

مقایسه ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دوشیوه‌ی صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)

روح الله اسحاق زاده^۱، حمید صادقیان^۲، الهام روحانی اصفهانی^۳

^۱ مدرس مدعو دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

^۲ عضو هیات علمی دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

^۳ کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۳)

چکیده

کلام و تصویر، دو عامل مهم برای ایجاد ارتباط هستند. در خوشنویسی، انتقال پیام از طریق تصاویر و کلمات، دارای ساختار تجسمی است. حضور اصول و قواعد در کنار زیبایی و توجه به کیفیت‌های بصری، این خط را از نظر بصری و ساختار زیبا‌شناختی ممتاز نموده است. آثار میرعماد در میان خوشنویسان دوره صفوی، نمایش اوج تکامل این خط پس از گذشت چند قرن می‌باشد. این مقاله با گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به روش توصیفی-تحلیلی، به مقایسه کیفی گریده‌ای از آثار میرعماد و امیرخانی پرداخته، تلاش دارد تا ارتباطات عینی و ادراکی در دوشیوه‌ی صفوی و معاصر را بررسی نماید. پرسش‌های قابل طرح عبارتند از این که؛ چه نیازی به ایجاد ارتباطات ظاهری و پنهانی در خط نستعلیق وجود دارد؟ و نقش دانش بصری در ادراک این ارتباطات و اساساً وجود افتراق و تفاضل میان نمونه آثار مشابه ارایه شده دو هنرمند چیست؟ نتیجه بررسی‌ها حکایت از حساسیت بیشتر هنرمند صفوی بر ارتباطات عینی و ادراکی عناصر بصری نسبت به هنرمند معاصر دارد چنانکه درک این ارتباطات، علاوه بر لزوم شناخت اصول و قواعد خط، نیازمند شناخت روابط میان عناصر تجسمی و کیفیت‌های بصری موجود در آثار خوشنویسی خط نستعلیق می‌باشد.

واژه‌های کلیدی

روابط بصری، نستعلیق، صفوی، معاصر، میرعماد، امیرخانی.

مقدمه

"با مروری کوتاه در تاریخچه تحولات خوشنویسی ایران می‌توان به این نتیجه رسید که ارزش تصویری خط نستعلیق و زیبایی منحصر به فرد آن، به شکل قابل توجهی، کنش ارتباطی خود را در آثار مکتوب فرهنگ ایران نشان داده است و آنچه که در جوهرهای خط نستعلیق اهمیت اساسی دارد، نهایت کمال وایده‌آل در زیبایی‌آنی آن است که هر هنرمند خطاطی در روش خاص خود بایستی آن را الگوی تجربیات آفرینش آثار خود قرار دهد" (رشوند، ۱۳۹۱، ۱۰۹).

امروزه با توجه به اهمیت خط نستعلیق به عنوان عروس خطوط اسلامی و زیباترین خط متون فارسی، فعالیت تحقیقاتی جامع، کافی و کاربردی در بحث اصول و قواعد زیبایشناسی آن انجام نشده است. اساساً بدون تجزیه و تحلیل دقیق و منطقی در آثار خوشنویسان بزرگ و شاخص هر دوره، نمی‌توان به تحولات جدید در عرصه خوشنویسی راه پیدا کرد. تاکنون پژوهش‌های معددودی در بحث مبانی بصری خط نستعلیق انجام شده است اما در هیچ یک از آنها، ارتباط بصری عینی و روابط پنهان عناصر تجسمی و نیز کیفیت‌های بصری موجود در آثار خوشنویسی نستعلیق مورد تحلیل جدی قرار گرفته نشده است.

"علایم و سمبول‌هایی که مابداز زبان و کلام می‌گوییم، در روزگارهای پیشین به صورت رشتہ‌ای از تصاویر ساده ترسیم می‌شدند و این تصاویر ساده، نتیجه‌ی محسوسات بشر بودند" (داندیس، ۱۳۸۵، ۲۹). "شکل گیری نظام علماتی در قالب حروف، برای بیان اندیشه و مفاهیم ذهنی از گذشته‌های دور صورت می‌گرفت. با استفاده از علایم نوشتاری در صورت وجود فاصله‌ی زمانی و مکانی، دریافت معنا نیز ساده‌تر گردید" (oramini، ۱۳۹۰، ۷۶). در واقع "تمامی زبان از تصاویر آغاز شد و به صورت تصویرنگاری درآمد که در آن شکل‌های ساده با معانی روشن و واضح به کاررفت، سپس به واحدهای آوایی تبدیل شد و سرانجام شکل الفبا به خود گرفت" (داندیس، ۱۳۸۵، ۲۷). به همین لحاظ "سبک معنایی و لحن کلمات می‌تواند برونوشه تاثیرگذارده و نمادها و کدهای جدیدی را برای موضوع تعریف کند" (oramini، ۱۳۹۰، ۷۷). این دو، هریک بر دیگری تاثیرگذار بوده، به مدد کیفیت‌های بصری در نگارش خط، علایم قراردادی، بار معنایی کلمات را تقویت نموده‌اند. چنانکه به زعم کیس؛ "هنرهای تجسمی، تجلیات عالی زبان بصری هستند" (کیس، ۱۳۷۵، ۱۶) و سرچشم‌های این زبان را می‌توان در تجلیات معانی عناصر تجسمی و ارتباط آنها با یکدیگر مشاهده نمود.

پیشینه تحقیق

مقاله‌ای با عنوان: «بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق»، تناسب در میان حروف نستعلیق را متنوع دانسته، معتقد است می‌توان این تناسب‌ها را هم از نظر اندازه و گستره حروف و هم از بابت حضور قوت‌های در گستره هر حرفی محاسبه نمود.

اسحاق زاده (۱۳۹۴) در کتاب: «اصول و مبانی خط نستعلیق»، نگاهی گرافیکی به ویژگی‌های تجسمی خط نستعلیق برپایه مطالعه تطبیقی دو شیوه داشته که این مقاله بطور اختصاصی به تشریح بخشی از مبحث آن می‌پردازد.

