خط اشعار و اصل تزیینی واق در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی بر اساس نظریه دو قلم

چکیده:

نظریهِ دو قلم را در اواخر قرن بیستم میلادی پژوهشگران از رسالات نقاشی ایرانی قرن دهم ق. بیرون کشیدند. در این نظریه اصول و هنر نقاشی ایرانی (اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، واق، ابر، و گره) هم‌تراز با اصول خوش‌نویسی (ثلث، نسخ، محقق، ریحان، توقیع و رقاع) مطرح و نظام‌مند شده است. این هم‌ترازی این فرضیه را پیش می‌نهد که آثار نقاشی پیش از قرن دهم ق. هم‌چون خوش‌نویسی آن دوره، بایستی با رعایت اصول صورت گرفته باشد؛ به‌ویژه در کتیبه‌های نوشتاری هنرهای تزیینی که از دیدگاه نظریهِ دو قلم، پیوند هنر خط و نقاشی دیده می‌شود، چگونگی به‌کارگیری مجموعه این دو اصول قابل پیگیری است. در این مقاله، با هدف شناخت نظام‌مند کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، بر خطوطی که تلفیقی از خوش‌نویسی و نقوش سرو پیکره‌ای انسانی و گاه حیوانی است، تمرکز می‌شود؛ تا در پرتو نظریه دو قلم با فرض بر این‌که این نوع خط تلفیقی از اصل واق، و خط اشعار، فرعی از خطوط ثلث و محقق است، به دو پرسش پاسخ دهد؛ نخست این‌که، اصل واق در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی چگونه به‌کار رفته است؟ دوم این‌که، خط اشعار در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با اصل ثلث و اصل محقق دارد؟ پس به روش اسنادی مجموعه‌ای از اطلاعات و تصاویر را گردآوری کرده و به روش توصیفی- تحلیلی چنین نتیجه می‌گیرد که، در خطوط تزیینی مصور اصل واق با متمایل شدن به اصول اسلیمی، ختایی و گره، و هم‌چنین، خط اشعار با متمایل شدن به خطوط ثلث و کوفی گوناگون شده، و حروف تک ضخامتی و تحریرشده از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن است.

واژگان کلیدی: نظریه دو قلم، کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، فروع خط، خط اشعار، اصل واق

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۱

فرناز معصوم زاده

استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

Email:
f.masoumzadeh@aui.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.32969.1232

مقدمه

در حوزه مطالعات خط‌شناسی، کوفی تزیینی چه از نظر خاستگاه و چه از نظر گوناگونی یکی از بحث‌برانگیزترین مباحث بوده است. آن‌چه در این میان کم‌تر در نظر گرفته شده این است که، آیا طراحی این خطوط اصول و مبانی ویژه‌ای داشته است. در پاسخ باید گفت که، قدیم‌ترین کوفی تزیینی به اواخر قرن دوم ق. و قدیم‌ترین رسالات اصول خوش‌نویسی به قرن سوم ق. بازمی‌گردد. اما آثاری که در آن درباره اصول تزیین مطلبی بتوان پیدا کرد، زودتر از قرن دهم ق. نوشته نشدند. این آثار، رساله‌هایی است که درباره نقاشی و اصول آن نوشته شدند و البته، خالی از مباحث خط و خوش‌نویسی نیستند.

نخستین‌بار پژوهشگران هنرهای ایرانی به رابطه خط و نقاشی در این رسالات اشاره کردند و این رابطه را تحت عنوان نظریه دو قلم از نو مطرح کردند. در حقیقت، در این نظریه هفت اصل نقاشی ایران (اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، واق، ابر و گره) در برابر شش قلم خوش‌نویسی (ثلث، نسخ، محقق، ریحان، توقیع و رقاع) معرفی می‌شود و این اندیشه را برمی‌انگیزد که این اصول هم‌چون اقلام شش‌گانه کلی است و بایستی جزییات و دقائق بیش‌تری برای آن‌ها در کوفی تزیینی جستجو کرد؛ تا هم‌چون فروع اقلام، فروع تزیینات نیز مشخص شود. نکته دیگر که به ذهن می‌رسد، این‌که پیشینه هم‌نشینی اصول تزیین و اصول خط بایستی به پیش از قرن دهم ق. بازگردد. به منظور آشکارشدن این پیشینه، شناخت نظام‌مند کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی مناسب‌تر به نظر می‌رسد؛ چون نه‌تنها تزیینات آن را می‌توان برگرفته از اصل واق دانست، بلکه خط آن نوعی خط به نام اشعار است که فرعی ترکیبی از اقلام اصلی خوش‌نویسی است. گفتنی است قدیم‌ترین و گسترده‌ترین این کتیبه‌ها بر آثار فلزکاری قرن ششم و هفتم ق. حک شده است و خطوط آن هم‌چون خط تزیینی قرآن ابن بواب، تحریرشده (دورگیری شده) و نشان‌دهنده تسلط خوش‌نویس به نقاشی نیز هست. مساله این جاست که در پرتو نظریه نویافته دو قلم نخست، تزیینات کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، و سپس، خط آن را بر اساس اصول خط و نقاشی چگونه باید به صورت نظام‌مند بازشناخت. به سخن دیگر، پرسش نخست درباره ارتباط افزونه‌های تزیینی کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی با هفت اصل نقاشی و پرسش دوم درباره ارتباط خط این کتیبه‌ها با خط اشعار (از اقلام فرعی) است.

بنابراین، در این مقاله با هدف بازتعریف کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی بر اساس اصول خط و اصول نقاشی، نخست، چارچوب نظریهٔ دو قلم و روش پژوهش را توضیح داده، سپس، در بخش سوم، آثار و تحقیقات گذشته را بررسی می‌کنیم. این بررسی نشان می‌دهد، برای این‌که به خطوط تزیینی از دیدگاه نظریهٔ دو قلم نگاه نشده، تزیینات خط به صورت نظام‌مند شناخته نشده است. از این رو، در بخش چهارم، هریک از اصول نقاشی را به تزیینات خطوط تزیینی نسبت می‌دهیم؛ چنان‌که اصل تزیینی اسلیمی را به کوفی مورق، اصل ختایی را به کوفی مزهر، اصل فصالی را به کوفی معشق، اصل تزیینی گره را به کوفی معقد و مشبک و اصل تزیینی واق را به کوفی مصور منتسب می‌پنداریم. سپس، نمونه‌های کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی را که پیش‌تر با نام کوفی مصور[1] (Animated Kufic) (Safadi, 1978: 12) را بر اساس این اصول بازتعریف کرده و در پاسخ به پرسش نخست، به این نتیجه می‌رسد که، تزیینات خط تزیینی مصور بر اساس اصل واقی صورت گرفته که گاه به پیروی از اصل اسلیمی، به صورت تکرارهای منظم در رأس الفات قرار گرفته و یا در ترکیب با اصل اسلیمی، هم‌چون اسلیمی طوماری لابه‌لای نوشته‌ها قرار گرفته است. افزون بر این، در کتیبه‌های نوشتاری پیچیده‌تر ظروف فلزی، اصل گره و اصل ختایی در کنار اصل اسلیمی، به‌ترتیب برای تصویرکردن بدن‌های انسانی و سر حیوانات به کار رفته است.

در انتهای بخش چهارم، با توجه به شباهت خط پایه کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به خط اشعار قرآن ابن بواب، خط تزیینی ابن بواب را اصل قرار داده و بر اساس آنچه در متون آمده این خط را فرعی از خطوط ثلث و محقق در نظر گرفته و برای شناخت عمیق‌تر، خط اشعار را در قیاس با این دو خط ارزیابی کردیم. از این ارزیابی چنین برآمد که خط اشعار فرعی از خط ثلث است، و بیش‌تر از این‌که از خط محقق مایه داشته باشد، به خط کوفی متمایل است. این تمایل در الف‌های خط اشعار و افراشته‌های آن و هم‌چنین، ضخامت یک‌دست حروف، هم‌چون کوفی اولیه دیده می‌شود. این تک‌ضخامتی‌شدن، البته، وجه تمایز خط اشعار نیز هست؛ در حقیقت، حروف و کلمات خط ثلث در خط اشعار تک‌ضخامت و تحریر شده است. این دو ویژگی، نه‌تنها برای هماهنگی حروف و اتصالاتی که به صورت بی‌قاعده به اقلام دیگر شبیه شده؛ بلکه برای طراحی و اصلاح حروف یا به تعبیر دیگر نقاشی‌کردن آن‌ها پس از نوشتن به کار می‌رفته است.

درنتیجه، در پرتو نظریه دو قلم کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی را به‌صورت نظام‌مند می‌توان بازشناخت؛ چنان‌که گوناگونی اصل واق در خط تزیینی مصور را در ترکیب آن با اصول اسلیمی، ختایی و گره می‌توان توضیح داد. هم‌چنین خط اشعار در خطوط تزیینی مصور را خط ثلثی بازتعریف کردیم؛ که از ناحیه حرف الف و افراشته‌ها، به‌علاوه ضخامت بدون قوت و ضعف آن، به خط کوفی شبیه شده است. افزون بر این، از این بازتعریف مشخص شد که ترکیب اصول محقق، توقیع، و نسخ به صورت بی‌قاعده و مکرر در کتیبه‌های اشعار به کار رفته است.

روش پژوهش

در این پژوهش از دیدگاه نظریه دو قلم به کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی نظر افکنده و بر اساس اصول خط و نقاشی در رساله‌های قرن دهم ق. این خط تزیینی را بازمی‌شناسیم. بدین منظور داده‌های متنی و تصویری به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده و با استفاده از روش‌های توصیفی-تحلیلی در خط‌شناسی، خطوط تزیینی مصور تحلیل و ارزیابی می‌شود. پس مبحث‌های اصلی در روش این پژوهش، نخست نظریهٔ دو قلم، دوم، اصول خط و نقاشی و سوم، چگونگی انتخاب داده‌های تصویری است. شایان توجه است که این پژوهش بر دو فرضیه استوار است؛ نخست این‌که تزیینات پیکره‌ای در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی ترکیبی از هفت اصل نقاشی ایرانی است. دوم این‌که، خط این کتیبه‌ها با خط اشعار ابن‌بواب ارتباط دارد.

