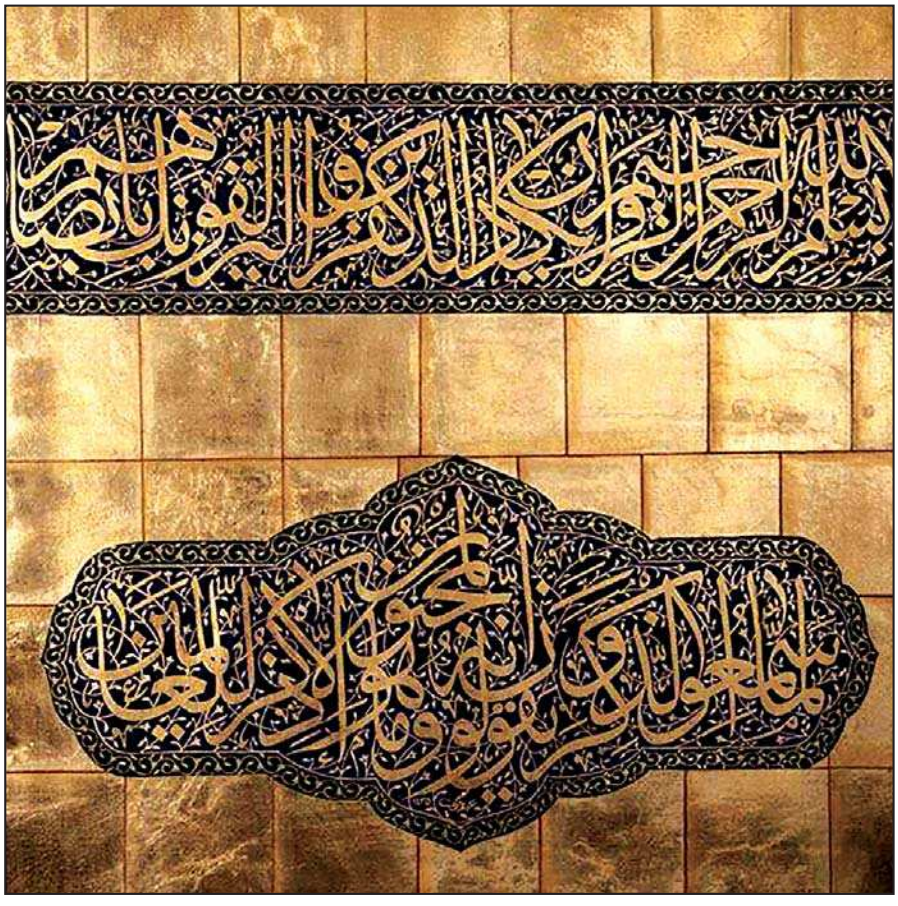
مقایسهٔ ترکیب‌بندی در دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا(ع)



نمونه‌ای از خوشنویسی آیه مبارک «وان یکاد»، نام هنرمند: محسن عبادی، مأخذ: محسن عبادی

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

مقایسهٔ ترکیب‌بندی در دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمدحسین شهید مشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا (ع)

سمیرا سادات داننده *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۵/۱/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۶/۱/۱۹

چکیده

صحن عتیق، از قدیمی‌ترین بخش‌های حرم امام رضا(ع) است که در آن شیوه‌های متنوع تزیین به کار رفته است. گروه مهمی از این تزیینات، کتیبه‌هایی است که بر ایوان‌ها و جرزهای آن نصب شده است. کتیبه‌های طوماری ثلث بیشترین کارکرد را در این مجموعه دارد. برخی از این کتیبه‌ها را هنرمندانی نظیر محمدرضا امامی اصفهانی از دوره صفوی و محمدحسین شهیدمشهدی از دوره قاجار کتابت کرده‌اند. در کتیبه‌های این دو هنرمند از مبانی بصری ویژه‌ای جهت استواری ترکیب کتیبه‌ها استفاده شده است. در این نوشتار می‌کوشیم ترکیب‌بندی، عوامل تأثیرگذار در ترکیب نظیر ویژگی حروف، برخی کیفیت‌های بصری و کرسی‌بندی را مشخص کرده و تفاوت ترکیب در این دو کتیبه شناسایی شود. سؤالات این پژوهش عبارتند از: جنبه‌ها و عوامل بصری مؤثر در ترکیب دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی اصفهانی و محمدحسین شهیدی مشهدی چه مواردی را شامل می‌شود؟ از کدام ویژگی‌های حروفِ قلم ثلث در ترکیب این دو کتیبه استفاده شده است؟ چه شباهت و تفاوت‌های بصری در این دو کتیبه وجود دارد؟ این مطالعه به روش توصیفی- موردی انجام شد و جمع‌آوری اطلاعات و تصاویر بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، مصاحبه و استفاده از بایگانی تصاویر آفرینش‌های هنری آستان قدس استوار است. نتایج بررسی نشان می‌دهد، در هر دو کتیبه از ویژگی‌های اصلی خط ثلث نظیر افراشته‌ها، حروف کشیده و حروف گرداندام در ایجاد صور بصری مهمی چون آهنگ بصری، تعادل، تباین و تناسب جهت پدید آوردن ترکیب استفاده شده است. استفاده از یاء راجعه، کرسی‌بندی، حرکت‌های افقی، عمودی و مورب نیز در هر دو کتیبه وجود دارد. در همه این موارد تفاوت‌هایی در نحوه اســتفاده از این کیفیت‌ها مشاهده می‌شود که در نهایت منجر به ایجاد فضایی آرام در کتیبه محمدرضا امامی‌اصفهانی و فضایی پرتحرک در کتیبه محمدحسین شهیدمشهدی شده است.

واژگان کلیدی

صحن عتیق، کتیبهٔ طوماری، کیفیت‌های بصری، ترکیب‌بندی، محمدحسین شهیدمشهدی، محمدرضا امامی‌اصفهانی.

* کارشناس ارشد ارتباط تصویری، مدرس گروه ارتباط تصویری موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری مشهد، شهر مشهد، استان خراسان.
Email:samiradanandeh@eqbal.ac.ir

مقدمه

با شهادت علی بن موسی الرضا (ع)، شهر مشهد به تدریج به گرد مزار آن حضرت شکل گرفت و در سده‌های بعد نوقان و سناباد در آن مستحیل شد. قداست و اهمیت مرقد علی‌بن موسی الرضا (ع) سبب شد تا در دوره‌های مختلف تاریخ، بازسازی و مرمت‌های زیادی در آن انجام شود و به مرور زمان به مجموعه‌ای از بناها و هنرهای مختلف مبدل شود. صحن عتیق یکی از قدیمی‌ترین بخش‌های حرم امام رضا (ع) است. بخشی از این صحن در دورهٔ تیموری و بخش‌های دیگر آن در دورهٔ صفوی و قاجار احداث شد. در این صحن هنرهای مختلفی از جمله کتیبه‌نگاری کار شده است. کتیبه‌نگاری روش مهمی از تزیین در معماری اسلامی است که علاوه بر جنبه زیبایی و تزیینی، ویژگی‌های دیگری را نیز شامل می‌شود. می‌توان کتیبه را به عنوان سندی تاریخی در نظر گرفت و خصوصیاتی چون تاریخ بنا، نام هنرمندان، نام بانیان اثر و خوشنویسان بنا را از دل آن استخراج کرد و از طریق آن به فرهنگ و هنر یک سرزمین پی برد. کتیبه‌های متنوعی از هنرمندان مختلف در حرم امام رضا (ع) وجود دارد. از جمله این هنرمندان محمدرضا امامی‌اصفهانی از دوره صفوی و محمدحسین شهیدمشهدی از دوره قاجار، خوشنویسان ممتازی هستند که بیشتر کتیبه‌های آنها با خط ثلث و در قالب طوماری در صحن عتیق وجود دارد. در کتیبه‌های این دو هنرمند علاوه بر اصول و مهارت‌های خوشنویسی، رعایت قوانین تجسمی و استفاده از کیفیت‌های بصری مشاهده می‌شود. استفاده از ویژگی‌های اصلی خط ثلث در ایجاد صور بصری مهمی مانند آهنگ بصری، تعادل، تباین و فضای مثبت و منفی جهت پدید آوردن ترکیب‌بندی‌های متنوع از خصوصیات این کتیبه‌ها است.

تحقیقات مختلفی که دربارهٔ کتیبه‌های حرم امام رضا (ع) انجام شده است، بیشتر جنبه محتوایی دارد و خصوصیات بصری کتیبه‌های این مکان، کمتر مطالعه شده است. در هیچ کدام از این پژوهش‌ها، مقایسه‌ای بین کتیبه‌های این دو هنرمند صورت نگرفته است. در این مقاله، دلیل انتخاب و مقایسه این دو کتیبه، ویژگی صوری و محل نصب آن است. هر دو کتیبه در قالب ثلث طوماری کمربندی است و محل قرارگیری آنها در پیشانی ایوان‌های نادری و نقاره‌خانه در صحن عتیق است، که در دوره معاصر پر رفت و آمدترین ایوان‌های این صحن محسوب می‌شود. دلیل دیگر از انتخاب این دو کتیبه، بررسی دو نمونه از آثار کتیبه‌نگاری دو هنرمند در دو دورهٔ مختلف صفوی و قاجار است.

اهدافی که در این پژوهش مورد نظر است، عبارت‌اند از:

شناسایی عوامل بصری مؤثر در ترکیب دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا (ع).

شناسایی ویژگی‌های بصری حروفِ ثلث به کار رفته در ترکیب دو کتیبه.

مشخص ساختن وجوه اشتراک و افتراق بصری در دو کتیبه.

سؤالاتی که این پژوهش درپی پاسخ‌گویی به آن‌ها است، عبارتند از:

جنبه‌ها و عوامل بصری مؤثر در ترکیب دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمدحسین شهیدی مشهدی چه مواردی را شامل می‌شود؟

از کدام ویژگی‌های حروفِ قلم ثلث در ترکیب این دو کتیبه استفاده شده است؟

چه شباهت و تفاوت‌های بصری در این دو کتیبه وجود دارد؟

روش تحقیق

در این پژوهش به روش توصیفی- موردی، پاسخ سوالات یاد شده جستجو می‌شود. برای این منظور ابتدا مطالب مختصری دربارهٔ کتیبه طوماری و معرفی کتیبه‌های مذکور بیان می‌شود و سپس تأثیر خواص بصری بر ایجاد ترکیب‌بندی این دو کتیبه، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. روش جمع‌آوری اطلاعات در این مقاله، براساس مطالعات کتابخانه‌ای، مصاحبه و استفاده از بایگانی تصاویر آفرینش‌های هنری آستان قدس استوار است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ موضوع مورد بحث چند تحقیق با محورها و رویکردهای مختلف انجام شده که اهمّ آنها بدین ترتیب است:

در برخی کتاب‌ها مانند اطلس خط نوشته حبیب‌الله فضائلی (۱۳۶۲)، احوال و آثار خوشنویسان؛ نستعلیق‌نویسان نوشته مهدی بیانی(۱۳۶۳)، تذکره خط و خطاطان نوشته میرزاحبیب اصفهانی(۱۳۶۹)، توضیحاتی دربارهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی بیان شد. در کتاب تعلیم خط نوشته حبیب‌الله فضایلی(۱۳۶۲) و تحفه‌المحبین نوشته یعقوب‌بن‌حسن سراج شیرازی(۱۳۷۶) اطلاعات مختصری درباره کتیبه‌ها عنوان شد. در مقاله‌هایی با عنوان «بررسی محتوایی‌کتیبه‌های مذهبی دوران تیموریان و صفویان»، نوشته مهناز شایسته‌فر در علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س) (۱۳۸۱) و مقاله «به‌کارگیری شاخصه‌های معماری اسلامی در معماری مسجد محله؛ با تأکید بر کتیبه و نقوش هندسی»، نوشته مریم فراست(۱۳۸۵)، مقاله «طبقه‌بندی کتیبه‌ها در معماری دوره صفوی»(۱۳۸۶) نوشته مهدی مکی‌نژاد و مقاله «مقایسه ویژگی‌های هنر کتیبه‌نگاری عصر صفوی در دو مجموعه شاخص شیعی ایران؛ حرم مطهر امام رضا (ع) و بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»(۱۳۸۸)،

نوشته سید هاشم حسینی دسته‌بندی‌های محتوایی برای کتیبه‌ها ارایه شد. در کتاب کتیبه‌های یادمانی فارس نوشته محمدصادق میرزاابوالقاسمی(۱۳۸۷) دسته‌بندی برای کتیبه‌ها وجود دارد. در مقاله‌ای از کتاب جلوه‌های هنری در آستان قدس با عنوان «مروری بر احوال و آثار محمدحسین شهیدالمشهدی در حرم امام رضا(ع)» نوشتهٔ مهدی صحراگرد (۱۳۹۰) کتیبه‌های ثلث محمدحسین شهیدمشهدی معرفی شد. در کتاب شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی (کتیبه‌های مسجد گوهرشاد) نوشته مهدی صحراگرد(۱۳۹۲)، گونه‌شناسی پیرامون کتیبه‌های ثلث مسجد گوهرشاد صورت گرفت و کتیبه‌ها از نظر اصول خوشنویسی تحلیل شد. در کتاب دیگری از این نویسنده با عنوان شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ کتیبه‌های صحن عتیق (۱۳۹٤)، کتیبه‌های صحن عتیق معرفی و دو اصل مهم خوشنویسی، یعنی تشکیل و ترکیب در آنها مطالعه شد. مقاله‌ای با عنوان«ترکیب‌بندی در کتیبه‌های ثلث طوماری صحن عتیق حرم امام رضا (ع)» نوشته سمیرا داننده و مهدی صحراگرد در مجله آستان هنر (۱۳۹٤)، به چاپ رسید. در این مقاله عوامل موثر در ترکیب‌بندی کتیبه‌های ثلث طوماری صحن عتیق مطالعه شد. دو مقالهٔ دیگر از این دو نویسنده با عنوان «قابلیت‌های بصری به کار رفته در ترکیب کتیبه‌های ثلث طوماری محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا(ع)» و «بررسی آهنگ بصری در کتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا (ع)» در کتاب مجموعه مقالات همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی (۱۳۹٤)، به چاپ رسید. در مقاله اول جنبه‌ها و عوامل بصری مؤثر در کتیبه‌های ثلث طوماری محمدحسین شهیدمشهدی بررسی شد. در مقاله دوم، خطوط و عوامل شکل‌گیری آهنگ بصری در کتیبه‌های حرم امام رضا (ع) مطالعه شد. در پایان‌نامه با عنوان شناسایی قابلیت‌های بصری کتیبه‌های مجموعه زیارتی امام رضا (ع)۱ ، محقق سمیرا داننده(۱۳۹۳)، کتیبه‌های حرم امام رضا (ع) گونه‌شناسی شد و ظرفیت‌های تصویری موجود در این کتیبه‌ها تحلیل شد. با نظر به مطالعات پیشین، می‌توان گفت خصوصیات هنری کتیبه‌های محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی به‌طور منسجم مطالعه نشده و اگر چه آثارشان در برخی تحقیقات از نظر بصری مداقه شده است، از این مطالعات نتیجه روشنی در ارتباط با خصوصیات و مقایسهٔ این دو کتیبه استخراج نشده است.