روش تحقیق

روش مورد نظر در این مقاله توصیفی- تحلیلی، از نوع مقایسه‌ای است. گرددواری داده‌ها با استفاده از استناد و منابع کتابخانه‌ای و اساس آن مشاهدات و تحلیل عقلی یافته‌های شخصی نگارندگان است. در این مقاله، ضمن نگاهی تحلیلی به خط نستعلیق در تطابق آن با اصول و مبانی هنرهای تجسمی، گزیده‌های از آثار منتشر شده غلامحسین امیرخانی^۱ در تطبیق با اثار میرعماد مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. انتخاب آثار ایشان، به دلیل عمومیت یافتن این شیوه در نگارش خط نستعلیق معاصر می‌باشد. وجه اشتراک میرعماد و امیرخانی، شهرت آنهاست

طاهریان (۱۳۸۲) در کتاب: «نگاهی علمی به زاویه قلم نستعلیق»، زاویه قلم و تأثیر آن بر خط نستعلیق را از منظر علمی بررسی می‌نماید همچنین در سال ۱۳۸۳ در مقاله‌ی: «میرعماد و کشیده‌های تخت»، به بررسی کشیده‌های میرعماد پرداخته و دلیل علاقه میرعماد به استفاده از کشیده‌های تخت را با زبان مبانی زیبایشناسی معاصر عنوان کرده است. قطاع (۱۳۸۳) در مقاله‌ی: «مبانی زیبایشناسی در شیوه میرعماد»، ابتدا به کرسی بندی‌های حرف و کلمه‌ها پرداخته، سپس با توجه به دستاوردهای نخست، چگونگی ترکیب بندی کلمه‌ها در سطرو چلیپا را بررسی و در نهایت نوع تراش را رائمه می‌دهد. احسنت در کتاب: «میرعماد تا حجاب شیراز؛ مروی برناقل شیوه و مکتب میرعماد و تأثیر آن در خوشنویسی»، به معرفی نمونه آثار و شیوه‌ی کار حجاب شیرازی پرداخته، انکاس شیوه‌ی میرعماد را بر آثار حجاب معرفی نموده است. حلیمی (۱۳۹۰) در کتاب: «زیبایی شناسی خط در مسجد جامع اصفهان»، تحلیلی زیبایشناسی برروی کتبیه‌های مسجد جامع اصفهان، به مثابه نسخه کامل آموزش سنتی در مقاله: «آموزش خوشنویسی»، به مثابه نسخه کامل آموزش سنتی هنر، معتقد است: آموزش خوشنویسی به عنوان نظام آموزش سنتی هنر، به لحاظ کامل بودن آموزش‌های فنی، می‌تواند فقدان اطلاعات مربوط به آموزش‌های تجسمی سنتی را جبران کند. فرید (۱۳۹۴) در

۱- ارتباطات تصویری عینی

به هرگونه ارتباط سیاهی که عیناً توسط چشم مشاهده می‌گردد، ارتباطات تصویری عینی گفته می‌شود. در این نوشتار، منظور اتصالات غیرمعمول و تزیینی است. نمونه‌ای از این نوع ارتباط در نوشتن حرف «ه» کلمه «تجده» شیوه‌ی صفوی و کلمه‌ی «گلچهره» شیوه‌ی معاصر و همچنین اتصال در کلمه‌ی «باغ» تصاویر ۱ و ۲ قابل مشاهده می‌باشد. میرعماد در مواردی بسیار اندک، بین دو حرفی که باید مجزا نوشته شود، با احتیاط تمام اتصال برقرار کرده است؛ به طوری که موجب ابهام در فرم و همچنین قرائت کلمه نشود و به زیبایی آن کمک کند (تصاویر ۳ و ۴). تصاویر ۵ تا ۸، روابط عینی را در حروف و کلمات شیوه‌ی معاصر نشان می‌دهد.

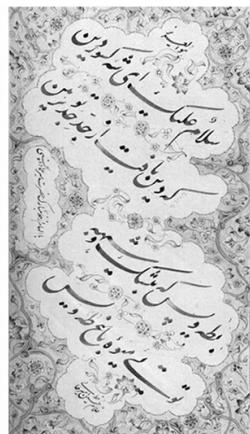


تصویر ۲- اتصالات غیرمعمول و تزیینی در چلپا.
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۸۰)

چنانکه مشهورترین خوشنویس نستعلیق در دوره‌ی صفوی، میرعماد و مشهورترین خوشنویس معاصر امیرخانی بوده، غالب نمونه‌های انتخاب شده‌ی خطوط برای مقایسه، قطعات منتخب غلامحسین امیرخانی با عنوان؛ "صحیفه هستی" می‌باشد. همچنین نمونه آثار ارایه شده از دو هنرمند، در تناسب با موضوع مقاله انتخاب شده‌اند.

ارتباطات تصویری در نستعلیق

این گونه روابط در خط نستعلیق شامل سه دسته: ارتباطات عینی، ارتباطات ادراکی و ارتباطات نگارشی هستند. در این مقاله به طور اختصاصی ارتباطات عینی و ارتباطات ادراکی یا پنهانی در دو شیوه‌ی معاصر و صفوی مورد بررسی قرار گرفته است.



تصویر ۱- اتصالات غیرمعمول و تزیینی در چلپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰)



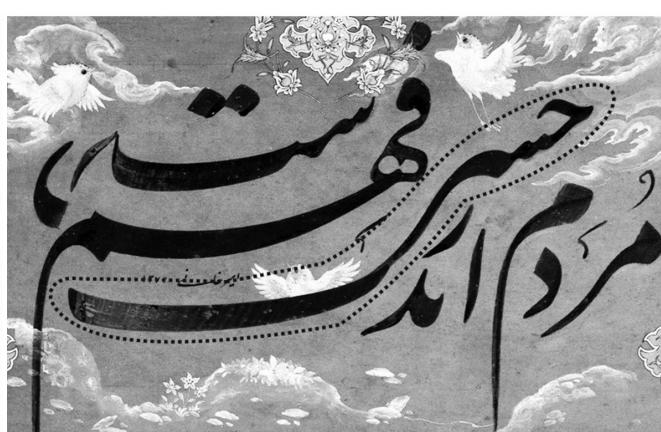
تصویر ۴- اتصال کلمات در سطر.
ماخذ: (باباشاه اصفهانی، ۱۳۹۱)



تصویر ۳- اتصال کلمات در سطر.
ماخذ: (باباشاه اصفهانی، ۱۳۹۱)



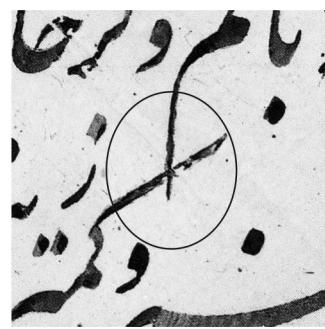
تصویر ۶- اتصال کلمات در ترکیب.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۷۶)



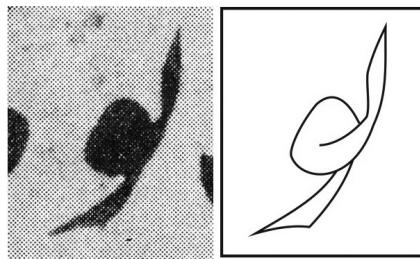
تصویر ۵- اتصال کلمات در ترکیب.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰)



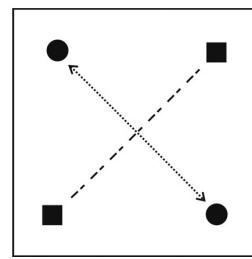
تصویر ۸- اتصال حروف در ترکیب.
ماخذ: (امیرخانی، ۲۰۱۳۷۶)



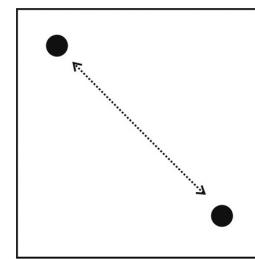
تصویر ۷- اتصال حروف در چلپا «بخشی از مصراع ۳ و ۴».
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰)



تصویر ۱۱- ارتباطات پنهان در کلمه «تو».
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۶۷)



تصویر ۱۰- ارتباط بصری نقاط مشابه.



