ارسال: ۱۴۰۳/۸/۲۶
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰
10.22034/nf.2026.488969.1366

تحلیل برابرسنجی‌های بلاغی «فصل و وصل» در ادبیات و خوشنویسی

آزاد محمودی * (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان و استاد انجمن خوشنویسان ایران، کردستان، ایران)

چکیده: فصل و وصل از مهم‌ترین مفاهیمی است که در متنِ هنرهای گوناگون وجود دارد و ظرفیّت‌های زیباشناختی فراوانی را در آثار هنری و ادبی ایجاد می‌کند. اعتبار و اشتهار این بحث در ادبیّات تا به حدّی است که برخی از علما شناخت بلاغت را منحصر به شناسایی فصل و وصل کرده‌اند. امّا در پژوهش‌های عرصهٔ خوشنویسی و رسالات و کتاب‌های مرتبط با آن، نه‌تنها هیچ سخنی از فصل و وصل به عنوان شگردی بلاغی نرفته، بلکه به طور کلی و از اساس چیزی به عنوان «بلاغت» در مباحثِ خوشنویسی نمی‌توان یافت. این در حالی است که نگارندهٔ این مقاله، پس از پژوهش‌های بسیار، به این نکتهٔ مهم و نویافته رسیده که خوشنویسی نیز، مانند ادبیّات، فصاحت و بلاغت خاصِ خود را دارد و شگردهای آن نیز دارای پیوندهای عمیقی با شگردهای ادبی است. فصل و وصل از مؤثّرترین عناصر تکوین ادبیّت و خوشنویساییِ متون زبانی و شکلی در آثار این دو حوزه است. فصلْ امکان گذار از موقعیّتی مستقل را به موقعیّتی مجزّا از آن فراهم می‌کند و وصل امکان تداوم و کششِ موقعیّتی وابسته را در موقعیّتی پیوندپذیر با آن میسّر می‌سازد. خوشنویسان و شاعران، از راه فصل و وصل‌های بلاغی، فضایی مناسب برای همزیستیِ هنری میان سازه‌های خط یا زبان ایجاد می‌کنند. این مقالهٔ میان‌رشته‌ای، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، برای نخستین بار، به آشکار کردنِ پنهان‌ترین پیوندهای ساختاریِ ادبیّات و خوشنویسی در قلمرو گستردهٔ فصل و وصل پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات، خوشنویسی، فصل و وصل، بلاغت و فصاحت، پیوندهای ساختاری.

* azadmahmodi92@gmail.com

مقدّمه

ادبیّات و خوشنویسی، به گواهی تاریخ، از دیرباز و در تعاملی کارا و سازنده، هر کدام بر غنای دیگری افزوده است. اثرپذیری این دو از یکدیگر به گونه‌ای است که شاید آن را در میان هیچ دو هنر دیگری با این شدّت و حجم زیاد نتوان یافت. چنین برهم‌کنش‌های دیرینه و مستمرّی موجب شده است ویژگی‌های ساختاری همسانی در متن‌های زبانی و شکلی این دو عرصه ریشه بدوانند. مطالعات قیاسی زیبایی‌شناسانه برای یافتن این ریشه‌های مشترک از اهمّیّت خاصّی برخوردار است، اما، از آنجا که تطبیق عناصر زبانی ادبیّات با عناصر شکلی خوشنویسی کاری است صعب‌المنال، پژوهشگران تا کنون بدان نپرداخته‌اند. نگارندهٔ این سطور نیز، به پشتوانهٔ حضور مدید، مستمر و هم‌زمان در هر دو عرصه و به استنادِ اصل «ما لا یدرک کله لا یترک کله»، تلاش کرده برای نخستین بار گرهی از این مسئلهٔ فروبسته بگشاید تا اگر هم مکاشفهٔ کامل حاصل نشود، دست‌کم جنبشی در این عرصهٔ پژوهشیِ بایسته شکل گیرد.

بیان مسئله

کشف پوشیده‌ترین پیوندهای ساختاری میان ادبیّات و خوشنویسی با رویکردی هستی‌شناسانه و تمرکز بر عنصر فصل و وصل مسئلهٔ اساسیِ پژوهشِ حاضر است. سخن‌پردازان، برای رسیدن به ادبیّتِ متن‌های زبانی، از راه فصاحت، به تکوین بی‌عیبِ واژگان در بافتِ درستِ دستوری پرداخته‌اند و از راه بلاغت به گسترش تخیّل و چندلایگی در متون ادبی اقدام کرده‌اند. نگارنده، با علم به این، در پی پاسخ به این پرسش است که خوشنویسان، با توجّه به پیوندهای دیرین و مستمر با ادبیّات برای دستیابی به خوشنویساییِ متون شکلی، پس از مراقبت‌های فصاحی، در درستیِ «تشکیل» و «وضع» شاکله‌ها از کدامین امکانات و سازوکارها برای تصرّفاتِ هنری و ذوقی خود بهره برده‌اند؟ آیا اصولی هم‌ردیف و مشابه اصول بلاغت ادبی در آثار خوشنویسی نیز می‌توان بازیافت؟

اهمّیّت و ضرورت تحقیق

چنین واکاوی‌های ساختاری‌ای میان ادبیّات و خوشنویسی پرده از هم‌ریشگی‌های پنهان اصول بلاغت‌ورزی در ادبیّات و خوشنویسی برمی‌دارد و زمینهٔ درک عمیق‌تر مفاهیم ساختاریِ دو رشته و موجبات بروز نوآوری و خلّاقیت را در عرصهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری فراهم می‌کند. برای چنین واکاوی‌ای این پژوهش، برای نخستین بار، با رویکردی تطبیقی ـ مکاشفه‌ای و با استناد به نمونه‌ها و شواهد عینی، به تحلیل پیوندهای ماهوی میان نشانه‌ها و رمزگان هنری در دو نظامِ نشانه‌ایِ متفاوت و دو بافت مجزّای واژه و شکل پرداخته است.

فرضیّه‌های تحقیق

۱. شاعران و خوشنویسان، در موقعیّت‌های خاص و بنا بـه وجـود قیاس‌هـای ناپیـدای قـوی‌تری از قیاس‌های ظاهری، از احکام وصل و فصلِ نحوی و فصاحی عـدول می‌کننـد و بـه سـمت مقاصـد بلاغی پیش می‌روند.

۲. ارزش‌های بلاغی فصل و وصـل‌های ادبـی یـا خوشنویسـانه زمـانی افزون‌تـر خواهـد بـود کـه دلالت‌های پنهان‌تری داشته و در فرایندی پوشیده‌تر و مخفی‌تر شکل گرفته باشند.

۳. تشخیص مواضعِ فصل و وصل‌های بلاغـی مسـتلزم استحسـان ذوقـی شـاعران و خوشنویسـان است.

۴. وصل و فصل‌های غیرقیاسیِ متقدّم، با کسب ظرفیّت‌هـای جدیـد، می‌تواننـد خـود را بـه شـبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ متون زبانی و شکلی امروز پیوند بزنند، در آن‌ها احیا شـوند و ارزش بلاغـی بیابند.

۵. استفادهٔ نظام‌مند از برخی فصل و وصل‌های ادبی و خوشنویسانهٔ مهجور نوعی باسـتان‌گرایی بـرای برجسته‌سازی سازه‌های زبـانی یـا شـکلی و دسـتیابی بـه لحن‌هـای خـاص و شخصـی در ادبیّـات و خوشنویسیِ معاصر است.

مبانی نظری

پیوندِ خوشنویسی و ادبیّات وجهی گریزناپذیر دارد، چرا که شعر شاعر یا نثر ادبی نویسنده بـه‌ناچار باید در شاکله‌هایی از خط هستی پیدا کند و خطّ خوشنویس هم سرانجام باید در سازه‌هایی از زبان تحقّق یابد. خط، همانند زبان، نقش‌های گوناگونی دارد و همان‌گونه که نقش ادبـیِ زبـان، مجـزّا از نقش ارجاعی آن، قابل‌بررسی است، نقش خوشنویسایی خط را نیز باید جـدا از نقـش ارجـاعی آن بررسی کرد. همچنان که رسالت نخست خوشنویسان در قطعه‌نگاری‌ها خیال‌پردازی با شـاکله‌ها و ایجاد ابهام‌های هنری و آفرینش‌های چندلایه است، کار شاعران نیز در قطعه‌پردازی‌ها، پیش از هـر چیز، تصرّف ذهنـی در محـور خیال‌هـای شـاعرانه و نمـایش لحظـه‌های شـگفت‌انگیز اسـت، بـا بهره‌گیری از ظرفیّت چندمعنایی واژگان.

در این میان، فصل و وصل سازه‌ها از مؤثّرترین عوامل بلاغـت‌ورزی در ادبیّـات و خوشنویسـی است که دستیابی به اسرار آن مسـتلزم شـناخت طبیعـت جـوهری و خصوصـیّات نـوعیِ سـازه‌ها و آگاهی از ظرفیّت فصل‌پذیری و وصل‌پذیری آن‌هاست که تشـخیص آن طبعـی نقّـاد و ذهنـی وقّـاد می‌طلبد. چنین ذهنی در بند تکرار وصل و فصـل‌های دست‌فرسـوده و کلیشه‌شـدهٔ چندصدسـاله و

استخدام آن‌ها در همان شبکه‌های تثبیت‌شدهٔ سنّتِ قدمایی نمی‌ماند، بلکه با وقوف بر اصولِ شاکله‌پردازی و هندسهٔ وصل و فصل شاکله‌ها، همواره به دنبال ایجاد راه‌های تازه و کشف شبکه‌های جدید و نظام‌های تازه در همنشینی و جانشینی شاکله‌ها برای آفرینش فرم‌های بدیع و ابتکاری خواهد بود.

فصل در خوشنویسی موجب خلوت [1]، وضوح، شفافیّت و هیبت بیشتر شاکله‌ها و ایجاد فضای قرار و وقار و انبساط و فرح می‌شود و وصل امکان تصرّف بیشتر خوشنویس را در شکل شاکله‌ها فراهم می‌آورد تا هویّت مستقلّ آن‌ها را به سود فرم متحوّل سازد و در سایه‌ای از ابهام فروبرد.

پژوهش تطبیقی و بینارشته‌ای حاضر، همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، برای نخستین بار انجام می‌شود و مانند دیگر مطالعات تحقیقی، مجموعهٔ پژوهش‌های هم‌تباری در کنار خود ندارد تا از راه گردآوری و بررسی نظریّه‌های ارائه شدهٔ مرتبط با موضوع بتوان به چهارچوب نظری تحقیق دست یافت؛ از این رو، به نظر می‌رسد این پژوهش، به‌عنوان اوّلین منبع در این موضوع، خود باید، با طرح ایده‌ها و اندیشه‌هایی تازه، زمینه‌ساز انجام پژوهش‌های آتی و گسترش مرزهای خویش باشد.

پیشینهٔ تحقیق

«فصل و وصل» در ادبیّات از مباحث بسیار مهمّی است که پژوهش‌های فراوانی پیرامون آن انجام شده است. عبدالقاهر جرجانی (ف ۴۷۱ ق)، در کتاب *دلائل‌الاعجاز*، بابی مستقل به این مبحث اختصاص داده و معرفت بدان را از اسرار بلاغت شمرده است (جرجانی، بی‌تا: ۲۴۵-۲۲۲). سکّاکی (ف ۶۲۶ ق) نیز، در کتاب *مفتاح‌العلوم*، ضمن ارائهٔ بحثی جامع در خصوص فصل و وصل، مواضع آن را با عناوین متمایزی شناسایی کرده است (سکّاکی، ۲۰۰۰، ص ۳۵۷). ابوهلال عسکری (ف ۳۹۵ ق) از دیگر ادیبان نامداری است که در کتاب *الصناعتین* به این مبحث توجّه داشته است (عسکری، ۱۴۱۹ ق، ص ۴۳۸). با همین پیشینهٔ اجمالی، پیداست که فصل و وصل در میان مطالعات ادبی، مفهومی کاملاً شناخته‌شده است، امّا در حوزهٔ خوشنویسی، به‌رغم کاربرد گسترده و اهمّیّت بسیار، همانند دیگر شگردهای بلاغیِ خوشنویسانه، بی‌نام‌ونشان مانده و در رساله‌ها سخنی از آن به میان نیامده است. با وجود این، برای بررسی پیشینهٔ پژوهشی، می‌توان به موارد زیر، به عنوان بخشی از پشتوانه‌های معرفتی این مقالهٔ تحلیلی ـ تطبیقی اشاره کرد:

ابن‌مقله (۲۷۲-۳۲۸ ق)، در چهار اثر *فی علم الخطّ و القلم*، *میزان الخط*، *اصناف الکتاب* و *مقدمة فی الخط*، نظرات و قواعد علمی خود را در زیبایی‌شناسی و هندسهٔ خط و بنیان شکلی حروف بیان کرده است

