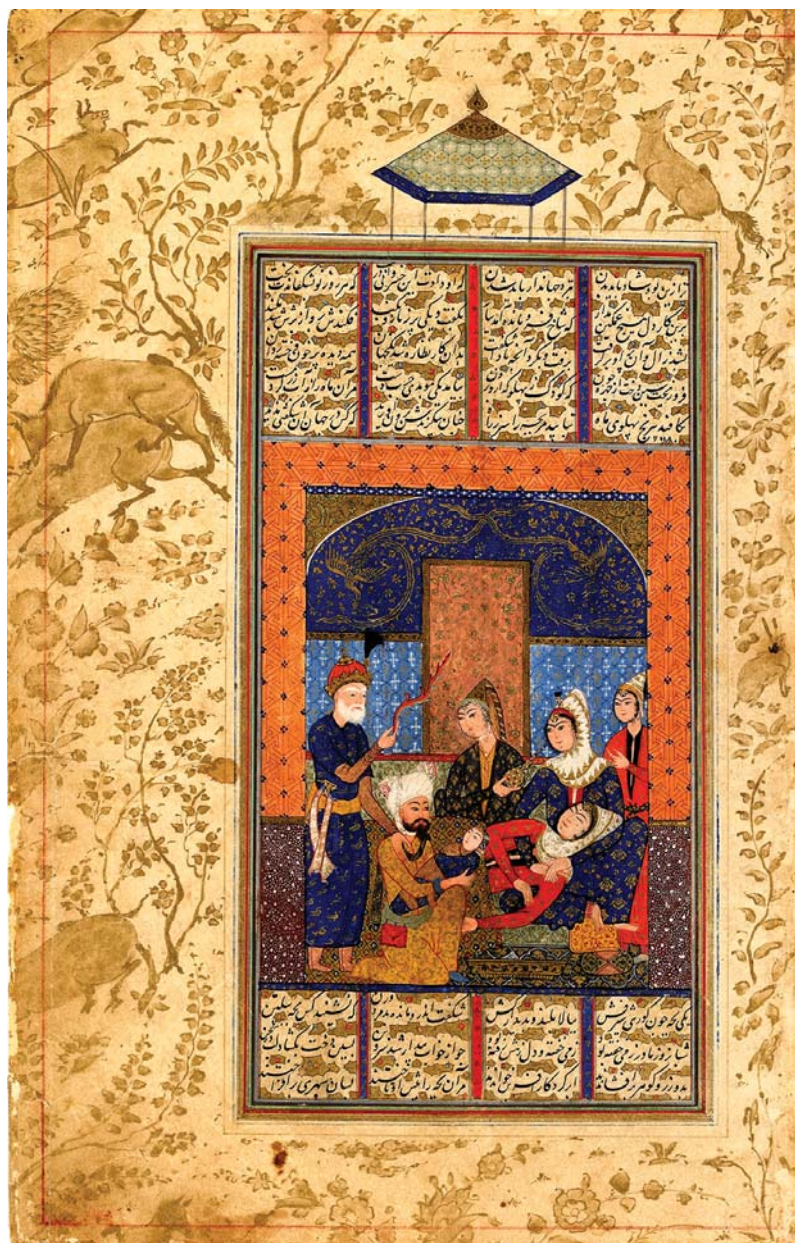


خوانش صورت‌نگرایانه عناصر
نستعلیق و تشعیر در کتاب آریایی
دوران تیموری تا قاجار



شاهنامه فردوسی، ۱۳۱۶ ه.ق، مأخذ:
سایت گالری فریر



خوانش صورت‌گرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب آرایه دوران تیموری تا قاجار*

فائزه نوروزی* جمال عربزاده** ایرج اسکندری***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۴/۴

چکیده

نستعلیق و تشعیر دو عنصر هم‌نشین در کتاب آرایه محسوب می‌شوند. شروع تقریبی این دو هنر در یک برهه تاریخی و کاربرد مکرر آن‌ها در کنار یکدیگر از عواملی است که پرداختن به این موضوع را ضروری می‌نماید. هدف این تحقیق شناسایی دقیق فرم نستعلیق و تشعیر در کتاب آرایه ایرانی در فاصله زمانی دوره تیموری تا قاجار است. پرسش‌های این مقاله عبارت‌اند از: ۱. چه عواملی سبب شکل‌گیری فرم نستعلیق و تشعیر در کتاب آرایه ایرانی شده است؟ ۲. بر اساس رویکرد صورت‌گرایی نقاط اشتراک و افتراق میان نستعلیق و تشعیر چیست؟ برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها از روش توصیفی-تحلیلی و بارویکردی به نظریه صورت‌گرایی این تحقیق بررسی شده است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. به طور خلاصه نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد الحاق این دو هنر به یکدیگر پس از دوران فترت، سبب نمایش ظواهر تزئینی تیموریان در جهت نمود سرمایه شده و ناشی از ادراک زیباشناسانه حاکمان آن‌هاست. کاربرد بیش از پیش نستعلیق و تشعیر کنار یکدیگر در دوره صفویه به اوج می‌رسد و خصوصیات صوری مشترک میان آن‌ها در مرقعات به تعادلی پایدار تبدیل می‌شود. همچنین قابلیت تزئینی تشعیر و واژگان نستعلیق در قالب سیاه‌مشق که از دوره قاجار به صورت مجزا شکل می‌گیرد از دیگر تشابهات میان آن‌هاست. تمایزاتی از قبیل قاعده‌مند بودن نستعلیق در برابر تشعیر و اولویت داشتن وجه روایی نستعلیق در برابر وجه تزئینی تشعیر در طول ادوار مورد مطالعه همواره مورد توجه بوده است.

واژگان کلیدی

نستعلیق، تشعیر، صورت‌گرایی، کتاب آرایه ایرانی

* این مقاله مستخرج از رساله کارشناسی ارشد نویسنده اول، با عنوان «بررسی نقوش تشعیر نگاره‌های خمسه تهماسبی» است که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران دفاع شده است.
** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر تهران، شهر تهران، استان تهران (نویسنده مسئول)

Email: Nowroozi.painter@gmail.com

Email: Jamalarabzadeh@yahoo.com

Email: Iradjeskandari@yahoo.fr

*** استادیار دانشگاه هنر تهران، شهر تهران، استان تهران

*** استادیار دانشگاه هنر تهران، شهر تهران، استان تهران

مقدمه

به بررسی و تحلیل عوامل بافتاری در شکل‌گیری دو فرم بدیع نستعلیق و تشعیر در کنار یکدیگر می‌پردازد و مبنای فکری و فرهنگی پیدایی آن‌ها را شناسایی می‌نماید. بخش دوم مشتمل بر مطالعه صورت‌گرایی نستعلیق و تشعیر و یافتن فصل مشترک میان آن‌هاست و در بخش نهایی به نقاط افتراق میان آن‌ها با رویکرد صورت‌گرایی پرداخته می‌شود که ابعاد دیگری را برای مخاطب می‌گشاید.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی با رویکردی به نظریه صورت‌گرایی است. برای پاسخ به سؤالات، سعی شده از میان نمونه‌های انبوه موجود در این مقطع تاریخی، ۱۶ اثر از نسخ ایرانی، بر اساس ویژگی‌های صورت‌نگارانه‌شان گزینش شوند. بدین معنی که بتوانند نسبت به یکدیگر قابلیت مقایسه را داشته باشند. در انتخاب این آثار کیفیت بالای نستعلیق و تشعیر نیز مدنظر بوده است. کیفیت بالا بدان معنا نیست که این نسخ به عنوان نقطه عطف زمان خودشان باشند بلکه بر این نکته تأکید دارد که از حمایت دربار برخوردار بوده و با معیارهای سبکی و فرمی زمانه خودشان هم‌خوانی دارند. در صورتی که نسخه‌های غیردرباری، غالباً محدود به امکانات مالی سفارش‌دهنده و توانایی هنرمند بودند. با توجه به این که در این پژوهش تحول نستعلیق و تشعیر در رابطه با یکدیگر حائز اهمیت بوده، لذا بازه‌های زمانی محدود نمی‌توانست شواهد قابل‌اعتمادی برای تأثیر متقابل و تغییر محسوس در صورت‌ظاهری میان آن‌ها ارائه بدهد. بنابراین مقطع تاریخی موردنظر از دوره تیموری آغاز و عصر قاجار را هم دربر می‌گیرد. زیرا عهد قاجار در ارتباط با دوران پیش از خودش تغییرات معناداری را در حیطه این دو هنر داشت که بررسی صورت‌نگارانه را غنی‌تر می‌نماید. بر همین اساس جامعه آماری مورد مطالعه شامل، ۴ اثر از دوره تیموری، ۸ اثر از دوره صفویه، ۱۱ اثر از دوره زندیه، ۱۱ اثر از دوره افشاریه و ۲ اثر هم از دوره قاجار هستند. گردآوری اطلاعات عمدتاً از طریق منابع کتابخانه‌ای و تصاویر در دسترس بر روی تارنمای کتابخانه‌های موزه بریتانیا، کتابخانه ملی فرانسه، موزه متروپلیتن نیویورک، گالری فریر و اشینگتن، کتابخانه دانشگاه اپسالی سوئد و موزه ملی ملک به دست آمده‌اند. با قرار دادن نمونه‌ها در جداول درک بهتری نسبت به تحلیل داده‌ها حاصل می‌شود.

پیشینه تحقیق

در ابتدای این بخش باید به این نکته اذعان داشت که در ارتباط با موضوع تشعیر مرجع جامع و کاملی برای مطالعه وجود ندارد و کمبودهای بسیاری در این حیطه مشاهده می‌شود که تحقیق در آن را دشوارتر نموده است. با این حال به منابع پژوهشی نزدیک به موضوع این مقاله اشاره می‌شود. تیتلی در کتاب خود با عنوان «میناتور ایرانی و

