

## مطالعه تطبیقی شیوه خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی\*

سیده فرشته حسینی رشتخوار\*\* حمیدرضا قلیچ‌خانی\*\*\* علی نعمتی بابای‌لو\*\*\*\*

### چکیده

میرزا غلامرضا اصفهانی (۱۲۴۶ ه.ق.) خوشنویس دوره قاجار، شخصیتی جامع با شیوه خاص در تاریخ خوشنویسی ایران است که از نوادر خوشنویسان دوره قاجار محسوب می‌شود. میرزا غلامرضا به تمامی دانگ‌ها و قالب‌های رایج در خوشنویسی تسلط داشته و خصوصاً در قالب سیاه‌مشق شیوه نو ایجاد کرده است. غلامحسین امیرخانی (۱۳۱۸ ه.ش.) از خوشنویسان معروف دوره معاصر و از جمله هنرمندانی است که در دوره‌های متفاوت حیات هنری خود شیوه تلفیقی را گزیده و ردپای آثار بزرگانی چون میرعماد، خوشنویس مشهور دوره صفویه و به‌ویژه محمدرضا کلهر خوشنویس دوره قاجار، در آثار وی دیده می‌شود. در بررسی آثار میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی به تفاوت‌هایی آشکار در اجرای چلیپا برمی‌خوریم؛ از این‌رو در این مقاله دو چلیپا که متن یکسان دارند را مورد بررسی قرار داده‌ایم. هدف این مقاله مطالعه تطبیقی و شیوه‌شناسانه چلیپایی از غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی است تا از این طریق به سؤال اصلی پژوهش یعنی مزیت‌های زیبایی‌شناسی آثار میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی پاسخ داده شود. در این مقاله سعی بر آن است تا قواعد به‌کاررفته در نگارش این دو اثر با توجه به شباهت ظاهری استخراج شود تا از این جهت وجوه اشتراک و افتراق ساختاری آنها مشخص شود. این مقایسه بر طبق آنچه در سنت خوشنویسی وجود دارد ترتیب یافته، بدین‌صورت که ابتدا مفردات، سپس کلمات و در پایان، ترکیب واژه‌ها و سبک کرسی‌بندی دو اثر مورد بررسی قرار گرفته است. نکات به‌دست‌آمده در مرحله نتیجه‌گیری، می‌تواند برای هنرمندان خوشنویس راهگشا و سودمند باشد. این تحقیق از نوع تحقیقات کاربردی بوده و با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام پذیرفته است. یافته‌اندوزی به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل آن کیفی و غیر نقلی است.

**کلیدواژه‌ها:** خوشنویسی، نستعلیق، میرزا غلامرضا اصفهانی، غلامحسین امیرخانی، چلیپا

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سیده فرشته حسینی رشتخوار با عنوان «تحلیل و طبقه‌بندی فرم حروف در چلیپانویسی خط نستعلیق با تأکید بر آثار میرعلی هروی و میرزا غلامرضا اصفهانی» به راهنمایی دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی در دانشگاه هنر اصفهان است. \*\* دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان. (نویسنده مسئول).

s.f.hoseiniroshtkhar@gmail.com

\*\*\* دکتری مطالعات نسخ خطی، سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

\*\*\*\* دکتری مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان و استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

## مقدمه

خط نستعلیق از خطوط سه‌گانه اصیل ایرانی است که امروزه به دو شیوه نوشته می‌شود: یکی تکرار شیوه قدماست و دیگری شیوه نوین آن، که از لحاظ ترکیب‌بندی و رعایت اصول و مبانی زیبایی‌شناختی حاکم بر خوشنویسی، متفاوت از ادوار صفوی و قاجار است. یکی از قالب‌های زیبا و پرکاربرد در خوشنویسی، قطعات و به‌ویژه قلم نستعلیق چلیپا است. چلیپا در اصطلاح لغوی به معنی کج، مورب و متقاطع است و در اصطلاح خوشنویسی به نوشتن مورب دو یا چند بیت که در یک صفحه مستطیل و در چهارچوب اصول و قواعد کلاسیک نوشته می‌شود، اطلاق می‌گردد (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۲۹). شناخت قواعد، استنباط ساختار و هندسه نهفته در آن می‌تواند برای دریافت اطلاعات صحیح از شیوه‌های خط نستعلیق کمک‌رسان باشد. در طول تاریخ خوشنویسی آثار ماندگاری از بسیاری از هنرمندان در قالب‌های مختلف و به‌ویژه نستعلیق به‌جای مانده است؛ از جمله آثار میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی. میرزا متولد ۱۲۴۶ ه.ق. در اصفهان است. وی خط نستعلیق را بسیار استادانه می‌نگاشته و در سیاه‌مشق نویسی یکه‌تاز بوده و هست. غلامحسین امیرخانی خوشنویس زمانه اخیر در ۱۳۱۸ ه.ش. و در طالقان به دنیا آمده است. وی هم‌اکنون یکی از چهره‌های درخشان هنر معاصر ایران است. در این پژوهش علاوه بر معرفی کوتاه این دو هنرمند و بررسی شیوه خلق آثارشان، مقایسه‌ای میان چلیپایی مشابه از آن دو انجام گرفته است. بنا بر آنچه بیان شد، قبل از بررسی ساختاری چلیپا، پرسش‌هایی مطرح می‌شود که بدین قرار است: مزیت‌هایی زیباشناختی آثار میرزا غلامرضا اصفهانی و همچنین ویژگی ماندگاری آثار وی چیست؟ شیوه خوشنویسی امیرخانی صرفاً بهره‌بردن از سبک میرعماد و خصوصاً میرزا رضا کله‌راست و یا این که خلاقیت شخصی وی هم در شیوه قلم‌رانی او دخیل بوده است؟ تأثیر‌گذاری و سهم استادان پیشین بر خط امیرخانی در چه حد است؟ در این مقاله سعی بر آن است که در ساختار دو چلیپا، مواردی که به هندسه نگارش مفردات، ساختار کلمات، ترکیب‌بندی و سبک کرسی‌بندی مربوط است مورد بررسی قرار گیرد. با مطالعه این آثار، درزمینه ساختار حروف با دیدگاه بصری، درک از ساختار خط سهل‌تر شده و اطلاعات ارزشمندی در زمینه ساختار هنر خوشنویسی حاصل می‌گردد و کمکی برای شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌ها و همچنین حامل نکاتی ارزنده خواهد بود. در این روند، با مقایسه این دو اثر به نحوه نگارش دو استاد پرداخته می‌شود و با توجه به اختلاف زمانی دو اثر

و شیوه اجرا، به تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بین آنها اشاره می‌گردد. نکات به‌دست‌آمده در مرحله نتیجه‌گیری می‌تواند برای هنرمندان خوشنویس راهگشا و سودمند باشد. روند مقاله حاضر این‌گونه است که در آغاز به معرفی اجمالی دو هنرمند پرداخته و سپس دربارهٔ مختصات شیوه نگارش آن دو بحث می‌کند و در آخر با کنار هم قرار دادن دو اثر و بررسی تطبیقی آثار از لحاظ ساختار و هندسه خط و ترکیب‌بندی به تفاوت‌ها و شباهت‌های آن دو اشاره خواهد شد.

## پیشینه تحقیق

اهمیت خوشنویسی در تاریخ ایران و کشورهای اسلامی، اغلب پژوهشگران را بر آن داشته که به بررسی آثار بزرگان و سبک‌های خوشنویسی بپردازند. این دست از پژوهش‌ها صرفاً بر پایه گزارش تاریخی اما در نوع خود کم‌نظیر و پرمایه است که از آن جمله می‌توان به نمونه‌هایی که در ذیل آمده اشاره کرد: مهدی بیانی (۱۳۴۰) "حوال و آثار خوشنویسان"؛ حبیب‌الله فضائی (۱۳۵۰) "اطلس خط" و (۱۳۶۲) "تعلیم خط"؛ میرزا حبیب اصفهانی (۱۳۶۹) "تذکره خط و خطاطان"؛ حمیدرضا قلیچ‌خانی (۱۳۸۸) "فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته". در این میان پژوهش‌هایی که در باب ساختار خط با رویکرد بصری باشد کم‌تر انجام شده است. پیشینه نوشتاری این‌گونه پژوهش‌ها را می‌توان به‌صورت چند کتاب و مقاله در سال‌های اخیر مشاهده کرد که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: حلیمی (۱۳۹۲) "زیبایی‌شناسی خط در مسجد جامع اصفهان"؛ که با نگاهی زیبایی‌شناسانه تحلیلی تجسمی بر روی کتیبه‌های این بنا صورت داده است. اسحاق‌زاده (۱۳۹۴) "اصول و مبانی خط نستعلیق"؛ که با نگاه گرافیکی و با رویکرد تطبیقی به بررسی دو شیوه صفوی و معاصر پرداخته است. بختیاری (۱۳۶۹) "نسبت‌های طلایی در نستعلیق"؛ قطاع (۱۳۸۳) "مبانی زیبایی‌شناسی در شیوه میرعماد"؛ فلسفی (۱۳۸۷) "مرقع آقا فتحعلی یا میر خلیل قلندر"؛ نویسنده در این مقاله کوشیده با ارائه قرائن و دلایلی سبک‌شناسانه و با تکیه بر مطالعه تطبیقی اثبات کند چند قطعه خطی که به نام آقا فتحعلی بوده منسوب به میر خلیل قلندر است. فرید (۱۳۹۴) "بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق" که به ویژگی‌های شکلی حروف نستعلیق پرداخته شده است. شفیعی سرارودی و کرمی (۱۳۹۳) "مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعمادالحسنی سیفی قزوینی و محمد اسعدالیساری" که به چگونگی نگارش دو استاد مذکور در عنوان و بررسی ساختار چلیپای ایشان پرداخته است. در چند سال اخیر و به همت معدودی از پژوهشگران، نکاتی دربارهٔ اهمیت

