنویسی صورت پیشرفته و زیبای دو ارتباط مهم انسانی یعنی زبان و خط هستند. به‌یقین این دو هنر نیز درگذر تاریخ، ارتباط و تأثیر و تأثر بسیار داشته‌اند. دربارهٔ زبان و ادبیات فارسی پژوهش‌های گسترده و فراوانی انجام شده است. با این‌حال در مورد خط فارسی و خاصه خوشنویسی ایرانی، پژوهش‌ها اندک و پراکنده‌اند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۲۲۱).

• بینامتنیت و بیش‌متنیت

بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد آن متن غیرقابل فهم می‌شود (Frow, 2005, 285). کریستوا اولین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۹۶ رواج داد، او معتقد بود هر متن یک بینا متن است که محل تلاقی و تقاطع متون کثیری است (Abrams & Harpham, 1993, 285) پس از کریستوا ژرار ژنت به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین پژوهشگران در عرصهٔ بینامتنیت نظامی خاص را برای تحلیل دلالت‌های متن ترسیم کرد. مطالعات او قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را در برمی‌گیرد و همین امر بر او اجازه می‌دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی قرار دهد (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ۸۵). او واژهٔ ترامتنیت را در سال ۱۹۸۱ برای نشان دادن انواع ارتباط یک متن با دیگر متون برگزید. ترامتنیت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۳۹). تفاوت هرکدام از این پنج قسمت با یکدیگر، نوع ارتباطی است که یک متن با غیر خود برقرار می‌کند. ژنت بیش‌متنیت را از سایر بخش‌های ترامتنیت جدا کرده است. از دیدگاه او بیش‌متنیت مجموعه‌ای از چند متن را در برمی‌گیرد، درحالی‌که در قسمت‌های دیگر ترامتنیت جنبه‌های گوناگون یک متن را نشان می‌دهد (آلن، ۱۳۸۰، ۱۵۵). قبل از اینکه به انواع بیش‌متنیت بپردازیم لازم است اشاره‌کنیم در این پژوهش مقصود از متن، همان اثر هنری خلق‌شده توسط هنرمند خوشنویس در قالب چلیپا و با مضمون دعای نادعلی است که سابقه‌ای دیرینه در خوشنویسی دارد. اولین نمونه در دسترس مربوط به اوایل سدهٔ دهم (اثر میرعلی هروی) و آخرین نمونهٔ موردبررسی در چند دههٔ اخیر (توسط امید ربانی) خلق شده است. در این فاصله ۱۴ اثر با عیار بالا در دست داریم که برگرفته از پیش‌متن اصلی (اثر میرعلی هروی) هستند. آثار انتخاب‌شده همگی سه شرط اصلی مطالعه گونه‌شناسی بیش‌متنی را دارند: موضوع متنی است، بیش از دو متن در مطالعه وجود دارد و پیش‌متن و بیش‌متن‌ها باهم در ارتباط‌اند.

پیش‌متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود بیش‌متن نیز متن دوم، یا متن برگرفته از پیش‌متن تلقی می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۹۱). یکی از شاخص‌های گونه شناسی بیش‌متنی کارکرد است. مهم‌ترین شاخص در حوزه کارکرد طنز است. آیا متن تازه سرشتی طنزآمیز دارد یا خیر؟ بنابراین رویکردها به دودسته کلان طنزی و ناطنزی تقسیم می‌شوند. در حوزه کارکرد ناطنزی فقط پاستیش قرارگرفته و در حوزه کارکرد طنزی سه گونه قرار دارد: پارودی در معنای خاص آن، تراوسیسمان و پاستیش طنزآمیز. جدول ۱ نشانگر این تقسیم‌بندی است (همان، ۱۴۲).

در مورد رابطهٔ میان تقلید یا همانگونگی و تغییر یا تراگونگی لازم است اشاره شود که نه همان‌گونگی مطلق و نه تراگونگی مطلق هیچ یک وجود ندارد.

- پاستیش: این واژه از حوزهٔ هنرهای تجسمی به عاریت گرفته شده است و به‌نوعی تقلید سبک از شیوهٔ نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. در پاستیش شیوه تقلید می‌شود، اما در اغلب موارد، موضوع دیگری مورداستفاده قرار می‌گیرد. بنابراین پاستیش کپی یا مثنی‌کاری نیست و میان اثری اصیل و بدل قرار می‌گیرد (همان، ۱۴۸).

- شارژ: پس از پاستیش دومین گونهٔ همانگونگی، به شارژ مربوط می‌شود. شارژ در لغت یعنی غلوکردن و این غلوکردن با نوعی طنز همراه می‌شود کاریکاتور یکی از اقسام شارژ است (همان، ۱۴۹).

- فورژی: فورژی پاستیشی به تمام معناست که با تقلید از سبک پیش‌متن، در قالبی مشخص، امکان تداوم و ادامه آن را فراهم می‌کند و ساختار آن جدی است (شفیقی، ۱۳۹۹، ۱۴۵). درواقع تقلید جدی از پیش‌متن تلقی می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹).

- پارودی: پارودی تکرار با تفاوت نامیده می‌شود. در اصل کلمه‌ای یونانی است و در اصطلاح به معنی تغییر سبک آگاهانه با دیدگاه تفننی است (شفیقی، ۱۳۹۹، ۱۴۶). در پارودی هدف تحقیر و تخریب نیست بلکه شوخی و خلق متن‌های تازه و اغلب سرگرم‌کننده است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹).

جدول ۱. تقسیم‌بندی شش‌گونهٔ روابط بیش‌متنی. مأخذ: نگارندگان.

