تحول فردیت خطاطی: اشکال تاریخیِ حضور خطاط در اثرش

مقاله پژوهشی (صفحه ۹۷-۸۱)

سیدعبدالرضا حسینی[۱]، محمد سعید ذکایی[۲]

۱- دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول)

۲- استاد، گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی

DOI: 10.22077/NIA.2021.4287.1451

چکیده

فردیت، در اینجا در ابتدایی‌ترین و بی‌واسطه‌ترین معنای آن، یعنی نحوه حضور و بروز خطاط در اثرش، مورد توجه قرار گرفت و از این حیث به دوره‌بندیِ اولیه‌ای در تاریخ فردیت هنری دست یافت. هر دوره در دوره‌های بعد متداخل و متداوم است و شکلی متکامل از حیث میزان بروز و حضور خطاط در اثرش را به‌خود می‌گیرد که در آن ردی از دوره‌های پیشینش را می‌توان بازشناخت. دوره اول که از قرن اول هجری آغاز می‌شود، از فرط بداهت و کمی تعداد کاتبان، تقریباً هیچ رد و نشان روشنی از خطاط در اثرش وجود ندارد. دوره دوم، که دوره ترقیمی است و از قرن سوم آغاز می‌شود، نخستین نمودهای حضور خطاط یا مالک نسخه در انجامه‌ها و ترقیمه‌ها و وقف‌نامه پیدا می‌شود. در دوره سوم، از قرن نهم حضور خطاط بسط می‌یابد و نه‌تنها شامل کتابت و خوشنویسی اثر، که شامل شعر و متن اثر، تذهیب و تحریر آن نیز می‌شود؛ این دوره همراه است با بسط شعر فارسی، خط نستعلیق و مرقعات. دوره چهارم، که همراه است با قدریافتن سیاه‌مشق به عنوان اثری تمام‌شده و مستقل در قرن یازدهم، خطاط حضوری انتزاعی در اثرش را تجربه می‌کند که در آن تا حد زیادی از محتوای متن و ضرورت‌های فنی و صنفی رها می‌شود و سعی می‌کند تنها خودش را در اثرش با حداقل واسطه ممکن بازتاب دهد. دوره پنجم، که آغازی برای آن تعیین نکردیم، دوره‌ای است که در اثر نهایی، تمام فرایندهای رسیدن به یک اثر؛ همچون ارزشی نهایی برای هر اثری، به گونه‌ای خودآگاه نمود پیدا می‌کند و قدر می‌یابد. این حضور تام در اثر، از حیث معاصربودن اثر و مناسبات حول هر اثر، شکل خودآگاه و متکاملی از دوره اول است. این مقاله با رویکرد مطالعاتی فرهنگی در پی یافتن پاسخی به نحوه بروز فردیت هنری (در اینجا خطاطی) در دوره‌های مختلف، با محوریت‌دادن به پنج قطعه خوشنویسی است؛ از این حیث که تحولی در نحوه حضور خطاط در اثرش را به شکل بارزی نمایندگی می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: فردیت، خط، خطاطی، هنر اسلامی.

1- Email: abdr.hosseini@gmail.com

2- Email: saeed.zokaei@gmail.com

مقاله پیشِ رو مستخرج از رسالهٔ دکتری در جامعه‌شناسی، با عنوان «شکل‌گیری فردیت در هنر: تحلیل تاریخی خطاطی در ایران سده های هشتم تا دهم» در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی (تاریخ دفاع شهریور ۱۴۰۰) است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۶ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۶)

طرح مسئله

به‌طورکلی در خوانش تاریخ این حوالی و به‌صورت خاص در خوانش تاریخ هنرهای اسلامی/ ایرانی، موضوعی که همچون پیش‌فرضیِ مسلم و حقیقتی خدشه‌ناپذیر تکرار می‌شود، این است که "انسان ایرانی"/ "اسلامی" موجودی است که عقلانیت و فردیتی را که در سیر تکاملی و تمدنی بشر مشهود و محصَل است، تا جایی در تاریخ معاصر (مثل جنگ‌های ایران و روس، قیام مشروطیت، ظهور ناسیونالیسم پهلوی، انقلاب ۵۷، صلح یا جنگ با غرب، پیوستن به بازار آزاد و غیره) نداشته است یا اساساً نباید داشته باشد. این موجود "خیالی" که عموماً کاربردی سیاسی دارد، شکلِ تقلیل‌یافته و به‌انقیاددرآمده‌ای از افراد و جوامع مختلف است که از خود حرفی برای گفتن و امکانی برای تحول و توسعه فرهنگی و اجتماعی نداشته یا تنها ذیل دین، خرافه، تعصبات قومی و قبیله‌ای یا نظام سیاسی پدرسالارِ بنده‌نواز یا ترکیبی از همه اینها موجودیت داشته‌است. خطاط هم، علی‌رغم اینکه شواهد اولیه غیر از این را نشان می‌دهند، شرط لازم (نه حتی کافی) وجودی‌اش، دین و ادبیات و دربار بوده‌است. این روایت، نه فقط تقلیل گذشتگان که البته از آنجا که دیگر وجود ندارند این تقلیل عملاً برایشان بلاموضوع است؛ بلکه تقلیل خود ما در شرایط کنونی است؛ به این معنی که عقلانیت، فردیت تاریخی و توسعه فرهنگی ما در این روایت‌ها به‌گونه‌ای مفصل‌بندی شده‌است که فقط وقتی مجال بروز می‌یابد که به جریاناتِ غالب در نظام موجود بپیوندد و همسو با ایشان کوس احیایِ عقلانیت و فردیتِ "انسان ایرانی اسلامی"را بزند؛ بنابراین ضروری است که در مقابل چنین جریاناتی، روایت‌هایی را از دلِ همان تاریخ بیرون کشید که مجال بروز و بیانی دیگر را برای فرد، در مقابله با مصادره دائمی نیروهای (عمدتاً) سیاسی حاکم، فراهم کند. در یک بررسی نشان داده شده که «منابع و متون اصلی تاریخ اسلامی هنر عمدتاً منظر روایی سیاسی را برای روایت تاریخ و سرگذشت هنرها در جوامع اسلامی به‌کار بسته‌است و در نتیجه آن، بخش مهمی از میراث هنری تمدن اسلامی به حاشیه رانده شده‌است» (طباطبایی یزدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰۷). در اینجا مسئله محقق این بوده که چگونه در رویکردِ تقلیل‌یافته‌ای به مطالعات هنرهای اسلامی، بخش مهمی از این هنرها و ابعاد مختلفِ اجتماعی و زیبایی‌شناختی‌شان از نظر دور مانده‌است. در جایی دیگر چالش اصلی را این‌گونه عنوان می‌کند که «شیوه توصیف‌محور مستشرقین و نگرش انتزاعی سنت‌گرایان [موجب شده] است که تفکر و مواضع پژوهشگران را به سمت سستی، خنثی‌شدگی و نگرش‌های کلی سوق می‌دهند و قدرت نقد و نگرش‌های اجتماعی و فرهنگی در این قلمرو مطالعاتی را از آن‌ها سلب می‌کنند» (رشیدی، ۱۳۹۶: ده). در پژوهش دیگری که روی مقرنس‌ها و طومارهای اسلامی انجام شده‌است، نویسنده مبادی پژوهش خود را اینچنین تصفیه و تصریح می‌کند که «خاورشناسان قرن سیزدهم/ نوزدهم از گره با مسامحه، نوعی عربانه تلقی کرده‌اند. از موضوع عربانه هندسی غالباً با تعابیری همچون "عنصری فارغ از زمان در فرهنگ بصری اسلامی که فراتر از تحلیل تاریخی است" سخن گفته‌اند.... می‌بایست ابتدا بنای قول غیرتاریخی ایشان را فرو می‌ریختم و آنگاه نظر خود درباره گره را بر جای آن بنا می‌نهادم» (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: دوازده). در این مقاله نیز بنا بر پی‌ریختنِ بنیان اینچنین رویکردهایی، در خوشنویسی و از خلال نمونه‌های تاریخی‌ای است که مجال بروزِ اشکال مختلفی از فردیت هنری را داده‌اند. پرسش محوری ما در این زمینه معطوف می‌شود به اینکه چگونه خطاط، آگاهیِ مشخصی از خودش و حیطه عملِ خطاطی‌اش پیدا کرده؛ به‌گونه‌ای که این آگاهی و عمل در خود اثر بازتاب پیدا می‌کرده‌است؟ بارزترین و ابتدایی‌ترین معنی از فردیت در اینجا مدنظر بوده‌است؛ یعنی نحوه حضور خطاط (در اینجا ابتدا متمرکز بر رقم خطاط) در اثرش که به آن می‌پردازیم.

تمهیدات روشی و حساسیت نظری

تاریخ فرهنگی تجهیزات مناسبی را در این پژوهش در اختیار می‌گذارد. مسائل متعددی در تاریخ فرهنگی و در «مرز مشترک میان تاریخ و مطالعات فرهنگی» می‌توانند موضوعیت پیدا کنند. از جمله این موارد می‌توان به «الگوها یا ساختارهای ذهنی و عینی مؤثر بر سوژگی و رفتار انسانی» و «مطالعه بازنماییِ تاریخی در شکل آثار مکتوب» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۳: ۲۴) اشاره کرد. در این پژوهش نیز الگوهای فردیت تاریخی مبتنی بر آثار مکتوبِ متعین هر دوره مورد بررسی قرار می‌گیرد. علاوه بر این، «مطالعات تاریخ فرهنگی،

نسخه‌های فرهنگی را در اختیار ما قرار می‌دهد که به کمک آن، شناخت بهتری از هویت ایرانی و بحران‌های آن به‌دست می‌آوریم. ... رواج این سنت، ضعف بازاندیشی محدود و ضعیف جامعه ایرانی بر خود را ترمیم می‌کند و آن را بهبود می‌بخشد. تاریخ فرهنگی انحصار فهم تاریخی فرهنگ را رد می‌کند و با توجهِ هم‌زمان به اهمیت سوژگی و خلاقیت ذهن انسانی... رویکرد کل‌نگرانه به فرهنگ (که بر شناخت ساختارها و الگوهایِ پیونددهنده کلیت فرهنگ توجه دارد)» (همان: ۲۶ـ۱۵) را پی می‌گیرد. ارائه "روایت تاحدی متفاوتِ" تقرب رشته تاریخ و تاریخ‌دانان به علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی (برک، ۱۳۹۰: ۱۱)، از این حیث اهمیت دارد که ما در این پژوهش با متون متعددی از حوزه تاریخ مواجه خواهیم بود و لذا توجه و شناخت آن بینش و نحوه تفسیر و تقربش به سطوح و مفاهیم اجتماعی، به لحاظ روشی اهمیت زیادی دارد. برای این منظور ما حساسیت خود را نخست بر نحوه حضور خالق یا حتی مالک اثر در خود اثر گذاشتیم تا به این طریق تاریخ و اسناد به‌جامانده از آن را فراخوانی و بازسازی کنیم. در کنار این حساسیت، هرچند به بررسی ساختار مناسبات اجتماعی، سازوکارهای اقتصاد سیاسی و ذهنیت و کلیت فرهنگی و تمدنی هر دوره تاریخی نیاز است؛ اما در اینجا به‌دلیل محدودیت‌های موجود، به اشاره و تلمیح بسنده شده‌است.