پیشینه پژوهش

یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار فلزکاری اسلامی در ایران، کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای است؛ حروفی که رأس الف‌های آن مزین به سروگاهی بدن انسان یا جانوران است. در میان مقالات فارسی -که در سال‌های اخیر با انتشار الکترونیکی تصاویر موزه‌ها، تعداد آن افزایش یافته است.[۲] مقاله «بررسی کتیبه و درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان» نوشته کمندلو و رجبی (۱۳۹۴)، بیش از همه با مساله این پژوهش در ارتباط است. در این مقاله، نگارندگان با ارائه آثار گوناگونی از کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به معناهای نمادین نقوش و رابطه آن با نقش و افسانهٔ واق پرداخته‌اند. هم‌چنین، خضری و چارئی (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی خطوط و تزیینات کتیبه‌های کوفی و ثلث بر ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقی»، انواع ظروف مزین به این نوع کتیبه‌ها و گوناگونی خط تزیینی این نوع کتیبه‌های نوشتاری را در آثار فلزکاری اسلامی دسته‌بندی و تحلیل کرده‌اند. اما همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، کمندلو و رجبی، زمینه محکمی برای فرضیه این پژوهش بنا نهاده‌اند؛ چنان‌که تزیینات پیکره‌ای کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی را برآمده از افسانه واق دانسته‌اند و با توجه به این‌که نقش واق یکی از هفت اصل تزیینی هنر ایران است، ما را به نظریه دو قلم پیوند می‌دهند. گفتنی است، عبدی بیک شیرازی (۱۹۷۷)، در مقدمه رساله «آیین اسکندری»، در ابیاتی که درباره هنر و فضل هنرمندان است، نقاشی را با خوش‌نویسی مقایسه می‌کند و پورتر (۲۰۰۰)، در مقاله «نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی: نظریه، عمل و واژه‌شناسی در نقاشی کلاسیک ایران» به‌درستی اشاره می‌کند که در هنر اسلامی، برخلاف نقاشی که قواعد مکتوب و یا حامی مذهبی نداشته، خوش‌نویسی ریشه ملکوتی دارد. در ادامه می‌افزاید، با شکوفایی نقاشی و تصویرسازی در قرن ۱۰ ق./ ۱۶ م.، رساله‌نویسان کوشیده‌اند نقاشی را به خوش‌نویسی پیوند بزنند و آن را به جایگاه هنر خوش‌نویسی برسانند. یکی از نخستین منابعی که در آن ذکر شده هفت اصل نقاشی ایرانی (اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و گره) با الهام از شش[۳] قلم خوش‌نویسی ایرانی (محقق، ریحان، ثلث، نسخ، توقیع و رقاع) مطرح شده، «دیباچه» اثر قطب‌الدین محمد قصه‌خوان (۱۳۷۲ [۹۳۰-۹۸۴ ق]: ۲۸۵) است که در کتاب «کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی» نوشته مایل هروی (۱۳۷۲) به چاپ رسیده است. رساله منظوم «آیین اسکندری» نوشته عبدی بیگ شیرازی، ۱۹۷۷[۹۶۹ ق.]، قصیده رائیه ابن بواب منقول در کتاب مقدمه ابن خلدون[۴] و «گلستان هنر» اثر منشی قمی، ۱۳۸۳ [۹۵۳- ۱۰۰۰؟ ق]، از دیگر منابعی است که نگارندگان آن آثار مبحث اصول نقاشی را در ارتباط با اصول خوش‌نویسی به میان آورده‌اند. هرچند پیش‌تر در حوزهٔ عمل، این مهم در خطوط تزیینی قرن سوم و چهارم ق. به وقوع پیوسته بود؛ خطوطی که در پرتو نظریهٔ دو قلم، گونه‌ای خط نقاشی به شمار می‌آید. در حوزه کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به ویژه با تزیینات پیکره‌ای، اگرچه همواره تزیینات محور دسته‌بندی خطوط تزیینی بوده است، به بهره‌گیری طراحان این کتیبه‌ها از اصول تزیین / نقاشی ایرانی اشاره‌ای نشده است. افزون بر این، خط پایهٔ این خطوط به درستی شناخته نشده است. این جاست که نظریه دو قلم

به کار می‌آید؛ چنان‌که با استفاده از این نظریه، کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی با تزیینات پیکره‌ای در آثار فلزکاری، ترکیبی از اقلام خوش‌نویسی و اصل واق بازتعریف می‌شود. اما طراحان کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به سادگی از اقلام خوش‌نویسی استفاده نکرده‌اند؛ برای نمونه در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، خطی به کار رفته که ویژگی‌های چندین قلم در آن به چشم می‌خورد. بدین ترتیب، بحث اقلام فرعی پیش می‌آید که هر دو جزو دسته‌بندی‌های سنت‌های خوش‌نویسی ممالیک[۵] به شمار می‌آید و توضیحات جامعی درباره آن در کتاب «خوش‌نویسی اسلامی» اثر شیلا بلر (۲۰۰۶) گردآوری شده است.[۶] به طور خاص، در «رساله فی الخط و بری القلم لابن الصائغ» نوشته فاروق (۱۹۹۷)، ۳۸ قلم (اصلی و فرعی) عنوان شده است که از مهم‌ترین خطوط فرعی آن می‌توان به خطوط طومار، غبار، منثور، حواشی، خفیف ثلث، و اشعار اشاره کرد. در میان این خطوط فرعی، خط اشعار بیش از همه به خط کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای در آثار فلزکاری دوران اسلامی شبیه است. قدیم‌ترین نمونه این خط که با نام ثلث اشعار، در عنوان سوره‌های قرآن ابن بواب از سال ۳۹۱ ق./۱۰۰۰-۱ م. شناخته شده، هم اکنون در کتابخانه چستربیتی نگهداری می‌شود.[۷] مهم‌ترین پژوهش درباره قرآن ابن بواب را دیوید رایس (۱۹۵۵)، در مقاله‌ای با عنوان «نسخه منحصربه‌فرد ابن بواب در کتابخانه چستربیتی» منتشر کرده است. رایس بیش‌تر روی تزیینات و هنر تذهیب این اثر تاکید داشته، و کم‌تر درباره خط سخن گفته است. او خط قرآن ابن بواب را از نوع نسخ می‌داند که در دوران بویه‌یان رواج یافته است و سبک نویی نسبت به قرآن‌های کوفی پیش از آن به شمار می‌آید. علاوه بر این، رایس تسلط ابن بواب را در تذهیب با نامیدن او با عنوان «مذهب‌ترین خوش‌نویس» نشان می‌دهد.[۸] ابن بواب خود در آغاز قصیده معروفش درباره خوش‌نویسی، به زیبایی خط و تصویر در هنر خوش‌نویسی تاکید می‌کند که هدف خوش‌نویسان است. در حوزه خط محقق، پژوهش تازه‌ای را ناصر منصور (۲۰۱۱)، انجام داده است. او در کتاب «خط مقدس محقق در خوش‌نویسی اسلامی» ابتدا، با مقدمه‌ای از تاریخچهٔ خط محقق آغاز کرده و در ادامه، مکتب ابن بواب و یاقوت مستعصمی را در خط محقق تبیین می‌کند؛ سپس، نمونه‌هایی از این خط را استخراج و شیوه نوشتار تک‌تک حروف را تشریح می‌کند و در نهایت، رسم‌المشقی از خط محقق ارائه می‌دهد که این رسم‌المشق در مطالعه تطبیقی پژوهش حاضر به کار می‌آید. در حوزه خط ثلث، منابع فراوانی وجود دارد، اما در مقاله حاضر، نگارنده برای تجزیه و تحلیل بصری و مقایسه ویژگی‌های خط ثلث به «رسم‌المشق» یاقوت مستعصمی[۹] به عنوان یکی از خوش‌نویسانی که این خط را به نظم درآورد، تکیه می‌کند.

در حقیقت، مساله اصلی این جاست که در مطالعات کوفی تزیینی، خط پایهٔ کتیبه‌ها کم‌تر محور مطالعه بوده است و از این روست که، خط اشعار در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی ناشناخته باقی مانده است؛ خطی که با زر نوشته و دورگیری شده است. در حقیقت، ابن‌بواب با دورگیری حروف، قوت و ضعف را حذف، و حروف را تک‌ضخامتی کرده است. بدین ترتیب، ترکیب حروف با عناصر تزیینی که معمولاً، تک‌ضخامتی است، امکان‌پذیر می‌شود. ابن صائغ در رساله‌ای با عنوان «رساله فی الخط و بری القلم» با استناد به «رساله فی علم الخط و القلم» ابن مقله، افزون بر این‌که خط اشعار را از فروع محقق و ثلث تعریف می‌کند، صورت آن را با خط موئین (شعر) دور حروف توصیف می‌کند (فاروق، ۱۹۹۷: ۲۰۵). بنا بر این تعریف و توصیف، باید خط اشعار را با خط محقق و ثلث مقایسه کرد؛ تا با بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این خطوط با یک‌دیگر، ویژگی‌های بیش‌تری از خط اشعار آشکار شود. بدین ترتیب، این مقاله برای این‌که کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای را در پرتو نظریه دو قلم به صورت نظام‌مند بازتعریف کند، خط اشعار حک شده در این کتیبه‌ها را در مقایسه با خط ثلث و محقق ارزیابی می‌کند که متفاوت و تکمیل‌کننده مطالعات گذشته است.

نظریه دو قلم

نظریهِ دو قلم را نخستین بار پورتر (۲۰۰۰)، از رساله‌های قرن دهم ق. بیرون کشید؛ او با استناد به رساله‌های آیین اسکندری عبدی بیک شیرازی (۱۹۷۷[۹۶۹ ق.])، دیباچه قصه‌خوان (۱۳۷۲[۹۳۰-۹۸۴ ق.])، قانون الصور صادقی بیک افشار (۱۳۷۲[۹۸۵؟ ق.]) و گلستان هنر قاضی احمد منشی (۱۳۸۳[۹۵۳-۱۰۰۰؟ ق.])، به رابطه خط و نقاشی و تأثیرپذیری اصول نقاشی از اصول خط در این دوره اشاره می‌کند. نکته این جاست که اگرچه در قرن دهم ق. نظریه دو قلم مطرح شد، پیش‌تر بر رابطه این دو هنر در قصیده رائیه ابن بواب تاکید شده بود. او در ابتدای این قصیده، کسی را که می‌خواهد خط بیاموزد، خواستار حسن خط و حسن تصویر توصیف می‌کند[۱۰] (عبدالرحمن بن خلدون، ۱۳۷۵: ۸۳۷)؛ همان طور که خود

در ابتدا، به تذهیب، و سپس، به کتابت روی آورده است (الحموی الرومی، ۱۹۹۳: ۱۹۹۶). افزون براین، قرآن ابن بواب و به‌طور جزیی ترکتیبه‌های تزیینی سرسوره‌های آن، نشان می‌دهد هنر خط و نقاشی پیش از قرن دهم ق. تا چه میزان به یک‌دیگر وابسته بوده است. گفتنی است، خط سرسوره‌های قرآن ابن بواب نه تنها در قرن چهارم ق. بلکه چندین قرن بعد در کتیبه‌های نوشتاری تزیینی ابنیه و اشیا به طور چشم‌گیری فراگیر بوده است. در این میان، کتیبه‌های نوشتاری آثار فلزکاری چه از نظر شباهت به خط عناوین قرآن ابن بواب، چه از نظر تلفیق حروف با نقش واق، رابطه عمیق‌تر و قدیم‌تری از خط و نقاشی را در بر دارد؛ که در این پژوهش، از طریق بازتعریف این خطوط بر اساس اصول خط و تزیین به این رابطه پی می‌بریم.