(نک فضائلی، ۱۳۶۲، ص ۷۶). ابن‌خلدون، در *مقدّمه*، قصیدهٔ رائیّهٔ ابن‌بوّاب را، که از بهترین دستورها در باب رموز صناعت خط و موادّ آن است، نقل کرده است (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ج ۲، ص ۸۳۷). محمّد بن علی بن سلیمان راوندی (ف ۵۹۹ ق)، در کتاب *راحة الصدور و آیة السرور*، در «فصل فی معرفة اصول الخط من الدّائرة و النقط»، به اصول خطّ و نحوهٔ نگارش و پیدایش هر کدام از حروف نسخ و محقّق و ثلث پرداخته است (راوندی، ۱۹۲۱، ص ۴۳۷). قلقشندی، در جلد دوم *صبح الأعشی فی صناعة الانشاء*، به معرّفی مفصّل ابزار خوشنویسی و در جلد سوم آن به تبیین اصول نظری ابن‌مقلهٔ بیضاوی و مبانی زیبایی‌شناسی او در خطّ و هندسهٔ حروف پرداخته است (قلقشندی، بی‌تا، ج ۲، ص ۴۶۹- ۵۱۷ و ج ۳، ص ۱-۱۳۸). از مهم‌ترین بخش‌های این منبع موثّق ذکر قواعد پنج‌گانهٔ توقیّه، اتمام، اکمال، اشباع و ارسال ذیل اجزای دستگاه «حسن تشکیل» و بیان قواعد چهارگانهٔ ترصیف، تألیف، تسطیر و تنصیل، به‌عنوان اجزای دستگاه «حسن وضع» در خوشنویسی، است (قلقشندی، بی‌تا، ج ۳: ۱۳۷ و ۱۳۸). گذشته از این آثار، کتاب‌های *اطلس خط* (۱۳۹۰) و *تعلیم خط* (۱۳۶۲)، نوشتهٔ حبیب‌اللّه فضائلی، از جملهٔ آثار معاصر در این زمینه است. این دو کتاب در حقیقت دانشنامه‌هایی مفصّل و معتبر در زمینهٔ کلیّات خوشنویسی و اصول و مبانی آن به حساب می‌آیند. از رساله‌های مشهور خوشنویسی، که به قواعدی چون اصول، ترکیب، کرسی، نسبت، صعود، نزول، تشمیر و ارسال نظر داشته‌اند، می‌توان به *صراط‌السطور* سلطانعلی مشهدی (۱۳۳۵)، *رساله‌های خطّ مجنون رفیقی هروی* (بی‌تا) و *آداب‌المشق* باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵) اشاره کرد.

همچنین، در عرصهٔ نشانه‌شناسی، می‌توان به *خوانش تصاویر* از گونتر کرس و تئو ون لیوون (۱۳۹۶) و *مبانی نشانه‌شناسی* از رولان بارت (۱۳۹۹) و در حوزهٔ ماهیّت ادبیّات و هنر به کتاب‌هایی چون ادبیّات چیست از ژان پل سارتر، هنر چیست از لئون تولستوی (۱۳۶۴) و *معنی هنر* از هربرت رید (۱۳۷۴) اشاره کرد.

روش‌شناسی تحقیق

نگارنده در این مقالهٔ میان‌رشته‌ای و تطبیقی از دو روشِ قیاس و استقرا بهره برده است؛ بدین صورت که نخست، با رویکردی قیاسی، فرضیّه‌های تحقیق را، با توجّه به نظامِ فصاحی ـ بلاغیِ حاکم بر ادبیّات، تدوین کرده و سپس، با رویکردی استقرایی، به مشاهدهٔ دقیق جزئیّات آثار خوشنویسی و تجزیه و تحلیل کامل آن‌ها پرداخته است و در نهایت، با اتّکا به جست‌وجوهای کتابخانه‌ای، گردآوری‌ها، طبقه‌بندی‌ها، الگویابی‌ها، ایده‌پردازی‌ها و ساخت‌گشایی‌ها، در مسیر اثبات فرضیّه‌های این تحقیق گام نهاده است.

بحث و بررسی

فصل و وصل از جملهٔ مباحث بیناهنری است که در متنِ هنرهـای گونـاگون بـه چشـم می‌خـورد و ظرفیّت‌های مفهومی و زیباشناختی فراوانی را در آثار هنری ایجـاد می‌کنـد. فصـل امکـان گـذار از موقعیّتی به موقعیّت‌های دیگر را فراهم می‌کند و وصل امکان تداوم و کششِ یک موقعیّـت را میسـر می‌سازد. با فصل می‌توان هویّت مجزّا و مستقلی به اجزا و عناصر داد و بـا وصـل می‌تـوان هـویّتی پیوندپذیر و وابسته به آن‌ها بخشید. فصل و وصل ابزاری مهم برای تنظیم فاصله‌گذاری‌ها و دستیابی به امکان‌های بیشتر برای تغییر چینش اجزاست. از راه این شگرد، می‌تـوان، بـا ایجـاد سـاخت‌های شکلی و زبانی مشابه، بر انسجام متنی آثار گوناگون هنری و ادبی افزود.

فصل و وصل نحوی و بلاغی در ادبیّات و خوشنویسی

علمای بلاغت دربارهٔ مبحث فصل و وصل از سده‌های نخستین هجری پـژوهش کرده‌انـد و بـه موجب اهمّیّتی که این مبحث در زیبایی و تأثیرگذاری متن دارد، به طور معمـول، بـاب جداگانـه‌ای بدان اختصاص داده‌اند و به شکلی جامع و مانع هنجارهایی برای آن تعریف کرده‌اند. خوشنویسـان و شاعران، گاه با رعایت این هنجارها از منظری بیشتر فصاحی و گاه با شکسـتن آن‌هـا از نظرگـاهی اغلب بلاغی، زمینهٔ مکث و تأمّلِ بیشتر در سازه‌ها و برجسته کردن اجزا و ایجـاد نظـم و انسـجام و حالت‌سازی‌ها و معناآفرینی‌ها را در ذهن مخاطب فراهم می‌کنند.

مطابق کتاب‌های کهن بلاغی، اهمّیّت این بحث در ادبیّات تا حـدّی اسـت کـه «برخـی از علمـا شناخت بلاغت را منحصر به شناسایی فصل و وصل کرده‌اند» (جاحظ، ۲۰۰۲، ج ۱، ص ۹۱). البتّه پیداست که مقصود آن‌ها از ارائهٔ چنین دیدگاهی یادآوری این نکته است که آگاهی از نکـات باریـک و ظرایـف فراوان فصل و وصل راهی دشوار دارد و تنها کسانی می‌توانند این راه را به‌درسـتی بپیماینـد کـه بهـرهٔ فراوانی از علم بلاغت و زیبایی‌های آن برده باشند (هاشمی،۱۳۸۲، ص ۳۵۱).

با وجود این، امروزه برخی از پژوهشگران بر این باورند که «این بحث ماهیّتاً مربوط به دستور اسـت» (شمیسـا، ۱۳۸۶، ص ۱۹۵) و بخش عمده‌ای از مباحث آن پیوند نزدیک‌تری بـا فصـاحت زبـان دارد و البتّه بخشِ مرتبطِ آن با مباحث بلاغی را نیز باید در حوزهٔ علم بیان و بدیع دانست و نه علـم معـانی (وفایی و آقابابایی،۱۳۹۴، ص ۳۵).

در این میان، روشن است که اگر رعایت فصل و وصل تنها موجـب درسـتی و صـحّتِ مـتن ادبی شود، بخشی از فصاحت است و اگر، در کنار آن، سبب بروز جلوه‌های هنری و تأثیرگذاری بیشتر متن ادبی نیز بشود، دامنهٔ آن به بلاغت کشیده می‌شود. امّا نکتهٔ مهم‌تـر در ایـن خصـوص

رعایت نکردن آگاهانهٔ اصول فصل و وصل و عدول هنری از هنجار متعارف آن است که البتّه بـه طور کامل در حوزهٔ بلاغت جای می‌گیرد. شمیسا در حالی از این مطلـب کـه علمـای معـانی و بزرگانی چون فروزانفر فصل و وصل را مهم‌ترین مبحث علم بلاغت ذکر کرده‌اند تعجّب می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶، ص ۱۹۵) که خود نیز اذعان دارد که «وصل و فصل در آثار بزرگـان ادب گـاهی بـا ظرایـف و دقایقی همراه است که به این بحث جنبهٔ بلاغی می‌بخشد» (همان، ص ۲۰۲). به نظر می‌رسد، برای برطـرف کردن تعارض موجود، لازم اسـت فصـل و وصـلِ ادبـی ـ و حتّـی خوشنویسـانه ـ را از دو منظـر بنگریم: فصل و وصلِ نحوی و فصل و وصلِ بلاغی.

فصل و وصلِ نحوی ضرورتِ وجود داشتن یا وجود نداشتن عطف را بر مبنای قواعدِ کلـی و از منظر فصاحت و درستی ساختار نحوی در متن بررسی می‌کند. دلالت‌های آشکارِ قواعد ثابت و معیّن این نوع از فصل و وصل به گونه‌ای است که تشخیصِ مواضع آن برای کسانی که بـا ایـن قواعد آشنایی دارند سخت نیست، امّا وصل و فصلِ بلاغـی ضـرورتِ وجـود داشـتن یـا وجـود نداشتن عطف را به اقتضای حال و بر مدار زیبایی‌شناسی و از نظر نیـروی خیـال‌انگیزی و میـزان تأثیرگذاری عاطفی و معنی‌افزایی بـاطنی در مـتن بررسـی می‌کنـد. ایـن نـوع از فصـل و وصـل دلالت‌های پنهانی دارد و تشخیص مواضع آن مستلزم استحسان ذوقی اسـت کـه پوشـیدگی‌ها و ظرایفِ درهم‌تنیدهٔ فراوانی آن را دربرمی‌گیرد. به همین سبب است که شاعر یا نگارندهٔ متنِ ادبـی در موقعیّت‌های خاص، به جهت وجود قیاسی پنهان و قوی‌تر از قیاسِ ظاهری، از احکام وصل و فصلِ نحوی و فصاحی عدول می‌کند و به عبارتی، برای رسیدن به عطفِ بلاغـی، اصـول عطـفِ نحوی را زیر پا می‌گذارد؛ چنان‌که عطّار در بیت زیر چنین کرده است:

تو سرِ خود گیر و رفتی مردوار　　سـر فرورفتـه مـرا بـا او گـذار

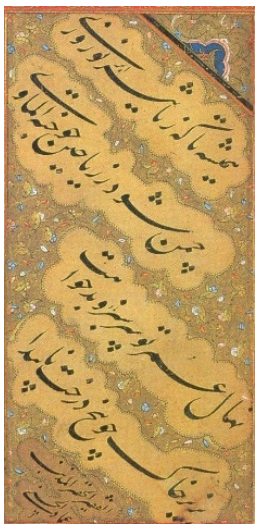
(عطّار، ۱۳۸۳، ص ۴۴۴)

در مصراع نخستِ این بیت، عطفِ امر و ماضی با یکدیگر خلاف قاعده و نادرست است، چـرا که، مطابق اصولِ وصل و فصل نحوی، تشابه وجهـیِ افعـال و در نتیجـه یکسـانیِ جملـه‌ها از نظـر خبری و انشایی بودنشان برای عطفِ آن‌ها ضروری است. این ساخت از نظر عطفِ نحوی درسـت نیست، امّا از نظر عطفِ بلاغی و دلالت‌های معنی‌افزایی و زیبایی‌شناختی آن نه‌تنها درست اسـت، که نیروی استحالیِ آن به قدری سازندگی ادبی دارد که ناهمخوانیِ وجهـی را تبـدیل بـه برجسـتگی صوری می‌کند و به همین سبب در گذشته این ساخت، که «آن را عطفِ وجوه باید خواند، بسیار شایع بوده و نوعی هنر بلاغی به حساب می‌آمده است» (همـان، ص ۷۸۰). کاربسـتِ چنـین سـاختی در ایـن بیـت و ابیات مشابه آن در آثار گذشتگان برای «القای غرضِ بلاغیِ قطعیّت در انجام فعل، نمایش وابستگیِ فعـل دوم

به فعل اوّل، رابطهٔ تأثیر و تأثّری در بین دو جمله و نیز یقین‌بخشی به مخاطب مبنی بر اینکه تحقّق عملِ مورد نظر حتمی و یقینی است استفاده شده‌است» (محمّدی، ۱۴۰۰، ص ۱۳۵). نکتهٔ دیگری که در این میان باید در نظر داشت این است که ساخت عطفِ وجوه ظرفیّت پوشانندگیِ زیادی دارد و چنین خاصیّتی به شاعر امکان می‌دهد اغراضِ عطف را پوشیده و پنهان در فضایی دنبال کند که عدم‌تجانسِ وجهی نیز چندان به نظر نیاید. پوشیدگی اسرار عطف و ساختارِ ملتزم و دربرگیرندهٔ آن نکتهٔ بسیار مهمّی است و نقش آن را در زیبایی‌شناسی این رویکردها نباید از نظر دور داشت.