آرنولد هاوزر (۱۳۷۷) در بررسی تاریخ اجتماعی هنر، به این روش، دیدگاه نظری می‌بخشد. او نشان می‌دهد که از دوره رنسانس، هنرمندان تا حد زیادی توانستند از دربار و کلیسا مستقل شوند و فضایِ آزادانه‌تری را برای خود در خلق هنری و موضوعات برگزینند (۳۶۶). این فرایند را هاوزر با استنادِ تاریخی از آنچه در جریان است به فرصتی تعبیر می‌کند که هنرمند در آن خود را آزاد و مستقل می‌کند (۳۷۸ـ۳۷۷). او از دورانی سخن می‌گوید که در آن نه حتی خود استقلال‌یافتن؛ بلکه آگاهی از استقلال فردی، فردیت عصر جدید را به‌وجود می‌آورد (۴۱۱ـ۴۱۰). ذهنیت کلی حاکم بر فلسفه هنر هاوزر، یعنی مسأله استقلال و تعالی هنر و به‌تبع آن آگاهی از این استقلال و خودبسندگی، برای ما اهمیتی اساسی دارد که تلاش می‌کنیم به آن نزدیک شویم.

پیشینه پژوهش

در پژوهشی که بر روی نگارگری و با بررسی سیر تحول چهره‌نگاری تا دوره صفوی انجام شده، یکی از مؤلفه‌هایی که پژوهشگر به آن پرداخته، فردیت هنرمند است. علی‌رغم اشارات و شواهد مهمی که پژوهشگر به آن رسیده‌است و در مقابلش دارد، در فهم و صورت‌بندی موضوع ناتوان و دچار تناقض است؛ مثلاً در تدوین نظری موضوع، از یک‌سو به اُلگ گرابار ارجاع می‌دهد که «نقاشیِ ایرانی، هنری خصوصی دارد؛ بدین معنا که در یک زمان بیش از یک نفر نمی‌توانست آن را مشاهده کند و از تماشای آن لذت ببرد»؛ بنابراین «این زمینه خصوصی، آزادی بیانِ فراوانی را در اختیار هنرمندان گذارد» (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۶). از سویِ دیگر به شهرام پازوکی رجوع می‌کند و گفته‌هایش را سندی می‌گیرد مبنی بر «نبود فردیت هنرمند در بسیاری از نگاره‌ها» (همان: ۱۷).

در روان‌شناسی دست‌خط، تلاش می‌شود کلیاتی از شخصیت فرد، فرم و رسم‌الخط استخراج شود. در مورد خطوط اسلامی، ولاد آتناسو (۲۰۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «زیست‌سنجیِ شکلِ حروف و تحلیل رفتار»، تأکید دارد که اشکال مختلف حروف، فردیت کاتب را نمایان می‌سازند. علاوه بر خصیصه‌های فردی، آتناسو به خصیصه‌های فرهنگی نیز اشاره می‌کند و با مقایسه کاف در خطوط ارائه‌شده در یک مسابقه خطاطی، تفاوت بین خط‌های ترکی، عربی و ایرانی را (البته با اعتبار کمِ پژوهشی) در نسبت با ساختار سیاسی فرهنگی کنونی آن‌ها و تأثیر و تأثراتی که بر روی یکدیگر داشته‌اند، توصیف می‌کند. آنچه او در خط‌شناسی، به‌درستی دنبال می‌کند، حوزه‌های درهم‌تنیده‌ای است که شخصیت و فردیت موجود در یک خط را شکل می‌دهد (۳۳۱)؛ البته با مسامحه می‌توان گفت که گرایش او در فهم فردیت، در مرزبندی‌های سرزمینی/ فرهنگی تقویت شده‌است.

در مورد رقم و انجامه خطوط و نگاره‌ها در اینجا به یکی از پژوهش‌هایی که آن را در شرایط اجتماعی دوران تحلیل کرده‌است، اشاره می‌کنیم. یقوب آژند (۱۳۹۶) در پیِ کشف و توضیحِ دوران و آغازگاه‌هایِ "رقم مسجع"، به این نتیجه می‌رسد که «رقم‌زنی مسجع از مکتب اصفهان آغاز شد؛ چون در مکتب اصفهان، هنرمند صاحب کارگاه شخصی شد و آثار

تولیدی خود را در معرض فروش گذاشت». اگرچه او اشاره‌ای کوتاه به سیر تحول رقم‌زنی در شرایط تاریخی مختلف دارد؛ اما این روند را تنها در چهارچوب سبک/ سنت‌شناسی هنریِ مرسومی که طی سالیان دراز، درست کرده‌است، معنا می‌کند و به این ترتیب می‌توان گفت اگرچه هم‌زمانیِ اتفاقات و جریان‌ها را در این مورد به خوبی نشان داده؛ اما در برقراری نسبت آن‌ها به کلیتی فرهنگی و اجتماعی، دچار تقلیل تاریخیِ مطالعات خود شده‌است.

نحوه حضور در اثر

پنج دوره تاریخی در اولین بررسی‌ها و برداشت‌ها در تاریخ فردیت هنری، به معنایِ بارزترین نحوه حضور خطاط در اثرش تشخیص داده‌شد. این دوره‌بندی، برخلاف دوره‌بندی‌های مرسوم تاریخ هنر که برپایه خط‌شناسی و سیر تحول اقلام، صورت گرفته، نحوه حضور تاریخی خطاط و کاتب را معیار و محک قرار داده‌است. این دوران چنانچه نشان خواهیم دادیم، در هم متداخل و متداوم هستند؛ به این معنی که آنچه از فردیت در هر دوره‌ای به‌دست آمده‌است، در دوران بعد مرتفع و متداوم می‌شود و از این‌رو شکلی تکاملی و پیش‌رونده دارد؛ بنابراین هر دوره را با تاریخِ تقریبی آغاز آن معرفی کردیم و پایانی برای آن، از آنجا که نه در وادی تحقق و نه در عرصه امکان، موضوعیت نیافته‌است، متصور نشدیم.

دوره اول؛ قرن اول: حضور بدیهی و بداهت حضور

قطعه اول (تصویر ۱) تصویری است از قرآنِ منسوب به عثمان؛ بخش‌هایی از سوره مائده (آیات ۸۸ و ۸۹)، محفوظ در کتابخانه ملی مصر که برنارد موریتس (۱۹۰۵)، محمد احمد حسین (۱۹۷۰) و فرانسوا دِروش (۲۰۰۶) آن را بین اواخر قرن اول هجری و اوایل قرن دوم در دوران حکومت بنی‌امیه تاریخ‌گذاری کرده‌اند. بخش اعظم این نسخه در قاهره (Ms. 139) و صفحاتی از آن در کتابخانه ملی پاریس (Ms. Arabe. 324a, 324b, 324c, 324d, 328a) و صفحاتی در کتابخانه پژوهشی گوتا[1] (Ms. Orient. A. 462) حفظ می‌شود. کاتب آن مشخص نیست و اهمیت آن در قرون اولیه، بی‌تردید در تدوین آیات الهی و ترویج دینی و سیاسی اسلام و پس از آن به‌عنوان دارائی‌هایِ ملوک و سلاطین و موقوفات بوده‌است.[2] اهمیت این نسخه در غرب، به اوایل قرن نوزدهم و گسترش گرایشات شرق‌شناسانه در شناخت و تصاحب میراث و اموالِ سایر ممالک از یک‌سو و رشدِ اهمیتِ حفظ، فراخوانی و روایتِ "تاریخ" از سوی دیگر است که با توسعه بیش از پیشِ موزه‌ها و کتابخانه‌ها همراه بوده‌است. بخشی از این نسخه توسط اولریش یاسپر زیتسِن[3] و بخشی دیگر توسط آسلین دو شرویل[4] از مسجد عمروعاص خارج شده و به موزه‌های فرانسه و آلمان راه یافته‌است (Powers, 2009, p. 166). از ۳۰۶ برگی که روی پوست نوشته شده‌است، ۲۴۸ برگ آن در قاهره مانده، ۴۶ برگ آن در پاریس و ۱۲ برگ در گوتاست. سایر نسخ موجودِ قرون اولیه، روایت‌های مشابه و حتی هیجان‌انگیزتری از دست‌به‌دست‌شدن، شهربه‌شهر و ملک‌به‌ملک‌شدن، هدیه‌شدن، پاره‌پاره‌شدن، به‌چپاول‌رفتن، چوب و چکش حراج خوردن، سال‌ها در گوشه‌ای تنگ‌وتار خاک‌خوردن، و احیاشدن در منطق هر دوران را در خود دارند.[5]

تصویر ۱: مصحف عثمان، بدار الکتب‌المصریه، قاهره، مصر، اواخر قرن ۱ و اوایل قرن ۲ هـ ق. (URL 1)

هنوز هرآنچه از اسم و روایت و تاریخ و شخصیت است؛ یعنی آنچه که اثر در تنهاییش بیان می‌کند، بیرون از خود اثر ایستاده است. النور سلارد[6] در تحلیلی که روی نسخ اموی انجام می‌دهد، سعی می‌کند نشان دهد که در اواخر قرن اول هجری و اوایل قرن دوم، اینکه هنوز شکل کتابت قرآن تثبیت و تقویم نشده‌است، امکان تفسیر و مداخله فردیِ کاتبان را فراهم می‌کرد؛ به‌خصوص که مسائلی همچون نقش قرّا و مخالفت و حمایت مناطق مختلف با حکومت بنی‌امیه نیز در این بین وجود داشته‌است (Cellard, 2020: 531). به گفته سلارد این همان موضوعی است که یاسین دوتُن[7] تحت عنوان "اختیار" در نسخ اولیه طرح می‌کند (Dutton, 2017: 5). آرتور جفری