اصول خط و نقاشی را قصه‌خوان در دیباچه واضح‌تر از همه بیان می‌کند؛ او نخست شش اصل خوش‌نویسی را همان شش قلم ثلث، نسخ، محقق، ریحان، توقیع و رقاع تعریف می‌کند که از خط کوفی گرفته شده است. سپس، نستعلیق و تعلیق را جزو فروع این قلم‌های شش‌گانه در نظر می‌گیرد؛ چنان‌که نستعلیق از ترکیب نسخ و تعلیق، و تعلیق را مأخوذ از رقاع و توقیع می‌داند (قصه‌خوان، ۱۳۷۲ [۹۳۰-۹۸۴ ق]: ۸۲-۲۸۱). او در ادامه، هفت اصل نقاشی را در تناسب با اقلام شش‌گانه خط چنین نام می‌برد؛ اسلامی، خطائی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره (قصه‌خوان، ۱۳۷۲ [۹۳۰-۹۸۴ ق]: ۲۸۵). آن چه در نظریه دو قلم درباره اصول خط و اصول تزیین مطرح شده، از دو نظر در بازشناسی کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی مهم است؛ نخست این‌که، اصول خوش‌نویسی نه از دید یک خوش‌نویس، بلکه از دید یک نقاش مطرح شده است؛ به‌گونه‌ای که اصول خوش‌نویسی را در ساده‌ترین سطح همان اقلام سته باید در نظر گرفت؛ دوم این‌که، همان طور که تنوع خط یا فروع خط را با ترکیب این اقلام با یک‌دیگر می‌توان بازشناخت، تنوع تزیینات یا فروع تزیین را در ترکیب اصول تزیین با یک‌دیگر می‌توان بازتعریف کرد. در نهایت، تنوع خطوط تزیینی را در تنوع ترکیب اصول خط و نقاشی باید دانست که در دو بخش اصلی این مقاله توصیف‌ها، تحلیل‌ها و ارزیابی‌هایی کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی بر اساس این اصول ارائه می‌شود.

در انتخاب نمونه‌های کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای، بیش‌تر در آثار فلزکاری جست‌جو کرده و گوناگونی ترکیب اصول تزیینی معیار انتخاب بوده است. در انتخاب رسم‌المشق‌های خط اشعار (خطی که خط غالب کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی است)، قدیم‌ترین نسخه، یعنی قرآن ابن بواب محفوظ در کتابخانه چستربیتی انتخاب شد. در انتخاب رسم‌المشق خط ثلث، خط یاقوت مستعصمی، بزرگ‌ترین ثلث‌نویس قرن هفتم ق.، در نظر گرفته شد که در سال ۱۹۷۵ در حراج بنهامز رونمایی شده (URL2) و در انتخاب رسم‌المشق محقق از خط ناصر منصور (۲۰۱۱)، که حاصل تحقیق کامل او در زمینه خط محقق است، استفاده شده است؛ تا با مقایسه تطبیقی این خطوط به میزان بهره‌گیری خوش‌نویس و طراح حروف از اصول خط پی برده و در نهایت، تعریف دقیق‌تری از کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای داشته باشیم.

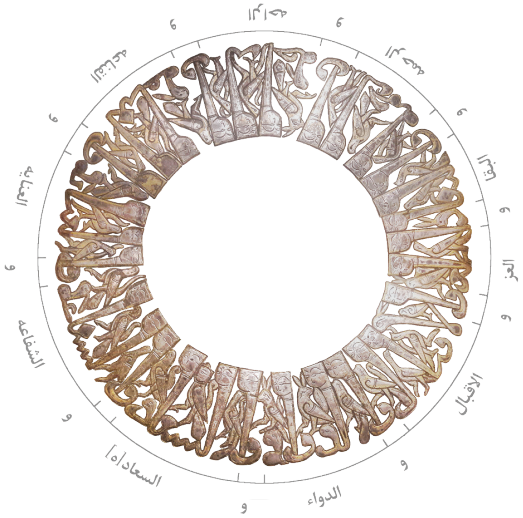
بازشناسی کتیبه‌های نوشتاری با افزونه‌های تزیینی پیکره‌ای: ترکیبی از خط اشعار و اصل تزیینی واق

کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای (تصویر۱)، خطی است که انتهای الف‌ها یا حروف آن را به سرهای انسانی یا جانوری تغییر داده باشند (Safadi, 1978: 12). این نوع تزیین خط در دوره سلجوقی (قرن ششم ق./ یازدهم م.)، به ویژه در آثار فلزکاری گسترش پیدا کرد و شایان توجه است که به خاطر «جای‌گزینی خط مستدیر با خط زاویه‌دار کوفی در کتابت رسمی قرن دهم و یازدهم م.» (Blair, 2006: 143)، خط پایه بیش‌تر این کتیبه‌ها خط مستدیر است؛ خط مستدیری که در پرتو نظریه دو قلم از دو قلم اصلی ثلث و کوفی اقتباس شده، بر اساس ارجاع «رساله فی الخط و بری القلم» (فاروق، ۱۹۹۷)، و به مقدمه یکی از نسخه‌های رساله ابن مقله در باب معرفی خطوط، معروف به خط اشعار و یکی از فروع ثلث است. حال که پرتوی نظریه دو قلم را بر کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای افکندیم، می‌توانیم اصول تزیینی این خطوط را بر اساس هفت اصل تزیینی نقاشی بازشناسیم؛ این بازاندیشی نشان می‌دهد که، بیش‌تر تزیینات کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای را بر اساس اصل تزیینی واق طراحی کرده‌اند و گاه، این اصل را با اصول دیگری مانند اصل اسلیمی و اصل گره درآمیخته‌اند. در ادامه، این دو بعد از کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای را بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

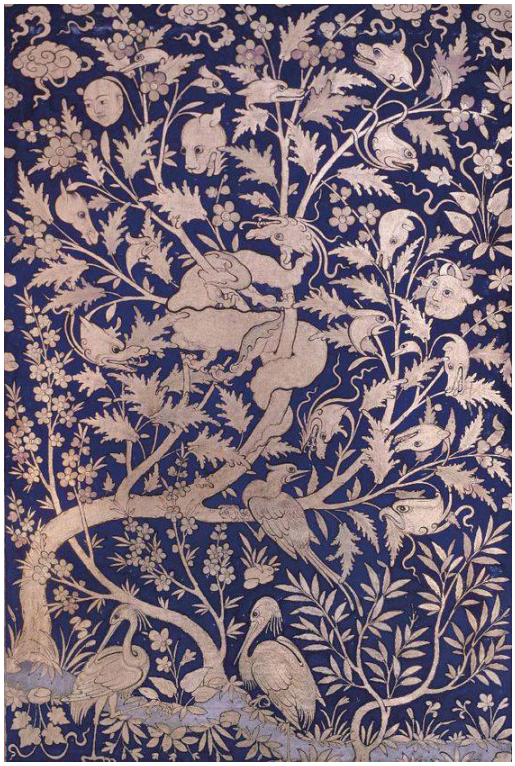
۱) اصل واق در کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای

چنان‌چه بخواهیم گوناگونی اصل واق (تصویر ۲) را در کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای دسته‌بندی کرده، شش معیار[11] تراکم عناصر تزیینی، نوع موجودات (انسان یا

حیوان) و اجزای بدن و حالات آن‌ها، و چگونگی استفاده از اصول تزیینی، محل قرارگیری تزیین نسبت به کرسی‌ها را در نظر باید گرفت؛ در حقیقت، کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای از نظر تراکم تزیینات، به دو صورت خلوت و متراکم (تصویر۱) موجود است (Watson, 2004: 117)؛ و از نظر نوع



تصویر۱- کتیبه نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای برتنگی در موزه ملی، ساختمان دوره اسلامی (ماخذ: نگارنده).



تصویر۲- درخت واق در نگارگری دوره تیموری، موزه توپقاپی سرای استانبول (ماخذ: URL1).

جدول۱. گوناگونی تزیین واق در کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای (ماخذ: نگارنده)

تصویر۱: کتیبه مکرر دعایی بر حاشیه پارچه (URL3)؛ تصویر۲ و ۳: سفال (Watson, 2004: 138)؛ تصویر۴: کوفی مورق بر سینی مربع شکل، موزه متروپولیتن (URL4)، تصویر۵: کوفی معقد و مصور بر پارچ فلزی (Ward, 1993: 77-78, fig 57)؛ تصویر۶: (URL5)؛ تصویر۷: کوفی مزهر با تزیینات ختایی بر سفال نیشابور (Wilkinson, 1973: 117)؛ تصویر۸: جانشینی تزیینات واق به جای تزیینات ختایی در کوفی مزهر (Allan, 1982: 47).

موجودات به دو شکل انسان و حیوان (جدول۱، تصویر۱) از نظر اجزای بدن به دو صورت چهره و بدن، از نظر حالات پیکره‌ها در دو دسته ایستا (تصویر۱) و در حال حرکت (Schick, 2016: 177, fig 9.2)؛ از نظر به‌کارگیری اصول تزیینی، به دو صورت ساده (تصویر۱) و ترکیبی، و از نظر محل قرارگیری تزیین در میان رأس‌الخط و کرسی دندانه‌ها یا در میان کرسی دندانه‌ها و کرسی پایه مصور شده است. در آثار فلزکاری، نوع متراکم چهره‌های انسانی ایستا بیش از سایر گونه‌ها به چشم می‌خورد. کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای را اغلب برای مضمون‌های دعایی به کار برده‌اند (تصویر۱)؛ در حالی که امضا و تاریخ را با خط ساده‌تری می‌نوشتند[۱۲]. جاناتان بلوم در این باره می‌گوید: کتیبه‌های نوشتاری مصور نه برای رساندن معنا، بلکه برای عموم کتیبه‌های دعایی مناسب بوده است. او ادامه می‌دهد که فرم کتیبه‌های نوشتاری مصور را به جای تزیین هم‌چون یک نشانه باید دید، و از طریق آن بر معنا دلالت کرد (Bloom, 1987: 19-20). در اینجا، هدف تحلیل محتوای این کتیبه‌ها نیست؛ اما نشانه‌شناسی این نوع تزیینات، مسئلهٔ دیگری است که در پژوهش‌های آینده می‌توان بر آن تمرکز کرد.