در پی فروپاشی حکومت ایلیخانان، افول فرهنگی عمیق و انحطاط هنری برهنر ایران حکم‌فرما شد و با هجوم تیمور، این بساط برچیده شد و دوران جدیدی از هنر و فرهنگ شروع به شکوفایی نمود. دوره تیموریان همچون نقطه عطفی در سرزمین ایران محسوب می‌شود که مدارج کمال فرهنگ و هنر را پیمود. تیمور با حمله به اکثر مناطق ایران، شروع به جمع سرمایه در مناطق تحت حکومتش نمود و این انباشت ثروت، دستاوردهای مهمی را در زمینه‌های گوناگون از جمله کتاب‌آرابی به دنبال داشت. از سوی دیگر شکوفایی هنر در این دوره به‌ویژه در عرصه کتاب‌آرابی، تحت حمایت شاهان و شاهزادگان هنردوست تیموری صورت پذیرفت. در این راستا، دو مؤلفه جدید وارد چرخه کتاب‌آرابی گردیدند که پیش‌تر سابقه‌ای نداشتند: از یک‌سو خط جدید، «نستعلیق» و از سوی دیگر تزیینات حاشیه‌ای با ترکیبات نومایه، «تشعیر»، هم‌گام با یکدیگر شروع به گسترش نمودند و با سرعت فزاینده‌ای در هنر کتاب‌آرابی ایران جایگاه خود را یافتند. ضرورت جامعه در جهت نیاز به سرعت بالا برای تزیینات و هرچه باشکوه‌تر کردن نسخ خطی تهیه‌شده به سفارش دربار، و کتابت آن‌ها با خطی زیبا و ظریف که در عین حال منطبق با ویژگی‌های زبان فارسی باشد، زمینه‌ساز تعالی این دو هنر، در کنار یکدیگر شد و تأثیراتی بر ویژگی‌های ظاهری آن‌ها برجای گذاشت. هدف این تحقیق شناسایی دقیق فرم ظاهری نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرابی ایرانی در فاصله دو دوره تیموری تا قاجار را دربر می‌گیرد و سبب شده به موازات یکدیگر به شکوفایی برسند. این توازی در نسخ خطی جزوی از سنت پایدار همراهی تصویر و خط در هنر ایران است که بر الهام‌گیری در جنبه‌های صوری آن‌ها مؤثر بوده و سبب می‌شود تا به مطالعه ویژگی‌های صورت‌گرایی میان این دو هنر پرداخته شود. بنابراین با رویکرد صورت‌گرایی صرفاً مؤلفه‌هایی صوری نظیر کشیدگی‌ها، دوایر، سرعت‌بالا در اجرا، و غیره، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. این رویکرد تنها یک جنبه از ابعاد پیچیده و شگرف این دو هنر آشکار می‌سازد. بدیهی است که تناسب کلی و جزئی، روابط شکلی و موارد دیگر موجود در هنرهای سنتی و از جمله هنر نگارگری و به ویژه هنر خوشنویسی، برخاسته از حکمتی پنهان است و ظرایف حکمی مورد نظر هنرمندان در خط و نقش، موجب و موجد شکل‌گیری فرم‌ها و شکل‌هاست که مطالعه این مفاهیم در این مجال نمی‌گنجد و هدف این مقاله نیست. در این پژوهش به دو پرسش اصلی پاسخ داده می‌شود: ۱. چه عواملی سبب شکل‌گیری فرم نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرابی ایرانی شده است؟ ۲. بر اساس رویکرد صورت‌گرایی نقاط اشتراک و افتراق میان نستعلیق و تشعیر چیست؟ این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکردی به نظریه صورت‌گرایی در سه بخش کلی تدوین یافته است: بخش نخست که از ملزومات ورود به بحث است



نسبت به صورت‌گرایی پرداخته است. (بختاریان، ۱۳۹۳) در این مقاله تلاش نگارندگان بر این بوده تا با استفاده از داده‌های برخی از این منابع پژوهشی و منابع دیگر، به توصیف و تحلیل مشخصه‌های فرمی میان نستعلیق و تشعیر که تقریباً در یک بازه زمانی به شکوفایی رسیدند با رویکرد صورت‌گرایی بپردازند.

چارچوب نظری

این تحقیق در حوزه نظری، رویکرد صورت‌گرایی را در مفهوم عام، مبنای کار خود قرار داده است. صورت‌گرایی یکی از روش‌های مطالعاتی در حوزه تاریخ هنر است که خوانش جدیدی را در زمینه هنر آغاز نموده و بر اساس آن، صورت ظاهری به مفهوم بازنمودی، ارجحیت دارد. به عبارتی از منظر صورت‌گرایی، ممکن بود هنر از جنبه بازنمایی نیز برخوردار باشد، ولی صورت‌گراها، بر خلاف نظریه‌پردازان بازنمایی هنری، بازنمایی را صفت عارضی، و نه ذاتی آثار هنری بر می‌شمردند. (کارول، ۱۳۸۶: ۱۷۵) بر این اساس صورت‌گرایی، قابلیت تعمیم به تمام هنرها را دارد که البته انتخاب این دیدگاه به عنوان چارچوب نظری در این مقاله، بیش از هر چیز به واسطه طرح و اندیشه‌ای است که صورت‌گراها قرن بیستم بدان پرداخته‌اند و بر ویژگی‌های ظاهری در قیاس با ویژگی‌های سبک‌شناختی تأکید ورزیده‌اند. در حقیقت صورت‌گرایی این امکان را فراهم می‌آورد تا ویژگی‌های ریخت‌شناسی میان نستعلیق و تشعیر در قیاس با یکدیگر ارزش‌گذاری شوند. با وجود محدودیت‌های این رویکرد در تحلیل محتوایی تصاویر، خوانش فرمی می‌تواند جنبه‌های زیبایی‌شناختی به کار گرفته شده توسط هنرمندان خوشنویس و تشعیرکار، محدودیت‌های مادی، سبکی و همچنین ابداعات آن‌ها را عیان نماید و از این طریق برخی از عوامل بیرونی مؤثر بر هنر را به بحث بکشد. بر این اساس در خلال بحث و بر پایه نظریه برخی از منتقدانی که آراء خود را در این زمینه ارائه نموده‌اند به بررسی نستعلیق و تشعیر پرداخته خواهد شد. در این میان به منتقدی نظیر کلایو بل^۱، که به عنوان یکی از مهمترین نظریه‌پردازان قرن بیستم محسوب می‌شود، آراء خود را در زمینه نقد هنر، و بر مبنای نظریه کانت پایه‌ریزی نموده است توجه می‌شود. بل به سنجش وجه زیبایی‌شناسانه هنرها بر اساس غایت صوری پرداخته و بر این معیار، بیش از مؤلفه‌های دیگر تأکید ورزیده است. تازگی این رویکرد از آنجایی است که اکثر پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه با رویکرد تاریخ‌مدارانه و سبک‌شناختی انجام پذیرفته، در حالی که در این پژوهش با اتکاء به آموزه‌های صورت‌گرایی و بر پایه نگاه برخی از نافذترین منتقدین این حوزه نسبت به هنر و همچنین با توجه به ویژگی‌های منحصر به فرد نستعلیق و تشعیر و کاربرد آن‌ها در کنار

تأثیرش بر هنر ترکیه و هند» که در انتهای آن بخش کوچکی را به معرفی نقاشی‌های حاشیه (تشعیر) اختصاص داده به صورت خلاصه به تشعیر ایران، هند و عثمانی پرداخته است. (Titley, 1984) مصطفی ندرلو در مقاله خود در نشریه هنر و معماری: هنرهای تجسمی به شماره ۲۶ با عنوان «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی» ابتدا به بررسی ویژگی‌های هنر تشعیر می‌پردازد و سپس برجسته‌ترین نمونه‌های موجود از این هنر را با توصیف ویژگی‌های تشعیرهایشان نام می‌برد. (ندرلو، ۱۳۸۶) مجرد تاکستانی در کتاب خود با عنوان «تشعیر» که ترجمه‌ای از کتاب‌های پوپ و مارتین است پس از تعریف و ذکر تاریخچه‌ای از هنر تشعیر، به بیان چند نمونه از نسخه‌های تشعیردار در هر دوره پرداخته و سپس نمونه‌هایی از نقوش مختلف تشعیر را در دوره‌های قبل از اسلام ارائه نموده است. (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۰) زعیمی در مقاله‌ای با عنوان «از نستعلیق تا نستعلیق» که در نشریه هنر و مردم به شماره ۱۸۱ چاپ شده، به بررسی ویژگی‌های خط نستعلیق و معرفی خوشنویسان طراز اول در این زمینه و مشخصه‌های سبک کار آن‌ها می‌پردازد. (زعیمی، ۱۳۵۶) شیلا بلر در کتاب خود با عنوان «خوشنویسی اسلامی» به توضیح خوشنویسی در غرب سرزمین‌های اسلامی تا هند پرداخته است. وی در فصل ۷، ۸ و ۹ این کتاب تحولات خوشنویسی را در ایران و سایر مناطق اسلامی در بازه زمانی ۱۵۰۰ تا ۱۲۵۰م مورد مطالعه قرار داده و ظهور و تسلط خطوط مدور نسخ و نستعلیق را برای شعر فارسی مورد بررسی قرار داده است. (Blair, 2008) پس از ذکر موارد فوق در این جا به پیشنهاد منابع پژوهشی مرتبط با موضوع صورت‌گرایی که به رویکرد این پژوهش نزدیک‌تر است پرداخته می‌شود و موارد زیر را دربر دارد: تاتارکیه ویچ در مقاله خود در نشریه هنر و معماری به شماره ۵۲ با عنوان «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی» به بررسی فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی می‌پردازد و پنج معنای متفاوت را برای آن برمی‌شمارد. (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۱) نوئل کارول در بخش سوم کتاب خود با عنوان «درآمدی بر فلسفه هنر» پس از معرفی صورت‌گرایی و نظریه‌های صورت‌گرایانه به منتقدان این حوزه پرداخته است. او همچنین صورت‌گرایی نو و کارکرد صورت‌گرایی در هنرهای مختلف را مورد بررسی قرار داده است. (کارول، ۱۳۸۶) احمدیان در مقاله خود در مجموعه مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر به شماره ۶ با عنوان «فرمالیسم» به بررسی دیدگاه‌های مختلف در مورد فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی و منتقدان آن پرداخته است. (احمدیان، ۱۳۸۵) بختاریان در مقاله‌ای با عنوان «فرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان» که در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی به شماره ۳ چاپ شده، به تطبیق دیدگاه‌های کلایو بل و نیکلاس لومان

۱. Clive Bell (۱۸۸۱-۱۹۶۴) «زیبایی، آن‌گونه که در دستگاه فلسفی کانت عمل می‌کند، هم در هنر جای دارد هم در طبیعت، اما شرایط قضاوت درباره این که چیزی زیباست در هر دو حوزه یکسان است. ملزومات نظام زیبایی‌شناختی او، که در نظریه صورت‌گرایی مورد توجه خاص هستند عبارت‌اند از: این که چیزهای زیبا بایستی «غایت صوری» داشته باشند، و دیگر اینکه درک چیزهای زیبا باید «خالی از غرض» باشد.» (کروکوسکی، ۱۳۸۳: ۳۶۲)

یکدیگر بررسی و مطالعه شده است.

در هرات و دیگر نواحی قلمرو فرمانروایی آنان، واجد اهمیت و ارزش بسیاری گشت و مبدل به مهمترین و اساسی‌ترین تجلیات هنرهای دیداری شد. (آدامووا، ۱۳۸۶: ۱۸) نمایش ظاهری شکوهمند و زیبا که متناسب با دربار بود تحولی اساسی در این دوره به شمار می‌رفت به طوری که چنین حجم عظیمی از نسخ خطی نفیس و بناهای باشکوه تا پیش از تیموریان مشاهده نمی‌شدند. همچنین انتخاب زبان فارسی به عنوان زبان دیوان سالاری در بسیاری از حکومت‌های اقماری دولت تیموری سبب استنساخ نسخ بیشتری به زبان فارسی گردید و حجم تولیدات مکتوب و مصور فارسی را به دنبال داشت.