یادآور می‌شود که «در ارتباط بین قرائت و کتابت، از نظر اکثریت دانشمندان مسلمان، اساس و پایه، قرائت است» (هوشمند، ۱۳۷۴: ۲۷). این درحالی است که در آن دوران، تعداد قاریان و نام و نشان آن‌ها برای همگان در آن حوالی تا حدی مشخص است. زید بن ثابت روایت می‌کند که «پس از نبرد یمامه، ابوبکر کس نزد من فرستاد و عُمر نیز نزد وی بود. مرا گفت: عمر نزد من آمده می‌گوید: قاریان بسیاری کشته شده‌اند و من می‌ترسم که قاریان زیادی نیز در دیگر شهرها کشته شوند و قرآن از بین برود» (همان: ۴۷). همان‌گونه که تعداد و نام و نشان قاریان مشخص است، شهرت کاتبان نیز بر همگان روشن است (قلقشندی، ۱۳۴۰: ۱۲۶ به بعد). سراسر المصاحف ابن داود نام است و نشان و این موضوع چه در علم حدیث و علم رجال و چه در نحوه حضور کاتبان و قاریان در آنچه می‌نوشتند و می‌خواندند، همچون امری بدیهی و در جریان، پیش‌فرض و مسلم بوده‌است. حضور کاتب در مکتوباتش، حضوری بدیهی است و از فرط بداهت نیازی به بازتاب در خود مکتوب ندارد. تاریخ هنوز به میراث تاریخی بدل نشده‌است و روایات و سلسله نقل‌ها نیز حی و حاضرند.

شیلا بلر[۸] بیان می‌کند تا قرن دوم هجری نه ترقیمه و نه تاریخ اصیلی برای مصاحیف نداریم و نخستین تاریخ‌گذاری که درون خود اثر جای گرفته‌است مربوط به قرن سوم هجری و مهم‌ترین نمونه آن قرآن "آماجور" است. اهمیت این قرآن در تاریخ‌گذاریِ وقفِ آن است که یک بار در ابتدای جزء چهارم، شعبان ۲۶۲ و یک بار در انتهای جزء شانزدهم، رمضان ۲۶۲ (۲۰۰۶: ۱۰۵-۱۰۶) و با ذکر «أوقفها أماجور» و با قلمی کوچک‌تر از آیات آمده‌است. آماجور (حاکم دمشق در دوران خلافت معتمد) و تاریخ وقف در قرآن ظاهر می‌شوند. آماجور در آن دوران زنده و حاکم است و نقشی از خود را در مصحف می‌بینند. علت اینکه به زنده‌بودن او اشاره می‌کنیم این است که پیش از این، اولین خطوطِ اسم و تاریخ‌دار مربوط به سنگ قبر است و (شاید) قدیمی‌تری نمونه آن مربوط به سنگی است متعلق به سال ۳۱ و در دوران خلافت عثمان که در موزه الآثار الاسلامیه قاهره نگهداری می‌شود. روی سنگ حک شده‌است: «بسم‌الله الرحمن الرحیم هذا القبر لعبد الرحمن بن خیر الحجری الهم اغفر له و ادخله فی رحمه منک و اینا معه استغفر له اذا قرأ هذا الکتب و قل امین و کتب هذا الکتب فی جمدی الآخر من سنت احدی‌وثلثین». (المنجد، ۱۹۷۹: ۴۱) اگرچه نام صاحب قبر آمده‌است؛ اما او خودش دیگر حاضر نیست و اگرچه حکاک، آورده که در فلان سال این نوشته را نوشته‌است؛ اما او نیز غایب است و تنها کسی که در اینجا حاضر است، خواننده متن است که برای مرده طلب استغفار می‌کند و آمین می‌گوید یا آن را این‌گونه در این مقاله به‌کار می‌برد؛ لذا این سنگ‌نوشته را از حیث فردیت تاریخی کاتب می‌توان همچنان متعلق به دوره اول دانست.[۹]

دوره دوم؛ قرن سوم: حضور ترقیمی

قطعه دوم (تصویر ۲) قرآنی است مربوط به اواخر قرن چهارم، محفوظ در کتابخانه آیت‌الله مرعشی که انجامه دارد: «کتب هذا الجامع علی بن هلل بمدینه السّلم سنه ثانی و تسعین و ثلثمائه». علی بن هلال، مشهور به ابن بوّاب، کاتب این مصحف، به انتهایِ آیات الهی، نام خود را افزوده‌است. فارغ از اینکه که این نسخه، اصل باشد یا خیر[۱۰]، مسئله اینجاست که ابن بوابِ خطاط، در تاریخْ در کنار سلف خود ابن مقله بیضاوی و خلف خود یاقوت مستعصمی حاضر می‌شود. یاقوت حموی تاریخ‌نگار قرون ششم و هفتم حکایتی را می‌آورد که در آن ابن بواب قرآنی از ابن مقله را به‌گونه‌ای تکمیل کرده که بهاءالدوله بن عضدالدوله متوجه نشده و صله بسیار گرفته‌است (۱۳۸۱: ۸۸۱ـ۸۸۰). اینجا قرن هفتم است که مصحف به خط و خطاطش بازشناخته شده و اعتبار یافته‌است، کاغذ خلعت می‌شود، کتابت شغل و مقامی مقرب و اسامی و سنت‌های خطاطی، مسلسل بازگو می‌شوند. شمس‌الدین محمد بن محمود آملی در قرن هشتم می‌نویسد «جمعی که در تحسین و تنویق این صناعت مبالغت نمودند؛ همچو ابن بواب و غیره؛ خط را به‌محقق و ثلث و نسخ و رقاع و عهود و توقیع و تعلیق و ریحانی و منشور و مدور و طومار و مسلسل و مثنی و غبار و هبا و غیر آن متنوع گردانیدند» (۱۳۸۱: ۲۴). در نسخه خطی ۸۷ـ د دانشکده حقوق دانشگاه تهران نیز به نقل از فتح‌الله بن احمد بن محمود السبزواری (قرن ۸ هـ ق.) در اصول و قواعد اقلام سته آمده‌است: «مستخرج این فن ابن مقله و متمم و استاد الصناعه ابن بواب و قبله الکتاب خواجه جمال‌الدین

یاقوت و مکمل الصناعه شیخ‌احمد السهروردی و الناقد الکامل خواجه‌عبدالله الصیرفی شکرالله سعیهم و قدس ارواحهم استفاده نموده و استخراج گردیده در قلم آمد.» (کرمعلی (کاتب): ۱۳۲۸ ق.). این سنت یادآوری، دیگر برای همیشه و در طی همه قرون تثبیت شده‌است. در قرن سیزدهم، صدیق بن حسن‌خان القنوجی البخاری، کم‌وبیش تکرار می‌کند که «من المصنفات فیه القصیده الرائیه البلیغهٔ لعلی بن هلال بن البواب البغدادی و هو الذی لم یوجد فی‌المتقدمین و لا فی‌المتأخرین من کتب مثله» (۱۴۲۰ ق.: ۴۴). دی اس رایس[11] (۱۹۵۵) تک‌نگاری ۶۰ صفحه‌ای، از جمعی از نظرات موجود درباره او می‌نویسد. محمد آصف فکرت (۱۳۹۹) در مدخل ابن بواب در دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، اطلاعات موجود از او را بازنویسی کرده‌است. ابن بواب که تنها در حد و اندازه انجامه‌ها در نسخ امکان و جسارتِ حضور یافته بود، دیگر همچون مصحف و مخطوطی ارزشمند در کتاب‌ها و کتابخانه‌ها و حتی تا همین سطور حضور دارد. خواندنِ نام بر روی نسخ، چه صحت آن تصدیق شده باشد و چه نشده باشد، همچون تصور و تصویری تاریخی از خطاطی، تذهیب، شجره خطاطان، تاریخ‌نگاری، دارالکتب، موزه، حراج و... است که همچون روحی فرهنگی احضار می‌شود. ابن بواب به این ترتیب تجسمِ شکلی از حضور تاریخی است که فردیت در آن نیاز دارد تا به صراحت، بیان و مرقوم و نشانه‌گذاری شود.

تصویر ۲: قرآن کریم به خط علی بن هلال مشهور به ابن بواب به سال ۳۹۲ هـ ق. در بغداد، کتابخانه عمومی حضرت آیه‌الله العظمی مرعشی نجفی. بخش نسخ خطی، قم (شماره مسلسل ۴۳۸۵)

مهدی صحراگرد در بررسی قرآن وقفی علی‌بن حیدر جلالی بیان می‌کند که اگرچه این قرآن در سال ۵۰۴ ق وقف شده‌است؛ اما «خصوصیات خط و تذهیبش با برخی از آثار مشهور دوره نخست قلم کوفی، همچون قرآن‌های منسوب به ائمه اطهار و حتی قرآن مشهور اماجور... برابری می‌کند» و «احتمالاً در نیمه نخست سده سوم هجری تولید... شده‌است» (۱۳۹۶: ۴۷). این قرآن نیز نه از حیث خط و اصالت بلکه از حیث حضور افرادی که آن را در تملک داشته، وقف و کتابت کرده‌اند، حائز اهمیت است. در وقف‌نامه، این‌چنین آمده‌است: «وقفه الشیخ علی بن حیدر بن اسحق الجلالی المقیم الفصبه سبزوار دام توفیقه وقفا صحیحا شرعیا... و رحمه الله من دعا لکاتب هذه الاسیطر محمدبن علی بن حسن الحافن» (همان). واقف و کاتبِ وقف، جایی برای خود در میان کتاب بازکرده و آنجا نشسته‌اند. حتی در نسخه قرآن ۱۲۰۰، موزه آستانه حضرت معصومه (س)، کریمی‌نیا نشان می‌دهد متن رقم و تعلق آن به سال ۱۹۸ جعلی است و «کاتبِ نسخه احتمالاً در اواخر قرن پنجم هجری و اثرپذیرفته از سبک کوفی ایرانی با کتابت عثمان بن حسین وراق غزنوی است» (۱۳۹۷ الف: ۹۶). کاتب در واقع در ظاهر مبدل، در مصحف حاضر شده تا اثرش را قدمت و قیمت بیشتری بدهد؛ بنابراین از منظر حضور تاریخی، به دوره دوم متعلق است و حتی اگر رقم آن جعلی نبود، از آنجا که به آخرین سال‌های قرن دوم متعلق است، در دوره‌بندی تغییری ایجاد نمی‌کرد. در این دوران، به‌طور تقریباً هم‌زمان، از یک‌سو در ساختار سیاسی، طبقه‌ای از کاتبان شکل می‌گیرند که در سلسله‌مراتبی مشخص، از کاتبی دیوان انشا تا وزارت و حتی امیری را در بر می‌گیرند و از سوی دیگر در ساختار اقتصادی، خوشه‌های صنعتی‌ای (از حیث تراکم فضایی و تجمع تخصص‌های وراقی) تشکیل می‌شود که زمینه‌های استقلال نهادی و صنفی را تا حد زیادی فراهم می‌کنند. این شکل از استقلال اگرچه به کاتب و خطاط مجال ظهور داده‌است؛ اما حضور تاریخی او همچنان در ساختار اقتصادی و سیاسی دوران معنی‌دار است و معنای استقلال هنری را نیافته است؛ معنایی که در دوره بعد، امکان بروز پیدا می‌کند[12].

