خط مشکّل
(تحول و تطور فرم ومفاهیم آن)*

دکتر یعقوب آژند**[1]، لیلا خسروی*[2]

[1] استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
[2] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، رشته گرافیک، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله:98/2/2، تاریخ پذیرش نهایی:98/2/30)

چکیده

این مقاله با این فرضیه شروع شد که تحریم مذهبی و کلامی تصویر پیکره‌ای در صدر اسلام، خطاطان و خوشنویسان را به مشکّل‌سازی حروف رهنمود کرد و با انتقال مفاهیم و وجوه ارتباطی آن، ارزش‌های بصری والایی به خوشنویسی بخشید. خطاطان و خوشنویسان در ابداع خطوط مشکّل و با توجه به مواریث مذهبی و فرهنگی به افق‌های وسیعی از هنرتجسمی دست یافتند و حروف را من حیث حروف و نیز فرم‌های آن راه مشکّل‌سازی کردند. آنها انواع مشکّل‌ها را پدید آوردند و در این پدیداری از انواع قلم‌ها چون کوفی و نسخ و ثلث و رقاع و تعلیق گرفته تا نستعلیق و شکسته نستعلیق و غیره بهره گرفتند. مهم‌ترین دستاورد آنها در مشکّل‌سازی بهره‌گیری از نمادهای انسانی و جانوری و گیاهی از برای تفسیر و توجیه بعضی از مفاهیم قرآنی و فرهنگ اسلامی بود. خط معرفت تصویر الفاظ شد؛ الفاظی که خود به تصویری جاندار و پرمفهوم بدل گشت و این شاخه از هنر اسلامی را در حد فاصل نوشتار و تصویر قرار داد. در این مقاله ارتباط نهادی خط و تصویر با بهره‌گیری از سه فرآیند وصف(چیستی)، ارزیابی(چگونگی) و نقادی علمی در بوته بحث و فحص قرار گرفت.

واژگان کلیدی

مشکّل‌سازی، قلم گلزار، قلم غبار، مشکّل‌سازی انسانی، مشکّل‌سازی جانوری، مشکّل‌سازی گیاهی

* این مقاله برگرفته شده از پایان‌نامه کارشناسی ارشد لیلا خسروی در رشته گرافیک درسال 1391در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که انتخاب ایده و راهنمایی آن به عهده نگارنده بود.

** نویسنده مسئول: تلفن همراه 09123841187 ؛ پُست الکترونیک: yazhand@ut.ac.ir

مقدمه

حروف در خطاطی در بردارنده توازن هندسی است که بدان امکان تشکل انتزاعی و هندسی را در اشکال گوناگون دایره، مربع، ذوزنقه و غیره می‌دهد و ساخت ترکیب‌بندی‌های متنوع هندسی را با بهره‌گیری از کلمات امکانپذیر می‌سازد. کشیدگی کلمات به گونه افقی و عمودی همچون خط کوفی معقل، یا ترفیع انتهای عمودی حروف همانند خط طغرا، تأثیری چشمگیر در شکل‌گیری اشکال و ترکیب‌بندی‌های گوناگون دارد(افضل طوسی، 1388: 66). میان خط و تصویر در فرهنگ اسلامی همواره پیوندی قوی و متقابل وجود داشت و استادان خط و تصویر، گاه، با بهره‌گیری از تخیل، این دو را با هم در می‌آمیختند و جلوه‌ای زیبا و دلنواز بدان می‌بخشیدند. تصویر در این آمیختگی بر خط رجحان می‌داشت و جانداران شکل حروف و کلمات به خود می‌گرفتند و در حقیقت خط به جای تصویر می‌نشست و جلوه خط- نقاشی پیدا می‌کرد. گاهی نیز خطاط، به خط خود حجم، بافت و سایه روشن و پرسپکتیو می‌بخشید و حروف و کلمات را با ابزار دیگر طراحی می‌کرد و فضای مثبت و منفی را با رنگ در می‌آمیخت و نوعی جلوه بصری می‌آفرید که از آن می‌توان به نقاشی خط تعبیر کرد. به سیر و صور خط نقاشی ، خط مشکّل نیز اطلاق می‌شد. خطی که به هرترتیب، خواه تزیینی وخواه تفننی، حامل وحاوی یک شکل بودکه درآن گاه جنبه خطاطی بر قطعات تصویری رجحان می‌یافت و گاه جنبه تصویری نسبت به خطاطی قوی‌تر می‌نمود و گاهی نیز هر دو خط در تعامل و تعادل، با هم هماهنگ می‌شدند(فضایلی، 1384: 495).

اگر بپذیریم که خط در تمدن باستانی انسان تکامل‌یافته تصویر است و تصاویر به تدریج حالت انتزاعی یافته و به گونه خط، مثلا میخی یاهیروگلیف، جلوه‌گر شده، پس می‌توان خط مشکّل را از آرکاتایپ‌های تمدن بشری محسوب داشت که بعدها درتخیل نقاش و خطاط صورت‌بندی شده و شکل هنری ویژه‌ای پیدا کرده است.

در حقیقت، توان گفت که خط از تصویر زاده شد و پس از طی تکامل خطوط، به خود تصویر برگشت و با آن ادغام شد و خط مشکّل را پدید آورد. این نوع خط در جهان اسلام عاملی مهم برای تزیین و زیباسازی بصری در مصنوعات هنری از پارچه بافی و معماری و سفالگری و فلزکاری تا کتاب‌آرایی و کتیبه نگاری و تذهیب گردید و گاهی فراتر رفته و مفاهیم کلامی و مذهبی و فلسفی به خود گرفت. این نوع ابداعات که از ایران شروع شده بود از راه اندلس در مصنوعات هنری دنیای غرب نیز نفوذ کرد.

