مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعه خط کوفی کتاب التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه به مثابهٔ نمَونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران

چکیده

نسخهٔ معروف التریاقِ موجود در کتابخانه ملی فرانسه که به وسیلهٔ محمد بن ابی‌الفتح عبدالوهاب بن ابی‌الحسن بن ابی‌العباس احمد در ربیع‌الاول ۵۹۵ به خط کوفی ایرانی (منکسر) کتابت و مصورسازی شده‌است، به سبب زیبایی نوشتار و تصویرهای صفحه‌هایش شهرت یافته‌است. صفحه‌آرایی نسخه که با محوریت چینش نوشتار و تلفیق خلاقانه آن با تصاویر تنظیم شده، به عنوان نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران قابلِ تأمل است. هدف از بررسی این نسخه تحلیل خط و عناصر تایپوگرافی نسخه و معرفی به عنوان منبعی الهام‌بخش برای تایپوگرافی معاصر است. تایپوگرافی به عنوان شاخه‌ای از گرافیک دارای اصول و قواعد مشخصی است که رعایت آن‌ها در یک اثر هنری، آن را به یک اثر برجسته تبدیل می‌کند. نسخه التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه میزان بالایی از این شاخصه‌ها را دارد. چیدمان اصولی و سنجیده نوشتار، تنوع اندازه قلم در سطرها، تنوع رنگی و ترکیب‌بندی بدیع سبب شده نسخه از جنبهٔ گرافیکی بسیار گران‌مایه باشد. در چینش حروف، واژه‌ها و سطرها فضای مثبت و منفی با دقت تنظیم شده‌است. تناسب فرمی در خوش‌نویسی نسخه به خوبی رعایت شده‌است و عناصر ترکیب‌بندی دارای حُسن هم‌جواری هستند. در این پژوهش، افزون بر بررسی خط کوفیِ نسخه، ویژگی‌های گرافیکی و تایپوگرافی آن نیز مورد بررسی قرار گرفته‌است. بر این مبنا، مقالهٔ حاضر در پی بررسی آن است که نسخه موردِ اشاره با چه نوعی از خط کوفی کتابت شده‌است؟ تا چه اندازه از خوانش و تنفس بصری برخوردار است؟ خط کرسی، فاصله سطرها، کرنینگ، تراکینگ و ساختار نوشتار به چه شکل است؟ روش پژوهش مقاله حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. روش تجزیه و تحلیل آثار

زهرا شکری
دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Zahra.shokri@modares.ac.ir

محمد خزایی
استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

khazaiem@modares.ac.ir

سید ابوتراب احمدپناه
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

ahmadp_a@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۱۰

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41566.1179

بـر مبنـای پژوهش‌هـای کیفـی و از جنبـهٔ هـدف، بنیادیـن اسـت. نتیجـه ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد نسـخه التریـاق موجـود در کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تایپوگرافـی در تاریـخ خوش‌نویسـی ایـران، دارای خوانـش بصـری مناسـبی اسـت و پیـام نوشـتار بـه خوبـی درک می‌شـود. همچنیـن، افـزون بـر رعایـت اصـول تایپوگرافـی، دارای ساختارشـکنی‌های خلاقانـه‌ای در ترکیب‌بنـدی اسـت کـه نسـخه را در تاریـخ نسخه‌نویسـی ایـران متمایـز می‌کنـد و می‌توانـد منبـع الهـام بسـیاری از تایپوگرافی‌هـای معاصـر باشـد.

واژه‌هـای کلیـدی: تایپوگرافـی، تاریـخ تایپوگرافـی، خـط، نسـخه، نسـخه التریـاق.

مقدمه

شـاید بـه نظـر برسـد بـرای خوانـش یـک متـن، زیبایـی تأثیـر چندانـی نداشـته باشـد و آشـکار بـودن خـط بـرای درک پیـام متـن کافـی اسـت. ولـی هنرمنـدان بـر اسـاس تجربـه بـه ایـن امـر آگاهـی دارنـد کـه زیبایـی همـواره تأثیـر بسـیاری در جلـب توجـه مخاطـب و درک متفـاوت و عمیق‌تـری از نوشـتار داشته‌اسـت. تایپوگرافـی بـا اصـول زیبایی‌شناسـی ویـژهٔ خـود ایـن امـر را امکان‌پذیـر می‌کنـد. تایپوگرافـی از دو جـزء تایـپ (حـروف چاپـی) و گرافـی (نوشـتن و نگاشـتن) تشـکیل شده‌اسـت و بـه معنـای نگاشـتن و آرایـش بـا حـروف چاپـی اسـت (رضایـی نبـرد، ۱۳۸۹: ۴۶). تایپوگرافـی شـامل آثـاری اسـت کـه بـا اسـتفاده از خـط و یـا تلفیـق آن بـا تصویـر، بـا رعایـت اصـول زیبایی‌شناسـی، محتـوا و پیامـی خوانـش یابـد و بیانگـر محتـوا و اطلاعـات نوشـتار باشـد. وظیفـه تایپوگرافـی در ابتـدا خوانایـی سـالم و منطقـی بوده‌اسـت و همـواره بـه مخاطـب بـرای درک اطلاعـات نوشـتار یـاری می‌رسـاند .تمهیداتـی کـه بـا اسـتفاده از یـک تایپوگرافـی خـوب ایجـاد می‌شـود تـا متـن نوشـتار بـه روشـی درسـت خوانـش شـود تـا نوشـتار بـا لحـن ارتباطـی هماهنـگ بـا محتـوای آن، بـا مخاطـب دارای گفتمـان باشـد .عواملـی در ایجـاد یـک تایپوگرافـی اصولی مؤثـر اسـت کـه در تمامـی زبان‌هـای متفـاوت دنیـا بـا هـم مشـترک اسـت و در نظـر گرفتـن آن‌هـا سـبب بـالا بـردن سـواد بصـری مخاطـب و زمینه‌سـاز درک بیشـتر محتـوای نوشـتار می‌گـردد. نـوآوری در تایپوگرافـی بـا بـه کار بسـتن قواعـد موجـود در ایـن بخـش و تحلیـل ذهنـی آن‌هـا بـه دسـت می‌آیـد. قانون‌شـکنی‌های آگاهانـه، یـک طـرح را متمایـز و مشـهود می‌کنـد .بـه یـاد داشـته باشـید کـه یـک طـراح می‌توانـد هـر کاری انجـام دهـد فقـط تـا هنگامی‌کـه در آن هدفمنـدی وجـود داشـته باشـد (سـلنتیس، ۱۳۹۲، ۱۶۴).

پیشینه پژوهش

نسـخهٔ التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه (۵۹۵ هجـری) بـا وجـود دارا بـودن ویژگی‌هـای نغـز و ترکیب‌بندی‌هـای پربـار و همچنیـن تایپوگرافـی بی‌همتا، از جنبـهٔ تایپوگرافی و ابعـاد گرافیکـی کمتـر مـوردِ بررسـی قرارگرفته‌اسـت. پژوهـش حاضـر بـر آن اسـت تـا بـا واکاوی خـط کوفـی کتـاب التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تاریـخ تایپوگرافـی ایـران، تایپوگرافـی ایـن نسـخه را مـورد بررسـی قـرار دهـد. همچنیـن، ایـن مقالـه می‌کوشـد تـا بـا شـناخت وجـه گرافیکـی خوش‌نویسـی و تحلیـل تایپوگرافـی نسـخه، امکانـی ایجـاد کنـد تـا قابلیت‌هـای ایـن نسـخه شـناخته شـده و در گرافیـک معاصـر بـه کار گرفتـه شـود. پژوهش‌هـای در دسـترس، بیشـتر بـه جنبـهٔ تاریخـی و یـا دیگـر ویژگی‌هـای نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه و یـا صرفـاً بـه موضوعاتـی مرتبـط بـا تایپوگرافـی پرداخته‌انـد. از میـان آن‌هـا می‌تـوان بـه مقالـهٔ پنجه‌باشـی و محمـدزاده (۱۳۹۵) بـا نـام «مطالعـه تایپوگرافـی خـط میخـی پارسـی باسـتان در کتیبه‌هـای سـلطنتی هخامنشـی» اشـاره کـرد کـه بـه تحلیـل تایپوگرافـی خـط میخـی پارسـی باسـتان می‌پـردازد. حبیب‌الله فضایلـی (۱۳۵۰) در کتـاب «اطلـس خـط» بـه انـواع خـط کوفـی اشـاره می‌کنـد و نمونه‌هـای تصویـری از انـواع آن را نیـز آورده‌اسـت. ولـی در ایـن اثـر، نمونـه‌ای از نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه کار نرفتـه و بررسـی نشده‌اسـت. صحراگـرد و همـکاران (۱۳۹۳) در کتـاب «سـطر مسـطور: تاریـخ و سبک‌شناسـی کوفـی مشـرقی» بـه شـکلی گسـترده، بـه بررسـی خواسـتگاه سـبک‌های کوفـی مشـرقی پرداخته‌انـد ولـی ویژگی‌هـای گرافیکـی آن‌هـا را مـورد توجـه قـرار نداده‌انـد. همچنیـن بلـر (۱۳۹۶)، در کتـاب «خوش‌نویسـی اسـلامی»، بـا اسـتناد بـه یـک تصویـر از نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه، بـه خـط ایـن نسـخه اشـاره می‌کنـد و توضیح‌هـای کوتاهـی در پیونـد بـا نـوع خـط، ویژگی‌هـای حـروف و نـوع کاربـرد خـط ارائـه می‌دهـد. هـر چنـد، وی بـه جنبـهٔ تایپوگرافـی ایـن نسـخه اشـاره‌ای نکرده‌اسـت. همچنیـن، در کتابـی بـا نـام «نقاشـی عـرب» کـه شـامل مجموعـهٔ مقـالات بـه زبـان انگلیسـی اسـت، مقالـه‌ای مرتبـط بـا موضـوع التریـاق بـه نـام «هنـر به‌عنـوان علـم، نوشـتار و تصویـر» بـه وسـیلهٔ کرنـر (۲۰۰۷) بـه نـگارش درآمده‌اسـت. ایـن اثـر بـه بررسـی علـم در قالـب هنـر (تصویرسـازی و خوش‌نویسـی) پرداخته‌اسـت و بسـیار انـدک بـه جنبـهٔ تایپوگرافـی، تحلیـل عناصـر تایپوگرافـی ایـن نسـخه و کاربـرد آن در گرافیـک معاصـر توجـه نموده‌اسـت. میشـو (۲۰۱۳) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «خوش‌نویسـی کتـاب التریـاق کتابخانـهٔ ملـی فرانسـه: درون معنایـی و زیبایی‌شناسـی،

دانشگاه پاریس پانتئون یک-سوربن» خوش‌نویسی کتاب الترياق را مورد واکاوی قرار داده‌است. وی به بررسی علائم و اعراب توجه کرده و به شکلی مختصر به نقوش تزیینی و نوع قرارگیری خط کوفی اشاره کرده‌است. هر چند این پژوهش بسیار مستند و دقیق عمل کرده‌است ولی موارد بسیاری از ویژگی‌های این خط را موردِ بررسی قرار نداده‌است. از جمله می‌توان به حسن هم‌جواری عناصر ترکیب‌بندی، چیدمان اصولی نوشتار و ترکیب‌بندی‌های نو و کمتر دیده‌شده پیش از نسخه اشاره کرد. مقاله‌ای با موضوع «سیر تحول تایپوگرافی در ایران با نگاهی به مؤلفه‌های سازمان‌دهی حروف فارسی» به قلم محمدزاده و همکاران (۱۳۹۹) به نگارش درآمده‌است که تاریخ تایپوگرافی ایران را معرفی کرده و به تعریف تایپوگرافی ایرانی پرداخته‌است. هر چند در این مقاله، در پیوند با تایپوگرافی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه به طور ویژه، بررسی انجام نگرفته‌است. کیانوش معتقدی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «عصر طلایی هنر «کتاب‌آرایی» ایران تأملی بر تذهیب مصحف در خاندان «وراق غزنوی» (قرون چهارم و پنجم هجری)»، به بررسی مجموعه جزوه‌های قرآنی خاندان وراق غزنوی که به خط کوفی مشرقی کتابت شده، می‌پردازد. هر چند، وی در این اثر بیشتر به تذهیب و آرایه‌های تزیینی نسخه‌ها توجه کرده‌است.