روگرداندن از قیاس فصاحی، به اقتضای حال و به اتّکای ذوق و بر مبنای قیاس مستحسنِ بلاغی، در خوشنویسی نیز جایگاهی ویژه دارد و می‌توان آن را تدبیری خوشنویسانه برای تلطیفِ قواعد خشک فصاحت در نظر گرفت. برای مثال، در خوشنویسی، بر مبنای قواعد عمومی و کلّیِ خطّ نستعلیق، «تقسیم ضخامت‌ها بدین ترتیب است که حروف به‌تناوب ضعف و قوّت پیدا می‌کنند. در نتیجه... اتصالِ قوّت به قوّت نازیبا می‌شود» (فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۲۰) و، همان‌گونه که حروف قریب‌المخرج کنار هم تنافر زبانی دارند، دو قوّت در مجاورت هم نیز تنافرِ شکلی ایجاد می‌کنند. بدین سبب، وصل کشیده‌ها به «واو» و «قافِ آخر» در این خط بر خلاف فصاحت خوشنویسانه و نادرست است، امّا با وجود این، چنان‌که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌شود، قیاس ذوقی خوشنویس گاهی این قیاس کلّی را می‌شکند.

(فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۲۱)



(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۷۱)

باستان‌گرایی با فصل و وصل‌های غیرقیاسی ادبی و خوشنویسانه

از میان پژوهشگران معاصرخوشنویسی، فضائلی این نوع کشیده‌ها را متروک خوانده (فضائلی،۱۳۶۲، ص ۹۸) و بر این باور است که این اَشکال را «اگر چه قدما استعمال کرده‌اند، در نستعلیق و ثلث نامطلوب، لکن در رقعه و شکسته رواست» (همان، ص ۹۵). امیراحمد فلسفی نیز، با این استدلال که قدما از این گونه کشیده‌ها استفاده می‌کردند، ولی مدّت‌هاست که از آن‌ها، مگر در مواردی نادر و به‌ضرورت، استفاده نمی‌شود، این کشیده‌ها را «متروک» نامیده است (فلسفی،۱۳۷۷، ص ۱۱۹). در مقام مقایسهٔ این دو نظر، می‌توان سخنِ فلسفی را، با توجّه به قیدِ «مگر در مواردی نادر و به‌ضرورت»، گامی به جوهرِ حقیقی و ماهیّت ذاتیِ این کشیده‌ها نزدیک‌تر دانست، امّا به نظر می‌رسد وجه کامل‌ترِ حقیقت این باشد که این کشیده‌ها، نه فقط امروزه و در حال حاضر، بلکه در گذشته نیز تنها در موارد نادر و به اقتضای حال، خارج از قیاس فصاحی و بنا به ضرورت‌های بلاغی، مورد استفاده بوده‌اند؛ لذا عنوانِ «کشیده‌های متروک» برای نام‌گذاری آن‌ها چندان پذیرفتنی نمی‌نماید و شاید به جای آن اگر از عنوان «کشیده‌های غیرقیاسی» استفاده شود مناسب‌تر باشد. منظور از روا بودن یا نبودن استعمال این کشیده‌ها در خطوط مختلف نیز، که در سخن فضائلی به‌اجمال بدان اشاره شده است، این واقعیت است که این اَشکال خودْ در دایرهٔ نظامِ فصاحیِ خطوطِ «رقعه» و «شکسته» قرار دارند و به عبارتی، مطابق قواعد وصلِ نحوی در این خطوط، می‌توان دو قوّتِ متوالی را به یکدیگر وصل کرد، در

حالی که در «نستعلیق» و «ثلث» تنها با اغراض بلاغی می‌توان چنین وصلی را به نظام فصاحی این خطوط تحمیل کرد.

از دیگر وصل‌های خوشنویسانه در نستعلیق، که شاید امروزه «متروک» خواندن آن‌ها توجیه‌پذیرتر باشد، وصل حروف «و»، «د» و «ر» به حرف «ه» با ماهیّتی استعاری در ساختار کلماتی چون «جلوه»، «سجده»، «چهره» و... است. در بیت زیر، وجود دو دایرهٔ مجاور در مصراع دوم و طرحِ ذهنیِ خوشنویس، مبنی بر ساختنِ دو دایره به قرینهٔ آن‌ها در مصراعِ نخست، موجب شده او از چنین وصلی بهره بگیرد.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۵۵)

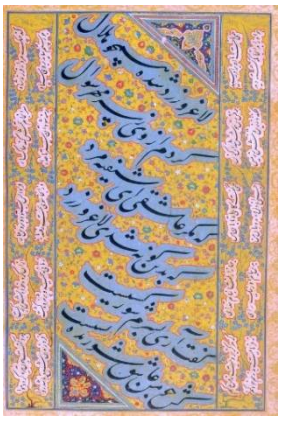
این شکل‌های استعاری، مهجور مانده‌اند، امّا استفادهٔ بجا و نظام‌مند از همین ساخت‌ها را نیز در جایگاه‌ها و موقعیّت‌های مناسب می‌توان، به‌عنوان نوعی باستان‌گرایی در خط معاصر و به منظور برجسته‌سازی سازه‌های شکلی و دستیابی به لحن‌های خاص در خوشنویسی، پذیرفت. چنین رویکردی در ادبیّات نیز معمول و پرکاربرد است، چنان‌که در آثار شاعران معاصر، حتّی نوگرایان و سپیدسرایان، بسیار دیده می‌شود که «شکلی فرعی و بی‌اهمّیّت و حتّی مرده ناگاه بدل به شکل مرکزی و مسلّط بیان ادبی می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۲، ص ۵۲). فراموش نکنیم که «یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌های روسی توجّه به اشکال ازیادرفته، کمتر شناخته‌شده و حتّی می‌توان گفت تحقیرشدهٔ ادبی بود» (همان، ص ۱۴۴). در این میان، آنچه خوشنویس، شاعر یا نویسنده در کاربست باستان‌گرایی باید بدان اهمّیّت دهد داشتن بیان شخصی در کنار توجّه به عناصر گذشته است. کار او در این راستا باید ارائهٔ برداشتی دیگرگون از گذشته باشد، نه تکرار خود گذشته. برای درک کامل این موضوع، بهتر است به آثار موفّق این رویکردها در ادبیّات خوشنویسی مراجعه شود. برای مثال، امروزه، همان‌گونه که در

عرصهٔ ادبیّات بیهقی‌گراییِ شاملو بر همگان آشکار است، در خوشنویسی نیز کلهرگراییِ امیرخانی بر کسی پوشیده نیست، امّا با وجود این، نه شاملو به فکر تکرار بیهقیِ جدیدی بوده‌است و نه امیرخانی به دنبال بازگشتِ کلهری نوین، بلکه هر دو در این مسیر کوشیده‌اند حالات، ظرفیّت‌ها و عناصری از زبان و خطّ روزگاران پیش از خود را برای آفرینش روایتی شخصی به کار گیرند.

متأسّفانه برخی از استعدادها و سرمایه‌های ارزشمند ادبی و هنری امروز هنر پیشینیان را طابق‌النعل‌بالنّعل تقلید می‌کنند و با این کار، جدا از لطمه‌ای که به اصالتِ بیانِ هنری پیشینیان و شخصی‌بودگی آن‌ها می‌زنند، هنر را نیز از سرشت هنری خود خالی و آن را در قالب مهارت و فن ارائه می‌دهند.

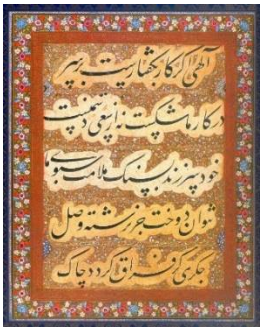
در باستان‌گراییِ خلّاقانه، اصل بر این است که عناصر ادبی یا خوشنویسانهٔ مورد تقلیدْ مؤلّفه‌های موقعیّتی-تاریخیِ خود را به دست آورند و، با توجّه به شرایط جدید، در بافت‌ها و لایه‌های متن زبانی یا شکلی قرار گیرند. گاهی در آثار کهن‌گرا با عناصری مواجه می‌شویم که گر چه پیش‌تر می‌پنداشتیم دورهٔ آن‌ها به پایان رسیده و مرده‌اند، می‌بینیم در این متن‌ها جوانی از سر گرفته و به گونه‌ای تازه سر برآورده‌اند. بهترین شکلِ این نوشکفتگی را می‌توان به‌نوعی تناسخِ عناصر ادبی و خوشنویسانه نامید.

وصل‌های نادر غیرقیاسی گذشته نیز، چنان‌چه با کسب حالات و ظرفیّت‌های جدید خود را به شبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ آثار امروز پیوند بزنند، می‌توانند در متون معاصر احیا شوند و آن‌ها را دارای ارزش بلاغی کنند. گفتنی است این ارزش‌ها زمانی افزون‌تر خواهد بود که پیوندهای مذکور پوشیده‌تر و مخفی‌تر شکل گرفته باشند. برای مثال، در قطعات خوشنویسی پیشِ رو، نحوهٔ تصرّف خوشنویسانه در بلاغت وصل نویسه‌های عمودی به سین یا شینِ کشیده را در آثار سه نسل متفاوت تاریخ خوشنویسی می‌توان مشاهده کرد. میرعلی هروی این وصل را در اجزای یک کلمه به کار برده است.



(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۲۷)

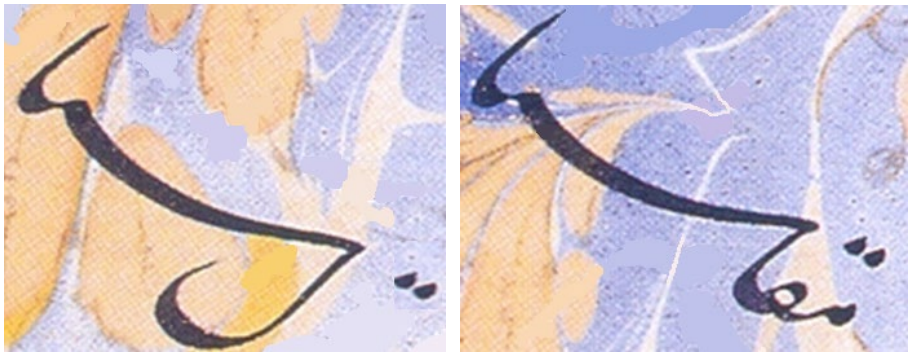
میرعماد از آن به شکلی مفهومی و در سازه‌های دو کلمهٔ جدا از هم بهره گرفته و، از آنجا که، مطابق قولِ شاعر، عاملِ شکست «ما» بوده نه دشمن، او نیز «ما» را به «شکست» دوخته و دال را به مدلول گره زده است تا بدین ترتیب، متن شکلی نیز در انتقالِ مفهوم متن زبانی یاری‌رسان باشد.



(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹)

در مقایسه با این دو خوشنویسِ بزرگِ متقدّم، رقم‌پردازِ پرکار و نکته‌سنج معاصر، با وصلِ خلّاقانه و ابتکاریِ کشیدهٔ «شین» به دومین سازهٔ پیش از خود و تکرار این ریتم در هر دو مصراعِ پایانیِ چلیپا، این شگرد را در ساختاری هم‌بسته‌تر و گسترش‌یافته‌تر، با برهم‌کنش‌های بیشتر و پوشیده‌تر، زمینه‌ساز آفرینشی بدیع، آهنگین و متقارن قرار داده است که خود نشان از معرفت کامل او به ریتم‌شناسی در خوشنویسی و جایگاه این شگرد در حالت‌مندی [۲] پنهان شاکله‌ها و نظام‌مند کردن آن‌ها در سامانه‌ای پیچیده‌تر دارد.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۴)



چنین وصل‌هایی، گرچه ظاهری جلوه‌گر و نمایان دارند، دقایق پوشیده‌ای هم در انسجام ساختاریِ آن‌ها نقش ایفا می‌کنند. برای مثال، در قطعهٔ مورد بحث، تأثیر استقرار نقطه‌ها در امتداد شیب دو کشیده، نقش نظم‌دهندگیِ دو میانجیِ «م» و «ا» و اهمّیّت وصل‌های خفیف و ظریف شمره‌ها [۳] به دو شاکلهٔ «قو» و «مطر» را در ایجاد ارزش‌های بصری این وصلِ بلاغی نمی‌توان نادیده گرفت.