تصویر ۹- خط مجازی حاصل از
بصری بین نقاط همسان.

بین حروف و کلمات در خط نستعلیق برقرار کرد. این ارتباطات بین عناصر مشابه مانند نقطه‌ها، سرتیزی صعود و نزول‌ها و... ایجاد می‌شود. در این قسمت، به برخی از این روابط در دو شیوهٔ معاصر و صفوی اشاره می‌گردد. در کلمه‌ی «تو» تصویر ۱۱، امتداد حرف «ت» به زیرقوت «واو» وصل می‌شود. این ارتباط در سیاهی پنهان است. در تصویر ۱۲، امتداد «ت» به وسط قوت «واو» برخورد می‌کند؛ در حقیقت ارتباط پنهانی برقرار نشده است.

در کلمه‌ی «مردان» تصویر ۱۳، زاویهٔ قلم‌گذاری «مر» دقیقاً در راستای حرف «ر» قرار می‌گیرد و یک ارتباط ادراکی در ذهن تداعی می‌گردد. زاویهٔ شروع قلم‌گذاری کلمه‌ی «مر» تصویر ۱۴ (شیوهٔ معاصر) در مسیر سیاهی «ر» نیست و به سمت بیرون سیاهی کشیده می‌شود.

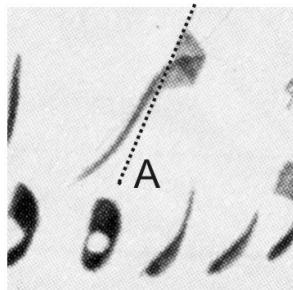
در تصویر ۱۵، قسمت فوقانی صعود و نزول کلمه‌ی «نهال» در راستای خط افق هستند و دو جزء کلمه در بهترین موقعیت نسبت به هم قرار دارند. ترتیب قرار گرفتن حروف این کلمه همانگ با مسیر فرود کلمات در ابتدای سطر است. در شیوهٔ معاصر (تصویر ۱۶) تیزی‌های بالای این کلمه در امتداد خط مایل هستند و مشاهدهٔ سرتیزی‌ها بر عکس شیوهٔ صفوی جهت از پایین به بالا را تداعی می‌کنند. این رابطهٔ پنهانی در ابتدای سطر مناسب نیست. در برخی آثار ممکن است، ناخودآگاه ارتباطات بصری ادراکی در ترکیب بندی ایجاد شود که اگر بیننده متوجه آن شود، برای چشم



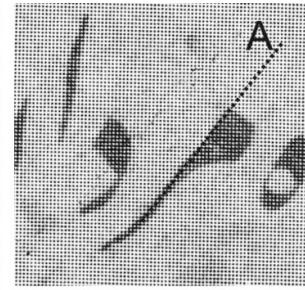
تصویر ۱۲- ارتباطات پنهان در سیاه مشق.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۷۰)

۲- ارتباطات بصری ادراکی یا پنهانی
مشاهده‌ی این نوع ارتباط با چشم امکان پذیر نیست و بینندهٔ پایانه‌اراده‌هن خود تجسم کند. نقش فضای منفی در این قسمت، بسیار حائز اهمیت است. در حقیقت نیمهٔ پنهان زیبایی خط نستعلیق، در تجسم و برقراری این نوع ارتباطات می‌باشد. هرگاه دو نقطه با فاصله، ولی مرتبط با هم مطرح شوند، علاوه بر جلوهٔ بصری دونقطه، فاصله‌ی بین آنها نیز به صورت خط ادراک خواهد شد (حليمي، ۴۰، ۱۳۹۳). همیشه بین عناصر تصویری مشابه ارتباط سریع‌تری برقرار می‌شود" (همان، ۲۲۹، ۱۰ و ۹). تصاویر ۹ و ۱۰ به خوبی ارتباط ادراکی عناصر شبیه به هم را نشان می‌دهد. ارتباطات ذهنی می‌تواند در کلمه و روابط بین کلمات و حروف در یک سطر مورد بررسی قرار گیرد. اساساً زمانی یک ترکیب بندی زیبا (موقعیت مکانی حروف و کلمات، انتخاب کشیده‌ها، نقطه‌گذاری) شکل می‌گیرد که بتوان ارتباط تصویری پنهانی مناسب و خوبی

مقایسه ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه‌ی صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)



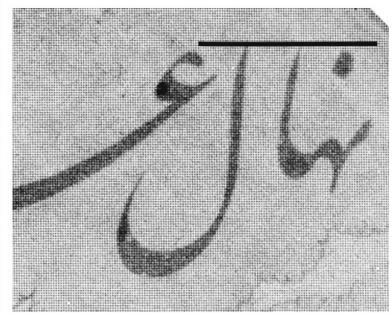
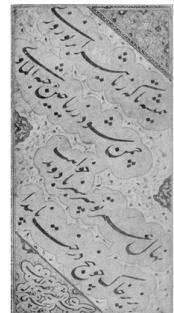
تصویر ۱۴- ارتباط ادراکی در چلپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۲۰.۱۳۸۰)



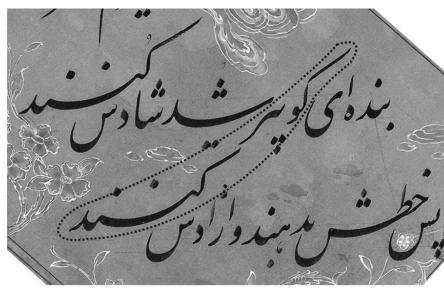
تصویر ۱۳- ارتباط ادراکی در چلپا.
ماخذ: (میرعماد، ۱۵.۱۳۵۹)



تصویر ۱۶- ارتباطات ادراکی در چلپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۷۷.۱۳۸۰)



تصویر ۱۵- ارتباطات ادراکی در چلپا.
ماخذ: (میرعماد، ۱۹.۱۳۵۹)



تصویر ۱۸- ارتباطات بصری ادراکی در چلپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۸۲.۱۲۸۰)



تصویر ۱۷- ارتباطات بصری ادراکی در ترتیب.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۸.۱۳۷۰)

محوطه‌ی A، باعث تداعی یک خط عمود بلند رین کلمات می‌شود. نوشتن متون عربی با خط نستعلیق، کاری بس دشوار است و سوره‌ی حمد یکی از مهم‌ترین سوره‌های قرآن که جایگاه بسیار ویژه‌ای در نزد مسلمانان دارد؛ هنرمندان خوشنویس بسیاری در خطوط مختلف سوره حمد را نگارش کرده‌اند و هر کدام سعی داشته آخرین توان هنری خود را در نوشتن آن بکار برند.