دوره سوم؛ قرن نهم: حضور بسیط

قطعه سوم (تصویر ۳) تک‌برگی است، خوش‌نوشته میرعلی هروی در قرن دهم هجری. هروی به دوره تکامل‌یافته‌ای از خطاطی تعلق دارد که دیگر این شکل یاده‌شده و انجامه‌ای از حضور و فردیت خطاط در آثارش، همچون مورد ابن بواب، بازتاب می‌یابد. نام او در کنار میرعلی تبریزی، سلطانعلی مشهدی و میرعماد حسنی، دوره‌ای از شکل‌گیری و تکامل خط نستعلیق را دربر می‌گیرد. در قیاس خطش با سلطانعلی، داستانی مشابه آنچه در نسبت ابن‌بواب و ابن‌مقله آمد، آورده‌اند (شوشتری، ۱۳۷۷: ۴۹۰). این شکل از هم‌ترازی و هم‌عیاری تاریخی، که البته مختص به خط و خطاطان نیست و در تراجم و تذاکر، امری مرسوم است، میراثی است از سده‌های پیش که در شخصیت و فردیتِ تاریخی و تاریخِ شخصیت و فردیت قابل ردیابی است؛ اما آنچه در میرعلی و عصر او متفاوت است، از یک‌سو این است که اساساً تک‌برگی خطاطی‌شده، معادلِ اثری کامل لحاظ شده‌است. آثار و مخطوطاتِ هنری، به چنین جایگاهی رسیده‌اند که یکباره و در تمامیت خود، پیشِ روی قرار بگیرند و در این تمامیت، نام خالق اثر، حتی با همان دانگ قلم آورده شود. او بر خط خود که رقعه‌ای تذهیب‌شده بیش نیست، «الفقیر میرعلی» رقم زده‌است. از سویِ دیگر آنچه مورد توجه است، این است که ابیات نوشته‌شده نیز، دیگر بازتابِ موضوعی بیرون از خود میرعلی و خطاطی نیست: «بدور خط خوشم هیچکس نیارد یاد/ زخط عارض مشکین خطان لاله عذار/ بجز قلم ننهد کس بحرف من انگشت/ نویسم ار بمثل از کتابه تا بغبار». میرعلی شرح حال خود را خطاطی و تذهیب می‌کند. در بخشی از آثار چلیپایِ منسوب به او، در پیشانی اثر، «لکاتبه» آمده‌است که منظور این است که شعر نیز از خودِ خوشنویس است. خطاط، شرح حال خود را منظوم و مکتوب کرده و بر آن نام خود را هم اضافه می‌کند. قاضی نورالله در ادامه ذکرش از میرعلی در مجالس‌المؤمنین می‌نویسد: بعد از اینکه او را «عبیدخان اوزبک با اکثر فضلای هرات جبراً و قهراً ببخارا برد» این قطعه را سروده‌است: «سوخت از غصه درونم چکنم خون سازم/ که مرا نیست از این شهر ره بیرون شد/ این بلا بر سرم از بهر خط آمد امروز/ که خطم سلسله پایِ من مجنون شد» (همان: ۴۹۱). این ذکر مصیبت و شرح حال را میرعلی در قطعه‌ای محفوظ در مرقع گلشنِ کاخِ گلستان با رقمِ «الفقیر و الحقیر و المذنب میرعلی الکاتب غفرالله ذنوبه و ستر عیوبه فی سنهٔ ۹۴۴ ببلده بخارا» خوش نوشته است (آشتیانی، ۱۳۲۳: ۲۲). قاضی نورالله به قطعه‌ای نیز اشاره می‌کند که میرعلی بعد از دلخوری از شاگردش سروده و از جعل ایشان شکایت می‌کند: «خواجه محمود اگرچه یکچندی/ بود شاگرد این فقیر حقیر/ بهر تعلیم او دلم خون شد/ تا خطش یافت صورت تحریر/ هرچه او می‌نویسد از بد و نیک/ جمله را می‌کند بنام فقیر». درواقع میرعلی کاتب، به یُمن نظمش، که مرسوم زمانه شده‌است، چنین حضور بسیطی در اثرش پیدا کرده‌است.

تصویر ۳: رقعه‌ای از میرعلی هروی (۹۵۰-۹۱۱ هـ ق)
Christie's. 10 3/8 x 6 5/8in. (26.1 x 16.7cm.). 2008 | Live Auction (7571 Art of the Islamic and Indian Worlds. Lot 188 (URL 2

از شاگردان میرعلی هروی می‌توان به میرسیداحمد مشهدی اشاره کرد که او نیز شاعر و خطاط بود و قطعاتی از خوشنویسی اشعارش نیز موجود است (فضائلی، ۱۳۵۰: ۴۸۱). نمونه دیگر، مجنون رفیقی هروی است که خطی را اختراع کرده‌است که خود درباره‌اش این‌گونه می‌سراید: کز قلم چهره گشایی‌ها کرد/ توأمان مخترع مجنون شد/ خطکم صورتکی پیدا کرد/ تا شدم مخترع و صورتکش. مجنون در رساله رسم‌الخط درباره پدرش که او نیز خطاط و شاعر است، چنین جایگاهی را متصور می‌شود (رفیقی هروی، ۱۳۷۳: ۳۵). در مدخل وفایی نیز آمده‌است که «از اینکه متن دو قطعه خوشنویسی مندرج در مرقع ۲۱۶۰ خ از سروده‌های خود کاتب است، برمی‌آید که او در خطاطی و شاعری مهارت داشت» (سه‌کی، ۱۳۸۴:

۸۲). همین‌طور «در بیرون جدول قطعه سلطانعلی یعقوبی که در روی ب ورق ۶ مرقع ۲۱۵۳ قرار دارد، عبارت «التذهیب لکاتبه» دیده می‌شود» (همان: ۸۶). نمونه‌های فراوانی از این شکل از حضور تاریخی خطاط وجود دارد. مهدی بیانی درباره عبدالصمد شیرین‌قلم می‌نویسد که نستعلیق را شیرین می‌نوشت و شعر را نیکو می‌گفت (۱۳۶۳: ۱۱۸) محمودی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «طره خط و دندانه شعر» شرح مختصری از ۴۴ نفر از شاعران خوشنویس دربار هند به‌دست می‌دهد. در این دوره، خطاط نه تنها جسارت رقم‌زدن را یافته‌است، بلکه نوشته و شعر خود را رقم می‌زند و مرز خودش و کاتب به معنای عمومی را روشن‌تر می‌کند. این نوع از فردیت با نوشتن یک متن علمی یا ادبی به دست مؤلف آن، از این حیث تفاوت دارد که در تألیف، آنچه که تألیف‌شده اولی است؛ ولی در اینجا حُسن خط و خطاطی مقدم بر اثر است. در این دوره، هم تعداد شاعران خوشنویس و هم تعداد مرقعات و رقعه‌نویسی زیاد شده‌است و هم خط نستعلیق خط غالب این حوالی می‌شود. سه‌کی از ایرج افشار نقل می‌کند که هم رواج نستعلیق و قطعات نستعلیق در قرن نهم آغاز شده‌است و هم ازدیاد مرقعات. همچنین از مهدی بیانی نیز مبنی بر اینکه سه چهارم آثار ایرانیان در این دوران نستعلیق می‌شود، نقل می‌آورد (۱۳۸۴: ۷۷). تناسب بین شعر فارسی و نستعلیق و مرقعات و ترقیِ یکباره این هر سه، از این حیث در این دوره اهمیت بالایی دارد. دو زمینه اصلی در شکل‌دهی به این دوران نقشی اساسی داشتند: نخست اینکه شاهان تیموری و صفوی، که غالباً خود دستی در هنر داشتند، با تقدس‌بخشیدن به هنر به عنوان عرصه‌ای مجزا، دیگر نه دیوان انشا، بلکه‌کارگاه‌هایی برای استنساخ آثاری هنری تشکیل دادند و به این ترتیب هنر را در دریافت ذوقی، هم در بُعد دیداری و هم در بُعد شنیداری، متوجه ظواهر اثر کردند و به این ترتیب تنظیمات خود را از قواعد ساختار سیاسی جدا ساختند. دیگر اینکه، تصوف از حیث شأنیت‌بخشی به حیطه‌های اخلاق و رفتار فردی و کلبی‌مسلکی رایج در آن، به نوعی از حضور بسیط تحت عنوان فردیت هنری، مجال جولان داد.