خاستگاه مفهومی واق را بر اساس متون ادبی و جغرافیا به ترتیب به درخت گویا و جزیره واق واق نسبت داده‌اند؛ بر اساس توصیفاتی که از داستان اسکندر در شاهنامهٔ فردوسی برداشت می‌شود، درخت واق درختی است که دو بن ماده و نر آن با هم جفت شده و سخن می‌گوید و آینده را پیش‌گویی می‌کند (فردوسی، ۱۳۷۹: ۸۴۰). قزوینی در کتاب آثار البلاد و اخبار البلاد توضیح می‌دهد که، هزاران جزیره در شرق دور هست که از طریق نقشهٔ آسمان بدان جاها می‌توان رفت؛ این جزایر به خاطر درختی که فقط در آن جا می‌روید، به «واق واق» معروف است. درختی که میوهٔ آن شبیه به زنان گیسو آویخته از درخت است و هنگام رسیدن، صدایی شبیه واق واق از آن بلند می‌شود که فقط مردم آن ولایت معانی آن را می‌فهمند و به آن تطیر می‌زنند (قزوینی، ۱۳۷۳ [۶۷۴ ق]: ۷۳-۷۴). همین دو توصیف نشان می‌دهد که، این نقوش چه از لحاظ پیش‌گویی و چه از لحاظ فال بد گرفتن، تا حد زیادی با مضمون کتیبه‌های دعایی ارتباط دارد؛ چون با توجه به معنی تطیر یعنی فال بد زدن و پیش‌گویی آینده از روی حرکت پرندگان و حیوانات (ابن بابویه، بی‌تا: ۵۸۰). به احتمال زیاد کتیبه‌های دعایی با نقش واق و موجودات دیگر، راه‌حلی بوده برای این‌که اثر پیش‌گویی‌های شوم از بین برود. نقش واق را به ویژه در نوع کتیبه‌های تزیینی مصور متحرک که بیش‌تر بر

جدول۲. حروف موجود در کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای در ظروف فلزی (ماخذ: نگارنده)

تصاویر۱تا۳، ۶، ۱۱، ۱۳ و ۱۴، ۱۶ و ۱۷، ۲۲ و ۲۶ (Allan, 1982: 37)؛ تصاویر۴-۹-۱۳-۱۹-۳۱ و ۳۳ برتنگی در موزه ملی، ساختمان دوره اسلامی (منبع: نگارنده)؛ تصاویر۵، ۱۰، ۱۵، ۱۸، ۲۵، ۳۰، ۳۵ و ۳۶ (Ettinghaussen, 1957: 331)؛ تصاویر۷، ۸، ۲۱، ۲۹، ۳۲ و ۳۷ (Allan, 1982: 49)؛ تصاویر۱۲، ۲۴ و ۲۸ (Ettinghaussen, 1959: fig 2).

جدول ۳. مقایسه مفردات (الف تا سین) خط اشعار ابن بواب، با خط ثلث یاقوت مستعصمی و خط محقق ناصر منصور (ماخذ: نگارنده).

کاسه‌ها، دیگ‌های بزرگ و سطل‌های آب فلزی حکاکی شده است (جدول۱: تصویر۶)، به نظر نگارنده با استناد به آیهٔ ۱۲ و ۱۳ سورهٔ سبا به تصویر جنیان نیز می‌توان نسبت داد، جنیانی که خداوند آن‌ها را برای انجام کارها، ساخت تندیس‌ها و محراب‌ها، کاسه‌های حوض مانند و دیگ‌های استوار، به همراه چشمه‌های روان مس برای سلیمان فرستاده بود (طبری، ۱۳۵۶: ۱۴۵۳). اما واق، به عنوان یک اصل تزیینی در قرن دهم ق. و در رساله‌های نقاشی قرن دهم ق./ شانزدهم

جدول ۴. مقایسه مفردات (صاد تا کاف) خط اشعار ابن بواب، با خط ثلث یاقوت مستعصمی و خط محقق ناصر منصور (ماخذ: نگارنده).

م. مطرح شده است.

در این جا، با تکیه بر این بیت از رسالهٔ قانون الصور که می‌گوید «چو اصل کار دانستی درین کار/ نگردد بر تو فرع کار دشوار» (صادقی بیک افشار، ۱۳۷۲۱۳۷۲ [۹۸۵؟ ق]: ۳۴۸)، کوتاه درباره فروع واق بحث کنیم. چنان چه از دیدگاه رساله نویسان قرن دهم ق.، تدوین اصول هنر تزیین را در قیاس با اصول خوش‌نویسی فرض کنیم، فروع آن نیز هم چون خوش‌نویسی از ترکیب اصول دیگر باید به دست آمده باشد؛ برای نمونه خط تعلیق از خط توقیع و رقاع مأخوذ است (قصه‌خوان، ۱۳۷۲ [۹۳۰-۹۸۴ ق]: ۲۸۲) و بدین ترتیب، کتیبه‌های نوشتاری با

تزیینات انسانی متراکم را از ترکیب اصل واق با اصل اسلیمی و گره می‌توان انگاشت، یعنی همان طور که اسلیمی‌های طوماری در بین کرسی پایه و رأس‌الخط ترسیم می‌شد، نقوش واق متراکم و از نوع حیوانی نیز در لابلای نوشته‌ها طراحی شده است (جدول۱، تصویر۱). یا چنان‌که تزیینات برگی‌شکل در کوفی مورق به صورت تکرارشونده و ریتمیک در رأس‌الخط طراحی شده (جدول۱، تصویر۴)، سرهای انسانی را در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی جانشین آن نقوش اسلیمی کرده‌اند (جدول۱، تصویر۵) و در نتیجه، می‌توان گفت این نوع از نقوش فرعی از اصل واق و اصل اسلیمی است. در کتیبه‌هایی که مانند تصویر۱، نقوش حیوانی با حروف در آمیخته (تصویر۱، حرف دال در کلمهٔ السعاد[ه]/ هاء در کلمهٔ القناعه؛ جدول۱، تصویر۸)، تزیینات همانند کوفی مزهر (جدول۱، تصویر۷) به صورت خاص در بعضی از حروف و قسمت‌های ویژهٔ کتیبه طراحی شده (Grohmann, 1957: 183)؛ و از این رو می‌توان آن را برآمده از اصل ختایی دانست.

جدول۵. مقایسه مفردات (لام تا یاء) خط اشعار ابن بواب، با خط ثلث یاقوت مستعصمی و خط محقق ناصر منصور (ماخذ: نگارنده).

همراهی اصل واق و گره در فاصلهٔ میان کرسی دندانه‌ها و رأس الخط و بیش‌تر در خط کوفی مصور دیده می‌شود (جدول ۱، تصویر ۵)، تا خطوط مستدیر مصور؛ البته در خطوط مستدیر مصور متحرک (جدول ۱، تصویر ۶)، بدن‌های انسانی به جای گره‌های خط کوفی مصور طراحی شده‌اند. بنابراین، خطوط مستدیر مصور متحرک را فرعی از اصل واق و گره می‌توان به شمار آورد.

خط اشعار کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی در مقایسه با خط اشعار عناوین قرآن ابن بواب

از دیدگاه نظریه دو قلم، بعد خوش‌نویسانه کتیبه‌های نوشتاری با افزونه‌های تزیینی پیکره‌ای را در مقایسه با هفت قلم خوش‌نویسی (اقلام سته+خط کوفی) باید سنجید؛ همان‌طور که بعد نقاشانهٔ این کتیبه‌ها را با هفت اصل تزیینی ارزیابی کردیم. در حقیقت، بیش‌تر اقلام تزیینی- که در آثار فلزکاری اسلامی قرن پنجم تا ششم ق. موجود است- نوعی خط مستدیر و متفاوت از خطوط زاویه‌دار کوفی تزیینی دوران پیشین است. اما تأثیراتی از خطوط کوفی تزیینی دوران پیش را در این خط مستدیر می‌توان پی گرفت. پیش از آن، این سوال پیش می‌آید که اصل خط مستدیر مصور در آثار فلزکاری از کدام اصول خوش‌نویسی منشعب شده است؟

اگر حروف موجود در کتیبه‌های نوشتاری با افزونه‌های تزیینی پیکره‌ای (جدول ۲) را با خط تزیینی سرسوره‌های قرآن محفوظ در کتابخانهٔ چستربیتی به تاریخ ۳۹۱ ق./ ۱-۱۰۰۰ م.، اثر علی بن هلال، معروف به ابن بواب (Rice, 1955: 3) مقایسه کنیم، به چندین خاطر با یک دیگر ارتباط داد؛ نخست این‌که، قرآن چستربیتی قدیم‌ترین نسخهٔ قرآن به خط اشعار (گونه‌ای از خط مستدیر تزیینی) در سرسوره‌ها است؛ که از نظر فرم حروف و ترکیب‌بندی به خط کتیبه‌های نوشتاری با افزونه‌های تزیینی پیکره‌ای شباهت دارد (قس: جدول ۲، تصویر ۱ با جدول ۶، تصویر ۱؛ جدول ۲، تصویر ۲ با جدول ۶، تصویر ۲؛ جدول ۲، تصویر ۳ با جدول ۳، تصویر ۷؛ جدول ۲، تصویر ۴ و ۵ با جدول ۳، تصویر ۱۹؛ جدول ۲، تصویر ۶ و ۷ با جدول ۳، تصویر ۳۱؛ جدول ۲، تصویر ۸ با جدول ۳، تصویر ۴۳؛ جدول ۲، تصویر ۹ و ۱۰ با جدول ۶، تصویر ۲۲؛ جدول ۲، تصویر ۱۱ با جدول ۴، تصویر ۱؛ جدول ۲، تصویر ۱۲ با جدول ۴، تصویر ۱۱؛ جدول ۲، تصویر ۱۳ با جدول ۴، تصویر ۱۴؛ جدول ۲، تصویر ۱۴ و ۱۵ با جدول ۴، تصویر ۱۷؛ جدول ۲، تصویر ۱۶ با جدول ۶، تصویر ۳۰؛ جدول ۲، تصویر ۱۷ و ۱۹ با جدول ۴، تصویر ۲۳؛ جدول ۲، تصویر ۱۸ با جدول ۴، تصویر ۲۴؛ جدول ۲، تصویر ۲۰ و ۲۱ با جدول ۶، تصویر ۳۴؛ جدول ۲، تصویر ۲۲ با جدول ۵، تصویر ۱؛ جدول ۲، تصویر ۲۳ با جدول ۵، تصویر ۶؛ جدول ۲، تصویر ۲۴ و ۲۵ با جدول ۵، تصویر ۱۱؛ جدول ۲، تصویر ۲۷ با جدول ۵، تصویر ۱۴ و جدول ۶، تصویر ۴۲؛ جدول ۲، تصویر ۲۸ با جدول ۵، تصویر ۱۶ و جدول ۶، تصویر ۴۱؛ جدول ۲، تصویر ۲۹ با جدول ۵، جدول ۲، تصویر ۱۷ و جدول ۶، تصویر ۴۳؛ جدول ۲، تصویر ۳۱ با جدول ۵، تصویر ۲۵؛ جدول ۲، تصویر ۳۲، ۳۵ و ۳۶ با جدول ۵، تصویر ۳۱؛ جدول ۲، تصویر ۳۷ با جدول ۵، تصویر ۳۴ و جدول ۶، تصویر ۵۱)؛ دوم این‌که، ابن بواب با دو تخصص خوش‌نویسی و تذهیب خط اشعار را طراحی کرده است؛ و سوم این‌که، ابن بواب به عنوان جریان‌سازترین خوش‌نویس قرن چهارم و پنجم ق. - البته پس از ابن مقله در طول تاریخ- بر شیوهٔ کتیبه‌نگاری پس از خود تأثیر گذاشته است.