شکل 1. قلم گلزار،حسن زرین‌قلم(منبع: خلیلی، 1383: 124)

2. سبک‌های خط مشکّل

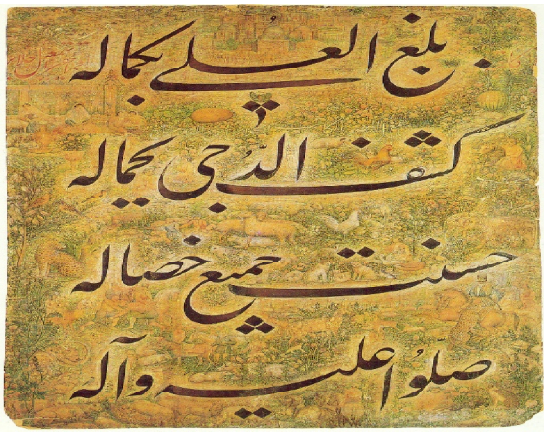
نمونه‌های خط مشکّل را می‌توان در دو طبقه اساسی گنجاند:
الف) حروف مشکّل‌نویسی، ب) مشکّل سازی فرمیک

الف) حروف مشکّل‌نویسی

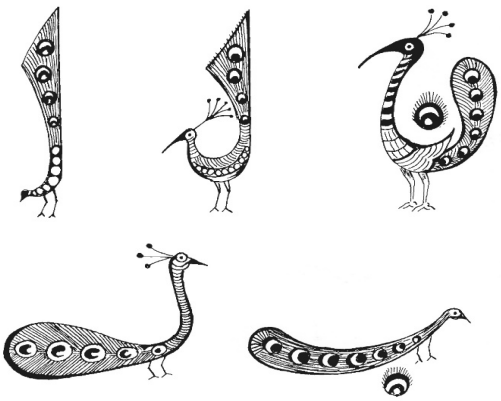
این طبقه از مشکّل نویسی را می‌توان در دو گروه گنجاند و به بحث کشید.

1. قرارگرفتن نقوش گیاهی، انسانی و یا جانوری در درون حروف. در این نوع مشکّل درون حروف را با نقوش گل و بته و طرح‌های انسانی و حیوانی تزیین می‌کردند. از بهترین نمونه‌های این نوع حروف قلم گلزار بود. در قلم گلزار خط نستعلیق را چار دانگ یا پنج دانگ و جلی(درشت) می‌نوشتند و بخش مرکبی درون حروف را با نقوش گل و برگ و غنچه تزیین می‌کردند و آنرا گلزار می‌نامیدند(قلیچ‌خانی، 1388: 326). از انواع معروف آن بسم‌الله بود که داخل حروف آنرا با آیات قرآن می‌آکندند (خلیلی و صفوت، 1379: 106). از استادان بنام شیوه گلزار حسن زرین قلم(ملقب به تاج الشعرا) و اسماعیل جلایر در دوره قاجار بودند. حسن زرین قلم شاعر و خطاط دربار ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه بود و در هفت قلم بویژه نستعلیق، نسخ، تعلیق، طغرا و شکسته دست داشت(بیانی، 1385: 141). حروف درشت نستعلیق او زیبا و دلنواز بود و درون آنها را با تصاویر انسانی و گیاهی تزیین می‌کرد. وقایع مذهبی، صحنه‌های دربار، شکار، گل‌ها، چهره‌ها و جانوران از دیگر تزیینات حروف او بودند و زمینه آثار را هم با خطوط ریزتر پر می‌کرد. او در اجرای یک اثر از انواع خطوط بهره می‌گرفت(شکل1).

شماری از آثار اسماعیل‌جلایر نیز در زمره قلم گلزار قرار می‌گرفت. اسماعیل‌جلایر نقاش دارالفنون بود و شاید نخستین کسی باشد که رنگ‌امیزی را وارد خطاطی کرده است. او خوشنویس



شکل 2. اسماعیل جلایر، گلزار(منبع: رابی، 1988: 99)



شکل 3. قلم طاووس (منبع : خطیبی و سجلماسی، 1976: 83)

نبود ولی خط را با قلمو به شیوه استادان بزرگ طراحی می‌کرد و با ترکیب خط و نقاشی، در میانه سطرها و داخل کلمات و حروف، فضاهای زیبایی پدید می‌آورد(سمسار، 1379: 296). آثار او آکنده از گل و بته ، پرندگان، جانوران، پیکره‌های انسانی و دورنماهای دقیق و چشم‌نواز است(شکل2)(Roby, 1999: 98).

قلم طاووسی از دیگر قلم‌های تزیینی بود که درطراحی مشکّل‌ها بکار می‌رفت. در این شیوه هر یک از حروف به‌گونه طاووس طراحی می‌شد(Khatibi and Sijelmasi, 1976: 181). ظاهراً قلم تاج را محمد محفوظ مصری در سال 1349ق. بر پایه خط نسخ دایر کرد(قلیچ‌خانی، 1388: 132). علت اختراع آن علاقه ملک احمد فواد اول پادشاه مصر به این خط بوده است (شکل 3)(فضایلی، 1362:293).

در این شیوه، حروف در قالب یک تاج قرار می‌گرفت و بیشتر از باب تفنن و سرگرمی بکار می‌رفت ولی به سبب کندی در کتابت چندان مورد توجه قرار نگرفت. حروف زخرفیه از دیگر مشکّل هاست که به الفبای تزیینی هم شهرت دارد. نمونه‌ای از آن را می‌توان در آثار حاج محمود مشاهده کرد.

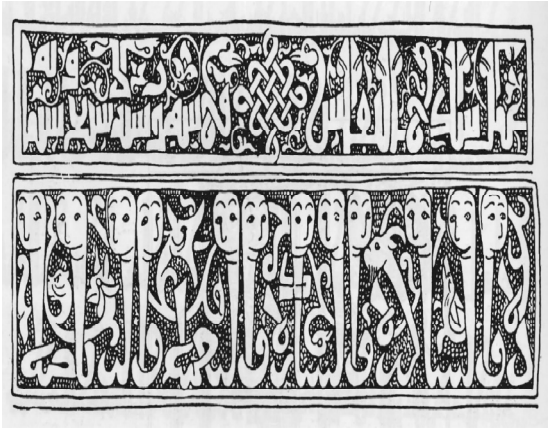
شکل4. کوفی تزیینی (منبع: راجرز،2010:113)

2. مشکّل‌سازی با قلم‌های گوناگون. در این نوع مشکّل‌ها که با قلم‌های گوناگون صورت می‌گرفت انتهای پاره‌ای از حروف تبدیل به انسان، جانور و یا گیاه می‌شد. دراین نوع مشکّل‌ها، خطوط کوفی تزیینی جایگاه خاصی‌داشتند دراین‌گونه کوفی، پیچش‌حروف باتزیینات دقیق و قاعده‌مند و ریاضی‌وار صورت می‌گرفت. گره‌ها و درهم‌تافتگی‌ها و انواع بیشمار تزیینات گلدار و برگدار، نه‌خود حروف، از حضور خوشنویس حکایت داشت(شیمل، 1368: 37). در عناصر تزیینی این نوع کوفی دو گونه نقش گیاهی و هندسی حضور داشت و گیاهی سه نوع بود: کوفی مشّجر(شاخه‌دار)، کوفی مورّق (برگدار)، کوفی مزّهر (گلدار)، نقوش هندسی نیز سه گونه بود: کوفی مقعّد(گره‌دار)، کوفی معشّق(درهم تافته)، کوفی مشّبک(شبکه‌دار)(شکل4).