دوره چهارم؛ قرن یازدهم: حضور انتزاعی

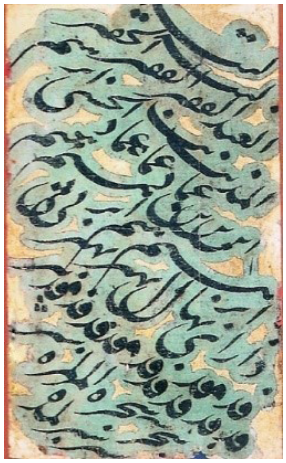
قطعه چهارم (تصویر ۴) سیاه‌مشقی است احتمالاً اثر ابراهیم بن عماد، فرزند میرعماد، خوشنویس بزرگ عصر صفوی که با فاصله اندکی بعد از دیده‌درخاک‌کشیدنِ میرعلی، دیده به جهان گشوده بود. رابطه میرعماد با شاه عباس صفوی و داستان بزرگی و تقرب او به دربار و پس از چندی، مغضوب‌شدن و قتلش، از پرتکرارترین فرازهایِ تاریخِ خوشنویسی است. جایگاه سیاسی میرعماد متناسب با جایگاه دینی او بلند است. او را از شاخه‌ای از سادات طباطبایی می‌دانند که «احکام صادره و فتوای وارده از ایشان وحی منزل و آیت مرسل است» (نواب تهرانی، ۱۳۷۶: ۱۲۵). به لحاظ هنری نیز داستان‌هایی از رغبت و رقابت دربار هند و عثمانی بر سر دست‌خطی از او در مقابل صِلات "یکصدی" و مناصب عالی در اذهان تاریخی خطاطی شکل گرفته‌است و آوازه او را فراتر از یک دربار و یک دیار برده‌است. آرشیویستِ نسخ خطی و فرستاده اداره عتیقات ملیِ فرانسه، هِنری رنِه دَلماند[۱۳] در سفر خود به ایران در اوایل قرن بیستم مرقعی را می‌یابد که در مدخل آن آمده‌است: «ما این مرقع را در سال ۱۲۴۲ هجری بمبلغ ناچیزی یعنی هزارتومان خریدیم و زینت‌بخش کتابخانه خود نمودیم. عدد صفحات آن بقرار زیر است:

صفحات صورت‌دار ۱۰۱

صفحات خط میرعماد که تذهیب و تزئین شده‌است ۳۴

صفحاتی‌که با خطوط سایر نویسندگان معروف نوشته شده‌است ۷۵

... بهرام میرزا ابن نایب‌السلطنه عباس‌میرزا» (دالمانی، ۱۳۳۵: ۵۰۴ـ۵۰۱). چند نکته در این متن مشهود است: نخست اعتبارِ خطوط میرعماد است که در کفه‌ای در مقابل سایر خوشنویسان قرار داده می‌شود و دیگر اینکه در اینجا "اشخاص عالی‌مقام" دربارند که به میرعماد اعتبار می‌گیرند. این بدان معناست که در هنردوستیِ اشخاص و عالی‌مقامان، هنر، جهان مستقل خود را همچون سازوکاری اعتباردهنده، درخود و برای‌خود باز کرده‌است. تقریباً از این دوره است که فردیت هنری، به معنای خودارجاعی و خودسازندگی[۱۴] عرصه هنر در کنار سایر عرصه‌ها شکل بیرونی پیدا می‌کند.



تصویر ۴: قطعه‌ای احتمالاً از ابراهیم بن عماد حسنی، فرزند میرعماد، قرن یازدهم هجری، بی‌جا (URL 3)

در قطعه چهارم، گویی دیگر چیزی و حرفی بیرون از اثر و خالق اثر وجود ندارد. مشق شده: «کتبه کتبه العبد الفقیر الفقیر المذنب نب ابن بن بن عماد عماد عماد الحسنی ابرهیم ابرهیم هیم ابرهیم هیم دارای نهال ل بهتر بهتر بی بی فد قد فد قد قد فد قد فد قد فد پیر شجر ش شجره المر المره سبز سر سر لمده». موضوع، تنها و تنها خالق اثر است. هیچ‌چیزی را جز خودش بیان نمی‌کند. خودنگاره و حدیث نفس است. حتی به سیاق سلطانعلی و میرعلی از خط و خوشنویسی و احوالِ خوشنویسِ اثر نیز نمی‌گوید. در خلوت و خلأیی تاریخ، تک و دورافتاده نشسته و مشق می‌کند. سیاه مشق‌می‌کند. جلوه می‌کند. سیاه‌مشق، فارغ از اینکه تمرینی باشد یا زیبایی‌شناختی، عمل و حضور و تکرارِ حضور و ماهیت خطاط این دوران است. خطاط، یعنی آنچه که هست، همه سال‌ها و ساعت‌هایی که مشق می‌کرده، به میان می‌آید، پیاده می‌شود و در هم‌آهنگی بی‌کم‌وکاستی با زندگی‌اش، تمامیتِ حرکتِ زندگی‌اش و نه تنها ماحصلِ دورانِ عزلت و مشاقی و سختی‌اش، بلکه خودِ عزلت و مشاقی و سختی‌هایش، متجسم می‌شود.

مریم اختیار بیان می‌کند که «نخستین صفحات سیاه‌مشق "هنری" باقی‌مانده مربوط به اواخر سده دهم هجری است و توسط... میرعماد حسنی تهیه شده‌است. سیاه‌مشق به‌عنوان یک شکل هنری تنها پس از سفر میرعماد به امپراتوری عثمانی در سال ۱۰۰۲-۱۰۰۳ ق. و مواجهه با هنر کارالامای عثمانی (به معنای تحت‌الفظی "تندنویسی سیاه"؛ معادل ترکی مشق) در شهرهای ایالتی دمشق، حلب و بغداد در ایران معرفی شد. پیش از این سیاه‌مشق در ایران تنها هدفی کاربردی و تمرینی داشته‌است» (۱۳۹۹: ۶۳). وجه مشخصه سیاه‌مشق، نحوه حضور خطاط در اثرش است. در سیاه‌مشق «تکنیک و شکل سیاه‌مشق بر محتوا غالب است، متن یا معنای مهمی ندارد یا کلاً بی‌معناست. این آثار از کیفیتی کاملاً انتزاعی برخوردارند؛ اشکال جسورانه حروف منفرد و ترکیبشان روی صفحه همان مواردی است که واسطه ارتباط بین خوشنویس و بیننده است. این نمونه‌های سیاه‌مشق صادقانه‌ترین و شخصی‌ترین بیان هنری خوشنویس است و نشان‌دهنده حضور مستقیم اوست و یا مهر وی بر صفحه است» (همان: ۶۴). علی شیرازی خوشنویس معاصر نیز در شرح سیاه‌مشق‌نویسی‌اش می‌آورد: «در سیاه‌مشق، نوعی آزادی برای خوشنویسی داریم. در آن، فضا کاملاً در اختیار شماست؛ حتی نوع کلمه‌ای که انتخاب می‌کنید در اختیار خودتان است. در سیاه‌مشق کار بهتر می‌تواند خود را نشان دهد ولی وقتی کار سفارشی یا وابسته به متن و ادبیات یا هرچیز دیگری می‌شود که از آن شما نیست، ما دیگر چارچوبی داریم که هرچه هست باید در آن ارائه شود. در صفحه سیاه‌مشق همه‌چیز در اختیار منِ خوشنویس است. برای همین من هم در سیاه‌مشق احساس آزادی می‌کنم» (۱۳۹۲: ۳۱). بدین‌ترتیب «سیاه‌مشق که در آغاز بدون قصد آفرینش هنری نوشته می‌شد، به مرور زمان در کنار سطرنویسی، قطعه‌نویسی، کتابت، چلیپا، و کتیبه، از گونه‌های رسمی و رایج در خوشنویسی شد و گاه حتی بیش از آن‌ها ارزش یافت. رواج رقم‌نویسی و سنه‌گذاری، پرداز و قلم‌گیری، تذهیب و جدول‌بندی، و تقدیم‌نویسی و مولودی‌نویسی در سیاه‌مشق، گواه ارتقای جایگاه آن است؛ تا جایی‌که سبب شهرت برخی از خوشنویسان به سیاه‌مشق‌نویسی شد؛ چنانکه سیدمحمد حمدی (متوفی ۱۱۹۹)، خوشنویس عثمانی را به سبب انبوه سیاه‌مشق‌های رقم‌دارش قره‌لمه‌چی (سیاه‌مشق‌کار) خوانده‌اند. میرزاغلامرضا اصفهانی نیز به سیاه‌مشق‌نویسی مشهور است» (ایران‌پور، ۱۳۹۷: ۴۶۷). نمی‌توان گفت که شعر و معنا به‌طورکلی از سیاه‌مشق منتزع شده؛ بلکه مسئله این است که دیگر مقام

اولی ندارد و در جایگاه دوم نشسته است. شعر به کلمات و حروف تجزیه و توزیع و تکرار می‌شود. درواقع مشق به شعر اعتبار می‌دهد و نه بالعکس. شاعر در سیاه‌مشق تکرار هرروزه خودش را به فرمی هنری بدل و عرضه می‌کند. دیگر تمام ساعات و مخطوطاتش ارزش می‌یابند. با ازدیاد حجم مبادله مرقعات نیز این ارزش بیشتر از پیش وجه‌ای مادی و توجیهی عمومی پیدا می‌کند.

سیاه‌مشق‌های فتحعلی‌شاه در این بین جایگاهی ویژه دارند؛ چراکه نحوه تداخل و تداومِ دوره قبل، یعنی حضور بسیط در اثر را در این دوره به‌خوبی نشان می‌دهند. در دو نمونه‌ای که اختیار از مجموعه‌ای شخصی آورده‌است، سلطان‌باباخان اشعاری از خودش را ـ اولی: نی کلک من شرم و برجیس و تیر؛ دومی: نتیجه قلم شاه روزگار است این مکرر نوشته‌است. اگر یک بار در صفحه آمده بود که این خط نتیجه قلم شاه روزگار است، این قطعه از حیث نحوه حضور خطاط در اثرش به دوره قبل تعلق داشت؛ ولی با تمرین و تکرارش (یعنی آنچه در تمرین و تکرارش نتیجه قلم شاه روزگار شده‌است)، به دوره متکامل‌تری از فردیت راه می‌یابد.