برگرفتگی / کارکرد	طنز	تفننی	جدی
همانگونگی	شارژ	پاستیش	فورژی
تراگونگی	تراوستیسمان	پارودی	جایگشت

– تراوستیسمان: دومین گونهٔ تراوستیسمان است که ضمن حفظ رابطهٔ تراگونگی می‌کوشد تا براساس کارکرد طنزی به تخریب و تحقیر پیش‌متن خویش بپردازد. تراوسی یعنی دگرگون‌کردن جنسیت و درحقیقت تغییر سرشت. نازل کردن و تحقیر پیش‌متن در این‌گونه صورت می‌گیرد. هیچ رابطه‌ای به‌اندازهٔ توارستیسمان تخریب‌کننده نیست (همان، ۱۵۰).

– جایگشت: گونهٔ سوم جایگشت است که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. جایگشت رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. نقش جایگشت در تکثیر متنی بیش از دیگر گونه‌هاست. تمام انواع تقسیم ترامتنی که بر پایهٔ بینانشانه‌ای و بینا رسانه‌ای انجام شده و کارکرد جدی داشته است، جایگشت محسوب می‌شوند (همان).

توضیحات و مطالب بالا توضیحاتی کلی در مورد گونه‌های بیش‌متنیت جهت آشنایی و شناخت آنها بوده است. حال در بخش تحلیل به بررسی ساختار آثار نمونه‌گیری‌شده خواهیم پرداخت تا به نوع ارتباط بیش‌متنی آن‌ها بیشتر پی ببریم.

تحلیل اطلاعات

همانطور که می‌دانیم، تقلید و تأثیرپذیری از مباحث پایه در هنر خوشنویسی است. به‌طوری که هنرجو در آغاز فراگیری خوشنویسی لازم است در حروف و کلمات استاد خود دقت کرده و مشق کند. روحیهٔ مشق و نظیره‌نویسی تا مراحل بعدی و حتی استادی خوشنویس باقی می‌ماند، به‌طوری که اساتید خود نیز از خطوط قدما به مشق و نقل می‌پردازند تا نهایت تسلط خود را در این هنر ابراز دارد. این مشق گاهی به‌صورت همانگونگی انجام می‌شود و گاهی با تراگونگی همراه است. در ادامه نسخه‌ای به خط نستعلیق از رباعی خیام به خط میرعلی هروی پرداخته و بیش‌متن‌های آن مطالعه خواهد شد.

• اثر شمارهٔ ۱

اولین اثر موجود و مورد بررسی از رباعی ۱۰۳ خیام، چلیپایی چهار سطر با خط نستعلیق و به‌رقم میرعلی هروی است. این اثر به دلیل تاریخی به‌عنوان یک پیش‌متن برای آثار پس از خود در نظر گرفته شده است. میرعلی هروی بزرگ‌ترین استاد خط نستعلیق در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم است (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۱۱۵) که بر خوشنویسان پس از خود تأثیر به‌سزایی گذاشته است (تصویر ۱).

نقطه به‌عنوان معیار اندازهٔ حروف و جزئی از حروف فارسی در خوشنویسی است که در زیبایی اثر و خوانایی آن نقش مهمی ایفا می‌کند (قائمی بجگان ، ۱۳۹۳، ۱). همچنین با اندازه‌گیری زاویهٔ نقطه در خط کرسی، می‌توان تا حدودی به زاویهٔ قلم‌گذاری خوشنویس پی برد. در اثر حاضر نقطه با زاویه‌ای نزدیک به ۶۰ درجه تحریر شده است. در برخی سطرها هنرمند جهت حفظ زیبایی بصری سطر، نقطه را حذف کرده و در قسمت‌هایی، از نقطهٔ اضافه استفاده کرده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد در این اثر رویکرد زیبایی‌شناسی نقطه به رویکرد محتوایی آن ترجیح داده شده است.

خط کرسی از دیگر عناصر بصری مهم در خوشنویسی است که به‌طور مستقیم قابلیت مشاهدهٔ بصری برای مخاطب ندارد، اما خوشنویس با رسم آن به‌عنوان زیرساخت اصلی در چلیپا، حروف و کلمات را روی آن چینش کرده و به ترکیب یک سطر دست می‌یابد. خطوط کرسی در اثر پیش‌متن (مربوط به میرعلی هروی) به‌صورت منحنی است و گویی به سمت بالا در حال حرکت است. زاویهٔ کرسی در بیت اول حدود ۵۰ درجه و در بیت دوم حدود ۴۵ درجه است. این تغییر زاویه ممکن است به‌صورت غیر عمد در اثر هنرمند اتفاق افتاده باشد. «لدینگ » به فاصله میان سطرها گفته می‌شود. این فاصله در نظم‌دهی و خوانایی آثار خوشنویسی تأثیر فراوانی دارد. در اثر پیش‌متن، فاصلهٔ میان سطر در مصراع‌ها (۱۱نقطه) از فاصلهٔ میان سطر در بیت (۱۲ نقطه) کمتر است. این فاصله باعث شده بین بیت اول و دوم فاصلهٔ بیشتری به‌وجود آید و دو بیت از هم جدا شود.

«کشیده» در خوشنویسی از دیگر موارد مهم است که به زیباترشدن ترکیب‌بندی کمک می‌کند. خوشنویس بسته به نوع حروف و کلمات، کشیده را در بهترین قسمت سطر جای می‌دهد تا ترکیبی زیبا پدید آورد. در اثر پیش‌متن، خوشنویس در هرکدام از سه سطر اول، فقط از یک کشیده و در سطر آخر از دو کشیده استفاده کرده است. کشیده‌ها در سطر اول و دوم کاملاً زیر هم هستند اما کشیده‌های سطر سوم و چهارم به‌صورت غیرقرینه کار شده که ترکیب دو سطر پایانی را غیر همگون ساخته است. همچنین در اثر پیش‌متن اتصالات خطی مابین حروف در اتصال (با به غ) در کلمهٔ «باغ» قابل رویت است (جدول ۲).