میرعماد نابغه‌ی تاریخ خوشنویسی توانته با به‌کارگیری زیبایی‌های ظاهری و پنهانی در این اثر، قدرت و ذوق هنرمندان ایرانی را برای جهانیان به نمایش بگذارد. در اینجا به برخی از شکفتی‌های این اثر می‌پردازیم.

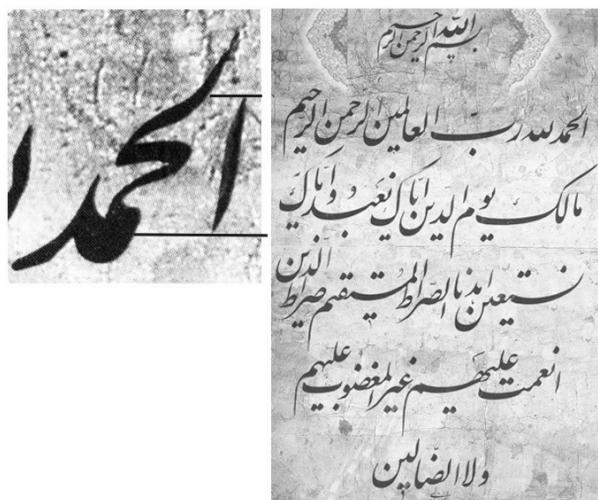
آزاده‌نده و عامل منفی در آرایش کلمات محسوب می‌گردد. تصاویر ۱۶ تا ۱۹ برخی از آنها را نشان می‌دهد. راسته‌های عمودی افقی در حرف «می» و «م» تصویر ۱۷ با فاصله‌ی کم به گونه‌ای در صفحه قرار گرفته‌اند که موجب تجسم اتصال این دو جهت در ذهن و در نتیجه تداعی شکل حرف «ـ» می‌شود. چشم در تگاه اول این دو راستا را می‌بیند. در تصویر ۱۸، قرار گرفتن مسیرکشیدگی‌های سیاهی در دو سطر، عامل ایجاد مسیر خطی از ابتدای سرکش کلمه‌ی «کو» در سطر اول تا انتهای «ـ» کلمه «ـکنند» مصروف چهارم می‌شوند. این مسیر خطی، هرچند جدا و گسسته از هم است ولی در ذهن به صورت خطی پیوسته ادراک می‌گردد. در تصویر ۱۹، ترتیب قرار گرفتن نزول هادر

هنرمند صفوی، ارتباط ادراکی شگفت‌انگیزی در کلمه‌ی «مالک» مستتر کرده است که مخاطب با مشاهده‌ی آن دچار حیرت می‌شود (تصویر ۲۲). نقاط تیز صعود و نزول‌ها و انتهاهی کلمه‌ی «مالک»، در راستای یک خط مایل قرار گرفته است؛ همچنین امتداد مسیر کشیده‌ی «ک» دقیقاً به قوت «واو» منتهی می‌گردد. بینندۀ با در نظر گرفتن این ارتباطات، لذت بصری دوچندانی از دیدن این دو کلمه‌ی برد در حالیکه در نمونه‌ی معاصر، به این ارتباطات اهمیت چندانی داده نشده (تصویر ۲۳). در تصاویر زیر، به نمونه‌های دیگری از این ارتباطات پرداخته شده است؛ همچنین امتداد مسیر تصویر ۲۶، موقعیت تک نقطه‌ی در بالا و پایین کلمه را نشان می‌دهد. تک نقطه‌های در آثار مشاهده شده از میرعماد، دقیقاً زیر هم نیستند. زیر هم قرار گرفتن تک نقطه‌ی بالا و پایین، خط عمودی را در ذهن تداعی می‌کند که بیشترین حالت تضاد را با راستای افق دارد. وی سعی کرده تقریباً در اکثر آثار خود از حالت‌های C و D استفاده کند (به خصوص تک نقطه بالا و پایین روی کشیده‌ها). شاید وی قصد داشته با برقراری بیشترین تضاد عمودی افقی، نظر بینندۀ را متوجه این کلمه کند. کاربرد این تکنیک در هنرهای تجسمی زمانی است که هنرمند برای رساندن یک پیام یا مفهوم خاصی (از تضاد شدید) استفاده می‌کند؛ به عبارت دیگر، هماهنگی و هارمونی فدای موضوع یا پیام می‌شود. تصویر ۲۷، موقعیت دونقطه و تک نقطه را نسبت به خط عمود نشان می‌دهد.

«الف» در کلمه‌ی «الحمد» شیوه‌ی صفوی (تصویر ۲۰)، مقابل حرف «ل» قرار گرفته و توانسته بهترین هماهنگی را به لحاظ موقعیت مکانی بین دو جزء کلمه ایجاد کند؛ اما در شیوه‌ی معاصر (تصویر ۲۱) این ارتباط به زیبایی شیوه‌ی صفوی نیست.



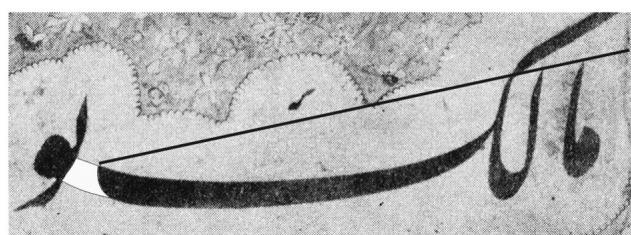
تصویر ۱۹- ارتباطات ادراکی در ترکیب.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰، ۱۲۸)



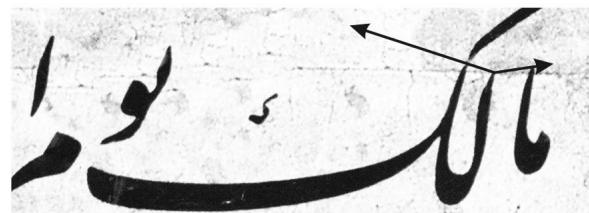
تصویر ۲۰- ارتباطات بصیری ادراکی در سوره حمد.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰)



تصویر ۲۰- ارتباطات بصیری ادراکی در سوره حمد.
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۵۹)



تصویر ۲۲- ارتباطات بصیری ادراکی در بخشی از سوره‌ی حمد میرعماد.

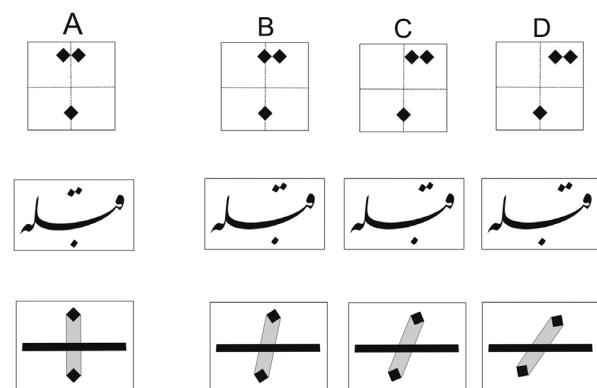


تصویر ۲۳- ارتباطات بصیری ادراکی در بخشی از سوره‌ی حمد امیرخانی.