دوره پنجم: حضور تام

قطعه پنجم (تصویر ۵)، سیاه‌مشقی است تمرینی مربوط به خطاط معاصر مذکور روزگار. اثر انگشت خطاط، سهواً و به‌دلیل مسامحه در حین مشاقی روی کاغذ مانده‌است. بخشی از صفحه همچون اثر مجزا و کاملی تک افتاده‌است. یک سطر کامل داریم هوالله تعالی جانا ز فراق تو این محنت جان تا کی/ دل در غم عشقتو رسوای جهان تا کی که در انتهایش رقم خورده‌است: «روزگار ۹۴». بخش انتهایی سطر، یعنی آنجا که معمولاً می‌آوردند در فلان تاریخ و فلان احوال نوشته شد، نه‌چندان با ظرافت، پاک شده‌است: «روز پنج شنبه... مسوده گردید روزگار ۹۴». به نظر، این بخش که جزئی از سطر بوده‌است، اشکال داشته و خطاط تصمیم گرفته همان بخش اول را نگه دارد و دوباره در انتهای بخش ماقبل آخر رقم زده‌است؛ یعنی روزگار ۹۴ اول، بعد از روزگار ۹۴ دوم رقم خورده‌است. بخشی از "عشقتو" دست خورده و رد انگشت زیر "جاناز"، مانده‌است. در زیر "عشقتو"، بنا به رسم معمول، ترکیب زیبایِ "بتاریخ" آمده که پاک شده‌است؛ ولی با دقت بیشتر قابل رؤیت است (با اعمال فیلترهای نوری در عکس، بخش‌هایی از آن قابل رؤیت شده‌است). با توجه به کشیدگیِ جوهر، جهتِ پاک‌کردنِ بخش انتهایی به سمت بیرونِ کادر احتمالی و با توجه به شکل و عادت دست کمی متمایل به بالاست. این قسمت تنها تا جایی پاک شده که برای کادر سطر اصلی لازم بوده‌است. خط کرسی با ظرافت پاک شده‌است؛ گویی خطاط می‌خواسته‌است سطر را نگه دارد؛ چراکه هم ترکیب و هم مفردات (البته تا قبل از بخش انتهایی) به‌درستی و حسن رعایت شده‌اند؛ اما به هرحال کنار گذاشته شده‌است. کل مشق در سه دانگ غبار، خفی و کتابت نوشته شده‌است. اولْ مشقِ خفی شده و بعد کتابت؛ چراکه همه آنچه خفی است زیر افتاده‌است. در مشق کتابت تاریخ «شنبه سوم مردادماه یکهزار سیصد و نود و چهار» آمده و به تبع، مشق خفی، بعد از این باید بوده باشد. از آنجا که سیاه‌مشق متقاطع است می‌توان حتی معلوم کرد که نخست کدام کلمات و مفردات نوشته شده‌است؛ یعنی می‌توان کل فرایند نوشتن را، شبیه به برگرداندن یک فیلم، مرحله‌به‌مرحله تا رسیدن به صفحه سفید برگرداند. در جاهای کمی، مثل رقم سطر اصلی، قلم غبار به‌کار رفته‌است. تسلط خطاط از کتابت به غبار کم می‌شود. حتی در جایی به نظر می‌رسد که برخی از مفردات را برای اولین بار به غبار مشق می‌کند (مثل واژه روزگار؛ ن. ک. به عکس جزئیات). تلاش برای ابداعات در مفردات و ترکیب حروف و کلمات دیده می‌شود؛ مثلاً ترکیب "و با"، و "برنخا" در «... و بانگ مرغی برنخاست»؛ یا حسنِ هم‌نشینیِ "تعالی" و "خدای" در «خدای تعالی ...». روی کاغذ برای روانیِ حرکت قلم، عصاره پوست پرتقال افشانده شده‌است. دست خطاط به کشیده می‌رود و کمی بزرگ‌نویسی دارد. کرسی‌ها آنجا که برای سطر اصلی نوشته می‌شده؛ ازآنجاکه احتمال این می‌رفته که به‌عنوان سطر خوب و قابل ارائه‌ای حفظ شود، با مداد است. سایر کرسی‌ها با نوک قلم کشیده شده و صرفاً جهات مشاقی بوده‌است؛ یعنی خطاط بعد از ساعاتی تمرین، مقدماتی را فراهم می‌کرده و سطری را می‌نوشته‌است. کرسی و فضایِ لازم برای کادر و تذهیب، اولین این مقدمات است. خوشنویس بسته به عیاری که خطش دارد و درک و دریافتی

که از این عیار برایش درونی شده است، به‌دنبال سطری است که بی‌نقص و ملیح باشد. ملاحت و بی‌نقصیِ اثر، یعنی آنچه پس از این همه ممارست قرار است به آن برسد را، جمع خوشنویسان و مشتاقانِ خوشنویسی طلب می‌کنند؛ یعنی در محافل و نمایشگاه‌ها، خوشنویسان و منتقدان، رویِ اثرها، دور و نزدیک می‌شوند، مفردات را می‌بینند، ترکیب را می‌سنجند، نسبت‌ها و فاصله‌ها و ابداعات را رصد می‌کنند، دور می‌شوند و کل اثر یا کل مجموعه آثار را وارسی می‌کنند و در همه این‌ها به‌دنبال عیب و نقصی می‌گردند. خوشنویس خودش صاحبِ همه این چشم‌های عیب‌یاب است. خودش را با همه آن چشم‌ها تحسین و تنبیه و حتی تحقیر می‌کند؛ وقتی به سطر باطراوتی می‌رسد همراه با همه دوستانش ذوق می‌کند و وقتی به سطر خشکی می‌انجامد، رقبا و بدخواهانش را جلوی چشمش می‌آورد. کرسی‌های مشاقی روی صفحه، به‌دنبال فضایِ خالی‌ای برای مسوده‌کردن، آزادانه زاویه می‌گیرند. کرسی‌های اصلی اما تنها افقی یا عمدی و موازی با حاشیه‌های کاغذ هستند. علاوه بر دو کرسی برای دو سطر اصلی این اثر، یک کرسی نیز عمود بر این‌ها وجود دارد که مربوط به جایی بیرون از کاغذ است. کاغذ روی طول اثر برش نخورده است و دارای اندازه ۳۵٫۳ سانتی‌متر؛ ولی روی عرض به اندازه ۱۲٫۵ برش خورده‌است. با فرض اینکه از کاغذهای استاندارد استفاده شده باشد؛ چنانچه جنس و اندازه یک‌طرفِ کاغذ این‌گونه نشان می‌دهد، یا کاغذی در حدود ب۳ استفاده شده‌است یا ب۴. سطر عمودی‌ای که تا بیرون از کاغذ ادامه دارد، اگر روی ب۴ برش خورده باشد فضایی در حدود ۱۲٫۵ سانتی متر در اختیار خوشنویس می‌گذاشته‌است؛ یعنی فضایی مناسب خفی و غبارنویسی. روی ب۳ فضای ۳۷٫۵ سانت فضا در اختیار بوده‌است و با توجه به فاصله کرسی از لبه کاغذ (۶٫۵ سانت)، سطر کتابت به‌خوبی جای جولان داشته‌است. به این ترتیب، به نظر کاغذ در اندازه ب۳ بوده‌است؛ این بدان معناست که ما فضایی در ابعاد ۳۵ در ۳۷٫۵ داریم که از این اثر منفک شده‌است. چیزهایی که از آن می‌دانیم این است که یک کرسی در فاصله ۶٫۵ سانت از عرض کاغذ روی آن وجود دارد و احتمالاً سطری مشابه همین سطر موجود روی آن مکتوب شده‌است. علاوه بر این، همزه «صدهزاران گل ...» و ارسالِ م در «شنبه سوم مرداد ...»، در سطر اصلی کتابت، برش خورده و در صفحه دیگر جای گرفته‌است؛ این نیز بدان معناست که اگر اثر موفق بوده باشد، از روی آن احتمالاً پاک شده یا جایی زیر تذهیبِ اثر جا خوش کرده‌است. تمام آن فضایِ برش‌خورده، عرصه جولان خطاط و برای ما عرصه تصورِ خطاطی است.

تصویر ۵: قطعه‌ای از مذکور روزگار، سال ۱۳۹۴، سیاه‌مشق تمرینی (آرشیو شخصی نگارنده)

با درکی که تا بدین‌جا به‌دست آوردیم، می‌توانیم بقیه صفحه را سیاه‌مشقی تمرینی بدانیم که تلاش‌هایِ ناموفقی برای نوشتنِ سطرهایِ اصلی و قابل ارائه داشته‌است؛ ولی به‌دلیل اشکال و نقصی خیلی کوچک یا خیلی بزرگ، رها شده و به برگ مشاقی بدل شده‌است؛ یا آن را، حداقل بخش‌هایی از آن‌را، درحالی‌که کادربندی، پاسپارتو، تذهیب و تزئین شده‌است در قابی رویِ دیواری تصور کنیم. این اثر، چه همه کار و معیشتِ خالقش، خطاطی باشد و چه همه کار و معیشتش برای یافتنِ فرصتی برای خطاطی باشد، فرایندی پویا و پر افت‌وخیز از مشاقی و خطاطی و هنرورزی و آفرینش و سعی و خطا و شاگردی و استادی و چشم‌ازکاغذبرنداشتن و خطرابه‌چشم‌آوردن و چشم‌دیگری‌رانواختن است. همه اینها، لحظاتِ زیست خطاط، قوت‌ها و ضعف‌ها، مراحلِ شکل‌گیری و تمامیت حرکت اوست؛ لحظاتی که گذشته را از اساتید و همراهان و هم‌ترازها و تاریخ خط و هنر و... فراخوانی و تکرار و منطبع می‌کند و آینده را همچون آینه سخت‌گیری، پیش رویش دارد؛ لحظاتی که کمرش خم و چشمانش تنگ شده و ضعف گرفته‌است؛ لحظاتی که حوصله و خستگی و روحیات و عادات و اشتباهات تکرارشده و تلاش برای رفع اشکالات،

در آن بازتاب یافت است. این‌ها همگی نمایشی از حضور تام و تاریخی خطاط و فردیتِ درجریان‌اش است؛ فردیتی که در دوره‌های قبل، یا از فرط بداهت یا از ترس ملامت، از نظر غایب شده بود. این شکل از فردیت، فرایند شکل‌گیری خطاط را در خود حمل کرده و در اثر بازمی‌نماید. خطاط همه خودش را و نه فقط نتیجه عملش را تا رسیدن به پایان کارش رو می‌کند.