معرفی دو هنرمند

محمدرضا امامی‌اصفهانی، از جلی‌نویسان عصر صفوی است که بیشتر کتیبه‌های او در اماکن اصفهان موجود است (اصفهانی، ۱۳٦۹: ۷٤). «محمدرضا را امام خطاطان گفته‌اند. او عمری طولانی داشته و معاصر شاه عباس اول و شاه صفی و شاه عباس دوم و شاه سلیمان بوده است و در هر دوره در بناهایی که ساخته شده کتیبه‌ای نوشته و اثری به یادگار گذاشته است»(فضایلی، ۱۳٦۲الف: ۳۵۱و ۳۵۰). این هنرمند در سال ۱۸۷۰ هـ فوت کرد(اصفهانی، ۱۳٦۹: ۷٤). کتیبه‌های بسیاری از این هنرمند در حرم امام رضا (ع) موجود است. از این هنرمند تعداد یازده کتیبه در صحن عتیق موجود است. این کتیبه‌ها در ساقهٔ گنبد حرم امام رضا (ع)، پیشانی ایوان طلای نادری، حاشیهٔ ایوان طلای نادری، پیشانی ایوان عباسی، بغلکش‌های دو طرف ایوان عباسی، حاشیهٔ بیرونی ایوان کوچک میان ایوان عباسی، کمرگاه ایوانچهٔ سوم ضلع شمالی به طرف ایوان عباسی، بالای سر در ایوان ساعت از طرف بست بالا، کمرگاه دومین ایوانچهٔ ضلع جنوبی، درون ایوانچهٔ چهارم در ضلع جنوبی ورودی گنبد الله وردی‌خان و کمرگاه نخستین ایوانچهٔ ضلع شرقی قرار دارد. غیر از کتیبهٔ بغلکش‌های دو طرف ایوان عباسی که شکل آن قاب‌بست است و کتیبهٔ بالای سر در ایوان ساعت از طرف بست بالا که لوح سه سطری دو طبقه است، کتیبه‌های دیگر این هنرمند در صحن عتیق، در قالب طوماری است. بیشتر این کتیبه‌ها طوماری دو طبقهٔ کمربندی است، که البته کتیبهٔ ساقهٔ گنبد به شکل لوحی - طوماری کمربندی و کتیبهٔ حاشیهٔ ایوان طلای نادری به شکل طوماری مادر و بچه است. کتیبه‌های امامی‌اصفهانی در صحن عتیق با خطوط ثلث، کوفی و نستعلیق کار شده است. ایجاد فاصله بین فضای حروف از ویژگی کارهای این هنرمند است که در بسیاری از کتیبه‌های این صحن مشاهده می‌شود. در کتیبه‌های کار شده از این هنرمند در صحن عتیق، ضمن استفاده از عوامل بصری مانند آهنگ بصری، تعادل، تباین و فضای مثبت و منفی، در قالب حرکت‌های عمودی، متقاطع، مثلث و منتشر، ترکیب شکل گرفته است و تمامی کتیبه‌های امامی‌اصفهانی با قلم سفید و یا زرد بر زمینهٔ لاجوردی کار شده است.

محمدحسین شهیدمشهدی از خوشنویسان برجسته دوره قاجار است که نام او در بیشتر کتیبه‌هایش «محمدحسین الشهیدالمشهدی» است. چهارده کتیبه از این هنرمند در حرم مطهر وجود دارد که بیشتر آنها کتیبه‌های مهمی است که در صحن عتیق و ناصری نصب شده و نشان دهنده شهرت و اهمّیت این هنرمند در مشهد است(صحراگرد، ۱۳۹۰: ۳۷). نُه کتیبه در صحن عتیق به رقم این هنرمند وجود دارد که شامل کتیبه‌های پایه گنبد (از طرف پشت بام توحیدخانه)، پیشانی ایوان ساعت، حاشیهٔ ایوان ساعت، حاشیهٔ ایوان عباسی، درون ایوان کوچک میان ایوان عباسی، پیشانی ایوان نقاره‌خانه، حاشیه ایوان نقاره‌خانه، کمرگاه ایوان نقاره‌خانه از طرف بست پایین خیابان و پیشانی ایوان نقاره‌خانه از طرف بست پایین

است. تمام این کتیبه‌ها در قالب طوماری و کمربندی دو طبقه است. در کتیبه‌های کار شده از این هنرمند در صحن عتیق نیز مانند محمدرضا امامی اصفهانی ضمن استفاده از عوامل بصری مانند آهنگ بصری، تعادل، تباین و فضای مثبت و منفی، در قالب حرکت‌های عمودی، متقاطع، مثلث و منتشر، ترکیب شکل گرفته است، که البته نوع چیدمان حروف در کتیبه‌های دو هنرمند براساس مفردات و شکل حروف متفاوت است، اما از نظر بصری خصوصیات مشترک دارد. تمامی کتیبه‌های شهیدمشهدی با قلم سفید و یا زرد بر زمینهٔ لاجوردی کار شده است. تراکم و فشردگی حروف در کتیبه از ویژگی کار این هنرمند است که در بسیاری از کتیبه‌های کار شده در حرم امام رضا (ع) مشاهده می‌شود.

دسته‌بندی کتیبه‌ها

برای دانستن خصوصیات کتیبه‌ها و اصول کتیبه‌نگاری می‌توان آنها را دسته‌بندی کرد. دربارهٔ خصوصیات کتیبه‌ها منابع تاریخی اندکی وجود دارد. تعریف مختصری از نوع خط، شکل کتیبه‌ها و اسباب کتیبه‌نویسی در کتاب تحفةالمحبین آمده است که نویسنده در آن فقط چند قاعده و روش کتابت را بیان می‌کند[1]. در دورهٔ معاصر پژوهشگران اندکی دربارهٔ دسته‌بندی کتیبه‌ها مطالعاتی انجام دادند. در مقاله‌ای کتیبه‌ها از منظر متون مذهبی به کتیبه‌های قرآنی، ادعیه و احادیث تقسیم می‌شود و هر کدام از موارد ذکر شده شامل زیرشاخه‌هایی است(شایسته‌فر، ۱۳۸۱: ۸۸ – ٦٨). در مقاله‌ای دیگر کتیبه‌ها به دسته‌هایی چون کتیبه‌های سرتاسری به صورت خوشنویسی، کتیبه‌های قاب‌بندی شده، کتیبه‌های کوچک آجری در قالب شکل و خط، کتیبه‌های دور تا دور طوق گنبد و شبستان، کتیبه‌های دور تا دور محراب وکتیبه‌های ساده برگرفته از آجر یا کاشی تقسیم می‌شود(فراست، ۱۳۸۵: ٦٤). در پژوهشی دیگر، کتیبه‌ها براساس نوع جنس، نوع خط، تزیینات، رنگ متن و زمینه بررسی می‌شود(حسینی و طاووسی، ۱۳۸۵: ٦٢ – ٦٠). در دسته‌بندی که مهدی مکی‌نژاد انجام داده، کتیبه‌ها بر اساس نوع خط، موضوع، نوع مصالح، جنس، کاتبان و سازندگان آنها طبقه‌بندی می‌شود. در این طبقه‌بندی هر یک از موارد ذکر شده معرفی‌گردیده و هرکدام به بخش‌های مختلف تقسیم می‌شود(مکی‌نژاد، ۱۳۸٦: ۹۳ – ۸۷). در کتاب کتیبه‌های یادمانی فارس، کتیبه‌ها در ارتباط با کارکرد تاریخی و اجتماعی مورد بررسی قرارگرفته و از منظر متنی به دسته کتیبه‌های دینی، اشعار فارسی و عربی تقسیم می‌شود. نویسندهٔ این کتاب معتقد است که کتیبه‌های دینی با نوع احداثیه و یادگاری متفاوت است(میرزاابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۳۲ – ۲۷). در پژوهشی دیگر کتیبه‌های مذهبی از منظر آیات قرآن، کتیبه‌های حدیثی، کتیبه‌های دعایی، اسماءالله و اسامی ائمه دسته‌بندی می‌شود(حسینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰–۱۱۰). در کتاب شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی، دسته‌بندی جامع‌تری وجود دارد؛ چنانکه کتیبه‌های نوشته شده به خط ثلث از منظر متن، قالب، شکل‌کلی و ترکیب خط در کتیبه، دسته‌بندی و تحلیل می‌شود و مواردی تحت عنوان‌کتیبه‌های تک‌سطری، دوطبقه و سه طبقه، مادر و بچه و کتیبه‌های کمربندی در قالب ترکیب خط نامگذاری می‌شود(صحراگرد، ۱۳۹۱: ۲۹، ۳). با توجه به نظر پژوهشگران و یافته‌های نگارنده می‌توان کتیبه‌ها را در شش بخش دسته‌بندی کرد که شامل طبقه‌بندی محتوایی، نوع خط، شکل و قالب، ترکیب‌بندی خط در کتیبه، نوع مواد و مصالح و رنگ کتیبه‌هاست. در این مقاله سعی بر آن است تا خصوصیات کتیبه‌ها از منظر صوری بررسی شود. در این راستا دسته‌بندی مربوط به ویژگی صوری کتیبه‌ها معرفی می‌شود و دو کتیبهٔ مذکور از منظر خصوصیات بصری مورد مداقه قرار می‌گیرد.

طبقه‌بندی براساس شکل و قالب کتیبه

در طبقه‌بندی از نظر شکل و قالب کتیبه مطالعات زیادی وجود ندارد، به صورت پراکنده معدود افرادی، فقط نام‌هایی را برای کتیبه‌ها عنوان کرده‌اند. حبیب‌الله فضایلی در دوره معاصر واژگانی برای شکل و قالب کتیبه‌ها دارد. این محقق کلماتی چون تک لوح، لوح، قطعه، ترنج، اشکال هندسی (مربع، مستطیل، دایره و...)، کتیبه‌های‌کمربندی، کتیبه‌های مادر و بچه، کتیبه‌های هلالی، کتیبه درهم (بدون تنظیم) و کتیبه محرابی را برای نام کتیبه‌ها در نظر گرفته است. به اعتقاد این پژوهشگر، کتیبه‌ها اغلب در جهت طول و به مساحت چندین متر برای اطراف در ورودی، محراب، اطراف صحن، رواق و غیره کاربرد دارد که گاهی به صورت تک‌لوحه‌ها و قطعه‌هایی نیز به تناسب محل به خط ثلث و غیره کتابت می‌شود. قلم مورد استفاده در کتیبه با نوشتن‌های معمولی فرق دارد و تسلطی جداگانه می‌طلبد، عباراتی را که کتیبه‌نویس باید در زمینهٔ چند متری یا در ترنج‌ها، لوح‌ها و در اشکال هندسی به صورت مربع، مستطیل، دایره و غیره بنویسد، درشت و ریزی قلم در آن الزامی است(فضایلی، ۱۳٦۲ب: ۱۳۷–۱۳۱). مهدی مکی‌نژاد دربارهٔ جهت حرکت کتیبه‌ها مطالبی بیان کرده است. به اعتقاد این نویسنده جهت حرکت نوشته در کتیبه‌ها باید از راست به چپ و از بالا به پایین و یا از پایین به بالا باشد، گاهی اوقات بعضی‌کتیبه‌های مستثنی نیز وجود دارد که به دلیل موقعیت مکانی و نسبت آنها با نقش و نگارها، دارای جهت حرکت متفاوتی است(مکی‌نژاد، ۱۳۸٦: ۹۳). در دسته‌بندی که مهدی صحراگرد انجام داده، کتیبه‌ها از نظر قالب و شکل کلی به سه دسته تقسیم می‌شود. اصطلاحاتی نظیر کتیبه طوماری، قاب‌بست[2] و الواح کتیبه‌ای[3] نامگذاری‌هایی است که این پژوهشگر

۱. در این کتاب بیان شده که کتیبه‌ها را باید طوری نوشت که از ارتفاع تقریباً ۳ م. مشکل خوانایی نداشته باشد و در یک سطر جایز است که سه طبقه نوشته شود و در هر سه طبقه رعایت کرسی صورت گیرد و خوشنویسی کتیبه باید از اصول ثلث و محقق بیرون نبوده و تناسب حروف رعایت شود(سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۶–۱۴۴).

۲. کتیبه‌هایی که با متنی کوتاه و در قاب مربع یا مستطیل و به طور مکرر بر بنا نصب می‌شود را قاب‌بست گویند(صحراگرد، ۱۳۹۴: ۸۰).

۳. کتیبه‌های الواح در لچکی‌ها به طور مزدوج و متقارن، گاهی زیر طاق‌ها و پایه‌ها تکرار می‌شود و شکل قاب آنها معمولاً ترنج، شمسه و گره‌های چند ضلعی است و به تناسب شکل قابشان نامگذاری می‌شود. مانند الواح ترنجی، الواح مستدیر و غیره(صحراگرد، ۱۳۹۴: ۷۹).

برای کتیبه‌ها در نظر گرفته است. به اعتقاد این پژوهشگر، کتیبه‌ها از نظر ارتباط با فضای معماری و محل قرارگیری، اندازه و قالبی متفاوت دارد و این نامگذاری را براساس شکل‌های رایج کتیبه‌ها که در بناهای اسلامی در تزیینات معماری کاربرد دارد می‌توان برگزید (صحراگرد، ۱۳۹۱: ۴۳ – ۴۱). همچنین این نویسنده معتقد است که منظور از قالب کتیبه، ساختار کلی یا شکل قاب آن است که با بسترش، یعنی عناصر معماری، ارتباط صوری متناسبی برقرار می‌کند (صحراگرد، ۱۳۹۴: ۷۸). با نگاهی بر معنای لفظی طوماری[۱]، انتخاب این نام برای کتیبه‌های دورتادوری و سراسری انتخاب مناسبی است.