آفرینش حروف و کلماتی بسیار پرشیب و پر دور، دواپر قوی و به اصطلاح یک ضرب، مدات مستحکم و کشیده، بی قید به قواعد میزان بندی دست یازد (همان، ۱۹). شیب قلم میرزا کمی محرف بوده و از شماره آ دواپر معلوم می شود که میدان او بلندتر از حد معمول بوده است (همان: ۴۲). وی با دست مایه ای غنی در مشق نظری در خطوط پیشینیان به ویژه میرعماد به مشاقی می پرداخته و به نوعی ادامه دهنده شیوه میرعماد بوده است (قدیمی، ۱۳۸۳: ۵۱-۵۰). مهارت میرزا و ذهن ترکیب گر و ساختارمندش یاری اش کرد تا برای هر قالبی از خط، فرم کلمات و مفردات را سازگار با قالب نماید. رویه میرزا بر آن بود که به جای امضاء، آثار خویش را رقم (یا علی مدد) یا (یا علی مدد است) مرقوم می کرد. از دیگر رقم های میرزا عبارتند از: غلامرضا، العبد المذنب الفقیر الحقیر غلامرضا غفر ذنوبه و ستر عیوبه.

غلامحسین امیرخانی از سال ۱۳۳۸ ه.ش. در تهران و پس از آشنایی با انجمن خوشنویسان ایران و مرحوم سید حسین میرخانی وارد عرصه خط و خوشنویسی شد. در سال ۱۳۴۴ ه.ش. عضو هیئت مؤسس انجمن بود و در ۱۳۵۳ ه.ش. موفق به دریافت درجه استادی و در سال ۱۳۵۸ ه.ش. به درجه استاد ارشدی نایل شد. هم اکنون ریاست شورای عالی انجمن خوشنویسان ایران را بر عهده دارد (تیموری، ۱۳۸۹: ۵۵-۳). امیرخانی از استحکام قلم و شیرینی شیوه کلهر، همراه با ظرافت سبک میرعماد بهره گرفته و صاحب سبکی مستقل در نستعلیق نویسی شده است. وی به مانند کلهر میل به کوچک تر کردن اندازه های حروف و کلمات دارد و در دهه های شصت و هفتاد بیشترین تأثیر را از کلهر داشته و از دهه هشتاد سمت وسوی کار او با توجه به به کارگیری اقلام کوچک و تأکید بر چلیپانویسی، معطوف به آثار میرعماد است. امیرخانی مختصات شیوه خود را برای آیندگان این چنین ترسیم می کند: احتمالاً تلفیق شیوه میرزای کلهر و میرعماد و تأثیرپذیری از عمادالکتاب، شاید که برای اولین بار در آثار بنده و در چند دهه گذشته در ایران به وجود آمده است (همو، ۱۳۹۲: ۵۲۱). نتیجه آن این است که از دیدگاه هنری؛ سطر نویسی، چلیپانگاری و همچنین کتابت از دوره میرعماد سیر تکاملی چندانی نداشته و حرف تازه ای در خط نستعلیق گفته نشده مگر در سیاه مشق نویسی که با شگردهای خاص میرزا غلامرضا اصفهانی جهشی غیر قابل وصف داشته است. در تحلیل نهایی شیوه امیرخانی می توان این جمع بندی را به دست داد که در بُعد شکل دادن ساختار، ترکیب و هندسه شیوه استاد، بیشترین تأثیر از آن میرعماد و در بُعد فرم و شکل ظاهری و همچنین شاکله مفردات و کلمات و اصل

خط امیرخانی و ویژگی های شیوه او نگاشته شده است که از آن جمله اند: تیموری (۱۳۸۹) "بررسی زندگی و آثار خوشنویسی غلامحسین امیرخانی"; (۱۳۹۲) "راز خط"; (۱۳۹۴) "قلم اندازه های عاشقانه" که به معرفی و ساختار خطوط امیرخانی پرداخت شده است. بدین ترتیب جای خالی پژوهشی مستقل راجع به ویژگی های سبک شناسانه میرزا غلامرضا اصفهانی خوشنویس دوره قاجار و غلامحسین امیرخانی خوشنویس دوره معاصر احساس می شد؛ با این فرض که بتوان شباهت ها و تفاوت های شیوه خوشنویسی دو هنرمند را مورد بررسی قرار داد.

### روش تحقیق

هدف این مقاله، مطالعه تطبیقی و شیوه شناسی چلیپایی از میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی است. لذا مسئله اصلی تحقیق، شناخت مزیت های زیبایی شناسی آثار میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی است. بر این اساس تحقیق حاضر از نوع تحقیقات کاربردی بوده و با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد تطبیقی انجام پذیرفته است. جهت گردآوری اطلاعات، روش کتابخانه ای مورد استفاده قرار گرفته است. تجزیه و تحلیل این تحقیق، کیفی و غیرنقلی است که در آن پس از مطالعه مفردات و کلمات به کاررفته در ساختار چلیپا، به تفاوت هایی در شیوه قلم رانی دو هنرمند برخورد می کنیم. از این رو در این مقاله دو اثر چلیپا که شباهت متنی به یکدیگر دارند را مورد بررسی قرار می دهیم، سعی بر آن است تا قواعد به کاررفته در نگارش این دو اثر با توجه به شباهت ظاهری استخراج شود تا از این جهت وجوه اشتراک و افتراق آنها مشخص شود.

### شیوه خوشنویسی میرزا غلامرضا و غلامحسین امیرخانی

میرزا غلامرضا اصفهانی از خوشنویسان به نام و برتر تاریخ نستعلیق، در یازده سالگی موفق به دریافت گواهی نامه خط ممتاز (امتیاز خط) از محمدشاه قاجار گردید. شناخت شیوه منحصر به فرد غلامرضا اصفهانی در خط نستعلیق مستلزم توجه به ابعاد زندگی اوست. وی در دوران نوجوانی خطوط را بسیار محکم و به تأثیر از استاد خود میر سید علی حکاک که خود او متأثر از شیوه میرعماد بوده، می نوشته است. بعدها گرایش به سیاه مشق نویسی یافته و ترکیبات نادر، بدیع و نو در این شیوه خلق کرده و شخصیتی مستقل در خوشنویسی به شیوه سیاه مشق نویسی بخشیده است (آغداشلو، ۱۳۹۱: ۲۲۸). به طور تقریبی خط او از ۴۵ سالگی به مرحله کمال و پختگی در نظام هندسی خط رسیده است. آزادی عملی که در سیاه مشق نویسی وجود دارد منجر شد تا میرزا به

اندازه حروف و تناسب آنها بیشترین اثرپذیری از مکتب کلههر به عمل آمده است و در دوره معاصر خط ایشان با مایه‌های خط اساتید حسن و حسین میرخانی و استاد کاوه راه کمال را در پیش گرفته است (همو، ۱۳۸۹: ۶۳۶).

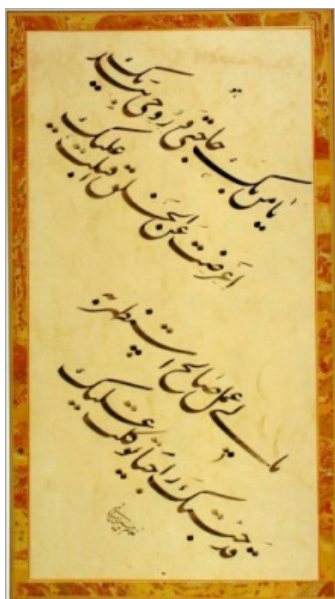
### تحلیل شیوه خوشنویسی چلیپا

ابداع شیوه کج‌نویسی یا چلیپا نتیجه سیر تکامل اولیه ساختار حروف، اتصالات در شیوه کتابت و سپس چگونگی هم‌جواری حروف و کلمات در ایجاد سطر است، تحولات معرفی شده برای شناخت ظرفیت‌های بصری این شیوه نوشتن از مهمات است. در ادامه، چلیپایی به خط غلامرضا اصفهانی که در سال ۱۳۰۳ ه.ق. نوشته شده و چلیپای مشابه با آن را که غلامحسین امیرخانی در سال ۱۳۷۲ ه.ش. نوشته انتخاب شده است. ناگفته نماند که چلیپای مورد بحث را هنرمندانی چون اویس وفسی (تجلیگاه خط، مجموعه خط نستعلیق ۲) هم نگاشته‌اند. متن چلیپای مورد نظر سروده ابوسعید ابوالخیر است. با اندکی اختلاف در نسخه آن هم در مصرع آخر، با کنار هم قرار دادن دو چلیپا، علاوه بر تفاوت در شیوه قلم‌رانی که در ادامه بررسی می‌شود تفاوت‌های ظاهری بین چلیپای میرزا غلامرضا و غلامحسین امیرخانی مشاهده می‌شود. مع الوصف میرزا غلامرضا اصفهانی در مصرع دوم از بیت اول «لیک» را با «الف» و غلامحسین امیرخانی «علیک» را با «ع» نوشته‌اند که طبیعتاً تفاوت معنایی ایجاد می‌کند. بدین ترتیب می‌توان گفت در متن دو چلیپا اختلاف نسخه وجود دارد. در این پژوهش بر آنیم که پس از بررسی دو چلیپا، یکی اثر