تاریخچه تایپوگرافی در ایران

تاریخچه تایپوگرافی به عنوان هنری نوین به پیدایش نخستین نمونه‌های چاپی در ایران باز می‌گردد. «اگر به تاریخچه چاپ و نشر اولین روزنامه‌های ایران نظری بیفکنیم بی‌گمان نشانه‌هایی از ورود تایپوگرافی به عرصه صنعت چاپ و نشر آن دوران می‌یابیم. لوگوهای دست‌نویس، طریقه صفحه‌آرایی و قرارگیری تیترها و سر تیترهای مطالب مختلف همگی دلالت بر آغاز تایپوگرافی در آن دوران دارند» (ایمانی، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

ولی تایپوگرافی در معنای چینش حروف و واژه‌ها در راستای انتقال هر چه بهتر پیام نوشتار، قدمتی بسیار طولانی‌تر دارد و حتی می‌توان ادعا نمود که به قدمت تاریخ الفبا و نوشتار بر می‌گردد. در کنار نمونه‌های بسیاری که از تمدن‌های بزرگ و کهن به دست آمده‌است، در آثار تاریخی ایرانی نیز به نمونه‌هایی از تایپوگرافی برخورد می‌کنیم. در ایران، عنوان تایپوگرافی می‌تواند برای نمونه‌های متنوع‌تری به کار گرفته شود؛ از جمله می‌توان به کالیگرافی اشاره کرد که شامل خوش‌نویسی و دیگر انواع آن، طراحی حروف و استفاده هم‌زمان خط و تصویر اشاره کرد که برخلاف معنا و تعریف تایپوگرافی غربی بر استفاده از حروف تایپی تأکید دارد. با این تعریف‌ها، تایپوگرافی در ایران قدمت بیشتری در مقایسه با تایپوگرافی در معنای غربی و معاصر خود دارد و در نتیجه می‌توانیم به معنای تقریبی از «تایپوگرافی ایرانی» دست یابیم.

«به نظر می‌رسد که مفهوم تایپوگرافی در ایران مورد بررسی و تعریف جامعی قرار نگرفته‌است. در حالی‌که می‌توان گفت هنر ایران سهم مهمی در خلق آثار خطنگاری و خط نگاره در طول تاریخ دارد. البته در پیشینهٔ خوش‌نویسی و خطنگاری ایران نمونه‌هایی از تلاش فوق را می‌توانیم در دوران مختلف به وفور شاهد باشیم. تلاشی که در طول تاریخ خوش‌نویسی ایرانی، برای ابداع شکل‌های نوین و کشف ظرفیت‌های بصری نوشتار انجام گرفته و در آن خط و نقش به گونه‌ای همساز درهم می‌آمیزند و خط تبدیل به تصویر «خط نگاره» می‌گردد، قابل‌چشم‌پوشی نیست. ولی باید به این نکته توجه داشت و آن این واقعیت است که این حوزه امروز نیاز به بازسازی و بازنگری مجدد دارد»

جایگاه خط و خوش‌نویسی در هنر سلجوقی

به یاری پیشرفت انواع هنر در دوره سلجوقیان، خوش‌نویسی و تایپوگرافی (در معنایی که بررسی شد) نیز پیشرفت چشمگیری داشته است. کاووسی در مورد معنای خوش‌نویسی نوشته‌است: «خطاطی، هنر نوشتن به شیوه‌ای زیبا و با دست‌خطی خوش است. خطاطی از مهم‌ترین هنرهای تمدن اسلامی است که به سبب آمیختگی با کتابت قرآن و متون دینی و علمی و ادبی، با فرهنگ اسلامی پیوندی عمیق دارد. در فارسی این هنر را خط و به کسی که خط را به زیبایی و با رعایت قواعد می‌نوشت، خطاط یا کاتب می‌گفتند، اما از حدود سدهٔ دهم، دو اصطلاح خوش‌نویسی و خوشنویس هم با همان معنی در فارسی رایج شد. در عربی یکی از معانی خط، نوشتن با قلم و در معنای دقیق‌تر، کتابت عربی و شیوه‌ها و اشکال مختلف آن است، اما در معنایی خاص‌تر، واژه خط حاوی مفهوم خوش و زیبا و نیکو نوشتن و خطاط به معنای خوشنویس است» (کاووسی، ۱۳۹۳: ۳). «خوش‌نویسی تا حد زیادی، بیان نوعی هماهنگی است که برای تمدنی خاص قابل درک است. خوش‌نویسی با خط، ابزار، متن و میراث فرهنگی‌اش هماهنگ است و باید اذعان داشت که گونه حقیقی آن تنها در سه تمدن شکوفا گشته است، اعراب و تمدن‌هایی که خط عربی را به کار

می‌برنـد، چینی‌هـا و آنـان کـه خـط چینـی را مـورد اسـتفاده قـرار می‌دهنـد و تمـدن غـرب بـر پایـه خـط لاتیـن، قوانیـن رومـی و کلیسـای مسـیحی» (گاور، ۱۳۶۷: ۲۰۷).

«شـریف‌ترین هنـر بصـری در جهـان اسـلام خوش‌نویسـی اسـت و کتابـت قـرآن کریـم نفـس هنـر مقـدس بـه شـمار می‌آیـد» (بوکهـارت، ۱۳۸۶: ۶۸). در تمـدن اسـلامی بـه نوشـتن تأکیـد شـده و دارای کاربـرد وسـیعی نیـز هسـت. «کاربـرد گسـترده خـط یکـی از ویژگی‌هـای بـارز تمـدن اسـلامی اسـت. خـط بناهـا و اشـیاء را از هـر جنـس در سراسـر تمـدن اسـلامی از سـدۀ هفتـم میـلادی تاکنـون و تقریبـاً در همـه مناطـق، از دورتریـن نقـاط مغـرب در غـرب جهـان اسـلام تـا هنـد، جنـوب شـرقی آسـیا، و آن سـوتر از آن‌هـا، آراسته‌اسـت. خوش‌نویسـی، یعنـی هنـر زیبـا نوشـتن، بـه یکـی از روش‌هـای اصلـی بیـان هنـری تبدیـل شده‌اسـت. وانگهـی، ایـن هنـر تنهـا شـاخه از هنرهـای بصـری زاییـده سـرزمین‌های اسـلامی اسـت کـه بـه شـکلی گسـترده در محـدوده فرهنگـی خـود درک و ارج نهـاده شـده و از سـده‌هایی بـه ایـن سـو رسـاله‌هایی مختـص پیشـینه و قابلیت‌هـای هنـری آن بـه نـگارش درآمده‌اسـت» (بلـر، ۱۳۹۶: ۲۶).

گمـان نمـی‌رود کـه هیچ‌یـک از منابـع اسـلامی و غیـر اسـلامی سـهم ایرانیـان در هنـر اسـلامی بـه ویـژه خـط و بـه خصـوص خـط کوفـی را انـکار کنـد. ایـن ملـت شـکیبا، حتـی در تاریک‌تریـن و ناگوارتریـن دوره‌هـای زندگی‌شـان، هیـچ‌گاه از هنـر بـه دور نبوده‌انـد. آن‌هـا در تمـام زمینه‌هـای علمـی و فنـی و ذوقـی و هنـری رسـالت خویـش را بـه انجـام رسـانیده و چشـم جهانیـان را بـه آثـار ارزنـدۀ خـود خیـره سـاخته‌اند. ناگفتـه نمانـد کـه ایـن نـوع تزییـن ریشـه در هنـر عهـد ساسـانی دارد کـه در دوره سـلاجقه بـه اوج خـود رسیده‌اسـت (ایمانـی، ۱۳۸۵: ۶۰). از جملـه خدماتـی کـه ایرانیـان بـه خـط و خوش‌نویسـی داشـتند سامان‌بخشـی بـه اقـلام سـته (خطـوط شـش‌گانه) بـود. همیـن امـر شـکوفایی‌های بعـدی خـط را سـهولت بخشـید. «کم‌کـم کار خـط کوفـی از ایـن هـم فراتـر رفـت و اقـلام زیـادی از خـط کوفـی اسـتخراج شـد و توسـط ابـن مقلـه کـه یـک ایرانـی اهـل بیضـای فـارس بـود بـه بی‌سـامانی خطـوط خاتمـه داده شـد. او خـط را بـر اسـاس سـطح و دور قاعده‌منـد کـرد و خـط نسـخ را هـم مثـل سـایر خطـوط بـه کمـال رسـانید و کار او توسـط ابـن بـواب پیگیـری شـد و در ایـن راه رنج‌هـا بـرد. گرچـه ابـن مقلـه واضـع خـط نسـخ بـود ولـی آن خـط را بـه کمـال رسـانید» (پـوپ، ۱۳۸۷: ۴). بنابرایـن، ایرانیـان همـواره در صحنـه شـکوفایی خـط و خوش‌نویسـی ایفـای نقـش کرده‌انـد، هـر چنـد کـه ایـن پیشـرفت بـا فـراز و فرودهایـی همـراه بـوده، ولـی متوقـف نشـده اسـت. از جملـۀ دوره‌هایـی کـه هنـر و فرهنـگ ایرانـی بـه شـکوه و درخشـش شایسـته خـود رسـید، دورۀ سـلجوقی اسـت. «خـط در دورۀ سـلجوقی، خطـوط شـش‌گانه‌اند و خـط نسـخ مهم‌تریـن خـط نوشـتاری اسـت. در ایـن عصـر شـیوه‌های تذهیـب بـه گفتـۀ پـوپ، متیـن و منسـجم اسـت و بـه عبارتـی تذهیـب، نوشـتار، جدول‌بنـدی از یـک هندسـه مـوزون پیـروی می‌کنـد. تصویرگـری کتاب‌هـا جنبـۀ تزیینـی دارد یعنـی تصاویـر زینت‌بخـش صفحات‌انـد و معمـولاً در عـرض صفحـات و در میـان نوشـته‌ها نقـش شـده‌اند. بـه عبارتـی می‌تـوان گفـت تصویرگـری عصـر سـلجوقی از مضمـون و ترکیب‌بنـدی بـه زبـان و بیـان خـود نمی‌رسـند» (پاکبـاز، ۱۳۹۳: ۱/ ۷۲۸).

خط کوفی ایرانی (شکسته/پیرآموز)

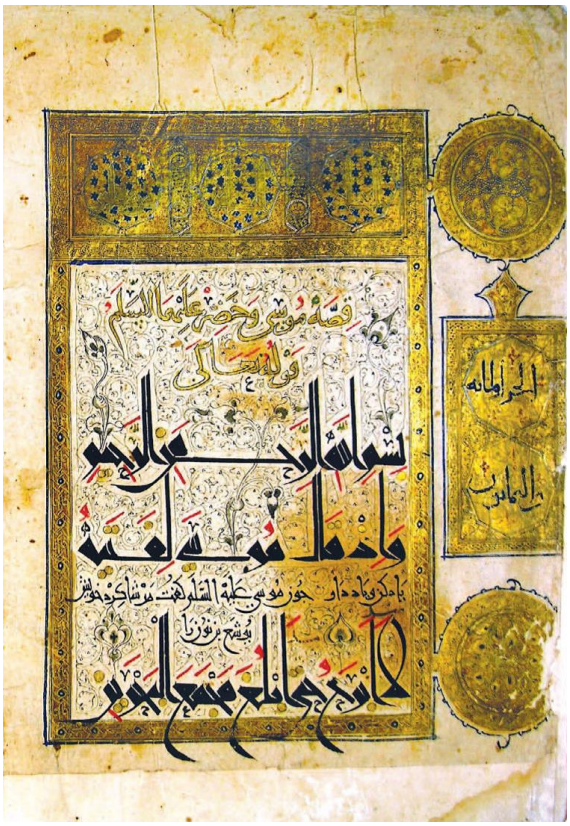
گوناگونـی میـان شـیوه‌های کوفـی در کشـورهای مختلـف و نیـز در سـده‌های متفـاوت، از کتابـت تـا کتیبـه، بسـیار بیـش از تفـاوت خط‌هایـی همچـون رقـاع و توقیـع و نیـز ریحـان و محقـق اسـت کـه تفـاوت چندانـی بـا یکدیگـر ندارنـد، ولـی بـه سـبب انـدک بـودن افـراد بـا سـواد و اهل هنـر، سـبک‌های کوفـی، چنان‌کـه بایـد دسـته‌بندی نشـد و نام‌گـذاری دقیـق و شایسـته‌ای نیافـت؛ هـر چنـد کـه امـروزه برخـی از کارشناسـان، صـورت کتابتـی کوفـی را بـه عربـی، مشـرقی و مغربـی دسـته‌بندی می‌کننـد و گروهـی نیـز بـه انـواع کتیبـه‌ای آن، نام‌هایـی همچـون مُعقّـد، مـورّق، مشـجّر، مزهّـر، مشـبّک و ماننـد آن داده‌انـد. همان‌گونـه کـه گفتـه شـد همزمـان بـا خـط کوفـی، خـط سـاده‌تری هـم کـه آن را نسـخ قدیـم می‌نامنـد، وجـود داشـت کـه حروفـش نـازک و مـدور بـوده و قدمتـش همچـون کوفـی اسـت و نبایـد ایـن خـط را بـا خـط نسـخ امـروزی کـه از خط‌هـای شـش‌گانه (سـتّه) اسـت، اشـتباه گرفـت. خـط کوفـی در کشـورهای عربـی تـا اواخـر سـدۀ ششـم و گاه هفتـم قمـری بـه کار می‌رفته‌اسـت. کاربـرد کوفـی در معمـاری سـبب شـد تـا ایـن خـط، تزیینـات و ظرافت‌هـای بسـیاری بیابـد. همیـن نکتـه سـبب کنـد شـدن سـرعت نوشـتار گشـت و خوانایـی کوفـی را نیـز کاهـش داد. از ایـن رو انـدک انـدک بـر کاربردهـای تزیینـی کوفـی افـزوده شـد. خطـی کـه منسـوخ کننـدۀ کوفـی (در کتابـت و نـه در معمـاری) بـود را نسـخ نامیدنـد. ایـن خـط از جنبـۀ سـرعت نوشـتار و نیـز خوانایـی، بـر کوفـی برتـری چشـمگیری داشـت و از سـدۀ چهـارم تـا کنـون در کتابـت متن‌هـای عربـی، بـه ویـژه آثـار دینـی چـون قـرآن، خطـی یگانـه بـه شـمار مـی‌رود (قلیچ‌خانـی، ۱۳۹۲: ۳۰).