تیموریان خود را پشتیبان و برانگیزنده کتاب آرابی و نامویدند و به موجب آن شاهزادگان بایسنقر میرزا، ابراهیم سلطان و محمد جوکی هر سه در زمره سرشناس‌ترین خوشنویسان قرار داشتند. با گسترش کتاب آرابی، خط نستعلیق به دلیل انطباق با زبان فارسی و نمایش ظرافت و ریزنگاری که از مشخصه‌های ذاتی آن است، هویت مستقلی یافت. «این خط در حدود ۷۷۷ هجری، در نسخه‌های خطی تبریز و بغداد به کار گرفته شد.» (ریشار، ۱۳۸۳: ۶۱) و از حدود قرن نهم هجری اکثر کتب به این قلم به نگارش درآمدند. طبق مستندات برجای مانده، میرعلی تبریزی خط نستعلیق را در اواخر سده هشتم و اوایل سده نهم هجری قاعده‌مند نمود. اما نمی‌توان ابداع آن را قائل به یک هنرمند دانست. نکته قابل تأمل این است که، قلم نستعلیق همچون دیگر قالب‌های هنری به یکباره پدید نیامد، بلکه در یک فرآیند تدریجی به تکامل رسید، آن‌چنان‌که پایه‌های آن در عصر فترت پی‌ریزی شد و در عصر تیموری به شکوفایی رسید. دست‌نوشته‌هایی به این خط، متقدم بر سده نهم هجری نیز دیده شده‌اند. بنابراین اهمیت عصر فترت در آن است که پایه‌های حرکتی که رو به سوی وحدت ملی و قومی ایران داشت در واقع، تا حد زیادی در این عهد ریخته شد. (پزشک، ۱۳۸۷: ۱۴۹) نستعلیق در آغاز ظهورش مترتب بر الفبای مدور یا همان قلم نسخ بود. در دوره اینجویان خط نسخ بی‌قاعدهای خوشنویسی شده، که نشان از خط نستعلیق فارسی که یک قرن بعد پایه‌گذاری شده، دارد. (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷) البته باید توجه نمود که خاستگاه قلم نستعلیق دوگانه است و از تلفیق تدریجی و ترکیبی دو خط «نسخ» و «تعلیق» پدید آمده است. تعلیق خطی است که «در دیوان‌ها به کار می‌رفت و ویژگی آن، شکل مدور حروف و ارتباط همه حروف با همدیگر بود.» (ریشار، ۱۳۸۳: ۶۱) بر این اساس، نستعلیق در عین حال که از تعلیق برگرفته شده از آن ظریف‌تر و نرم‌تر است. قوس‌ها مداوم‌ترند، بی آن‌که بلافاصله به زاویه راست برسند یا از آن بگذرند، ویژگی که به خط تعلیق استواری می‌بخشد. در آغاز و پایان گردش قلم تکیه‌ها از شور و حرارت کمتری برخوردارند. در حالی که خط نسخ یکنواخت و باطمینان، و تعلیق محکم، مسلط و مطلوب است،

۱. تأثیر عوامل بافتاری در شکل‌گیری فرم‌های بدیع «نستعلیق» و «تشعیر»

پیش از تیموریان هنر ایران دوره رخوت و خمودگی را پشت سر داشت. در دوره حکومت‌های ملوک‌الطوایفی که صحنه کشاکش قدرت میان رقیبان بود، به طور هم‌زمان چند قدرت موازی با یکدیگر در ایران حضور داشتند^۱ و بر اثر ویرانی‌ها، هرج و مرج و کشمکش‌های میان آن‌ها، که به منتهی درجه خود رسیده بود، فرصتی برای ادامه حیات فرهنگی و هنری در ایران میسر نبود و غالب آثار هنری تولید شده در این دوره از ارزش‌های زیباشناختی نازل‌تری برخوردار بودند. «تاریخ نقاشی در این دوران، تا همان حدی که امکان بازسازی آن وجود دارد به همان پیچیدگی تاریخ سیاسی آن است.» (گرابر، ۱۳۹۰: ۷۳) تیمور با حمله به ایران به این هرج و مرج سیاسی پایان داد و فصل جدیدی از فرهنگ و هنر را آغاز نمود. در حقیقت پس از تیمور، با تجمع ثروت در قلمرو تحت سیطره او، و گردآوری هنرمندان طراز اول، موقعیت مناسبی جهت به عرصه رسیدن هنرها از جمله کتاب آرابی در دوره جانشینان وی پدید آمد. از این رهگذر می‌توان ادعان داشت توسعه کتاب آرابی در این دوره با انباشت ثروت ارتباط داشت. در پی گردآوری ثروت‌های بی‌کران، توجه به ظاهر و صورت جهت نمایاندن هرچه بیشتر ثروت، بیش از محتوا و مفهوم باز نمودی مورد اهمیت قرار گرفت. میل به زیبایی و افراط در نمایش ثروت در هنر این دوره چنان بالا می‌رود که علاوه بر کتاب آرابی، معماری را هم تحت الشعاع قرار می‌دهد و تزیین بناها به سمت و سوی ریزنگاری و تجمل حرکت می‌کنند. نستعلیق و تشعیر دو مؤلفه تزیینی بودند که در راستای علایق ایدئولوژیک طبقه حاکم در این دوره شکل گرفتند و بخشی از گرایش هنری آن‌ها در جهت نمایش ظاهری شکوهمند در کتاب آرابی را هویدا نمودند. چنین مؤلفه‌هایی پیش از آن که در جهت ارائه استادی هنرمندان باشند، بر مادیات و سلیقه زیباشناختی حاکمان صحنه می‌گذارند. بنابراین نستعلیق و تشعیر به موازات یکدیگر و بی‌شک به فراخور خواست و نیاز جامعه شکل گرفتند. حاشیه‌های پرطراق تشعیر از یک سو، ریزنگاری و ظرافت متون نستعلیق هم که تغییر در فرم ظاهری کتاب‌ها را به دنبال داشت از سوی دیگر کاملاً وابسته به عوامل ظاهری بودند. این تحولات پدیدآمده از حرکت تکاملی هنر در جهت نمایش دارایی فرمانروایان، چنان شتابی داشت که دوره طولانی سلطنت شاهرخ از سال ۸۵۰-۸۱۰ ه.ق از لحاظ معرفت و کمال قرن طلایی دورانی است که «رنسانس تیموری» نام نهاده‌اند. (گروسه، ۱۳۶۵: ۷۵۸) در حقیقت سرمایه همان‌کاری را با ظواهر کرد که نستعلیق و تشعیر با کتاب آرابی. «ارزش‌های زیبایی‌شناختی کتاب‌های خطی مصور و بنیاد هنر کتاب‌نگاری در دربارهای ایران تیموری

۱. مهم‌ترین این خاندان‌ها عبارت بودند از: سلسله امرای ایلکانی یا آل‌جلایر، سلسله امرای چوپانی، سلسله آل مظفر، خاندان اینجو و سرداران. غیر از این پنج سلسله که بعد از ابوسعیدخان در ایران ظهور کردند یک عده امرای دیگر هم در هرات، فارس، کرمان، یزد و لرستان از قبیل از استیلاي مغول حکومت‌های محلی نیمه مستقل داشتند که چون نسبت با ایلخانان خاندان چنگیزی از در اطاعت درآمدند مغول ایشان را از میان برداشتند و از این سلسله‌ها بعضی در ایام سلطنت ایلخانان از میان رفتند و بعضی دیگر تا دوره فترت بعد از ابوسعید باقی ماندند که مشهورترین این سلسله‌ها عبارتند از: اتابکان سلغوری یا اتابکان فارس، اتابکان لرستان، اتابکان یزد، قراخانیان کرمان، آل‌کرت در هرات. (اقبال، ۱۳۸۸: ۳۶۵ و ۳۶۶)

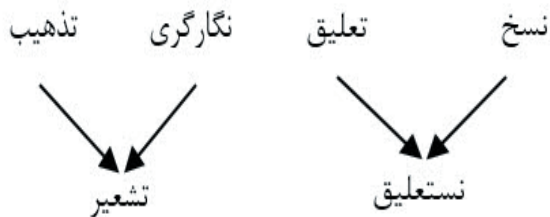
۲. «پس از جنر و مدهای آغازین این عصر، دوره‌ای از ثبات نسبی پدید آمد و آن دوره، تشکیل دو دولت آل‌مظفر و آل‌جلایر (ایلکانیان) بود که با جدایی حوزه‌های قدرت آنان از همدیگر، عملاً ایران به دو بخش غربی و جنوبی تقسیم شد. در همان احوال، در شرق آل‌کرت وجود داشتند و در خراسان غربی نیز سرداران در حال قدرت یافتن بودند. در این دوره آرامش کوتاه، به ویژه در فارس یعنی حوزه قدرت آل‌مظفر، زبان و ادبیات ایران نفسی تازه کرد و به اوج‌هایی دست یافت.» (پزشک، ۱۳۸۷: ۱۴۹ و ۱۵۰)

جدول ۱ شکل‌گیری نستعلیق و تشعیر، مأخذ: نگارندگان

تشعیر		نستعلیق	
			
گلچین سعدی و حافظ، اواخر قرن نهم ه.ق. مأخذ: سایت موزه متروپلیتن		یک قطعه نستعلیق، قرن ۱۳ ه.ق. مأخذ: سایت موزه ملک	
نگارگری	تذهیب	تعلیق	نسخ
			
خمسه نظامی، ۹۴۶ ه.ق، مأخذ: سایت کتابخانه بریتانیا	گلچین اسکندر سلطان، ۸۱۳ ه.ق، مأخذ: سایت کتابخانه بریتانیا	یک قطعه خوشنویسی، اوایل قرن دهم، مأخذ: سایت گالری فریر	قرآن، حدود ۹۵۶ ه.ق، مأخذ: سایت گالری فریر

و در حاشیه‌های نسخ خطی یا مرقعات، با طلا رسم می‌شده است.» (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۰: ۱۱) دوگانگی موجود در نستعلیق، در تشعیر نیز تکرار می‌شود به نحوی که می‌توان گفت تشعیر حدفاصلی میان نگارگری و تذهیب است. گل و بوته و اسلیمی که عناصر اصلی نقوش تذهیبی را تشکیل می‌دهند فارغ از تنوع رنگی، در تشعیر به صورت تک رنگ به کار می‌روند. این نقوش نسبت به عناصر تذهیبی آزادی عمل بیشتری را در اجرای خود دارند که گاه به صورت منفرد و گاه در ترکیب با نقوش گیاهی تصویر می‌شوند. بنابراین عناصر تذهیبی و گیاهی در یکدیگر مستحیل می‌شوند. از سوی دیگر محدودیتی در کار بست عناصر تشعیری جهت تفکیک نقوش گیاهی و جانوری از یکدیگر وجود ندارد و آن‌ها با اشکال جانوری موجود در نگارگری نیز ترکیب

خط نستعلیق صیقل خورده، باشکوه، آسان و متعارف است. (pope, 1938: 1733) اما آراء دیگری نیز درباره پیدایش قلم نستعلیق وجود دارد؛ «رکن‌الدین همایون فرخ» در این باب معتقد است: «خواجه میرعلی قلم جدیدی وضع کرد که چون ناسخ خط تعلیق بود آن را نسخ تعلیق نام گذاشت و این نام بعدها به‌طور مخفف مستعمل، نستعلیق خوانده شد. [...] قلم نستعلیق در واقع مرحله کمال قلم تعلیق است و حرکات دوائر در قلم نستعلیق بیشتر شده است.» (همایون فرخ، ۱۳۸۱: ۸۱۱) به موازات گسترش کتابت نسخه‌های فارسی به خط نستعلیق، «تشعیر» نیز احتمالاً از سده نهم هجری برای تزئین بیشتر کتاب‌های خطی (به ویژه کتب ادبی) شکل گرفت. تشعیر نمودی از تکوین ادراک زیباشناسانه حاکمان در جهت تولید آثار هنری در این برهه بود. به این معنا که تصویر کردن نقوش طلایی در حواشی نسخ، علاوه بر برانگیختن زیبایی بصری و چشم‌نواز بودن، سبب می‌شد تعداد نگاره‌ها که اجرای بسیار وقت‌گیری داشتند کاهش یابد. هنرمندان هوشمندانه نقوش تشعیری را در حواشی نسخ تصویر می‌نمودند به طوری که متن تحت الشعاع قرار نمی‌گرفت و در عین حال رغبت به مطالعه بیشتر را برای مخاطب ایجاد می‌نمود. به لحاظ زیبایی بصری تشعیر در حکم بستری برای قرارگیری نستعلیق محسوب می‌شود و در حقیقت تشعیر به پیشواز نستعلیق آمده است. «تشعیر نقوش گیاهی یا نقوش تجریدی به دست آمده از نقوش گیاهی است که معمولاً با تصاویری از جانوران و انسان‌ها همراه می‌باشد



نمودار ۱. مقایسه فرایند شکل‌گیری نستعلیق و تشعیر، مأخذ: نگارندگان

جدول ۲ «خط نگاره» حدوسط نوشتار و تصویر، مأخذ: همان.