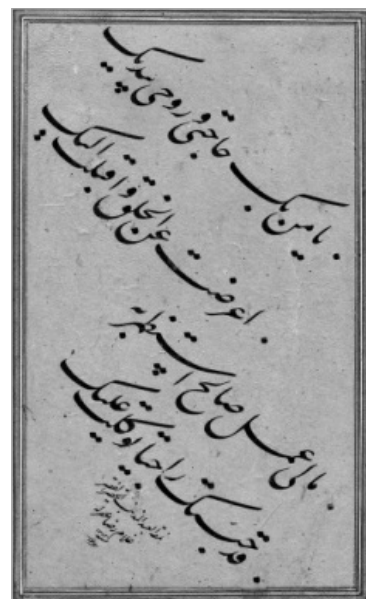
میرزا غلامرضا اصفهانی (تصویر ۱) و دیگری اثر غلامحسین امیرخانی (تصویر ۲)، اختلاف در شیوه قلم‌رانی دو هنرمند را بررسی کنیم و برای این منظور نیاز به ۱. بررسی مفردات دو چلیپا ۲. مقایسه کلمات ۳. بررسی و مقایسه ترکیب و کرسی‌بندی دو چلیپا است.

### تحلیل تطبیقی مفردات<sup>۲</sup>

در هنر خوشنویسی، دو اصطلاح حُسن وضع<sup>۴</sup> و حُسن تشکیل که در تشریح مفاهیم زیبایی خط آمده است به مهندسی شاکله حروف و کلمات بر اساس اصول دوازده‌گانه و مراعات تناسب اندازه‌ها در شکل‌گیری نهایی و نظم، اعتدال و استقرارشان اشاره دارد (امیرخانی، ۱۳۷۴: ۴۱). حُسن تشکیل از ارکان حُسن خط است که مشتمل به رعایت قواعد مربوط به نوشتن حروف مفرد و مرکب است و به علت اهمیت؛ حتی قبل از حُسن وضع مطرح گردیده است. اشراف کامل بر کتابت احسن حروف مفرد همواره مورد تأکید قدما بوده تا جایی که در اکثر رسالات خوشنویسی درباره اهمیت آن سخن رفته است. به‌عنوان مثال در فصل پنجم فوائدالخطوط محمد بخاری در بیان قواعد حروف مفرد آمده است: «بدان که قواعد و معرفت خط موقوف به شناختن مفردات است که او اصل است و این قواعد و خطوط و اصولش را نهایت نیست» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۸۸). از آنجایی که شالوده خط هر خوشنویسی را مفردات خط او تشکیل می‌دهد و مطالعه مفردات حروف، مرحله‌ای در فهم سبک و شیوه خوشنویس است، اما ملاک نهایی برای قضاوت درباره سبک وی نیست،



تصویر ۲. چلیپا، غلامحسین امیرخانی (آرشیو تصویری حسینی رشتخوار)



تصویر ۱. چلیپا، میرزا غلامرضا اصفهانی (آرشیو انجمن خوشنویسان ایران)

است را در نگارش حرف کاملاً رعایت کرده و به همین دلیل است که در «الف» میرزا نوعی روانی همراه با استحکام دیده می‌شود و به نظر می‌رسد که میرزا سر قلم را نسبت به امیرخانی مایل‌تر گذاشته است.

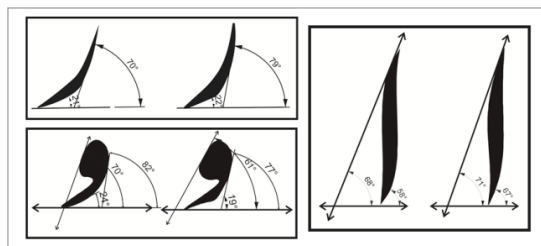
ر

"ر" دارای یک جزء شکلی است. میرزا حرف «ر» را با زاویه بسته‌تر و حرکت قلم به پهلو اجرا کرده است اما امیرخانی زاویهٔ حرف را بازتر نگذاشته است.

و

«و» دارای دو جزء شکلی است و با سه حرکت نوشته می‌شود. عرض زبانهٔ قلم در سر واو در قلم میرزا غلامرضا نسبت به امیرخانی شیب بیشتری پیدا کرده، در حرکت دوم این حرف دور<sup>۷</sup> پشت حرف در قلم میرزا بیشتر و امیرخانی مسطح‌تر است. به نظر می‌آید که میرزا «واو» را بدون برداشتن قلم نوشته است و در اجرای نهایت حرف، قلم را پرتاب کرده است و قاعدهٔ ارسال<sup>۸</sup> که زیرمجموعهٔ قواعد حُسن تشکیل مفردات است را به جا آورده اما امیرخانی نهایت حرف را با نیم و نوک قلم نوشته است (تصویر ۴).

از ویژگی‌های مهم بصری نستعلیق، زاویهٔ شروع و پایان هر حرف و نحوهٔ قلم‌گذاری آن است که از اصول بسیار ظریف این خط به شمار می‌آید. بر اساس بررسی‌هایی که بر روی مفردات موجود در چلیپای خط میرزا غلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی صورت گرفت تفاوت‌هایی در زاویه قلم‌گذاری دو هنرمند مشاهده شد که با توجه به زاویه‌های متفاوت، این تفارق آشکارتر می‌شود (جدول ۲). مع الوصف باید این نکته را هم متذکر شد که برخی از این ویژگی‌ها همچون قلم‌گذاری (زاویهٔ نوشتن هر حرف)، در طول زندگی هنرمند خوشنویس به ندرت تغییر محسوسی پیدا می‌کند در حالی که کیفیت خوشنویسی در سال‌های مختلف همراه با فراز و فرود خواهد بود.



تصویر ۴. زاویهٔ قلم‌گذاری مفردات (نگارندگان)

قبل از بررسی مفردات نیاز بر آن بود که اندازهٔ قلم حروف یکسان شود تا امکان مقایسه و تطبیق حروف در کنار یکدیگر فراهم گردد. مفردات هر دو چلیپا در (جدول ۱) آمده و موارد ذیل را می‌توان در مورد آنها تحلیل نمود:

### نقطه

اصولاً اساس اختلاف شیوهٔ خوشنویسان را در معیار و اندازهٔ نقطه می‌توان جست. هر خوشنویس زاویهٔ منحصر به خودش را دارد که با شناخت زوایای نقطه‌گذاری هنرمندان می‌توان کارهای جعل شده را تشخیص داد. در این دو اثر نحوهٔ قلم‌گذاری<sup>۹</sup> دو هنرمند متفاوت است؛ بدین صورت که میرزا غلامرضا زاویهٔ قلم‌گذاری نقطه را ۵۰ درجه و امیرخانی زاویهٔ قلم‌گذاری نقطه را ۵۴ درجه گرفته است. شیوهٔ نقطه‌گذاری هر دو هنرمند به صورت قطری است، نقطه میرزا شش‌دانگ و نقطه امیرخانی با تأثیر از میرزای کله‌ر پنج‌دانگ است (تصویر ۳).

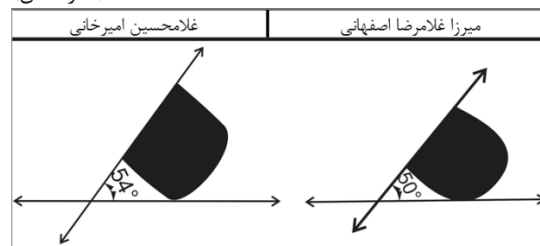
### الف

"الف" یک جزء شکلی دارد. تمایل قسمت بالای آن به سمت راست و قسمت پایین به سمت چپ متمایل است که این تمایل به راست در الف امیرخانی نسبت به میرزا غلامرضا بیشتر است میرزا قاعدهٔ اشباع<sup>۱۰</sup> که از قواعد حُسن تشکیل

جدول ۱. فرم ظاهری مفردات

| غلامحسین امیرخانی | میرزا غلامرضا اصفهانی |        |
|-------------------|-----------------------|--------|
|                   |                       | «نقطه» |
|                   |                       | «الف»  |
|                   |                       | «ر»    |
|                   |                       | «واو»  |

(نگارندگان)



تصویر ۳. زاویهٔ قلم‌گذاری نقطه (نگارندگان)



## تحلیل تطبیقی ساختار کلمات

در این بررسی، عمل مقایسه بدین طریق است که ابتدا حروف همسان موجود در هر دو اثر را استخراج و مورد مقایسه و تجزیه و تحلیل قرار داده‌ایم. برای سهولت در مطالعه، کلمات مستخرج که مربوط به هر سطر از چلیپا است را به تفکیک در جداولی قرار داده‌ایم (جدول ۳ تا ۶). به منظور بررسی وضعیت دامنه حروف، در کنار هر جدول، در جدولی مجزا ترکیبات هر سطر آورده شده است.