خـط کوفـی، نخسـتین خـط ایـران در دورۀ اسـلامی اسـت کـه از مرحلـه خـط، در معنـای ثبـت و ضبـط زبـان بـه

پهنهٔ خوش‌نویسی در هنرهای زیبا وارد شد. رشد نخستین این خط از جنبهٔ کتابت قرآن کریم بود و حساسیت و دقت لازم در ثبت کلام الهی سبب افزایش دقت در خط کوفی شد؛ به این صورت که از خطی بدوی و ناقص به خطی تبدیل گشت که اِعراب و اِعجام کامل یافت. خط کوفی به تمام کشورهایی که مسلمانان در آن بودند، راه یافت و پس از گسترش در پهنهٔ کتابت و استنساخ وارد عرصه معماری شد. این خط با ورود به هر کشور و ناحیه، به دست هنرمندان آن سرزمین، طرح و نقشی ویژه‌ای یافت، از این رو، گوناگونی الفبای این خط بیش از تمام خطهای اسلامی است. گستردگی کاربردی خط کوفی از کتابت تا کتیبه، از سکه تا پارچه و ظروف، نشانگر یکه‌تاز بودن و قابلیت‌های بسیارش در شکل حروف، واژه‌ها، ترکیب‌بندی و تزئینات است. از سدهٔ چهارم به بعد در کتابت نسخه‌های خطی، خط نسخ که در سرعت کتابت و خوانایی روان‌تر از کوفی بود، اندک اندک جای خط کوفی را گرفت و این نکته سبب شد که از سده پنجم به بعد نقش کوفی در معماری و کتیبه‌نگاری بیش از پیش گردد (همان، ۳۸-۳۹). «درین خط دانگی دور است و باقی سطح. او را کوفی برای آن گویند که در کوفه پیدا شده برین صورت، و بهترین کسی که این خط نوشت شاه مردان است و بهترین خط، خط ایشان است، نقل آن کردن و مثل آن نوشتن امکان بشر نیست و بدان معجزه به جز عجز چارهٔ دیگر نی...» (رفیقی هروی: نیمه دوم قرن دهم هجری، ۲۵۷). خط کوفی کتاب التریاق نسخه کتابخانهٔ ملی فرانسه، کوفی ایرانی یا پیرآموز است که در دوره سلجوقی برای کتابت قرآنها و همچنین برخی نسخ خطی غیرمذهبی (مانند نسخ ادبی) و گاهی علمی به کار رفته است. کوفی پیرآموز نوعی از کوفی مشرقی است که ویژگیهای بصری خاص خود را دارد. ولی همان‌گونه که بررسی شد بلر (۱۳۹۶) معتقد است خط این کتاب کوفی شکسته است که گمان می‌رود زیرشاخه‌ای از همان کوفی پیرآموز (ایرانی) باشد. «کوفی شرقی که در برخی ویژگی‌ها اعم از تنوع ضخامت قلم، ارتفاع زیاد عرض سطر، نزدیک شدن حروف مجاور و قطع عمودی نسخه‌ها از کوفی اولیه متمایز می‌شود، در سده‌های چهارم تا هفتم هجری در ایران رواج داشت و طی این زمان، تنوعی بسیار یافت. به سبب این تنوع و نبود اطلاع از این قلم در منابع درجه اول، محققان کوفی شرقی را بانام‌هایی مختلف اعم از کوفی دوره تکامل، پیرآموز، شکسته مستدیر، کوفی شیوه ایرانی، نیم- کوفی، و اخیراً سبک عباسی نوین خوانده‌اند. با این حال در پژوهش حاضر پیرو محققان مسلمانی چون ناجی زین‌الدین (۱۹۸۱م) و حبیب‌الله فضایلی (۱۳۶۲ش) و نسخه‌شناسانی همچون آرتور جی. آربری (۱۹۶۷م) و مارتین لینگز (۱۹۶۷م) کوفی شرقی خوانده می‌شود» (صحراگرد، ۱۳۹۸: ۲۰). ابن ندیم (۱۳۸۱) در صفحه‌های ۱۴ و ۱۵ کتاب الفهرست، پس از برشمردن مراحل تطور خط کوفی، از انواع خط کوفی نیز نام می‌برد که به عبارت قیرآموز به عنوان خطی که عجم از آن برای مصاحف استفاده می‌کرده و خطوط دیگر نیز از آن استخراج کرده است، اشاره می‌کند. «محققین عصر حاضر گویند صحیح قیرآموز، فیرآموز و فیرآموز معرب پیرآموز، و این کلمه اصلاً پارسی و ایرانی می‌باشد و کلمه پیرآموز در فرهنگ‌ها و کتب ادبی ما آمده‌است و معنی سهل و آسان از آن اراده کرده‌اند و مقصود آن است که فراگرفتن این خط آن‌چنان آسان بوده‌است که پیران هم می‌توانسته‌اند آن را بیاموزند» (فضایلی، ۱۳۵۰: ۱۲۸). به هر صورت نتیجه این است که این نوع خط یکی از انواع کوفی موجود است که با انواع دیگر فرق دارد و می‌توانیم آن را کوفی شیوه ایرانی بنامیم. عزیز وکیلی (۱۳۴۲) در کتاب «هنر خط افغانستان» صفحه‌ای مشابه این نوع خط پرداخته و آن را کوفی منکسر نامیده‌است، زیرا صورت ظاهر نشان می‌دهد که نسبت به کوفی اصل منکسر (شکسته) است. «بدان که خط کوفی با تمام انواع و اقسامش به دو دسته بزرگ تقسیم می‌شود: خط کوفی مشرقی و خط کوفی مغربی. در این دسته خطوط (کوفی مشرقی) سه شیوهٔ متفاوت می‌نگریم: یکی شیوه اصیل عربی مشتمل بر مکی‌مدنی، کوفی، بصری، شامی، مصری و توابع آن‌هاست، دیگری شیوه ایرانی و سوم شیوه مختلط است. تمامی این شیوه‌ها، از نظر دقت و بررسی در خطوط مصاحف و کتیبه‌های مساجد و ابنیه از آجری و کاشی‌کاری و ظروف سفالین و فلزی و سنگ‌نبشته‌ها به سه نوع عمده و متمایز منقسم می‌گردد: ۱. نوع ساده (محرر) و آن بر دو شیوه است: شیوهٔ قدیمی که ساده خالص و خالی از هرگونه تزیین است و نمونه‌هایی از قرآن و کتیبه متعلق به قرن اول هجری از این شیوه به دست هست و کتیبه موجود از آن زمان در مسجد ابن طولون در قاهره می‌باشد. دیگری شیوه ساده ایرانی که اکثر قرآن‌هایی که در ایران نوشته شده و حتی بعضی از کتیبه‌ها به این منکسر و متطور از کوفی اول است که تقریباً بو و رنگی از تزیین نیز بدان راه یافته است و همین شیوه است که پس از تحولات و تطورات زیاد، سرانجام خطوط خاص ایرانی از آن بیرون آمده است. ۲. نوع تزیینی، ۳. نوع بنایی (معقلی)» (فضایلی، ۱۳۵۰: ۱۴۲ و ۱۴۹-۱۵۰).

«خط پیرآموز کمی متفاوت از خطوط دیگر کوفی است و شبیه خط پهلوی یا اوستایی است که حروف را با انفصال نوشته و با خطی نازک به هم متصل ساخته‌است. این خط از نظر فرم دارای زیبایی و جذابیت بصری میباشد، حروف عمودی مانند (الف) که حالتی از ایستایی و استحکام را از لحاظ بصری القا میکند و حالت فرمی هرمی گونه (ل) که قابلیت اغراق در هنر مدرن را دارد و همچنین حالت پویا و مورب و اغراق‌آمیز حروف خوابیده مانند (ک) و حالت مورب و مثلث گونه حروفی مانند (و) که فضایی ایجاد کرده برای حروف دیگر، از قرار گرفتن این خطوط در کنار هم به لحاظ بصری ساختاری ریتمیک و آهنگین ایجادشده» (حسینی پور، ۱۳۹۸: ۹۰)، «این خط دارای حروف عمودی با ارتفاع بلند و اغراق‌آمیز هست، که قابلیت انطباق با کادر مستطیل عمودی را دارد، همچنین حروفی مانند (ل) و (ف) و (ق) که حالتی فرمی شکل دارند، قابلیت اغراق پذیری بالایی به صورت هرمی در هنر مدرن را دارند، همچنین خطوط مورب و شکسته به شکل مثلث در این خط دیده می‌شود که باعث حرکت بصری در تصویر شده، به لحاظ بصری از قرار گرفتن این خطوط در کنار هم ساختاری ریتمیک و آهنگین ایجاد شده که دارای جذابیت بصری میباشد» (همان، ۹۱)، کوفی منکسر یا شکسته الف و لامها و دندانه‌های حروف دارای شکستگیهای باریک و تند و گوشه‌دار است. به لحاظ فرمی دارای زیبایی بصری است. حروف عمودی که حالتی از ایستایی و استحکام را از لحاظ بصری القا می‌کند و همچنین شکستگی‌های باریک و تند در حروف خوابیده که این خط را از نظر بصری از حالت سکون درمی‌آورد و حالت مورب حروف (م) و (ر) و (ن) و تلفیق این سه نوع خط در کنار هم ریتمی زیبا از نظر بصری ایجاد کرده که نت حرکت را میسازد و در هنر مدرن قابلیت اغراق در خطوط وجود دارد» (همان، ۹۵).

نمونه‌هایی از این خط را در مصاحف کتابت‌شده به وسیلهٔ خاندان وراق غزنوی مشاهده می‌کنیم. ابو عمرو عثمان بن حسین بن ابوسهل وراق غزنوی، از خوشنویسان و مذهبان زبردست قرن پنجم هجری و



تصویر ۱: صفحه‌ای از کتاب «معانی کتاب الله تعالی» به خط و تذهیب عثمان وراق غزنوی» کتابخانه توقاپی سرای، استانبول (معتقدی، ۱۳۹۱)

معاصر آلب ارسلان و ملکشاه سلجوقی بود. او که در نیمه دوم سده پنجم هجری در خراسان می‌زیست، مصحفی را به تاریخ ۴۶۶ق به خط کوفی ساده ایرانی کتابت و تذهیب کرد. روش او در خوش‌نویسی و تذهیب این مصحف که بر اساس شیوه رایج زمانه‌اش بود شایان توجه و پژوهش است. این اثر اکنون در مجموعه آستان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌شود (معتقدی، ۱۳۹۱: ۲۵).