• اثر شمارهٔ ۲

اثر شمارهٔ ۲ بیش‌متنی از اثر میرعلی هروی است که در اصل،

تصویر ۱. اثر شمارهٔ ۱. مأخذ: t.me/amirabbasnasirichannel.

نقل یا مشق از روی خط میرعلی است که گمان می‌رود حدود صدسال پس از او به‌وجود آمده است که در آن اثری از نام هنرمند پدیدآورنده موجود نیست (تصویر ۲). در این اثر نقطه با زاویه‌ای حدود ۶۲ درجه نگاشته شده است، در قسمت‌هایی از سطر که تجمع حروف و کلمات فشرده است با حذف نقطه به تعدیل و توازن سطر کمک کرده و در قسمت‌هایی از سطر که خلوت وجود دارد، از نقطه‌های اضافه جهت توازن سطر بهره جسته است. خطوط کرسی در این اثر به‌طورکلی منحنی است و رو به سمت بالا دارد. زاویهٔ قرارگیری کرسی‌ها نسبت به کادر بیت اول حدود ۴۲ درجه و در بیت دوم حدود ۴۰ درجه است. به نظر می‌رسد تغییر زاویهٔ جزئی دو بیت غیر عمد باشد. فاصلهٔ میان سطرها (لدینگ) در اثر مذکور همچون پیش‌متن خود در مصراع‌ها ۱۱ نقطه و در میان بیت‌ها کمی بیش از ۱۱ نقطه است که باعث جداسازی نسبی دو بیت از یکدیگر شده است. برخلاف پیش‌متن اصلی، اثر مذکور حاوی ۲ کشیده در هر سطر است. کشیده‌های بیت اول کاملاً دوبه‌دو موازی هم بوده و زیر هم اجرا شده است و در بیت دوم، دو کشیده زیر هم و دو کشیده با اختلاف فاصله قرارگرفته‌اند که ترکیب بیت دوم را غیر همگون ساخته است. همچنین در این اثر چون پیش‌متن خود اتصال خطی در کلمهٔ «باغ» به‌وضوح قابل‌روئیت است (جدول ۳).

• اثر شمارهٔ ۳

بیش‌متن شمارهٔ ۳ اثری از میرعماد -مشهورترین نستعلیق‌نویس تاریخ خوشنویسی- است (تصویر ۳) که توانسته بود پایهٔ خط نستعلیق را با حس زیبایی‌شناسانهٔ خود مستحکم کند به‌طوری که خوشنویسان پس از وی به نقل و مشق از آثار وی پرداخته‌اند. او از شاگردان محمدحسین تبریزی بود و رموز نستعلیق را از وی و

تصویر ۲. اثر شمارهٔ ۲. مأخذ. زارعدار، ۱۳۹۴.

جدول ۲. تحلیل بصری شمارهٔ ۱. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-

جدول ۳. تحلیل بصری اثر شمارهٔ ۲. مأخذ: نگارندگان.

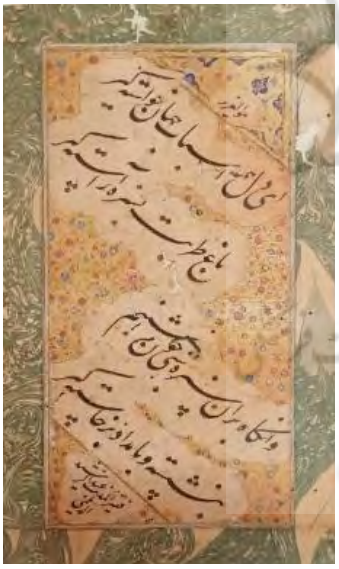
ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-

همچنین آثار دل‌انگیز پیشینیان آموخت (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۱۲۰). زاویهٔ نقطه‌گذاری میرعماد در حدود ۶۰ درجه است. وی برخلاف پیش‌متن اصلی، جهت دستیابی به توازن در سطر، نقطه‌ای را از متن شعر حذف نکرده بلکه با هنرمندی کامل کلمات را به‌صورت هنرمندانه روی خط کرسی چیدمان کرده و در موارد ضروری از نقطهٔ اضافی در زیر کشیده‌هایی چون (س) استفاده کرده است. خطوط کرسی در اثر میرعماد، چون پیش‌متن اصلی (میرعلی) منحنی بوده و انتهای سطرها به سمت بالا تمایل دارد و زاویهٔ آنها نسبت به کرسی حدوداً ۴۵ درجه شده است (بیت اول ۴۵ و بیت دوم ۴۳ درجه). در این اثر فاصلهٔ سطر مصراع‌ها ۱۲ نقطه و فاصلهٔ سطر بیت‌ها از هم به ۱۴ نقطه رسیده است که مانند پیش‌متن اصلی فاصلهٔ بیت‌ها از هم نسبت به فاصلهٔ مصراع‌ها بیشتر است. کشیده‌های این اثر بسیار هنرمندانه به‌صورت مستقیم زیر هم قرارگرفته‌اند، هر سطر حاوی دو کشیده است و موقعیت کشیده‌ها در هر چهار مصراع باهم برابر است و ترکیبی همگون، متوازن، زیبا و هم‌وزن در سرتاسر اثر به وجود آورده است. در این بیش‌متن نیز اتصالات خطی در کلمهٔ «باغ» به وضوع قابل‌رؤیت است (جدول ۴).