کتیبه طوماری

بخش مهمی از کتیبه‌های اماکن مذهبی را کتیبه‌های طوماری تشکیل می‌دهد. این کتیبه‌ها به‌طور معمول مانند نواری بلند سرتاسر بنا قرار می‌گیرد و در قسمت‌هایی مانند: ساقه گنبد، ازاره، زیر ایوان، اطراف محراب و سردر نصب می‌شود. شکل کلی این کتیبه‌ها مانند مستطیلی کشیده است که در آن متن مورد نظر کتابت می‌شود. از قلم جلی برای نوشتار متن اصلی این کتیبه‌ها استفاده می‌شود و در برخی موارد به تناسب راستای عمودی و افقی کتیبه، در نگارش حروف افراشته و کشیده اغراق می‌شود. چنانکه در برخی کتیبه‌های طوماری تک سطری با ارتفاع بیشتر، حروف افراشته مانند الف و لام بلندتر از حد معمول نوشته می‌شود تا با کتیبه هم عرض شود. در برخی موارد نیز جهت برقراری تعادل و تناسب در شکل طولی کتیبه، حروف کشیده‌ای مانند یاء راجعه طولانی‌تر نوشته می‌شود.

بیشتر کتیبه‌های طوماری، دارای مسیر حرکت افقی است که در برخی موارد مانند گرداگرد ایوان دارای مسیر حرکت دوار است. در مواردی نیز مانند کتیبهٔ سردر و زیر طاق، حرکت افقی و عمودی دارد. در موارد نادر نیز کتیبهٔ طوماری در جهات مختلف می‌گردد. مانند کتیبه‌های دور پنجره یا درها. در تمامی این موارد قالب کتیبه وابسته به بستر عناصر معماری است. با این حال کاتب در تعیین عرض کتیبه، محل نصب آن و رابطه آن با تزیینات معماری آزاد است(صحراگرد، ۱۳۹۴: ۷۹ و ۷۸). به‌گفته سراج شیرازی، قلم مورد استفاده در کتیبه‌ها باید طوری انتخاب شود که در آن طول و عرض حروف، اندازه محل کتیبه باشد. چنانکه ارتفاع عمارت نیز در نظر گرفته شود و مشکلی در خوانش نوشتار کتیبه ایجاد نشود(سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۵). به طور معمول کلمات به کار رفته در بیشتر کتیبه‌ها در دو ردیف قرار می‌گیرد، گاهی نیز به دلیل موقعیت مکان و جمله‌بندی‌ها به ناچار در سه ردیف قرار می‌گیرد که البته در این مورد کارکتیبه‌نویس سخت‌تر می‌شود(فضایلی، ۱۳۶۲ب: ۱۳۲).

از دوره تیموری با قرار دادن نوشته‌هایی با خطوط دیگری نظیر کوفی، نسخ، ثلث و در دوره صفویه با تنظیم متن در دو یا سه طبقه[۱] این فضای خالی را پر می‌کردند. در همین دوره استفاده از کمربند حروف کشیده‌ای مانند یاء ایجاد شد که با قرارگیری آن در وسط کتیبه ساماندهی قاعده‌مندی در حروف به‌وجود آمد(صحراگرد، ۱۳۹۴: ۷۹). به اعتقاد سراج‌شیرازی، الف‌های نوشته شده در کتیبه باید به اندازه محل کتیبه و ارتفاع آن باشد و تناسب در کتیبه‌نویسی امری نسبی است(سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۴۵). در کتیبه‌های طوماری که با قلم ثلث یا کوفی ایجاد می‌شود، به دلیل منعطف بودن این دو قلم، حروف کشیده برابر با عرض کتیبه در نظر گرفته می‌شود. شاید این حروف نسبت به حروف دیگر متناسب نباشد، اما نوعی طراحی در آن صورت می‌گیرد که علت آن ایجاد هماهنگی و تناسب حروف با عرض کتیبه است. به خصوص قلم ثلث به علت جنبه ساختاری و شکل حروفش، قابلیت متناسب شدن با عرض‌کتیبه را دارد و به انتخاب کتیبه‌نویس برخی از قسمت‌های حروفش کوتاه و یا کشیده نوشته می‌شود و با قرار دادن حروف عمود بلند، تکرار حروف مدور و مورب‌ها نوعی آهنگ بصری، نظم و وزنی منطقی متناسب با عرض کتیبه ایجاد می‌شود. در بیشتر کتیبه‌های طوماری که در بناهای مختلف از جمله در حرم مطهر امام رضا (ع) وجود دارد، از این خصیصهٔ قلم ثلث استفاده شده است. اما قلمی مانند نستعلیق به دلیل شکلی که در دل حروفش نهفته است، قابلیت انطباق و ترکیب‌بندی با افراشته‌ها و هماهنگی حروف با عرض کتیبه را ندارد، بنابراین در کتیبه‌های طوماری که با این خط نوشته می‌شود، همخوانی ساختاری حروف با طول و عرض کتیبه مانند قلم ثلث نیست.

تصویر۱. کتیبه‌طوماری‌کمربندی‌به‌خط‌ثلث،پیشانی‌ایوان‌طلای‌صحن‌عتیق،رقم‌محمدرضاامامی‌اصفهانی،۱۰۸۵ق،مأخذتصویر:آفرینش‌های هنری‌آستان‌قدس‌رضوی.

۱. در فرهنگ لغت، کلمهٔ طومار به معنای نامهٔ دراز، کاغذ نوشته و نوشته‌های لوله کرده(دهخدا، ۱۳۷۷) و نوشتهٔ دراز(معین، ۱۳۸۱) آمده است. بر این اساس می‌توان گفت اصطلاح طوماری می‌تواند نوشته‌های سرتاسری و بلند را شامل شود.

این نوع از کتیبه‌ها بیشتر از یک خط کرسی را در برمی‌گیرد و متن آن بر دو یا سه کرسی می‌نشیند. در بیشتر کتیبه‌های دوره تیموری و پس از آن، از این روش در کتیبه‌نویسی استفاده شده است. درباره این کتیبه‌ها گفته شده: «آن خط را شاید که بر بالای همدیگر نویسند و در یک سطر جایز است که سه طبقه نوشته شود و در هر سه طبقه رعایت کرسی به نوعی بنماید که مخالف اصول و قاعده واقع نشود و باید که از اصول ثلث و محقق بیرون نباشد و در این خط رعایت تناسب امری کلی است و می‌باید در ترکیبی که می‌نویسد رعایت الفاظ چنان بکندکه با آنکه در یک سطر سه مرتبه‌کرسی جایز است و از دو مرتبه خودکمتر نیست تقسیم و تأخیر واقع نگردد»(سراج‌شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۵).

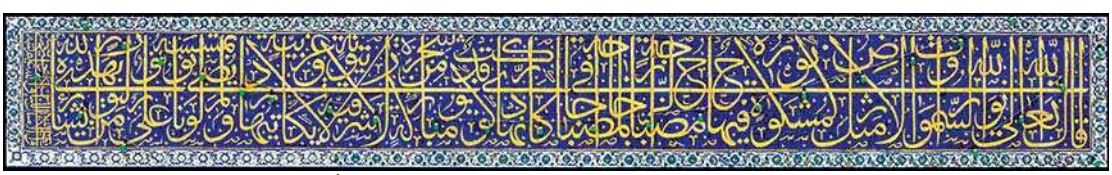
مقایسهٔ ترکیب‌بندی در دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا(ع)

کتیبهٔ پیشانی ایوان طلای نادری

این کتیبه در قالب طوماری دو طبقهٔ کمربندی[1]، به قلم ثلث جلی[2] و کتابت محمدرضا امامی اصفهانی است و در پیشانی ایوان طلای نادری نصب شده است؛ کتیبه مذکور از نوع احداثیه[3] است. اندازهٔ کتیبه ۱/۱ x ۸ / ۹ م است و این متن را در بر دارد: «فی ایّام دولَةُ السُلطَان الأعظَم و الخَاقَان العظَم (در اصل المعظم) مَالک الرِقَاب وَ الاُمَم مولّی لمُلوک العَرَب وَ العَجَم ابَوُا (لغاز)ی شاه(ه) سُلطان حُسَین میرزا بایقرا بهَادُرخان خَلدَالله تعَالَی ملکَهُ کتَبَهُ محُمَدرضا الاءمامی ۱۰۸۵» دربارهٔ این کتیبه بیان شده که کاتب کتیبهٔ اصلی در دوران تیموریان مشخص نیست. اما با توجه به نام راقم و تاریخ ۱۰۸۵ می‌توان گفت که بازسازی کتیبهٔ اصلی به خط محمدرضا امامی اصفهانی و در دوره سلطان حسین انجام شده است. البته با توجه به بازسازی‌های مکرر تزیینات کاشیکاری صحن عتیق، دفعات و شرایط بازسازی این کتیبه معلوم نیست و در برخی قسمت‌ها خصوصیات مفردات خط از بین رفته است. البته کاتب با نوشتن نام خود و سال ۱۰۸۵، مشخص کرده که کتیبه اصلی را بازسازی کرده است، ترکیب خط کتیبه نیز نشان می‌دهد کاتب طبق شیوهٔ قرن نهم عمل نکرده بلکه بر اساس شیوهٔ رایج در قرن دهم و یازدهم آن را به صورت کمربندی دوطبقه کتابت کرده است. بدون شک تمام کتیبه دوباره کتابت و ساخته شده است. متن کتیبه در دو جا غلط نوشتاری دارد. یکی در واژهٔ «المعظم» که «العظم» نوشته شده و همچنین در جا افتادن «لغا» در واژهٔ «الغازی» که مربوط به بی‌دقتّی کاتب یا کاشیکار است(صحراگرد، ۱۳۹٤: ۱۱۵). این کتیبه که از نظر اصول و قواعد کتابت از دقیق‌ترین کتیبه‌های صحن عتیق است، همانند دیگر آثار دوره صفوی، به صورت کمربندی دو طبقه بر کاشی معرق کار شده است. با استفاده از یاء راجعه، عرض کتیبه به دو نیمه مساوی در بالا و پایین تقسیم شده است. نسبت قرارگیری کلمات در نیمهٔ سمت راست و چپ کتیبه تقریباً برابر است که نشان دهندهٔ رعایت تناسب تقسیم کلمات در کل کتیبه است. در این کتیبه، حرف الف و لا در کلمات الأعظَم ، الاُمَم ، الاءمامی و سرکش کتَبَهُ مورب نوشته شده که حرکت اریب را در کتیبه ایجاد کرده است. انباشتگی الف‌ها در نیمهٔ نخست کتیبه بیشتر از نیمهٔ دوم آن است. آهنگ بصری متناوب با قرارگیری الف‌ها در نیمهٔ سمت راست بیشتر از نیمهٔ سمت چپ کتیبه است. فشردگی حروف در نیمهٔ پایین بیشتر از نیمهٔ بالایی است، اما تناسب فواصل حروف به درستی رعایت شده است. اِعراب‌گذاری‌ها به صورت منتشر در کل کتیبه وجود دارد که ترکیب منتشر از این برخورد مشاهده می‌شود. رنگ مورد استفاده در این کتیبه زرد بر لاجوردی است، این ترکیب رنگ در بیشتر کتیبه‌های حرم امام رضا(ع) وجود دارد(تصویر ۱).

کتیبهٔ پیشانی ایوان نقاره‌خانه

این کتیبه در قالب طوماری دو طبقهٔ کمربندی، به قلم ثلث جلی و کتابت محمدحسین شهیدمشهدی از دوره قاجار است. محل نصب این کتیبه در قسمت پیشانی ایوان نقاره‌خانه صحن عتیق و تاریخ کتابت آن ۱۲٦۰ق است. کتیبه مذکور از نوع مذهبی[4] با متنی از آیهٔ نور است که در آخر آن عبارت «کتبه محمدحسین ۱۲٦۰» وجود دارد. اندازهٔ کتیبه ۳ / ۱ x ٥ / ۱۲ م است. متن آیه چنین است: «اللّهُ نُورُ السّمَاوَاتِ وَالأَرْض مَثَلُ نُورِه کَمِشْکَاةٍ فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ کَأَنَّهَا کَوْکَبٌ دُرِّیٌ یوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَکَةٍ زَیتُونةٍ لّا شَرْقِیةٍ وَلَا غَرْبِیةٍ یکَادُ زَیتُهَا یضِیءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَی نُورٍ یهْدِی اللّهُ لِنُورِه مَن یشَاءُ وَیضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ لِلنّاسِ وَاللّهُ بِکُلِّ شَیءٍ عَلِیمٌ» درباره کیفیت خط این کتیبه که از قدیمی‌ترین آثار محمدحسین شهیدمشهدی در حرم امام رضا (ع) است، گفته شده که به رغم رعایت تناسبات اندازه و شکل حروف، قاعده‌مند نیست و از دیگر کتیبه‌های این هنرمند نازل‌تر است. همچنین شکل نادرست برخی از حروف در بازسازی موردی خشت‌ها مشاهده می‌شود. به طور مثال «ه» در واژه «زیتها» و «یهدی» مطابق با اصول ثلث نیست. با دقّت در کتیبه مشخص می‌شود که این بخش‌ها را بر خشت‌هایی نوساز نوشته‌اند که گویای تعمیر و بازسازی موردی آنها است(صحراگرد، ۱۳۹٤: ۱۷۸). با استفاده از یاء راجعه، عرض کتیبه به دو نیمه مساوی در بالا و پایین تقسیم شده و مانند برخی دیگر از کتیبه‌های این هنرمند، فشردگی حروف در نیمه دوم کتیبه بیشتر است، چنانکه حروف در این نیمه هماهنگی لازم را نسبت به نیمهٔ اول آن ندارد. این کتیبه چهار کرسی دارد. دو کرسی در پایین و دو کرسی در نیمه بالا. با توجه به قرارگیری حروف، نیمهٔ سمت چپ کتیبه فشرده‌تر از نیمه سمت راست آن است و تناوب آهنگ بصری بر افراشته‌ها در نیمه سمت راست کتیبه، بیشتر مشاهده می‌شود. حروفی مانند «لا» و سرکش «کاف» در کلماتی مانند وَالأَرْضِ، کَمِشْکَاةٍ، لّا



تصویر۲.کتیبه‌طوماری‌کمربندی‌به‌خط‌ثلث‌پیشانی‌ایوان‌نقاره‌خانه،رقم‌محمدحسین‌شهیدمشهدی،۱۲٦۰ق،مأخذ:آفرینش‌های‌هنری‌آستان‌قدس‌رضوی.