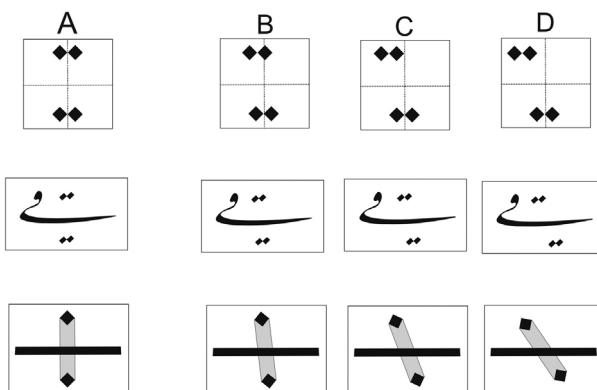
مقایسه ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه‌ی صفوی و
معاصر (میرعماد و امیرخانی)

با توجه به حالت‌های C، B و D (تصاویر ۲۵ تا ۳۱)، می‌توان گفت که هرکدام از حالت‌های مذکور، دارای وزن تصویری متفاوتی هستند. در واقع هرچقدر تضاد افق و عمود بیشتر باشد، وزن تصویری بالاتری دارد و هرچقدر هارمونی افق و عمود بیشتر باشد، وزن بصری کمتری خواهد داشت. دانستن این مطلب، در برقراری تعادل بسیار حائز اهمیت است. میرعماد از حالت A کمتر و شاید

در تصویر ۲۸، موقعیت دونقطه‌ی بالا و دونقطه‌ی پایین کلمه و سطر را نشان می‌دهد. حالت A به دلیل دونقطه‌ای بودن، تضاد را به بالاترین حد خودمی‌رساند و وزن سنگین‌تری اعمال می‌کند. هنمندیم باشد. جهت استفاده از حالت A، دلیل محکم و قانع‌کننده‌ای داشته باشد. تصاویر ۲۹ و ۳۰، موقعیت تک نقطه‌ی با سه نقطه و همچنین دونقطه با سه نقطه را نشان می‌دهد.



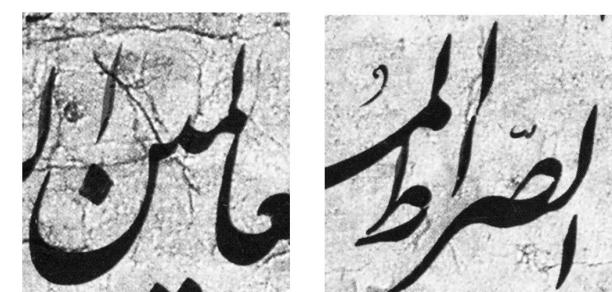
تصویر ۲۷- ارتباطات بصری ادراکی موقعیت دونقطه و تک نقطه نسبت به محور عمودی.



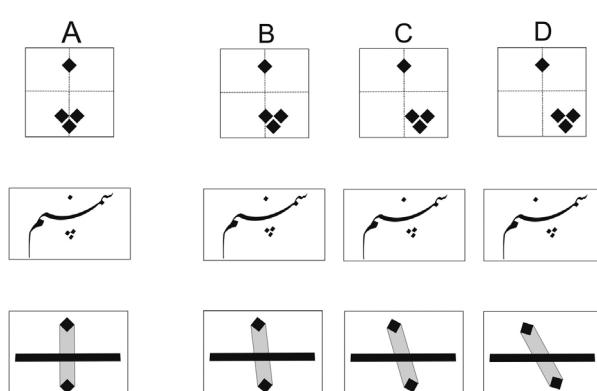
تصویر ۲۸- ارتباطات بصری ادراکی موقعیت دونقطه‌ی بالا و دونقطه‌ی پایین کلمه و سطر نسبت به محور عمودی.



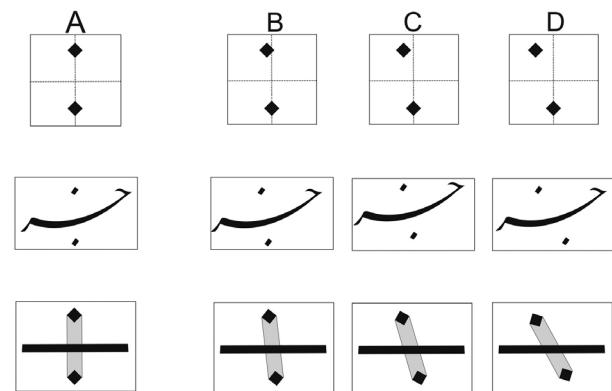
تصویر ۲۴- ارتباطات ادراکی در بخشی از سوره‌ی حمد میرعماد C.



تصویر ۲۵- ارتباطات ادراکی در بخشی از سوره‌ی حمد امیرخانی C.

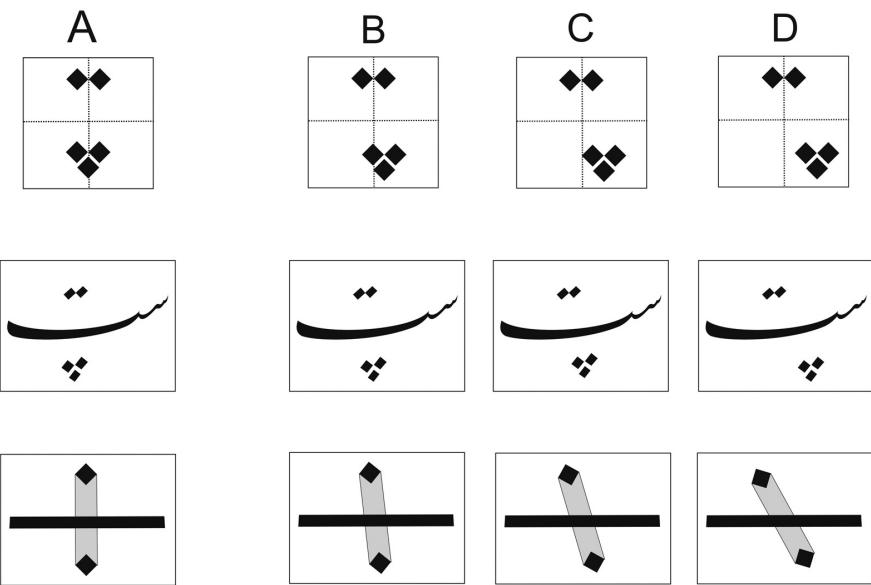


تصویر ۲۹- ارتباطات بصری ادراکی موقعیت تک نقطه‌ی با سه نقطه نسبت به محور عمودی.