شکل دیگری از مشکّل‌سازی در این طبقه، خط کوفی‌انسان نگارانه یا واق بود و بیشتر بر روی آثار فلزی جلوه می‌یافت. در کوفی واق از خط نسخ هم استفاده می‌شد و آنرا با سر انسان و یا جانور می‌آراستند و حروف به شکل‌های عجیب انسانی و یا جانوری در می‌آمد. این شیوه در خراسان و موصل رواج داشت. در این نوع قلم، هنرمندان معمولاً از آیات قرآنی و یا ادعیه استفاده و آنرا با نقوش کله انسان و یا جانور تزیین می‌کردند و به خط جلوه‌ای متحرک می‌خشیدند(شکل5). رایس از آن به «خط نسخ پر ازدحام» تعبیر می‌کند(Rice, 1988: 22).

ب) مشکّل‌سازی فرمیک

این نوع مشکّل‌سازی تاریخ متحولی را از سر گذراند و شکل‌ها و فرم‌های گوناگونی را در برگرفت. کار هنرمندان در این نوع مشکّل‌سازی کاملا شکل انتزاعی یافت و اشکال بی‌مانند پدید آورد. قدرت ابتکار و خلاقیت هنرمند اهمیتی درخور داشت.

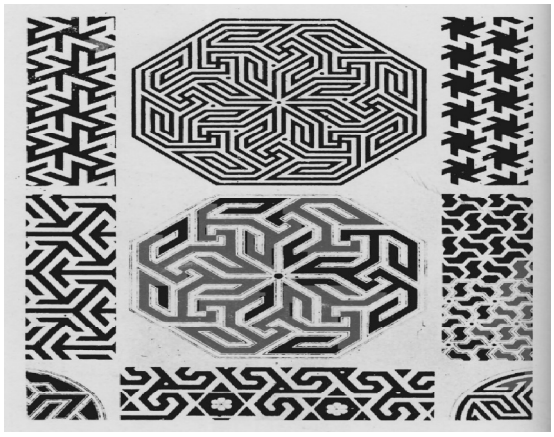


شکل 5. کوفی واق (منبع : رایس، 1988: 27-28)

ارباب خط و قلم، بسته به موقع و مقام و موضع خود و گوهر آموزه‌هایشان، عادت‌های خطاطی را در هم شکستند و به فرم‌ها و اشکال زیبا و پر مفهومی دست یافتند. با طبقه‌بندی این نوع مشکّل‌ها می‌توان به بیان بهتر درباره مرزهای هنری آنها دست یافت.

1. **کوفی معقلی یا بنایی**: این نوع کوفی ظاهری کاملاً تصویرگونه داشت و در تزیین عمارات و بناها به کار می‌رفت. در میزان سیاهی و سفیدی بکار رفته در طراحی آن اصول دقیقی رعایت می‌شد. خوانایی حروف نوشته‌شده در آن به عرض فضا و گستره استفاده از خطوط بیرونی وحاشیه‌ها برای پر کردن فضاهای خالی، بستگی داشت(یوسفی، 1384، جلد1: 35). خطوط در خط معقلی ساده به راحتی خوانا بود و شکل نگارش آن سخت و دشوار نبود، ولی این خطوط در خط معقلی این نوع کوفی در ایران«هزارباف» نامیده می‌شد و در حقیقت از ابتکارات هنرمندان ایرانی بود و بیشتر در تزیین آجرهای مساجد و آرامگاه‌ها بکار می‌رفت (شکل6) (ایمانی، 1385: 207).

2.**طغرا**: طغرا به تعبیر غیاث‌اللغات» خط سطبری باشد به خط پیچیده که القاب سلطان باشد«(قائم‌مقامی، 1350: 178 به نقل از غیاث‌الدین محمد). از اصطلاح طغرا که لغتی ترکی است به معنی کمان‌دار و شبیه کمان، بر می‌آید که از دوره آمدن سلجوقیان به ایران در زبان فارسی راه یافته و به نوعی خطاطی اطلاق شده است. با اینکه مخترع و مبتکر اصلی آن هنرمندان ایرانی بودند ولی بیشتر در امپراتوری عثمانی بسط و گسترش یافته، طوریکه مینورسکی آنرا منتسب به عثمانی کرده است(مینورسکی، 1334: 96). به طغرا اصطلاح علامت و طره نیز اطلاق می‌شد. در لغت نامه دهخدا به نقل از ابن خلکان در معنی طغرا آمده: «طره‌ای است که به بالای نامه پیش از بسمله نوشته می‌شود با قلم درشت»(دهخدا، ماده طغرا). بهرحال طغرا شیوه‌ای از خط بود به شکل کمان، مورب و منحنی



شکل6. کوفی معقلی (منبع : خطیبی وسجلماسی ،109:1976)

شکل 7. قلم طغرا(منبع: خلیلی وصفوت، 1379: 159)

و قوسی که آنرا به صورت نقشی زیبا و دلپسند در می‌آوردند و از آن امضا و دست‌بند و دستینک می‌ساختند و در فرامین در جای مهر سلطنتی بکار می‌بردند. طغرا اشکال گوناگون داشته مثل طغرای مطیّر و طغرای مشّجر که به صورت کمانچه بود(شیمل، 1383: 9). طوق یا کرسی، کمان(بیضی بزرگ) کمانچه(بیضی کوچک) الف‌های صاف(سه الف) زلفه(برگشته‌ای سرالف‌ها)از اصطلاحات فنی خط طغرا بود قلیچ‌خانی، 1388: 256)ابن خلکان مبتکر و مبدع خط طغرارا مودالدین ابواسماعیل حسین طغرایی اصفهانی، شاعر و وزیر سلطان مسعود سلجوقی، می‌داند(فضایلی، 1362: 647 به نقل از ابن‌خلکان). حافظ گوید: زهی خیال که منشور عشقبازی من/ از آن کمانچه ابرو رسد به طغرایی(شکل 7).