خط اشعار را نخستین بار ابن صائغ به همراه نام ۳۶ قلم دیگر ذکر، و با استناد بر نسخه‌ای از رسالهٔ فی علم الخط و القلم ابن مقله محفوظ در کتابخانه القومیه قاهره، فرعی از خط محقق و ثلث تعریف می‌کند (فاروق، ۱۹۹۷: ۸۳). آن چه ما را مطمئن می‌کند که نوع تزیینی خط مستدیر در آثار فلزکاری و کتیبه‌های سرلوح قرآن چستربیتی، خط اشعار است، این روایت ابن ایاس، تاریخ‌نگار مصری، از نسخهٔ قرآن ابن وحید است که به قلم الشعر در قطع بغدادی برای خانقاه اتابک بیبرس جاشنگیر در سال ۷۰۵ ق./ ۶-۱۳۰۵ نوشته شده است[۱۳] (ابن ایاس الحنفی، ۱۹۷۵: ۴۱۸-۴۱۹). افزون بر این، اصطلاح اشعار را هم چنین برای حروفی به کار می‌برند که با طلا نوشته، و با خط سیاه نازکی دورگیری شده باشد (Blair, 2006: 363; James, 1984: 148). هر دو معیار دورگیری سیاه و شباهت به قرآن جاشنگیر در خطوط مستدیر تزیینی قرآن چستربیتی و آثار فلزکاری تأیید می‌کند که این آثار با خط اشعار تزیین شده است.

در ادامه برای شناخت بهتر این خط، شباهت‌ها و تفاوت‌های خط اشعار قرآن چستربیتی را که غالب حروف آن موجود است، با خط ثلث یاقوت مستعصمی و خط محقق ناصر منصور مقایسه می‌کنیم.

الف) شباهت‌های خط اشعار با خطوط ثلث و محقق: برای ارزیابی خط اشعار با خطوط ثلث و محقق، نخست حروف و اتصالات آن را از متن سه اثر قرآن چستربیتی، رسم المشق یاقوت مستعصمی و رسم المشق بازیابی شدهٔ ناصر منصور (۲۰۱۱) جدا کرده و آن‌ها را به صورت مقایسه‌ای در سه تصویر ارائه کردیم؛ الف تا سین (جدول ۳)، صاد تا کاف (جدول ۴)، لام تا یاء (جدول

۵). این بررسی نشان می‌دهد که شباهت خط اشعار به خط ثلث در تنوع مفردات است؛ در حالی که شباهت خط اشعار با خط محقق گاهی در دوایر بلندتر و حروف کشیده‌تر و تخت‌تر نمایان می‌شود. افزون بر این روی هم قرار نگرفتن حرکت‌های رفت و برگشتی قلم در خط اشعار مانند دال متصل (جدول ۳، اشعار۳۴)، دندانه باء (جدول ۳، اشعار۹)، اتصال لام (جدول ۵، اشعار۳) نیز از شباهت‌های خط اشعار با خط محقق (جدول ۴، محقق۴۱) است.

شباهت تنوع مفردات در خط اشعار و خط ثلث را در انواع باء (قس: جدول ۳، اشعار۱۱-۱۷ با ثلث ۱۰-۱۳)، انواع جیم (قس: جدول ۳، اشعار۱۹، ۲۰ و ۲۲، ۲۶، ۲۷ به ترتیب با ثلث ۱۶، ۱۴، ۱۹، ۲۰)، انواع راء (قس جدول ۳، اشعار۳۷-۴۱ با ثلث ۳۰؛ اشعار۴۲ با ثلث ۳۱؛ اشعار۴۳، ۴۴ و ۴۶ با ثلث ۲۶ و ۲۹؛ اشعار ۴۵ با ثلث ۲۷)، انواع سین (قس: جدول ۳، اشعار۴۷ و ۴۸ با ثلث ۳۲؛ اشعار۵۴-۵۶ به ترتیب با ثلث ۳۹، ۴۰ و ۴۲)، انواع صاد (قس: جدول ۴، اشعار۱، ۲، ۶ به ترتیب با ثلث ۲، ۳، ۷)، انواع عین

(قس: جدول ۴، اشعار۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱ به ترتیب با ثلث ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۳)، انواع واو (قس: جدول ۵، اشعار۲۵ و ۲۸، ۲۷ به ترتیب با ثلث ۳۸، ۳۶)، انوع هاء (قس: جدول ۵، اشعار۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۳، ۳۴ به ترتیب با ثلث ۴۰، ۴۷، ۵۰، ۵۱، ۵۲)، انواع یاء (قس: جدول ۵، اشعار۳۶، ۳۷ با ثلث ۵۹ و قس جدول ۶، اشعار دوتحریر۵۳ با جدول ۵، ثلث ۵۷) می‌توان مشاهده کرد.

در میان تنوع مفردات، گاه مفردات خاص قلم محقق نیز حضور دارد؛ چنان‌که حالت‌هایی از حروف جیم در خط اشعار (قس: جدول ۳، اشعار۲۸ با محقق ۲۰)، سین (قس: جدول ۳، اشعار۵۷ و ۶۰ با محقق ۳۴)، صاد (قس جدول ۴، اشعار۴ با محقق ۸)، طاء (قس: جدول ۴، اشعار۱۲ با محقق ۱۱)، فاء (قس، جدول ۴، اشعار۲۶ با محقق ۲۷)، نون (قس: جدول ۵، اشعار۲۲ با محقق ۹)، هاء (قس: جدول ۵، اشعار۳۲ با محقق ۲۲)، یاء (قس: جدول ۵، اشعار۳۸ با محقق ۳۲) با خط محقق مشترک هستند.

افزون بر این، گاه در خط محقق حرکت‌های رفت و برگشت قلم برای حروفی مانند لام متصل، نه روی هم بلکه کنار هم نوشته می‌شود (جدول ۴، محقق۴۱)، این ویژگی در خط اشعار و در حروف دال (جدول ۳، اشعار۳۴، ۳۵) و لام (جدول ۵، اشعار۳، ۴، ۵) نیز وجود دارد.

ب) تفاوت‌های خط اشعار با خطوط محقق و ثلث:

تفاوت‌های خط اشعار با خطوط محقق و ثلث بیش از شباهت‌های آن‌ها برای شناخت وجوه تمایز خط اشعار به‌کار می‌آید. این تمایزها پیش‌تر در بررسی قرآن جاشنکیر و مقایسه آن با نمونه‌های ارائه شده در جامع المحاسن الکتاب طیبی (۱۹۶۲) نیز مطرح شده است؛ چنان‌که به فشرده‌شدن حروف و در نتیجه ازدحام حروف، رعایت نکردن کرسی پایه، اتصال حروف منفصل (مثل الذی)، الف با ابتدای مثلثی شکل، کوتاه‌شدن دم راء و واو را بر شمرده‌اند (Blair, 2006: 348-349).

یکی از اصلی‌ترین تفاوت‌های خط اشعار با خط محقق و ثلث، در هندسهٔ حرف الف است که متمایل به خط کوفی است (قس: جدول ۳، اشعار۱، ۲ و جدول ۶، اشعار دوتحریر۱، ۲ با قوچانی، ۱۳۶۴: تصویر۱۳۸). با این حال، عبدالوهاب در رسالهٔ خود نوعی الف مشابه با الف اشعار را مُشَعّر می‌نامد و آن را جزو الف‌های ثلث و محقق معرفی می‌کند (فاروق، ۱۹۹۷: ۱۵۰). کوتاه‌بودن الف اشعار، چگونگی آغاز و پایان این حرف، تک‌ضخامتی شدن بدنهٔ حروف و تأثیراتی که به دنبال تغییر الف در سایر حروف ایجاد شده، از وجوه تمایز خط اشعار است. گفتنی است، ارتفاع الف‌ها در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی هم‌چون انواع کوفی تزیینی در برخی کتیبه‌ها بلند و در برخی دیگر کوتاه است (نک: جدول ۲، قس: تصویر۲۳ با تصویر۱)

کوتاه‌بودن الف اشعار، تغییرات ساختاری در این خط ایجاد کرده، چنان‌که فضاهای خالی اضافه در فاصلهٔ میانی کرسی دندانه‌ها و رأس الخط کم شده و فاصلهٔ میان کرسی دندانه‌ها و کرسی پایه بلندتر، و در نتیجه، خط اشعار مانند خطوط کوفی قرآن‌های اولیه درشت‌تر از خط محقق و ثلث به نظر می‌رسد. در طراحی حروف نیز برای خوانایی بهتر متن‌هایی که از فاصله دورتر باید خوانده شود، از کرسی بلند دندانه‌ها بهره می‌گیرند؛ چون بیش‌تر جزییات و تمایزهای حروف در فاصله کرسی پایه تا کرسی دندانه‌ها قرار می‌گیرد (Beier, 2016: 83). نکتهٔ دیگر این که آغاز و پایان الف اشعار متفاوت از خطوط ثلث و محقق، به‌ترتیب مثلثی شکل و تیز است که چنان‌که پیش‌تر گفته شد، شبیه به گونه‌ای از خطوط کوفی است. این شباهت به ویژه با تک‌ضخامتی شدن بدنهٔ تمام حروف، هم‌چون کوفی اولیه، بیش‌تر دیده می‌شود. گفتنی است که با تک‌ضخامتی کردن حروف، آن‌ها را درشت‌تر و برجسته‌تر می‌توان نشان داد، مانند طراحی حروف دیجیتال امروزی که برای بهتر و درشت دیده شدن، آن‌ها را

تک‌ضخامتی طراحی می‌کنند (Beveratou, 2016:4).

در خط اشعار قرآن چسترِبیتی، حرف طاء (جدول ۴، اشعار ۸، ۱۰)، حرف لام (جدول ۵، اشعار ۱، ۶)، حرف مرکب لام‌الف (جدول ۵، اشعار ۱۱)، و کلمهٔ الله (جدول ۵، اشعار ۱۲) با فرم متمایز و متأثر از الف اشعار طراحی شده است. به‌علاوه، حروفی را که در جزو آغازین آن‌ها الف وجود دارد مانند حرف باء (جدول ۳، اشعار ۴، ۵، ۱۳-۱۸) یا حرف نون (جدول ۵، اشعار ۲۴)، با تأثیر از الف تغییر داده‌اند. برخی از حروف را بدون تأثیر از الف، مانند حروف کوفی طراحی کردند؛ مانند حرف حاء متصل (جدول ۳، اشعار ۲۷)، حرف طاء (جدول ۴، اشعار ۷؛ جدول ۲، تصویر ۱۲)). گاهی روزنهٔ حروف را مانند کوفی تنگ و بسته کرده‌اند؛ مانند حرف فاء (جدول ۴، اشعار ۲۷؛ جدول ۲، تصویر ۱۹)، حرف قاف (جدول ۴، اشعار ۳۱)، حرف عین متصل (جدول ۴، اشعار ۱۶، ۱۹)، حرف واو (جدول ۵؛ اشعار ۲۵، ۱۷)، حرف هاء متصل (جدول ۲، تصویر ۳۳). گاهی فرم حفرهٔ حروف اشعار نیز به خط کوفی نزدیک‌تر شده است؛ مانند حرف فاء متصل (جدول ۴، اشعار ۲۳)، به ویژه در کتیبه‌های نوشتاری آثار فلزکاری این شباهت برجسته‌تر است (تصویر ۲، حرف فاء و قاف در کلمات الشفاعه، القناعه و البقاء؛ جدول ۱، تصویر ۱۷ و ۱۹).