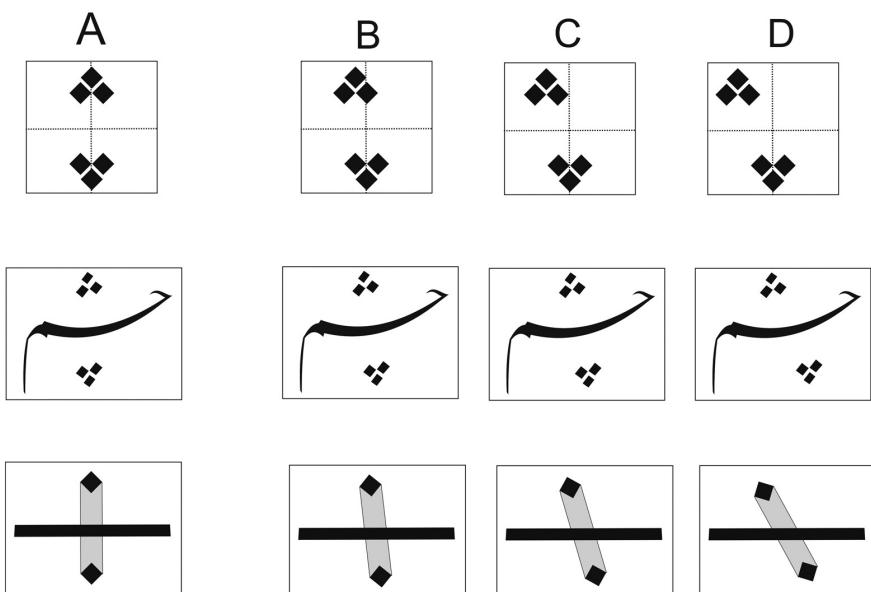


تصویر ۲۶- ارتباطات بصری ادراکی موقعیت تک نقطه‌ی در بالا و پایین کلمه نسبت به محور عمودی.

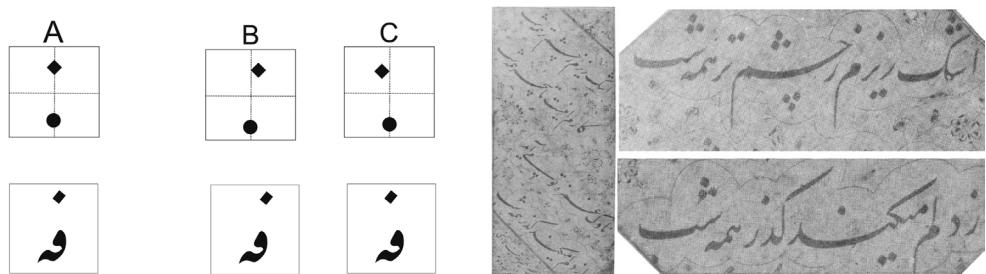
اصلًاً استفاده نکرده است؛ زیرا این حالت، شدیدترین تضاد عمودی افقی را به همراه دارد (تصویر ۳۲).
C در نقطه‌گذاری کلمات بهتر می‌باشد. تصویر ۳۵، از شیوه‌ی C صفوی به خوبی گویای این مطلب هستند.



تصویر ۳۰- ارتباطات بصری ادراکی موقعیت دونقطه با سه نقطه نسبت به محور عمودی.



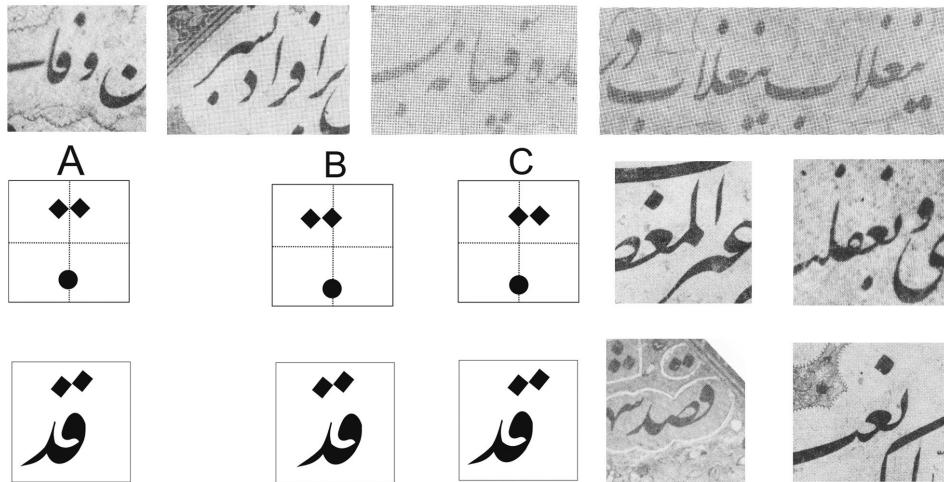
تصویر ۳۱- تفاوت وزن تصویر در موقعیت‌های مختلف نقطه.



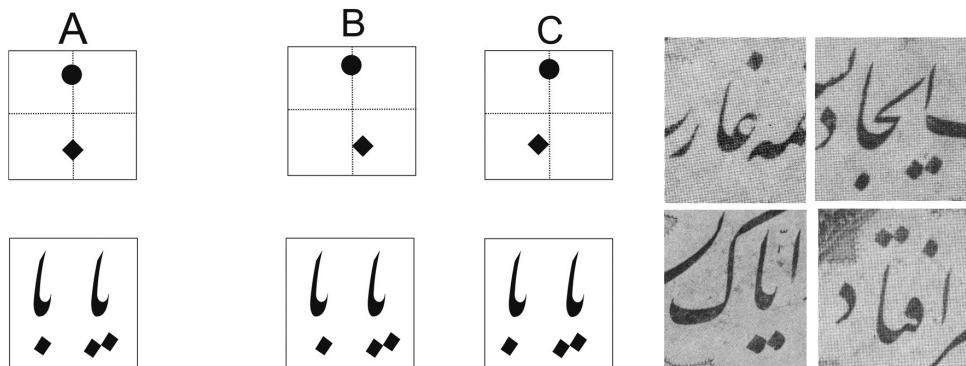
تصویر ۳۲- موقعیت سه نقطه در بالا و پایین نسبت به محور عمودی در چلیپا.

تصویر ۳۳- موقعیت نقطه با قوت‌ها و مرکز نقل حروف.
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۵۹، ۲۱)

مقایسه ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوه‌ی صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)



تصویر ۳۴- موقعیت نقطه در ارتباط با قوت‌ها و مرکز تقلیل کلمه.