3. **توأمان (مثنی)**:در ساختن خط مثنی یا توامان از انواع خط‌ها از جمله کوفی، نسخ، ثلث، محقق، رقاع و نستعلیق استفاده می‌کردند و دو صفحه مقابل هم رابامحاسبه عبارات خط، به صورت نقاشی و گل و بته و گل و مرغ و آدمی در می‌آوردند و سپس این دو صفحه را روی هم می‌گذاشتند و جمله یا عبارتی را شکل می‌دادند(شکل 8). به این نوع خط، خط برگردان هم اطلاق می‌شد(قلیچ‌خانی،

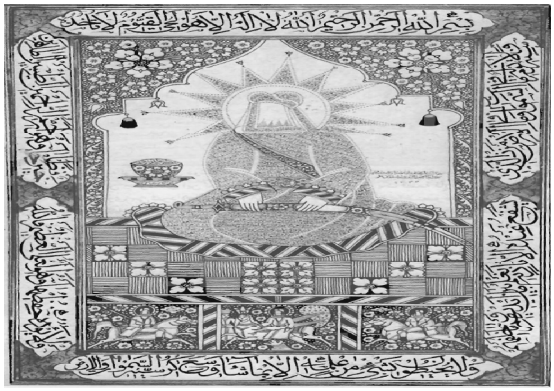
شکل 8. خط مثنی(منبع: زین‌الدین المصرف، 1391 ق.: 228)

شکل 9. خط معما(منبع: خلیلی و صفوت، 1379: 124)

1388:51-150). اختراع خط مثنی را به مجنون هروی در قرن نهم هجری نسبت می‌دهند (قاضی احمد قمی، 1352: 85).

خط معما: در خطاطی به شیوه‌ای اطلاق می‌شد که جمله یا عبارتی را به صورت تفننی به شکلی می‌نوشتند که خواندنش مشکل باشد و دقت و کنجکاوی بیشتری را طلب کند. در این شیوه خطاطی از انواع قلم‌ها از ثلث تا نستعلیق استفاده می‌شد. در این نوع خط، هر حرف می‌تواند در ساختمان چند کلمه شرکت کند و نقش داشته باشد(شکل 9). خط مرسل گونه‌ای از خط معما محسوب می‌شد(محمد جاجرمی، 1350، جلد 2: 570).

خط غبار یا ریزنقش: به این خط غبارالحلبه نیز می‌گویند و ظاهرا در قرن پنجم هجری اختراع شده و مبتکر آن شخصی به نام احوال‌المحرر بود(سحاب، 1381: 41)، قلمی است ظریف و ریزنقش که گویی گرد و غبار بر روی صفحه کاغذ نشسته باشد. ضخامت کلمات نگارش یافته گاهی به اندازه یک تار مو است. غبارنویسان برای نوشتن آن از ذره‌بین استفاده می‌کردند. بعضی معتقدند هر قلمی که به شکل خفی(ریز) نوشته شده باشد، قلم غبار است و تمامی خطوط را می‌توان با قلم غبار نوشت. از این خط برای نوشتن نامه‌ها و پیام‌ها استفاده می‌کردند. ادعیه، جفر،



شکل 10. قلم غبار(منبع: شیمل، 1379: 220)

علوم غریبه، متون سری، طلسم‌ها را با قلم غبار می‌نوشتند از اینرو نوعی از این قلم را محرمات می‌نامیدند. محرمات به پارچه‌ها و یا پیراهن‌ها بازوبندها و حتی سجاده‌هایی اطلاق می‌شد که پوشیده از ادعیه، اذکار و آیات قرآن با قلم غبار باشد. در پیراهن‌ها معمولا از سوره‌های فتح، آیت الکرسی، نور، اخلاص، ناس، فاتحه و آل عمران استفاده می‌شد(خلیل و الکساندر، 1387: 56). از این پیراهن‌ها معمولاً برای تقویت قوای روحی در مواقع جنگ در زیر زره استفاده می‌کردند(Rogers, 2010: 325). نقشه‌های محرمات بسیار ساده بودند. در این نوع طرح، تکرار نقشی مهم داشت چون ویژگی دعا، تکرار است. تکرارهای همسان و حتی تکرار یک نقش، شکل محرمات را پدید می‌آورد و الگوی تکرار مستلزم دقت و ایجاد نظم‌های گوناگون بود طوریکه شکل محرمات از سامانه‌های سنجیده‌ای برخوردار می‌شد (شکل10) (حصوری، 1381: 121).

حلبه نیز در زمره قلم غبار بود و فشرده کتابت می‌شد و لاغر و نازک می‌نمود و جملاتی را در بر داشت که در نعت پیامبر اسلام گفته می‌شد و در وصف امام علی(ع) نیز حلبه‌نگاری‌هایی وجود دارد. یکی از این حلبه‌نگاری‌ها دربردارنده 27 جمله کوتاه است(خلیلی و صفوت، 1379: 48). حافظ گوید:

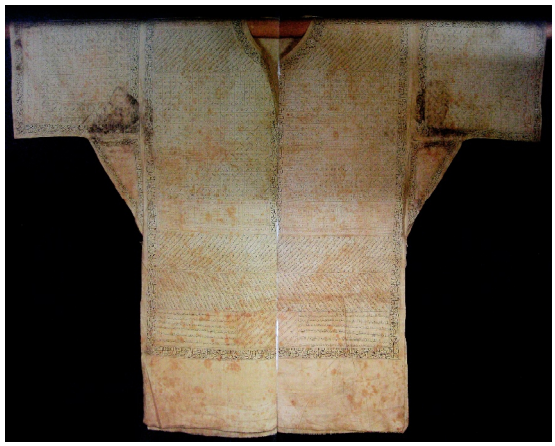
«گر دست دهد خاک کف پای نگارم/ بر لوح بصر خط غباری بنگارم»

شاه قاسم انوار هم می‌گوید:

«مصحف رویت به خط خوب غباری است / من صفت آن خط چه گویم»

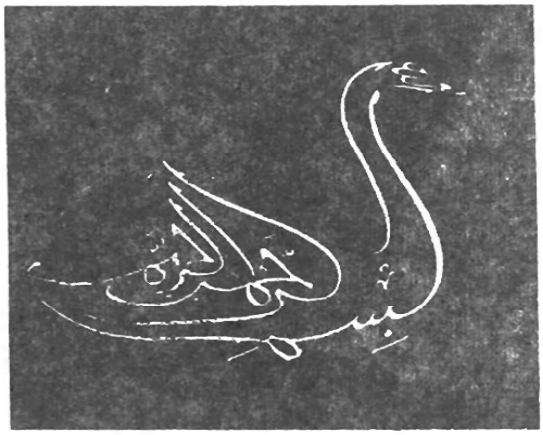
(1337: 380).(شکل11)