نوشته	خط نگاره	تصویر
		
قطعه‌ای از یک مرقع، قرن دهم ه.ق مأخذ: سایت کتابخانه ملی فرانسه	شیر، قرن دهم ه.ق، مأخذ: (خطیبی و سجلماسی، ۱۳۹۳: ۱۵۲ و ۱۵۳)	تشعیرهای خمسه نظامی، ۹۴۶ ه.ق مأخذ: سایت کتابخانه بریتانیا

مهم جهت ارزش‌گذاری آثار هنری قلمداد می‌شود، میان قلم نستعلیق و تشعیر وجود دارد. بر این مبنا ضروری می‌نماید تا به مطالعه ویژگی‌های صورت‌گرایی حاصل شده از تأثیرات میان این دو هنر پرداخته شود. در بیان صورت‌گرایی، «فرم» یا به معنای هرگونه نظم و ترتیب اجزاء بوده یا در معنای انحصاری، صرفاً به انتظامی صحیح، زیبا، هماهنگ و منظم اطلاق می‌شود.» (تاتارکه ویچ، ۱۳۸۱: ۵۲) فرم در واژگان (نستعلیق) از یک سو بر سطح کلمه چیره می‌یابد و از سوی دیگر در ذهن مخاطب نقش می‌بندد و در ورای ظاهر قرار می‌گیرد. بنابراین در ابتدا، پیش از تبدیل کلام به معنا با یک فرم ظاهری روبه‌رو هستیم که صفحات متن را رقم می‌زنند و در درجه دوم، با تبدیل کلام به معنا، واژگان بیش از یک فرم ساده تلقی می‌شوند که در ورای معنا جای دارند و همیشه از حیث دلالتی که به بیرون از خود دارند، در ذهن خواننده متن تجسم می‌یابند. به‌واقع «در هنر واژه‌پردازی، فرم و محتوا

می‌شوند. به عبارتی نقوش انسانی و جانوری در اختلاط با نقش‌مایه‌های گیاهی تصویر جدیدی را ارائه می‌دهند که علاوه بر بازنمایی دقیق نقوش طبیعی و اسطوره‌ای، کارکرد تزئینی نیز دارند. به این ترتیب مهارتی که در پس نگارگری و تذهیب وجود داشت، تبدیل به سنتی پایدار در تشعیر گشت و این شیوه کاملاً با سیاست‌های فرهنگی جامعه ایران در روزگار تیموری هم‌خوانی داشت. (نمودار ۱ و جدول ۱)

۲. بازشناسی تشابهات صورت‌گرایی نستعلیق و تشعیر
با توجه به عوامل مؤثر در شکل‌گیری نستعلیق و تشعیر به موازات یکدیگر و به واسطه ارتباط و پیوستگی مداوم میان آن‌ها، در اکثر دست‌نوشته‌ها حضور یکی مستلزم وجود دیگری است. این هم‌نشینی، تأثیرات غیرقابل‌انکاری بر کیفیات ظاهری آن‌ها نیز به وجود آورده و از این رهگذر اشتراکات قابل‌تحلیلی، از حیث صوری که به عنوان یکی از معیارهای

جدول ۳ مقایسه معیار سنجش واژگان نستعلیق و نقوش تشعیر - مأخذ: همان.

تشعیر	نستعلیق
	
یوسف و زلیخا جامی، ۹۶۴ ه.ق، مأخذ: سایت گالری فریر	آموزش نستعلیق، مأخذ: (امیرخانی، ۱۳۷۹: ۷)

جدول ۴ مقایسه قرینگی در متون منظوم نستعلیق و نقوش تشعیر، مأخذ: همان.

تشعیر	نستعلیق
	
<p>خمسه نظامی، ۹۴۶ ه.ق - مأخذ: سایت کتابخانه بریتانیا</p>	<p>منطق الطیر عطار، ۸۹۲ ه.ق - مأخذ: سایت موزه متروپلیتن</p>

مکرر آن‌ها کنار یکدیگر حاصل می‌شود، می‌پردازد. «منتقدی مانند کلایو بل احتجاج می‌کرد اساس ارزش زیباشناختی در ویژگی‌های فرمی است نه در هرگونه کارکرد باز نمودی.» (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۹۱) یکی از مهم‌ترین وجوه مشترک میان این دو هنر، که از مواجهه یکنواخت تصویر با نگاه مخاطب جلوگیری می‌کنند توجه به ضرب‌آهنگ متنوع خطوط، در نقوش تشعیر و حروف نستعلیق است که با یکنواختی حاکم بر فضای تکرنگ^۲ صفحه در تقابل است. در حقیقت تندی و کندی خطوط تشعیر که در قلم نستعلیق با «انگ»^۳ محاسبه می‌گردد منجر به ایجاد جنبش و حرکت در قاب و متن صفحه می‌شوند. خط نستعلیق در قیاس با خطوط متشکل از آن یعنی خط نسخ و تعلیق آزادی عمل، حرکت و سرعت بیشتری را در کتابت خود دارد همانطوری که تشعیر نسبت به نگارگری و تذهیب از این قاعده برخوردار است. استفاده از خطوط منحنی و عدم توجه چندان به خطوط راست و شکسته بیش از هر چیز به این فضا سازی یاری می‌رساند. حالات و حرکات موجود در بدن حیوانات که با استفاده از تمهیدات بصری گوناگون (نظیر کشیدگی و فشردگی عضلات، گرفت و گیر میان آن‌ها) و تنوع نگارش در حروف مختلف (مثلاً حرف «سین» به صورت دندان‌دار و بدون دندان) و از سوی دیگر، ترکیب آن‌ها با یکدیگر بر این گردش‌ها تأکید می‌ورزد. این بسامد بالای خطوط منحنی در حروفی نظیر «ح»، «ص»، «ع»، «ق»، «ل»، «ن»، «ه» و «ی» سبب گردش چشم در سطح کلمه می‌شود به طوری که با دایره و چرخش‌های ناشی از نزاع میان حیوانات تشعیری قابل مقایسه است؛ «حتی کشیدگی موجود در حروف «د»، «و»، «ر» و انحنای «م» نیز از این قاعده مستثنی نیستند. تا آنجا که در نگارش

دو فقره جداگانه محسوب می‌شوند، چون تنها در این هنر است که فرم و محتوا دویله متفاوت و نامتشابه و مشخصاً «جداگانه» یعنی واژه‌ها و چیزها به وجود می‌آورند.» (همان: ۵۵) البته این ویژگی، در واژگان کارکرد دیگری نیز می‌یابد، بدین صورت که مثلاً در تصاویر «سیاه‌مشق‌ها» یا «خط-نگاره‌ها»^۱ که بر مبنای ساختارهای ناشی از فرم ظاهری کلمات یا عبارات پدید می‌آیند مفهوم عبارت، در پیکره‌ای از حیوانات یا خطوط آزاد، استحاله می‌شود و می‌توان نسبت به آن بی‌اعتنا بود. ولی نکته قابل تأمل اینجاست که در این‌گونه از تصاویر، در آن واحد، دو مؤلفه فرم ظاهری و فرم ذهنی (معنای باز نمودی) شکل می‌گیرند که فرم ظاهری می‌تواند بر سطح کلمه یا عبارت چیرگی یابد. گاهی نیز هنرمندان به ترسیم نمادین معنای باز نمودی می‌پردازند که در این صورت فرم ظاهری دلالت‌گر فرم ذهنی آن‌هاست. اما در نقوش تشعیری تنها با یک فرم روبه‌رو هستیم. در این جا تجسم یافتن معنا در آن واحد دیده می‌شود یعنی محتوای باز نمودی آن‌ها در بر دارنده خصوصیات صوری‌شان است.

می‌توان ادعان داشت نقطه عطف میان واژگان نستعلیق و نقوش تشعیر که از لحاظ صورت‌گرایی پیوند معناداری بین آن‌ها برقرار نموده «خط‌نگاره‌ها» هستند. (جدول ۲) در حقیقت تصویر و متن به روش‌های متفاوتی معنا را توصیف می‌کنند و هر دو واحد فرم هستند ولی «عین واقعیت» نیستند، در نتیجه فرم و ویژگی‌های آن نسبت به مفهوم اهمیت می‌یابد. مطالعه فرم بر مبنای آراء بل به دست‌یابی مؤلفه‌های ظاهری، فارغ از روایت نهفته در تصاویر یا معنای واژگان می‌انجامد بنابراین این بخش صرفاً به اشتراکات موجود در فرم ظاهری-نه فرم ذهنی - نستعلیق (نوشتار) و تشعیر (تصویر) که از کاربرد

۱. همانند خط «توآمان» که از «گونه‌های تقننی خط است و در قلمرو نسخ و نستعلیق بیشتر دیده می‌شود.» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۶۰)

2. Monochrome

۳. «اگر یک نقطه یا پهنای قلمی را نسبت به عرض نوک قلم، به شش قسمت مساوی تقسیم کنیم یک‌دندک آن نقطه یا قلم به دست می‌آید. واحد اندازه‌گیری پهنای نوک قلم نیز می‌باشد.» (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۸۹)



یک قطعه نستعلیق، ۱۲۴۶ ه.ق، مأخذ: سایت موزه ملک

به این شیوه، پیش از سدهٔ دهم هجری به‌درستی روشن نیست. (Blair, 2008: 60) اما شاید بتوان معیار سنجش در تشعیر را اندازه نقوش و نحوهٔ چیدمان نسبت به یکدیگر و نسبت به قطع و فرم نگاره‌ها در متن اصلی در نظر گرفت. در واقع در اکثر موارد بزرگ‌ترین نقش در حاشیه - که معمولاً نقوش اسطوره‌ای را شامل می‌شود - اندازهٔ عناصر دیگر را معلوم می‌کند و عناصر دیگر نسبت به آن سنجیده می‌شوند. هرچند نمی‌توان این حکم را در مورد تمام تشعیرها قطعی دانست. باید توجه کرد که هنرمندان ایرانی برخی مایه‌های تزئینی را از چینی‌ها اقتباس می‌کردند و هیچ‌گونه توجهی به جنبهٔ سمبلیک آن در چین نداشته و آن را تنها به عنوان عنصری زینتی برگرفته‌اند. نقوشی اسطوره‌ای همچون، ازدهای بالدار، عنقا، کیلین و غرنوق نمونه‌هایی از این نقوش هستند. (محمدحسن، ۱۳۸۴: ۶۳) (جدول ۳)