• اثر شمارهٔ ۴

این اثر مربوط به عبدالرشید دیلمی است (تصویر ۴). او در ایران با نام‌های عبدالرشید و رشیدا خوانده می‌شد و در هندوستان به آقارشید و آقا شناخته می‌شد. عبدالرشید دیلمی خواهرزاده و شاگرد میرعماد بود (همان، ۹). وی در قرن ۱۱ قمری می‌زیست که پس از قتل میرعماد، به هندوستان مهاجرت کرد و دربار شاه جهان، جایگاه شایسته‌ای یافت و شاگردان فراوانی را تربیت کرد (همان، ۱۲۱). نقطه‌گذاری در اثر عبدالشید دیلمی، حدوداً با زاویهٔ ۶۳ درجه انجام شده است. در این اثر نیز چون پیش‌متن اصلی جهت حفظ توازن و تعادل و زیبایی بصری، خوشنویس در مواردی نقطه را حذف و در مواردی به اضافه‌کردن نقطه پرداخته است. کرسی در این اثر مانند پیش‌متن اصلی منحنی بوده و تمایل به‌سوی بالا دارد. زاویهٔ قرارگیری کرسی نسبت به کادر در تمامی سطرها ۴۰ درجه است. فاصلهٔ سطر مصراع‌ها ۱۲ و بیت‌ها نیز ۱۴ است. در مصرع اول این اثر از یک کشیده و در هر یک از مصراع‌های بعدی از دو کشیده استفاده شده است. در هر بیت یک کشیدهٔ موازی و زیر هم و یک کشیدهٔ غیرهمگون وجود دارد. در این اثر برخلاف پیش‌متن و بیش‌متن‌های دیگر اتصال خطی مابین

تصویر ۳. اثر شمارهٔ ۳. مأخذ: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲.



تصویر ۴. اثر شمارهٔ ۴. مأخذ: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲.

جدول ۴. تحلیل بصری اثر شمارهٔ ۳. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	–

حروف وجود ندارد (جدول ۵).

• اثر شمارهٔ ۵

بیش‌متن شمارهٔ ۵ مربوط به ولی‌الدین افندی است (تصویر ۵). پس از قتل میرعماد و مهاجرت هنرمندان خوشنویس از ایران، مکتب او در هند و عثمانی طرفداران بسیاری یافت. درویش عبدی به استانبول کوچ کرد و مکتب وی را در آن دیار رونق بخشید. هنرمندان عثمانی ازجمله ولی‌الدین افندی ادامه‌دهندهٔ این مکتب در عثمانی بودند (همان، ۱۲۰). نقطه‌گذاری در آثار ولی‌الدین افندی با زاویهٔ حدوداً ۵۵ درجه انجام شده است. تنها در یک قسمت از این اثر به دلیل تراکم حروف و کلمات، همچون پیش‌متن اصلی، نقطه حذف‌شده و در یک مورد نیز از نقطهٔ اضافی جهت پرکردن فضای خالی استفاده شده است. خط کرسی در اثر مذکور مانند پیش‌متن اصلی و سایر بیش‌متن‌ها منحنی بوده و زاویهٔ حدود ۴۵ درجه (۴۵-۴۳ درجه) دارد. در این بیش‌متن نیز فاصلهٔ سطر بیت‌ها (۱۲ نقطه) از فاصلهٔ سطر مصراع‌ها (۱۱ نقطه) بیشتر است. ولی‌الدین در هر سطر از دو کشیده استفاده کرده است. با چشم‌پوشی از کشیده‌های آخر مصراع‌های سوم و چهارم، بقیهٔ کشیده‌ها چون بیش‌متن میرعماد زیر هم و به‌طور موازی و همگون مورداستفاده قرارگرفته‌اند. در این اثر اتصالات خطی کلمهٔ (باغ) به‌وضوح قابل‌مشاهده است (جدول ۶).

• اثر شمارهٔ ۶

بیش‌متن ششم با رقم تجلی علیشاه، مربوط به سدهٔ ۱۱ است (تصویر ۶). این اثر توسط خوشنویس هندی پدید آمده است که نشان از نفوذ هنر ایرانی در بیرون از مرزهای جغرافیایی دارد. کلیت این اثر ظاهری کاملاً متفاوت با پیش‌متن دارد و برخلاف پیش‌متن و سایر بیش‌متن‌ها که از یک نوع قلم استفاده کرده بودند، در این اثر از خطوط مختلفی چون نسخ و ثلث نیز استفاده شده است

تصویر ۵. اثر شمارهٔ ۵. مأخذ: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲.

جدول ۵. تحلیل بصری اثر شمارهٔ ۴. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-
-					

جدول ۶. تحلیل بصری اثر شمارهٔ ۵. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-

ترکیب چلیپا و سطرها قطعه‌ای ترکیبی در خوشنویسی پدید آورده است. در یک نگاه باکیفیت پایین اجرای مفردات و اتصالات مواجه می‌شویم اما ترکیب کلی قطعه، هنرمندانه و زیباست. هنرمند چلیپا را در مرکز کادر قرار داده و بر اهمیت آن افزوده است. گویی بقیهٔ متون و اقلام به‌عنوان نوعی تزئین چلیپا به خدمت گرفته شده‌اند. از نقطه‌های غیرهمسان و کوچک و درشت که بگذریم و یک نقطهٔ کامل را به‌عنوان الگو در اثر مقابل مدنظر گیریم، می‌توانیم زاویهٔ نقطه‌گذاری را حدوداً ۵۸ درجه مشخص کنیم. تنها در یک قسمت از قطعه نقطهٔ حذف‌شده که به‌نظر می‌رسد به دلیل جانشدن آن در کادر مورداستفاده است. خط کرسی در این اثر مانند بیش‌متن و سایر پیش‌متن‌ها به‌صورت منحنی بوده و حرکتی بالارونده دارد. زاویهٔ کرسی بیت اول ۵۵ درجه و در بیت دوم ۵۰ درجه است. فاصلهٔ سطر در این اثر برخلاف پیش‌متن اصلی در مصراع‌ها و بیت‌ها متغیر بوده و همسان نیست. در مصراع اول و دوم ۱۳ نقطه، در بیت ۱۱ نقطه و در مصراع سوم و چهارم به ۹ نقطه کاهش‌یافته است. همین امر باعث پدیدآمدن فضای خالی بیشتر مابین مصرع اول و دوم شده است. کشیده‌ها در هر سطر دوبه‌دو با کرسی پایین موازی هم قرارگرفته‌اند و اتصالات خطی بین کلمات نیز در این اثر به‌وضوح قابل‌رؤیت است (جدول ۷).