۱.در برخی کتیبه‌های طوماری برای ایجاد تناسب در عرض کتیبه، گاهی برخی حروف آن مانند یاء را به صورت کشیده قرار می‌دهندکه در این صورت فضای کتیبه به دو یا سه قسمت تقسیم می‌شود. به این گونه کتیبه‌ها، کتیبه کمربندی گفته می‌شود. به گفته حبیب‌الله فضایلی این یاء معکوس به نام «یاء راجعه» نیز معرفی می‌گردد، که حروف و کلمات در بالا و پایین آن منظم می‌شود(فضایلی، ۱۳٦۲الف: ۱۳۲). بیشتر کتیبه‌های کمربندی در حرم امام رضا (ع)، به صورت دوطبقه نوشته شده است که به طور معمول سه نوع دسته‌بندی از آن در این مجموعه مشاهده می‌شود. در برخی موارد حرف کشیده طوری قرار گرفته که قاب کتیبه به دو قسمت مساوی تقسیم می‌شود. گاهی فضای بیشتری در قسمت پایین و فضای کمتری در قسمت بالای کمربندی وجود دارد و گاهی این روند برعکس بوده، چنانکه قسمت پایین دارای فضای کمتر و قسمت بالای آن دارای فضای بیشتری است.

۲. قلم جلی مقابل خفی (ریز) است و قلم خفی مقابل خط جلی (آشکار و درشت) است(قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۷۴ و ۱۱۵).

۳.برخی از کتیبه‌هایی که در دسته‌بندی متنی قرار می‌گیرد، در بردارنده متونی از اطلاعات بنا است. متن این‌کتیبه‌ها حاوی اطلاعاتی درباره بانی، هنرمند، معمار، مباشر و تاریخ ساخت بنا است(صحراگرد، ۱۳۹۲: ۴۰؛ مکی‌نژاد: ۱۳۸۷: ۵۳) و از آنجا که اطلاعاتی در رابطه با احداث بنا می‌دهد، آنها را کتیبه‌های احداثیه می‌نامیم(صحراگرد، ۱۳۹۲: ۴۰).

۴.این دسته‌بندی حاوی متون مذهبی است و در بردارندهٔ آیات قرآنی، احادیث و اشعار است (صحراگرد،۱۳۹۱: ۳۸). این کتیبه‌ها با توجه به نوع مضامین به کاررفته درآنها به گروه‌هایی که شامل مضامین‌آیات قرآنی،احادیث،ادعیه و تذکره‌ها، اسماءالله و اسامی‌ائمه است، تقسیم می‌شود، همچنین اشعاری که در مدح بزرگان دین وستایش ایزد است را نیز در بر می‌گیرد.

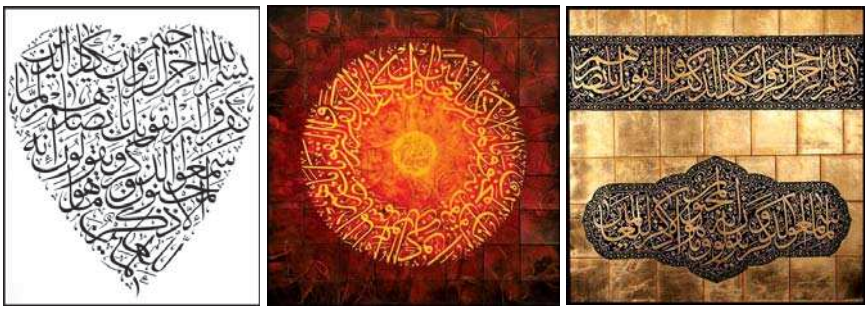
شَرْقِیهٔ و لَا غَرْبِیهٔ به صورت مورب نوشته شده است. این نوع برخورد کیفیتی متحرک به کتیبه بخشیده، قاب کتیبه را به چند قسمت تقسیم کرده، تباین بصری و ترکیب‌بندی مورب از این برخورد شکل گرفته است. با توجه به اِعراب‌گذاری‌ها، ترکیب منتشر نیز در این کتیبه مشاهده می‌شود. از جمله قابلیت‌های بصری دیگر این کتیبه که در نوع ترکیب آن نقش دارد، استفاده از فضای منفی برخی حروف مانند حرف «ح» است، که با قرارگیری در کنار هم و در مرکز کتیبه، تأثیر بصری چشم نوازی ایجاد کرده است. رنگ مورد استفاده در این کتیبه زرد بر لاجوردی است(تصویر ۲).

عوامل مؤثر در ترکیب کتیبه

از جمله عوامل مؤثری که در تمام کتیبه‌های طوماری نقش تعیین کننده‌ای دارد، مواردی نظیر نوع خط و ویژگی حروف، کرسی‌بندی و برخی کیفیت‌های بصری شامل آهنگ بصری[1]، تعادل[2]، تباین[3] و تناسب[4] است. وجود این عوامل در یک کتیبه سبب ایجاد ترکیب‌بندی‌های متنوعی می‌شود. در کتیبه‌های طوماری که به خط ثلث ایجاد شده است، تمام این موارد وجود دارد اما کارکرد آنها با توجه به چیدمان حروف و کلمات، متمایز است. به این دلیل تأثیرات ناشی از این عوامل سبب ایجاد ترکیب‌بندی‌های متفاوتی شده است. از نظر ویژگی حروف در خط ثلث، می‌توان حروف را به سه دسته کلی تقسیم کرد. در این تقسیم‌بندی مواردی نظیر: افراشته‌ها، شامل الف‌های عمودی و سرکش «ک»، «الف»، «ل» و سرکش‌هایی که به صورت مورب نوشته می‌شود، حروف کشیده (مدات) شامل همه حروفی که به صورت کشیده بر سطح افقی کتیبه نوشته می‌شود، حروف گرداندام (دوایر) که شامل دوایر منقبض و منبسط است، وجود دارد. دوایر منقبض مانند «و»، «ر»، «د» و غیره و دوایر منبسط ساده و معکوس مانند «ن»، «ح» و غیره است. همچنین بر اساس کرسی‌بندی، کتیبه‌های طوماری، به طبقه‌های مختلفی تقسیم می‌شود که شامل کتیبه‌های تک سطری، دو طبقه و سه طبقه است. کرسی‌بندی از اصولی است که همواره در خط و خوشنویسی کاربرد دارد، چنانکه برای نشستن اجزای گوناگون حروف، کلمات و رعایت توازن آنها نسبت به هم، همواره مورد استفاده قرار می‌گرد.

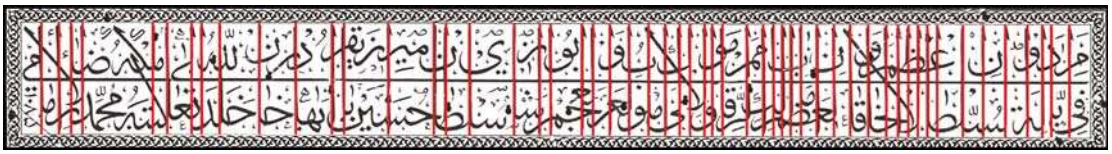
به گفته حبیب‌الله فضایلی، کرسی به معنای برابر نوشتن کلمات مشابه در مصراع، سطر و یا جمله است و برابر نوشتن و قرینه‌سازی شکل‌ها است که برای رعایت این قاعده از خط راست استفاده می‌شود که معروف به کرسی خط است(فضایلی، ۱۳۶۲الف: ۱۳۰ – ۸۰) و اصطلاح کرسی داشتن به معنای یکنواخت بودن است(قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۱۳). مراعات کرسی‌بندی سبب ایجاد نظم و تعادل در کلمات و چیدمان مناسب متن است. علاوه بر موارد ذکر شده، با توجه به چیدمان حروف و کلمات خوشنویسی در کنار هم برخی کیفیت‌های بصری ایجاد می‌شود که در ایجاد ترکیب کتیبه، نقش تعیین کننده‌ای دارد. آهنگ بصری یکی از مواردی است که در تمام کتیبه‌های ثلث طوماری مشاهده می‌شود.

این اصطلاح به معنای تکرار و هماهنگی عناصر بصری در قاب تصویر است. درباره آن گفته شده: «وقوع منظم و مکرّر یک یا چند عنصر تصویری در فضا» است(فلدمن، ۱۳۷۸: ۲۷۸) و رابطه‌ای میان عناصر ترکیب‌بندی است که بر طبق تکرار، پایه‌ریزی می‌شود(پهلوان، ۱۳۹۰: ۳۶). «تکرار با قاعده یک یا چند عنصر بصری، خواه با تغییر و خواه بدون تغییر متناوب»(کرامتی، ۱۳۷۰: ۱٤۱). می‌توان گفت آهنگ بصری تناسب بین اجزای کار هنری را استحکام بخشیده و باعث هماهنگی در آن می‌شود. وجود آهنگ بصری به کیفیت ترکیب‌بندی کمک کرده و تعادل را در قاب تصویر ایجاد می‌کند. تعادل بصری، از دیگر عواملی است، که در ایجاد ترکیب کتیبه‌ها مؤثر است. درباره آن چنین آمده: «تعادل در هنر امری دیدگانی است و نتیجه جمع آمدن شرایط (کیفیات)، سنگینی، تنش، کشش، استواری با ویژگی‌ها و شرایطی است که انسان از راه حواس خود ادراک می‌کند»(فلدمن، ۱۳۷۸: ۲۷٤). برای آن که پیام در یک اثر با قدرت بیشتری القا شود، استفاده از تعادل یکی از مؤثرترین شیوه‌های بصری است(داندیس، ۱۳۸۵: ۵۱). در یک کتیبه هرگاه حروف



تصویر۳.نمونه‌ای از خوشنویسی آیه مبارک «وان یکاد» در ۳ اثر خوشنویسی متفاوت، نام هنرمند: محسن عبادی، مأخذ: محسن عبادی.

1. Rythme
2.balance
3.Contraste
4.Proportion



تصویر ٤. ترکیب عمود با استفاده از آهنگ بصری ایجاد شده در حروف افراشته در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.

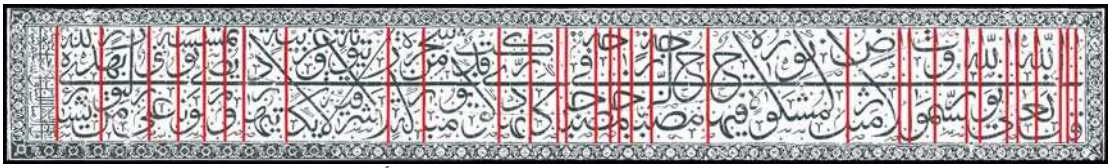
و نوشتار آن به درستی در کنار یکدیگر چیدمان شود به گونه‌ای که میان اجزای کتیبه وزن، اندازه، کشش و ثبات ایجاد گردد، تعادل شکل می‌گیرد. چیدمان حروف و نوشتار در قاب کتیبه اگر نظامند باشد، چنانکه انرژی بصری حروف و نوشتار آن به نحوی ساماندهی شود که هیچ بخشی از کتیبه انرژی بصری دیگر بخش‌های آن را از بین نبرد و باعث آشفتگی بصری در قاب کتیبه نشود، تعادل ایجاد می‌شود. عنصر تباین نیز از عوامل تأثیرگذار در ترکیب کتیبه‌ها است.

تباین یا تضاد نوعی رابطه بین عناصر بصری است که بر تفاوت‌های بارز مبتنی بر محل قرارگیری، وسعت، اندازه، تناسبات و جهت عناصر مجاور در یک ترکیب‌بندی تأکید می‌کند(پهلوان، ۱۳۹۰: ۲۸). همچنین تباین، ارتباط بین شکل‌ها، جهت ایجاد تأکید در تفاوت‌ها است(ونگ، ۱۳۸۷: ۳٤۷). تباین در هنر تقابل‌های خاصی را پدید می‌آورد که به ایجاد مقایسه و رابطه بین عناصر داخل تصویر می‌انجامد. این تقابل می‌تواند در میان عناصری مانند: نقاط، خطوط، سطوح، رنگ‌ها و غیره اتفاق بیافتد و تلاقی، رابطه و تنش بین این عناصر را مشخص کند. وجود تضاد در یک کتیبه، بیان بصری را قدرت می‌بخشد. اما باید توجه داشت که استفاده از آن در بین حروف و نوشتار یک کتیبه مناسب و با منطق رعایت شود، تا انسجام ترکیب‌بندی از بین نرود. استفاده از تناسب در کتیبه نیز در نوع ترکیب آن تأثیر دارد.

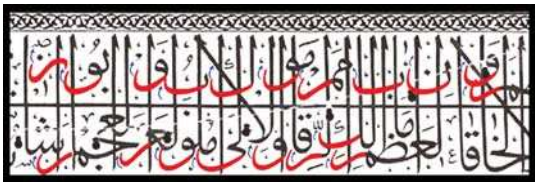
تناسب نسبتی تعیین شده، پذیرا گشته و وسیله ارتباط بین گستره‌ها، فاصله‌ها، عناصر ترکیب‌گر، زمان، فضا، تاریک روشنی، رنگ‌ها و غیره است(آیت‌الهی، ۱۳۹۰: ۱۸۲). مقیاس هر شئ یا ساختار در مقایسه با شی و یا ساختاری دیگر، نسبت نامیده می‌شود و به‌طورکلی تناسبات مجموعه‌ای از نسبت‌ها است(کریر، ۱۳۸٤: ۷). تناسبات را می‌توان از طریق کشف و شهود و یا از طریق روابط ریاضی به‌دست آورد(گارت، ۱۳۸۱: ۱۳۲). کتیبه‌نویس‌گاه برای رسیدن به هماهنگی و یا تنوع در کتیبه با برقراری رابطه‌ای نسبی بین حروف و کلمات مورد استفاده درآن، نوعی تناسب و مقیاس را ایجاد می‌کند که شامل مجموعه‌ای از نسبت‌ها است. گاه کتیبه‌نویس به صورت شهودی و گاه بر طبق قوانین ریاضی و عقلانی این تناسبات را در کار خود رعایت می‌کند. اما در بسیاری از موارد درک شهودی، دید بصری و تجربه یک کتیبه‌نویس به او در ایجاد مقیاس مناسب در خلق یک کتیبه کمک می‌کند. به طور کلی عوامل مذکور تأثیر زیادی در ایجاد حرکات مختلف کتیبه و نوع ترکیب آن دارد.