اهمّیّت پوشیدگی‌ها و ظرایف در وصل و فصلِ متون ادبی نیز تا حدّی است که، از دیدگاه صاحب‌نظران علم معانی، بلاغتِ وصل زمانی تحقّق پیدا می‌کند که نیاز به حرف عطف پوشیده باشد و دلایلی ناپیدا و مخفی ضرورت آن را ایجاب کند، به گونه‌ای که عطف کردن با آن مستلزم

تمرکز فکر، باریک‌بینی و دقّت نظر باشد تا چنین وصلی بتواند لذّت کشف و کاویدن را به مخاطب خود هدیه کند. در زبان عربی، تنها حرفِ «و» واجد چنین شرایطی است و دیگر حروف، چون فواید ثابت و روشنی دارند و ابهامی در کاربردشان اتّفاق نمی‌افتد، فاقد این شرایط‌اند؛ به عنوان مثال، «فاء»، به طور مشخّص، ترتیب و تعقیب را می‌رساند و «ثم» ترتیب و تراخی را نشان می‌دهد و دیگر حروف عطف نیز، همین‌گونه، هر کدام مفید معانی خاصی هستند (هاشمی، ۱۳۸۲، ص ۳۵۴ و ۳۵۵). بنابراین، در صورت استفاده از این حروف، گرچه فصاحتِ وصل شکل می‌گیرد، بلاغتِ وصل متحقّق نمی‌شود. در زبان فارسی نیز، از میان حروف عطف، شاید حرف «و» بیشترین ارزش بلاغی را در مبحث وصل و فصل داشته باشد، امّا در عین حال، جدا از «و»، برخی دیگر از حروف عطف نیز ذوالوجوه هستند و کاربست معنایی آن‌ها در موقعیّت‌های مختلف از آن مقدار پوشیدگی هنری برخوردار هست که در حوزهٔ بلاغت جای گیرد.

برابرکردِ بلاغت‌ورزی‌ها با «فصل و وصل» در ادبیّات و خوشنویسی

در ادبیّات، حرف عطف محور اصلی بسیاری از ظرایف در وصل و فصلِ بلاغی است. در خوشنویسی، اگرچه تصوّر می‌شود نیاز به وساطتِ عاملِ مستقلّی برای فصل و وصل نیست و فصل تنها با ایجاد فاصله و وصل با حذف آن از میان پاره‌ها متجلی می‌شود، در واقع پیوندشاکله‌هایی این نقش را در پیوستگی یا جدایی شاکله‌ها ایفا می‌کنند.

پیوندشاکله‌ها در خوشنویسایِ متون شکلی آثار خوشنویسی همان جایگاهی را دارند که پیوندواژها در ادبیّتِ متون زبانیِ آثار ادبی دارا هستند. خوشنویس با این سازه‌های پیوندی سطح و دورِ شاکله‌ها را به هم پیوند می‌زند و در حقیقت آن‌ها را به یکدیگر وابسته می‌کند.

(میرعماد، ۱۳۸۲، ص ۱۵۷)

با وجود این اختلافِ صوری در عوامل وصل و فصل در خوشنویسی و ادبیّات، همچنان مشابهت‌های ساختاریِ فراوانی را در نوعِ بلاغت‌ورزیِ شاعران و نویسندگان با خوشنویسان در کاربستِ وصل و فصل می‌توان دید. برای ردیابی و کشف این شباهت‌ها، ابتدا نگاهی مجمل امّا دقیق به اسرار بلاغی حرف عطف و نقش آن در ادبیّت متون خواهیم انداخت.

در زبان فارسی، در مورد حرف عطف، دیدگاه‌های متفاوتی ارائه شده است. از جملـه خیّـامپور اصطلاح «عطف» را تنها یکی از معانی حرف ربط «و» در نظر گرفته است (خیّامپور، ۱۳۸۲، ص ۱۸۶). امّا خطیب‌رهبر، ضمن تقسیم حروف ربط از نظر عمل و معنی به دو گروه «عطف‌سـاز» و «تابع‌سـاز»، عطف را یکی از معانی عطف‌سازها شمرده و بر این باور است که، از میان ۴۷ حـرف عطف‌سـاز و معانی و مقاصد سیزده‌گانهٔ آن‌ها، حروف «با»، «باز»، «تا»، «چو»، «چه»، «دگر»، «که»، «نیز»، «و نیز»، «و»، «هم»، «همان»، «همچنان»، «همچنین»، «همیدون»، «یا» و «و یا» معنی عطف را می‌رسانند و، جدا از جمع کردن چند چیز در یک حکم یا چند حکم در یک چیز یا چند چیز در چنـد حکـم، گـاه از آن‌ها مقاصد دیگری از قبیل «استبعاد» و «استفهام و شگفتی» نیز اسـتنباط می‌شـود (خطیـب‌رهبر،۱۳۶۷، ص ۳۵ و ۳۶ و ۶۰).

این دیدگاه حقیقتِ گستردگی دامنهٔ اثرگذاریِ وصل و فصـل را در متـون ادبـی بهتـر نماینـدگی می‌کند، چرا که هم به تعدّدِ عطف‌سازها توجّه دارد و هم به این نکتـه کـه حـروف عطـف، در کنـار نقش پیونددهندگی، می‌توانند در افزودن معانی جدید به عبارت‌ها نیز نقش ایفا کنند و از این راه بـر بلاغت کلام بیفزایند، گرچه مقاصد متفاوتی را که از حروف عطف می‌توان اسـتباط کـرد نمی‌تـوان تنها به دو مورد «استبعاد» و «استفهام و شگفتی» محدود کرد. در ادامـه، حالت‌هـایی از نقـش حـروف عطف را در بلاغت‌افزاییِ کلام بررسی می‌کنیم.

یکی از ساخت‌های درخشان و دقیقِ حاصل از حروف عطف را می‌توان در کاربرد نوع خاصـی از واوِ عطف در شعر حافظ یافت که ضمن آن یکـی از طـرفینِ عطـف، معطـوف یـا معطوف‌علیـه، حذف می‌شود. حافظ، به تأثیر از «اسلوب زبانی قرآن، این واو را آگاهانه و در جای درست خـود در برخـی از ابیات خویش به کار بسته اسـت و در معناپردازی‌هـای نـوین بـا ایـن تکنیـکِ زبـانی موفّـق بـوده اسـت» (آقـایی و دیگران،۱۴۰۰، ص ۱۷). البتّه این نوع از واو همان چیزی است که شفیعی کدکنی از آن بـا عنـوان «واو حذف و ایجاز» نام برده‌است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ص ۲۳).

در شعر امروز این واو در ابتدای عبارت‌ها قرار می‌گیرد و معطوف محذوف را بـه جملـهٔ بعـد از خود وصل می‌کند. برای مثال، شاملو، در مرثیه‌ای که به یاد فروغ فرّخزاد سـروده، در عبـارت «و مـا همچنان...»، معطوف محذوفِ «تو جاودانه شدی» را با واوِ عطفِ آغازین بـه جملـهٔ بعـد وصـل کـرده است. در این وصلِ بلاغی، معطوف‌الیه را نیز می‌توان جمله‌ای حالیه در نظر گرفت و مقصود شاعر را در کل چنین بازیافت که تو رفتی و جاودانه شدی، در حالی که ما همچنـان شـب را و روز را دوره می‌کنیم. این واو را، با این توصیف، می‌توان واو حذف و ایجازِ حالیه نیز خواند.

نامت سپیده‌دمی است که بر پیشانیِ آسمان می‌گذرد

ــ متبرک باد نامِ تو! ــ
و ما همچنان
دوره می‌کنیم
شب را و روز را
هنوز را... (شاملو، ۱۳۸۴، ص ۶۵۰)

بسامدِ «شروعِ جمله با واو» در شعرهای شاملو به‌قدری زیاد است که می‌توان آن را یک شاخصهٔ سبکیِ معنی‌ساز در شعر او به حساب آورد. به نظر می‌رسد بسیاری از واوها را نیز ترجیحاتِ بلاغیِ شاعر بر این مَسند نشانده است. با این حال و با وجود کارکرد مشابه این واوها با واوهای حذف و ایجاز موجود در متون ادبی و به‌ویژه واوهای عاطفهٔ آغازین در قرآن و ترجمه‌های فارسی آن، گمان می‌رود تأثیر شعر اروپایی بر شعر جدید فارسی نیز نقش مهمّی در رواج این واو داشته است و «بلاغتِ شعر جدید، به تأثیر از نمونه‌های غربیِ خود، این گونه عطف‌های بی‌معطوف را روا می‌دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ص ۲۸۴). ژان پل سارتر، در کتاب *ادبیّات چیست*، معتقد است که «بعضی شعرها با 'و' شروع می‌شود... تا کیفیت مطلقی حاکی از پیوستگی و تداوم به آن ببخشد.» (سارتر، بی‌تا، ص ۲۶)

توانمندی اینکه به هنگام وصلِ دو واژه یا دو عبارت به یکدیگر بتوان یکی از دو طرف را، بدون اینکه در معنا اختلالی ایجاد شود، حذف کرد، از استعدادهای فطریِ زبان است که اهلِ ادبیّات به شکلی شایسته از آن برای به ادبیّت رساندن متون زبانی بهره گرفته‌اند، امّا این توانایی خاصّ زبان نیست و در ذات و طبیعت عناصر خط و نوشتار نیز وجود دارد. یکی از شگردهای خوشنویسانه برای بلیغ‌تر کردنِ متون شکلی در خوشنویسی حذف بخشی از معطوف به هنگام وصلِ دو شاکلهٔ مجزّاست، چنان‌که میرزاکاظم در سطر زیر، با بهره‌گیری از همین شگرد، شاکلهٔ «چه» را به «سود» وصل کرده است.

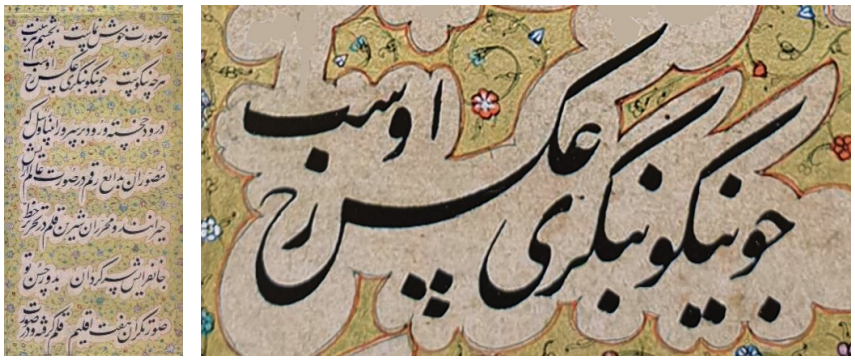
(کلک مستی، ۱۳۸۳، ص ۲۵)

وصل دوایرِ مستقیم و معکوسِ مجاور، کـه می‌تـوان آن را دوایـرِ «مـزدوج» نامیـد، نیـز از دیگـر جلوه‌های این شگرد است. در ساختار قطعاتی که در ادامه خواهد آمد نمونـه‌هایی از ایـن امتـزاج و یکی‌شدگی خوشنویسانه قابل‌مشاهده است.

(میرعماد، ۱۳۹۲، ص ۳۴)

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۳۰)

در بیشتر موارد، شاکلهٔ «ح» یا یکی از هم‌خانواده‌های آن، یعنی «ج»، «چ» و «خ»، دایرهٔ معکوس دلخواه قدما برای ایجاد وصلِ مزدوج است، امّا در خوشنویسیِ معاصر، دیگر دوایر معکوس نیز مورد استفاده قرار گرفته است. به نظر می‌رسد از خوشنویسان متقدّم میرعلی هروی و از معاصران غلامحسین امیرخانی بیش از دیگران به این وصل توجّه داشته‌اند.

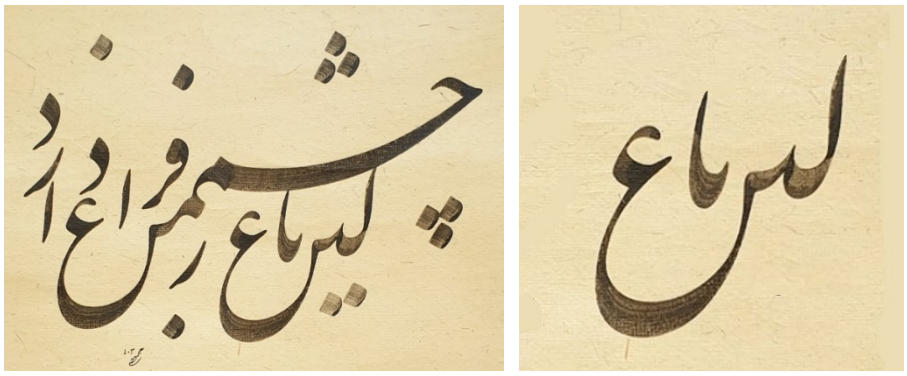


(همان، ص ۲۱۳)

(همان، ۱۷۳)

(همان، ص ۲۴۳)

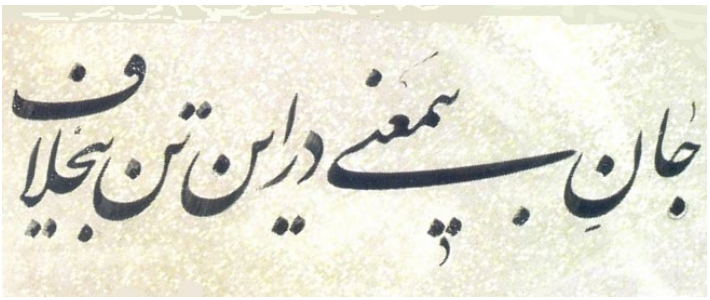
(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۷۸)



(خطّ نگارنده)

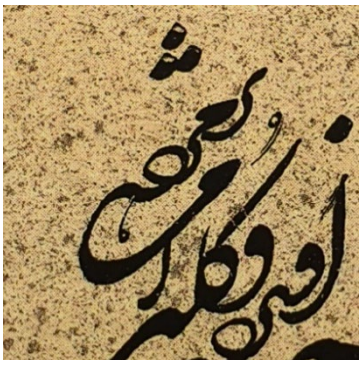
فصل و وصل خوشنویسانه در مواقعی امکان حذف و ایجاد «دور و سطح» یا تبدیل آن‌ها به همدیگر را فراهم می‌سازد و این امر مجالی به خوشنویس می‌دهد تا متنِ شکلی را از وجود و عدم‌وجود ناخواستهٔ دور و سطح یا تکرار ناگزیر و نامطلوب هر کدام از آن‌ها برهاند و موجب پدید آمدن بلاغت بیشتر یا ایجاد چندصدایی در متن و پویایی و حیات آن شود.