• اثر شمارهٔ ۷

بیش‌متن شمارهٔ ۷ اثری بدون رقم مربوط به هندوستان است (تصویر ۷). این اثر ازلحاظ کیفیت اجرا مفردات، شباهت فراوانی به بیش‌متن شمارهٔ ۶ (تجلی علی شاه) دارد. در قطعهٔ مذکور برخلاف سایر پیش‌متن‌ها خوشنویسی از مرکز توجه به کنار بوده و در حاشیه استفاده شده است. رباعی ۱۰۳ خیام در حاشیهٔ بالا، به‌صورت چلیپا استفاد مشده است. این قطعه در مرکز خود تصویری از نظام‌الدین اولیا را دارد و هنرمند برای تزیین این نگاره از خوشنویسی استفاده کرده است. کیفیت اجرای حروف و کلمات در این خط پایین و توجه و دقت بیشتر روی نگاره است. طبق پژوهش نقطه در اثر مذکور به‌صورت کشیده استفاده شده که شکل آن در سرتاسر اثر متغیر است. زاویهٔ نگارش نقط ۵۷ درجه بوده و خوشنویس سعی کرده برخلاف پیش‌متن، با عدم حذف یا اضافه کردن نقطه به خوانایی اثر بیشتر از زیبایی آن بها دهد اما کرسی این اثر همچون پیش‌متن اصلی به‌صورت منحنی است و

تصویر ۶. اثر شمارهٔ ۶. مأخذ: www.ganjoor.net.

تصویر ۷. اثر شمارهٔ ۷. مأخذ: www.ganjoor.net.

جدول ۷. تحلیل اثر شمارهٔ ۶. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	–

زاویهٔ قرارگیری آن چیزی حدود ۴۵ درجه است. فاصلهٔ سطرهای این اثر در کل صفحه به‌صورت جزئی تغییریافته است. در مصرع اول و دوم ۱۶ نقطه، در بیت ۱۷ نقطه و در مصرع سوم و چهارم ۱۵ نقطه است. کشیده‌های مصراع اول و دوم دوبه‌دو زیر هم و به‌صورت موازی و همگون هستند، اما در مصرع سوم و چهارم دو عدد از کشیده‌ها موازی و همگون و دو کشیدهٔ دیگر غیرموازی به‌کار گرفته شده‌اند. اتصالات خطی در این اثر نیز مشاهده می‌شود (جدول ۸).

• اثر شمارهٔ ۸

بیش‌متن هشتم اثری از غلامحسین امیرخانی است (تصویر ۸). امیرخوانی نستعلیق را نزد سید حسن و حسین میرخانی فراگرفته و از آثار بزرگانی چون میرعماد و کلهر و .. مشق کرده است. در این اثر نقطه با زاویه‌ای حدود ۶۰ درجه نسبت به خط کرسی تحریر شده است. در این اثر برخلاف بیش‌متن اصلی از حذف یا اضافه کردن نقطه جهت تنظیم تعادل سطر استفاده نشده است، بلکه مهارت در چینش صحیح کلمات و حروف روی کرسی به تعادل و توازن سطر کمک شایانی کرده است. خط کرسی در این اثر مانند پیش‌متن منحنی و با زاویهٔ ۴۵ درجه تنظیم شده است. فاصلهٔ سطر در مصراع‌های این بیش‌متن ۱۲ نقطه میباشد اما این فاصله در بیت‌ها دو نقطه بیشتر شده و به ۱۴ نقطه میرسد. طبق تحلیل‌ها چهار کشیده از این اثر کاملاً زیر هم به‌صورت موازی اجرا شده و سایر کشیده‌ها دوبه‌دو زیر هم قرار گرفته‌اند. جهت کشیده‌های ابتدای مصرع سوم و چهارم به‌صورت غیرموازی با سایر کشیده‌ها است. در این بیش‌متن اثری از اتصالات خطی به چشم نمی‌خورد (جدول ۹).

• اثر شمارهٔ ۹

بیش‌متن نهم اثری از حبیب قنبری است (تصویر ۹). حبیب قنبری هنرمند و هنرجوی معاصر است که به نقل از این شعر پرداخته است. در این اثر با حذف افراطی نقطه‌ها مواجه هستیم، به‌طوری‌که اکثر نقطه‌ها در اثر حذف شده‌اند. زاویهٔ نقطه‌گذاری نیز ۵۸ درجه است. کرسی در این اثر همانند پیش‌متن اصلی منحنی

تصویر ۸. اثر شمارهٔ ۸. مأخذ: صادقی، ۱۳۹۷.

جدول ۸. تحلیل بصری اثر ۷. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	–
	–				

جدول ۹. تحلیل بصری اثر ۸. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	–
–	–				

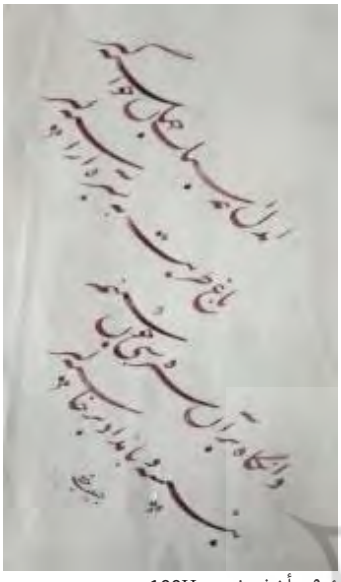
بوده و با زاویهٔ حدود ۵۰ درجه نسبت به خط کرسی قرار گرفته است. فاصلهٔ سطر مصراع‌ها حدوداً ۱۰ نقطه و بیت‌ها حدوداً ۱۲ نقطه است. کشیده‌های بیت اول دوبه‌دو زیر هم اجرا شده‌اند و جهت آن‌ها موازی هم است، اما در بیت دوم به‌صورت ناموازی و ناهمگون کار شده‌اند. در این اثر خبری از اتصالات خطی نیست (جدول ۱۰).