مشکّل‌سازی جانداران: این نوع مشکّل‌سازی همواره حامل نماد و مفهوم بوده و آموزه مشخصی داشته است. در آنها آیات قرآنی، احادیث در نسخه‌ای از تصاویر جانوری یا انسانی و یا گیاهی ارایه می‌شد همچون شیر، اسب، فیل، شتر، پرندگان مختلف چون کبوتر، طاووس، لک‌لک، عقاب و قو و نیز اشکال مختلف انسانی و اشکال درختان و میوه جات و غیره. هنرمند کلمات و حروف را متمرکز



شکل 11. محرمات(منبع: خلیلی و صفوت، 1379: 67)

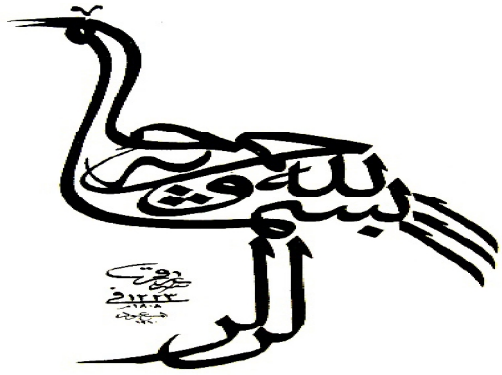
شکل 12. مرغ بسمله(منبع: هراتی، 1367: 219)



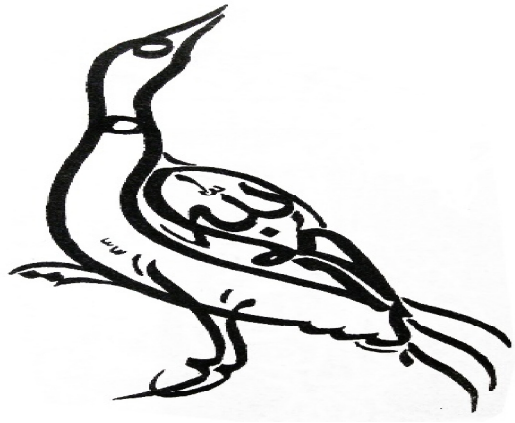
شکل 13. قوی بسمله(منبع: شوالیه و گربران، 1385، جلد 4: 461-462)

و پویا ترکیب می‌کرد و جلوه‌ای عینی و چشم فریب از یک پرنده و یا حیوان را به نمایش در می‌آورد. اصولاً کلمات و حروف مناسبت نزدیک با تصاویری داشتند که از آنها شکل می‌گرفت. در این نوع مشکل‌ها از انواع خطوط از نسخ تا نستعلیق استفاده می‌شد(شکل 12 و 13).

هنرمند معمولاً بسمله را بسان مرغی زیبا به جلوه در می‌آورد تا مفهوم پرواز و سیر در ملکوت را به نمایش بگذارد. حروف و



شکل 14. لک‌لک بسمله(منبع: داماس، 1363: 54)

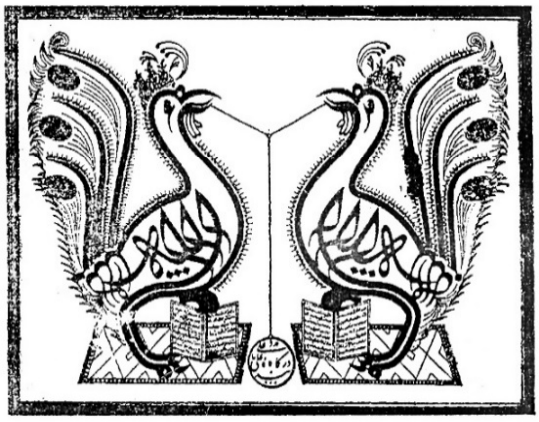


شکل 15. مرغ بسمله(منبع: فضایلی، 1362: 663)

کلمات در مشکّل‌های انسانی به گونه سواره و یا کمانکش و یا در حال نیایش با سر انسان و یا فرشته جلوه می‌یافت که جملگی مفهومی ویژه داشت و در ارتباط با شکل‌بندی حروف و کلمات بود و عنصری از نماد و نمود فکری را به نمایش می‌گذاشت. سر انسان با شکل کروی آن قابل قیاس با جهان بود یعنی عالم صغیر(شوالیه و گربران، 1385، جلد3: 563). کبوتر یادآور پرندگان حرم و زیارتگاه‌ها بود(شیمل، 1383:47-146). لک‌لک مرغ خوش‌یمن و نمادی از مهر و مودت پدر و فرزندی و سمبل جاودانگی و کشف و شهود بود(شوالیه و گربران، 1385، جلد 5: 15). لک‌لک با تکرار لک همواره خدا را می‌ستود: الملک لک، العز لک، الامر لک(شیمل، 1379: 18- 217). قو تجسم زنده نور و نمادی از سپیدی روز بود. طاووس یادآور دیندارانی بود که آرزوی بهشت داشتند و در میان فرشتگان جبرئیل را طاووس فرشتگان نامیده اند از اینرو طاووس جبرئیل مرغان نامیده می‌شد(شکل 14 و 15) (شفیعی کدکنی، 1383: 174).

خروس نمادخورشید بود و بانگ خروس طلوع خورشید و نور و رستاخیز را در خود جمع داشت(شوالیه و گربران، 1385، جلد 3: 93-91). حضرت پیامبر فرمود «آواز خروس حضور

شکل 16. مشکّل شتر(منبع: زین‌الدین المصرف، 1391: 225)



شکل 17. مرغ بسمله(منبع: قلیچ‌خانی، 1388: 24)

فرشتگان را خبر می‌دهد»(همان)، هم از اینجا است که خروس نماد اذان صبحگاهی می‌شد و مومنان را به اقامه نماز صبح فرا می‌خواند. هم از اینروست که در خوشنویسی «بسمله» تبدیل به تصویر خروس می‌شد. شتر مظهر و نماد قناعت بود و نیز نمادی از سرزمین‌های اسلامی، صبر و شکیبایی در عرفان از مظاهر و صفات شتر بود. بیراه نبود که شماری از ادعیه و آیات به شکل شتر در می‌آمد(شکل 16 و 17).