از بررسی تصویر ۵ چنین برمی‌آید که در ابتدای شروع چلیپا، میرزا غلامرضا کلمه «یا» را نیم نقطه بالاتر از سطر ابتدایی چلیپا قرار داده، در صورتی که امیرخانی کلمه «یا» را دقیقاً روی خط کرسی نوشته است. الف «یا» در نوشته امیرخانی مایل‌تر است و نسبت به الف پای میرزا غلامرضا بیشتر به سمت راست تمایل دارد. زاویه الف متصل به «یا» را میرزا ۸۲ و امیرخانی ۷۷ درجه اجرا کرده است.

در نوشتن کلمه «من»، میرزا کلمه را طبق شیوه نوشتاری با نقطه آورده و نقطه را هم دقیقاً در میان خط کرسی گذاشته است؛ اما امیرخانی گویا به سوادگی که از کلمه بعد از من یعنی «بک» بر روی من ایجاد شده اکتفا کرده است. میرزا «من» را دونقطه بالاتر از خط میزان و امیرخانی دو و نیم نقطه بالاتر از خط میزان نگاشته است. نون متصل به میم در کلمه «من» را میرزا جمع‌تر و صاف‌تر اجرا کرده در حالی که امیرخانی کشیده‌تر و بازتر نگاشته است.

میرزا غلامرضا کلمه «بک» را یک نقطه بالاتر از خط کرسی و امیرخانی یک و نیم نقطه بالاتر نگاشته است. میرزا کشیده «ک» را کوتاه‌تر و انتهای حرف را گردتر و همچنین با قوت<sup>۹</sup> نوشته است و تمام دم قلم را بر سطح کاغذ رانده است. در مقابل امیرخانی کشیده «ک» را بلندتر نگاشته است، صعود ابتدای «ک» چسبیده به «ب» در کلمه «بک» را امیرخانی

نسبت به میرزا بیشتر در نظر گرفته است؛ اما «ک» چسبیده به «ب» را میرزا با نرمی دور و لطافت بیشتری اجرا کرده است. در نوشتن کلمه «حاجتی» همان‌طور که در تصویر آورده شده است میرزا غلامرضا اصفهانی «حا» که جزء کلمه حاجتی است را کاملاً بر روی خط کرسی سوار کرده، در مقابل امیرخانی حدوداً پنج نقطه بالاتر و بر روی کلمه قبل از خود یعنی «بک» نگاشته است. میرزا غلامرضا «الف» چسبیده به «حا» را چاق‌تر و کوتاه‌تر نوشته ولی امیرخانی باریک و کشیده نگاشته است. میرزا در نوشتن «حا» نوک قلم بر کاغذ گذاشته و در انتهای «الف» تمام قلم را به کار گرفته است؛ اما امیرخانی در نگارش «حا» ابتدا نوک قلم، بعد با تمام و در انتها نوک قلم را درگیر کرده است. میرزا جزء دوم کلمه «حاجتی» یعنی «جتی» را دقیقاً از وسط «الف» چسبیده به «حا» شروع کرده است و دونقطه بالاتر از خط کرسی اجرا کرده است؛ اما امیرخانی «جتی» را در مقابل «الف» چسبیده به «حا» و سه نقطه بالاتر از خط میزان نوشته است. میرزا غلامرضا «ی» چسبیده به «جتی» را بسته‌تر نوشته است اما امیرخانی «ی» چسبیده به «جتی» را گودتر اجرا کرده است. هر دو هنرمند خرداندام «واو» را بر روی شمره دایره «حاجتی» استفاده کرده‌اند و میرزا غلامرضا توانسته که شیب را با کلمه قبل و بعد از «واو» و به‌طور کلی شیب حاکم بر سطر به‌خوبی تنظیم کند که با بالا نگاشتن «واو» در نگارش، با ایجاد فضای بهتر، از تمرکز حروف خرد در یکجا خودداری کرده است.

در اجرای کلمه «روحی»، میرزا «ر» و «واو» را بر روی خط میزان و هم‌اندازه هم نوشته است. در مقابل امیرخانی حرف «واو» را نسبت به «ر» کوچک‌تر نوشته است. میرزا «حی» را موازی با حروف قبل و دونقطه بالاتر از خط کرسی نوشته و امیرخانی «حی» را کمی بالاتر از حرف قبل یعنی «واو» نوشته که سه نقطه بالاتر از خط کرسی است.

جدول ۲. تجزیه مفردات موجود در دو چلیپا

| مفردات      | نقطه             |          | الف              |          | ر                |          | و                            |
|-------------|------------------|----------|------------------|----------|------------------|----------|------------------------------|
| خوشنویس     | میرزا<br>غلامرضا | امیرخانی | میرزا<br>غلامرضا | امیرخانی | میرزا<br>غلامرضا | امیرخانی | میرزا<br>غلامرضا<br>امیرخانی |
| جزء شکلی    | -----            | -----    | ۱                | ۱        | ۱                | ۱        | ۲                            |
| زاویه شروع  | ۵۰°              | ۵۴°      | ۷۱°              | ۶۸°      | ۷۹°              | ۷۰°      | ۶۱°<br>۷۰°                   |
| زاویه اتمام | -----            | -----    | ۶۷°              | ۵۸°      | ۲۹°              | ۲۱°      | ۱۹°<br>۲۴°                   |

(نگارندگان)

تجسمی و بصری تصویری گیرا ایجاد کرده است و همچنین میرزا غلامرضا دو و نیم نقطه و امیرخانی چهار و نیم نقطه بالاتر از کرسی اجرا کرده است. دایره نون در کلمه مذکور توانسته تعادل را با «ق» چسبیده به «الخلق» برقرار کند و لازم به ذکر است که کرسی دوایر هم کاملاً بر یک کرسی قرار گرفته است. در مقابل، میرزا «عن» را بر روی کشیده «ت»، البته با کرسی دوایر متفاوت سوار کرده است.

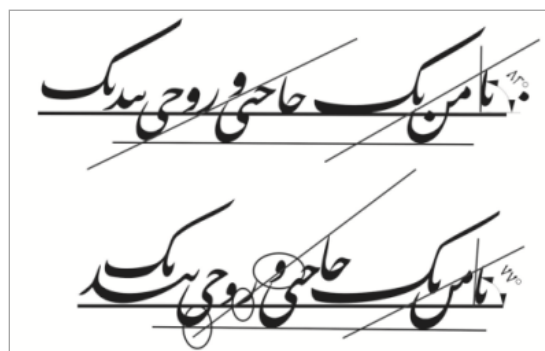
در نوشتن کلمه «الخلق» میرزا «الف» را مابین کلمه قبلی و «الخلق» را نسبت به امیرخانی بسته تر و در راستای الف نگاشته است در حالی که امیرخانی «خ» «الخلق» را کشیده و انصافاً نمود بارزی در سطر ایجاد کرده است.

در کلمه «اقبلت»، میرزا «الف» را هم جوار و در بالای «ق» نگاشته است که تقریباً در شیب کلمات قبل و بعد از خودش مشترک است؛ در حالی که امیرخانی «الف» را خردتر و در میانه مسطر گذاشته که تصویر گرافیکی جالبی ایجاد کرده است؛ اما این طور که به نظر می‌رسد تعادل نداشته و در حال افتادن است.

در کلمه «الیک» میرزا و «علیک» امیرخانی که قبلاً به تفاوت حرفی آنها اشاره شد، هر دو هنرمند کلمه «الیک» و «علیک» را بر روی «اقبلت» سوار کرده‌اند که میرزا در شیبی کاملاً همانند با کلمه قبل اجرا کرده است.

از بررسی تصویر ۷ چنین برمی‌آید که میرزا غلامرضا کمتر از یک نقطه «ما» را بالاتر و استاد امیرخانی «ما» را کاملاً بر روی مسطر نوشته‌اند. در کلمه «مالی»، امیرخانی در اول سطر کشیده استفاده کرده است و به استناد بر آداب الخط خود استاد تا حد امکان بهتر است که مد در اول سطر استفاده نشود، این در حالی است که سطح<sup>۱۱</sup> بر کشیده معکوس «ی» غالب شده است.