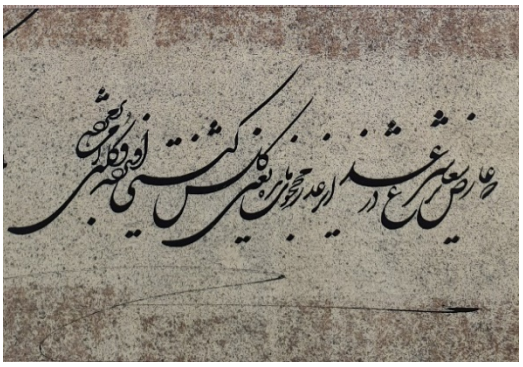
در مصراع نخست این چلیپا نیز خوشنویس، با وصلِ شاکله‌های «بی، معنی» و «بی، خلاف» و تبدیل یکی از دوایر به یای معکوس، مانع از تعدّد دوایر پی‌درپی و سنگینی فضا شده است. در صورت به کار نگرفتن این تمهیدات، شش دایره در ترکیب مصراع قرار می‌گرفت و آن را از توازن خارج می‌کرد.



(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۶۷)

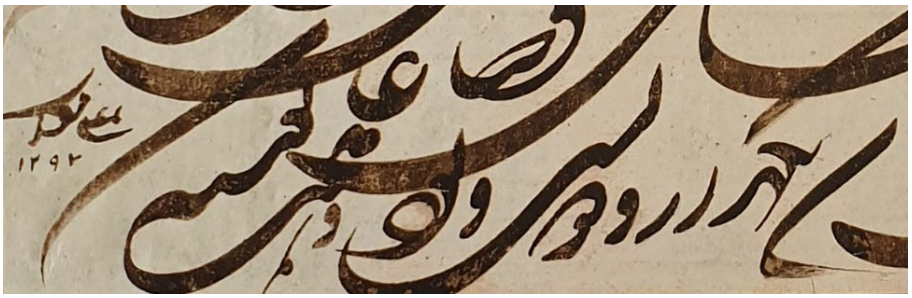
آثار خلّاقانه در خوشنویسی محصول چالش مداوم خوشنویس با شاکله‌ها در زمان آفرینش اثر است. در این میان، مکان‌مند کردن شاکله‌ها، که به معنی تعیین مناسب‌ترین و درخورترین مکان برای استقرار آن‌هاست، اهمّیّت فراوانی دارد و خوشنویس بدین منظور، از راه وصل و فصل‌های بلاغی و با تصرّف در اندام شاکله‌ها و تنظیم فاصله‌گذاری آن‌ها روی کرسی‌های خاص، فضایی برای همزیستی میان اجزای مختلف خط عرضه می‌کند. در سطر زیر از سیدعلی‌اکبر گلستانه این ویژگی در نحوهٔ وصل کلمات «امن» و «پژمرده»، لحاظ شده است.





(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۵۴۴)

میرزاغلامرضا نیز، در بخشی از سیاه‌مشق زیر، همین بلاغت وصل را در پیوند دادن دو واژهٔ «هفت» و «نوشته» به کار گرفته است.



(همان، ص ۴۷۰)

گویی گلستانه به خطّ‌آرایی با این شیوهٔ شاکله‌بندی بیش از دیگران اهمّیّت داده است. در سیاه‌مشق زیر نیز، او واژه‌های «خان» و «حفظه» را با همین سیاق شکلی به یکدیگر وصل کرده است.

(همان، ص ۵۵۹)

عطفِ سازه‌ها به یکدیگر و تقابل‌های دوگانه در ادبیّات و خوشنویسی

از همسانی‌های ساختاری فصل و وصل در ادبیّات و خوشنویسی عطفِ سازه‌ها به یکدیگر در قالب یکی از دوگانه‌های «موازی» و «متضاد» و «متناقض» است. در دوگانه‌های موازی، مواجههٔ دو سازهٔ همسو به گونه‌ای شکل می‌گیرد که هر کدام از طرفین را می‌توان جانشین دیگری کرد و نیازِ متن را به هر دو برآورده کرد؛ در دوگانه‌های متضاد، مواجههٔ دو سازهٔ ناهمسو در قالبی جمع‌پذیر گسترش می‌یابد و سرانجام، در دوگانه‌های متناقض، مواجههٔ دو سازهٔ ناهمسو به شکلی جمع‌ناشدنی و گریزان از یکدیگر پیش می‌رود. نمونه‌های هر کدام از این دوگانه‌های عطف‌شده به یکدیگر را به ترتیب در ابیات زیر می‌توان بازجست:

زاهـدِ خـام کـه انکـارِ مـی و جـام کنـد　　پختـه گـردد چـو نظـر بـر مـی خـام انـدازد

(حافظ، ۱۳۶۹، ص ۲۹۵)

پـسِ زنـدگی یـاد کـن روزِ مـرگ　　چنـانیم بـا مـرگ، چـون بـاد و بـرگ

(فردوسی، ۱۹۷۰، ج ۸، ص ۵۴)

مـؤذّن گریبـان گرفتـش کـه هـین　　سگ و مسجد؟ ای فـارغ از عقـل و دیـن

(سعدی، ۱۳۷۲، ص ۳۹۸)

در خوشنویسی، وصل شاکله‌های هم‌راستای سطح‌به‌سطح یـا دوربـه‌دور، اگـر در یـک جهـت باشند، از نوع تقابلِ شاکله‌های موازی است و اگر هم‌جهت نباشند، از نوع تقابلِ شاکله‌های متضـاد است، امّا وصل دور و سطح به یکدیگر از جنس تقابل شاکله‌های متناقض است. در دو قطعهٔ زیـر از ملک‌محمّد قزوینی و امام‌بردی، که اوّلی دربرگیرندهٔ دو آیهٔ ﴿مِنْ کُلِّ زَوْجٍ بَهِیجٍ﴾ و ﴿مِنْ کُلِّ فَجٍّ عَمِیقٍ﴾ و دومـی تنها شامل آیهٔ دوم است، وصلِ دایره‌های «ق» به «ل» از نوع «تقابل‌های موازی» و وصلِ دایره‌های «ج» بـه «ق» و «ل» از نوع «تقابل‌های متضاد» است.

(سلوتی، ۱۳۸۲، ص ۱۲۱؛ بیانی، ۱۳۲۸، ص ۵۰)

در دو قطعهٔ پیشِ رو نیز وصل الف‌های «بیا» و «جها» در قطعهٔ سمت راسـت از نـوع تقابل‌هـای موازی و وصلِ الف‌های «بنا» و «م» در قطعهٔ سمت چپ از نوع «تقابل‌های متضاد» است.

(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۵، ص ۱۵۸؛ همان، صفحات آغازین)

در این دو قطعه نیز، وصل شاکلهٔ مسطّح «سرکج» به گافِ دوردارِ «گر» و وصل شاکلهٔ عمودی و مسطّح الف به شین مدور و کشیده از نوع تقابل‌های متناقض است.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۱۶۸؛ میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۶۱)

در بررسی این تقابل‌ها، آن‌چه قابل‌ملاحظه است روابطی است که میان برخی از اجزای این مجموعه‌ها، بالاتر از روابط مألوف و عادّی، به وجود آمده و موجب انسجام ساخت درونی اثر شده است، روابطی که، در هر بار دیدن، رشته‌های دیگری از آن‌ها هویدا می‌شود و به گوهر هنری اثر شکل می‌دهند. اوج هنر خوشنویس در این میان آزاد گذاشتن بیننده در فضای متنوّع و متقابل دوگانه‌های شکلی دور و سطح است، چیزی که در حقیقت می‌توان آن را مایهٔ پیوندِ ذوقی و پنهان سازه‌های یک کلّیّت منسجم هنری دانست. قدرت تأثیرگذاریِ این روابط در وجوهِ موسیقاییِ اجزای ادبیّات و خوشنویسی آشکارتر است.

ارزش‌های موسیقایی در فصل و وصل

فصل و وصل یکی از عناصر مؤثّر برای تکوین یا تغییر موسیقی در ادبیّات و خوشنویسی است. با تسلّط بر این شگرد، بهتر می‌توان ملزومات موسیقایی متن‌های شکلی و زبانی و مؤلّفه‌های وزنی و ایقاعی متناسب با شیوهٔ بیان آن‌ها را در اختیار گرفت. این متن‌ها گاهی، مانند قطعه‌های انتزاعی در خوشنویسی یا متونی که ادبیّتِ آن‌ها بر پایهٔ شیوه‌های استطرادی است، در میان جزرومدّ موسیقایی پدید می‌آیند و گاه نیز، مانند قالب کتابت یا نثر و نظم ادب تعلیمی، نیازمند آرامشِ متنی در فضایی یکدست و یکنواخت‌اند. ایجاد سازگاری میان موسیقی و ساختار در این متن‌ها تنها در سایهٔ درک دقیق و درستی از فصل و وصل مجالِ بروز می‌یابد. یکی از مظاهر تصرّف ناگهانی در ریتم شاکله‌ها و رقصان کردن غیرمنتظرهٔ آن‌ها در خوشنویسی وصل دایرهٔ «ی» به واژه‌هایی است که با حروفی چون «ب، ی، ن» آغاز می‌شوند. در قطعات زیر، به نمونه‌هایی از شگردپردازیِ میرعلی هروی و علیرضا عبّاسی در این زمینه توجّه نمایید:

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۵۵)

این وصلِ بلاغی، با فرم پیچانی که دارد، هماهنگ با ظرافتِ گردش‌ها و پیچش‌های موجود در طرح‌های اسلیمی است که از اساسی‌ترین تزئینات تذهیب‌های پیرامون قطعات خوشنویسی است.

(همان، ص ۵۰)

وصلِ دَوَرانی یادشده در دوره‌های تیموری و صفوی حضـور پررنـگ‌تری در آثـار خوشنویسـان دارد و این دوره همان زمانی است که در آن شاهد اوج کاربردِ نقوش اسـلیمی در شـاخه‌های متنـوّع هنرهای تزئینی نیز هستیم. این همزمانی پیوند معنادارِ رواج طرح‌های اسـلیمی را بـا شـکل‌گیری و گسترش چنین وصل خوشنویسانه‌ای بیشتر آشکار می‌سازد.

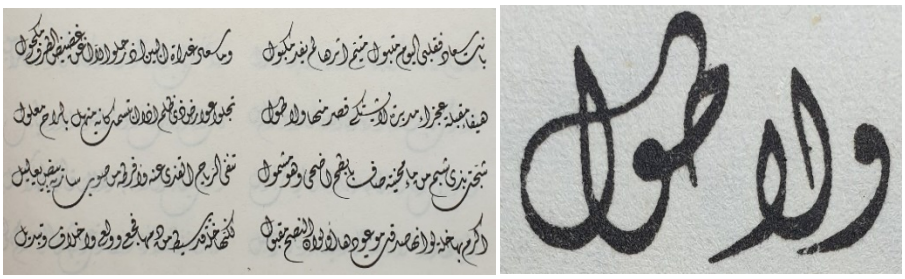
(مرقّع رنگین، ۱۳۷۸، ص ۶۷)

وصل‌هایی را که کارکرد موسیقایی چشمگیری دارند در انواع خطوط و در مواضع گوناگون می‌توان یافت. نمونهٔ زیر، با عبارت «حرره العبد»، یکی از خلّاقانه‌ترین وصل‌های این جرگه در خطّ شکسته است، به قلم درویش عبدالمجید طالقانی:

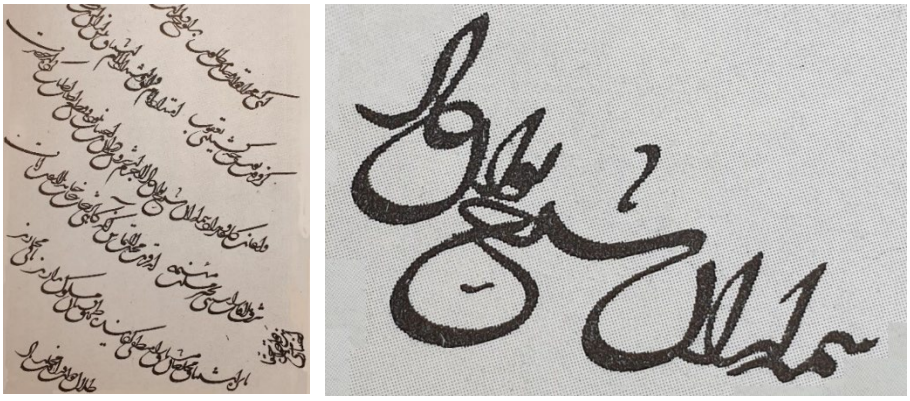
(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۶۱۸)