این شکل از حضور، همانند دوره اول و البته در شکل توسعه‌یافته آن، از این حیث که خطاط و زندگی آن شناخته و دیده و درک می‌شود، معاصر و در جریان است. وضعیت معاصر، وضعیت خطاط زنده‌ای است که از جنبه‌های مختلف، درگیر فرایند خطاطی است؛ یعنی در درون این فرایند زیست می‌کند؛ هرچند که لزوماً آن را در اثرش بازنمایی نمی‌کند؛ یعنی تمامیت حیاتش را به حیات یک قطعه یا سطر فرومی‌کاهد و این البته شرایطی است که از او چنین فروکاستی را طلب کرده‌است. پیش از این البته شرح حال و دوران و سیر تحول خطاط را یا از زبان خودش یا تذکره‌نویس‌اش می‌توان یافت؛ اما این شرحِ‌حال، بازتابی در اثر خوش‌نوشته او ندارد و همچون ضمیمه‌ای روایی به آن قابل ارجاع است. سلطانعلی، در رساله صراط‌السطور در بیان حال خود می‌نویسد که «در جوانی به خط بُدی میلم» تا اینکه «از قضا میر مفلسی روزی/ پیشم آمد بسان دلسوزی/ قلم و کاغذ و دواتم جست/ بیست و نه حرف را زِ حرف نخست/ بنوشت و روان بدستم داد/ شدم از التفات او دلشاد»، تا اینکه باز «بعد از آن مدتی برین بگذشت/ عشق خطم از این و آن بگذشت». او طبق عادت هنرمندان و خطاطان، نخست از مرارت‌های خود می‌گوید و سپس از آوازه بلندش یاد می‌کند (مشهدی، ۱۳۷۳: ۱۷). با همه این احوال آنچه از سلطانعلی به‌عنوان اثری هنری باقی است، قطعاتی کامل و مزین و مذهب و مرقوم است؛ مطابق با دوره سوم و حضور ترقیمی او در اثرش. در اینجا اما صحبت از چیزی است که کامل نیست؛ یعنی چیزی که در حال تکامل است و روند تکاملی‌اش را بازمی‌نماید و از این حیث ارزش و حیثیتی متفاوت را از خود ارائه می‌دهد.

نطفه این دوره و این شکل از حضور، البته از یک‌سو در مرقعات مشقی و از سوی دیگر در سیاه‌مشق و فراغت‌بال و آزادی خیالی است که در اختیار می‌گذارد. در مورد مرقعات مشقی، اختیار عنوان می‌کند که «سنت افزودن ورق‌های تمرین به مرقعات در دوره‌های پیشین تاریخی وجود داشته‌است؛ اگرچه این ورق‌ها به شیوه‌ای متفاوت از سیاه‌مشق ترکیب می‌شده‌اند و به‌دلیل ویژگی‌های هنری و ترکیبی آن‌ها، ارزشی برایشان قائل نمی‌شد؛ بلکه بیشتر به‌منظور مستندساختن بخشی از یک فرایند بوده‌اند. مثال‌ها مربوط به اوایل زمان جعفر تبریزی است و تا سده دهم هجری ادامه می‌یابد؛ زمانی‌که خوشنویسی چون محمد مؤمن تمام خطوط متصل را در یک صفحه کپی کرد تا مهارت او را در این معیار نشان دهد» (۱۳۹۹: ۷۳). در تحلیل یکی از آثار اسدالله شیرازی، پژوهشگر به نکاتی توجه می‌کند که زیستِ فرایندی اثر را نشان می‌دهد؛ نخست اینکه شعرهایی از سعدی و حافظ و خسرو دهلوی و ابیاتی از شاعرانی نامعلوم و ترکیباتی نیمه‌کاره در مفردات در یک اثر آورده‌است. ترکیب‌بندی از پیش مشخص نشده بوده: «۳ مصرع از خط با دانگ پایین تکرار شده است و... آخرین مصرع شعر با دانگ بالا، یک حرف و یک کلمه نیامده، یک مصرع کامل هم تحریر نشده» (خانکه، ۱۳۹۸: ۴۹)؛ در خود اشعار نیز بعضی از کلمات نوشته نشده، برخی به غلط املا شده و حتی حروفی به شعر اضافه شده‌است (همان)؛ اما بازهم در مورد اسدالله می‌توان گفت که او این روایت را از خودش بازتاب نداده‌است و علی‌رغم وقوف تجربی به آن، اینچنین تصور و خودآگاهی‌ای از اثرش نداشته‌است و کلیت بصری آن را در نسبت با خودش مورد توجه قرار داده‌است. این پژوهش‌گرِ اوست که تلاش کرده تا چنین تکمله‌ای را برای ما، به آن الحاق کند؛ بنابراین اسدالله همچنان حضوری انتزاعی متعلق به دوره چهارم در اثرش دارد؛ اما در مورد قطعه روزگار، فرایند حضور تام و تمامیتِ حضور در اولین مواجهه با اثر، قابل تشخیص است. از این‌رو تفاوتی اساسی در فردیت دو خطاط وجود دارد؛ البته باید اشاره کرد که قطعه پنجم، اگرچه به لحاظ حضور خطاط در اثرش و در فردیت تاریخی او متکامل‌ترین شکل را دارد؛ ولی هنوز و همچنان نه در محافل هنرمندان و نه حتی توسط خود خوشنویس، به‌عنوان اثری هنری پذیرفته نشده‌است؛ از همین روست که تاریخی برای آغاز این دوره تعیین نکردیم.

نتیجه‌گیری

چنانچه در ابتدای مقاله عنوان شد، معنای محدود، یا ابتدایی‌ترین معنایِ متصور از فردیت در هنر خوشنویسی، یعنی نحوه حضور خطاط در اثرش، به‌عنوان معیار به‌کارگرفته شد. براساس این معیار، پنج دوره از فردیت در هنر را تشخیص دادیم که هر دوره در دوره بعد، تداوم و تداخل داشته و شکل متکاملی را برای بعد از خودش ایجاد کرده‌است. این اشکال تفاوت و متداخل، شاهدی مستدل در برابر هرگونه نفی و سلب فردیت تحت عناوینی همچون انسان ایرانی اسلامی با وجوه عرفانی یا عدم عقلانیت تحمیلی به آن، در خوانش‌های مرسوم تاریخی است؛ چراکه از یک‌سو فرایند تکامل فردیت در یک خودآگاهی تاریخی، از دورانی به دوران دیگر آغاز شده، بسط یافته و شکل مترقی خود را همه‌گیر کرده‌است و از سوی دیگر عرصه غیر مستقل، غیر مقدم و دستوریِ خطاطی را به جایگاهی برتر ارتقا داده‌است. در این ارتقا، علاوه بر اینکه مرده‌ریگ دوران قبل در دوره بعد فراخوان و مرقوم شده‌اند، بستری برای خودارجاعی و خودسازندگی در این وادی ایجاد کرده و به این ترتیب امنیت و قراری را برای تداوم و تحرک خود موجب شده‌است؛ البته برای تدقیق و توسعه این ادعا، نیاز است تا معنای گسترده‌ای از فردیت را لحاظ کنیم که شاملِ پژوهش برمبنایِ فردیتِ صنفی، سبکی، و جغرافیایِ فرهنگی و سیاسی از یک‌سو و فردیتِ شکل‌دهنده/ گیرنده، به/ در ساختارهای معرفتی، مناسبات اجتماعی و منطق اقتصاد سیاسی از سوی دیگر است که مجالی دیگر را طلب می‌کند. در مورد دوره آخر و حضور تام در اثر، درصورتی‌که مجالِ یافتنِ فرصتی برای فراگیرشدن در خطاطی، به‌طور خاص و هنر به‌طور عام بیابد، ازآنجاکه در تداوم و انباشت سایر اشکال فردیت امکان تحقق دارد و از این جهت که همه وجوه یک حضور تام تاریخی را خود پرورانده، می‌تواند هاله تقدس و کیش شخصیت و انحصارات صنفی شکل‌گرفته در این وادی را شکسته و وجهه‌ای تاریخی به اثر و خالق آن بدهد. در چنین شکستنی، هم امکان بازشدن عرصه‌های تنگِ تنگ‌نظری‌های مرسوم فراهم می‌شود و هم می‌تواند به لحاظ اجتماعی، موجود و موجودیتی نو را فراافکند.

پی نوشت

1- Bibliothèque Nationale, Paris; Forschungsbibliothek, Gotha

۲- مسئله وجودِ اثر خونِ عثمان بر رویِ قرآن‌هایی که او به بلادِ تازه‌فتح‌شده می‌فرستاده، حتی آنجا که مورد توجه نسخه‌شناسان است، بر شخصیت سیاسی و دینی خط و مخطوطات تأکید دارد؛ نسبتی شبیه آنچه صدام‌حسین در مصحف الدم می‌جست. درخصوص نسبت میان امر سیاسی و امر خطاطی مطالعات زیادی انجام شده‌است. برای نمونه ر. ک. (Gruendler & Marlow, 2004) و در دوران معاصر ر. ک. (Atanasiu, 2004b).

3- Ulrich Jaspar Seetzen

4- Asselin de Cherville:

(Dehérain, 1916: 180) شرویل در حدود ۱۵۰۰ نسخه خطی را، که به گفته هانری دِهیران، بزرگ‌ترین مجموعه شخصی شرقی بوده‌است، توانسته بود جمع کند.

۵- در این‌خصوص سرنوشت نسخه مسروقه ۵۴۸ موزه پارس شیراز و قرآن‌های شماره ۴۲۵۶ و ۴۲۸۹ موزه ملی ایران شنیدنی است. ر.ک. کریمی‌نیا، ۱۳۹۹ و ۱۳۹۷ ب.

6- Eléonore Cellard

7- Yassin Dutton

8- Sheila Blair

۹- البته موارد دیگری همچون سنگ‌نبشه سد طائف (Miles, 1948) نیز وجود دارد که در آن نام کاتب نیز آمده‌است؛ اما از حیث تحلیلی باید جزو استثنائات دانست.

۱۰- و اتفاقاً از این جهت که نسخه کاملاً مشکوکی است، آن را برگزیدم، چنانچه دی. اس رایس در تک‌نگاری مفصلی که با حمایت سِر چستر بیتی نوشته‌است، بیان می‌کند که تنها نسخه اصلْ، نسخه کتابخانه چستر بیتی است (Rice, 1955). سیدحسن موسوی بروجردی نیز با توجه به عیار خط کوفیِ آن، تأکید دارد که این نسخه از ابن بواب نیست (ر. ک. آیا قرآن ابن بوّاب در کتابخانه آیت‌الله مرعشی به خط اوست؟ مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی ۱۳۹۵/۸/۱۶.

11- D. S. Rice

۱۲- تفصیل شرایط حاکم بر دوره‌های طرح‌شده در اینجا در رساله «شکل‌گیری فردیت در هنر» به انشاء نویسنده اول و راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی آمده‌است.

13- Henry-René D'Allemagne

۱۴- این مفاهیم را از نیکلاس لومان به عاریت گرفتیم. ر. ک. (Luhmann, 2000)؛ (Luhmann, 1990)

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). «رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی اجتماعی آن». هنرهای زیبا - *هنرهای تجسمی*، دوره ۲۲، شماره ۲، ۸ـ۱.

- آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود. (۱۳۸۱). *نفائس‌الفنون فی عرائس‌العیون*. جلد اول، تهران: اسلامیه.