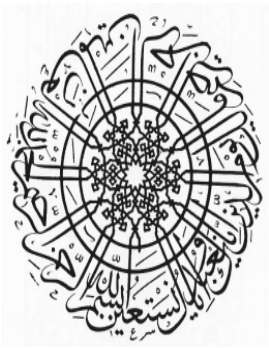
شیر نشانه احیای فصل نیک و فرارسیدن بهار و زندگی بخش جهان بود. او با کشتن گاو ازلی و سیراب زمین با خون آن، طبیعت را زنده می‌کرد و بدان زندگی می‌بخشید و در حقیقت نمونه و نماد زندگی دوباره بود(همان، جلد 4: 116)، شیر مظهر قدرت و عدل الهی هم بود و شیر خدا علی(ع) بود. پس نام علی شکل شیر به خود می‌گرفت و از جمع ادعیه و اشعار فارسی فراز می‌آمد(شیمل،1379: 217-18). اسب گاهی حامل مرگ می‌شد و گاه زندگی. اسب سفید نشاندهنده نفس اماره مهار شده بود که مطیع و منقاد است و سرنوشت او از انسان جدایی ناپذیر می‌نمود و نجابت داشت و پیامبر فرمود: «نیکی بر ناصیه اسبان گره خورده تا روز رستاخیز» (شفیعی کدکنی، 1383: 157). میوه‌ها مظهر فراوانی و وفور نعمت

شکل 18. مشکّل شیر(منبع: راجرز، 2010: 249)

و گاه سعادت و نیکبختی بود و درخت جلوه زندگی و مظهر استواری و قائمیت و نیز جلوه گاه تغییرات کیهانی محسوب می‌شد و درخت سرو برای ایرانیان مقدس بود همچون درخت نخل که هر دو از عناصر هنر انتزاعی ایران محسوب می‌شد(شکل 18)

مشکّل‌های هندسی و تزیینی: به غیر از اسالیب خطوط مشکّل یاد شده، نمونه‌های دیگری از مشکّل‌ها وجود دارند که هنرمندان آنها را با بهره‌گیری از شکل‌های هندسی ساخته‌اند و بدانها شکل اشیا بخشیده‌اند. در این مشکّل‌سازی‌ها هم از انواع قلم‌ها از نسخ گرفته تا نستعلیق استفاده کرده‌اند. شکل‌های پدید آمده مناسبت نزدیکی با مفاهیم کلمات و حروف و جملات دارند. از نمونه‌های این نوع مشکّل‌های هندسی، بیضی، قلم پارو، قلم کشکول، قلم مسلسل، ثلث دوایر، ثلث طغرا، ثلث برابر و غیره یاد کردنی است(فضائلی، 1362: 622). از انواع مشکّل‌سازی‌های تزیینی هم می‌توان از خط سایه‌دار، خط مجنونی، خط ناخنی، خط مرصع، خط شجری مورق، حکاکی و خط چپ نویسی یاد کرد و مهم‌ترین آنها خط برگ زرین است که به اجرای خوشنویسی روی برگ اطلاق می‌شد(خلیل و صفوت، 1379: 204). این مشکّل‌سازی در بین متصوفه رواج داشت که مسبوق به برگ سبز تحفه درویش بود و آنهم به کاربرد سبزک در بین قلندران برمی‌گشت(شفیعی کدکنی، 1386: 345 به بعد).

در مشکّل‌سازی هندسی، دایره که در اصل یک نقطه گسترش یافته است نمادی از حرکت دورانی، تغییرناپذیری و مظهر مطلقیت است. از دایره است که شمسه شکل می‌گیرد که می‌تواند نماد خورشید یا آسمان کیهانی باشد که حرکتی دورانی و بدون زوال دارد. دایره به مظهر الوهیت می‌پیوندد که آفرینش و زندگی را فراز می‌آورد. تمامی شعاع‌های دایره که از یک نقطه بهم وصل می‌شود، مظهر تمامی پدیده‌های عالم است که از خالق سرچشمه می‌گیرد و بدان بر می‌گردد. در مرکز دایره، وحدت تعریف پیدا



شکل19. طغرا در قالب دایره (منبع: فضایلی، 1362: 652)

شکل20. کل هندسی (رسم‌الخط، 1363: 72)

شکل 21. مشکل هندسی(منبع: خلیلی، 1383: 23)

می‌کند. در هنر اسلامی دایره کامل‌ترین شکل هندسی است و نشانه تمامیت و کمال است(شکل 19 و20)(شوالیه و گربران، 1385، جلد 3: 69-166).

مربع در مقابل دایره که نماد آسمان است، مظهر زمین است. شکل ضدپویاست که بر چهار ضلع استوار است و بسیاری از مکان‌های مقدس به شکل چهارگوش است تا قائمیت و استواری را بیان کند. صاحب کشف‌المحجوب عدد مربع را کامل‌ترین اعداد می‌داند زیرا تعداد حروف شعور و تعداد حروف الله نیز چهار است از اینرو کامل است و چهار ستون اسلام نماز و زکات و روزه و حج است. کعبه نماد عالی اسلام، شکل مربع دارد و نشان‌دهنده عدد چهار است که عدد استواری و استحکام است(شکل 21)(همان، جلد 5: 91-181).

3. کاربرد مشکّل سازی

خطوط مشکّل در بیشتر هنرهای جهان اسلام کاربرد داشت، حضور آنها را از سفالگری تا نساجی و از معماری تا فلزکاری و حجاری می‌توان سراغ گرفت. در ظروف سفالی دوره سامانی بویژه ظروف مکشوفه در نیشابور و سمرقند با انواع خطوط مشکّل مواجه هستیم. بر روی این ظروف عباراتی تزئینی به خط کوفی، حروفی به گونه خط نقاشی، نقاشی‌خط و جانورنگاری‌هایی درقالب پرندگان نقش بسته‌اند(شکل 22)

شکل22 . مشکل روی بشقاب(منبع: خلیلی و گروبه ،1384: 82)

(خلیل و گروبه، 1384:82).

در تولیدات فلزی بر روی طلا، نقره، برنز و مس نیز مشکّل سازی‌های زیادی به ویژه در دوره‌آل‌بویه‌و سلجوقیان‌صورت گرفت. کتیبه‌ها و نوشته‌های بی‌شماری‌در مورد حامی این آثار و ستایش از وی در آنها آمده است(بامبرو،1390: 113).