در قطعات پیشِ رو، نمونه‌های دیگری از این نوع وصل دوّار و پیچنده در خط‌های «اجازه» و «دیوانی» و «تعلیق»، نمایان است که می‌توان آن‌ها را از رقصان‌ترین خطوط جهان شمرد:

(هاشم محمد الخطّاط، ۱۳۶۲، ص ۶۴)



(همان، ص ۴۸)



(*بوستان خط*، ۱۳۵۸، ص ۷۸)

قابلیّت سازه‌ها در پذیرش فصل و وصل

معرفت به فصل و وصل شاکله‌ها از مهم‌ترین اسرار بلاغت خوشنویسانه است. این معرفت مستلزم شناخت طبیعت جوهری و خصوصیّات نوعیِ شاکله‌ها و آگاهی از ظرفیّت فصل‌پذیری و وصل‌پذیری آن‌هاست که تشخیص آن طبعی نقّاد و ذهنی وقّاد می‌طلبد. چنین ذهنی در گرو تکرار وصل و فصل‌های دست‌فرسوده و کلیشه‌شدهٔ چندصدساله و استخدام آن‌ها در همان شبکه‌های تثبیت‌شدهٔ سنّتِ قدمایی نمی‌ماند، بلکه، با وقوف بر اصول شاکله‌پردازی و هندسهٔ وصل و فصل شاکله‌ها، همواره به دنبال ایجاد راه‌های تازه و کشف شبکه‌های جدید و نظام‌های نوین در همنشینی و جانشینی شاکله‌ها برای آفرینش فرم‌های بدیع و ابتکاری خواهد بود. او آگاه است که فصل در خوشنویسی موجب خلوت، وضوح، شفافیّت و هیبت بیشتر شاکله‌ها و ایجاد فضای قرار و وقار و انبساط و فرح می‌شود و وصل امکان تصرّف بیشتر خوشنویس را در شکل شاکله‌ها فراهم می‌آورد تا هویّت مستقل آن‌ها را به سود فرم متحول سازد و در سایه‌ای از ابهام فروبرد. برای مثال، خوشنویس در قطعهٔ ترکیبی زیر، با توجّه به ظرفیّت‌های وصل و احاطه بر دقایق آن و رموز ترکیب‌بندی، فرمی ابهام‌آمیز از شاکلهٔ «چراغ» را در مجاورت شاکلهٔ «بمیرد» نشانده تا مخفی‌ماندگیِ حرف «ر» در دل «غ» با قرینهٔ حرف «ر» در واژهٔ «بمیرد» بازیافته شود و ترکیبِ کلّی اثر نیز، با استقرار بجای کشیده‌ها در کنار سایر اجزا، به تناسب برسد. البتّه شکل کلّی اثر هم، که به هیئت چراغ درآمده، دیگر قرینهٔ تعبیه‌شده در این قطعه است.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۹۷)

وصل «المجید» بـه «فـی»، چنان‌کـه در رقـم زیـر از درویـش دیـده می‌شـود، نتیجـهٔ تشـخیص خوشنویسانهٔ او در وصل‌پذیر بودن این دو شاکله به یکدیگر است. این تشـخیص بـر پایـهٔ اولویّـت ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ خط، نسبت به ارزش‌های ارجـاعیِ آن در انتقـال مفـاهیم، نـزد او شـکل گرفته است.

(مشعشعی، ۱۳۹۱، ص ۴۹۲)

در این رابطه، به نظر می‌رسد اولویّت‌سنجی درویش مبنایی بجا و درخور دارد، اگر چه برخی بر این باورند که چنین وصل‌هایی موجب مشتبه شدن شاکله‌ها و اختلال در فرایند خوانایی می‌شود. کسانی که چنین می‌اندیشند در تحلیل خود نقشی فراتر از ارجاع و ارتباط برای خط قائل نیستند، در حالی که خط نیز، همانند زبان، نقش‌های گوناگونی دارد و همان‌گونه که نقش ادبیِ زبان مجزّا از نقش ارجاعی آن قابل بررسی است، نقش خوشنویساییِ خط را نیز باید جداگانه از نقش ارجاعی آن بررسی کرد. رسالت نخست خوشنویسان در قطعه‌نگاری‌ها خیال‌پردازی با شاکله‌ها و ایجاد ابهام‌های هنری و آفرینش‌های چند لایه است. در این حالت، مخاطب، برای درک مقاصد خوشنویس، باید به قرینه‌ها توجّه کند. به عنوان مثال، در قطعهٔ فوق، برای شناساییِ شاکلهٔ وصل‌شده به «المجید» و مشتبه نشدن شاکله‌های «بی» و «فی»، باید به قرینهٔ «سنه» که در ادامه آمده توجّه کرد که در این صورت پی خواهیم برد که خوشنویس با عبارت «نمقه العبد، عبدالمجید فی سنه ۱۱۸۳» بر پایان اثر رقم زده است. لفظ «سنه»، به شیوه‌ای که در این قطعه نوشته شده، خود از شاکله‌های متشابه است که فضائلی استفاده از آن و نظایر آن را یکی از نقص‌های شکسته‌نویسیِ درویش می‌داند و اعتقاد دارد «این شکل که برای حرف (نون) و (سد، شد) و (سند، شند) و (سنه) و (شه) استعمال کرده‌اند و دیده‌ایم، در حالی که فقط برای نون باید به‌کار برد و بس» (فضائلی، ۱۳۹۰، ص ۶۴۰). فضائلی در حالی استفاده از شاکله‌های متشابه را نقصی در کار شکسته‌نویسان می‌داند که وجود دلالت‌های چندگانه خود از جمله ویژگی‌های بسیار مهمّی است که به آثار ادبی و هنری ادبیّت و اعتبار هنری می‌بخشد. این ویژگی در ادبیّات و خوشنویسی موجب توسعهٔ قابلیّت‌های زبان و خط می‌شود و شیوه‌های بیان را در آن‌ها گسترش می‌دهد و زمینهٔ آفرینش تصاویر بکر و بدیع را در عالم خیال فراهم می‌کند و، در صورت استفادهٔ بجا از آن، مخاطب آگاه نیز، در مواجهه با آثار خوشنویسی و ادبی، هرگز دچار سردرگمی نخواهد شد، چرا که دلالت‌های چندگانه تنها در سطح واژه‌ها و شاکله‌های منتزع از متن‌های زبانی یا شکلی وجود دارند که با مراجعه به بافت خود متن گره از

آن‌ها گشوده می‌شود. با این توصیفات، وجود شاکله‌های متشابه در آثار خوشنویسانی چون درویش عبدالمجید طالقانی نه‌تنها نقص و عیب نیست، بلکه باید آن را از امتیازات برجستهٔ آفرینش‌های هنریِ این خوشنویسان به حساب آورد.

فصل‌های بلاغی و خیال‌انگیز

یکی دیگر از شگردهای ارزشمندی که خوشنویسان، همانند اهل سخن، آن را با انگیزه‌های بلاغی در آثار خویش به کار می‌گیرند فصل‌های بلاغت‌افزا و خلّاقانه است، چنان‌که میرعلی هروی، در چلیپای پیش رو، برای تنظیم استقرار کشیده‌ها، شاکلهٔ «آبرو» را به شکل منفصل نگاشته است تا بدین ترتیب حرف «ب» قابلیّت کشیده شدن یابد و در مناسب‌ترین مکان در بالای کشیدهٔ «شه» قرار گیرد.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۱۰۱)

میرعلی هروی را باید یکی از بزرگان بلاغت‌ورزی در خط دانست. دقّت در خطّ بلیغ او، به ویژه در قالب چلیپا، و مقایسهٔ آن با آثار متقدّمان و معاصران او در این قالب، این نکته را آشکار می‌کند که او در قلم‌رانی‌های خویش شیوه‌ای بلاغی‌تر را نسبت به آنان در پیش گرفته است. در چلیپایی که در ادامه خواهد آمد، او، با راهکاری مؤثّر و هوشمندانه، با جدا نوشتن شاکلهٔ «دی» از

«شب» در کلمهٔ دیشب، تکرار موزون و خیال‌انگیز دایرهٔ «ی» را در دو محور عمودی و مورّب چلیپا گسترش داده است.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲، ص ۵۰)

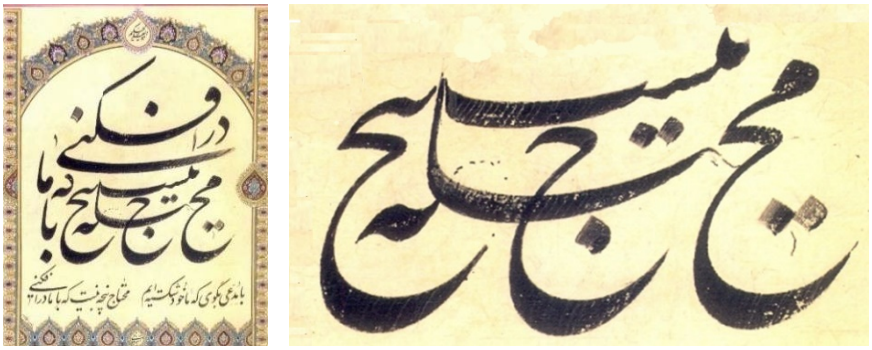
نمونهٔ دیگری از فصل خوشنویسانه در چلیپای زیر قابل‌مشاهده است که خوشنویس در آن، به منظورِ تقویّت ساختِ شبکه‌ای درون چلیپا، شاکلهٔ «کعبه» را از راه شگرد فصل به گونه‌ای اجرا کرده است که با شاکلهٔ «عجز» ارتباطی تصویری از جنس شباهت برقرار نماید.

(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۴۰)

حضور مؤثّر شگرد فصل در برخی از آثار چنان است که گویی تمامیّت هنری خود را از همین شگرد به دست آورده‌اند. به عنوان نمونه، شکل‌بندی و ساختِ هنریِ قطعهٔ ثلث زیر، با متن زبانیِ ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾، این‌گونه به نظر می‌رسد که تنها بر پایهٔ فصل در کلمات «لعلی» و «خلق» پدید آمده است. با وجود این، تکرار فراوان این نوع از فصل‌ها در خطّ ثلث از ظرفیّت اعجاب‌برانگیزی آن‌ها کاسته است. در ادامه، به بررسی نمونه‌های بدیع‌تری از این نوع فصل در نستعلیق می‌پردازیم.

(هاشم محمد الخطّاط، ١٣٦٢، ص ٢٧)

در اثر زیر، خوشنویس، در ترکیب‌بندیِ عبارت «محتاج پنجه نیست»، با فصل در واژه‌های «محتاج» و «پنجه»، فرصت ردیف شدنِ سه دایرهٔ هم‌شکل را در کنار دو کشیدهٔ همسو فراهم آورده است:



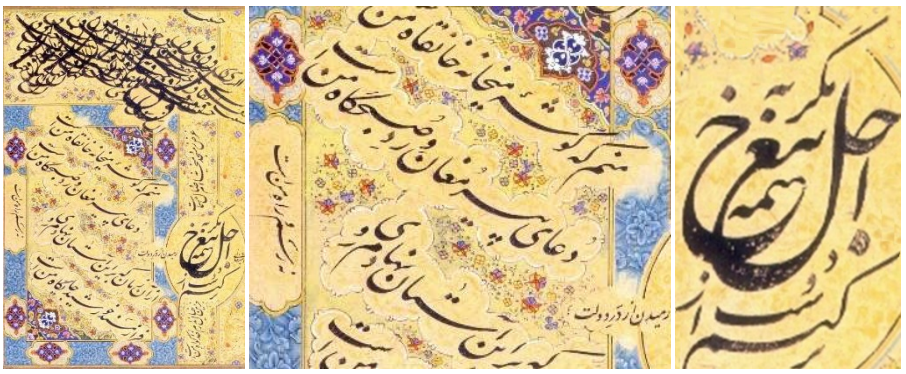
(امیرخانی، ١٣٩٥، ص ١٦٩)

در دو قطعهٔ زیر نیز نوظهوری فصل‌ها در دو واژهٔ «یعلمون» و «اعضا» قابل‌ملاحظه است.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۱۰۷)

(همان، ص ۷۹)

در قطعهٔ پیش رو، افزون بر وصلِ مزدوجِ مقلوب در عبارت «تیغ اجل»، دو نوع فصل در ساخت مصراع و کلمه رخ داده‌است. از سویی مصراع «رمیدن از درِ دولت نه رسم و راه من است» دچار انفصال شده و دو نیمهٔ آن هر کدام مجزّا در دو سمت اثر قرار گرفته، از سوی دیگر، شکلِ منفصلِ واژهٔ «خیمه» ریتم دوایر پیش از خود را کامل کرده است.