وجه قابل‌تعیین در هر دو هنر، آن است که هر یک از عناصر در جایگاهی دقیق و مناسب نسبت به نقوش و حروف پیش و پس از خود قرار گرفته‌اند که حذف هر یک، تعادل کل مجموعه را بر هم می‌زند. در حقیقت این عناصر در ارتباط با سایر عناصر معنا می‌یابند. در این مرتبه پراکندگی و برهم نشستن نقوش و حروف، در نحوهٔ فضا‌سازی و تعادل بصری آن‌ها تأثیرگذار است. موقعیت قرارگیری و نوع بهره‌گیری از فضا علیرغم ایجاد توازن، به ضرب‌آهنگ موجود در صحنه‌ها نیز یاری می‌رساند به طوری که در یک صفحهٔ خوشنویسی و تشعیر نباید تیرگی یا روشنی بر سطح کاغذ تفوق یابد. پراکنش هنرمندان این عناصر که «خلوت و جلوت» نامیده می‌شود برای حفظ تعادلی چشم‌نواز در صفحه ضروری می‌نماید. کیفیت قرینه‌سازی به‌عنوان یکی از اصول تزئینات، خصیصه‌ای مشترک در هر دو هنر است که در راستای این فضا‌سازی قرار گرفته است. هنرمند باید وزن حروف و نقوش

حروفی نظیر «ب»، «ف»، «ک» که بر پایهٔ «سطح» استوارند، نیز از ترسیم خط مستقیم پرهیز می‌شود و ابتدا و انتهای آن‌ها به خطوط منحنی منتهی می‌گردد. (همایون‌فرخ، ۱۳۸۱: ۸۲۳) این انحناهای موجود در نستعلیق برگرفته از قلم‌نسخ است. «حرکات حروف در قلم‌نسخ، سه دانگ بر دوائر و یک‌دانگ بر سطح استوار است و در نتیجه نوشتن آن آسان می‌نماید.» (همان: ۷۶۶) از سوی دیگر اجرای تندی و کندی خطوط به وسیلهٔ قلم‌مو و قلم‌نی در خدمت بیان حالات نقوش و حرکات حروف قرار گرفته‌اند. به‌عنوان مثال در تشعیر، صحنه‌های نزاع و حمله بیشتر به واسطهٔ خطوط ضخیم و درشت، که قدرت بیشتری دارند، بازنمایی شده‌اند. لذا، دور به‌عنوان مؤلفه‌ای قوی و غالب در هر دو هنر حضور دارد. افزون بر آنچه ذکر شد، ترسیم خطوط محیطی تشعیر و مفردات نستعلیق از اهمیت به‌سزایی برخوردار است زیرا اجرای آن‌ها مستقیماً به واسطهٔ مرکب صورت می‌پذیرد و امکان تصحیح مجدد وجود ندارد از این لحاظ صراحتاً بر ممارست هنرمند اشاره دارد و اهمال در آن، سبب تضعیف اثر می‌گردد. نکتهٔ قابل‌تأمل در قلم‌نستعلیق این‌که اندازهٔ حروف، با قلم در تناسباند و نسبت به آن بزرگ‌تر یا کوچک‌تر نیستند این تناسبات با قواعد معینی صورت می‌پذیرد که در رأس آن‌ها «نقطه» قرار گرفته است. «نقطه» که یکی از ارکان مهم حروف الفبای فارسی است و می‌تواند میان حروف متشابه، تمیز قائل شود.^۱ از سوی دیگر «نقطه» معیاری جهت احراز و سنجش ارتفاع، کشیدگی‌ها، فاصلهٔ میان حروف و غیره، در خط نستعلیق محسوب می‌شود؛ که با قرار گرفتن نوک قلم‌نی در زاویهٔ ۴۵ نسبت به افق، به‌جانب پایین و متمایل به راست به شکلی شبیه «لوزی» ترسیم می‌گردد. سطح این نقطه و شکل آن بستگی به پهنا و تراشیده شدهٔ نوک قلم دارد. سابقهٔ تاریخی سنجش حروف

۱. اختراع نقطه در خط، نکتهٔ بزرگ علمی بوده که خط را آسان و مختصر کرده و یک‌شکل به اختلاف نقطهٔ بالا و پایین حرف دیگری خوانده می‌شود. (استادی، ۱۳۹۲: ۲۵۷)

جدول ۶. تزئین حواشی با نقوش تذهیبی، مأخذ: همان.

	
<p>یک قطعه نگارگری، ۱۲۹۳ ه.ق - مأخذ: سایت موزه ملک</p>	<p>یک قطعه خوشنویسی، ۱۱۷۹ ه.ق - مأخذ: سایت موزه ملک</p>

حقیقت مرقعات محملی برای پدید آمدن تشعیر شدند و شاید اگر رواج نمی یافتند تشعیر تا این حد به شکوفایی نمی رسید. نکته قابل تأمل این که حاشیه های تشعیری علاوه بر آراستن صفحات نگارگری اساساً بر قطعات نستعلیق انداخته می شوند. خوشنویسان، قطعات را بر روی کاغذهای مرغوب با سطوح صیقل خورده و مملو از ذرات طلائی، که اغلب به رنگ های روشن بود، می نوشتند و سپس این ترکیبات را درون حاشیه های تزئینی ارائه می دادند. (Ibid: 418) رواج این سنت، به ظرافت و نازک آرایی نستعلیق بازمی گردد. به موازات توسعه نستعلیق برای کتابت متون فارسی، در ساختار صفحه آرای کتاب ها نیز تغییراتی ایجاد شد. ظرافت خط نستعلیق سطح نوشتار را در فضای صفحه کاهش داد و به این ترتیب حاشیه ها گسترش یافتند و مکان مناسبی برای اجرای تشعیر فراهم نمودند. بنابراین درهم آمیزی اشعار نغز و نگارش ظریف و لطیف نستعلیق همراه با حاشیه های مزین هنرمندانه، یکی از بزرگ ترین دستاوردهای هنرمندان مسلمان به شمار می رود. (Shimmel, 1990: 30) در حقیقت مرقعات نقطه اوج این دو فرم در تعادلی پایدار محسوب می شوند و استقلال نسبی این دو هنر کنار یکدیگر را در کتاب آرای به دنبال داشتند. اما تزئینات حاشیه متون مقدس ماهیتی دوسویه دارند. از یک سو استنساخ متون مقدس [عربی] به خط نستعلیق دشوار می نماید. تراکم میان مفردات این خط که از ظرافت آن نشأت می گیرد محلی برای قرارگیری واکه ها باقی نمی گذارد. از این حیث غالباً اقلام نسخ و ثلث که استعداد خط عربی را به کامل ترین وجه مجسم می کنند، برای استنساخ این گونه متون به کار می روند. (Ibid: 27) کتابت با قلم های نسخ و ثلث سبب گسترش، سطح نوشتار در صفحه می شود و جایی برای تزئینات باقی نمی گذارد. از سوی دیگر آراستن متون مقدس توسط شمایل ها در تضاد با آموزه های

را در شکل ظاهری آن ها درک کرده و سپس به جای گذاری آن ها بپردازد. به عنوان مثال در خوشنویسی، خطاطان طراز اول برای ایجاد قرینگی، به ویژه در متون منظوم که نسبت به متون منثور پرتکلف تر است، به به کارگیری «بند اتصال» برای کشیدگی حروف و یا چرخش آن ها بر قسمت فوقانی یا تحتانی کلمه در جهت تعادل و قرینگی بهره می جویند. در تشعیر نیز، تشعیراندازان از حالات مختلف پیکره ها که گاه با اغراق بیش از حد همراه است در این راستا سود جستند. (جدول ۴)

۲-۱ مرقع: فرم متعادل میان نستعلیق و تشعیر

همان طور که ذکر شد صفت معناداری یکی از معیارهای کلایو بل برای سنجش وجه زیباشناختی هنرها است. وی به این نکته اذعان می نماید که «نقطه شروع در همه نظام های زیباشناسی باید تجربه شخصی از احساسی خاص باشد و اشیایی که سبب برانگیخته شدن این احساس می شوند آثار هنری^۱ نام دارند. (Bell, 1913: 2) احساس مورد بحث به زعم بل با ادراک نوعی فرم ایجاد می شود که فرم معنادار نامیده می شود.^۲ بر این اساس «تزئین»^۳ که کاربرد اصلی تشعیر است سبب برانگیخته شدن ادراک زیباشناختی می شود کماکان که خط نستعلیق نیز تا حدودی از این قاعده برخوردار است. بخشی از این کاربرد تزئینی در مرقعات خط و نقاشی ظهور و بروز پیدا نمودند. نخستین نمونه های مرقعات را می توان از دوره تیموری مشاهده کرد که در عهد صفویه به اوج خودشان می رسند. قطعات منفرد در مرقعات پرمطراق که برای حامیان دربار ساخته می شدند، توسط حاشیه های تزئینی احاطه می گشتند؛ به طوری که تزئینات در خدمت هماهنگی و وحدت اجزاء و ترکیبات ناهمسان موجود در مرقع قرار می گرفتند. (Blair, 2008: 258) در

1. object

۲. «به عبارت دیگر، فرم معنادار، همچون اشکال روانشناسی گشتالت باید مخاطب را برانگیزد تا از اثر همچون مجموعه متشکلی از رنگ ها، خط ها، شکل ها و غیره، عاطفه ای زیباشناسانه در خود احساس کند.» (رامین، ۱۳۹۰: ۳۵۷)

3. Decorative

می‌افزود. ولی پس از مدتی این روند متوقف می‌شود و در آن دو، دگردیسی اتفاق می‌افتد؛ بدین معنی که تشعیر از تزیین حاشیه کتاب‌ها به حاشیه تک‌قطعه‌ها، و نستعلیق هم برای کتابت قطعات منفرد - معمولاً حاوی عبارات دعایی یا گزین‌گویی‌ها - و سیاه‌مشق‌ها به کار می‌روند. بیشترین نمونه‌های مربوط به سیاه‌مشق در میان آثار عصر قاجار شکل گرفته‌اند. سیاه‌مشق‌ها که سابقاً صفحات تمرین برای مهارت خوشنویس در کتابت بودند تبدیل به فرم هنری گشتند. (Ekhtiar, 2006: 112) سیاه‌مشق‌ها همان قابلیت را - اگرچه بایبانی دیگر - در کتاب‌آرایی دارند که تشعیرها. این طرفه با غلبه فرم بر محتوا همراه است فرمی که به قول کلابول «معنادار» است و سبب برانگیخته شدن ادراک زیبایی‌شناسانه در مخاطب می‌شود و نه موضوعی که آن را بازنمایی می‌کند. (Bell, 1913: 3) در سیاه‌مشق‌ها لغات و واژگان با گسستن از نگارش مفهومی خودشان کارکردی تزیینی می‌یابند و حروف، چه بسا آزادانه‌تر از نقوش تشعیر در سطح صفحه به حرکت درمی‌آیند. هم‌پوشانی لایه‌های گوناگون خاکستری که از غلظت «مرکب» حاصل می‌شوند ترکیبات متنوعی را پدید می‌آورند. (جدول ۵) تکرار حروف و کلمات در جهات مختلف که گاه به‌صورت وارونه اتفاق می‌افتد استعداد دیدن چندوجهی را در آن‌ها فراهم می‌نماید. قابلیت انعطاف‌پذیری حروف «نستعلیق» و «شکسته» و حرکات آزادانه آن‌ها به طرفین خط کرسی، سبب استنساخ افزون‌تر سیاه‌مشق توسط این خطوط شده است. (Ekhtiar, 2006: 107) نکته قابل‌تأمل این‌که در قطعات سیاه‌مشق آراسته با نقوش تشعیر، گویی نگاه مخاطب از فرمی به فرم دیگر در حرکت است. خوشنویسی که همیشه بر روایت استوار بود حالا عاری از روایت گشته و اگر هم داشته باشد به‌صورت تلویحی و نهفته در پس فرم‌های مکرر حروف و کلمات ابراز می‌شود همانطور که در میان پیکره‌های حیوانی و انسانی تشعیر هم روایت معنایی تصویر نشده است.