• اثر شمارهٔ ۱۰

این بیش‌متن نیز اثر هنرجو و هنرمند معاصر حبیب قنبری است (تصویر ۱۰) که برخلاف سایر آثار به‌وجودآمده از رباعی، در قالبی غیر از چلیپا نوشته شده و فقط به مصرع اول کفایت کرده است. در این قطعه نقطه‌گذاری با زاویهٔ ۵۸ درجه انجام شده و هیچ نقطه‌ای از ترکیب حذف و نقطهٔ اضافی نیز به آن اضافه نشده است. کرسی‌ها مستقیم و متعدد به‌کار گرفته شده‌اند، دو کرسی اصلی و سه کرسی فرعی در این اثر مشاهده می‌شود. فاصلهٔ سطرها کاملاً متغیر بوده و نسبت به فضای خالی موجود در ترکیب تنظیم‌شده‌اند. کشیده‌ها دوبه‌دو زیر هم بوده و موازی هم هستند و اتصالات خطی نیز در آن دیده نمی‌شود (جدول ۱۱).

مقایسهٔ ترکیبات متغیر و ساختار نگارشی کلمات در مصرع‌ها

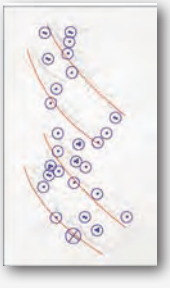
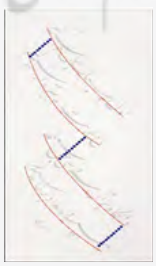
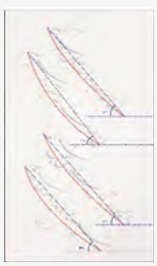
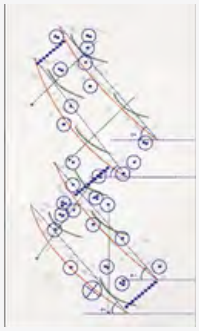
پس از تحلیل ساختار آثار بیش‌متنی به نکات ساختاری و جاگیری کلمات در سطرها برمی‌خوریم که جدول ۱۲ خلاصه‌ای از آن‌را به نمایش گذاشته است. در مصرع اول، در تمام بیش‌متن‌ها به‌غیر از بیش‌متن شمارهٔ ۸ و ۹ کلمه‌ای «دل» به‌صورت جدا از هم تحریر شده است. جایگاه (ب و جها) در کلمهٔ «اسباب جهان» به‌غیر از بیش‌متن‌های ۶ و ۷ مشابه است. جایگاه (ن و خو) در کلمهٔ «جهان» خواسته به‌غیر از بیش‌متن ۸ و ۹ در بقیه مطابق پیش‌متن است. در مصرع دوم تمام آثار بیش‌متن کلمهٔ «آراسته» برخلاف پیش‌متن به‌صورت کشیده نوشته شده است. به‌غیر از بیش‌متن‌های ۴ و ۹، بقیهٔ بیش‌متن‌ها تقریباً مشابه هم کار شده‌اند اما اثر شمارهٔ ۵ کلاه «آ» را حذف کرده است. در مصرع سوم اختلاف نگارشی در کلمهٔ «وانگاه» در میان خوشنویسان پدید آمده است.



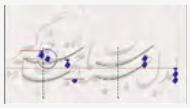
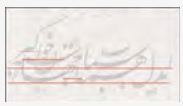
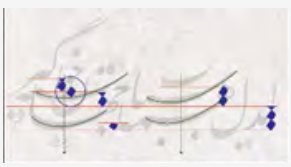
تصویر ۹. اثر شمارهٔ ۹. مأخذ: www.100Honar.ir.

تصویر ۱۰. اثر شمارهٔ ده. مأخذ:www.100Honar.ir.

جدول ۱۰. تحلیل بصری اثر ۹. مأخذ: نگارندگان.

ارتباطات خطی	نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-
-					

جدول ۱۱. تحلیل بصری اثر شمارهٔ ده. مأخذ: نگارندگان.

نقطه	کشیده	لدینگ	زاویه کرسی	-
				

به‌طوری‌که بیش‌متن‌های شمارهٔ ۶ و ۷ با حذف «الف»، «آنها» به‌صورت «ونگاه» و بیش‌متن شمارهٔ ۸ «آنها»، «آنگاه» نوشته‌اند. مورد بعدی کلمهٔ «سبزه» است که نوع اتصالات آن در بیش‌متن ۶ و ۷ از پیش‌متن و سایر آثار متفاوت است و در بیش‌متن ۶ اشکال املایی دارد. ترکیب عبارت شبی چون در تمام بیش‌متن‌ها به‌غیراز شماره ۸ مشابه پیش‌متن اصلی است. در مصرع چهارم در نگارش کلمهٔ «برخاسته» اختلاف وجود دارد. کلمهٔ «برخاستن» به معنی بلندشدن و کلمهٔ «برخواستن» به معنی طلبیدن و آرزوکردن است. این کلمه در دو قسمت از رباعی استفاده‌شده که در مصرع اول به معنی آرزوکردن و طلبیدن و در مصرع آخر به معنی بلندشدن است. اثر پیش‌متن در این کلمه با اشتباه نگارشی روبرو شده است و بیش‌متن‌های شماره ۶ و ۷ نیز در این مورد تابع پیش‌متن شده‌اند و همان اشتباه را تکرار کرده‌اند. اما پدیدآورندگان سایر آثار با جدیت بیشتری همراه بودند و این اشتباه پیش‌آمده را تصحیح کرده‌اند. همانطور که پیشتر بیان شد روابطی میان آثار مورد مطالعه جامعهٔ آماری وجود دارد که گاه با تغییراتی حائز دگرگونی شده و گاه با حفظ شیوه به‌صورت همانگونگی ادامه پیدا کرده است. در این پژوهش آثاری که به‌صورت همانگونگی و با حفظ سبک همراه بودند در جدول ۱۳ و آثاری که در زمان خلق با تراگونگی همراه بودند در جدول ۱۴ جمع‌آوری شده‌اند.