اتینگهاوزن از یک دیگ برنزی معروف به بابرینسکی به تاریخ 889هـ صحبت می‌دارد که ساخته محمدبن عبدالواحد و مسعود بن‌احمد در هرات است و امروزه در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود و نخستین نمونه خط‌نقاشی در آن دیده می‌شود(Ettinghausen, 1993: 193-208؛ خلیلی و گروبه، 1384: 90). در فلزکاری جهان اسلام، بر روی اشیا مختلف تزییناتی در قالب مشکّل‌سازی از جانوران، گیاهان و حتی انسان‌ها وجود دارد و در آنها از آیات قرآن و ادعیه بویژه با قلم کوفی و نسخ استفاده شده است. این نوع تزیینات را حتی می‌توان بر روی ابزار جنگی از خنجر و شمشیر و سپر و غیره مشاهده کرد(خلیلی و الکساندر، 1387: 11و 123).

بسیاری از طرح‌های معماری و تزیینات آن با خوشنویسی صورت می‌گرفت و در این خوشنویسی از انواع مشکّل‌ها استفاده می‌کردند. اسما الهی با خط کوفی معقلی و بنایی، بکارگیری خط در اشکال هندسی و متقارن و به صورت نمادین و گره‌بندی‌های چشم نواز بویژه در یک قالب مربع شکل، بارها در تزیینات معماری مساجد و آرامگاه‌ها نقش بسته است. چنین رویکردی را حتی می‌توان بر روی حجاری‌ها و سنگ‌نگاری‌ها هم مشاهده کرد و از جمله آنها سنگ قبری در گورستان کهنه شیراز باقیمانده از دوره سلجوقی است که عبارت بسمله به شکل پرنده همراه با گل‌های تزیینی در آن حجاری شده است(شکل 23)(هراتی، 1367: 156).

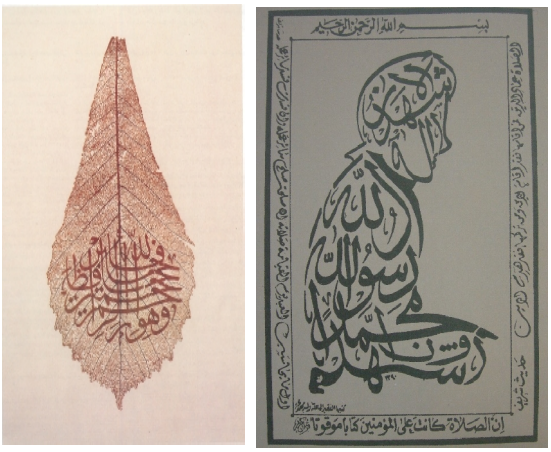
شاید بهترین نمونه کاربرد خطوط مشکّل در نساجی در پارچه‌های طراز بوده باشد که نوارهایی از مشکّل‌ها بویژه با خط کوفی از حواشی پارچه بود و در آن آیات قرآنی و ادعیه و القاب خلیفه نقش می‌بست وازآن جامه‌ها یی‌رسمی برای خلفا وسلاطین می‌ساختند. نوارهای جانبی این پارچه‌ها دربردارنده نقوشی از

شکل 23 : مرغ بسمله روی سنگ(منبع : هراتی، 1367: 156)

پرندگان، جانوران به شکل کتیبه‌ها بود. یک نمونه از پارچه‌ها که در آن از الگوی زیگزاگی و کتیبه‌هایی از آیات قرآنی و ادعیه و اسامی پیامبران و خلفا استفاده شده، پارچه‌ای است که امروزه در ترکیه نگهداری می‌شود(Rogers, 2010: 395).

4. نتیجه‌گیری

خوشنویسی در جهان اسلام خلق خطوط در تنوعی بی‌پایان و انواع قالب‌ها و ریتم‌ها بود. بهره‌گیری از نقوش و اشکال گوناگون در آن افق‌های جدیدی را پیش روی هنرمندان گشود و نوآوری‌ها و بداعت‌هایی را پدید آورد که اشکال گوناگون هنرهای اسلامی بود. پرهیز از پیکرنگاری جانداران که ابعاد ایمانی پیدا کرده بود، هنرمندان را به کشف افق‌های جدید واداشت که مشکّل‌سازی یکی از آنها بود. از آنجا که خوشنویسی اسلامی بستری برای تبلور کلام الهی در جهان مادی شده بود، از اینرو مشکّل‌ها هم پیوندی تنگاتنگ با جهان معنوی اسلامی برقرار کرد و در پس هر نقش و رنگ، معنا و مفهومی جدید ارائه شد که ریشه در فرهنگ اسلامی داشت. قریحه و ذوق سرشار هنرمندان ایرانی سهمی بایسته در مایه ور کردن این سنخ از هنرهای اسلامی داشت و ارتباطی مستقیم بین نگارش، تصویر، مفاهیم باطنی و عواطف درونی برقرار کرد. هنرمندان با ابداع مشکّل‌ها در حقیقت خلا پیکرنگاری را در هنرهای تجسمی پرکردند. در مشکّل‌سازی جنبه‌های زیبایی‌شناختی، تزیین و آرایش خطوط در اولویت بود و حتی خوانایی کلمات و خطوط چندان مطمع نظر نبود و این تنیدگی و پیچش حروف و کلمات، خود رمزی بود که بر رموز مفاهیم اصلی آنها می‌افزود و ساختاری یکپارچه پدید می‌آورد که به لحاظ بصری قابل تفسیر و توجیه بود. گویی هر یک از حروف و کلمات یک عنصر بصری بود که با ادغام در یکدیگر کل مطلقی را ایجاد می‌کرد و این کل مطلق یک ابداع هنری در چارچوب هنرهای اسلامی برشمرده می‌شد(شکل 24).



شکل 24. مشکّل فیگوراتیو(منبع: زین‌الدین المصرف،1391ق.: 23)

منابع

افضل طوسی، عفت‌السادات(1388)، **از خوشنویسی تا تایپوگرافی**، هیرمند، تهران.

ایمانی، علی(1385)، **سیر خط کوفی در ایران**، زوار، تهران.

بامبرو، فیلیپ(1390)، **گنجینه اسلام**، ترجمه مسعود گلزاری و مهدخت وزیر پور، نشر کتابدار، تهران.

بیانی، مهدی(1358)، **احوال و آثار خوشنویسان**، جلد 1و3، دانشگاه تهران، تهران.

حافظ شیرازی(1363)، **دیوان**، تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، خوارزمی، تهران.