کتاب‌آرایی عهد سلجوقی در خراسان به یاری خلاقیت هنرمندان این پهنه و کاربرد به هنگام و ترکیب‌بندی‌های بدیع از خطوط کوفی و نسخ در پیوند با نقوش درهم‌تنیده اسلیمی و تلفیق آن‌ها با نقوش هندسی و ترکیبات رنگی خاص و باشکوه بسیار شکوفا شد. به ویژه بهره‌گیری از فن ورق طلا، و قلم‌گیری‌های نازک نقوش، و خط کوفی ساده فرصتی بود تا این هنر بیش از پیش رشد و ترقی یابد. در واقع، مصحف‌نگاری در قرن پنجم هجری قمری، سرمشق خط و تذهیب و رنگ‌آمیزی در هنر کتاب‌آرایی ایران است و بی‌گمان می‌توان گفت، کم‌نظیرترین و چشم‌نوازترین اثر این دوره اثر به‌جامانده از عثمان بن وراق است که هم به از جنبهٔ خوش‌نویسی و تذهیب و هم به لحاظ نسخه‌شناسی از ارزش فراوانی دارد (همان، ۲۸). (تصویر ۱).

در کنار جریانِ تازهٔ به کارگیری اقلام مستدیر در قرآن‌نگاریِ مرکز خلافت قلمی دیگر در مصحف‌نگاری ایران رواج یافت که کوفی شرقی یا مشرقی نامیده می‌شود. کوفی شرقی که گاه کوفی ایرانی یا فارسی، و پیرآموز نیز خوانده می‌شود مجموع سبک‌های کتابت قرآن برآمده از کوفی نخستین در سدهٔ چهارم تا هفتم هجری در شرق جهان اسلام، تقریباً منطبق با منطقهٔ ایرانِ فرهنگی است. این سبک‌ها با وجود منبعی یکسان، تنوعی چشمگیر داشتند و بر مبنای یافته‌های این نوشتار در برخی منطقه‌های ایران یک یا چند سبکِ آن در جریان بوده‌است. نگارنده، اصطلاح کوفی شرقی را بر دیگر اصطلاح‌ها و نام‌های رایج ترجیح داده است. زیرا اولاً نامی رایج و شناخته شده است و در بیشتر کاتالوگ‌های تخصصی از این اصطلاح استفاده می‌شود. دوماً، این نام حامل نگاهی منطقی به سبک‌شناسی است که یکی از مبانی این نوشتار نیز هست. همچنین، یکی از دستاوردهای مهم فرهنگ اسلامی یکپارچگی صورتِ مظاهرش در عین فزونی نژادها و اقوام بود. طبقه‌بندی مظاهر فرهنگ اسلامی به نژادها و قومیت‌ها درکی نادرست از عینیت تاریخی این فرهنگ به همراه دارد. به همین سبب، اگر چه منطقهٔ رواج کوفی شرقی تقریباً منطبق است بر منطقهٔ ایرانِ فرهنگی، مانند کوفی ایرانی نیست که بار نژادی و ملی داشته باشد. از دید نگارنده، اصطلاح سبکِ عباسی نوین را که فرانسوا دروش[1] ابداع کرد به این سبب مناسب نیست که معنایش مبهم است. اصطلاحات برساختهٔ دیگر مانند شکستهٔ مستدیر، خط لوزی، کوفی نسخی، قرمطی، و شبه کوفی نیز به دلایلی که در بخش نخست نوشتار پیش رو آمده معادلی مناسب برای کوفی شرقی نمی‌تواند باشد. همچنین، اصطلاح کوفی شرقی حامل مأخذ آن سبک نیز هست و نشان می‌دهد این سبکِ با وجودِ تنوع و گونه‌گونی ریشه در کوفی نخستین دارد. این مفروضِ پژوهشگران مسلمان همچون ناجی زین‌الدین، حبیب‌الله فضایلی و محققان غربی همچون آرتور جی. آربری[2]، مارتین لینگز[3]، دیوید جیمز[4] بوده‌است. بر مبنای این مفروض، کوفی شرقی صورت دگرگون‌شدهٔ کوفی نخستین است که در شرق جهان اسلام متأثر از ویژگی‌های منطقه‌ای و بر اثر گذر زمان تنوع یافته‌است. این مفروض را استل ویلن[5] و شیلا بلر[6] (۱۳۹۶) نپذیرفتند. زیرا آن‌ها با انتخاب نام شکسته مستدیر بر این باورند که کوفه شرقی شاخه‌ای منشعب از اقلام مستدیر دیوانی بود. اَلِن جورج[7] (۲۰۱۰، به نقل از صحراگرد، ۱۳۹۸) کوشید این دیدگاه را با آوردن شواهدی تقویت کند. با این حال این مفروض به اعتبار دلایل و شواهدی که در نوشتار پیش رو بحث شده پذیرفته نیست. از این رو ، در این نوشتار مطابق با دیدگاه سابق، کوفی شرقی صورتی دگرگون از کوفی نخستین تلقی شده که در بستر قرآن‌نویسی رشد یافته و فقط در برخی سبک‌ها تحت تاثیر اقلام مستدیر دیوانی بوده‌است. شیوه‌های کتابت کوفی شرقی چنان متنوع است که تاریخ‌نگاری‌اش بدون طبقه‌بندی خردتر ممکن نیست. بی‌گمان، از میان روش‌های طبقه‌بندیِ تاریخ هنر سبک‌شناسی بهترین گزینه برای این فقره است. زیرا از این بخشِ تاریخ آثار پراکنده‌ای به جا مانده که اغلب بدونِ تاریخ و نام کاتب است. با اطلاعات ناقص و اندک‌مان از کاتبان، روایت تاریخ خوش‌نویسی به روش سیره‌ای امکان‌پذیر نمی‌شود. نبود این اطلاعات امکان طبقه‌بندی به اعتبار مکتب را نیز امکان‌پذیر نمی‌کند. زیرا دانش‌مان از روابط استاد- شاگردیِ همان اندک خطاطان شناخته‌شده نیز ناچیز و تقریباً هیچ است. در نتیجه، با این فقرِ آگاهی سبک‌شناسی بهترین گزینه می‌نماید. یکی از فایده‌های سبک‌شناسی این است که با حداقل مدارک بیشترین شناخت از ویژگی‌های هنری هر دوره به دست می‌آید. در نتیجه، همین که شماری اثر از دوره‌ای در دست باشد، می‌توان سبک‌ها را برپا

کـرد بـدون آنکـه بـه اطلاعـات افـزودهٔ دیگـری نیازمنـد باشـیم. افـزون بـر ایـن، سبک‌شناسـی در مراحـل پیشـرفته‌تر بسـتر دوره‌بنـدی تاریـخ خوش‌نویسـی، روایـت تاریـخ بـر پایـهٔ مکاتـب، و تحلیل‌هـای زمین‌هـای را نیـز فراهـم می‌کنـد. تاریـخ قلـم کوفـی بـر اسـاس خصوصیـات بنیادیـن بـه دو دوره دسـته‌بندی می‌شـود: دورهٔ اول از سـدهٔ نخسـت تـا اواخـر سـدهٔ چهـارم و دورهٔ دوم از سـدهٔ چهـارم تـا اوایـل سـدهٔ هفتـم هجـری. پـس از وارسـی پیوسـتهٔ آثـار، تعییـن مؤلفه‌هـای گوناگـون، و ارزیابـی آن‌هـا در نهایـت پنـج مؤلفـه بـه ایـن شـرح تعییـن شـد: چگونگـی اتصـال حـروف بـر پایـهٔ تکیـهٔ خطـاط بـر دو نـوع اتصـال افقـی و «V» ماننـد، نسـبت کرسـی‌های سـطر کـه از تقسـیم فاصلـهٔ کرسـی بـالا از کرسـی اصلـی بـر فاصلـهٔ کرسـی دوم از کرسـی اصلـی بـه دسـت می‌آیـد؛ نـوع حـروف کشـیده بـر پایـهٔ دو نـوع سـاده و مضاعـف؛ شـکل حـروف؛ و حالـت خـط کـه عبـارت اسـت از صـورت خـط در نگاهـی کلـی. از ارزیابـی مؤلفه‌هـا بـر حـدود ۱۶۰ قـرآن در نهایـت دوازده سـبک اصلـی بـرای گروه‌بنـدی آثـار اسـتخراج شـد کـه پنـج گـروه بـه سـبب تنـوع شـیوه‌های کتابـت خـود بـه زیـر گروه‌هـای فرعـی دسـته‌بندی می‌شـود. رویِ هـم رفتـه، دوازده گـروه اصلـی بـا ۲۲ زیرگـروه فرعـی حاصل ایـن سبک‌شناسـی اسـت. نگارنـده در گروه‌بنـدی و نام‌گـذاریِ ایـن آثـار از روش فرانسـوا دروش در سـبک عباسـی بسـیار بهـره گرفته‌اسـت. بـه ایـن سـبب، آثـار هـر سـبک در قالـب گروه‌هایـی بـر اسـاس حـروف ابجـد نام‌گـذاری شـد کـه در متن‌هـای دیگـر قابـل تبدیـل بـه حـروف انگلیسـی اسـت و بـرای تمایـز از گروه‌هـای هفت‌گانـهٔ دروش در کوفـی نخسـتین، ایـن نام‌هـا می‌توانـد بـا حـروف کوچـک از «a» تـا «l» ضبـط شـود. زیرگروه‌هـای فرعـی نیـز بـا اسـتفاده از عـددی پـس از حـرف مشـخص می‌شـود. سـبک غزنـوی مهمتریـن سـبک شناخته‌شـدهٔ ایـن نوشـتار اسـت کـه نامـش را بی‌درنـگ، بـه سـبب تقارنـش بـا زمـان و مـکان تحـت سـلطهٔ غزنویـان بـر شـرق ایـران برگزیـده‌ام. همچنیـن، اینکـه تمـام هنرمندانـش نیـز لقـب غزنـوی دارنـد. نخسـتین نشـانه‌های شـکل‌گیری ایـن سـبک را در کار خطاطـان سـامانی می‌تـوان پـی گرفـت کـه در اثـر متأخـر ایـن دوره، قـرآن ده‌پـارهٔ ابوالقاسـم سـیمجور، بـه کار رفته‌اسـت. ایـن سـبک بـا دو واسـطه در قـرآن عثمـان بـن حسـین وراق غزنـوی بـه بلـوغ رسـید و پـس از تکـرار در کار شـاگردان عثمـان از آغـاز سـدهٔ ششـم هجـری وارد مرحلـه اطوارگرایـی شـد. آخریـن آثـار مهـم ایـن سـبک، قـرآن ابوبکـر غزنـوی اسـت کـه بـا حفـظ چهارچـوب سـبکِ عثمـان بـن حسـین بـا افزوده‌هایـی در انتهـای حـروفَ و میـان سـطور، و دیگـر قرآنـی از همـان هنرمنـد بـا بازگشـت بـه هندسـهٔ کوفی نخسـتین، دورهٔ زوال سـبک غزنـوی را بـه نمایـش می‌گـذارد. سـبک مهـم دیگـر کـه تاکنـون سـخنی از آن در میـان نبـوده، سـبک اصفهانـیِ اسـت. ایـن سـبک کـه بـدون شـک در اصفهـان و احتمـالاً بخش‌هایـی از عـراق عجـم رواج داشـت، در کهن‌تریـن قـرآن کاغـذی جهـان اسـلام، قـرآن کشـواد بـن امـلاس مـورخ بـه ۳۲۷ق سـجایاش شـکل یافـت. مشـخص بـودن محـل کتابـت ایـن نسـخه در رقـم سـرنخی ارزنـده در شـناخت موقعیـت مکانـی ایـن سـبک بـود. در آغـاز فهـم رابطـهٔ خـط ایـن نسـخه بـا قرآنـی دیگـر از اصفهـان مـورخ بـه ۳۸۳ق بـه خـط محمـد بـن احمـد بـن یاسـین بـه سـبب اختـلاف ویژگی‌هـا امکان‌پذیـر نبـود. ولـی بـا پیـدا شـدن دو نسـخه در کتابخانـهٔ آسـتان قـدس رضـوی رابطـهٔ ایـن دو اثـر ترسـیم شـده و مراحـل نوخاسـتگی تـا شـیوه‌گرایی ایـن سـبک در طـی حـدود یـک قـرن روشـن شـد. مـکان گسـترش زیرگروه‌هـای «د» نیـز کـم و بیـش مشـخص اسـت: گـروه «د- ۱» کـه سـبک طبـری نـام دارد بـا وجـود شـمار زیـادِ آثـار ناشـناخته مانده‌اسـت. ایـن سـبکِ ریزانـدازه کـه مخصـوص کتابـت قرآن‌هـای جامـع بـود بـه واسـطهٔ نسـب کاتبـان و برخـی واقفـان آثـارش ماننـد طبـری، رودبـاری، مجـاوری (روسـتایی در کلالـه) و اسـترآبادی، احتمـالا در طبرسـتان و گیـلان رواج داشته‌اسـت. دوره نوخاسـتگی ایـن سـبک در قرآن‌هـای سـدهٔ چهـارم ماننـد قرآنـی علـی مخلّصـی طبـری مـورخ بـه ۳۵۳ ق نمـود یافته‌اسـت. ایـن سـبک (در آثـار رقـم‌دار دیگـری از سـده چهـارم ماننـد قـرآن صفـار نیـز بـه کار رفتـه و بـر طبـق نمونه‌هایـی تـا اوسـط سـدهٔ هفتـم (۶۴۹ق) نیـز رواج داشته‌اسـت. بـه ایـن ترتیـب، طولانی‌تریـن سـبک کوفـی شـرقی بـا کمتریـن تغییـرات در شـمال ایـران در جریـان بوده‌اسـت. از ایـن گـروه، سـبکی در ری نیـز شناسـایی شـد کـه شـاخ‌های منشـعب از سـبک طبـری اسـت و در قرآنـی مـورخ ۴۱۹ق بـه کار رفتـه، و بـا تغییراتـی در قـرآن علـی خطیـب در روسـتای کهکابـر، اطـراف ری، نیـز رایـج بوده‌اسـت (صحراگـرد، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۶).