جدول ۱۲. مقایسهٔ کلمات بیش‌متن‌ها. مأخذ: نگارندگان.

اثر / مصراع	۱	۲	۳	۴	نقطه‌گذاری
۱	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خواسته	
۲	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خاسته	
۳	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خاسته	
۴	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خاسته	
۵	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خاسته	
۶	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خواسته	
۷	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خواسته	
۸	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	انگاه	خاسته	
۹	ای دل	اسباب جهان جمع	آراسته	شبی چون	سبزه	وانگاه	خاسته	

جدول ۱۳. چگونگی روابط بیش‌متنیت تقلیدی در آثار خونویسی‌های بررسی‌شده. مأخذ: نگارندگان.

چگونگی روابط / نوع بیش‌متنیت		تقلید از پیش‌متن				کارکرد بیش‌متن		
		حفظ سبک		تغییر مضمون				
		تاحدودی	زیاد	خیر	بله	طنز	تفننی	جدی
پاستیش	۹	❋		❋			❋	
شارژ								
	۲		❋	❋				❋
	۳		❋	❋				❋
فورژی	۴		❋	❋				❋
	۵		❋	❋				❋
	۸	❋		❋				❋

جدول ۱۴. چگونگی روابط بیشمتنیت تراگونگی در نمونه‌های خوشنویسی بررسی‌شده. مأخذ: نگارندگان.

چگونگی روابط / نوع بیش‌متنی		تغییر سبک		نوع دگرگونی بیش‌متن								کارکرد بیش‌متن					
		نسبی	کلی	آرایشی	کاهشی		افزایشی			جابجایی	طنز		تفننی	جدی	
					پیرایشی	افشردگی	توسعه	اضافه	گسترش		نسبی	کلی		نسبی	کلی
پارودی	۶	*											*		
	۷		*										*		
تراوستیسمل															
جیگشت	۱۰		*			*								*	

نتیجه‌گیری

بیش‌متنیت چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها در جهان انسانی را مشخص می‌کند، با استفاده از این رهیافت می‌توان در شناخت هرچه بهتر رشته‌های هنری و میزان برگرفتگی آنها از همدیگر سود جست. خوشنویسی علی‌رغم گستردگی و سابقهٔ طولانی در تاریخ هنر ایران، سهم چندانی در این‌گونه مطالعات نداشته است. این مقاله با بررسی رابطهٔ بیش‌متنی آثار خوشنویسی‌شده از رباعی شمارهٔ ۱۰۳ خیام پرداخته است و آثار موجود از این رباعی را به یاری نظریه‌ای مدون و طبقه‌بندی‌شده مطالعه و تحلیل کرده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد اکثر خوشنویس‌ها در طول تاریخ علی‌رغم تغییرات جزئی در آثار خود، سعی در حفظ ساختار و تقلید و نقل از اثر پیش‌متن داشته‌اند و صراحت ارجاع به پیش‌متن در نمونه‌ها زیاد و فاصلهٔ بیش‌متن‌ها از پیش‌متن اغلب کم است. در نمونه‌هایی که وجه همانگونگی بارزتر است، کارکرد بیش‌متن اغلب اوقات به شکل جدی مطرح می‌شود. غلبهٔ همانگونگی بر تراگونگی در بیش‌متن‌ها به‌دلیل حفظ سنت و وفاداری خوشنویس به سبک پیشینیان است که خود عامل سرعت کند تغییرات اساسی در این هنر به‌حساب می‌آید. علی‌رغم وجود کم و بیش کارکرد تفننی، کارکرد جدی در اکثر بیش‌متن‌ها غلبه کرده و رویکرد طنز در هیچ بیش‌متنی مشاهده نمی‌شود که به‌نظر می‌رسد از روحیات خوشنویسان و متعالی‌بودن این هنر نشأت می‌گیرد.

در این پژوهش میزان جدی‌بودن آثار با دقت، ادای حق هر حرف و رعایت تناسبات آن در اجرا و نظیره‌نویسی ارتباط مستقیم پیدا کرده است، به‌طوری‌که اشتباهات املایی و نگارشی و عدم رعایت تناسبات اجرا بیانگر جدیت کمتر خوشنویس و دقت پایین وی در امر همانگونگی و شبیه‌سازی است. همچنین در مرکزتوجه قراردادن خط و ارجحیت آن نسبت به نگاره بیانگر جدییت و اهمیت خوشنویسی نزد هنرمند است. لذا رانده‌شدن خط به حاشیهٔ نگاره‌ها بیانگر برخورد تفننی با خط و تنزل ارزش آن است. در آخر یادآوری این نکته ضروری است که کارکرد گونه‌های بیش‌متنی در آثار خوشنویسی ضمنی بوده و نمی‌توان همانند طبقه‌بندی ژنت به‌روشنی تصمیم گرفت اما این نوع مطالعات طبقه‌بندی‌شده می‌توانند گامی بزرگ در شناخت آثار باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. لدینگ یعنی فاصلهٔ بین خطوط کرسی، خطوط فرضی که حروف روی آن قرار می‌گیرند (های‌اسمیت، ۱۳۹۵، ۷۰).