دومین وجه تمایز خط اشعار، رها بودن از قید رسم‌المشق، کرسی‌بندی و تناسبات است؛ به سخن دیگر، از قواعد خط اشعار، اقتباس بی‌قاعده از اقلام سته و هم‌چنین، کرسی‌بندی و تناسبات بی‌قاعده حروف و کلمات است. در حقیقت، پایهٔ اصلی خط اشعار، خط ثلث است، اما خوش‌نویس و طراح حروف بدون پیروی مطلق از رسم‌المشق و بنا بر دانش خود، مفردات و ترکیباتی از اقلام دیگر به آن وارد می‌کند؛ چنان‌که ابن بواب با تسلط بر اقلام دیگر، حروف اشعار سرسوره‌های قرآنِ معروف خود را متنوع نوشته و ترسیم کرده است. برای نمونه سادگی فرم باء (جدول ۳، اشعار ۱۳، ۱۴) و کم ارتفاع شدن دایره حرف سین و نون (جدول ۳، اشعار ۵۸؛ جدول ۵، اشعار ۲۴) به خط نسخ شبیه شده است. حرف میم اشعار در قرآن ابن بواب (جدول ۵، اشعار ۱۷، ۱۸، ۲۰)، نیز از نظر ساختار و چگونگی حرکت قلم به خط نسخ متمایل است. از دیگر اقتباس‌ها از اقلام سته، بهره‌گیری از اتصالات حروف منفصل در اقلام توقیع و رقاع است؛ چنان‌که در حرف تاء (جدول ۳، اشعار ۱۸)، حرف مرکب دال-یاء (جدول ۳، اشعار ۳۵؛ جدول ۵، اشعار ۲۹)، حرف مرکب الف-دال (جدول ۳، اشعار ۳۶)، حرف مرکب عین-الف (جدول ۴، اشعار ۲۰)، حرف مرکب الف-عین (جدول ۴، اشعار ۲۱)[۱۴]، حرف مرکب دال-کاف (جدول ۴، اشعار ۳۳)، حرف مرکب یاء-الف[۱۵] (جدول ۵، اشعار ۳۸) اتصالات غیرمعمول و متمایل به خط توقیع دیده می‌شود.[۱۶] حتی در کتیبه‌های اشعار همواره حرف هاء متصل به جای هاء آغازین به کار می‌رود (قس: جدول ۵، اشعار ۲۹ و جدول ۶، اشعار ۴۹ با جدول ۵، ثلث ۴۰ و محقق ۱۷-۱۸). (گفتنی است که این ویژگی در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی دیده نمی‌شود.

وجه تمایز دیگر این‌که، نقطه‌های حروف در خط اشعار هم‌چون گونه‌هایی از خطوط کوفی دایره‌شکل است؛ و در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی هم‌چون بیش‌تر کتیبه‌های کوفی تزیینی بدون نقطه است (جدول ۲). در حالی‌که نقطه‌های خط ثلث و محقق مربع‌شکل است (برای نمونه نک. جدول ۳، اشعار ۵، ۶، ۷، ۸، و ۱۳-۱۸؛ جدول ۶، اشعار دوتحریر ۵، ۶).

نتیجه‌گیری

در چارچوب نظریهٔ دو قلم، اقلام تزیینی خطوط چنین بازشناخته می‌شود که از ترکیب اصول خط و اصول نقاشی شکل گرفته و از طریق ترکیب‌های گوناگونی از این دو مجموعه اصول، نمونه‌های فرعی رشد و گسترش یافته است. به گونه‌ای که خطوط مورق، مزهر، معشق، معقد/ مشبک، و مصور بر اساس ترکیب خط کوفی با اصول به ترتیب اسلیمی، فصالی، گره، و واق طراحی شده است. گاه اقلام تزیینی با ترکیبی از این اصول تزیینی تنوع یافته است؛ چنان‌که در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، ترکیب‌های واق+گره و واق+اسلیمی رایج‌تر است. پس در پاسخ به سوال یک می‌توان گفت: اصل واق در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی گاه، به صورت منفرد و اغلب در ترکیب با اصول گره و اسلیمی به کار رفته است. اصل واق در ترکیب با اصل اسلیمی به صورت سرهای تکرارشونده در رأس الفات و هم‌چنین به صورت پرندگان و حیواناتی که هم‌چون اسلیمی طوماری لابلای نوشته‌ها قرار گرفته و در ترکیب با اصل گره به صورت بدن‌های انسانی در فاصله بین کرسی دندانه‌ها و رأس الخط گوناگون شده است.

افزون بر این، یکی از اولین اقلام تزیینی در قرآن‌های قرن پنجم به‌بعد خط اشعار است و قدیم‌ترین نوع آن در خط تزیینی سرسوره‌های قرآن ابن بواب موجود است که بیش‌ترین شباهت را با خط کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی دارد. در

مقایسه مفردات خط اشعار با حروف موجود در کتیبه‌های نوشتاری با تزیینات پیکره‌ای، چنین نتیجه شد که بیش‌تر مفردات از نظر ساختار و فرم به یک‌دیگر شباهت دارند و فقط تفاوت‌هایی بین آن‌ها وجود دارد که از تمایل بیش‌تر خط کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به خط کوفی خبر می‌دهد. برای شناخت بهتر خط اشعار در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی به مقایسه جریان تأثیرگذار بر آن‌ها، یعنی خط اشعار ابن بواب، با خط ثلث و محقق پرداخته شد؛ پس در پاسخ پرسش دوم باید گفت که خط اشعار هم‌چون نوع تزیینی آن در کتیبه‌های نوشتاری ظروف فلزی، تنها به واسطه استفاده از یک اصل طراحی نشده، بلکه خط ثلثی است که بدون قاعده حروفی از خط کوفی، نسخ، توقیع، و محقق، احتمالاً براساس ذوق و دانش هنرمند، به آن وارد شده است. در این خط، طراح کوشیده الف و حروف مشابه آن را به خط کوفی متمایل کند؛ تمام حروف و اجزای آن را هم‌چون کوفی اولیه تک‌ضخامت کند؛ و در نهایت، با تحریر (قلم‌گیری) حروف بر آن بوده که در آن، با وجود بی‌قاعدگی، یک پارچگی ایجاد کند.

در آخر، پیشنهاد می‌شود این دسته بندی خطوط تزیینی بر اساس اصول خط و اصول نقاشی برای سایر خطوط تزیینی نیز به کار رود؛ تا فروع این خطوط شناخته شود، و مجموعه جامع و یک پارچه‌ای از فروع خطوط تزیینی به دست آید تا با شناخت عمیق‌تر این خطوط، از امکانات آن در طراحی حروف معاصر بتوان بهره گرفت.

پی‌نوشت

۱. مصرف در تعریف این خط چنین می‌گوید که «مزینه بنقوش تنتهی حروفها القائمه برووس بشـــریه» یعنی با حروف عمودی منتهی به سرهای انسانی تزیین شده اســت (مصرف، ۱۹۷۲: ۱۹۲). شایان ذکر است، در بخش اقســام کوفی تزیینی کتاب اطلس خط، نمونه‌ای از این کتیبه‌ها معرفی و نام‌گذاری نشده است (فضائلی، ۱۳۶۲: ۱۵۵-۱۵۹).

۲. پیش از انتشار دیجیتال تصاویر موزه‌ای، بیش‌تر تحقیقات در انحصار محققان آن موسسه یا موسسات وابسته بود. برای نمونه دو مقاله را که اولی، درباره آثار فلزکاری دوران اسلامی و دومی، دربارهٔ نمونه‌ای خاص (کتیبه‌های در حال حرکت) از کتیبه‌های نوشـــتاری مصور است، ریچارد اتینگهاوزن (۱۹۰۶-۱۹۷۹)، عضو موسسه فریر و دیوید رایس (۱۹۰۳-۱۹۷۲)، استاد دانشگاه ادینبرگ، نوشته‌اند. نک. (Ettinghausen, 1957: 327-366).

۳. برخی منابع، اقلام خوش‌نویسی را هفت‌گانه دانســـته، و خط تعلیق یا خط طومار را به‌عنوان هفتمین خط در نظر گرفته‌اند نک. (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۸۲۹؛ Blair, 2006: 318). برای نمونه، در رســـالهٔ ابن صائغ اصول هفت‌گانه خط عبارت است از: طومار، ثلث، تواع، محقق، نســـخ، رقاع و اشعار (فاروق، ۱۹۹۷: ۱۷۰).

۴. نک. (عبدالرحمن بن خلدون، ۱۳۷۵: ۸۳۷-۸۳۹).

۵. برای نمونه در مقاله «برخی مشاهدات دربارهٔ خوشنویس و مذهبان قرآن رکن الدین بابر جشن‌گیر»، قرآن جشن‌گیر جزو اولین و زیباترین قرآن‌های دوره ممالیک معرفی شده که در سال ۷۰۵ ق./۱۳۰۵-۱۳۰۶ م. به خط اشـــعار، قلم فرعی که در زمان ممالیک رایج شد، نوشته شده است. کاتب این نسخه ابن وحید است که رسالهٔ «شرح قصیده رائیه ابن بواب» را نیز نوشته است (James, 1984: 148).

۶. نک. (Blair, 2006: 318, 345).

۷. نک. (Tabbaa, 1991: 133).

۸. نک. (Rice, 1955: 3).

۹. این رسم‌المشق با امضای یاقوت مستعصمی (Yaqut al-Musta'sim, ca. 600H) در مرقع ۱۵ صفحه‌ای به همراه ۵ ورق جداگانه در حراج بنهامز مورخ ۴ دسامبر ۱۹۷۵ رونمای شد. نک. (URL2).

۱۰. قصیده ابن بواب که به «رائیه» معروف است، به زبان عربی در کتاب خوش‌نویسی اسلامی (بلر، ۱۳۹۶: ۱۹۶-۱۹۷) و به زبان انگلیسی در کتاب «Islam-ic Calligraphy» (Blair, 2006: 161-162)، و به زبان فارســـی در کتاب ترجمه مقدمه ابن خلدون (عبدالرحمن بن خلدون، ۱۳۷۵: ۳۹-۸۳۷) به چاپ رسیده است. بیت آغازین این قصیده چنین است: «یا من یرید اجاده التحریر/ و یروم حســـن الخط و التصویر» که در مقدمه ابن خلدون چنین ترجمه شده است: «ای آن‌که می‌خواهی زیبا نوشتن را فراگیری، و در جستجوی حسن خط و تصویر می‌باشی».

۱۱. رایس کتیبه‌های تزیینی مصور را بر اساس نوع تزیینات به ســـه دسته تقسیم می‌کند: ۱) دســـته اول، که آن را «متحرک» (Animated) می‌نامد، به تزیینات پیکره‌ای گفته می‌شـــود که در حال انجام فعالیت‌های گوناگون هســـتند. این تزیینات در نیمهٔ بالایی کتیبه قـــرار گرفته‌اند، درحالی که تزیینات پیکره‌ای حیوانی در نیمه پایین طراحی شده‌اند. هر دو نوع از این دسته خطوط تزیینی مصور در سطل بابرینسکی به تاریخ ۵۵۹ ق./۱۱۶۳ م. در موزهٔ آرمیتاژ موجود است. ۲) دسته دوم، شامل خطوط کوفی یا مستدیری است که رأس الف‌های آن را با سرهای انسان آراسته‌اند. ۳) در دسته سوم، تزیینات پیکره‌ای جانوران بدون تلفیق با آحروف و کلمات در میان آن‌ها طراحی شده‌اند (Ettinghausen, 1957: 330).