کتاب التریاق کتابخانه ملی فرانسه

یکـی از بسـترهای پیشـرفت انـواع خـط و بـه کمـال رسـیدن آن، نسخه‌نویسـی و کتابـت بوده‌اسـت کـه در تمـدن اسـلامی از کتابـت قـرآن آغـاز شـد و بـه نهضـت ترجمـه و نسـخه‌برداری از کتـب علمـی انجامیـد. ایـن رونـد نیـز بـه تکامـل و زیبایـی هـر چـه بشـتر خـط انـواع خـط منجـر شـد. «یکـی از مهم‌تریـن مکاتـب کتـاب سـازی دوران اسـلامی، مکتـب سـلجوقی و بـه عبارتـی اولیـن مکتـب کتـاب سـازی اصیـل ایرانـی اسـت، کـه بنیـاد آن بـر اسـاس سـنت‌های هنـری ایرانیـان پـای

تصویر ۲: صفحه‌ای از نسخه الترياق کتابخانهٔ ملی فرانسه (منبع:URL1)

گرفته‌است. این مکتب در زمانی که سلاجقه بر ایران مسلط شدند شکل گرفت و طی قرن پنجم و ششم هجری آثار ارزشمندی را درزمینهٔ بحث مورد نظر باقی گذاشت. اگرچه در سال ۵۵۰ هجری حکومت سلجوقی سقوط کرد اما سبک هنری آن تا اواسط قرن هفتم در ایران تداوم یافت. خوشبختانه از دورهٔ سلجوقی آثار متعددی در زمینهٔ کتاب، نوشتار، تذهیب و تصویرگری باقی مانده‌است که می‌توانیم بر اساس آن‌ها در مورد کتابت آن عصر قضاوت نماییم» (بختیاری، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

یکی از باارزش‌ترین کتاب‌های نسخه‌برداری شده در عهد سلجوقی نسخه الترياقِ موجود در کتابخانه ملیِ فرانسه است. «کتاب الترياق با کتابت و نقاشی محمد بن ابی الفتح عبدالواحد بن ابی الحسن بن ابی العباس احمد در ربیع‌الاول ۵۹۵/ ژانویه ۱۱۹۹، احتمالاً در شمال عراق نسخ برداری شده است. کاتب که نقاش تصاویر این نسخه هم هست، متن را به خط مستدیری زیبا کتابت کرده که با عنوان نَسخ شناخته می‌شود و به ویژه با خط کشیده و پر اطوار کوفی شکسته که برای عنوان‌ها و سرفصل‌ها به‌کاربرده در تضاد است. خط او به‌اندازه نقاشی‌اش خلاقانه است، که برای امتداد دادن متن، آرایه‌ها و تزییناتی بدان افزوده است» (بلر، ۱۳۹۶: ۲۳۹). (تصویر ۲)

ژاکلین جی کرنر در مقالهٔ خود به نام «هنر به‌عنوان علم (هنر در خدمت علم)» که در کتاب نقاشی عرب (Arab painting) آمده‌است، در پیوند با کتاب الترياق این‌گونه می‌نویسد: «کتاب الترياق ظاهراً به «پادزهر جهانی» مشهور مربوط به دوران باستان مربوط می‌شود و در عنوان خود به جالینوس، با تفسیر یحیی النهوی (جان گرامر / یوهانس گراماتیکوس یا یوهانس فیلوپونوس) اسکندریه نسبت داده شده است. محققان ادبیات یونان هرگز کتاب الترياق را اثری معتبر از جالینوس ندانسته‌اند. بلکه این ممکن است یک اثر اصلی عربی شبه خطی باشد» (کرنر، ۲۰۰۷: ۲۵). کتاب الترياق چندین بار نسخه‌برداری شده‌است که جی کرنر وضعیت آن‌ها را به این صورت گزارش کرده‌است: «تاکنون، فقط

چهار نسخه خطی از شش نسخه خطی کتاب الترياق شناخته‌شده است. از این تعداد، سه مورد، ازجمله دو نسخه مصور، تقریباً امروزی هستند. قدیمی‌ترین نسخه دارای تاریخ قابل‌اطمینان از کتاب الترياق- و نسخه قبل از دو نسخه مصور- نسخه خطی است که در کتابخانه ملی فرانسه در پاریس و با علامت قفسه عربی ۲۹۶۴ نگهداری می‌شود. الواعد که اغلب تصور می‌شود تصویرگر کتاب بوده‌است، تاریخ ربیع‌الاول ۵۹۵ (ژانویه ۱۱۹۹) را در نسخه ثبت کرده‌است» (کرنر، ۲۰۰۷، ۲۶).

«این دست‌نوشته اکنون ۳۶ برگ بزرگ، ۳۷ در ۲۹ سانتی‌متر، روی کاغذهای ضخیم و کرم‌رنگ دارد. در اصل، آن‌ها شماره برگ یا دفترچه را شماره‌گذاری نمی‌کردند، یا حداقل این نگهداری نمی‌شد. اعدادی با حروف لاتین، احتمالاً در قرن نوزدهم، بدون توجه به ترتیب اصلی آن‌ها در آنجا نوشته شد. و آن‌ها مطابق این ترتیبِ مختل شده در هنگام ترمیم توسط BnF در دهه ۱۹۵۰ متصل شدند. انتشار (نسخه) مصور با نظمی منطقی انجام شده‌است و در مقایسه با نسخه‌های دیگر همان اثر، بازسازی آن آسان است» (میشو، ۲۰۱۳، ۲).

«هرکسی که کتاب الترياق را باز کند، حتی کاملاً از زبان عربی بی‌اطلاع باشد، اسیر غنا و زیبایی این صفحات می‌شود، همه آن‌ها با یک خط قرمز مضاعف قاب گرفته شده‌است. آن‌ها مانند فرش، مجموعه‌ای پیچیده و متفاوت از خطوط را ارائه می‌دهند که با تناوب دو نوع خط مطابق با ریتم معماری از جلوه بسیار زیبایی دارند. اولین متن خط شکسته از نوع نسخ است، که عمدتاً از طریق دیسکریت و آوازی خوانده می‌شود و نشان می‌دهد که جداول بین جملات توسط رزت‌ها نشان داده می‌شوند. دوم نوشتاری به‌اصطلاح کوفی است، بسیار مفصل و از زیباترین جلوه بصری. ما می‌توانیم به‌ویژه در نسخه‌های خطی قرآن که در فضای سلجوقی کپی شده‌است خوش‌نویسی‌های تقریباً مشابهی را پیدا کنیم که با عمودی بودن حروف، طرح بسیار هندسی آن‌ها و نسبت زیاد بین حروف عمودی و حروف افقی مشخص شده‌است. با این حال، نسخه‌نویس کتاب الترياق اشکال خاصی را ایجاد کرد که اساس اصالت این نوشتار است، که رابطه بین ساقه‌های باریک و شکم‌های کشیده به آن‌ها قدرت پویایی خاصی می‌بخشد. استفاده از دو نوع نوشتن در نسخه‌های خطی لوکس کپی‌شده در این زمان امری عادی نبود، اما به عنوان یک قاعده کلی ظرافت کوفی (کوفی تزیینی) فقط به عناوین اختصاص دارد. این در واقع در صفحاتی است که در ابتدا از این نوشتار برای عنوان اثر و همچنین برای نامه‌ای نویسنده و تقدیم کننده استفاده می‌شود. نگاهی گذرا به بقیه نسخه‌های خطی ممکن است حاکی از این باشد که سطرهای بزرگ کوفی به خواننده این امکان را می‌دهد تا متن را مرور کند و بیانات گوناگون آن را بیابد. این‌طور نیست و به نظر نمی‌رسد که تناوب دو سبک نوشتاری قاعده‌ای غیر از تحقیقات زیبایی‌شناختی را داشته باشد (همان، ۶ و ۷).

وجه گرافیکی قلم کوفی نسخه الترياق

نسخهٔ الترياقِ کتابخانهٔ ملی فرانسه دارای ویژگی‌های گرافیکی بارز و قابلِ توجهی است که متأسفانه کمتر موردِ بررسی و استفاده قرار گرفته‌است. خط کوفی این کتاب که بر مبنای بررسی‌ها، کوفی منکسر یا شکسته تشخیص داده شده، جنبه‌های گرافیکی فراوان و باارزشی دارد که ذوق هنری کاتب نیز تأثیر بسزایی در زیبایی و متفاوت بودن این نسخه و خط آن داشته‌است. از جملهٔ موارد تمایزبخش نسخه، چگونگی کتابت رایج در زمان تولید نسخه است. قطع کتاب، رنگ‌های موردِ استفاده، صفحه‌بندی، سبک تصویرگری، نوع کاغذ و بسیاری موارد که در زمان سلجوقی رواج داشته بر متمایز بودن نسخه تأثیر داشته‌است. بر مبنای دیدگاه پوپ (۱۳۸۷)، رنگ طلایی و مشکی در کتابت دوران سلجوقی معمول بوده‌است. همچنین برای کتابت به جای پوست از کاغذ استفاده می‌شده و نیز خط نَسخ برای کتابت نُسخ آن دوره رایج‌تر از خط کوفی بوده، ولی خط کوفی نیز به کار می‌رفته‌است، و همچنین قطع عمودی به نسبت گذشته که افقی بوده، بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌است: «هنرمندان سلجوق در آرایش تذهیب‌ها، از رنگ طلایی استفاده بیشتری نسبت به رنگ‌های دیگر می‌نمودند و اصولاً هم از رنگ طلایی با تحریر مشکی استفاده می‌کرده‌اند که از دیگر رنگ‌های زمینه جدا شود. هر چند این نوع از قرآن‌ها برای استفادهٔ قرآن‌های عموم تهیه نمی‌شده‌است، زیرا در قرآن‌های معمولی به جای استفاده از طلا، از آب زعفران استفاده می‌کرده‌اند. قرآن‌های باقیمانده از دوران سلجوقی دارای سه ویژگی مبرز به نسبت سایر قرآن‌های دوران پیش از خود است. بی‌تردید یکی از خصوصیات برجسته در این دوران استفاده از کاغذ برای کتابت به جای کاغذهایی از جنس پوست حیوانات بود، هر چند که کاغذهای پوستی نیز به طور کامل کنار گذاشته نشد. از جمله دیگر ویژگی‌های این دوران رواج استفاده از خط نسخ در مقابل خط کوفی است. البته از خط

نسخ در ایام پیشین نیز استفاده می‌شد ولی در دورهٔ سلجوقیان این خط رواج عمومی یافت و خط کوفی کمتر در متن و حاشیه‌ها دیده می‌شود. همچنین قرآن‌های این دوره دارای تفاوت در قطع به نسبت دوران پیش از خود است. نوع قطع به‌کاررفته در این دوران به صورت (قائمه عمودی) جایگزین قطع افقی (مستطیلی) شد» (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۳۵و۲۳۶). تمام موارد بیان‌شد را می‌توان در نسخه الترياق به روشنی مشاهده کرد. از دیگر ویژگی‌های نسخه، بهره‌گیری از نقوش اسلیمی و گیاهی است که در دوران سلجوقی رایج بوده‌است. در کتاب الترياق زمینهٔ متن‌ها با این نقوش که همچنین به رنگ طلایی بوده، پوشیده شده‌است. محمدزاده مقدم (۱۳۹۷) دربارهٔ کتاب الترياق می‌نویسد: «در این نمونه نیز کنار نوشته‌ها بافاصله‌ای اندک خط‌کشی و متن کاغذ جدول پوشیده از نقوش اسلیمی رایج در این دوره است. تشابه موضوعی این کتاب با کتاب خواص الأشجار موجب شده تا نقوش اصلی آن و رنگ استفاده‌شده در آن مشابهت‌های بسیاری باهم داشته باشند. تفاوت این کتاب با خواص الأشجار در این است که در کتاب خواص الأشجار نقوش صرفاً مرتبط با گیاهان دارویی است لیکن در کتاب طب جالینوسی در پس‌زمینه نقوش گیاهی و دست‌نوشته‌های خطاطی شده از نقوش اسلیمی و نباتی نیز استفاده‌شده است.» (محمدزاده مقدم، ۱۳۹۷: ۶).