خط ثلث دارای یک سوم سطح و دو سوم دور است. این خط در سطربندی‌گاه با فاصله، گاه با فاصله کم و یا تو در تو به هم با تمام حرکات اِعراب، ضوابط و تزییناتش نوشته می‌شود(فضایلی، ۱۳٦۲ب: ۲٤٦ و ۲٦۳). قلم ثلث در اجرا از بسیاری از شیوه‌های خط، مانند قلم‌کوفی دشوارتر است. از این‌رو وفاداری استادکاران، حجار و گچ‌کار به اجرای دقیق خط ثلث تا مدت‌ها در محدودیت بود، اما با پیشرفت فنون‌کاشی‌کاری به ویژه از دوره ایلخانان به این هنرمندان اجازه داده شد تا آثار ارزشمندی در کتیبه‌نگاری به دست آوردند(کاریونی و ماسویا، ۱۳۸۱: ۱۱ - ۹).

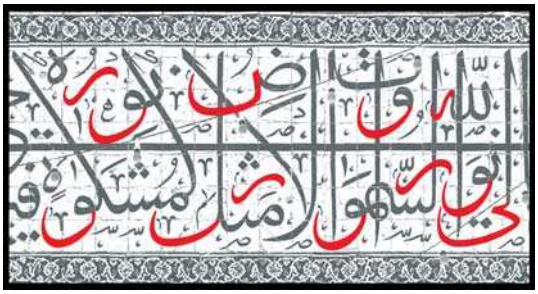
خط ثلث از نظر هندسه و شکل صوری حروف از خطوط رشید، بلند قامت و دارای دور فراوان است. شکل‌های منحنی حروف، قابلیت درهم تنیدگی، امتزاج و ایجاد محوطه‌های مشترک را دارد. این خصیصه سبب می‌شود که خط ثلث مانند سیالات و مایعات براحتی به شکل ظرف و قالب‌های تعیین شده درآید. این خصوصیت در واقع مهم‌ترین دلیل رویکرد معماران به این خط، از قرن سوم تا دوره معاصر است. یکی دیگر از دلایل سیال بودن خط ثلث تنوع فراوان در شکل‌های مختلف حروف و نوع اتصال حروف به یکدیگر است. از این منظر خط ثلث رتبه اول را بین همه خطوط اسلامی و غیر آن دارد، یعنی در تاریخ خط و کتابت جهان هیچ خطی را نمی‌یابیم که تا این اندازه در شکل مفردات و اتصالات تنوع فراوان داشته باشد. تنوع در شکل و اندازه اعراب‌گذاری نیز آنقدر زیاد است که در بسیاری موارد به کمک قالب‌پذیری این خط



تصویره. ترکیب عمود با استفاده از آهنگ بصری ایجاد شده در حروف افراشته در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان.



تصویر۶. ایجاد توالی در ترکیب کتیبه با استفاده از نوک تیز حروف و آهنگ بصری در حروف گرداندام در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: همان



تصویر۷. ایجاد توالی در ترکیب کتیبه با استفاده از نوک تیز حروف و آهنگ بصری در حروف گرداندام در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان

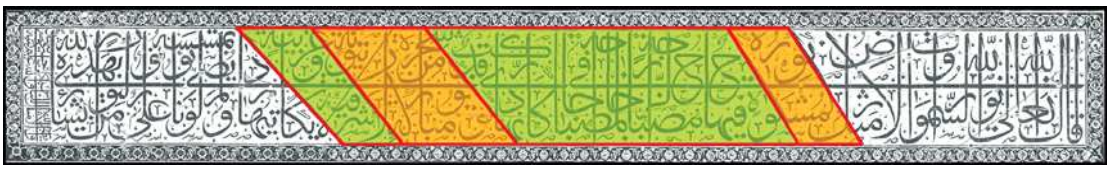
می‌آید(عبادی، ۱۳۹۶). برای نمونه در تصویر زیر ۳ اثر خوشنویسی از آیهٔ مبارک «وان یکاد» وجود دارد که دارای متن واحد و قالب‌های بسیار متفاوت است. در این نمونه‌ها، خوشنویس از تنوع شکل حروف ثلث و چیدمان مختلف حروف جهت نگاشتن متن مورد نظر متمتع شده است.

ساختار و ماهیت حروف ثلث به نحوی است که قابلیت انعطاف‌پذیری دارد، این ویژگی در استفاده این خط برای کتیبه تأثیر فراوانی دارد. در برخی کتیبه‌ها که از نظر طولی و یا عرضی نسبت بیشتری دارد، می‌توان از این ویژگی ثلث بهره‌مند شد. مثلاً در کتیبه‌های طوماری که طول بیشتری دارد، گاه برای ایجاد تعادل و تناسب در کتیبه، حروف کشیده بلندتر از دیگر حروف نوشته می‌شود و یا در برخی دیگر از کتیبه‌ها، جهت هماهنگی با عرض کتیبه، حروف عمودی مانند «الف» و «ل» کشیده‌تر از دیگر حروف کتابت می‌شود، این انعطاف در تنوع حروف ثلث نیز وجود دارد؛ چنانکه کتیبه‌نویس برای چیدمان متنی زیاد در فضای کمتری از یک کتیبه، می‌تواند از شکل‌های مختلف حروف ثلث استفاده کند و متن را به نحوی ترکیب کند تا کل آن در فضای کتیبه قرار بگیرد. به دلیل انعطاف حروف ثلث، کتیبه‌نویسان بیشتر با این خط کتابت می‌کنند.

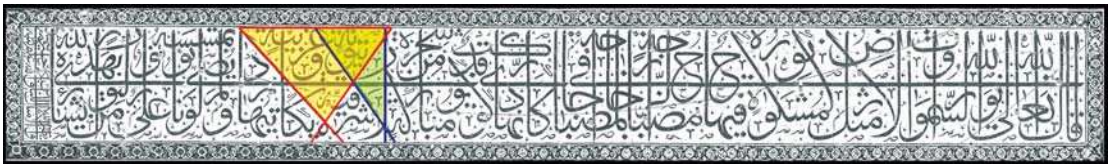
نحوهٔ قرارگیری کلمات در کتیبه

کتیبه‌نویسان برای ایجاد نظم و هماهنگی در یک کتیبه باید نسبت کلمات متن مورد نظر را با اندازهٔ قالب کتیبه بسنجند، تا کتابت با نظم و منطق انجام شود. روش‌های متفاوتی برای سنجیدن متن مورد نظر و یافتن نسبت آن با کل کتیبه وجود دارد. اگر این سنجش درست انجام شود، نسبت متنی که در ابتدا و انتهای یک کتیبه قرار می‌گیرد آهنگ بصری یکنواختی ایجاد می‌کند و کل متن با هماهنگی متناسبی در قاب یک کتیبه چیده می‌شود. اما اگر این نسبت‌ها به درستی رعایت نشود، در ابتدای متن نظم و هماهنگی بیشتری ایجاد می‌شود و انتهای متن این هماهنگی کمتر شده و آشفتگی و فشردگی بیشتری در چیدمان کلمات ایجاد می‌شود، زیرا کتیبه‌نویس با فضای کمتری مواجه می‌شود؛ برای اتمام متن مورد نظر باید کلمات را فشرده‌تر کتابت کند، در نهایت انباشتگی و تراکم

تصویر۸. حروف مورب در کتیبهٔ امامی اصفهانی که سبب ایجاد حرکات اریب در دو نیمهٔ کتیبه شده است، مأخذ: همان.

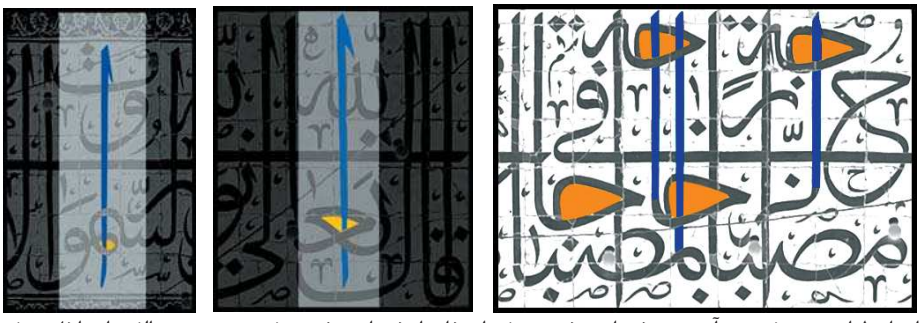


تصویر۹. حروف مورب در کتیبهٔ شهیدمشهدی که سبب ایجاد حرکات اریب در وسط کتیبه شده است، مأخذ: همان.



تصویر۱۰. ترکیب مثلث در کتیبهٔ شهیدمشهدی با توجه به قرارگیری حروف افراشته اریب در کلمه «لا» در نیمهٔ سمت چپ کتیبه، مأخذ: همان.

مقایسهٔ ترکیب‌بندی در دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا(ع)



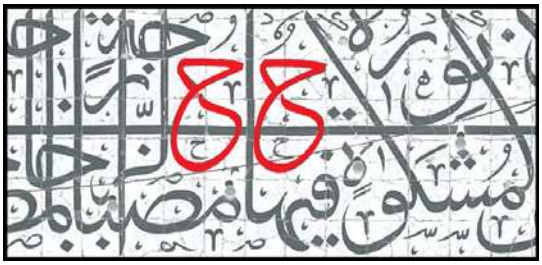
تصویر۱۱. ایجاد طراحی حروف پدید آمده بین فضای منفی حروف، استفاده از فضای منفی حرف «ح» و عبور «الف» از داخل حرف «ح» و برخی حروف دیگر، مأخذ:همان.

بیشتری در قسمت انتهایی کتیبه ایجاد می‌شود. یکی از راه‌هایی که کتیبه‌نویس از طریق آن نسبت قالب کلی کتیبه را به متن مورد نظر می‌سنجد، استفاده از تناسب طول به عرض کتیبه بر مبنای مربع است. چنانکه عدد طول بر عرض کتیبه تقسیم می‌شود و عددی که به دست می‌آید، به عنوان مربع‌هایی در فضای کلی کتیبه در نظر گرفته شده، سپس متن کتیبه به کلمه شمرده شده و این کلمات در این مربع‌ها قرار می‌گیرد. در این راستا در هر مربع تعداد مشخصی از کلمه وجود دارد و کتیبه با نظم و دقت بیشتری ترکیب می‌شود. در کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی اندازهٔ طول و عرض کتیبه ۱/۱×۹/۸م است. با توجه به موارد گفته شده اگر در این کتیبه، تناسب مورد نظر برقرار شود، عدد ۹۰ / ۸ بدست می‌آید که نشان دهنده، ۸ مربع و ۹ دهم یک مربع است که در آن کلمه چیده می‌شود. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی از منظر کتابت حدود ۳۰ کلمه وجود دارد، اگر این کلمات یکپارچه در کل مربع‌ها چیده شود، حدود ۳ و نیم کلمه در هر مربع قرار می‌گیرد که با دقت در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی این ترتیب چینش کلمات مشاهده می‌شود. در کتیبهٔ محمدحسین شهیدمشهدی اندازهٔ طول و عرض کتیبه ۱/۳ × ۵ / ۱۲ م است. اگر در این کتیبه، تناسب مورد نظر برقرار شود، عدد ٦١ / ۹ بدست می‌آید که نشان دهنده ۹ مربع و ٦ دهم یک مربع است که در آن کلمه چیده می‌شود. در کتیبهٔ شهیدمشهدی از منظر کتابت حدود ٤٣ کلمه وجود دارد، چنانکه در هر مربع حدود ٤ و نیم کلمه باید قرار بگیرد، که البته این تعداد در هر مربع این کتیبه وجود ندارد و کلمات متفاوت چیده شده است. در این کتیبه فشردگی حروف در قسمت انتهایی بیشتر است و در ابتدای این کتیبه، کلمات با فاصله مناسبی از یکدیگر کتابت شده، اما هرچه به انتهای کتیبه می‌رسد، فضای کمتری وجود دارد و کلمات فشرده‌تر نوشته شده است، شاید اگر در این کتیبه تناسب کلمات به درستی مراعات می‌شد، نسبت چیدمان کلمات در ابتدا و انتهای کتیبه یکنواخت بود و فشردگی کمتری در انتهای کتیبه وجود داشت.

با دقت در کتیبه‌های کار شده از محمدحسین شهیدمشهدی در حرم امام رضا (ع) این خصیصه مشاهده می‌شود. در بیشتر کارهای این هنرمند تراکم و فشردگی حروف در نیمهٔ سمت چپ کتیبه بیش از نیمهٔ سمت راست آن وجود دارد. این ویژگی در برخی آثار محمدرضا امامی‌اصفهانی نیز مشاهده می‌شود، اما در بیشتر کتیبه‌های این هنرمند، نیمهٔ سمت چپ کتیبه تراکم کمتری نسبت به نیمهٔ سمت راست آن دارد و یا اینکه تراکم و فشردگی حروف در دو نیمه برابر است. برای درک بیشتر این مورد در جدول شماره ۳ و ٤ فشردگی حروف و کلمات بررسی شده و تحلیل بصری از کتیبه‌های این دو هنرمند در صحن عتیق آمده است.

ارزش دید ناظر از کتیبه

استفاده از عرض قلم مناسب جهت نوشتن کتیبه‌هایی مانند کتیبهٔ طوماری، که در ارزش دید ناظر تأثیر فراوانی دارد، مهم است. انتخاب عرض قلم بستگی به عوامل مختلفی از جمله نوع کتیبه، اندازه کتیبه و تعداد کلمات متن دارد. در این مقاله ارزش دید ناظر از کتیبه، با محاسبهٔ نرم‌افزاری عرض قلم مورد استفاده در کتیبه و سپس تقسیم عرض قلم بر عرض کتیبه سنجیده شد. در ابتدا برای پیدا کردن عرض قلم مورد استفاده در هر کتیبه، نسبت قیاسی بین اندازه کرسی اول تا آخر کتیبه، اندازه نقطه و عرض کتیبه ایجاد شد که عدد یافت شده، نشان‌دهنده عرض قلم موجود در هر کتیبه بود. در کتیبه محمدرضا



تصویر۱۲. ایجاد رابطه بین حروف «ح» در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ:همان.