میرزا غلامرضا، «عمل» را پر قوت نگاشته و سر عین را نسبت به امیرخانی بازتر نوشته و همان طور که در تصویر آورده شده، «میم» را کشیده و البته حدوداً پنج نقطه بالاتر از خط



تصویر ۵. ریتم کلمات و سرکج‌ها در سطر اول چلیپا (نگارندگان)

در نوشتن کلمه «بیدیک» میرزا دونقطه بالاتر از خط کرسی و امیرخانی سه و نیم نقطه بالاتر نگارش کرده است. میرزا «بید» را در کنار کلمه قبلی یعنی «روحی» نوشته اما امیرخانی «بید» را دقیقاً بر روی کلمه قبل یعنی «روحی» سوار کرده است، میرزا دندانۀ «ب» چسبیده به «ید» را بسته‌تر نوشته و «ید» را نکشیده و نهایت «دال» را هم بر روی خط کرسی نگاشته است. در مقابل امیرخانی دندانۀ «ب» چسبیده به «ید» را بازتر و «ید» را هم کشیده است و در نهایت «دال» بر روی خط کرسی نیست. میرزا «یک» را در میان «دال» گذارده و دونقطه بالاتر از خط کرسی نوشته است. در مقابل امیرخانی «یک» را در میان کشیده «بید» و پنج و نیم نقطه بالاتر قرار داده است.

مطالعه تصویر ۶ نشان می‌دهد که در نوشتن کلمه «اعرضت»، میرزا غلامرضا «الف» «اعرضت» را دونقطه بالاتر و امیرخانی یک و نیم نقطه بالاتر از خط کرسی گذارده است. میرزا «عر» را هم ردیف «الف» نوشته و همان طور که در تصویر هم آمده خط شیب یکسانی میان «الف» و «عر» ایجاد شده است. در مقابل امیرخانی «عر» را در میانه «الف» نوشته است. خط شیب نامساوی، «ضت» را میرزا سه و نیم نقطه و امیرخانی چهار نقطه بالاتر از خط کرسی نگاشته است. کشیده «ت» را میرزا کاملاً مماس بر کرسی و انتهای آن را گرد نوشته، در حالی که امیرخانی نهایت کشیده را بالاتر از خط کرسی نگارش کرده است.

در نوشتن کلمه «عن» میرزا نقطه آن را به‌مانند کلمه «من» در سطر اول در میانه خط کرسی گذاشته و از لحاظ

جدول ۳. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر اول چلیپا

|       | میرزا غلامرضا اصفهانی | غلامحسین امیرخانی |
|-------|-----------------------|-------------------|
| یا    | با                    | با                |
| من    | من                    | مس                |
| بک    | بک                    | بک                |
| حاجتی | حاجی                  | حاجی              |
| روحی  | روحی                  | روحی              |
| بیدک  | سک                    | سک                |

(نگارندگان)

کرسی اجرا کرده است. امیرخانی در نگارش این کلمه، آن را هم تقریباً هم‌ردیف با کلمه قبل از خودش اجرا کرده است.

در نوشتن کلمه «صالح»، میرزا «صا» را بر روی خط مسطر و امیرخانی بر روی حرف قبلی خود یعنی «عمل» سوار کرده است. خط کرسی دوایر «لام» و «ح» را میرزا یکسان و امیرخانی متفاوت نگاشته است و طبق آن اصولی که در نگارش آمده بهتر است که دوایر حدود یک‌ونیم تا دونقطه پایین‌تر از خط کرسی قرار بگیرد که میرزا در اثرش کاملاً این اصل را رعایت کرده است.

میرزا غلامرضا کلمه «استظهر» را بسیار صاف و مستحکم نگاشته است. وی «الف» را در میانه خط مسطر نوشته و با این کار از جدامانگی «الف» جلوگیری کرده است. می‌توان گفت ترصیف<sup>۱۱</sup> که از ارکان حسن خط است را اراده کرده درحالی که به نظر می‌رسد «الف» «استظهر» در نگارش امیرخانی جدامانده و در حال افتادن است. میرزا نهایت کلمه «استظهر» را سه‌نقطه پایین‌تر از مسطر در نظر گرفته است. استاد امیرخانی کشیده «س» را هم‌ردیف با کلمه قبل نگاشته است و نهایت کلمه را بر روی خط کرسی گذارده است.

در کلمه «به»، میرزا دندانۀ «به» را تیز و صاف و استاد امیرخانی کمی گردتر اجرا کرده است.

مطالعه تصویر ۸ نشان می‌دهد که در نوشتن کلمه «قد» هر دو هنرمند آن را بر روی خط کرسی گذارده‌اند؛ اما میرزا «دال» را با زاویه نسبتاً بسته‌تری اجرا کرده است.

میرزا کلمه «جبتک» را با شیب یکسان و چهار نقطه بالاتر از مسطر در راستای کلمه قبل نوشته و نهایت کشیده «ک»

جدول ۴. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر دوم چلیپا

|           | میرزا غلامرضا اصفهانی | غلامحسین امیرخانی |
|-----------|-----------------------|-------------------|
| اعرضت     | اعرض                  | اعرض              |
| عن        | عن                    | عن                |
| الخلق     | الخلق                 | الخلق             |
| اقلت      | اقلت                  | اقلت              |
| الیک علیک | الک                   | علک               |

(نگارندگان)

را روی خط مسطر گذارده و در مقابل استاد امیرخانی کلمه «جبتک» را با شیب متفاوت و کشیده بر روی خط مسطر اجرا نکرده است.

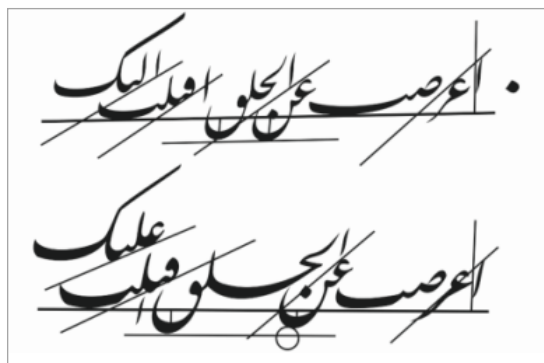
در نوشتن کلمه «راجیا»، میرزا «الف» را در راستای نهایت کشیده حرف قبل گذارده و تناسب خوبی برقرار کرده است و می‌توان گفت چشم را به سمت سرکش‌های سه حرف «ک» که در سطر آمده، هدایت کرده است. استاد امیرخانی «را» را در میانه حرف قبلی گذارده است. در اثر هر دو هنرمند استفاده از خرداندام‌های «ر» و «ا» در انتهای کشیده کلمه قبل، فضای مقبول و درعین حال منسجم برقرار کرده است. در کلمه «توکلت»، میرزا هر دو بخش کلمه را بر روی مسطر سوار کرده درحالی که استاد امیرخانی کمی با فاصله از خط کرسی کلمه را اجرا کرده است. البته به شیب ساخته‌شده توسط سرکش‌های «ک» هم باید توجه داشت تا تعادل در اثر هنرمندان بیشتر درک شود.

میرزا کلمه «علیک» را بر میانه حرف قبل و روی آن سوار کرده که با شیب سرکش‌ها کاملاً مساوی است، امیرخانی «ع» را کشیده است. فضای سفیدی که در زیر کلمه ایجاد شده از چرخش چشم در کل سطر جلوگیری می‌کند.

#### تحلیل تطبیقی ترکیب‌بندی دو چلیپا

پس از مطالعه شیوه خوشنویسی دو هنرمند در اجرای مفردات و کلمات و درک زیبایی و ارزش‌های حسن اجرای حروف و کلمات، نوبت به بررسی نحوه قرار گرفتن حروف و کلمات در کنار یکدیگر نسبت به خط کرسی، محدوده، حروف پیش و پس از خود و در نهایت فضای حاکم بر کل دو چلیپا و ترکیب‌بندی که خود از عوامل مؤثر در ایجاد زیبایی است می‌رسد که بعد از بررسی، نتایج ذیل دریافت شد:

نکته قابل توجه که در چلیپای میرزا غلامرضا از نظر کرسی بندی وجود دارد مطابقت فاصله کرسی وسط<sup>۱۲</sup> سطور با یکدیگر

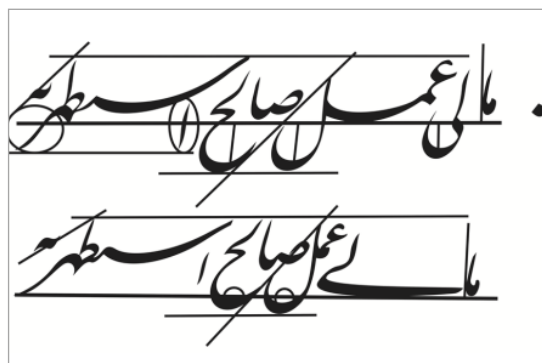


تصویر ۶. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر دوم چلیپا (نگارندگان)