تحلیل تایپوگرافی کتاب الترياق

خط کوفی کتاب الترياق در همهٔ صفحه‌های کتاب به گونه‌ای چینش و ترکیب‌بندی شده است که می‌توان با تحلیل و بررسی بیشتر آن به اصول بسیار دقیق و سنجیده‌ای که برای تایپوگرافی خط در نظر گرفته شده است، دست یافت. همهٔ صفحه‌های این کتاب با چینش واژه‌ها و حروف، بر مبنای قواعد تایپوگرافی تنظیم شده‌اند. همچنین هر یک از این صفحه‌ها دارای ترکیب‌بندی و چینش بی‌همتا و در عین حال طبق اصول و دارای جذابیت بصری ویژه‌ای هستند. گرید صفحه‌ها در عین حال که ثابت است، قابلیت بالایی در تنوع نوشته نگاری و صفحه‌آرایی دارد و بر اساس متن و اهمیت حروف، واژه‌ها و جمله‌ها تنوع می‌یابد.

قابلیت خوانایی و خوانش بصری خط

در خط کوفی کتاب الترياقِ نسخه کتابخانه ملی فرانسه که پایه اصلی آن کوفی مشرقی همراه با اندکی دخالت خلاقانه هنرمند است، حروف، واژه‌ها و جمله‌ها دارای خوانش مناسبی هستند. با اینکه در برخی حروف به تأثیر محل قرارگیری حرف، ذوق خوشنویس و اغراق در ترسیم از جنبهٔ اندازه کشیدگی و شباهت تعداد دیگری از حروف، همچنین حالت غیرِ متعارف برخی از حرف‌ها مانند سرکش حرف «ک» روبه‌رو هستیم، ولی به سبب رعایت اصول و قواعد نوشتاری و سادگی خط نسبت به خطوط

تصویر ۳: تنوع در قلم، اندازه قلم و رنگ نوشتار (منبع: URL1)

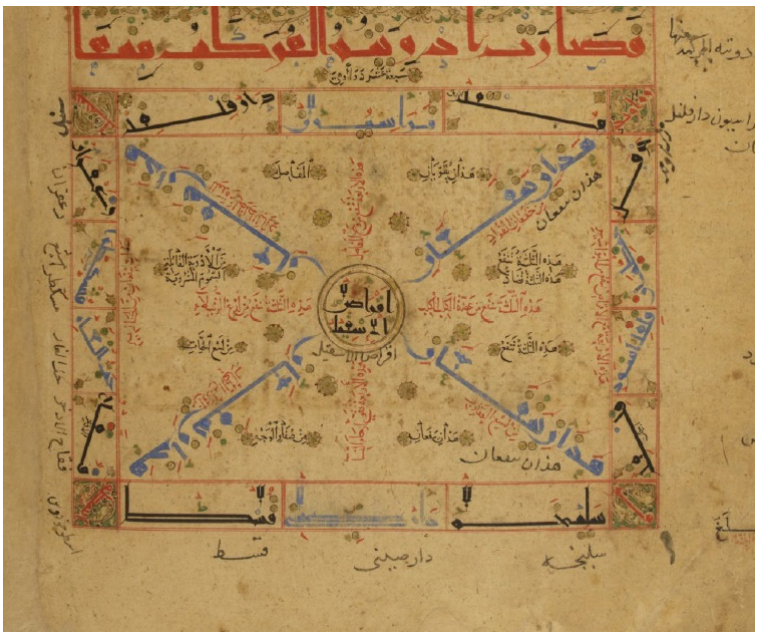
تزیینی کوفی، خوانش بصری نوشتار با چالش عمیقی روبه‌رو نیست (تصویر ۳). حروف و واژه‌ها با پیش‌بینی سنجیده‌ای در محل خود قرار دارند و چگونگی چینش نوشتار به نوعی است که چشم به راحتی آن را دنبال می‌کند و در مسیر خوانش دچار آشفتگی نمی‌شود. هدایت چشم به وسیله تنوع اندازه و فرم حروف و همچنین تنظیم دقیق تعادل، در ارتباط واژه‌ها با هم اتفاق می‌افتد. همان گونه‌که گفته شد با وجود تنوعی که در اندازه قلم در هر صفحه دیده می‌شود، نظم خاص چینش جمله‌ها در گریدبندی‌های حساب‌شده، نگاه را در تمامی صفحه می‌چرخاند و سهولت در خوانش تمام صفحه را برای مخاطب ممکن می‌سازد. جالب اینکه، تنوع در قلم و اندازه قلم، و همچنین چینش سطرها با محوریت تنوع در اندازه انجام پذیرفته‌است که این ویژگی نیز دنبال کردن متن را جذاب‌تر می‌کند. همچنین، تنوع رنگی در نوشتار، ترکیب‌بندی را از کسالت خارج و نوعی جذابیت بصری ایجاد می‌کند که در چرخش چشم به تمام صفحه و دنبال کردن بهتر متن یاری‌گر است. یکی از دیگر دلایل سهولت و جذابیت در خوانش نوشتارِ این کتاب، ترکیب‌بندی متنوع، پویا و سیال صفحه‌ها است. گریدبندی از اصول یکسانی پیروی می‌کند ولی در قالب‌های متنوعی چون ترکیب‌بندی دایره، مورب و موارد مشابه تنظیم شده‌است که به نوشتار پویایی و حرکت می‌بخشد (تصویر ۴).

خط کرسی

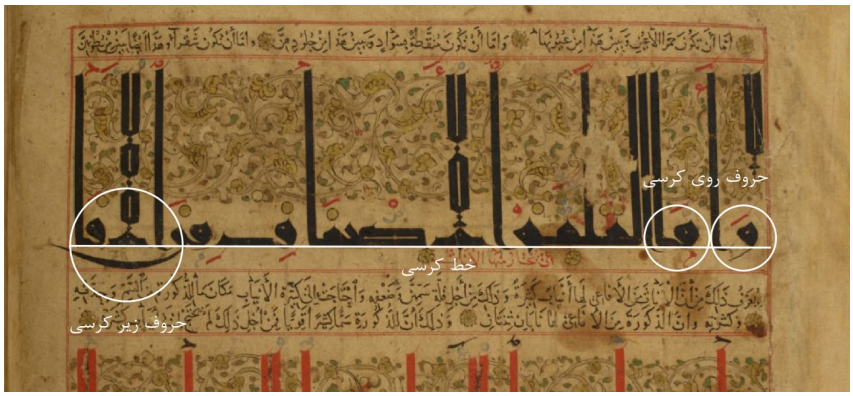
خط کوفی الترياق فرانسه، دارای یک خط کرسی است که اغلب حروف کشیده افقی بر روی این خط قرار دارند، این حالت را در حروفی مانند «ب»، «س» کشیدگی «ح»، «ک»، «ف» و موارد مشابه می‌بینیم. دوایر حروفی مانند «ف»، «و» و مواردی از این قبیل بالای کرسی قرار می‌گیرند و دنباله حروفی مانند «س»، «ن» و موارد مشابه به زیرخط کرسی کشیده می‌شوند. توازن میان خطوط روی کرسی، بالای خط کرسی و زیر آن بسیار سنجیده و حساب شده‌است و همین امر نشان‌دهندهٔ اهمیت و تأثیر خط کرسی در کوفی الترياق فرانسه است که به پربارتر شدن هر چه بیشتر جنبه تایپوگرافی صفحه‌ها افزوده و هر صفحه را تبدیل به اثری هنرمندانه کرده‌است (تصویر ۵).

فضای تنفس بصری

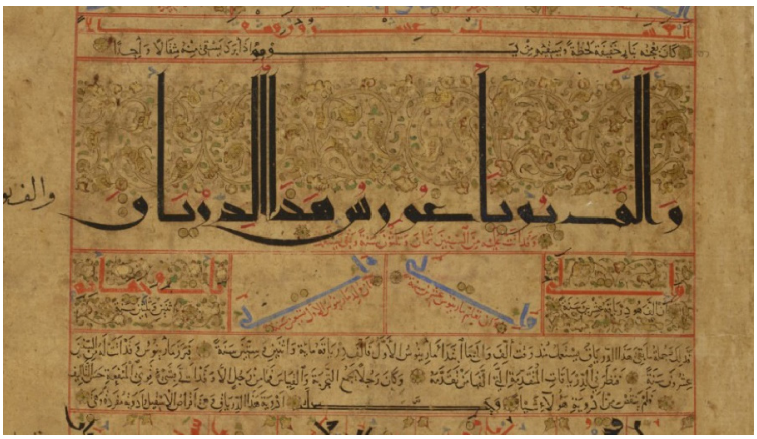
در صفحه‌های الترياق فرانسه با وجود فاصله‌ای که میان حروف کشیده مانند «الف» و «ل» وجود دارد؛ که در حالت معمول می‌تواند توازن فضای تنفس را به چالش بکشد و چشم را در نقاطی متوقف کند؛ به مدد نقوش تزیینی نقش بسته در پس‌زمینه نوشتار این مشکل از بین رفته‌است. همین نقوش اسلیمی و چرخان در ابتدا تا پایان جمله مانند نواری ادامه پیداکرده و به واسطه نقش‌های مدور و ممتد، چشم را از ابتدا تا انتهای صفحه به طور افقی (از



تصویر ۴: ترکیب‌بندی مورب دریکی از صفحه‌های نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه (منبع: URL1)



تصویر ۵. نمایش خط کرسی، حروف بالای خط کرسی و بخشی از حروف که زیر کرسی قرار می‌گیرند. (منبع: URL1)



تصویر ۶. فضای تنفس بصری در نقوش تزیینی، خط کوفی و خط نسخ نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع: URL1)

راست به چپ) هدایت می‌کنند که به سهولت خوانش نوشتار می‌افزاید. این نقوش با وجود اینکه نواری سراسری در پس‌زمینه فضای منفی حروف کشیده ایجاد کرده‌اند و با فضای مثبت (بخش افقی حروف بر روی خط کرسی) تعدیل‌شده‌اند، در بطن خود نیز دارای فضای مثبت و منفی و به دنبال آن تنفس کافی و موجب چرخش نگاه مخاطب است(تصویر ۶). در بخش‌هایی از نوشتار که با خط نسخ خوش‌نویسی‌شده همین توازن فضای مثبت و منفی، به سبب برابری میزان سطح و دور که از قواعد خط نسخ است، تنفس کافی امکان‌پذیر شده‌است. در بخش‌هایی دیگر از صفحه که خط کوفی با قلم ریزتر نوشته شده، حروف عمودی دارای ارتفاع کمتر هستند و در نتیجه شاهد کنتراست کمتری در اندازه خطوط افقی و عمودی و متعاقباً تعادل فضای مثبت و منفی و فضای تنفس روان‌تری هستیم. همین دسته‌بندی دقیق و متناسب فضای مثبت و منفی را در تصاویر صفحه‌ها نیز می‌توان دید. هنرمند در تقسیم‌بندی فضا میان نوشتار و تصویر دقت بسیاری داشته و بسیار موفق عمل کرده است. معمولاً تصویر یا تصاویر میان نوشتار قرار گرفته و به نظر می‌رسد هنرمند کوشیده در صفحه‌های دربردارندهٔ تصویرهای گوناگون، میان تصاویر به وسیله نوشتار فاصله‌ای ایجاد کند که هم موجب تنوع و جلوگیری از کسالت صفحه‌ها شود و هم‌زمان به سبب نظمی که در فضای مثبت و منفی نوشتار و بی‌نظمی موجود در فضای مثبت و منفی تصاویر است، تعادل بیشتری در صفحه‌ها ایجاد کند. روی هم رفته، گریدبندی صفحه‌ها در عین پیروی از یک کل ثابت، بسیار انعطاف‌پذیر است و در هر صفحه بر حسب محتوای متن و تصویر قابلِ تغییر است. این امر سبب شده است هنرمند با دست بازتری برای محل قرارگیری تصویر و نوشتار تصمیم بگیرد و در ایجاد فضای تنفس مناسب موفق عمل کند، تا اندازه‌ای که هیچ بخشی از صفحه‌ها، شامل نوشتار و تصویر، از چشم مخاطب پنهان نماند(تصویر: ۷).