تصویر ۱۳. استفاده از خاصیت و فضای منفی برخی حروف در کنار یکدیگر در کتیبهٔ طوماری دو طبقه به خط ثلث، بخشی از نیمهٔ سمت راست ایوان نقارخانه، رقم محمدحسین شهیدمشهدی ۱۲۶۱ق، مأخذ: همان.

تصویر ۱۴. استفاده از خاصیت و فضای منفی برخی حروف در کنار یکدیگر در کتیبهٔ طوماری دو طبقه به خط ثلث، پیشانی ایوان نقارخانه از طرف بست پایین، رقم محمدحسین شهیدمشهدی ۱۲۷۶ق، مأخذ تصویر: همان.

امامی‌اصفهانی، اندازه عرض قلم حدود ۲ / ٦ س است. در کتیبهٔ شهیدمشهدی اندازه عرض قلم براساس این معیار، ٤ / ۷ س است. چنانکه از این محاسبه بدست آمد:

نسبت عرض قلم $\rightarrow \frac{\text{اندازه کرسی اول تا آخر}}{\text{اندازه نقطه}} = \frac{\text{اندازه کرسی اول تا آخر}}{\text{اندازه نقطه}}$

اندازه عرض قلم در کتیبه امامی‌اصفهانی

$$\frac{35\ mm}{2\ mm} = \frac{1100\ mm}{x\ mm} \rightarrow 62mm$$

اندازه عرض قلم در کتیبه شهیدمشهدی

$$\frac{35\ mm}{2\ mm} = \frac{1300\ mm}{x\ mm} \rightarrow 74mm$$

ارزش دید ناظر در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی بر اساس این مقیاس، ۷٤ / ۱۷ س است. ارزش دید ناظر در کتیبهٔ شهیدمشهدی بر اساس این مقیاس نیز ٥٦ / ۱۷ س است. چنانکه از این رابطه بدست آمد:

ارزش دید ناظر در کتیبه امامی‌اصفهانی

$$\frac{35\ mm}{2\ mm} = \frac{1100\ mm}{x\ mm} \rightarrow 62mm$$

اندازه عرض قلم در کتیبه شهیدمشهدی

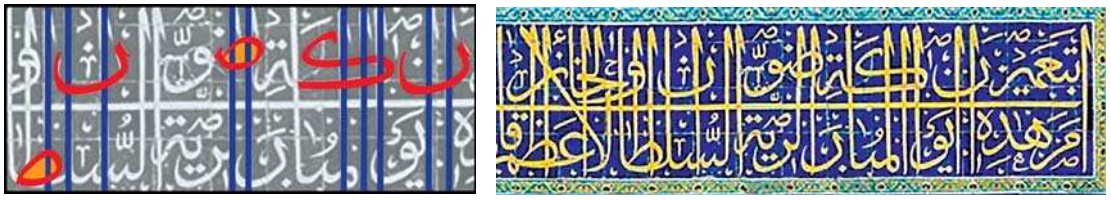
$$\frac{35\ mm}{2\ mm} = \frac{1300\ mm}{x\ mm} \rightarrow 74mm$$

می‌توان گفت عرض قلم در دو کتیبه به نسبت اندازهٔ طولی کتیبه، متناسب انتخاب شده و ارزش دید ناظر در دو کتیبه با ارتفاع و فاصله‌ای تقریباً برابر هم در این صحن قرار دارد که در جلوهٔ بصری کتیبه تأثیر دارد.

وجوه تشابه و تفاوت در ویژگی بصری حروفِ دو کتیبه

در این دو کتیبه با توجه به روند استفاده از ویژگی‌های حروف، برخی کیفیت‌های بصری مانند آهنگ بصری، تعادل و غیره وجود دارد که در ترکیب کتیبه‌ها نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. هر دو کتیبه به قلم ثلث است، در این قلم با توجه به مفردات، از خاصیت حروف افراشته استفادهٔ زیادی می‌شود، چنانکه در این کتیبه‌ها آهنگ بصری و ترکیب عمود وجود دارد(تصویر ٤ و ٥). همچنین برخی از حروف افراشته به صورت مورب نوشته شده است که با توجه به قرارگیری حروف و اِعراب، ترکیب‌بندی مورب نیز در هر دو کتیبه مشاهده می‌شود. با قرارگیری متوالی حروف گرداندام در کنار یکدیگر توالی و آهنگ بصری نیز وجود دارد(تصویر ٦ و ۷).

با توجه به نحوه قرارگیری حروف مورب در دو کتیبه، تفاوت‌هایی در ترکیب آن وجود دارد. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی، حرکت‌های مورب در نیمه اول و دوم آن است. این حرکات با توجه به قرارگیری «الف» و «لا» در



تصویر ۱۵. ایجاد رابطه بصری بین حروف، استفاده از فضای منفی حروف جهت ایجاد ترکیب مناسب در کتیبهٔ پیشانی ایوان عباسی، رقم محمدرضا امامی‌اصفهانی، ۱۰۵۹ق، مأخذ تصویر: همان.

مقایسهٔ ترکیب‌بندی در دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی اصفهانی و محمدحسین شهیدمشهدی در صحن عتیق حرم امام رضا(ع)

تصویر ۱۶. استفاده از خاصیت فضای منفی حروف و ایجاد آهنگ بصری با اِعراب‌گذاری در کتیبه کمرگاه دومین ایوانچهٔ ضلع جنوبی صحن عتیق، رقم محمدرضا امامی اصفهانی، ۱۰۵۹ ق، مأخذ تصویر: همان.

کلمات الأعظَم ، الاُمَم ، الاِمامی و سرکش کتَبَهُ ایجاد شده است(تصویر ۸).

در کتیبهٔ شهیدمشهدی، حرکات مورب با توجه به قرارگیری «لا» و سرکش «کاف» در کلماتی مانند وَالأَرْض، کَمِشْکَاة، لَا شَرْقِیة و لَا غَرْبِیة در وسط کتیبه وجود دارد(تصویر ۹). علاوه بر آن با قرارگیری حروف افراشته اریب در کلمهٔ «لا»، ترکیب مثلثی در نیمهٔ دوم کتیبه وجود دارد(تصویر ۱۰).

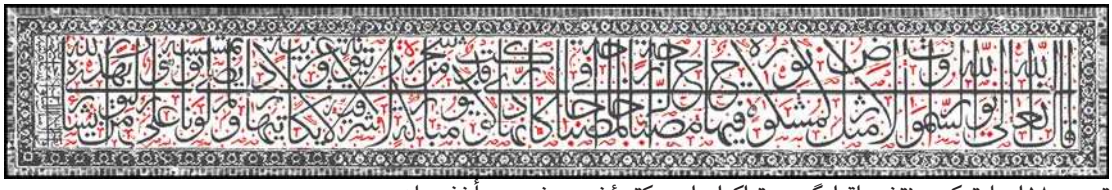
بازی با حروف، از خصوصیاتی است که در کتیبهٔ شهیدمشهدی به چشم می‌خورد. از ظرافت‌های هنرمندانه این کتیبه، استفاده از خاصیت فضای منفی حروف و هماهنگی ایجاد شده در به کارگیری حروف «ح» در کنار یکدیگر است که کیفیتی چشم‌نواز را ایجاد کرده است(تصویر ۱۱ و ۱۲).

معمولاً در تمامی کتیبه‌های شهیدمشهدی بازی با حروف و استفاده از فضای منفی حروف وجود دارد. مثلاً می‌توان به کتیبهٔ حاشیه ایوان نقاره‌خانه و پیشانی ایوان نقاره‌خانه از طرف بست پایین در صحن عتیق اشاره کرد. در تمام این کتیبه‌ها، استفاده از فضای منفی حروف جهت ترکیب بهتر و ایجاد رابطه بین حروف مشاهده می‌شود. در تصویر ۱۳ و ۱۴ نمونه‌ای از این خصوصیات در کتیبه‌های این هنرمند مشخص است. بازی با حروف و استفاده از فضای منفی حروف در کتیبه‌های ثلث معمولاً وجود دارد، اما نحوهٔ استفاده از آن توسط هنرمندان متفاوت است. این نوع برخورد در کتیبه‌های امامی‌اصفهانی نیز مشاهده می‌شود. مثلاً در چند کتیبهٔ این هنرمند در صحن عتیق مانند کتیبهٔ پیشانی ایوان عباسی و کمرگاه دومین ایوانچهٔ ضلع جنوبی صحن عتیق استفاده از این خاصیت وجود دارد. در تصویر ۱۵ و ۱۶ نمونه‌ای از این خصوصیات در کتیبه‌های امامی‌اصفهانی در صحن عتیق مشخص است.

وجوه تشابه و تفاوت در آهنگ بصری دو کتیبه

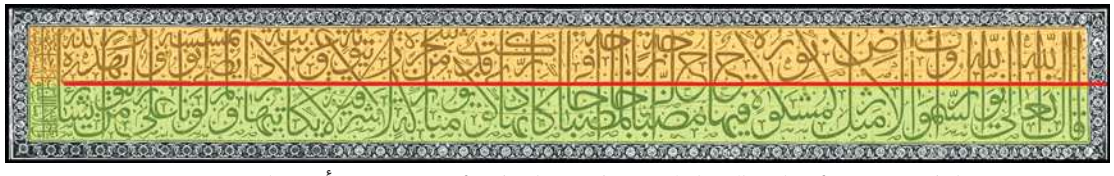
در کتیبه‌های امامی‌اصفهانی و شهیدمشهدی با قرارگیری حروف افراشته در کنار یکدیگر، آهنگ بصری متناوب[1]

تصویر ۱۷. ایجاد ترکیب منتشر با قرارگیری متراکم اِعراب در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: همان.



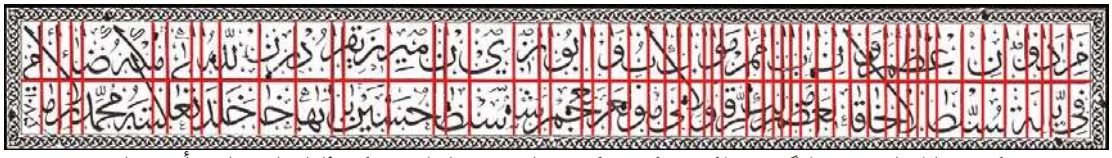
تصویر ۱۸. ایجاد ترکیب منتشر با قرارگیری متراکم اِعراب در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان.

تصویر ۱۹. تقسیم قاب کتیبه به دو نیمهٔ مساوی با استفاده از حروف کشیده یاء در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: همان.

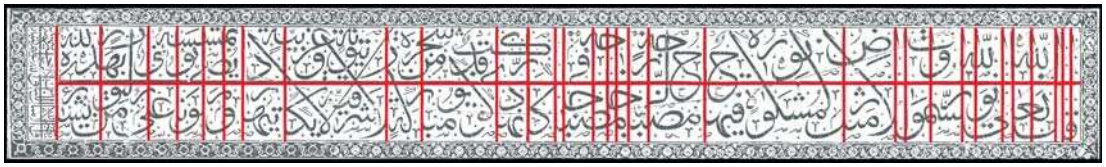


تصویر ۲۰. تقسیم قاب کتیبه به دو نیمهٔ مساوی با استفاده از حروف کشیده یاء در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان.

۱. به طورکلی چهار نوع آهنگ بصری در آثار تجسمی وجود دارد، که شامل آهنگ تکراری (تکرار یک شکل، خط، نقطه یا جهت با فواصل یکنواخت)، آهنگ متناوب (ایجاد تغییر جزیی اما محکم در عنصر و یا در میان فواصل آن)، آهنگ پیش‌رونده (تکرار عنصر با افزودن تغییری مداوم در آن) و آهنگ پیاپی (انتقال تدریجی از شکلی به‌شکل دیگر و از وضعیتی به‌وضعیتی دیگر) است(پهلوان، ۱۳۹۰: ۳۷).



تصویر۲۱. ترکیب متقاطع با توجه به قرارگیری خط کرسی، کمربند کشیده یاء و حروف افراشته در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: همان.



تصویر۲۲. ترکیب‌بندی متقاطع با توجه به قرارگیری خط کرسی، کمربند کشیده یاء و حروف افراشته در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان.

تصویر۲۳. رعایت دو کرسی اصلی جهت توازن حروف در کتیبهٔ امامی اصفهانی، مأخذ: همان.

تصویر۲۴. رعایت چهار کرسی اصلی جهت توازن حروف در کتیبهٔ شهیدمشهدی، مأخذ: همان.

وجود دارد. این دو هنرمند با کشیده‌تر نوشتن حروف افراشته، علاوه بر ایجاد تعادل و تباین بصری، آهنگ بصری را نیز در دو کتیبه ایجاد کرده‌اند. علاوه بر آن توالی حروف و آهنگ بصری متناوب در حروف گرداندام دو کتیبه وجود دارد که این نوع برخورد، از تشابهات کار این دو هنرمند است.

وجوه تشابه و تفاوت در تعادل بصری دو کتیبه

تعادل در دو کتیبه با چیدمان افراشته‌ها، چیدمان مناسب کلمات در کنار هم و استفاده از فضای مثبت و منفی در کتیبه شکل گرفته است. همانطور که گفته شد، در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی نیمهٔ بالا، خلوت‌تر از نیمهٔ پایین آن است، بنابراین سنگینی بیشتری در نیمهٔ پایین وجود دارد و به دلیل تجمع حروف افراشته، نیمهٔ نخست کتیبه شلوغ‌تر از نیمهٔ دوم آن است. اما در کتیبهٔ شهیدمشهدی، نیمهٔ بالایی شلوغ‌تر از نیمهٔ پایین است و چیدمان منتشر در کل کتیبه مشاهده می‌شود. فشردگی حروف و کلمات در نیمهٔ دوم کتیبه وجود دارد و فواصل بین حروف یکنواخت نیست. این موارد در تعادل و تناسب دو کتیبه نقش تعیین کننده‌ای دارد.