و تصرفی در تعداد دوایر اثر داشته باشد، مختار است که برای اجرای ریتم دلخواه از امکاناتی چون مدّ و زیرکی در نشانیدن مناسب آن بهره گیرد. میرزا غلامرضا تنها کرسی دوایر سطر دوم را رعایت کرده و در دو سطر اول و سوم کرسی متفاوت ارائه کرده است. در عین حال توانسته که تا سرحد امکان ریتم مناسبی را اجرا کند، خصوصاً در سطر سوم در حالی که کرسی هر سه دایره متفاوت است، اما ضرب آهنگ مناسب ایجاد شده و آن هم به واسطه استفاده به جا از مدّ است. مع الوصف بر دوایر موجود در چلیپای میرزا، دور حاکم است. در مقابل، استاد امیرخانی کرسی دوایر سطر اول و سوم را کاملاً رعایت کرده و تنها در سطر سوم اختلاف اندکی وجود دارد (تصویر ۱۱). اجرای مدّات در خوشنویسی اصلی ترین جزء سطر به حساب می آید و موجب تعادل و توازن در اثر است. در بررسی انجام شده تعداد کشیده های سطور به این قرار است که میرزا غلامرضا اصفهانی در سطر اول ۱/۵، سطر دوم ۲، سطر سوم ۲ و سطر چهارم هم به مانند دو سطر قبلیش ۲ کشیده ارائه کرده است و استاد امیرخانی در سطر اول ۲ کشیده، سطر دوم ۲/۵، سطر سوم ۲ و سطر چهارم ۲/۵ کشیده استفاده کرده است؛ و اما سرکج های به کاررفته در چلیپای میرزا غلامرضا موازی با هم قرار گرفته که خود نشان دهنده نظم و ارتباط دقیق کلمات است و در راستای آن کشیده ها شده است. ولی در چلیپای استاد امیرخانی سرکج ها شیب یکسان نداشته و با هم موازی نیستند که زیبایی اثر را تحت تأثیر قرار داده است. البته به غیر از آن تعداد نیم مدّهای زیادی که استفاده شده هم نوعی در هم تنیدگی و فشردگی سطور در اثر قالب کرده است (تصویر ۱۲).

نقطه، جزئی از اثر و علاوه بر خوانایی موجب زیبایی و تکمیل ترکیب اثر است. نکته قابل توجه در اثر میرزا غلامرضا گذاشتن نقطه قبل از خط کرسی است. این نوع نقطه گذاری در سطر نویسی زیاد استفاده شده است؛ اما در چلیپانویسی



تصویر ۷. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر سوم چلیپا (نگارندگان)

است؛ اما در بررسی طول کرسی ها اندکی اختلاف مشاهده می شود که در عین حال موجب بی تناسب بودن اثر نشده است؛ زیرا که میرزا علاوه بر در نظر گرفتن کرسی، مهارت خاصی در اجرای حروف و کلمات (طول، عرض و خصوصاً ارتفاع) کلمات داشته است. مطابقت فاصله کرسی اوسط سطور با یکدیگر در چلیپای استاد امیرخانی هم قابل توجه است. ناگفته نماند که طول تمامی خطوط، کرسی هم اندازه بوده و این در حالی هست که قبل از مطالعه دقیق، چنین به نظر نمی رسد که نشان از مهارت پیاده کردن کلمات متفاوت در هر سطر و با شاکله مربوط به خود با طول کرسی مساوی دارد (تصویر ۹).

برای بررسی شیب کرسی، ابتدا کرسی تمامی سطور موجود در هر دو چلیپا ترسیم و بعد از آن زاویه کرسی هر سطر نسبت به حاشیه عمودی سمت راست صفحه و کادر سنجیده شد. در چلیپای میرزا غلامرضا اصفهانی هر سطر زاویه ای متفاوت با سطر بعدی دارد که حد نوسان زوایا از ۴۴ تا ۴۸ درجه است و حدود ۴ درجه اختلاف را نشانگر است. در مقابل، زوایای حاکم بر چلیپای امیرخانی ۵ درجه اختلاف بین شیب سطور را نشان می دهد که تغییر عددی آن ۴۷ تا ۵۱ درجه است. شایان ذکر است که طول هر سطر، تعداد کلمات و حجم مطالب مهم ترین عامل در تعیین زاویه کرسی است و اختلاف های موجود در زوایای سطور با در نظر گرفتن این عوامل صورت گرفته است (تصویر ۱۰).

برای بررسی اصول حاکم بر دوایر، نیاز به کشیدن خط کرسی جداگانه برای دوایر بود و از آنجا که خوشنویس نمی تواند دخل

جدول ۵. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر سوم چلیپا

| مال    | میرزا غلامرضا اصفهانی | غلامحسین امیرخانی |
|--------|-----------------------|-------------------|
| مالی   | مالی                  | مالے              |
| عمل    | عمل                   | عمل               |
| صالح   | صالح                  | صالح              |
| استظهر | استظر                 | استظر             |
| به     | به                    | به                |

(نگارندگان)

خود کلمه نوشته است و لذا ابتدای سطر سنگین تر به نظر می‌رسد. اما میرزا نقطه‌های «قد» را دقیقاً بر روی آن و بالای کشیده‌ای که بر روی «قد» سوار شده گذارده و به همین دلیل سطر سنگین به نظر نمی‌آید (تصویر ۱۴).

حالت نیم چنگ<sup>۱۴</sup> در تمامی سطرها توسط دو هنرمند به خوبی اجرا شده و صورتی مستحسن را در کل چلیپا حاکم کرده است که توانسته خشکی و ایستایی را در سطرها و در کل چلیپا از بین ببرد (تصویر ۱۵).

به منظور تحقیق، تحلیل و طبقه‌بندی ویژگی‌های شیوه‌شناسی دو چلیپای برگزیده و دستیابی به چگونگی ساختار ترکیب‌بندی، نیاز به مطالعه کرسی چلیپاها در چهار بخش زیر است:

الف: مراتب و فواصل کرسی

ب: زاویه و شیب کرسی

ج: کرسی نقطه‌ها و پراکندگی آنها

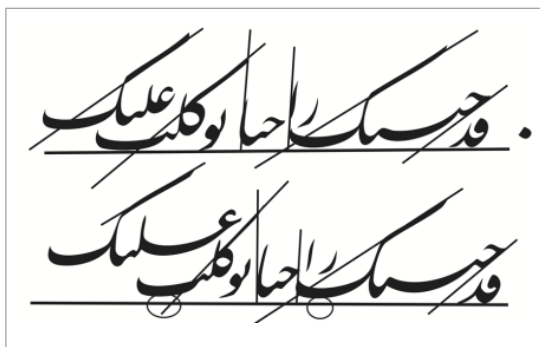
د: کرسی دوایر، بررسی ریتم کلمات و سرکچ‌ها.

به همین منظور مطالعه ریتم مذات در آثار و شگرد هنرمند در انتخاب موقعیت مناسب برای کشیده‌ها و همچنین شناخت حالت نیم چنگ در دو چلیپا مورد مطالعه قرار گرفت. از فواید این بررسی، تشریح انواع قواعد ترکیب‌بندی در قالب چلیپا است. فایده کلی این بخش مهیا شدن شرایطی است برای مخاطب که عناصر، جایگاه و ریتم اجزای متجانس چلیپاهای برگزیده را به تفکیک و به‌طور مجزا ملاحظه کند. این نوع مطالعه آثار هنری در بالا بردن شناخت هنرمند خوشنویس از خط مؤثر است و توانمندی او را افزایش می‌دهد. ترکیب در خوشنویسی معمولاً بستگی به شخصیت هنرمندان دارد و این نشان‌دهنده آن است که خوشنویسی تماماً اکتسابی نبوده بلکه بستگی به ذات و باطن افراد و ذوق و سلیقه‌شان دارد. پس می‌توان گفت هر اثری که خلق می‌شود نماینده بعد شخصیتی هنرمند است.

اتفاقی نادر و استثناء به شمار می‌رود. عده‌ای معتقدند که گذاشتن نقطه قبل از سطر برای امتحان تمام قلم و نیش قلم است؛ اما با بررسی صورت گرفته نگارندگان به این مهم پی بردند که این اعتقاد در مورد چلیپای میرزا غلامرضا اصفهانی صدق نمی‌کند و نقش نقطه در این اثر بالا و پایین بودن حروف اول هر سطر را تعیین کرده است (تصویر ۱۳). در بررسی انجام شده ابتدا خط کرسی مجزا برای نقطه‌های هر سطر کشیده و مشخص شد که میرزا غلامرضا بیش از استاد امیرخانی مقید به رعایت کرسی نقطه‌ها بوده است. میرزا در سطر اول و دوم نقطه «نون» را کاملاً بر روی کرسی اصلی چلیپا گذاشته است. شکل و مکان نقطه در سطر و یا چلیپا کاملاً اهمیت دارد؛ به خصوص نقطه «نون» که باید کاملاً در وسط «نون» قرار بگیرد. این اصل را میرزا به خوبی رعایت کرده است. هر دو هنرمند در سطر سوم زیر کشیده «استظهر» سه نقطه گذارده‌اند که با این کار توانسته‌اند فضای خالی زیر کشیده «س» را پر کنند و البته در نگارش قدیم هم زیر کشیده «س» سه نقطه استفاده می‌شده که موجب ممتاز بودن این کشیده می‌شود. مع الوصف میرزا غلامرضا با گذاشتن سه نقطه زیر کشیده «س» علاوه بر رعایت اصول توانسته که با سه نقطه‌ای که در سطر اول زیر کلمه «بیدیک» گذاشته فضای کلی اثر را متعادل کند و استاد امیرخانی با دونقطه‌ای که زیر کشیده معکوس «مالی» در همان سطر گذاشته است هماهنگی ایجاد کرده است. میرزا توانسته با چینش درست نقطه‌ها سواد و بیاض<sup>۱۳</sup> اثر را هماهنگ کند. امیرخانی در سطر چهارم نقطه‌های «قد» را کمی دورتر از