حصوری، علی(1381)، **مبانی طراحی سنتی ایران**،چشمه، تهران.

خلیلی، ناصر و دیوید الکساندر(1387)، **ابزار و آلات جنگ**، ترجمه غلامحسین علی مازندرانی، کارنگ، تهران.

_____و ارنست گروبه(1384)، **سفال اسلامی**، ترجمه فرناز حایری، کارنگ، تهران.

_____و نبیل صفوت(1379)، **قلم هنر**، ترجمه پیام بهتاش، کارنگ، تهران.

داماس،ژاک(1363)،**هنر خطاطی در ترکیه**، ترجمه بهروز گلپایگانی، یساولی، تهران.

دهخدا، علی‌اکبر(1373)، **لغت‌نامه، ماده طغرا**، دانشگاه تهران، تهران.

رسم‌الخط(1363)، انتشارات یساولی، تهران.

زین‌الدین المصرف (1391ق.)، **بدایع‌الخط العربی**، بی‌نا، بغداد.

سحاب، عباس(1381)،**اطلس چهارده قرن هنر اسلامی**، جلد 2، مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی، تهران.

سمسار، محمدحسن(1379)، **کاخ گلستان**، نشر زرین و

سیمین، تهران.
شاه قاسم انوار(1337)، **دیوان**، چاپ سعید نفیسی، بی‌نا، تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(1386)، **قلندریه در تاریخ،سخن**، تهران.
شوالیه ژان و آلن گربران(1385)، **فرهنگ نمادها**، 5 جلد، ترجمه سودابه فضائلی، جیحون، تهران.
شیمل، آنماری(1383)، **خوشنویسی و فرهنگ اسلامی**، ترجمه اسدالله آزاد، آستانقدس رضوی، مشهد.
_____(1379)، «شعر و خوشنویسی»،**اوج‌های درخشان هنر اسلامی**، ترجمه پاکباز و ریاحی، آگه، تهران.
فضایلی، حبیب اله (1362)، **اطلس خط**، مشعل، اصفهان
_____(1384)، **تعلیم خط**، سروش، تهران.
قاضی احمد قمی(1352)، **گلستان هنر**، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
قائم‌مقامی، جهانگیر(1350)، **مقدمه‌ای برشناخت اسناد**، انجمن آثار ملی، تهران.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا(1388)، **فرهنگ واژگان واصلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته**، روزنه، تهران.
مینورسکی، ولادیمیر(1334)، **تذکره الملکوک**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، امیرکبیر، تهران.
محمد،جاجرمی(1350)، **مونس‌الاحرار**، جلد 2، به کوشش میرصالح طبیبی، بی‌نا، تهران.
هراتی، محمدمهدی(1367)، **تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی**، دانشگاه الزهرا، تهران.
یوسفی، غلامحسین(1384)، **خوشنویسی در دانشنامه ایرانیکا**، امیرکبیر، تهران.

منابع لاتین

Khatibli, A. and Sijelmassi, M., (1976), **The splendor of Islamic calligraphy**, Thames and Hudson, London.

Rice, D.S, (1988), **The wade cup in The Cleveland Museum Of Art**, Mazda Pub., USA.

Roby .J., (1999), **Qajar Portrait**, Tauris Pub., London.

Rogers, J.M., (2010), **Arts of Islam, Thames and Hudson**, London.

Pictorial Calligraphy(Khatt Mushakkal)

Yaghoub Azhand[1], Leila Khosravi[2]
[1] professor of visual art, university of Tehran, Iran.
[2] Graduated master of Graphic arts, university of Tehran, Iran.
(Received 22 Apr 2019, Accepted 20 May 2019)

Certain Prohibition in representational Arts, as painting, under early Islamic period, has persuaded Artists to invent various types of pen and fanciful methods in the art of calligraphy. This has resulted in certain of calligraphy forms and shapes of human, animals, different objects and so on. The high visual of calligraphy, in addition to its property conveying meaning and communicative aspect has resulted in many beautiful forms and shapes, along with inscription of expressions with themes that are harmonized with pictures. In formation of these forms, known as pictorial calligraphy (Khatt Mushakkal), the value of the appearance of lines has been preferred over their legibility and compliance with inscription rules; decorative and ornamental Kufic script in Iran was associated withÂli ibn Abitaleb. For example, Sultan Ali Mushhadi the calligrapher, claims that Ali invented Kufic script. The association of Ali with Kufic enhance the religious implications of all forms of writing. Histories of calligraphy mention the Setta (six) traditional scripts. These scripts contains muhaggag, rayhan, nasakh, Riga, Thulth and Tauqi. Taken together these scripts provided calligraphers with a basic repertoire with which they could execute a variety of tasks. In connecting calligraphy with religious discipline, calligraphers were continuing a well-established tradition in the Islamic world. These is a saying attributed to both Euclid and Plato which seeks to define this instrumen. The view that writing was spiritual geometry gained particular strength from the precise geometric formulas of shape and proportion which were the basis of various scripts used in Persian tradition. Scripts used in the religious sphere were based on a canon of proportion which had evolved over several centuries. Therefore, the present article deals with the ability of association of calligraphy with images and its main focus is to collect and analyze works and examples that are focus is to this branch of calligraphy scripts. Going through the historical development of the pictorial calligraphy and examining the present inscriptions and methods of designing and drawing the pictorial handwriting along with Symbology of these works and analysis of visual characteristics of a number of examples, the article reaches a kind of conclusion. In these pictorial calligraphies priority of the aesthetic aspects and ornamentation of lines over the technical aspects of calligraphy and merge and formation of letters in each other as well as rich imaginative decorations have made up for pictorial vacuum that arises from prohibitions. The duty and undertaking of conveying meaning and philosophy too, as a requisite of the Islamic art of calligraphy in a symbolic form and within the shapes chosen by artist, is also perceivable within these pictorial calligraphies. All pictorial calligraphies were composed in Persian and penned in inky black scripts on white, ivory, and tan sheets presumably made as a practice exercise in the first instance, products of calligrapher's endless activities. To comprehend the pictorial calligraphy, it is necessary to acknowledge, identify, and define the scope of changes made to it after its compilation. This article makes more sense to treat this task.

Keywords
Pictorial Calligraphy, Painting Calligraphy, Fanciful Scripts Symbolism, Kufic, Tughra, Golzar Script

Corresponding Author: Tel:(+98-21)09123841187, E-mail: yazhand@ut.ac.ir