وجوه تشابه و تفاوت در تباین بصری دو کتیبه

وجود تباین در دو کتیبه، تنوع و تأثیرات بصری را ایجاد و بیان بصری را تقویت کرده است. افراشته‌ها در دو کتیبه تضادی با اشکال دیگر حروف دارد که سبب تباین در کتیبه شده است. انتخاب رنگ برای دو کتیبه تقریباً مشابه است. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی رنگ زرد برای قلم ثلث و رنگ لاجوردی برای زمینه کار شده است. این نوع رنگ‌بندی در بیشتر کارهای این هنرمند، به خصوص در کتیبه‌های او در مسجد گوهرشاد مشاهده می‌شود. همین رنگ‌بندی در کتیبه شهیدمشهدی نیز وجود دارد. تباین حاصل از چیدمان حروف مورب در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی با نظمی منطقی انجام شده است. تباین در کتیبه شهیدمشهدی وجود دارد، با این تفاوت که در این کتیبه دیگر مورب‌های منظم مشاهده نمی‌شود و قرارگیری مورب‌ها حالتی تهاجمی به خود گرفته و حرکت را در کتیبه نمایان می‌کند. اِعراب‌گذاری جهت پر کردن فضای خالی در هر دو کتیبه مشاهده می‌شود که در برخی قسمت‌ها قرارگیری نامناسبی دارد. به فراخور استفاده از اِعراب‌گذاری با کارکردی آهنگین، ترکیبی منتشر در کتیبهٔ شهیدمشهدی ایجاد شده است که سبب چرخش چشم در برخی قسمت‌های آن می‌شود. همین ترکیب نیز در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی وجود دارد، اما با توجه به تعداد اِعراب‌های کمتر نسبت به کتیبهٔ شهیدمشهدی، با نظم بیشتری شکل گرفته و فضای منفی بیشتری در کتیبه مشاهده می‌شود. (تصویر ۱۷ و ۱۸).

وجوه تشابه و تفاوت در تناسبِ دو کتیبه

به فراخور استفاده از کمربند کشیدهٔ یاء راجعه در هر دو کتیبه،

قاب به دو قسمت مساوی تقسیم شده است(تصویر ۱۹ و ۲۰). از تفاوت‌های موجود در شکل‌گیری تناسبات دو کتیبه نحوه قرارگیری حروف، شلوغی و تراکمی است که در بخش تفاوت در تعادلِ دو کتیبه، بیان شد.

وجوه تشابه و تفاوت در کرسی‌بندی دو کتیبه

کرسی‌بندی در هر دو کتیبه وجود دارد و ترکیب متقاطع با توجه به کرسی، کمربند کشیده یاء راجعه و استفاده از افراشته‌ها ایجاد شده است(تصویر ۲۱ و ۲۲).

کرسی‌بندی دو کتیبه متفاوت است. کتیبهٔ امامی‌اصفهانی

جدول ۱. تحلیل بصری دو کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمد حسین شهید مشهدی در صحن عتیق، مأخذ: نگارنده.

ویژگی‌ها	کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی	کتیبهٔ محمدحسین شهیدمشهدی
محل	پیشانی ایوان طلای صحن عتیق	پیشانی ایوان نقاره‌خانه صحن عتیق
متن	احداثیه	مذهبی
تاریخ	۱۰۸۵ ق	۱۲۶۰ ق
فن اجرا	کاشی معرق	کاشی هفت رنگ
خط	ثلث جلی	ثلث جلی
قالب	طوماری دو طبقهٔ کمربندی	طوماری دو طبقهٔ کمربندی
تعداد کرسی	دو کرسی	چهار کرسی

جدول ۲. تحلیل بصری دو کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمد حسین شهید مشهدی در صحن عتیق، مأخذ: همان.

عوامل بصری تأثیرگذار در ترکیب دو کتیبه	کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی	کتیبهٔ محمدحسین شهیدمشهدی
آهنگ بصری	آهنگ بصری متناوب در حروف افراشته و گرداندام	آهنگ بصری متناوب در حروف افراشته و گرداندام
تباین	وجود افراشته‌ها، نوع رنگ‌بندی و چیدمان منظم حروف مورب، تباین را شامل شده است.	وجود افراشته‌ها، نوع رنگ‌بندی و چیدمان نامنظم حروف مورب، تباین را شامل شده است.
تعادل	با توجه به چیدمان حروف افراشته و گرداندام در کنار هم و کمربند حروف، تعادل ایجاد شده است.	با توجه به چیدمان حروف افراشته و گرداندام در کنار هم و کمربند حروف، تعادل ایجاد شده است.
تناسب	استفاده از کمربند حروف و تقسیم قاب کتیبه به دو نیمهٔ مساوی.	استفاده از کمربند حروف و تقسیم قاب کتیبه به دو نیمهٔ مساوی.
تراکم و فشردگی حروف	نیمهٔ بالای کتیبه، خلوت‌تر از نیمهٔ پایین است و سنگینی بیشتری درنیمهٔ پایین کتیبه وجود دارد و به دلیل تجمع حروف افراشته، نیمهٔ نخست کتیبه آهنگ بصری بیشتری نسبت به نیمهٔ دوم دارد.	نیمهٔ بالای کتیبه شلوغ‌تر از نیمهٔ پایین آن است و فشردگی حروف و کلمات در نیمهٔ دوم کتیبه بیشتر است.
رنگ	خط زرد بر زمینه لاجوردی	خط زرد بر زمینه لاجوردی
فضای مثبت و منفی	ــــــــــــــــــــــــ	استفاده از خاصیت فضای منفی حروف و هماهنگی ایجاد شده در به کارگیری حروف «ح» در کنار یکدیگر و عبور الف از داخل فضای منفی حروف
ترکیب‌بندی	عمود، متقاطع، مورب، منتشر	عمود، متقاطع، مورب، مثلث، منتشر

براساس دو کرسی اصلی شکل گرفته است، یک کرسی در قسمت پایین و کرسی دیگر در قسمت بالای آن است. اما در کتیبهٔ شهیدمشهدی چهار کرسی اصلی وجود دارد. دو کرسی در قسمت پایین و دو کرسی در قسمت بالای کتیبه است. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی، تمامی حروف با نظمی معین بر دو کرسی اصلی قرار گرفته است. بر این اساس، ترکیبی آرام در این کتیبه مشاهده می‌شود. اما در کتیبهٔ شهیدمشهدی حروف با تراکم و فشردگی بیشتر در لابه لای هم قرار گرفته است، بنابراین کتیبه دارای حرکت و تعرض بیشتری است و فضایی پر تحرک در آن وجود دارد(تصویر ۲۳ و ۲۴).

جدول ۳. مشخصات کتیبه‌های طوماری ثلث محمدرضا امامی‌اصفهانی در صحن عتیق، مأخذ: همان.

محل کتیبه	متن و	قالب	آهنگ بصری		ترکیب عمودی	ترکیب متقاطع	ترکیب مثلث	ترکیب منتشر	بخشی از کتیبه
ساقهٔ گنبد	احداثیه ۱۰۸۶	لوحی – طوماری دوطبقهٔ کمربندی	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	در برخی از قسمت‌ها فشردگی بین حروف افراشته و دیگر حروف مشاهده می‌شود.	دارد	دارد	دارد	ندارد	
پیشانی ایوان طلای نادری	احداثیه ۱۰۸۵	طوماری، دوطبقهٔ کمربندی	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	نیمه پایین کتیبه فشردگی بیشتری دارد و سمت راست کتیبه، متراکم‌تر از نیمهٔ سمت چپ آن است.	دارد	دارد	دارد	ندارد	
حاشیهٔ بازسازی شدهٔ ایوان طلای نادری	مذهبی ۱۰۸۵	طوماری مادرو بچه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	قسمت پایین کتیبه فشرده‌تر است.	دارد	ندارد	دارد	دارد	
پیشانی ایوان عباسی	مذهبی ۱۰۵۹	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	
حاشیهٔ بیرونی ایوان کوچک میان ایوان عباسی	مذهبی ۱۰۵۹	طوماری دو طبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	تراکم بین حروف در کل کتیبه تقریباً برابر است.	دارد	ندارد	دارد	دارد	
کمرگاه دومین ایوانچهٔ ضلع جنوبی صحن عتیق	مذهبی ۱۰۵۹	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	ندارد	دارد	
درون ایوانچهٔ چهارم در ضلع جنوبی ورودی گنبد الله وردی‌خان	مذهبی -----	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	تراکم در دو نیمه تقریباً برابر است	دارد	دارد	دارد	دارد	
کمرگاه نخستین ایوانچهٔ ضلع شرقی	مذهبی ۱۰۵۹	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	تراکم در نیمهٔ اول و پایین کتیبه بیشتر است	دارد	دارد	دارد	دارد	
کمرگاه ایوانچهٔ سوم ضلع شمالی؛ سمت چپ ایوان عباسی	مذهبی ۱۰۵۹	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گرداندام	تراکم در دو نیمه تقریباً برابر است	دارد	دارد	دارد	دارد	

جدول ٤. مشخصات کتیبه‌های طوماری ثلث محمدحسین شهید مشهدی در صحن عتیق

محل کتیبه	متن و تاریخ «ق»	قالب	آهنگ بصری	تراکم و فشردگی حروف	ترکیب عمودی	ترکیب متقاطع	ترکیب مثلث	ترکیب منتشر	بخشی از کتیبه
پایه گنبد (از طرف پشت بام توحید خانه)	مذهبی – احداثیه ۱۲۷۴	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	تراکم در دو سطر بالا بیش از دو سر پایین است و در ۴ سطر نیمهٔ دوم کتیبه متراکم‌تر است.	دارد	دارد	دارد	ندارد	
پیشانی ایوان ساعت	مذهبی ۱۲۶۱	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	
حاشیه ایوان ساعت	مذهبی – احداثیه ۱۲۶۲	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	در دو نیمه برابر	دارد	دارد	دارد	ندارد	
حاشیه ایوان عباسی	مذهبی – احداثیه ۱۲۶۲	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	
درون ایوان کوچک میان ایوان عباسی	احداثیه ۱۲۱۱ (۱۲۶۱)	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها	فقط در انتهای نیمه پایین سمت چپ تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	
پیشانی ایوان نقاره‌خانه	مذهبی ۱۲۶۰	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	
حاشیه ایوان نقاره‌خانه	مذهبی ۱۲۶۱	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	
کمرگاه ایوان نقاره‌خانه از طرف بست پایین خیابان	مذهبی ۱۲۶۱	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	در دو نیمه برابر است	دارد	دارد	دارد	دارد	
پیشانی ایوان نقاره‌خانه از طرف بست پایین	احداثیه ۱۲۷۶	طوماری – کمربندی، دوطبقه	متناوب با افراشته‌ها و حروف گردانندام	نیمه دوم بیش از نیمه اول تراکم دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	

نتیجه

حرم امام رضا (ع) با داشتن تزیینات مختلف، زمینه مناسبی جهت شناسایی هنر اسلامی محسوب می‌شود. کتیبه‌های این مجموعه، با خطوط مختلف و گونه‌های متنوع، قابلیت‌های بصری زیادی دارد. برخی از این کتیبه‌ها را خوشنویسان مشهور هر عصر کتابت کرده‌اند. در این مقاله دو کتیبه از صحن عتیق حرم امام رضا (ع) به کتابت محمدرضا امامی‌اصفهانی از دورهٔ صفوی و محمدحسین شهیدمشهدی از دورهٔ قاجار، به منزلهٔ نمونه‌ای از کتیبه‌های صحن عتیق جهت تحلیل انتخاب شد. بررسی و مقایسه‌ای بین مهمترین قابلیت‌های بصری تأثیرگذار بر ترکیب‌بندی آنها صورت گرفت و در این مقایسه نکات مشترک و متمایزی مطرح گردید.

یکی از سؤال‌های مقاله این مطلب بود که جنبه‌ها و عوامل بصری مؤثر در ترکیب دو کتیبهٔ ثلث طوماری از محمدرضا امامی‌اصفهانی و محمدحسین شهیدی مشهدی چه مواردی را شامل می‌شود ؟ می‌توان گفت که ساختار و شکل منعطف قلم ثلث، ویژگی حروف، عرض قلم، نحوهٔ قرارگیری کلمات در کتیبه، ارزش دید ناظر از کتیبه، کیفیت‌های بصری نظیر آهنگ بصری، تعادل، تباین، تناسب و کرسی‌بندی از عوامل تأثیرگذاری است که در ترکیب دو کتیبه نقش تعیین کننده‌ای دارد.

سؤال دیگر این مطلب بود که از کدام ویژگی‌های حروفِ قلم ثلث در ترکیب این دو کتیبه استفاده شده است؟ در پاسخ به این سوال می‌توان گفت که در این دو کتیبه از حروف افراشته، گرداندام و کشیده مانند یاء راجعه استفاده شده است. با استفاده از حروف افراشته، آهنگ بصری متناوب و حرکت‌های عمودی ایجاد شده است. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی به دلیل تجمع حروف افراشته، نیمهٔ نخست کتیبه شلوغ‌تر از نیمهٔ سمت چپ آن است. در کتیبهٔ شهیدمشهدی نیز با توجه به قرارگیری حروف، نیمهٔ سمت چپ کتیبه فشرده‌تر از نیمه سمت راست آن است و تناوب آهنگ بصری بر افراشته‌ها در نیمه سمت راست کتیبه، بیشتر است. آهنگ و تعادل بصری در دو کتیبه با قرارگیری حروف گرداندام و ارتباط و توالی حروف نسبت به هم وجود دارد. علاوه بر آن در دو کتیبهٔ مذکور به دلیل وجود خط کرسی و کمربند کشیدهٔ حرف یاء، حرکت‌های متقاطع نیز مشاهده می‌شود. استفاده از یاء راجعه، دو کتیبه را به دو نیمه مساوی در بالا و پایین تقسیم کرده است. کاربرد شکل خاصی از میان شکل‌های مختلف یک حرف نیز وجود دارد، مثلاً استفاده از واژه‌های «الف» و «لا» به صورت اریب در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی و استفاده از حروفی مانند «لا» و سرکش «ک» به صورت اریب در کتیبهٔ شهیدمشهدی تأثیرگذار است. در کتیبهٔ امامی اصفهانی قرارگیری «ک» در کلمهٔ «کتبه» و «ل» در کلمهٔ «ملکه» به صورت اریب کار شده تا با افراشته‌های اریب ابتدای سطر همخوانی داشته باشد. در کتیبهٔ شهیدمشهدی با مورب نوشتن حرف «ک» در کلمهٔ «کمشکوه» تعادلی با «لا» در نیمهٔ سمت چپ کتیبه ایجاد کرده است. اِعراب‌گذاری در هر دو کتیبه، فضای منفی کتیبه را پر کرده و ترکیب منتشر در دو کتیبه وجود دارد.