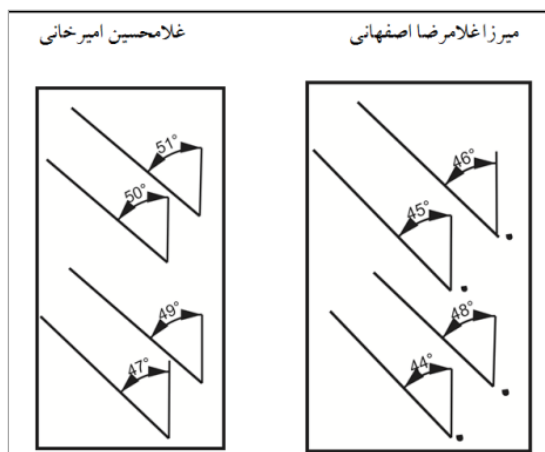
جدول ۶. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر چهارم چلیپا

|       | میرزا غلامرضا اصفهانی | غلامحسین امیرخانی |
|-------|-----------------------|-------------------|
| قد    |                       |                   |
| جبتک  |                       |                   |
| راجیا |                       |                   |
| توکلت |                       |                   |
| علیک  |                       |                   |

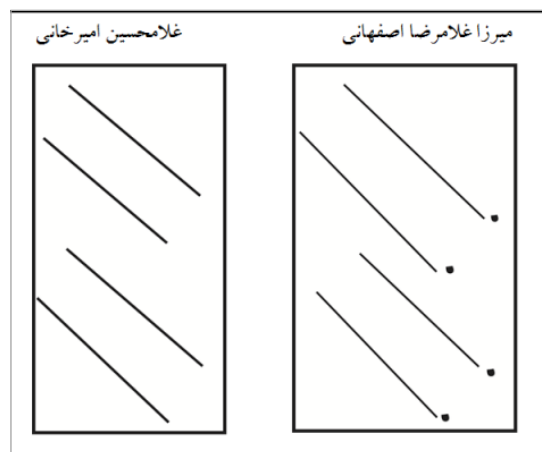


تصویر ۸. فرم ظاهری کلمات مشابه موجود در سطر چهارم چلیپا (نگارندگان)

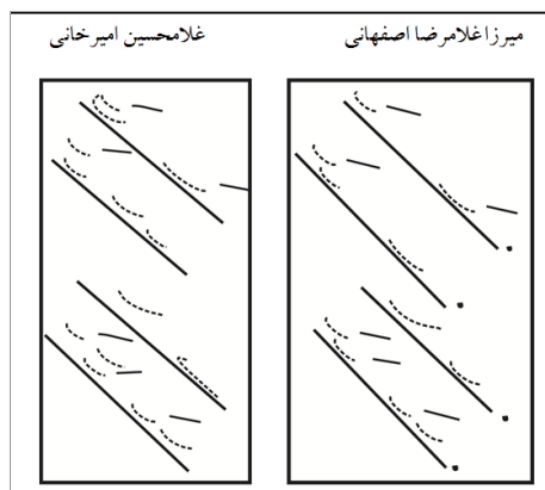
(نگارندگان)



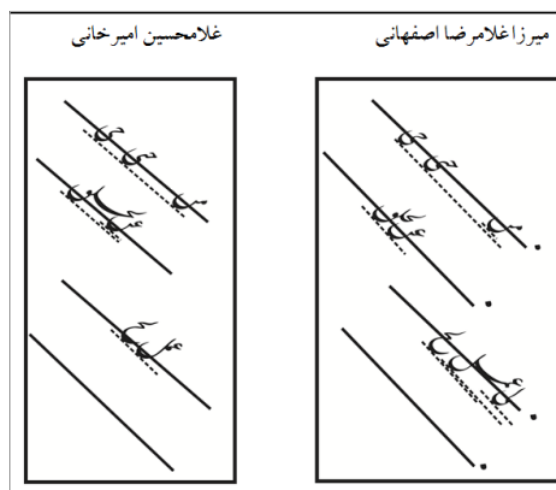
تصویر ۱۰. زاویه و شیب کرسی (نگارندگان)



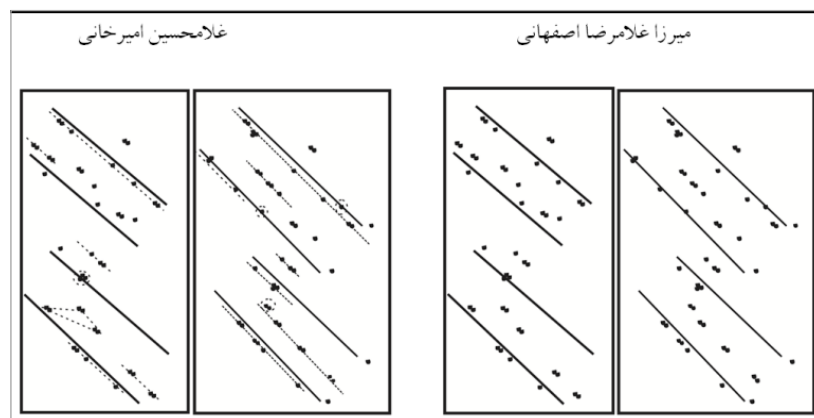
تصویر ۹. مراتب و فواصل کرسی (نگارندگان)



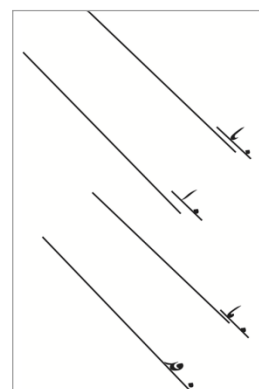
تصویر ۱۲. ریتم مدات و سرکچها (نگارندگان)



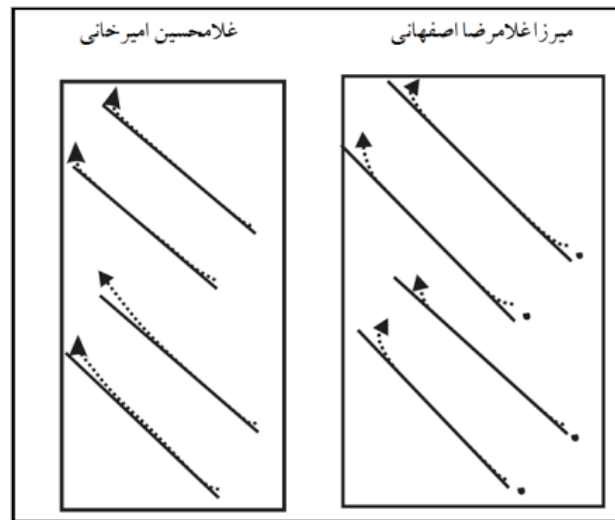
تصویر ۱۱. کرسی دوایر (نگارندگان)



تصویر ۱۴. کرسی نقطه‌ها و پراکندگی آنها در دو چلیبا (نگارندگان)



تصویر ۱۳. کرسی نقاط ابتدای اثر غلامرضا اصفهانی (نگارندگان)



تصویر ۱۵. حالت نیم چنگ در دو چلیپا (نگارندگان)

### نتیجه‌گیری

جمع‌بندی اطلاعات استخراج‌شده در این پژوهش نشانگر آن است که میرزا غلامرضا وقوف کامل به هندسه موجود در چلیپا از لحاظ ترکیب‌بندی و چگونگی استقرار حروف و کلمات و نسبت آنها با یکدیگر، شیب یکسان و زاویه‌های اجرا و میزان کشیده‌ها داشته و دارای تبحر در اجرای دوایر، رعایت حسن هم‌جواری و مواردی از این دست بوده است. تمامی این موارد نشان از شناخت عمیق ایشان از زاویه قلم‌گذاری، انتخاب شیب مناسب برای چلیپا و اختصاص الگویی منفرد برای آن، اجرای صحیح کلمات، در نظر گرفتن فواصل آنها حتی شیب سرکج‌ها و میزان گودی کشیده‌ها است و می‌توان این نکته را هم افزود که آزادی عملی که در سیاه‌مشق‌نویسی به‌واسطه تخصص میرزا غلامرضا بر آن قالب وجود داشته، جلوه‌ای بارز در این چلیپا نیز دارد. بدین ترتیب می‌توان شیوه خوشنویسی میرزا را که بسیار متمایز از دیگر هنرمندان است محصول سه فرایند تکاملی دانست: اول از آن مشق از روی خطوط میرعماد، دوم ورود به عرصه سیاه‌مشق و به وجود آمدن ترکیبات بدیع و دست‌آخر تأثیر شکسته‌نستعلیق هم در سیاه‌مشق‌نویسی و هم در نستعلیق‌نویسی. بررسی این مسائل می‌تواند برای هنرمندان خوشنویس از لحاظ آموزشی و همچنین الگوبرداری صحیح از استادان مفید باشد.