اسلامی است و تزیینات در نقوش گیاهی پیچان و در قالب «نشان»^۱ که در طرفین متن مقدس قرار می‌گیرند، محدود می‌شوند. اما در مرتبه دیگر، نستعلیق، به‌مثابه آرایه‌ای در جهت آراستن دیگر عناصر به کار گرفته می‌شود. به عبارتی خود نستعلیق به‌جای مورد تزیین واقع‌شدن، به امری تزیینی بدل می‌شود. منشأ این تغییر ماهیت، با منع شمایل‌نگاری در اسلام مرتبط است. مسلمانان به‌منظور تزیین ابنیه مقدس و تأکید بر معجزه وحی [قرآن] خط را جایگزین صور انسانی و حیوانی نمودند که هنر اسلامی خود را در خطوط پدیدار نمود و ماهیتی قدسی یافت که توأمان بر جنبه‌های دینی مؤمنان تأکید می‌ورزید. به این ترتیب دست‌نوشته‌های نستعلیق، که در قالب «قطعات منفرد» در مرقعات (آلبوم‌ها) گردآوری می‌شدند «به‌عنوان الگویی برای پوشش‌های معماری به کار گرفته شدند. در حقیقت یکی از نوآوری‌های مهم در زمینه خوشنویسی گسترش آن در رسانه‌های دیگر به‌ویژه گچ‌کاری و کاشی‌کاری بود. (Blair, 2008: 241) فرم انعطاف‌پذیر حروف این قابلیت را به خوشنویسان می‌داد تا بر جنبه‌های تزیینی خطوط تأکید ورزند. مثلاً در صدر اسلام مشتقات خط کوفی که شامل مَورِق (برگ‌دار)، مَزهر (گل‌دار)، مَعْقَد (گره‌دار) و غیره، می‌شد، با افزودن گره و پیچ‌های گیاهی بر حروف، ماهیت تزیینی می‌یافتند به‌طوری‌که گاه خواندن آن‌ها به دشواری صورت می‌پذیرفت. بنابراین آنچه سبب تمایز اقلام از یکدیگر شده ویژگی‌های فرمی آن‌ها است نه واژگانی که بازنمایی می‌کنند.

۲.۲ فرم‌های سیال سیاه‌مشق و تشعیر

شکوفایی این دو هنر تأثیر شگرفی بر تولید فزاینده کتاب‌های حماسی و تغزلی داشت و توانست به حیات فرهنگی ایران جاودانگی بخشد. قابلیت مناسب خط نستعلیق برای نگارش کتاب‌های فارسی به‌ویژه شعر در استفاده مکرر از آن سهم به‌سزایی داشته و تشعیر بر شکوه و نفاست این متون

جدول ۷. مقایسه نگارش نستعلیق در قطعه‌نویسی و استنساخ کتب، مأخذ: همان.

بخشی از نسخه خطی	بخشی از نسخه خطی
	
<p>قطعه‌ای از یک مرقع، قرن دهم ه.ق - مأخذ: سایت کتابخانه ملی فرانسه</p>	<p>تحفه‌الاحرار جامی، ۸۹۰ ه.ق، مأخذ: سایت موزه متروپولیتن</p>

۱. در حاشیه متون مقدس برای مشخص کردن آغاز هر بخش از تقسیمات کتاب و غیره، از «نشان» استفاده می‌کنند.

که با سلیقه آن روزگار همخوانی دارد فراهم می‌آورد. از سوی دیگر حرکت آزاد و رها و خارج از قاعده در اجرای نقوش تشعیر، سطح کاغذ را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد. هنرمندان تشعیرکار با چرخش کاغذ در جهات گوناگون به تصویر کردن نقوش تشعیری می‌پردازند که این قابلیت از فرم سیال نقوش تشعیری منتج می‌گردد. علیرغم این موضوع، اجرای نقوش، با قابلیتی که تنوع خطوط در اختیار هنرمند قرار می‌دهند فزون‌تر هم می‌گردد. در حقیقت تندی و کندی خطوط سبب می‌شود هنرمند آزادانه از تمام حالات قلم‌مو برای طراحی سود جوید و از بند قواعد سخت‌گیرانه اجرا رهایی یابد. باید اذعان داشت تنوع خطوط در فرم‌های تشعیری حسن و مزیت محسوب می‌شود. این ویژگی دقیقاً نقطه مقابل هنر تزیینی تذهیب است. در اجرای تذهیب جهت تزیین نسخ، هنرمند تذهیب‌کار باید خطوط را در سراسر نقوش تذهیبی با پهنایی یکسان و برابر قلم‌گیری نماید که عدم رعایت این نکته، یک نقیصه و ضعف محسوب می‌شود. یکدستی خطوط که بر دقت‌نظر و مهارت هنرمند استوار است سبب کاهش سرعت اجرا می‌شود. در حقیقت کار بست تزیینی «تشعیر» در کتاب‌آرایی، برخلاف آرایه تزیینی «تذهیب» است. از این جهت که اجرای عناصر تذهیبی به سبب پیروی از اصول مشخص و پرداخت بیش از حد نقوش اسلیمی، گل و

۳. مطالعه وجوه متقابل صورت‌گرایی نستعلیق و تشعیر

پس از مطالعه و تحلیل وجوه صورت‌گرایی هم‌سو و نزدیک به هم، در نستعلیق و تشعیر و علیرغم نقاط اشتراک بسیاری که از حیث بصری و فارغ از روایت میان آن دو وجود داشت، ساخت‌های دیگری نیز بر ویژگی‌های ناهمسان آن‌ها تأکید می‌ورزند که بر پایه نگاه صورت‌گرایی نیاز به واکاوی و مطالعه دارند. یکی از این ساخت‌ها به «سرعت اجرا» در آن‌ها باز می‌گردد. سرعت اجرای تشعیر و نستعلیق با یکدیگر متفاوت است. در تشعیراندازی سرعت بالا در اجرای پیکره‌ها از مشخصه‌های مهم آن محسوب می‌شود، که با تکیه بر اجرای تکرنگ، بداهه‌نگاری و فرم آزاد نقوش صورت می‌پذیرد. اساساً هنر تشعیر به‌مثابه آرایه‌ای تزیینی برای آراستن اکثر صفحات کتب خطی به کار می‌آید که به نظر می‌رسد این کاربرد مکرر از اجرای «تکرنگ» نقوش نشأت می‌گیرد؛ رنگ طلایی که انتخاب مناسبی برای اجرای تزیینات تشعیری است، از یک‌سو پاسخگوی میل درباریان جهت افزایش نفاست و بهای کتب خطی محسوب می‌شود و بر اعتبار حامی سازنده آنان می‌افزاید و از سوی دیگر اجرای نقوش را تسریع می‌بخشد. بنابراین به‌طور هم‌زمان نسخی یکسر تزیینی، پر تجمل و گران‌بها (به‌واسطه طلا)

جدول ۸ مقایسه مکان قرارگیری متن و تشعیر، مأخذ: همان.

تشعیر	نستعلیق
	
<p>شاهنامه فردوسی، ۹۹۶ ه.ق، مأخذ: سایت گالری فریر</p>	<p>جمال و جلال آصفی، ۹۱۰ ه.ق، مأخذ: سایت کتابخانه اُپسالا</p>

بوته، ترنج و غیره، با سرعت کمتری صورت می‌پذیرد و به موجب آن کاربردش اغلب به صفحات ابتدایی کتب محدود می‌شود. علیرغم این تمایز میان تشعیر و تذهیب، باید اذعان داشت که ظرافت نقوش در هر دو ی آن‌ها، باارزشی که تنها از فاصله نزدیک قابل رقیب و تشخیص بوده همسان است و ناشی از سلیقه کتاب‌آرایی ایرانی می‌شود. در اینجا باید متذکر شد در برخی از نسخ، هنرمندان به بازنمایی خلاقانه از تشعیر پرداخته‌اند بدین صورت که نقوش تذهیب را به شیوه تشعیری اجرا کرده‌اند. آن‌ها قاب‌بندی‌های اسلیمی را همراه با تزیینات گیاهی و با آزادی عمل بیشتری و گاه به شیوه حل‌کاری که خارج از قواعد سخت‌گیرانه تذهیب است در حواشی صفحات ترسیم نموده‌اند. (جدول ۶) اما در نستعلیق به واسطه پیروی از قواعدی معین، روند متفاوتی وجود دارد. یکی از این قواعد مبتنی بر قرارگیری واژگان در قالب فرم معین خوشنویسی است. به این معنی که خوشنویس باید فرم حروف را بر روی یک سطر مشخص کتابت نماید که تخطی از آن ضعف در اجرا را به دنبال دارد و انسجام ظاهری متن فرو می‌پاشد بنابراین امکان چرخش کاغذ در جهات گوناگون و آزادی عمل از هنرمند سلب می‌شود و او همواره باید هنگام خوشنویسی سطح کاغذ را در یک جهت و به صورت ثابت نگه دارد. در صورتی که در تشعیر فرم سیال و روان نقوش این امکان را در اختیار هنرمند قرار می‌داد تا علاوه بر چرخش کاغذ مطابق میل خویش، فرم نقوش را نیز خارج از قاعده مشخص و در بخش‌های مختلف حواشی تصویر نماید به طوری که الزامی وجود ندارد حتماً بر روی یک سطر مشخص اجرا شوند. بنابراین این خط برخلاف آرایه تشعیر، یکی از مشکل‌ترین و پیچیده‌ترین خطوط است. نوشتن خط نستعلیق که در آن رعایت دوازده قاعده خوشنویسی (ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح، دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شأن) اجرا شده باشد بسیار مشکل بوده است. (زعیمی، ۱۳۵۶: ۳۶) ولی نسبت به مابقی اقلام با زبان فارسی سازگاری بیشتری داشته و ظرافت و نازک‌آرایی آن سبب کاربرد مکرر آن در بخش‌های مختلف شده است. نکته قابل توجهی که ذکر آن در اینجا ضروری می‌نماید تمایز میان رونویسی «متون» و «قطعات» نستعلیق است که به این قلم کتابت می‌شوند و اساساً جنبه تزیینی دارند. به واقع مقوله استنساخ با مقوله تزیین متفاوت است و ارزش هنری میان آن‌ها یکسان نیست هر چند هر دو به نستعلیق است. رونویسی متون ادبی و غیره به قلم نستعلیق به آسانی و با سرعت بالایی صورت می‌پذیرد. این امر فرصت لازم را در اختیار خوشنویس قرار نمی‌دهد تا به اجرای دقیق اصول نگارشی بپردازد بنابراین در برخی موارد متون نگارشی دارای ایرادات قواعدی است؛ ولی «قطعاتی» که به نستعلیق کتابت می‌شوند و صرفاً جنبه تزیینی دارند با دقت نظر بیشتر و رعایت اصول دوازده‌گانه خوشنویسی انجام می‌پذیرند بنابراین از زیبایی بیشتری برخوردارند. به این ترتیب