تصویر ۷. فضای تنفس بصری: شامل فضای مثبت و منفی نوشتار و تصویر که با تنوع نظم و بی‌نظمی متعادل و چشم‌نواز شده است. منبع: gallica.bnf.fr. کتابخانه ملی فرانسه

لیدینگ[۸]

فاصله بین سطرها در نوشتار نسخه به گونه‌ای تنظیم شده‌است که نوشتار هر سطر به راحتی خوانده شده و با سطر بالا و پائین قابلِ تفکیک باشد. این فاصله اغلب به صورت کادرهایی ایجاد شده‌اند. در خوش‌نویسی نسخه الترياق فرانسه از دو قلم کوفی

تصویر ۸. تنظیم فاصله بین سطرها(لیدینگ) در صفحه‌ای از نسخه‌ی الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع: URL1)

و نسخ استفاده شده‌است که اندازه قلم نسخ تقریباً ثابت و اندازه قلم کوفی به تناسب اهمیت و جایگاه جمله، محل قرارگیری در متن و به تصمیم هنرمند متنوع است. معمولاً در هر صفحه حداقل یک یا دو سطر از متن با اندازه بسیار درشت نوشته شده‌است و باقیِ متن ریزتر ولی همچنان با تنوع اندازه نوشته شده‌اند. هنرمند هر بخش از این متن‌ها با اندازه مشخص را با فاصله معینی از دیگر سطرها جدا کرده‌است که در نظم و زیبایی تایپوگرافی کتاب مؤثر بوده‌است. افزون بر این، هنرمند هر بخش را در کادری جداگانه که به کمک گریدبندی بسیار حساب‌شده و در عین حال منعطف کتاب تنظیم‌شده، برای جذابیت و گیرایی هر چه بیشتر تایپوگرافی و صفحه‌آرایی به کار برده‌است (تصویر ۸).

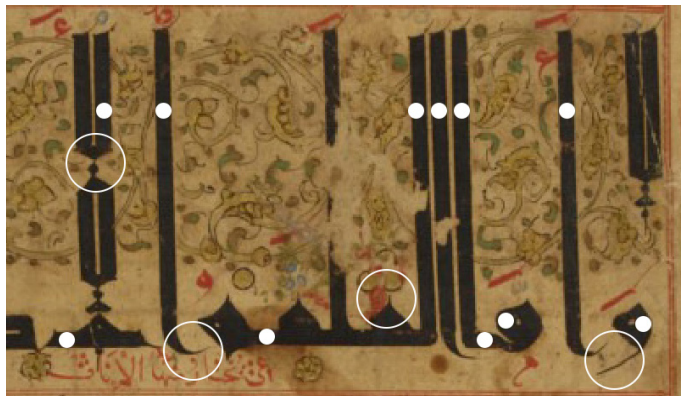
تراکینگ[۹]

در خوش‌نویسی کوفی الترياق حروفی مانند «ع»، «و»، «ه» و موارد مشابه در حالت تنها، نسبت به حروف پیشین خود دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که در واقع از قواعد و اصول خوش‌نویسی خط ریشه می‌گیرد. این فاصله که مقدار مشخصی دارد نوعی ریتم به وجود می‌آورد که به زیبایی و خوانایی هر چه بیشتر نوشتار می‌افزاید. به ویژه، این فاصله در بخش‌هایی از تایپوگرافی کتاب که چند حرف کشیده عمودی به اقتضای کلمه موجود در متن مانند قرار گرفتن حروف «الف» و «ل» در تصویر پشت سر هم تکرار شده‌اند، زیبایی و ریتم خاص و ویژه‌ای را سبب شده‌است و با وضوح بیشتری قابلِ مشاهده است (تصویر ۹).

کرنینگ[۱۰]

برای هر چه بهتر خوانده شدن واژه‌ها به عنوان کاراکترهای جدا، فاصله‌ای سنجیده در میان آن‌ها وجود دارد که در تایپوگرافی خط کوفی الترياقِ فرانسه به خوبی مورد توجه قرار گرفته‌است. نکتهٔ جالب توجه این است که با وجود این فضاهای منفی که به وسیله فاصله‌ها ایجادشده، دنباله حروفی مانند «ر»، «س» و موارد مشابه که زیرخط کرسی قرار دارند و واژهٔ قبل را به طور مجازی به واژهٔ بعد مرتبط می‌کنند؛ سبب هدایت چشم از یک واژه به واژهٔ پسین آن و هرچه روان‌تر شدن خوانش متن می‌شوند (تصویر ۱۰).

تصویر ۹. تنظیم فاصله بین دو حرف(تراکینگ) در تایپوگرافی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

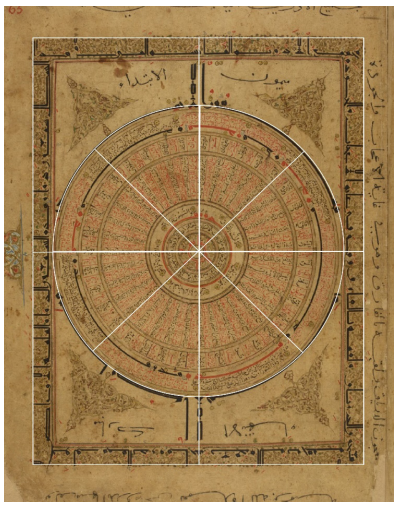
تصویر ۱۰. تنظیم یکنواخت فاصله بین حروف در تایپوگرافی نسخه‌ی الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

تصویر ۱۱. قطر هم‌اندازه حروف در نسخه التریاق فرانسه. (منبع URL1)

کیفیت بصری خط

طبق قاعده سطح و دور خط کوفی التریاق فرانسه دارای سطح بیشتری نسبت به دور است. این ویژگی نوعی استحکام ویژه به ساختار کلی خط بخشیده‌است. حروف دارای قطر مشترکی هستند که نوعی هماهنگی به وجود می‌آورد. البته در برخی قسمت‌های حروف قطر شدت و ضعف می‌یابد، ولی این فقط در بخش‌هایی مانند زوائد تزیینی، برخی محل اتصالات، بخش پایینی حروف «د»، «ر» و موارد مشابه است. در تصویر قطر حروف با دایره مشخص شده‌است و زوائد و بخش‌هایی از برخی حروف که دارای قطر متفاوت هستند، با دوایر نشان داده شده‌است (تصویر ۱۱).

محور تقارن

محور تقارن در جهت‌های مشخص عمودی، افقی و مایل است. به منظور تکرار شخصیت‌هایی که در محور تقارن با یکدیگر اشتراک دارند، در نوشتار ذهن مخاطب از طریق چشم، کدهای هماهنگ با یک‌دیگر را درک و به هم پیوند داده و به‌گونه‌ای منسجم بازآفرینی می‌نمایند (پنجه‌باشی و محمود زاده، ۱۳۹۵). در صفحه‌بندی التریاق این حالت بسیار دیده می‌شود. به ویژه، در صفحه‌هایی که ترکیب‌بندی به صورت مورب تنظیم شده‌است، تقارن واژه‌ها قابل مشاهده است. در ترکیب‌بندی‌های دایره نیز محور تقارن قابلِ تشخیص است و صفحه را به دو بخش دسته‌بندی کرده که چینش واژه‌ها و سطرها در دو سمت دایره با ساختار مشابهی دیده می‌شوند که نوعی تقارن همراه با ریتم زیبایی به وجود آورده‌است که در کتابی با موضوع علمی غیر متعارف به نظر می‌رسد و در واقع، هم‌زمان ساختارشکنانه و بسیار جذاب و جالبِ توجه است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. محور تقارن در صفحه‌ای از نسخه التریاق کتابخانه‌ی ملی فرانسه. (منبع URL1)

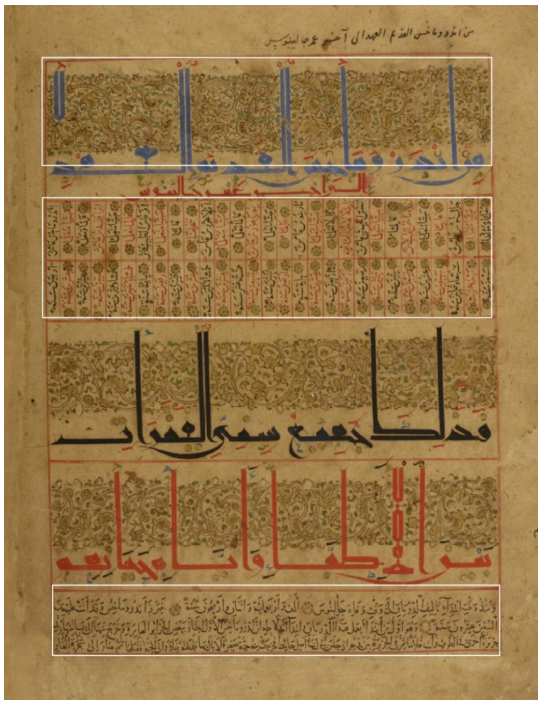
تصویر ۱۳. ساختار ایستا و عمودی در نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

ساختار

همان گونه که گفته شد بر اساس قواعد خط کوفی الترياق فرانسه و میزان بالای سطح نسبت به دور در این خط و همچنین قطع عمودی نسخه سبب استحکام و ایستایی خط و به طور کلی ساختار و ترکیب‌بندی شده‌است. در سطرهایی که به قلم درشت‌تر نوشته‌شده‌اند به سبب بلندی ارتفاع حروف عمودی این ایستایی و استحکام تشدید شده و در دیگر سطرها به‌واسطه کوتاه‌تر شدن، تعدیل شده‌است. به طور کلی، هر سطر یا واژه از این خط می‌تواند در قالبی مستطیل یا مربع شکل جای بگیرد که گاهی دایره کشیدهٔ حروفی مانند «س» و «ن» این قاب را می‌شکند، ولی تأثیر ارتفاع حروف عمودی در استحکام ساختار قالب است (تصویر ۱۳).