غلامحسین امیرخانی اجرای زیبایی از این چلیپا ارائه کرده است و اکثر ویژگی‌هایی که در بالا یاد شد در اثر ایشان هم رعایت شده است؛ اما مطالعه و بررسی‌ها حاکی از این است که اختلاف موجود در دو چلیپا بیش از تفاوت در زاویه قلم‌گذاری است و از آنجاکه از میرزای کلهر و برخی پیروانش، چلیپاهای موفقی در دست نیست، به نظر می‌رسد که امیرخانی شیوه‌ای تلفیقی در بهره‌مندی از سبک خوشنویسان صفوی و قاجار را در اثر خویش به کار گرفته است. از دست‌آوردهای این مقاله، دست‌یابی به نوع نگارش و نحوه اجرا و چینش حروف در آثار دو استاد مذکور است. این بررسی‌ها نشان می‌دهد که اغلب اختلافات این دو هنرمند، ناشی از زاویه قلم‌گذاری ایشان است؛ اما علاوه بر زاویه قلم‌گذاری می‌توان نحوه قلم‌گیری و تراش قلم را در ایجاد تفاوت‌ها نیز دخیل دانست. استخراج اطلاعاتی در زمینه نوع نگارش و نحوه اجرا و چیدمان حروف از دیگر دستاوردهای مهم این مقاله است.

### پی‌نوشت

۱. مد یا کشیده، بخشی از حروف مفرد یا مرکب است که هنگام نگارش با تمام قلم و به‌اندازه مجاز می‌کشند.
۲. شمره بخش پایانی حروف دایره‌ای به‌مانند (س، ح، ل و ...) را گویند که دارای صعود مجازی است. (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۲۳۸)
۳. اعم از حروف الفبا که به‌صورت مجزا نوشته می‌شوند چه کشیده و غیرآزان.
۴. تنظیم و ترکیب سطر، رعایت فواصل، حُسن مجاورت و اعتدال کلمه‌ها، کرسی‌بندی و کشیده‌نویسی (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۳۴).
۵. نحوه گذاشتن قلم بر روی کاغذ است اعم از زاویه، دم قلم و غیره.

۶. از قواعد حُسن تشکیل است و یکی از ارکان حُسن خط هم به حساب می‌آید و آن نوشتن حروف است با سینهٔ قلم که در نهایت حرف اجرایی ضعف و قوت یکسان داشته باشد.
۷. مشتمل بر کلیهٔ حرکات منحنی در خط است و در مقابل سطح دایره‌های معکوس و مستقیم در سر فاء، قاف، واو و... که قدرت قلم استاد را نشانگر است (فضائی، ۱۳۶۲: ۸۲).
۸. مراد از ارسال، سردادن و رها ساختن قلم است به صورت آزادانه (فضائی، ۱۳۶۲: ۸۳).
۹. بدین گونه است که تمام دم قلم بر سطح کاغذ حرکت می‌کند و در واقع قلم را با تمام نیروی خود بر سطح کاغذ می‌گذارد (همان: ۸۲).
۱۰. کلیه حرکات مسطح و صاف که با قلم در خط ایجاد می‌شود.
۱۱. آنگاه که خوشنویس بتواند نسبت هر حرفی را با هر حرف دیگر در وضع رعایت کند تا نمود حروف همچون حروف متفرقه جلوه نکند ترصیف انجام پذیرفته است.
۱۲. کرسی سوم که به کرسی وسط شهرت دارد عبارت از تناسب و برابری انجامه‌های یا اذیال الفات و لامات و انجامه‌های با و اخوت آن و سرهای جیم و عین و خط اخر از کاف لامی و کاف مسطح است. کرسی وسط ← کرسی حرف (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۶۶).
۱۳. رعایت و سنجش سیاهی خط و تشکیل مقدار سفیدی است که در داخل حلقه‌های صاد، طاء، عین و غیره حاصل می‌شود. (همان: ۸۳)
۱۴. حالت حرکت حروف در سطر و شکل کلی کرسی است؛ تمایل و چرخش به سمت بالا را گویند. (امیرخانی، ۱۳۷۴: ۲۴)

## منابع و مآخذ

- آغداشلو، آیدین. (۱۳۹۱). آسمانی و زمینی. تهران: فرزانه روز.
- اسحاق زاده، روح‌الله. (۱۳۹۴). اصول و مبانی خط نستعلیق، بررسی آن در شیوهٔ صفوی و معاصر. اصفهان: مهرآذین.
- اصفهانی، میرزا حبیب. (۱۳۶۹). تذکره خط و خطاطان. تهران: مستوفی
- امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۷۴). آداب الخط امیرخانی. تهران: انجمن خوشنویسان ایران.
- بختیاری، جواد. (۱۳۶۹). نسبت‌های طلایی در نستعلیق. فصلنامهٔ هنر، (۹)، ۱۴۵-۱۳۱.
- بیانی، مهدی. (۱۳۴۰). سیر احوال و آثار خوشنویسان. تهران: علمی.
- تیموری، کاوه. (۱۳۹۰). زیبایی‌شناسی در شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی. رشد آزمون هنر. (۲۷)، ۳۶-۴۵.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹). بررسی زندگی و آثار خوشنویسی غلامحسین امیرخانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). راز خط در آثار استاد غلامحسین امیرخانی. تهران: کتاب آبان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). قلم‌اندازهای عاشقانه. تهران: نوآوران علم.
- شفیعی سرارودی، مهرنوش و کرمی، نورالدین. (۱۳۹۳). مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعمادالحسنی سیفی قزوینی و محمد اسعدالیساری. پژوهش هنر، سال پنجم (۹)، ۳۵-۲۷.
- فرید، امیر. (۱۳۹۴). بررسی ویژگی‌های بصری حروف در نستعلیق. پژوهش هنر، سال پنجم (۱۰)، ۱۱۳-۱۰۱.
- فضائی، حبیب‌الله. (۱۳۵۰). اطلس خط. اصفهان: مشعل.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۲). تعلیم خط. تهران: سروش.
- فلسفی، امیراحمد. (۱۳۸۷). مرقع "آقا فتحعلی" یا "میر خلیل قلندر"؟ نامه بهارستان، (۱۳ و ۱۴)، ۱۲۶-۱۱۹.
- قدیمی، رامین. (۱۳۸۳). گذری بر شیوهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی. کتاب ماه هنر، (۷۱ و ۷۲)، ۵۳-۵۰.
- قطاع، محمد مهدی. (۱۳۸۳). مبانی زیباشناسی در شیوهٔ میرعماد. کتاب ماه هنر، (۶۹ و ۷۰)، ۸۷-۸۲.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). درآمدی بر خوشنویسی ایرانی. تهران: فرهنگ معاصر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.
- هروی، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب آرایبی در تمدن اسلامی، مجموعه رسائل در زمینهٔ خوشنویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید. مشهد: استان قدس رضوی.





Received: 2017/04/17

Accepted: 2017/12/19

## **Comparative Study of Analogous Cross Calligraphic Style by Gholam Reza Isfahani and Gholam Hossein Amir Khani**

**Seyyede Fereshte Hosseini Roshtkhar\* Hamid Reza Ghelichkhani\*\***

**Ali Nematı babaylou\*\*\***

2

### **Abstract**

Mirza Gholam Reza Isfahani (D. 1304 Ah) Qajar era's calligrapher, is a comprehensive personality with own way in Iran's calligraphic history, who is a unique calligrapher in Qajar era. Mirza Gholam Reza has been proficient at all common dengues and templates in calligraphy, and especially he has created a new way in black homework template. Gholam Hossein Amir Khani (B. 1318) is one of the most famous calligraphers in the contemporary era and also one of those artists that has picked up the combined way in different periods of his art life. Furthermore, in his works, there seen the trace of those great masters' works like Safavid era famous calligrapher Mir Emad- Particularly Qajar era calligrapher Mohammad Reza Kalhor. In chalipa, we encounter clear differences in studying the works of Mirza Gholam Reza Isfahani and Amir Khani. Therefore, in this article, we study two crosses that have the same text. The goal of this article is to comparatively study and identify the style in the works of Gholam Reza Isfahani and Gholam Hossein Amir Khani. In this article, attempts were made to extract the used rules in writings of those two works due to the superficial similarity to specify the common aspects and structural differences. The comparison is according to what exists in calligraphy tradition; that is, firstly it studies the material calligraphy, then words and at last words compound and seats style of calligraphy in these two works. Since, in a chalipa work, important points and rules are hidden in the structure, the identification of this structure can help to extract correct information from Chalipa and Nastaliq calligraphy. This research is an applied research and has been done with descriptive- analytic method and the comparative approach, data collection is librarian method and the analysis is done through a qualitative to non-narrative method.

**Key Words:** Calligraphy, Nastaliq, Gholam Reza Isfahani, Gholam Hossein Amir Khani, Chalipa

---

\* MA, Islamic arts, faculty of handicrafts, Isfahan University of art, Iran.

\*\* Ph.D. of graphic manuscripts, University of Delhi, Iran National Library, Iran.

\*\*\* PhD in conservation of cultural and historical objects, Isfahan University of art, Assistant professor, Faculty of applied arts, Tabriz Islamic Art University, Iran.