غایت هنرمندان کتابت تعیین‌کننده سرعت اجزاست. (جدول ۷) نمونه دیگری از این تمایز در محتویات کتاب دیده می‌شود. محتویات کیفی «کتاب» لایه‌های گوناگونی را در بر می‌گیرند که نظام سلسله‌مراتبی یا مقامی بر آن‌ها حکم فرماست. بر اساس این نظام «متن» کتاب در رأس قرار گرفته است. در حقیقت هویت کتاب به متن و مضمونی است که روایت می‌کند. خط استعداد متن را شکوفا می‌کند. از این حیث خط مغلوب اقلام مختلف خوشنویسی می‌شود و رشد می‌کند. در اینجا است که صورت‌گرایی بر معنا غلبه می‌یابد. در حقیقت، صورت‌گرایی نوین بر تمایز بین ویژگی‌های درونی^۱ و برونی^۲ تکیه کرده و بیشتر در زمینه هنرهای بصری مطرح گردیده است. (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۸۸ و ۹۳) اهمیت صورت یا فرم خط سبب می‌شود که ساختار و جایگاهش را در صفحه پیدا نماید و به تبع آن، قطع کتاب، سطح نوشتار و فواصل میان خطوط تغییر کنند. در مرتبه بعدی عناصری نظیر تصاویر و تزیینات قرار دارند که وابسته به متن هستند. در هنر کتاب‌آرایی ایرانی تشعیر نسبت به نستعلیق متن‌آهواره در مرتبه ثانویه قرار می‌گیرد. تشعیر در «حاشیه» است و نستعلیق در «مرکز». بر این اساس در نستعلیق فرم حروف ساختاری را شکل می‌دهند که به منظور ارجاع به فحوای اثر و ناقل روایتی نهفته در پس آن‌هاست که به مخاطب القاء می‌شوند، در صورتی که تشعیر عاری از روایت است و مخاطب فقط مناسبات ظاهری میان عناصر را می‌بیند. فرم‌های ناشی از گرفت و گیر میان حیوانات در کنار مناظر طبیعی بر جانشینی وجه تزیینی بر وجه روایی تکیه دارند بنابراین تشعیر هنری فرعی و دسته دوم طبقه‌بندی می‌شود که در واقع هیچ اهمیت و اصالت درجه اولی ندارند و فقط به خاطر مضمون کتاب است که واجد چنین اهمیتی شمرده شده است. به طوری که بر مبنای فرضیه بل «روابط صوری بین یک اثر و «حساس زیبایی‌شناختی» پدیدآورنده این روابط در تماشگر، مرتبه عناصر تقلیدی یا روایی را تنزل می‌دهد. (کروکوسکی، ۱۳۸۳: ۳۶۴) تضاد دیگری که بر تمایز ویژگی‌های درونی و برونی میان نستعلیق و تشعیر مشاهده می‌شود به مکان قرارگیری آن‌ها در سطح صفحه باز می‌گردد. به این صورت که نقوش تشعیری نباید در سطح صفحه از چهارچوب حاشیه‌ها به درون نوشتار یا نگاره عدول کنند زیرا فضای مرکزی همواره در بردارنده روایت نوشتاری یا تصویری است و سرایت تشعیر به آن علاوه بر بی‌نظمی و اغتشاش، فهم آن را هم دچار مشکل می‌نماید. اما چهارچوب‌های خوشنویسی شده در بطن نگاره‌ها می‌توانند طبق ترکیب‌بندی‌های گوناگون موجود در درون نگاره تغییر مکان دهند و حتی در مواردی هم بخش‌هایی از آن‌ها در خارج از نگاره و به حاشیه‌های تشعیردار تجاوز نمایند. یعنی نستعلیق همواره محاط در تشعیر است. بنابراین نگارگری که در محتوا همیشه پیرو و تحت تأثیر کتابت بود، در این جابجایی می‌شود و کتابت تحت‌لوای نگارگری قرار می‌گیرد. بنابراین ویژگی‌های ظاهری بر ویژگی‌های درونی غلبه می‌یابند. (جدول ۸)

جدول ۹. مقایسه جزییات فرمی و اجرایی در نستعلیق نویسی و تشعیراندازی، مأخذ: همان.

تَشعیر	نستعلیق	
تزینات حواشی قطعات و نُسخ خطی	قطعه نویسی، سیاه مشق نویسی، استنساخ متون	خطی کاربست
وجوه اشتراک		
<ul style="list-style-type: none"> ● ضرباهنگ متنوع خطوط به علت لزوم تندی و کندی خطوط در اجرای تشعیر و نگارش خط نستعلیق ● جزئیاتی سرشار از حرکت و پویایی به سبب کثرت کاربرد فرم‌های دوار ● تک‌رنگ بودن، تزینی بودن و ضرورت ظرافت و دقت در اجرا ● شکل‌گیری هم‌زمان در تاریخ کتاب‌آرایی ایران ● افزایش سرعت در استنساخ و تصویرگری در قیاس با سایر خطوط و سایر شیوه‌های کتاب‌آرایی (تذهیب و نگارگری) ● قابلیت تزینی فرم‌های ظاهر و واژگان نستعلیق و فرم‌نقوش تشعیر 		
وجوه افتراق		
<ul style="list-style-type: none"> ● تحت قاعده بودن خط نستعلیق به سبب اجرا با قلم‌نی و قابلیت اجرای آزاد تشعیر با قلم‌مو ● تحت قاعده بودن خط نستعلیق به سبب اجرای واژگان بر روی یک سطر و آزادی در جای‌گذاری نقوش تشعیری در چهارچوب حاشیه ● فرم‌های انتزاعی واژگان نستعلیق در برابر فرم‌های طبیعت‌گرایانه تشعیر ● وجود تشعیر در حاشیه و خط در مرکز اصلی صفحه و وابستگی تشعیر به عنوان فرم صرفاً تزینی به وجود خط نستعلیق به عنوان هسته اصلی صفحه‌آرایی 		

نتیجه

بی‌تردید حمله تیمور پس از دوران فترت به ایران تأثیر بسزایی بر رشد و گسترش هنرهای گوناگون در بر داشت. جامعه ایران در روزگار تیموریان جهت نمایاندن ثروت خود نیازمند مؤلفه‌هایی بود که بتواند ظواهر با شکوهی را به نمایش درآورد. نستعلیق و تشعیر به عنوان محصولات این دوره نقش مهمی در نمایش تجمل شاهان تیموری در حیطه کتاب‌آرایی به عهده داشتند. ماهیت دوسویه در نستعلیق و تشعیر، که یکی از ترکیب دو خط نسخ و تعلیق و دیگری از ترکیب تذهیب و نگارگری بود، سبب شد به موازت یکدیگر تکوین یابند. ابداع نستعلیق تغییر در ساختار صفحه‌آرایی کتاب‌ها را به دنبال داشت و به موجب آن حاشیه‌های تشعیری گسترش یافتند. رهیافت حاصل از روند تکرار بیش از پیش تشعیر در حاشیه متون نستعلیق دوره صفویه، در فرم‌های آن‌ها نمود بیشتری یافت به این معنا که ارزش‌های صورت‌گرای و زیباشناختی در هر دو صراحتاً و تلویحاً از جانب هنرمندان این دوره به کار بسته شدند. در تحلیل صورت‌گرایانه که برای تصاویر هویت مستقلی در نظر می‌گیرد و فرم آن‌ها را فی‌نفسه دارای استقلال می‌داند، میان آن دو نقاط متشابه بسیاری قرار داشت که در پی آن وجه تصویری و وجه نوشتاری در قیاس با یکدیگر ارزش‌گذاری شدند. با کناره‌گیری از محتوای بازنموی، معنا و کارکرد، عواملی همچون تأثیرپذیری در فرم کلی نقوش و حروف که

به خطوط منحنی ختم می‌شدند، تندی و کندی خطوط، تناسبات و اندازه نقوش نسبت به یکدیگر و نسبت به کل مجموعه که با اندازه قلم در تناسباند، پراکندگی نقوش و حروف در صفحه به عنوان نقاط اشتراک میان آن‌ها کشف گردید. تعادل پایدار نستعلیق و تشعیر در مرقات بروز پیدا کرد که از دوره تیموری آغاز و در عهد صفویه این دو هنر به اوج خودشان رسیدند. از سوی دیگر قابلیت تزیینی فرم‌ظاهری واژگان نستعلیق که در قالب سیاه‌مشق و از دوره قاجار به عنوان یک صورت هنری آغاز شده بود با نقوش تزیینی تشعیر تشابه دیگری را رقم زده‌اند. با عطف نظر به این موارد نقاط افتراق و عدم همسانی در برخی وجوه صوری آن‌ها نیز مشاهده شد. سرعت اجرا در نقوش تشعیری نسبت به خط نستعلیق در تمامی ادوار مورد بحث، بالاتر است. فرم آزاد و روان در عناصر تشعیر و عدم پیروی از قاعده معین به این سرعت قوت می‌بخشید. روایی بودن واژگان نستعلیق با توجه به قابلیت تزیینی آن‌ها در مقابل عدم وجود روایت در نقوش تشعیری افتراق دیگری را در این دوران میان آن‌ها برقرار نموده است بنابراین هدف از کتابت نسخ آشکارگی روایت است و نستعلیق که حامل روایت است در درجه نخست قرار می‌گیرد ولی تشعیر به سبب قرارگیری در حاشیه در جهت تزیینات متون روایی قرار می‌گیرد و اهمیت درجه دوم می‌یابد. این موضوع مکان قرارگیری آن‌ها را نیز تحت الشعاع قرار می‌دهد و به موجب آن تشعیر هنری «محیطی» می‌شود که اجازه ورود به حیطه نوشتار و نگاره را ندارد. این موضوع به صورت یک اصل کلی در طول ادوار مورد بررسی اجرا شده است. در حقیقت کاربرد اصلی کتاب انتشار محتواسست و عدم مرکزیت تشعیر با این موضوع در تناسب است. از سوی دیگر اجرای سریع تشعیر نسبت به نستعلیق بر اهمیت وجه نوشتاری و اولویت محتوای کتاب تکیه می‌نماید بنابراین چهارچوب‌های نستعلیق که حامل روایت‌اند همواره محاط در تشعیراند و می‌توانند در برخی موارد به حاشیه‌های تشعیری و غیر تشعیری نیز ورود نمایند.