۱۲. برای نمونه نک: (Watson, 2004: 117)

۱۳. این نسخه به شماره ۲۲۴۰۶ در کتابخانه بریتانیا نگهداری می‌شود و به صورت دیجیتال موجود است.

۱۴. حرف مرکب الف-عین که در رسالهٔ عبدالوهاب با عنوان «عین فک الاسد» مشخص شده اســت (فاروق، ۱۹۹۷: ۱۵۲)، در خط ثلث نیز دیده می‌شود (قس: جدول ۴، اشعار ۲۱ با جدول ۵، ثلث ۳۲). هم‌چنین حرف مرکب عین-الف در خط اشعار و ثلث مشترک است (قس: جدول ۴، اشعار ۲۰ با جدول ۴، ثلث ۲۰).

۱۵. حرف مرکب یاء-الف در خط محقق نیز موجود است (قس: جدول ۵، اشعار ۲۹ با جدول ۵، محقق ۳۴).

۱۶. این اتصالات غیرمعمول در رسم‌المشق محقق ناصر منصور (۲۰۱۱) هم وجود دارد؛ چنان‌که حرف مرکب فاء-واو (جدول ۴، محقق ۳۲)، حرف مرکب دال-واو (جدول ۵، محقق ۱۴)، حرف مرکب لام‌الف-لام (جدول ۵، اشعار ۳۰) این‌چنین است.

منابع

- ابن ایاس الحنفی، محمد بن احمد (۱۹۷۵). بدایع الزهور فی وقایع الدهور، جلد ۱، مقدمه محمد مصطفی، ویسبادن: دارالنشر فرانز شتاینر.
- ابن بابویه، علی (۱۳۶۳). الخصال، جلد ۲، ترجمه و تصحیح سید احمد فهری زنجانی، تهران: علمیه اسلامیه.
- الحموی الرومی، یاقوت (۱۹۹۳). معجم الادباء (ارشاد الاریب الی معرفه الادیب)، جلد ۴، به تحقیق احسان عباس، بیروت: دارالغرب الاسلامی.
- خضری، محمد حســن و چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۴). «بررســی خطوط و تزیینات کتیبه های کوفی و ثلث بر ظروف فلزی ایران در قلمرو ســلجوقی»، پژوهشنامه خراسان بزرگ، دوره ۷، شماره ۲۵، ۷۵-۹۶.
- صادقی بیک افشار (۱۳۷۲ [۹۸۵؟ ق]). «قانون الصور»: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (مجموعه رسائل در زمینهٔ خوش‌نویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید)، تحقیق و تألیف نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- الطیبی، محمد بن حسن (۱۹۶۲)، جامع محاسن کتابه الکتاب، نشره و قدم له الدکتور صلاح الدین المنجد، بیروت: دار الکتاب الجدید.
- عبدالرحمن بن خلدون (۱۳۷۵). مقدمه ابن خلدون، جلد ۲، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی. تهران: علمی و فرهنگی.
- عبدی بیک شیرازی (۱۹۷۷ [۹۶۹ ق]). آیین اسکندری، مقدمه از ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش.
- فاروق، سعد (۱۹۹۷). رساله فی الخط و بری القلم لابن الصائغ، بیروت: شرکه المطبوعات للتوزیع و النشر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). شاهنامه فردوسی، تهران: قطره.
- فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲)، اطلس خط: تحقیق در خطوط اسلامی، اصفهان؛ تهران: مشعل؛ ارغوان.
- قزوینی، زکریا بن محمد (۱۳۷۳ [۶۷۴ ق]). آثار البلاد و اخبار البلاد، ترجمه میرزا جهانگیر قاجار، تهران: امیرکبیر.
- قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد (۱۳۷۲ [۹۳۰-۹۸۴ ق]). «دیباچه»: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (مجموعه رسائل در زمینهٔ خوش‌نویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید)، تحقیق و تألیف نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- کمندلو، حسین و رجبی، محمدعلی (۱۳۹۴). بررسی کتیبه و درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان، پژوهشنامه خراسان بزرگ، دوره ۶، شماره ۲۰، ۷۵-۹۶.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینهٔ خوش‌نویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید. تحقیق و تألیف نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- مصرف، ناجی زین‌الدین (۱۹۷۲)، بدایع الخط العربی، بغداد: وزارة الإعلام، مدیریة الثقافة العامة، السلسلة الفنیة ۱۹.
- منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۸۳ [۹۵۳- ۱۰۰۰؟ ق]). گلستان هنر، تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چ. چهارم، تهران: منوچهری.
- ناجی، هلال (۱۹۹۱). ابن مقله خطاطاً و ادیباً و انساناً (مع تحقیق رسالته فی الخط و القلم). بغداد: آفاق عربیه.
- Allan, J.W. (1982), ***Islamic Metalwork (The Nuhad Es-said Collection)***, London: Sotheby.
- Beier, S. (2016). ***Designing Legible Fonts for Distance Reading, Digital Fonts and Reading***, April, p. 79-93. https://doi.org/10.1142/9789814759540_0005.
- Beveratou, E. (2016). ***The Effect of Type Design and Typesetting on Visually Impaired Readers***, Digital Fonts and Reading, 1–18. doi:10.1142/9789814759540_0001.
- Blair, Sh. (2006). ***Islamic Calligraphy***, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bloom, J.M. (1987). ***"A Mamluk Basin in the LA Mayer Memorial Institute"***, Islamic Art 2, 19-26.
- Ettinghausen, R. (1957). ***The "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations***, Ars Orientalis,Vol. 2, 327-366.
- Ettinghausen, R. (1959). Further Comments on the Wade Cup, ***Ars Orientalis***, Vol. 3, Pp. 197-200.
- Grohmann, A. (1957). The Origin and Early Development of Floriated Kufic, ***Ars Orientalis***, Vol. 2, 183-213.
- James, D. (1984). Some Observation on the Calligrapher and Illumination of the Koran of Rukn al-Din Baybers al-Jashnagir, ***Muqarnas***, Vol. 2, The Art of the Mamluks (1984), 146-157.
- Mansour, N. (2011). ***Sacred Script Muhaqqaq in Islamic Calllgraphy***, Editted and Forwarded by Mark Allen, New York: I.B. TAURIS.
- Porter, Y. (2000). "Theory of the Two Qalams" to the "Seven Principles of Painting": Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting, ***Muqarnas***, Vol. 17,109-118.
- Rice, D. (1955). ***The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in The Chester Beatty Library***, Dublin: Emery Walker.
- Safadi, Y.H. (1978). ***Islamic Calligraphy***, London: Thames and Hudson.

- Schick, I.C. (2016). ***"The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation"***, In Sign and Design: Script as Image in a Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE) (Symposium). Brigitte Bedos-Rezak, and Jeffrey F. Hamburger, eds., 173-194. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- ***The Ibn al-Bawwab Qur'an*** (1000-1001), Dublin: Chester Beatty Library, No. Is 1431.
- Ward, R. (1993). ***Islamic Metalwork (Eastern Art).*** New York, NY: Thames and Hudson.
- Watson, O. (2004). ***Ceramic from Islamic Lands***, New York; Kuwait: Thames and Hudson; Dar al-Athar alislamiyyah.
- Wilkinson, C.K. (1973). ***Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period***, New York: The Metropolitan Museum of Art.

URLs:

- URL1. https://www.akg-images.de (Access Date: 4/5/2021).
- URL2. https://www.bonhams.com/auctions/23436/lot/12/?category=list(Access Date: 4/7/2021).
- URL3. https://www.davidmus.dk (Access Date: 20/4/2021).
- URL4. https://www.metmuseum.com (Access Date: 5/3/2021).
- URL5. http://www.kornbluthphoto.com/images/BobrinskyBucket_18-20-1.jpg (Access Date: 4/5/2021).

Ash'ar Script and Waq Style in the Human-Headed Inscriptions of Islamic Metalwork Based on Theory of the Two Qalams

Abstract:

In the realm of Islamic paleography, decorative scripts have been one of the controversial discussions due to both their origins and varieties. What has not been considered in these discussions is whether there were any special principles about designing decorative scripts. To answer this question, we should mention that the oldest decorative scripts came back to the late 2nd AH/9th AD as the oldest treatise on calligraphy principles returned to 3rd AH/10th AD. However, no sooner than 10th AH/17th AD can we find treatises on the principles of decoration. These 10th Century treatises are about painting and its principles, where also there are discussions on calligraphy and its principles. This paper attempted to reintroduce the human-headed script from the viewpoint of the theory of the Two Qalams based on the 17th-Century principles of both painting and calligraphy. To this end, it conducted a bibliographical survey on early and medieval Islamic texts and images; while it applied descriptive-analytical methods of paleography to analyze human-headed inscriptions. Briefly speaking, the third main discussion is the theory of Two Qalams, Persian principles of calligraphy and painting, and data collection.

The first time, Porter (2000) addressed the relationship of calligraphy and painting in the 17th-century treatises, when later he put it forward again under the title of Theory of the Two Qalams. Referring to 'Abdi Beg Shirazi's Ayn-i Iskandari (1977 [1691]), Qutb al-Din Qissakhvan's Risala'i dar tarikh-i khatt u naqqashi (1994 [1552-1606?]), Sadig beg Afshar's Qanun as-Suwar [Canons of Painting] (1994 [1607?]), and Qazi Ahmad Qomi's Gulistan-i hunar (2004 [1575-1622?]), Porter pointed out the 17th-century relationship between calligraphy and painting as well as the influences of painting principles from calligraphy principles in this era. The point is that this relationship was already mentioned in the 10th century Ibn al-Bawwab's qasida on calligraphy. In the opening of his qasida, Ibn al-Bawwab describes the one -who wants to learn calligraphy- as an aesthetic seeker for beauty either in scripts or in images; likewise, he brought to learning calligraphy after he had learned illumination. Furthermore, the Quran of Ibn al-Bawwab, particularly decorative Kufic of its chapter titles, demonstrates to what extent pre-17th century Persian calligraphy and painting have related to each other. It is noteworthy that the decorative scripts of Ibn al-Bawwab's Quran have dramatically become pervasive not only in 10th Century Quranic title chapters but within the next several decades of architectural and artwork inscriptions. Among these inscriptions, decorative scripts of Islamic metalwork have a more profound and precedent relationship of calligraphy and painting due to its visual similarity to the decorative script of Ibn al-Bawwab as well as the well-combination of its letter with Waq decoration. We aim to re-describe the decorative script of the 12-13th-century Islamic metalwork in light of the principles of calligraphy and painting in order to understand the rules

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 10 September 2020
Accept Date: 22 May 2021

Farnaz Masoumzadeh
Assistant Professor of Visual Communication Department, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan.
Email: f.masoumzadeh@aui.ac.ir

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.32969.1232

of the combinations of these principles.