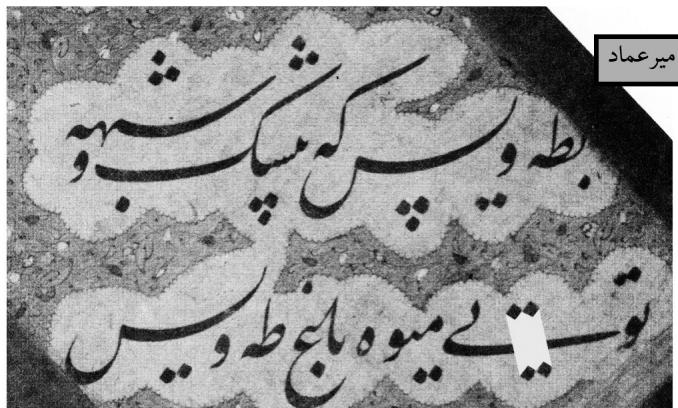
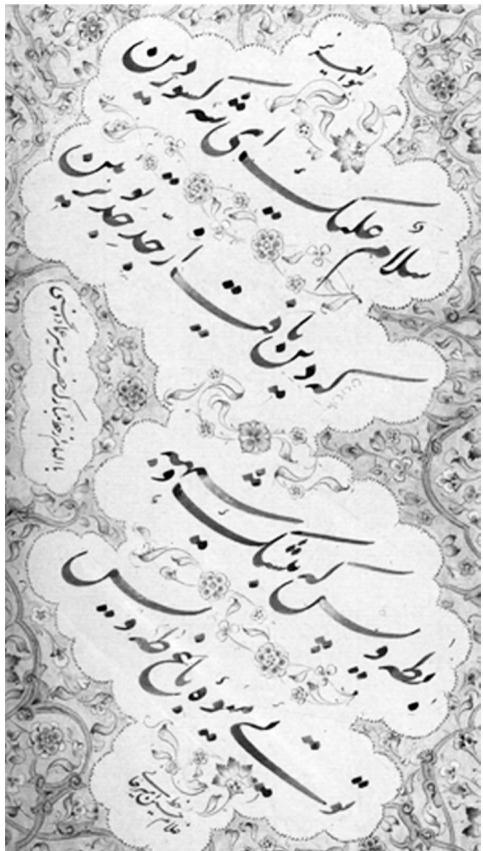
تصویر ۳۵- موقعیت نقطه در ارتباط با قوت‌ها.
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۵۹)



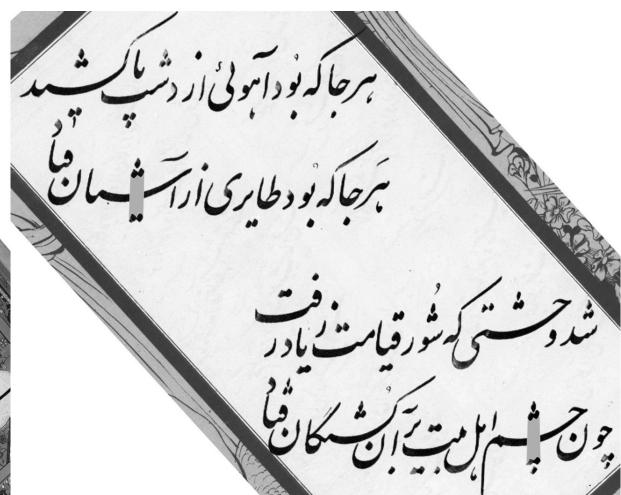
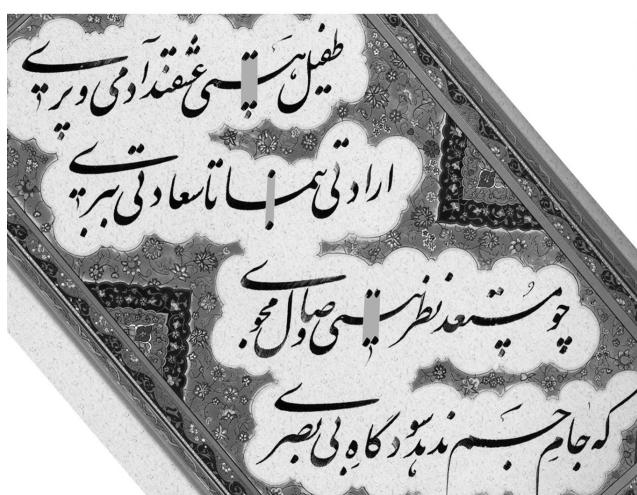
تصویر ۳۶- موقعیت نقطه در ارتباط با قوت‌ها.
ماخذ: (میرعماد، ۱۳۸۰)

این قسمت، روابط ادراکی مابین قوتهای بالای سطروپایین سطرنسبت به خط عمود است. چلیپاهای تصاویر ۳۷ تا ۳۸ موقعیت مکانی نقطه‌ها را نسبت به خط عمود نشان می‌دهند. دو چلیپای تصاویر ۳۹ و ۴۰، کاربرد حالت A (در نقطه‌گذاری) را در شیوه‌ی معاصر نشان می‌دهد.

ارتباط پنهانی بین نقطه‌ها و قوتهای مرکز («ف»، «غ»، «ق») بسیار جالب و ساده است. روابط بین نقطه‌های بالا و پایین سطر (نقطه‌هایی که با فاصله منطقی از هم قرار دارند) را باید نسبت به خط عمود بررسی کرد. این ارتباط بین نقطه‌ها و قوتهای مرکز نیز تعریف می‌شود. به طورکلی منظور اصلی در



تصویر ۳۸- موقعیت مکانی نقطه‌ها نسبت به محور عمودی در چلیپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰، ۱۲)



تصویر ۴۰- موقعیت مکانی دو نقطه‌ها در چلیپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۷۶، ۵۴)

تصویر ۴۱- موقعیت مکانی سه نقطه‌ها در چلیپا.
ماخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۶، ۴۳)

نتیجه

ظاهری و ادراکی عناصر، نیز کیفیت‌های بصری و تجسمی تقویت نموده، آن را در خلق آثار معاصر سرمشق قرار دهنده. شکل‌گیری این نظام بصری برای انتقال مفاهیم و خلق زیبایی از عالیم تصویری قراردادی که با توصل بر کیفیت‌های تجسمی تلاش بر برقراری بهترین گونه‌ی نوشتاری چه از نظر زیبایی و چه رعایت اصول و قواعد خوشنویسی ترکیبی نظام مند و مبتنی بر شناخت اصول و مبانی هنرهای تجسمی، پیوند عمیق میان مطالعات و دقت نظر هنرمندان از نظر زیبایی شناختی و البته تسلط بر اصول خوشنویسی خط نستعلیق را مشخص می‌کند. همچنین لازمه‌ی به کارگیری اصول و قواعد خط، شناخت درست و همه جانبه‌ی این روابط میان عناصر تجسمی و کیفیت‌های بصری موجود در آن است که تأثیر داشت بصری برای آفرینش خط نستعلیق را معین می‌کند.