سؤال دیگر مقاله این مطلب بود که چه شباهت و تفاوت‌های بصری در این دو کتیبه وجود دارد؟ می‌توان گفت از جمله نکات مشترک دو کتیبه، نوع خط و ویژگی حروف آن است. خط هر دو کتیبه ثلث جلی است که در قالب طوماری دو طبقه کمربندی ایجاد شده است. ویژگی حروف در دو کتیبه نقش بسزایی دارد. با توجه به کاربرد خط ثلث در این کتیبه‌ها، حروف افراشته، گرداندام و کشیده در هر دو کتیبه است که سبب ایجاد کیفیت‌هایی نظیر آهنگ بصری، تعادل، تباین و تناسب شده است. این موارد از مهمترین عوامل در ترکیب این کتیبه‌ها محسوب می‌شود. در هر دو کتیبه نوشتار با خط زرد و زمینه آبی لاجوردی است. استفاده از حروف افراشته اریب در هر دو کتیبه مشاهده می‌شود، اما نحوه قرارگیری این حروف تفاوت‌هایی دارد. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی، حروف اریب با نظم و به موازات یکدیگر قرار دارد، اما در کتیبهٔ شهیدمشهدی این چیدمان کمی متمایز است و در نیمهٔ دوم کتیبه جهت حروفِ مورب تغییر کرده چنانکه ترکیب مثلثی ایجاد شده است. با توجه به چیدمان حروف، طراحی حروف نیز در کتیبه شهیدمشهدی مشاهده می‌شود. به نحوی که این هنرمند با تمتع از فضای منفی حروف و چیدمان الف‌های عمود در لابه‌لای فضای منفی حروف و ثنویت در حرف «ح» نوعی طراحی حروف را در این کتیبه ایجاد کرده است. از عوامل متمایزکنندهٔ دو کتیبه، تعادل و تقارن موجود در آن است. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی، چیدمان حروف به نحوی است که قسمت بالای کتیبه خلوت‌تر از قسمت پایین آن است و نیمه نخست کتیبه به دلیل ازدیاد الف‌ها، شلوغ‌تر از نیمه دوم است، اما فواصل حروف در کل کتیبه مراعات شده است. در کتیبه شهیدمشهدی، عکس این قضیه وجود دارد و قسمت بالای کتیبه شلوغ‌تر از قسمت پایین آن است و فشردگی بیشتری در نیمه دوم کتیبه مشهود است. از عوامل

دیگری که سبب تمایز دو کتیبه شده، استفاده از خط کرسی است. در کتیبهٔ امامی‌اصفهانی از دو خط کرسی اصلی، یکی در نیمهٔ اول و دیگری در نیمهٔ دوم کتیبه استفاده شده و تمامی حروف با نظم و منطق خاصی بر روی کرسی قرار گرفته است و با وجود حروف افراشته و مورب، تومأنینگی و آرامش در این کتیبه وجود دارد. اما در کتیبهٔ شهیدمشهدی، از چهار خط کرسی اصلی استفاده شده است. دو خط کرسی در نیمهٔ اول و دو خط کرسی در نیمهٔ دوم کتیبه وجود دارد و حروفی که به صورت فشرده در لابه‌لای هم چیدمان شده است.

در کتیبهٔ محمدرضا امامی‌اصفهانی اندازهٔ طول و عرض کتیبه ۱/۱ × ۸/ ۹ م است و تعداد کلمات موجود در این کتیبه حدود ۲۹ – ۳۰ کلمه است. اگر در این کتیبه، تناسب مورد نظر برقرار شود، عدد ۹۰ / ۸ بدست می‌آید که نشان دهنده، ۸ مربع و ۹ دهم یک مربع است که در آن کلمه چیده می‌شود. با نظر به کتیبه محمدرضا امامی‌اصفهانی این تقسیم به درستی رعایت شده و اگر کتیبه بر این تعداد مربع تقسیم شود، در هر مربع حدود ۳ و نیم کلمه وجود دارد. کتیبهٔ محمدحسین شهیدمشهدی، با اندازهٔ طول و عرض ۱/۳ × ۱۲/۵ است. تعداد کلمات موجود در این کتیبه حدود ٤٤ کلمه است. با توجه به موارد گفته شده اگر در این کتیبه، تناسب مورد نظر برقرار شود، عدد ٦١ / ۹ بدست می‌آید که نشان دهنده، ۹ مربع و ٦ دهم یک مربع است که در آن کلمه چیده می‌شود، چنانکه در هر مربع حدود ٤ و نیم کلمه باید قرار بگیرد، که البته این تعداد در هر مربع این کتیبه وجود ندارد. در این کتیبه فشردگی حروف در قسمت انتهایی کتیبه بیشتر است و در ابتدای این کتیبه، کلمات با فاصله مناسبی از یکدیگر کتابت شده، اما هرچه به انتهای کتیبه می‌رسد، فضای کمتری وجود دارد و کلمات فشرده‌تر است، شاید اگر در این کتیبه تناسب کلمات برای کتابت به درستی مراعات می‌شد، نسبت چیدمان کلمات در ابتدا و انتهای کتیبه یکنواخت بود و فشردگی کمتری در انتهای کتیبه وجود داشت. بر این اساس کتیبه شلوغ به نظر می‌رسد و تراکم و حرکت بیشتری نسبت به کتیبهٔ امامی‌اصفهانی دارد. از مهمترین عوامل زیبایی و استحکام این دو کتیبه، ترکیب‌بندی‌های مناسب با استفاده از کیفیت‌های بصری و خاصیت حروف است. با این وجود تأثیرات ناشی از تفاوت درکیفیت‌های بصری و کرسی‌بندی، تغییراتی را در نوع ترکیب‌بندی این دو کتیبه ایجاد کرده است.

منابع و مأخذ

اصفهانی، میرزا حبیب. ۱۳٦۹. *تذکره خط و خطاطان*، تهران: مستوفی.

اعتضادپور، علی. ۱۳٤٤. «ابنیه آستان قدس (ایوان طلای صحن عتیق)»، در: نامه‌آستان قدس، ش ۲– ۳: ۲۲۲ – ۲۳۰.

آیت‌الهی، حبیب‌الله. ۱۳۹۰. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران: سمت.

ایرانی مدیر جریده چهره نما، عبدالحمید. بی تا. *پیدایش خط و خطاطان*، تهران: یساولی.

پهلوان، فهیمه. ۱۳۹۰. *ارتباط تصویری از چشم انداز نشانه شناسی*. تهران: دانشگاه تهران.

حسینی، سیدهاشم. ۱۳۸۸. «*مقایسه ویژگی‌های هنر کتیبه‌نگاری عصر صفوی در دو مجموعه شاخص شیعی ایران: حرم مطهر امام رضا (ع) و بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی*»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش۱۱: ص ۱۰۵ – ۱۳۲.

حسینی، سید هاشم، طاووسی، محمود. ۱۳۸۵. «*تحول هنر کتیبه‌نگاری عصر صفوی با توجه به کتیبه‌های صفوی مجموعه حرم امام رضا (ع)*»، کتاب ماه هنر، ش ۹۲ و ۹۱: ص ٦٤ – ۵۸.

خراسانی، ملاهاشم. ۱۳٤۷. منتخب *التواریخ*، تهران: اسلامیه.

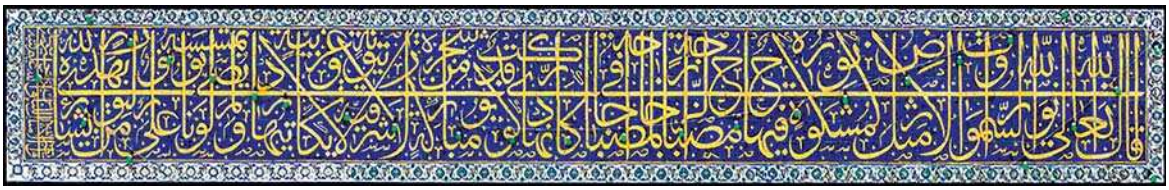
دهخدا، علی‌اکبر .۱۳۷۷. *لغت نامه دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.

داندیس، دونیس اِ. ۱۳۸۵. *مبادی سواد بصری*. ترجمه مسعود سپهر. تهران: سروش.
یعقوب‌بن‌حسن سراج‌شیرازی. ۱۳۷٦. *تحفه‌المحبین*، به‌کوشش ایرج افشار و کرامت‌رعنا حسینی، تهران: نقطه.
سیدی، مهدی. ۱۳۷۸. *تاریخ شهر مشهد* (از آغاز تا مشروطه)، تهران: جامی.
شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۱. «*بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی دوران تیموریان و صفویان*»، در: علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، ش ٤۳: ص ٦۲ – ۱۱۱.
صحراگرد، مهدی. ۱۳۹۰. «*مروری بر احوال و آثار محمدحسین شهیدالمشهدی در حرم امام رضا (ع)*» در: *جلوه‌های هنری مکتب قاجار در آستان قدس رضوی*، به‌کوشش علی ثابت‌نیا، مشهد: آفرینش‌های هنری آستان‌قدس رضوی، ۱۳۹۰، ص ۳٦ – ٤٥.
صحراگرد، مهدی. ۱۳۹۲. *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی* (کتیبه‌های مسجد گوهرشاد). به‌کوشش گروه هنرپژوهی رضوان. مشهد: آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
صحراگرد، مهدی. ۱۳۹٤. *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی* (کتیبه‌های صحن عتیق). به‌کوشش گروه هنر پژوهی رضوان، مشهد: آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
فراست، مریم (۱۳۸۵). «*به‌کارگیری شاخصه‌های معماری اسلامی در معماری مسجد محله؛ با تأکید بر کتیبه و نقوش هندسی*»، در: دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، دوره ۲، ش ٤: ص ٦۱ – ۸٤ .
فضائلی، حبیب‌الله. ۱۳٦۲. تعلیم خط. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
فلدمن، ادموند بورک. ۱۳۷۸. *تنوع تجارب تجسمی*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: سروش.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا. ۱۳۸۸. *فرهنگ اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.
کرامتی، محسن. ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی. تهران: چکامه.
کاریونی، استفانو، ماسویا، توموکو. ۱۳۸۱. کاشی‌های ایرانی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مطالعات هنر اسلامی.
کریر، راب. ۱۳۸٤. *تناسب در معماری*. ترجمه محمد احمدی‌نژاد. اصفهان: خاک.
گارت، لیلیان. ۱۳۸۱. *مبانی هنرهای تجسمی* (به‌شیوه ای خلاق). تهران: اسرار دانش.
معین، محمد. ۱۳۸۱. *فرهنگ فارسی*، به‌اهتمام عزیزالله علیزاده. تهران: فردوس.
مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸٦. «*طبقه‌بندی کتیبه‌ها در معماری دوره صفوی*» در: مجموعه مقالات خوشنویسی گردهمایی مکتب اصفهان، به‌اهتمام مهدی صحراگرد، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۸٦ – ۹٥.
مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۷. *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی* (تزیینات معماری)، تهران: سمت.
مؤتمن، علی. ۱۳٤۸. *تاریخ آستان قدس رضوی*، مشهد: افست.
میرزاابوالقاسمی، محمد صادق. ۱۳۸۷. *کتیبه‌های یادمانی فارس*، تهران: فرهنگستان هنر.
حسین‌بن‌علی‌اکبرموسوی مغانی. ۱۳٤۱. بهشت شرق، مشهد: زوار.
ونگ، وسیوس. ۱۳۸۷. *اصول فرم و طرح*، ترجمه *آزاده بیدار* بخت، نسترن لواسانی، تهران: نشرنی.
مصاحبه
عبادی، محسن. ۱۳۹٦. مصاحبه در مکتب هنر رضوان، مشهد، ۲٤ / ۲/ ۱۳۹٦

A Comparison ofCompositionsofTwo Scroll ThuluthInscriptions by Muhammad Reza EmamiIsfahani and Muhammad HossainShahidMashhadiin the Old Courtyard of the Holy Shrine of Imam Reza (AS)

Samira Sadat Danandeh, MA in Graphic Design, Lecturer, Department of Urban and Graphic design, EqbalLahoori Institute of HigherEducation, Mashhad, Iran.

Recieved: 2016/4/16 Accepted: 2017/4/8



Old Courtyard is one of the oldest parts of the holy shrine of Imam Reza (AS) in which various methods of decorations are used. An important group of these decorations are inscriptions which are installed on the porticos and their pillars. Thuluth scroll inscriptions have the most functions in this collection. Some of these inscriptions are written by artists such as Muhammad Reza EmamiIsfahani of the Safavid era and M.H. ShahidMashhadi of the Qajar era. In the inscriptions by these artists, special visual basics are used toconsolidate the composition of the inscriptions. In this article, it is attempted to ascertain the composition, influential factors on composition such as features of the letters, some of the visual qualities as well as baseline setting, and to identify the compositional difference between these two inscriptions.The research questions are:What are the visual aspects and factors affecting the composition of two scroll-thuluth Inscriptions by Muhammad Reza EmamiIsfahani and Muhammad HossainShahidMashhadi? Which features of the letters of Thuluth script are used in the composition of these two inscriptions? What are the visual similarities and differences in these two inscriptions? This research was conducted as a casedescriptive study; data and images were collected via library sources and interview as well asthe image archive of the Artistic Creations Institute of AstanQuds Razavi. The results show that in both inscriptions, main features of the Thuluthscript, such as verticals, horizontal and curved letters are used in creating important visual forms such as visual song, balance, contrast and proportion to makethe composition. Using recurrent yā, baseline setting, horizontal, vertical and diagonal moves exist in both inscriptions as well. In all these cases, some differences can be seen in the use of these qualities that eventually led to the creation of a peaceful atmosphere in the inscription by M.R. EmamiIsfahani, and a vibrant atmosphere in the inscription by Muhammad HussainShahidMashhadi.

Keywords: Old Courtyard, Scroll Inscription, Visual Qualities, Composition, Muhammad HussainShahidMashhadi, Muhammad Reza EmamiIsfahani.