منابع و مأخذ

- احمدیان، مهرداد. ۱۳۸۵. «فرمالیسم» مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر ۱۳۸۲ - ۱۳۸۳، شماره ۶، زمستان، ۲۳-۲۹، تهران: فرهنگستان هنر.
- استادی، کاظم. ۱۳۹۲. مجموعه مقالاتی از موافقان و مخالفان خط فارسی. تهران: نشر علم.
- اقبال، عباس. ۱۳۸۸. تاریخ مغول از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری. تهران: امیرکبیر.
- امیرخانی، غلامحسین. ۱۳۷۹. آداب الخط. تهران: انجمن خوشنویسان ایران.
- آدامووا، آ.ت. ۱۳۸۶. نگاره‌های گنجینه آرمیتاژ. ترجمه زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.
- بختیاریان، مریم. ۱۳۹۳. «فرمالیسم از نگاه کلایوبل و نیکلاس لومان» نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، شماره ۳، ۱۳-۱۸.
- پزشک، منوچهر. ۱۳۸۷. عصر فترت در ایران سده‌های میانه. تهران: ققنوس.
- تاتاریکیه ویچ، و. ۱۳۸۱. «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی» هنر و معماری، شماره ۵۲، ۶۱-۶۶.
- حسن، زکی محمد. ۱۳۸۴. چین و هنرهای اسلامی. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر.
- خطیبی، عبدالکبیر، و سجالماسی، محمد. ۱۳۹۳. شاهکارهای خطاطی اسلامی. ترجمه مژگان جایز و محمدرضا عبدالعلی. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- رامین، علی. ۱۳۹۰. نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر. تهران: نی.
- ریشار، فرانسیس. ۱۳۸۳. جلوه‌های هنر پارسی: نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ۶ تا ۱۱ هجری قمری موجود در کتابخانه ملی فرانسه. ترجمه عبدالمحمد روح بخشان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.



- زعیمی، خسرو. ۱۳۵۶. «زنستعلیق تا نستعلیق»، هنر و مردم، شماره ۱۸۱، ۳۶-۵۴.
- سودآور، ابوالعلا. ۱۳۸۰. هنر در بارهای ایران. ترجمه ناهید محمدشمیرانی. تهران: کارنگ.
- قلیچ خانی، حمیدرضا. ۱۳۷۳. فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.
- کارول، نوئل. ۱۳۸۶. درآمدی بر فلسفه هنر. ترجمه صالح طباطبائی. تهران: فرهنگستان هنر.
- کروکوسکی، لوسین. ۱۳۸۳. دایره المعارف زیبایی شناسی: صورت گرای. ترجمه عباس پژمان. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: گسترش هنر.
- گرابر، اولگ. ۱۳۹۰. مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
- گروسه، رنه. ۱۳۶۵. امپراطوری صحرانوردان. ترجمه عبدالحسین میکده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب آرای در تمدن اسلامی. مشهد: چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- مجردتاکستانی، ادشیر. ۱۳۷۰. تشعیر. تهران: نشر شاهد.
- ندرلو، مصطفی. ۱۳۸۶. «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایران»، هنر و معماری: هنرهای تجسمی، شماره ۲۶، ۳۴-۳۷.
- همایون فرخ، رکن الدین. ۱۳۸۱. سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان. تهران: اساطیر.
- هنفلینگ، اسوالد. ۱۳۹۳. چپستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.
- Bell, Clive. 1913. «Art and Significant Form.»
- Blair, Sheila .S. 2008. Islamic Calligraphy. edinburgh: university press.
- Ekhtiar, Maryam. 2006. «Practice Makes Perfect: The Art of Calligraphy Exercises (Siyāh Mashq) in Iran.» Muqarnas 23: 107-130.
- pope, arthur upham. 1938. a survey of persian art (the ceramic arts calligraphy and epigraphy. Vol. 4. Oxford: Oxford University press.
- Shimmel, Annemarie. 1990. Calligraphy and islamic culture. New York University Press.
- Titley, Norah M. 1984. persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. london: the british library.



- Khatibi, Abdelkabar, Sijelmassi, Mohamed. (2014). The splendor of Islamic calligraphy. (Jayez. Mojgan; Abdolali. Mohammadreza, Trans.) Tehran: FarhangsarayeMirdashti.
- Krukowski, Lucian. (2004). Encyclopedia of aesthetics: Formalism. (Abbas. Pezhman, Trans.)Tehran: Markaz-e motaleatvatahghihat-e honari: Gostaresh-e honar.
- MayelHeravi, Najib. (1993). book layout in the Islamic civilization. Mashhad: Chap vaentesharat-e astanghodsrazavi.
- MojaradTakestani, Ardeshir. (1991).Tashiir. Tehran: Shahed.
- Naderloo, Mostafa. (2007). An introduction to the art of illuminated manuscript in iranian painting. Art and architecture: Visual Arts, Summer. No. 26: 34-37.
- Ostadi, Kazem. (2013). Collection of articles by advocates and opponents of the Persian calligraphy. Tehran:Nashr-e Elm.
- Pezeshk, Manoochehr. (2008). The Age of interregnum in Iran in the Middle Ages. Tehran: Ghoghnoos.
- Ramin, Ali, (2011), Philosophical and sociological theories in art. Tehran: Ney.
- Richard, Francis. (2004). Splendor of persian art: manuscripts from the 12th to the 17th century at the french national library. (Rohbakhshan. Abdol Mohammad, Trans.) Tehran:Sazman-e Chap vaEntesharat-e Vezarat-e FarhangvaErshad-e Eslami.
- Soudavar, Abolala. (2001). Art of the Persian courts. (Mohammad Shirani. Nahid, Trans.) Tehran: Karang.
- Tatarkiewicz, w. (2002). «Form in the history of aesthetics», Art and architecture: Visual Arts, summer. No. 52: 61-46.
- Zaimi, Khosro. (1977). From Nasta>liq to Nasta>liq, Art and people, No. 181: 36-54.

English References

- Bell, Clive. (1913). «Art and Significant Form.»
- Blair, Sheila .S. (2008). Islamic Calligraphy. edinburgh: university press.
- Ekhtiar, Maryam. (2006).»Practice Makes Perfect: The Art of Calligraphy Exercises (Siyāh Mashq) in Iran.» Muqarnas 23: 107-130.
- pope, arthur upham. (1938). a survey of persian art (the ceramic arts calligraphy and epigraphy). Vol. 4. Oxford: Oxford University press.
- Shimmel, Annemarie. (1990). Calligraphy and islamic culture. New York University Press.
- Titley, Norah M. (1984). persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. london: the british library.
- www.bl.uk
- www.gallica.bnf.fr
- www.asia.si.edu
- www.metmuseum.org
- www.ub.uu.se
- www.malekmuseum.org



reached a stable equilibrium. In fact, if Muraqqas were not prevalent, Tash'ir would not have flourished to such an extent. Moreover, the decorative potential of Tash'ir also appeared in Nasta'liq vocabulary, indicating their impact on each other and causing a further similarity between them. From the Qajar period, a new form of art was created separately for the purpose of Nasta'liq calligraphy, which was called Siyahmashq. Calligraphy that always had narrative was then free of narrative, and letters and words had only decorative aspect. The placement of different layers of gray produced from compound concentrations of ink, made a variety of decorative compounds. In addition to the above mentioned commonalities, one of the main differences between them is Nasta'liq's regularity compared to the free exercise of Tash'ir. The exercise of Tash'ir is done by paintbrush, causing irregular movement of Tash'ir designs throughout the whole margins of the manuscripts, while Nasta'liq letters are exercised using reed pen to be written on a given line. Failure to observe this rule causes the apparent coherence of the text to be eliminated. Another distinction is the priority of narrative aspect in Nasta'liq, compared to the decorative aspect of Tash'ir. In the qualitative system of book decoration, there is a hierarchy in which the text has a priority and the decorations are in the next levels. Nasta'liq's position in the main page and Tash'ir's at the margins, indicate degrees of the book decoration. On the other hand, there is another difference in their position. Tash'ir ornaments should not be entered into the text frame on the page, because they make it difficult to understand the text and create a disorder on the page, but the text frames can break the rectangular shape of the margin and enter it. These points have been studied over the course of different studies.

Keywords: Nasta'liq, Tash'ir, Formalism, Iranian Book Illustration.

References:

- Adamova, Adel Tigranovna. (2007). Persian painting and drawing of the 15th – 19th centuries from the Hermitage museum. Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Ahmadian, Mehrdad. (2006). «Formalism», Articles of the first and second seminar on critique of art 2003-2004, winter. No. 6: 23-29. Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Amirkhani, Qolamhossien. (2000). Rules of calligraphy. Tehran: Anjoman Khoshnevisan Iran.
- Bakhtiarian, Maryam. (2014). «Formalism in the approach of Clive Bell and Niklas Luhmann», fine arts magazine: Visual Arts, No. 3: 13-18.
- Carroll, Noel. (2007). Philosophy of art: a contemporary introduction. (tabatabaei. Saleh, Trans.) Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Eghbal, Abbas. (2009). Mongolian history from Genghis Khan's attack to the formation of the Timurid government. Tehran: Amir Kabir.
- Ghelichkhani, Hamidreza. (1994). A Dictionary of Persian Calligraphy and Related Arts. Tehran: Rozaneh.
- Grabar, Oleg. (2011). Mostly miniatures: An introduction to Persian painting. (Vahdati Daneshmand. Mehrdad, Trans.) Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Grousset, Rene. (1986). The empire of the steppes. (Maykadih. AbdolHossien, Trans.) Tehran: Elmi Farhangi.
- Hanfling, Oswald. (2014). What in art. (Ramin. Ali, Trans.) Tehran: Hermes.
- Hasan, Zaki Mohammad. (2005). China and Islamic arts. (Tahami. Gholamreza, Trans.) Tehran: Farhangestan-e Honar.
- Homayoun Farokh, Ruknuddin. (2002). Iranians' contribution in the formation and creation of calligraphy in the world. Tehran: Asatir.

The Formalistic Reading of Nasta' līq and Tash' irElements in Book Illustration of Timurid to Qajar Periods

Faezeh Noroozi, M.A. in Painting, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Jamal Arabzadeh, Assistant Professor at Department of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Iraj Eskandari, Assistant Professor at Department of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Receieved: 2017/11/17 Accepted: 2018/6/25



Nasta'liq and Tash'ir are two companion elements in Iranian book illustration. The two art forms have been shaped almost at the same historic era. Therefore, they have been frequently used together. Accordingly, addressing this issue in the present study is of paramount importance. The present study is aimed at identifying the exact form of Nasta'liq and Tash'ir in Iranian book illustration from Timurid period to Qajar period. In the matter of this issue, the present research study is sought to answer the following research questions: 1. What factors have led to the formation of Nasta'liq and Tash'ir in Iranian book illustration from Timurid period to Qajar period? 2. According to the formalist approach what similarities and differences are found in Nasta'liq and Tash'ir? The answers to these questions have been reached through a descriptive-analytical method with a view to the theory of formalism. Data is collected using library sources. In summary, the results of this study show that the inclusion of these two arts after interregnum led to the display of the Timurid external decorations to show their assets. Cumulating wealth in his territory, Timur contributed to the growth of the art of book decoration during his successors' period, so that the Timurid kings paid more attention to the appearance than to the content of the manuscripts, and constantly produced a variety of copies of a book. This is also evident in the architecture of that period. Therefore, the decorative margins and the delicate texts of Nasta'liq, which were used for the beauty of the manuscripts, were directly associated to the display of the immense wealth of the Timurid. Another point that led to the emergence of these two arts in the art of book decoration was the combination of the art of the past, that is, as Nasta'liq was formed by the combination of Naskh and Ta'liq, Tash'ir came from the combination of Persian miniature and illuminated manuscript. Therefore, dichotomy is a common point between them; in addition, other commonalities such as the strength and weakness of the lines, the dispersion of patterns and letters, the selection of color of Tash'ir and the Nasta'liq, having certain rules in measuring the size of patterns and letters, all served the coordination and unity of the manuscripts. The increasing application of Nasta'liq and Tash'ir together during the Safavid period reached its peak, and the common external features among them in Muraqqa