Qissakhvan clearly stated the principles of calligraphy and painting when he represented six styles of calligraphy in addition to its original style named Kufic as seven principles of calligraphy. Then he called Nastaliq and Taliq as derivatives of those six styles. Ultimately, he continued by introducing the seven principles of painting (Islami, Khatai, Farangi, Fassdal, Abr, Waq, Girih) in comparison to sex styles of calligraphy (Thuluth, Naskh, Muhaqqaq, Rayhani, Tawqi', Riqa'). This inspiration raised the idea that since these seven principles similar to those sex styles are general, we should scrutinize more in details of artworks to find out if there are the particular implementation of derivative principles similar to hybrid styles of calligraphy. The other noticeable vagueness is how the 10th-century principles have been applied in the design of early decorative scripts (dated from the 2nd century onwards). To shed light on these disputable topics, a human-headed script is appropriate; not only did we notice that the designer of these inscriptions was aware of Waq principle, but we also dealt with a kind of script named Ash'ar which is a combination of calligraphy styles. It is noteworthy that the earliest and broadest collection of human-headed scripts exist in the 6th-7th century Islamic metalwork. These scripts are analogous to the decorative script of Ibn al-Bawwab's Quran, both in stroke and painting values of letters. The research questions, thus, are how we must re-describe firstly the decorations and secondly the scripts of human-headed inscriptions more systematically based on principles of both calligraphy and painting in the light of the theory of Two Qalams.

Therefore, aiming for the re-Introduction of the human-headed script in terms of principles of calligraphy and painting, this paper, first, explains the framework of the theory of Two Qalams as well as the research methods, then, in the third section, it provides a literature review. This review shows that as last researchers did not apply the theory of Two Qalams in comprehending decorative scripts, we have not an accurate classification in this field. Consequently, in the fourth section, we attribute the principles of painting to the decoration of each familiar decorative script as follows; Islimi and Abr to foliated scripts, Khatai to floriated scripts, Fasali to plaited scripts, Girih to knotted scripts, and Waq to human-headed scripts. At the end of this part, we explain how the decoration of human-headed scripts originated from Waq principle. After re-introducing the human-headed script, this part arrives at this point that Waq style of inscriptions diversified sometimes with the combination of Islimi style in the form of regular repetition of heads on the top of Alifs. Moreover, in combination with Islimi principle, the decorative Waqs are drawn between scripts like scroll arabesque. Ultimately, in more complicated inscriptions, the combination of Girih, Khatai, and Islimi is common in the forms of human bodies and animal heads, respectively.

In the fourth section, considering the similarity of the script of human-headed inscriptions to the script of Ash'ar, presented in Ibn al-Bawwab Quran, we build a ground on Ibn al-Bawwab's Ash'ar formed from two styles, Thuluth and Muhaqqaq to compare the hybrid style of Ash'ar with these two main styles. This comparison re-introduces Ash'ar as a kind of Thuluth, while it reveals that more than Ash'ar bounded to Muhaqqaq, it seems coming from Kufic. This tendency, in addition to mono-line stroke of letters, exists in Ash'ar's Alifs and ascenders. However, the mono-thickness of Ash'ar scripts is also its specific characteristics; in fact, Thuluth letters and words became mono-line and outlined in Ash'ar script. These two characteristics organized the letters and characters irregularly enter from different other styles to Ash'ar inscriptions, and calligraphers/designers use those to refine the form and design of letters by painting them after writing.

As mentioned above, we re-introduce human-headed scripts as a combination of Waq principle and a kind of Thuluth style named Ash'ar; meanwhile, we state that many other prevalent homogeneous combinations of either seven principles or sex styles branched from each part of this combination. For instance, the combination of Waq principle with Islimi, Khatai, Abr, and Girih as well as the combination of Thuluth style with Kufic, Muhaqqaq, Tawqi', and Naskh are frequently used in human-headed inscriptions.

Consequently, this study suggests that further research is necessary to recognize accurate derivative styles of decorative scripts based on the theory of Two Qalams.

Keywords: The Theory of Two Qalams, Human-Headed Inscription, Hybrid Scripts, Ash'ar Script ,Waq Principle.

References:

- Al-Hamavi al-Rumi, Y. (1993). ***Mu'jam al-Udaba (Irshad al-Arib ila Ma'rifat al-Adib),*** Ehsan Abbas, Beirut: Dar al-qarb al-islami.
- Allan, J.W. (1982), ***Islamic Metalwork (The Nuhad Es-said Collection),*** London: Sotheby.
- Al-Tayyibi ,M .b .H .(1962) .***Jami' Mahasin Katabat Al-kuttab: The Kinds of Arabic Calligraphy According to the Method of Ibn al-Bawwab (in Arabic),*** edited by Salahuddi Munajjid ,Beirut :New Book Publishing House .
- Beier ,S .(2016) .***Designing Legible Fonts for Distance Reading*** ,Digital Fonts and Reading ,April ,p .79-93 .https//:doi.org0005_10.1142/9789814759540/
- Beveratou ,E .(2016) .***The Effect of Type Design and Typesetting on Visually Impaired Readers***, Digital Fonts and Reading,

1–18. doi:10.1142/9789814759540_0001
- Blair, Sh .(2006) .***Islamic Calligraphy,*** Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bloom, J.M" .(1987) .***A Mamluk Basin in the LA Mayer Memorial Institute"***, Islamic Art 2, 19-26.
- Ettinghausen, R .(1957) .***The "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations***, Ars Orientalis,Vol. 2, 327-366.
- Ettinghausen, R .(1959) .Further Comments on the Wade Cup ,***Ars Orientalis***, Vol. 3, Pp. 197-200.
- Farouq, S .(1997) .***Risala fi Elm al-Khat va Bari al-Qalam le-Ibn al-Sa'igh. Beirout***: All Prints Distributors & Publishers s.a.l.
- Fazaeli, H. (1983). ***Atlas-i-Khat***. Isfahan; Tehran: Mash'al; Arqavan.
- Ferdowsi, A .(2000) .***Shahnama***, Tehran: Qatreh.
- Grohmann, A .(1957) .The Origin and Early Development of Floriated Kufic ,***Ars Orientalis***, Vol. 2, 183-213.
- Ibn Babawayh, Ali (1363 [381H]), ***Al-khisal***, (Translated by A. Fahri Zanjani), Tehran: elmieh eslamieh.
- Ibn Iyas, M .([1363] 1975) .***Badaiʿaz-zuhur fi waqaiʿad-duhur,*** V1, by Muhammad Mustafa, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Ibn Khaldunthe, A.R .Muhammed .(1996) .***Muqaddimah of Ibn Khaldun***, V2, (Translated by: M. Parvin Gonabadi), Tehran: Elmi va Farhangi.
- James, D .(1984) .Some Observation on the Calligrapher and Illumination of the Koran of Rukn al-Din Baybers al-Jashnagir, ***Muqarnas***, Vol. 2, The Art of the Mamluks (1984), 146-157
- Kamandlo, H., Rajab, M.A.2015)). ***Investigate the Inscription of Talking Tree in Metalworking Art of Khorasan (6 to 7 AH/ 12 to 13 AD),*** Journal of Great Khorasan, 6, No. 20, 75-96.
- Khezri, M., Charei Abdolreza, M. 2017)). Study of the Scripts and Decorations of The Kufic and Thuluth Inscriptions on Iranian Metal Containers in Seljuk Territory, ***Journal of Great Khorasan***, Vol. 07, No. 25, 29-50.
- Mansour, N. (2011). ***Sacred Script Muhaqqaq in Islamic Calllgraphy***, Editted and Forwarded by Mark Allen, New York: I.B. TAURIS.
- Maṣrif, N.Z. (1972). ***Bada'i'al-khaṭṭ al-'Arabi, Baqdad: Vezarat al-Elam***, Modirat al-Saqafat al-Ama, al-Selsela al-Fanie 19.
- Mayel Heravi, N. (1994). ***the Arts of Book in Islamic Civilization***, by Najib Mayel Heravi, Mashhad: Astan Quds Razavi Publication and Printing Institute.
- Naji, H. (1993). ***Ibn Muqla Khatat-an va Adib-an va Ensan-an (In addition to research on Risala fi al-Khat va al-Qalam),*** Hilal Naji, Baghdad: Afaq Arabia.
- Porter, Y. (2000). "Theory of the Two Qalams" to the "Seven Principles of Painting": Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting, ***Muqarnas***, Vol. 17,109-118.
- Qazi Ahmad Qomi, (2004 [1575-1622?]). ***Gulistan-i hunar***, edited by A. Suhayli-Khvansari, Tehran: Manouchehri.
- Qazvini, Z.M. (1994 [1399]), ***Asar al-Bilad va Akhbar al-Bilad***, (Translated by M. Jahangir Qajar), Tehran: Amirkabir.
- Qutb al-Din Qissakhvan (1994 [1552-1606?]), ***"Risala'i dar tarikh-i khatt u naqqashi"***: The Arts of Book in Islamic Civilization, by Najib Mayel Heravi, Mashhad: Astan Quds Razavi Publication and Printing Institute.
- Rice, D. (1955). ***The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript in The Chester Beatty Library***, Dublin: Emery Walker.
- Sadig beg Afshar (1994 [1607?]), ***"Qanun as-Suwar"*** [Canons of Painting]: The Arts of Book in Islamic Civilization, by Najib Mayel Heravi, Mashhad: Astan Quds Razavi Publication and Printing Institute.
- Safadi, Y.H. (1978). ***Islamic Calligraphy***, London: Thames and Hudson.
- Schick, I.C. (2016). ***"The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation"***, In Sign and Design: Script as Image in a Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE) (Symposium). Brigitte Bedos-Rezak, and Jeffrey F. Hamburger, eds., 173-194. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Shirazi, 'A. B. (1977). ***Ayn-i Iskandarf***, Edited by A. Rahimof, Moscow: Danesh.
- Tabbaa, Y. (1991). The Transformation of Arabic Writing: Part I, Qur'ānic Calligraphy, ***Ars Orientalis***, 119-148
- ***The Ibn al-Bawwab Qur'an*** (1000-1001), Dublin: Chester Beatty Library, No. Is 1431.
- Ward, R. (1993). ***Islamic Metalwork (Eastern Art).*** New York, NY: Thames and Hudson.
- Watson, O. (2004). ***Ceramic from Islamic Lands***, New York; Kuwait: Thames and Hudson; Dar al-Athar alislamiyyah.
- Wilkinson, C.K. (1973). ***Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period,*** New York: The Metropolitan Museum of Art.
- ***Yaqut al-Musta'simi Album of Calligraphic Exercises (Mufradat)*** (ca. 1200), retrieved 02 August 2020 from https://www.bonhams.com/auctions/23436/lot/12/?category=list

URLs:
- URL1. https://www.akg-images.de (Access Date: 4/5/2021).
- URL2. https://www.bonhams.com/auctions/23436/lot/12/?category=list(Access Data: 4/7/2021).
- URL3. https://www.davidmus.dk (Access Date: 20/4/2021).
- URL4. https://www.metmuseum.com (Access Date: 5/3/2021).
- URL5. http://www.kornbluthphoto.com/images/BobrinskyBucket_18-20-1.jpg (Access Date: 4/5/2021).