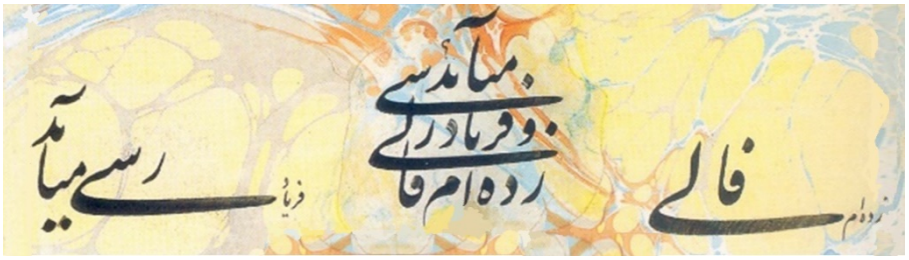
(همان، ص ۵۳)

برخی از فصل‌های خوشنویسانه در ساختِ شاکله‌ها رخ نمی‌دهند، بلکه در فضای میان آن‌ها واقع می‌شوند و فاصلهٔ بین دو شاکله یا دو گروه از شاکله‌ها را بیشتر می‌کنند. یکی از مواضع زیبای این نوع از فصل‌های هنری انفصال در میانهٔ مصراع‌های چلیپای شکسته است که در مصراع چهارم چلیپای زیر، از محمّد حیدری، قابل‌مشاهده است:

(خیّام نیشابوری، ۱۳۹۴، ص ۱۲)

گاهی نیز چنین فصل‌هایی در میانهٔ یک مصراع، با نوشتن مصراعی دیگر یا نوشتن کامل همان مصراع در فاصلهٔ دو نیمهٔ جداشده، شکل می‌گیرد.

(امیرخانی، ۱۳۹۴، ص ۱۴۲)



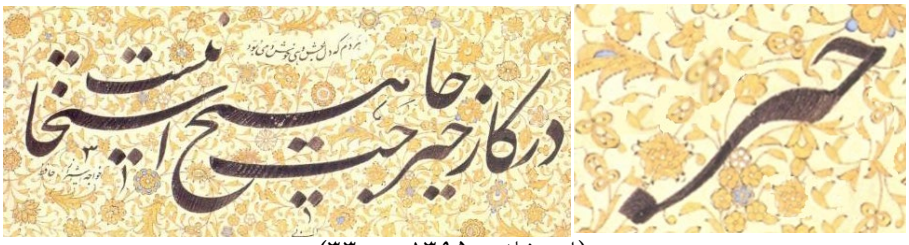
(امیرخانی، ۱۳۹۰، ص ۷۱)

فصلِ سرکج در خط شکسته امری متداول و معمول است، امّا در نستعلیق، نوعی تصرّف بلاغی به حساب می‌آید که اعمال آن دقّت و ذوق بسیار می‌طلبد و در هر موقعیّتی به موفّقیّت نمی‌انجامد.

(امیرخانی،۱۳۹۵، ص ۱۶۴و۱۶۵)

دامنهٔ بلاغت فصل و وصل در خوشنویسی بسیار گسترده است. این شگرد هنری حتّی نقطه‌ها را نیز فرا گرفته و خوشنویسان نکته‌سنج، با استقرار نقاط در مواضع خاص، خطّی بلیغ‌تر ارائه کرده‌اند. به دو نمونه از این نقطه‌گذاری‌های بلاغی توجّه نمایید:

(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۵۲)



(امیرخانی، ۱۳۹۵، ص ۳۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌های این پژوهش، بسیاری از تجربه‌های زیبایی‌شناسانهٔ ادبیِ فصل و وصل در قطعاتِ خوشنویسی مابازای بصری دارند. متن‌های شکلی خوشنویسان، همانند متون زبانی

شاعران، چنان با فصل و وصل درآمیخته‌اند که به جرئت می‌توان گفت بخش بزرگی از ادبیّت و خوشنویسایی این متون مرهون همین عنصرِ بیناهنری است. این همسانی ساختاری از آن‌جا ریشه می‌گیرد که خط نیز، همانند زبان، دستگاهی درون‌زاست و، به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه یا ادبی، هر دو امکان تحوّل و بازسازی را در خود فراهم می‌کنند و قابلیّت سامان‌یابی را در دو نظام فصاحت و بلاغت می‌یابند.

تحلیل شواهدِ ارائه‌شده در این پژوهش ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که در ادبیّات و خوشنویسی فصل و وصل فصاحی اصولی وضعی و وظیفه‌ساز دارد و در مصادیقی تکراری و محدود تحقّق می‌یابد، امّا فصل و وصل بلاغی دارای اصولی وجهی و وظیفه‌پذیر است که در مصادیقی منحصربه‌فرد و نامحدود محقّق می‌شود. در فصل و وصل بلاغی، نقش ادبی و خوشنویسانهٔ خطّ و زبان بیش از نقش ارجاعی آن مدّنظر است. خوشنویسان و شاعران و نویسندگان نثرهای ادبی در موارد فراوانی، با توجّه بیشتر به قیاس‌های پوشیده و مستحسنِ بلاغی در فصل و وصل، از قیاس‌های آشکار فصاحی روی گردانده‌اند.

احیا کردن ساختارهای بلاغی کهن و افزودن حالات و ظرفیّت‌های جدید به وصل و فصل‌های نادرِ غیرقیاسیِ گذشته و پیوند زدن آن‌ها به شبکهٔ تناسب‌های درهم‌تنیدهٔ آثار امروز از دیگر رویکردهای مشترک بزرگان ادبیّات و خوشنویسی در تعامل است.

قواعد فصل و وصل در ادبیّات و خوشنویسی یقینی و ثابت نیست و با توجّه به بافت موقعیّتیِ هر اثر قابل‌عدول است. این سیاق متن شکلی یا زبانی است که وجود داشتن یا نداشتن فصل و وصل را تعیین می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) خلوت و جلوت، در کنار سواد و بیاض، از اصطلاحات رایج پیرامون فضاهای سیاه و سفید در خوشنویسی است. خلوت فضای خالی و سفیدی‌های میان کلمات است و جلوت جلوه‌گری سیاهی کلمات؛ بیاض سفیدیِ داخلِ حلقه‌های حروفی چون صاد و ضاد و... است، در مقابل سیاهی خط یا سواد.

(۲) حالتِ شاکله‌ها در خوشنویسی، همانند حالت چهره‌ها در نقاشی، بیانگر چندوچونی شکل و نحوهٔ آرایش و جای‌گیری و قرار شاکله‌ها درانتقال احساس و عاطفه‌ای است که در آن‌ها پنهان است. همان‌طور که چهرهٔ اشخاص در حالت‌های متفاوتی قابل‌ترسیم است، صورت شاکله‌ها نیز در حالت‌های مختلفی قابل‌خوشنویسی است. خوشنویس آفرینشگر، با بهره‌گیری از ذوق و نبوغ خود و تغییر درسیاق و ساختار ریتم و اندازهٔ زاویه، شیب، امتداد، ضخامت و طول شاکله‌ها و تصرّفاتی چون فصل و وصل، تقدیم و تأخیر، حشو و حذف و ... ،

می‌تواند طیفِ وسیعی از حالت‌ها را با غلظت‌های مختلف، بسته به موقعیت، در شاکله‌ها برانگیزد و بیدار کند: شاکله‌های هوشیار، شاکله‌های نیم‌خواب، شاکله‌های ایستا، شاکله‌های چابک، شاکله‌های سخت و محکم، شاکله‌های نرم و شیرین، شاکله‌های منبسط، شاکله‌های منقبض و ... .

(۳) «شمره» در خوشنویسی به بخشِ پایانیِ دوایر گفته می‌شود.

منابع

آقایی، مهرداد و دیگران (۱۴۰۰)، «تکنیک زبانی و معناسازی تکواژ دستوری واو در قرآن کریم و دیوان حافظ شیرازی»، *فصل‌نامهٔ علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی*، س ٤، ش ۸، زمستان، ص ۱-۱۹.

ابن‌خلدون، عبدالرّحمن (۱۳۸۲)، *مقدّمهٔ ابن‌خلدون*، ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی، تهران: علمی و فرهنگی.

ابن‌مقله (بی‌تا)، *اصناف الکتاب*، نسخهٔ خطّی موجود در خزانهٔ عامهٔ رباط الفتح در مغرب اقصی، شمارهٔ ۱۷۲۳.

ـــــــ (بی‌تا)، *فی علم الخطّ و القلم*، نسخهٔ خطّی موجود در دارالکتب مصر، شمارهٔ ١٤.

ـــــــ (بی‌تا)، *مقدمة فی الخط*، نسخهٔ خطی موجود در خزانهٔ عامهٔ رباط الفتح در مغرب اقصی، شماره ١٦٢٤

ـــــــ (بی‌تا)، *میزان الخط*، نسخهٔ خطّی موجود درمکتبهٔ عطارین تونس.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۷۵)، *سروِ سایه‌فکن*، خوشنویس: غلامحسین امیرخانی، تهران: انتشارات یزدان.

امیرخانی، غلامحسین (۱۳۹۰)، *صحیفهٔ هستی، قطعات منتخب*، تهران: انتشارات کلهر.

ـــــــ (۱۳۹۴)، *مشق نام لیلی؛ منتخب قطعات با مقدّمهٔ جواد بختیاری، کرمعلی شیرازی، فلسفی*، تهران: یساولی.

ـــــــ (۱۳۹۵). *عرصهٔ سیمرغ، قطعات نفیس*، با مقدّمهٔ علی شیرازی، تهران: رواق هنر.

باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵)، *آداب‌المشق*، تهران: یساولی.

بارت، رولان (۱۳۹۹)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران: علمی و فرهنگی.

بوستان خط (قطعات نفیس از خطّاطان قدیم) (۱۳۵۸ (تاریخ مقدّمه))، تهران: انتشارات کتابخانهٔ مستوفی.

بیانی، مهدی (۱۳۲۸)، *فهرست نمایشگاه خطوط خوش نستعلیق کتابخانهٔ ملّی*، تهران: کتابفروشی علی‌اکبر علمی و شرکا.

تولستوی، لئون (۱۳۶۴)، *هنر چیست*، ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران: امیرکبیر.

جاحظ، عمرو بن بحر (۲۰۰۲)، *البیان و التّبیین*، قدّم لها و بوّبها و شرحها الدکتور علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبة الهلال.

جرجانی، عبدالقاهر (بی‌تا)، *دلائل الإعجاز فی القرآن*، قرأه و علّق علیه محمود محمّد شاکر، قاهرة: مکتبة الخانجی.

حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۶۹)، *دیوان*، به تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۷)، *دستور زبان فارسی؛ حروف اضافه و ربط*، تهران: سعدی.
خیّام نیشابوری، عمر (۱۳۹۴)، *چارانه‌های خیّام*، نسخهٔ محمّدعلی فروغی، به خطّ محمّد حیدری، با دیباچهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: محمّد حیدری مدوییه.
خیّامپور، عبدالرّسول (۱۳۸۲)، *دستور زبان فارسی*، تبریز: ستوده.
راوندی، محمّد بن علی بن سلیمان (۱۹۲۱)، *راحة الصّدور و آیة السّرور*، به تصحیح محمّد اقبال، لیدن: مطبعهٔ بریل.
رید، هربرت (۱۳۷٤)، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
سارتر، ژان پل (بی‌تا)، *ادبیّات چیست*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمان.
سعدی، مصلح بن عبداللّه (۱۳۷۲)، *کلّیّات*، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
سکّاکی، ابی یعقوب (۲۰۰۰). *مفتاح العلوم*، حقّقه و قدّم له و فهرسه الدکتور عبد الحمید هنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیة.
سلطانعلی مشهدی (۱۳۳۵)، *صراط السطور*، تهران: یساولی.
سلوتی، رحیم (۱۳۸۲)، *میراث جاوید، پژوهش‌نامهٔ خطّ نستعلیق*، تهران: گنجینهٔ فرهنگ.
شاملو، احمد (۱۳۸۴)، *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها*، تهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۱)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
ـــــــ (۱۳۹۲)، *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *معانی*، تهران: میترا.
عسکری، ابی هلال الحسن (۱۴۱۹ ق)، *کتاب الصّناعتین*، تحقیق: علی محمّد البجاوی و محمّد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المکتبة العصریه.
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۳)، *منطق الطّیر*، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۷۰)، *شاهنامه*، مسکو: آکادمی علوم اتّحاد شوروی، ادارهٔ انتشارات ادبیّات خاور.
فضائلی، حبیب‌اللّه (۱۳۶۲)، *تعلیم خط*، تهران: سروش.
ـــــــ (۱۳۹۰)، *اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی*، تهران: سروش.
فلسفی، امیراحمد (۱۳۷۷)، *کتاب کشیده*، تهران: یساولی.
قلقشندی، احمد (بی‌تا)، *صبح الاعشی فی صناعة الانشاء*، شرحه و علّق علیه و قابَلَ نصوصه محمّد حسین شمس الدّین، بیروت: دار الکتب العلمیة.
کرس، گونتر و ون لیوون، تئو (۱۳۹۶)، *خوانش تصاویر*، ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
کلک مستی (قطعات منتخب خوشنویسی به مناسبت چهارصدمین سال شهادت استاد کل میرعماد قزوینی)

(۱۳۸۳)، قزوین: انجمن خوشنویسان قزوین.