- احمد، حسین. (۱۳۹۸). *تاریخ فرهنگی: معرفت‌شناسی و روش‌شناسی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- اختیار، مریم؛ آقایی میبدی، مژگان. (۱۳۹۹). «کار نیکوکردن از پرکردن است: هنر سیاه‌مشق‌نویسی در ایران». *گلستان هنر*، دوره ۷، شماره۱، ۷۴ـ۵۸.

- اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۲۳). «میرعلی هروی کاتب سلطانی». *یادگار*، شماره ۳، ۳۱ـ۱۸.

- البخاری، صدیق بن حسن‌خان القنوجی. (۱۴۲۰ ق.). *أبجد العلوم*. المجلد الثانی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

- المنجد، صلاح‌الدین. (۱۹۷۹). *دراسات فی تاریخ الخط العربی: منذ بدایه الی نهایه العصر الاموی*. بیروت: دارالکتاب الجدید.

- ایران‌پور، امین. (۱۳۹۷). «مدخل سیاه‌مشق». در *دانشنامه جهان اسلام*، تهران: بنیاد دائره‌المعارف اسلامی، ۴۶۹ـ۴۶۶.

- برک، پیتر. (۱۳۹۰). *تاریخ فرهنگی چیست؟* مترجم: ن. فاضلی و م. قلیچ، تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.

- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوشنویسان*. تهران: علمی.

- حسنوند، محمدکاظم؛ آخوندی، شهلا. (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایرانی تا انتهای دوره صفوی». *نگره*، شماره ۲۴، ۳۵ـ۱۴.

- حموی، یاقوت بن عبدالله. (۱۳۸۱). *معجم‌الأدباء*. مترجم: عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش.

- خانکه، منصور. (۱۳۹۸). «سیاه‌مشق نستعلیق اثر اسدالله شیرازی: سواد و بیاضی معاصر». *تندیس*، شماره ۳۸۸و ۳۸۹، ۵۰ـ۴۶.

- دالمانی، هنری رنه. (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*. مترجم: محمدعلی فره‌وشی، تهران: امیرکبیر.

- ذکایی، محمدسعید؛ امن‌پور، مریم. (۱۳۹۳). *درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران*. تهران: تیسا.

- رشیدی، صادق. (۱۳۹۶). *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی*. تهران: علمی و فرهنگی.

- رفیقی هروی، مجنون. (۱۳۷۳). «رسم‌الخط». در *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته، به‌اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی*، تهران: روزنه، ۵۴ـ۳۱.

- سه‌کی، یوشیفوسا. (۱۳۸۴). «آثار خوشنویسی در دو مرقع سلطان‌یعقوب: یادگاری از عصر قراقویونلوها و آق‌قویونلوها». *نامه بهارستان*، ۱۷۲ـ۷۵.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدل‌ها». *نامه بهارستان*، شماره ۹و ۱۰، ۱۱۰ـ۹۳.

- شوشتری، نورالله ابن شرف‌الدین. (۱۳۷۷). *مجالس‌المؤمنین*. جلد دوم، تهران: اسلامیه.

- شیرازی، علی. (۱۳۹۲). «از مشق‌های ابتدایی تا سیاه‌مشق‌های خیالی». *رشد آموزش هنر*، شماره ۳۴، ۳۳ـ۲۸.
- صحراگرد، مهدی. (۱۳۹۶). «قرآن‌نویسی در سده‌های نخست: قرآن وقفی علی بن حیدر جلالی». *آستان هنر*، شماره ۲۲، ۵۵ـ۴۶.
- طباطبایی یزدی، لیلا؛ شایسته‌فر، مهناز؛ شریعتی، سارا. (۱۳۹۸). «تاریخ هنر به مثابه تاریخ سیاسی: نقدی بر رویکرد سیاست‌محور در تاریخ‌نگاری هنر اسلامی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره ۱۱، ۱۲۷ـ۱۰۷.
- فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۵۰). *اطلس خط*: تحقیق در خطوط اسلامی. اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان، به‌مناسبت جشن دو هزار و پانصدمین سال بنیانگذاری شاهنشاهی ایران.
- کرمعلی (کاتب)، کلب علی بن. (۱۱۲۸ ق.). *بی نام (خطی)*. حقوق تهران: ف:- ۱۱۹: با عنوان‌های شنگرف، ۱۲۹۸ق. کتابخانه صنیع‌الدوله.
- کریمی‌نیا، مرتضی. (۱۳۹۷ الف). «نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی (۱): قرآن ۱۲۰۰، در موزه آستانه حضرت معصومه علیهاالسلام: قرآنی از عهد مأمون عباسی یا قرن پنجم هجری». *آینه پژوهش*، ۹۶ـ۸۷.
ـــــــــــــ. (۱۳۹۷ ب). «نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی ۳: قرآن شماره ۴۲۵۶ موزه ملی ایران، پاره‌های مفقود و نسخه‌های مشابه». *آینه پژوهش*، شماره ۶، ۱۵۴ـ۱۴۱.
ـــــــــــــ. (۱۳۹۹). «نسخه‌شناسی مصاحف قرآنی ۱۰». *آینه پژوهش*، شماره ۴، ۱۷۷ـ۱۱۱.
- محمودی، علیرضا. (۱۳۹۶). «طره خط و دندانه شعر (نظری بر جایگاه و هنر خوشنویسان ایرانی دربار پادشاهان گورکانی هند)». *مطالعات شبه‌قاره*، شماره ۳۰ ، ۱۲۶ـ۱۰۹.
- مشهدی، سلطانعلی. (۱۳۷۳). «صراط السطور». *در رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*، به‌اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران: روزنه، ۳۰ـ۱۵.
- نجیب‌اوغلو، گلرو. (۱۳۷۹). *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*. مترجم: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- نواب‌تهرانی، میرزامهدی. (۱۳۷۶). *دستورالأعقاب*. تهران: تاریخ ایران.
- هاوزر، آرنولد. (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر*. جلد دوم. مترجم: ابراهیم یونسی، تهران: خوارزمی.
- هوشمند، عبدالحسین. (۱۳۷۴). «ترجمه و تحقیق کتاب المصاحف ابن ابی داود سجستانی (بخش اول و دوم و مقدمه)». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، دانشکده الهیات و معارف اسلامی.
- Atanasiu, Vlad (2003). Allographic Biometrics and Behavior Synthesis. TUGboat, Proceedings of EuroTEX, 24(3), 328-333.
- Atanasiu, Vlad (2004a). Surveys and projects in handwriting analysis: Research conducted for the benefit of the Commission for Scientific Visualization. Tech Gate Vienna: Austrian Academy of Science.
- Atanasiu, Vlad (2004b). The President and the Calligrapher: Arabic Calligraphy and Its Political Use. In studies in ARCHITECTURE, HISTORY & CULTURE (pp. 7-20). Massachusetts: AKPIA@ MIT.
- Blair, Sheila S. (2006). Islamic Calligraphy. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cellard, Eléonore (2020). The written transmission of the Qur'ān during Umayyad times: Contextualizingthe Codex Amrensis 1. In A. Marsham, The Umayyad World . Abingdon: Routledge.
- Dehérain, Henri (1916, Avril). Asselin de Cherville, drogman du consulat de France en Égypte et orientaliste. (premier article). Journal des savants, 14e année, 176-187.
- Dutton, Yassin (2017). Two 'Hijazi' Fragments of the Qur'an and Their Variants, or: When Did the Shawadhdh Become Shadhdh? Journal of Islamic Manuscripts, 8, 1-56.
- Gruendler, Beatrice, & Marlow, L. (2004). Writers and Rulers: Perspectives on their relationship from Abbasid to Safavid Times. Wiesbaden: Dr. Ludwig

Reichert Verlag.
- Luhmann, Niklas (1990). Essays on Self-Reference . NEW YORK: Columbia University Press .
- Luhmann, Niklas (2000). Art as a Social System. (E. M. Knodt, Trans.) Stanford: Stanford University Press.
- Powers, David S. (2009). Muhammad Is Not the Father of Any of Your Men: The Making of the Last Prophet. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rice, D. S. (1955). The Unique Ibn Al-Bawwab Manuscript. Dublin: EMERY WALKER (IRELAND) LTD.
- URL 1: https://www.islamic-awareness.org/quran/text/mss/dak139.html (مراجعه به سایت ۱۰/۱۱/۲۰۲۰)
- URL 2: https://www.christies.com/en/lot/lot-5057556 (مراجعه به سایت ۸/۲۴/ ۲۰۲۰)
- URL 3: https://www.azizihonar.com/fa/index.php?newsid=285 (مراجعه به سایت ۳/۲۱/ ۲۰۲۱)

The Transformation of Individuality in Islamic Calligraphy

Seyed Abdolreza Hosseini[1], Mohammad Saeed Zokaei[2]

1- PhD, Faculty of Social Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran (Corresponding author)

2- Professor, Faculty of Social Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran

DOI: 10.22077/NIA.2021.4287.1451

Abstract

Five calligraphy pieces, portraying five eras of individuality transformation, examined here to show different forms and levels of calligraphers' presence in their artworks. By individuality, we have the immediate meaning of the ways, one projects him/herself in his/her work and makes it identifiable. During the first era (beginning with the 1st century AH), according to the limited numbers of scribes, and the obviousness of their presenc e, there is almost no trace of the calligrapher in his/her work. It is the absent presence of well-known contemporary scribes. Beginning with the 3rd century AH, the ownership statements, waqf (Islamic donation) statements, and Anjameh (colophons) contain the date and name of scribes, waqifs, and owners. This is the era of Tarqime. From 9th century AH, the era of comprehensive presence initiates by multi-skilled poet-calligraphers who wrote their own poems in single pages gathered in Muraqqa. The next era, beginning with the up-scaling of Siyah mashqs as artistic products, from 11th century AH, represents the pure individuality of calligraphers abstracted to a great extends from the content of the folios. The last era, with no determined start date, characterized by the absolute presence of the calligrapher's professional life in his/her work. All the process of exercising, elaborating, and finalizing incorporated in the art piece and projects the totality of artistic individuality. This era is the conscious sublimation of the first era in sense of contemporary and absoluteness.

Key words: Individuality, calligraphy, Tarqime, scribe.

1 - Email: abdr.hosseini@gmail.com

2 - Email: saeed.zokaei@gmail.com

(**Date Received:** 2021/04/26 - **Date Accepted:** 2021/08/07)