فهرست منابع

• امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۶۱). *رسم‌الخط امیرخانی*. انجمن خوشنویسان ایران.
• آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت* (ترجمهٔ پیام یزدانجو). مرکز.
• بازی، سمیه و فرخ‌فر، فرزانه. (۱۳۹۹). معادل بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق با تأکید بر آثار استاد غلامحسین امیرخانی. *جستارهای نوین ادبی*، ۵۳(۲)، ۴۹-۶۷. https://doi.org/10.22067/jls.v53i2.86781
• حسن‌زاده رستمی، اکبر و جعفری‌زاده، امین. (۱۳۹۷). عرفان، شعر و خوشنویسی: سه بعد یک معنا. *همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ،علوم و اسناد*، رشت.
• دواچی، مهسا. (۱۴۰۰). نقش کاربرد حروف و خوشنویسی در هنر عمومی. *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۲)، ۱۷-۲۸. https://doi.org/10.22034/jaco.2021.289567.1202
• رشوند، اسماعیل. (۱۳۹۲). *خوشنویسی*. شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
• زارعدار، محمدمهدی. (۱۳۹۴). *باغ طرب: آلبومی از آثار خوشنویسی ایرانی و نگاره‌های هندی*. رواق هنر.
• سه‌کی، یوشیفوسا. (۱۳۸۴). آثار خوشنویسی در دو مرقع سلطان یعقوب (یادگاری از عصر قراقویونلوها و آق قویونلوها، محفوظ در موزه توپقاپو سرای استانبول). *نامهٔ بهارستان*، (۱۱ و ۱۲)، ۷۵-۱۷۲.
• شفیقی، ندا. (۱۳۹۹). مطالعهٔ گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران. *نگره*، ۱۵(۵۶)، ۱۳۶-۱۵۳. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3111
• صادقی، حسین. (۱۳۹۷). *رباعیات حکیم عمر خیام*. خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.
• عدلی، ناهیده، دهقان، علی و امانی استمال، رستم. (۱۳۹۸) مضمون‌سازی با اصطلاحات خوشنویسی در مثنوی سلسله‌الذهب (هفت اورنگ جامی)، *بهارستان سخن*، ۱۶ (۴۵)، ۲۰۷-۲۳۲.
• فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۳). *اطلس خط*. مشعل.
• قائمی بجگان، محمد سجاد. (۱۳۹۳). *نقش نقطه در خوشنویسی و عملکرد آن بر طراحی حروف فارسی* (پایان‌نامه منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، وزارت علوم و

تحقیقات و فناوری، تهران، ایران.
• قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*. فرهنگ معاصر.
• کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۸). فرایند بیش‌متنی در نقاشی. *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۲(۴)، ۱۹-۳۴.
• گلستان، آمنه و عطارزاده، عبدالکریم. (۱۳۹۷). تحلیل شکلی کتیبه‌های نستعلیق محمد ابراهیم طهرانی در حرم امامزادهٔ حمزه (ع). *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، ۹(۳۳)، ۸۹-۱۱۶.
• ماحوزی، مهدی. (۱۳۸۴). تبیین اندیشهٔ خیام از خلال رباعی‌های متوازن و مقبول‌الاصاله. *فرهنگ و ادب*، ۱(۱)، ۱۵-۵۳.
• متین، پیمان. (۱۳۹۱). خوشنویسی (از سری مقالات ایرانیکا). امیرکبیر.
• محمودی، آزاد. (۱۳۹۷). اصطلاحات خوشنویسی در شعر سعدی. *سعدی‌شناسی*، (۵)، ۱۰۴-۱۱۱.
• مؤمنی، هادی، شیری، فاطمه و نوری، منیژه. (۱۳۹۷). بازخوانی تصوف در هنرهای ایرانی اسلامی از منظر تحلیل گفتمان (با نگاهی به هنر خوشنویسی و شعر). *همایش ملی جلوه های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد*، تهران.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۴). متن‌های درجهٔ دوم. خردنامه، ضمیمهٔ فرهنگی اندیشه، *روزنامه همشهری*، (۵۹)، ۱۰- ۱۱.
• نامورمطلق،بهمن.(۱۳۹۱).گونه‌شناسی بیش‌متنی.*پژوهش‌های ادبی*، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲. http://lire.modares.ac.ir/article-41-6896-fa.html
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۸). از تراروایت تا بیش‌روایت؛ بررسی روایت‌های دوم‌درجه. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۲(۵)، ۱۰۵-۱۱۹. http://pazhouheshnameh.ir/article-۱-۸۹-fa.html
• نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). *تراروایت، روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. سخن.
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از پساساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. سخن.
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*. سخن.
• های‌اسمیت، سایرس. (۱۳۹۵). *درون پاراگراف چه می‌گذرد؟: اصول تایپوگرافی* (ترجمهٔ فرزانه آرین‌نژاد). مشکی.
• Abrams, M.H. & Harpham, G. (1993). *Glossary of literartyterm*. Cengage Learning.
• Frow, J. (2005). *Genre*. Rutledge. https://books.google.com/books?id=15-QBAAAQBAJ&pg=PR5&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
دیزجچراغی، رقیه و شمیلی، فرنوش. (۱۴۰۳). مطالعهٔ بیش‌متنی اشعار خیام در قالب خوشنویسی (مطالعه‌موردی: رباعی ۱۰۳). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۲(۴۴)، ۵۴-۶۷.

DOI: 10.22034/jaco.2024.418361.1353
URL: https://www.jaco-sj.com/article_199042.html