مجنون رفیقی هروی (بی‌تا)، *رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی*، بـه گـردآوری رضـا مایـل هـروی، کابـل: وزارت اطّلاعات و کلتور، ریاست کلتور و هنر انجمن تاریخ افغانستان.

محمّدی، فرهاد (۱۴۰۰)، «فرایند شکل‌گیری ساخت بلاغی عطف وجوه»، *فصـل‌نامـهٔ علمـی کاوش‌نامـه*، س ۲۲، بهار، ش ٤٨، ص ۱۱۵-۱۳۸.

مرقّع رنگین (منتخبـی از آثـارنفیس خوشنویسـان بـزرگ ایـران تـا نیمـهٔ قـرن چهـاردهم) (۱۳۷۸)، تهـران: انجمـن خوشنویسان ایران.

مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*، تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

میرعلی هروی (۱۳۹۲)، *منتخبی از مرقّعات ایران و هند در موزه‌های جهان*، به گردآوری محمّدمهدی زارع‌دار، کرج: رواق هنر.

میرعماد الحسنی سیفی قزوینـی (۱۳۸۲)، *قطعـات منتخـب اسـتاد بـزرگ خـط نسـتعلیق*، بـا مقدّمـهٔ غلامحسـین امیرخانی، تهران: یزدانی.

میرعماد الحسنی سیفی قزوینی (۱۳۹۲)، *پادشاه ممالک خط*، بـه گـردآوری محمّدمهـدی زارع‌دار، تهـران: هنرکـدهٔ کرج.

وفایی، عباسعلی و سمیّه آقابابایی (۱۳۹۴)، «فصل و وصل از منظر علم معانی و دستور زبان فارسـی»، *دوفصـل‌نامهٔ علوم ادبی*، س ٤، ش ٦، بهار و تابستان، ص ۷-۳۸.

هاشم محمّد الخطّاط (۱۳۶۲)، *قواعد الخطّ العربی*، تهران: ناصرخسرو.

هاشمی، احمد (۱۳۸۲)، *جواهرالبلاغه*، به ترجمه و شرح حسن عرفان، قم: بلاغت.

References

Aghāei, Mehrdād, et al. (2021),"Tecnik-e zabāny va maʾnāsāzi-ye takvājh-e dasturi-ye vav dar ghorān-e karim va divān-e hāfez-e shirāzi (The Linguistic Technique and Semantic Formation of the Grammatical Morpheme Vav in the Holy Qurʾan and the Divan of Hafez of Shiraz)," *Persian Language Studies*, vol. 4, no. 8, p. 1-19.

Ahmadi, Bābak (2003), *Sākhtār va taʾvil-e matn* (*Structure and Interpretation of Text*), Tehrān: Markaz.

Al-Jahiz, ʿAmr ibn Bahr (2002), *al-Bayān wa-l-Tabyin*, Edited, classified, and annotated by Dr. Ali bou Molham, Beirut: Dār wa maktabat al-Helāl.

Al-Jurjāni, Abd al-Ghāher (n. d.), *Dalā'il al-I'jaz fi al-Qur'an*, Reviewed and Annotated by Mahmoud Muhammad Shāker, Cairo: Maktabat al-Khānji.

Amirkhāni, Gholām-Hoseyn (2015), *Mashgh-e nām-e leyli* (*Practicing the Name of Leyli*), Tehrān: Yassāvoli.

_____ (2016), *Arse-ye Simorgh: Ghata-at-e Nafis (The Realm of Simorgh: Fine Pieces)*, Tehrān: Ravāgh-e honar.

_____ (2011), *Sahife-ye hasti (The Booklet of Existence)*, Tehrān: Kalhor.

Askari, abu Helāl al-Hasan (1998), *Ketāb al-Sanā'a'tayn*, ed. Ali Mohammad al-Bajāwi & Mohammad Abu al-fazl ebrāhim, Beirut: al-Maktabata al-'asriyya.

Attār, Farid al-Din (2004), *Mantegh al-Teyr*, ed. Mohammad Rezā Shafiei Kadkani, Tehrān: Sokhan.

Bābāshāh Isfahani (1956), *Ādāb al-mashgh*, Tehrān: Yassāvoli.

Barthes, Roland (2020), *Mabāni-ye neshāneshenāsi (Elements of Semiotics)*, trans. Sādegh Rashidi & Farzāne Dousti, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Bayāni, Mehdi (1949), *Fehrest-e Namāyeshgāh-e Khotut-e Khosh-e Nasta'ligh-e Ketābkhāne-ye Melli (Catalogue of the Exhibition of Nasta'liq Masterpieces, National Library of Iran)*, Tehrān: Ketābforoushi-ye Ali-Akbar-e Elmi.

Bustāne khat (1959), *Ghata'āt-e Nafis az Khattātān-e Ghadim (Masterpieces of Classical Calligraphers)*, Tehrān: Enteshārāte Ketābkhāne-ye mostovfi.

Eslami Nodushan. Mohammad-Ali (1996), *Sarv-e sāye fekan (The Shaded Cypress)*, ca. Gholāmhossein Amirkhāni, Tehrān: Enteshārāt-e yazdān.

Falsafi, Amir-Ahmad (1998), *Ketāb-e Keshideh (The Keshideh Book)*, Tehrān: Yassāvoli.

Fazā'eli, Habibollāh (1983) *Ta'lim-e Khat (Teaching of Calligraphy)*, Tehrān: Soroush.

_____ (2011) *Atlas-e khat: Tahghigh dar Khotout-e Eslāmi (Atlas of Calligraphy: A Study of Islamic Scripts)*, Tehrān: Sorush. .

Ferdowsi, Abol-Ghāsem (1970), *Shāhnāme (The Book of Kings)*, Moscow: Academy of Sciences of the USSR, Department of Eastern Literature Publications.

Ghalghashandi, Ahmad (n. d.), *Subh al-A'shā fi sanā'at al-Enshā*, Edited, annotated, and compared

with texts by Mohammad Hossain Shams al-Din, Beirut: Dār al-kutub al-elmiyya.

Hāfez, Shams al-Din (1990), *Divān*, ed. Mohammad Ghazvini & Ghāsem Ghani, Tehrān: Zavvar.

Hāshem Mohammad al-Khattāt (1983), *Ghawā'ed al-Khat al-'Arabi*, Tehrān: Nāser Khosrow. .

Hāshemi, Ahmad (2003), Jawāher al-Balāgha, trans. & Commentary Hasan Erfān, Ghom: Balāghat.

Ibn-e Khaldun, 'Abd al-Rahmān (2003) *Moghaddame,* trans. Mohammad Parvin-e Gonābādi, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Ibn-e Moghle, Mohammad (n. d.) *Asnāf al-Kuttab (Categories of Scribes)*, Manuscript in Library of khazāna Āmma Rabat al-Fath, Morocco, No. 1723.

_____ (n. d.) *Moghaddama fi al-Khat (Introduction to Calligraphy),* Manuscript, in Library of khazāna Āmma Rabat al-Fath, Morocco, no. 1624.

_____ (n. d.), *Fi 'Elm al-Khatt wa-l-Ghalam (On the Knowledge of Calligraphy and Pen)*, Manuscript, Dār al-kutub, Egypt, No. 14. .

_____ (n. d.), *Mizān al-Khat (The Measure of Calligraphy)*, Manuscript, Library of Attārin, Tunisia.

Kelk-e masty: *Ghataāt-e Montakhab-e Khoshnevisi be Monāsebat-e Chahārsadomin sāl-e Shahadat-e Ostād-e Kol Mir Emād-e Ghazvini.* (*The Intoxication Pen: Selected Calligraphic Works on the 400th Anniversary of Mir-Emad Qazvini*) (2004), Ghazvin: Anjoman-e Khoshnevisān-e Ghazvin.

Khatib Rahbar, Khalil (1988), *Dastur-e Zabān-e Fārsi:* Horouf-e Ezāfe va Rabt *(Persian Grammar: Prepositions and Conjunctions)*, Tehrān: Sa'di.

Khayyām neyshaboori, Omar (2015) Chārāne-hā-ye khayyam. ed. Mohammad ali forooghi. ca. Mohammad heydari. Tehrān: Mohammad heydari.

Khayyāmpour, Abdol-Rasoul (2003), *Dastur-e Zabān-e Fārsi (Persian Grammer)*, Tabriz: Sotoodeh.

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van (2017), *Khānesh-e tasāvir (Reading images),* trans, Sajjād kabgāni, Tehrān: Honar-e no.

Majnun Rafighi Heravi (n. d.), *Resāle-ha-ye Khatt-e Majnun Rafighi Heravi (Calligraphy Treatises*

of Majnun Rafiqi Heravi), Collected by Reza Mayel Heravi, kābol: Vezārat-e Etelā'āt va Kaltur, Riyasat-e Kaltur va Honar-e Anjoman-e Tārikh-e Afghānestān.

Mir'Ali Heravi (2013), *Montakhabi az Moraghaāt-e irān va hend dar Mouze-hā-ye Jahān (Selected Albums of Iranian and Indian Calligraphy in World Museums)*, Compiled by Mohammad mehdi zāre'dār, Karaj: Ravāgh-e Honar.

Mire'mād al-Hasani Seyfi Ghazvini (2003), *Ghta'āt-e Montakhab-e Ostād-e Bozorg-e Khatt-e Nasta'ligh (Selected Works of the Great Master of Nasta'liq Script)*, Tehrān: Yazdāni.

_____ (2013), *Pādeshāh-e Mamālek-e Khat (The King of the Realms of Calligraphy)*, Compiled by Mohammad-mehdi Zāre'dār, Tehrān: Honarkade-ye Karaj.

Mohammadi, Farhād (2021), "Farāyand-e Sheklgiri-ye Sākht-e Balāghi-ye Atf-e vojuh (The formation of conjunctive rhetorical structures)," Kāvoshnāmeh, vol. 22, no. 48, p. 115-138.

Moragh'e Rangin: Montakhabi az Āsār-e Nafis-e Khoshnevisān-e Bozorg-e Irān tā nime-ye Gharn-e Chahārdahom (Selected Colorful Album: Selected Works of Iranian Master Calligraphers up to the Mid-14th Century) (1999), Tehrān: Anjoman-e Khoshnevisān-e Iran.

Mosha'sha'i, Gholāmrezā (2012), *Ahvāl va Āsār-e Darvish Abd al-Majid Tāleghāni*, Tehrān: Majles Library.

Rāvandi, Mohammad (1921), *Rāhat al-Sudur wa Āyat al-Surur*, ed. Mohammad Eqbal, Leiden: Brill.

Read, Herbert (1995), *Man'i-ye Honar (The Meaning of Art.)* trans. Najaf Daryābandari, Tehrān: Elmi o Farhangi.

Sa'di, Mosleh ibn Abdollāh (1993), *Kolliyāt (Collected Works).* ed. Mohommad-Ali Foroughi, Tehrān: Amir Kabir.

Sakkāki, Abu ya'ghoob (2000), *Miftāh al-Ulum*, ed. Abd al-Hamid Hendāwi, Beirut: Dār al-kutub al-'Elmiya.

Salvati, Rahim (2003), *Mirās-e Javid: pazhooheshnāme-ye khatt-e nasta'ligh (Eternal Heritage: A Research Compendium on Nasta'liq Script)*, Tehrān: Ganjine-ye Honar.

Sartre, Jean Paul (n. d.), *Adabiyāt Chist (What Is Literature?),* trans. Abolhassan Najafi and Mostafā Rahimi, Tehrān: Zaman.

Shafi'i Kadkani, Mohammad-Rezā (2002), *Moosighi-ye She'r (The Music of Poetry)*, Tehrān: Agah.

_____ (2013), *Ba Cheragh va Āyeneh (With the Lamp and the Mirror)*, Tehrān: Sokhan.

Shamisā, Sirous (2007), *Ma'āni (Rhetorical Semantics)*, Tehrān: Mitrā.

Shāmlou, Ahmad (2005), *Majmoo'e-ye Asār, Daftar-e yekom: Ash'ār (Collected Works, Volume One: Poems)*, Tehrān: Negah.

Sultān-Ali Mashhadi (1956), *Serāt al-Sotur (The Path of Lines)*. Tehrān: Yassāvoli.

Tolstoy, Leo (1985), *Honar chist? (What Is Art?)*. trans. Kāveh Dehgān, Tehrān: Amir Kabir. .

Vafāei, Abbās-Ali & Aghābābāyi, Somayyeh (2015), "Fasl va Vasl az Manzar-e Elm-e Ma'āni va Dastur-e Zabān-e Fārsi (Fasl and Vasl from the Perspective of Semantics and Persian Grammar)," Literary Sciences, voi. 4, no. 6. p 7-38.