طبیق قطعاتی از نمونه آثار مشابه میرعماد و امیرخانی، نمایشی از توجه و حساسیت ویژه‌ی هنرمند دوره‌ی صفوی بر ارتباطات بصری عینی و خصوصاً روابط ادراکی - پنهانی عناصر تجسمی در خط نستعلیق می‌باشد. با مطالعه‌ی دقیق تر آثار میرعماد، می‌توان تاکید و دقت نظر او را در چگونگی ترکیب حروف، چیدمان آنها و نیز پیوند میان عناصر تجسمی مشاهده نمود به طور واضح این دقت نظر در آثار امیرخانی نمود چندانی ندارد چنان‌که پس از گذشت قرن‌ها از شکل‌گیری و توسعه‌ی این شیوه در دوره‌ی صفوی، همچنان تفاضل خود را نسبت به آثار دوره‌ی معاصر حفظ کرده است. لذا لازم است هنرمندان و خوشنویسان معاصر بر مبنای تجربیات حاصل از دوره‌های گذشته، علیرغم حساسیت در بکارگیری قواعد خوشنویسی، شناخت خود را نسبت به روابط

پی‌نوشت‌ها

- لاهور، پژوهش دکتر حمید رضا قلیچ خانی، پیکره، تهران.
امیرخانی^۱، غلامحسین (۱۳۷۶)، چند برگی از قرآن مجید، انتشارات کلهر، مشهد.
امیرخانی^۲، غلامحسین (۱۳۷۶)، ترکیب‌بند محتشم، انجمن خوشنویسان ایران، تهران.
امیرخانی، غلامحسین (۱۳۶۹)، ترجیح‌بند هاتف، انجمن خوشنویسان ایران، تهران.
امیرخانی، غلامحسین (۱۳۷۹)، آداب الخط امیرخانی، با توضیحاتی درباره ترکیب حسن وضع و حسن تشکیل، انجمن خوشنویسان ایران، تهران.
امیرخانی، غلامحسین (۱۳۸۰)، صحیفه هستی، کلهر، مشهد.
امیرخانی، غلامحسین (۱۳۸۶)، جلوه‌های نیاز؛ مناجات منظوم منسوب به حضرت علی (ع)، امیرخانی، تهران.
حليمي، محمدحسين (۱۳۹۲)، اصول مبانی هنرهای تجسمی زبان، بيان، تمرین، انتشارات احياء کتاب، تهران.
حليمي، محمدحسين (۱۳۹۳)، اصول مبانی هنرهای تجسمی زبان، بيان، تمرین، انتشارات احياء کتاب، تهران.
حليمي، محمدحسين (۱۳۹۰)، زیبایی شناسی خط در مسجد جامع صفحهان، قديانی، تهران.
رشوند، زينب (۱۳۹۱)، نگاهی به ظرفیت‌های تصویری سیاه مشق‌های نستعلیق در تاتیوگرافی معاصر، کتاب اردبیلهشت ۳، گزیده مقالات سومین فراخوان پژوهشی طراحی گرافیک ایران، انتشارات کتاب آبان، صص ۱۰۷-۱۱۱.
روانجو، أحد (۱۳۹۴)، آموزش خوشنویسی به مثابه نسخه کامل آموزش سنتی هنر، نشریه‌ی هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۲، صص ۵۱-۶۲.
طاهریان، غلامرضا (۱۳۸۲)، نگاهی علمی به زاویه قلم نستعلیق، کلک دیرین، تهران.
طاهریان، غلامرضا (۱۳۸۳)، میرعماد و کشیده‌های تخت، کتاب ماه هنر، شماره ۶۹، صص ۱۱۲-۱۲۳.
فردی، حسن و محمدحسین (۱۳۸۲)، آثار برگزیده استاد کل میرعماد‌الحسنی، يزدانی، تهران.
فردی، امیر (۱۳۹۴)، بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق، دو

- ۱ میرعماد حسنی قزوینی (۱۶۱۵-۱۵۵۴ میلادی / ۹۶۱-۱۰۲۴ هـ ق)، خوشنویس پراوازه و از سرآمدان هنرخوشنویسی ایرانی و بزرگترین خوشنویس در خط "نستعلیق" است. میرعماد خود را از سادات حسنی می‌دانست و از این رونق یا امضایش بیشتر "میرعماد الحسنی" بود. در سده یازدهم هجری میرعماد مشهورترین خوشنویس ایرانی، این شیوه از خوشنویسی را به تکامل رساند و در اوج ظرافت و زیبایی قطعاتی ماندگار نوشت. در روند تاریخی خط نستعلیق به دربار گورکانیان هد و کاتبان امپراتوری عثمانی نیز راه یافت که به ویژه در هندوستان آثار ارزشمندی از این خط پدید آورد.
۲ غلامحسین امیرخانی (متولد ۱۳۱۸ شمسی، در طالقان - تهران)، هنرمند خوشنویس ایرانی معاصر است. وی در نگارش خط نستعلیق مهارتی مثال زدنی و فوق العاده دارد. بسیاری از ابرترین نستعلیق نویس حال حاضر می‌دانند. امیرخانی از سال ۱۳۴۰ در اداره کل هنرهای زیبای در وزارت فرهنگ و هنر سابق (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی امروز) به سمت خطاط استخدام شد. از مشاغل دیگر وی می‌توان به مدیریت و ریاست شورای عالی انجمن خوشنویسان ایران، مدیریت فرهنگ‌سرای ارسباران (هنر) و ریاست شورای عالی خانه هنرمندان ایران اشاره کرد. امیرخانی در نستعلیق نویسی شیوه‌ای ویژه به خود را دارد که مورد اقبال بسیاری از استادان خوشنویسی است. بسیاری از خوشنویسان صاحب نام معاصر شاگرد غلامحسین امیرخانی هستند و بیشتر خوشنویسان معاصر به طور مستقیم یا غیر مستقیم از خط او مشتق کرده‌اند. غلامحسین امیرخانی ده‌هانمایشگاه فردی و گروهی در داخل و خارج از کشور برپا کرده است.

فهرست منابع

- احسنست، قاسم (۱۳۸۶)، میرعماد تا حجاب شیراز؛ مروی بر ناقل شیوه و مکتب میرعماد و تأثیر آن در خوشنویسی، افق پرواز، شیراز.
ا. داندیس، دونیس (۱۳۸۵)، مبادی سواد بصری، مترجم: مسعود سپهر، چاپ چهاردهم، انتشارات سروش.
اسحاق‌زاده، روح‌الله (۱۳۹۴)، اصول و مبانی خط نستعلیق، مهرآذین، اصفهان.
بابا شاه اصفهانی (۱۳۹۱)، آداب المشق (براساس نسخه دانشگاه پنجاب

منتخب آثار خوشنویسان (۱۳۷۸)، مرقع زنگین، انتشارات انجمن خوشنویسان ایران، تهران.

میرعماد و دیگر خوشنویسان (۱۳۵۹)، مرقعات خط، یساولی، تهران.

ورامینی، نیما (۱۳۹۰)، تفکر خلاق در گرافیک، انتشارات فرهنگسرای میردشتی.

فصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر، سال پنجم، شماره دهم، صص ۱۰۱- ۱۱۳.

قطایع، محمدمهدی (۱۳۸۳)، مبانی زیبائشناسی در شیوه میرعماد، کتاب ماه هنر، شماره ۶۹ و ۷۰، صص ۱۰۴- ۱۱۰.

کپس، جئورگی (۱۳۷۵)، زبان تصویر، ترجمه: فیروزه مهاجر، انتشارات سروش، تهران.