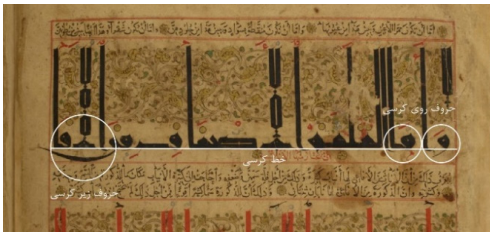
بافت

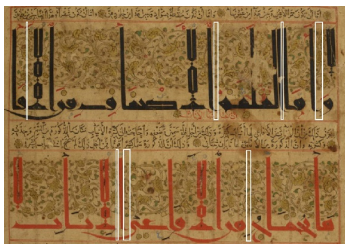
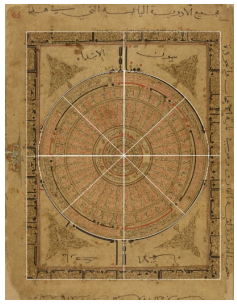
در بسیاری از بخش‌های کتاب الترياق فرانسه شاهد آن هستیم که با تکرار حروف، واژه‌ها، جمله‌ها و به طور کلی نوشتار بافت ایجاد شده‌است. این حالت با نقوش تزیینی نیز رخ داده‌است. در گریدبندی صفحه‌ها، هر صفحه به چند بخش تقسیم شده‌است که هر یک، بافت منحصربه‌فردی دارد. در بخشی از نوشتار که با خط نسخ خوش‌نویسی شده نوعی بافت تشکیل شده‌است. نقوش تزیینی پس‌زمینه یک نوع بافت و در برخی بخش‌ها از ترکیب خط نسخ و کوفی در اندازهٔ کوچک نوع دیگری از بافت را می‌بینیم (تصویر ۱۴)

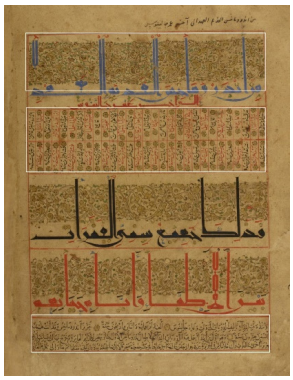


تصویر ۱۴. تنوع بافت در صفحه‌ای از نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

جدول ۱: خلاصهٔ بررسی خط کوفی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه به مثابه نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران

قابلیت خوانایی و خوانش بصری خط: با وجود گوناگونی که در اندازه قلم در هر صفحه دیده می‌شود نظم خاص چینش جمله‌ها در گریدبندی‌های حساب‌شده، نگاه را در تمامی صفحه می‌چرخاند و سهولت در خوانش تمام صفحه را برای مخاطب ممکن می‌سازد.	
خط کرسی: توازن میان خطوط روی کرسی، بالای خط کرسی و زیر آن بسیار سنجیده و حساب‌شده است.	

فضای تنفس بصری: به سبب برابری میزان سطح و دور که از قواعد خط نسخ است توازن فضای مثبت و منفی رخ داده و تنفس کافی فضای بصری فراهم شده‌است.	
لیدینگ: فاصله بین سطرها در نوشتار نسخه به گونه‌ای تنظیم شده‌است که نوشتار هر سطر به راحتی خوانده شده و با سطر بالا و پائین قابل تفکیک باشد.	
تراکینگ: حروف دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که نوعی ریتم به وجود می‌آورد.	
تراکینگ: حروف دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که نوعی ریتم به وجود می‌آورد.	
کیفیت بصری خط: خط کوفی الترياق فرانسه دارای سطح بیشتری نسبت به دور است و نوعی استحکام ویژه به ساختار کلی خط بخشیده‌است.	
محور تقارن : در صفحه‌هایی که ترکیب‌بندی مورب دارند و در ترکیب‌بندی‌های دایره‌محور تقارن قابل‌تشخیص است که نوعی تقارن همراه با ریتم زیبایی به وجود آورده‌است.	

ساختار: میـزان سـطح نسـبت بـه دور، بلنـدی ارتفـاع حـروف عمـودی و قالبـی مسـتطیل و مربع شـکل سـبب اسـتحکام و ایسـتایی هـر چـه بیشـتر خـط شده‌اسـت.	
بافت: بـا تکـرار نوشـتار بافـت ایجـاد شده‌اسـت. ایـن حالـت بـا نقـوش تزئینـی نیـز رخ داده‌اسـت. هـر صفحـه بـه چنـد بخـش تقسـیم شده‌اسـت کـه هـر یـک بافـت منحصربه‌فـردی دارنـد.	

نتیجه‌گیری

نتیجـه ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه کمـک خـط کوفـی ایرانی(شکسـته) و شـیوه شـخصی هنرمنـد، ریتـم منظـم و زیبـای موجـود در حـروف و سـطرها، خوانایـی بـالای نوشـتار و ترکیب‌بندی‌هـای کم‌نظیـر، ویژگی‌هـای یـک تایپوگرافـی متناسـب را دارد. تمامـی شـاخصه‌های تایپوگرافـی در آن رعایـت شـده کـه در زمانـه خـود کم‌یـاب اسـت و در تاریـخ تایپوگرافـی ایـران می‌درخشـد. حـروف دارای فاصلـۀ خـاص و قاعده‌منـدی هسـتند. نوعـی ریتـم بـه وجـود مـی‌آورد فاصلـه‌ای سـنجیده در میـان حـروف وجـود دارد کـه سـبب هدایـت چشـم از یـک واژه بـه واژۀ پسـین آن می‌شـود و بـه هـر چـه روان‌تـر خوانـده شـدن متـن منجـر می‌شـود. هـر بخـش از ایـن متن‌هـا بـا انـدازه‌ای مشـخص از دیگـر سـطرها جـدا شده‌اسـت کـه در نظـم و زیبایـی تایپوگرافـی کتـاب تأثیـر بسـیاری دارد. قطـر مشـترک حـروف هماهنگـی بسـیاری بـه وجـود آورده اسـت. ترکیب‌بندی‌هـای دایـره محـور تقـارن ایجـاد کـرده و صفحـه را بـه دو بخـش تقسـیم کـرده اسـت. چینـش واژه‌هـا در دو سـمت دایـره ترکیـب متفـاوت و متقـارن و زیبایـی ایجـاد کـرده اسـت. سـاختار مشـابه حـروف سـبب اسـتحکام و ایسـتایی خـط شده‌اسـت. در نتیجـه، گریدبنـدی صفحه‌هـا، هـر صفحـه بـه چنـد بخـش تقسـیم شـده اسـت کـه هـر یـک بافـت متفـاوت خـود را دارد. خوانـش بصـری روان و درک پیـام نوشـتار بـه آسـانی امکان‌پذیـر اسـت. ترکیب‌بندی‌هـا هم‌زمـان بـا رعایـت قواعـد، بسـیار بدیـع و سنت‌شـکنانه هسـتند کـه در زمانـه خـود کم‌نظیـر اسـت. پویایـی، جذابیـت بصـری، هماهنگـی فرمـی و گریدبنـدی منعطـف ایـن نسـخه را از جنبـۀ گرافیکـی و تایپوگرافـی متمایـز سـاخته اسـت. بنابرایـن، نسـخه التریـاق فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تایپوگرافـی در تاریـخ خوش‌نویسـی ایـران در میـان نسـخه‌های هم‌زمـان و پـس از خـود اسـت. ایـن نسـخه دارای قابلیـت تأثیرگـذاری بـر گرافیـک معاصـر اسـت و می‌توانـد منبـع الهـام بسـیاری از آثـار گرافیکـی و بـه ویـژه تایپوگرافـی باشـد.

پی‌نوشت

1-Francois Drosch
2-Arthur John Arberry
3-Martin Lings
4-David james
5-Estelle Willen
6-Sheila Blair

7-Alain George
8-Leading: فاصله بین سطرهای نوشتار
9-Traking: تنظیم فاصله‌بندی بین حروف به‌طور یکنواخت
10-Kerning: تنظیم فاصله‌بندی بین هر دو حرف.

منابع

- ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۱). ***کتاب الفهرست***، تهران: نشر اساطیر.
- ایمانی، علی (۱۳۸۵). ***سیر خط کوفی در ایران***، تهران: انتشارات زوار.
- بختیاری، علی (۱۳۸۱). ***بررسی اصول گرافیکی حروف در خطوط کوفی کتیبه‌های ابنیه دوره سلجوقیان (با تأکید بر بناهای مسجد جامع کبیر قزوین، مسجد جامع اردستان و مقبره پیر علمدار دامغان)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- بلر، شیلا (۱۳۹۶). ***خوش‌نویسی اسلامی***، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بوکهارت، تیتوس (۱۳۸۶)، ***هنر اسلامی***، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۳)، ***دایرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک***. تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌باشی، الهه؛ محمدزاده، مسعود (۱۳۹۵). «مطالعه تایپوگرافی خط میخی پارسی باستان در کتیبه‌های سلطنتی هخامنشی» ***جلوه هنر***، ۱۶، صص ۴۳-۵۴.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، ***شاهکارهای هنر ایران***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حسینی پور، مرضیه،۱۳۹۸ ، ***پژوهشی برشناخت قابلیت های خط کوفی و روش های استفاده از آن در هنرهای مرتبط با گرافیک***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق.
- خزایی، محمد. ***تأملی بر ظرفیت‌های بصری نوشتار در تایپوگرافی***. قابل دسترسی در سایت: https://www.todayposters.com/?page_id=۳۶۸۲.
- خودداری نائینی، سعید؛ اکبری، الهام (۱۳۹۸)، «بررسی روند تکامل و نقش مورب‌نویسی در صفحه‌آرایی نسخ‌خطی از سده چهارم تا نهم هجری»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۴ (۳)، ۶۵-۷۶. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۹/JFAVA.۲۰۱۸,۲۶۰۹۶۹,۶۶۵۹۷۵
- رضایی، نبرد (۱۳۸۹)، سبک‌های حروف‌نگاری، ***کتاب ماه هنر***، ۱۵۰، ۴۶-۵۷.
- رفیقی هروی، مجنون، ***خط و سواد***، نیمه قرن ۱۰ هجری قمری.
- سلنتیس، جیسون (۱۳۹۲). ***تایپ، فرم و عملکرد (راهنمایی بر اصول تایپوگرافی)***، ترجمه محمدقلی زاده، تهران: فرهنگسرای میر دشتی.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۸)، ***سطر مسطور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی***، تهران: فرهنگستان هنر، مشهد: بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (ع).
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی منطقه‌ای کوفی شرقی: بررسی صفات قلم کوفی در قرآنِ اصفهان (محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی)»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۱۳ (۲۸)، ۱۹-۲۴. Doi: ۱۰,۳۰۴۸۰/VAA.۲۰۲۰,۲۶۳۶,۱۴۰۷
- فضایلی، حبیب‌الله (۱۳۵۰). ***اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی)***، اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر خوش‌نویسی ایرانی***، تهران: فرهنگ معاصر.
- کاوسی، ولی‌الله؛ صحراگرد، مهدی؛ هاشمی‌نژاد، علیرضا؛ منفرد، افسانه؛ حسینی، محمدمجتبی؛ بلر، شیلا؛ آغداشلو، آیدین (۱۳۹۳)، ***خوش‌نویسی***، تهران: کتاب مرجع.
- گاور، آلبرتین (۱۳۶۷)، ***تاریخ خط***، ترجمهٔ عباس مخبر و کوروش صفوی، تهران: نشر مرکز.
- مبینی، مهتاب؛ اسماعیلی، شیدا (۱۳۹۶)، «بررسی نگاره‌های نسخه‌های خطی پزشکی تشریح الابدان»، ***نگره***، ۴۴، ۱۴۷-۱۶۱. Doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/NEGAREH.۲۰۱۷,۶۶۷
- محمدزاده مقدم، سمیه. (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش و تزیینات کتب مصور دوره سلجوقی». ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۶ (۱۴)، ۱-۱۰.
- محمدزاده، سارا قره؛ کریمی پور محمدعلی؛ اسدی، شهریار (۱۳۹۹) «سیر تحول تایپوگرافی در ایران با نگاهی به مؤلفه‌های سازمان‌دهی حروف فارسی». ارائه شده در ***چهارمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ تمدن***، اردیبهشت ۱۳۹۹، گرجستان، تفلیس
- معتقدی، کیانوش (۱۳۹۱)، «عصر طلایی هنر کتاب‌آرایی ایران: تأملی بر تذهیب مصحف در خاندان وراق غزنوی (قرون چهارم و پنجم هجری»، ***آستان هنر***، ۱، ۲۰-۲۹.
- وکیلی، عزیز (۱۳۴۲)، ***هنر خط در افغانستان***، نشرکده انجمن تاریخ افغانستان.

References

● Bakhtiyari, A., (2002). "***Study of graphic in the leters of kufic inscription of Saljuq monument(with emphasis on Qazvin Masjid-i-jami, Ardistan Masjid.i.jami, pir.Alamdar tomb tower in Damqan)***". Tehran: Tarbiat Modarres university, (Text in Persian).

● Blair, sh., (2006). "***Islamic calligraphy***". Tehran: Arts Academy Publications, (Text in Persian).

● Bokhart, T., (1991). "Islamic art". Tehran. Soroosh publication, (Text in Persian).

● Bokhart, T., (2007). "Islamic art". Tehran. Soroosh publication, (Text in Persian).

● Fazayeli, H., (1971). "***Line atlas: Research in Islamic lines***", Isfahan: Publication of Isfahan National Art Association, (Text in Persian).

● Françoise Micheau, (2013), La calligraphie du Kitb al-diryq de la bibliothèque nationale de France: entre sens et esthétique, Ifpo press(Publications of the French Institute of the Near East), p. 29-52.

● Gaur, A., (1998). "***Date line***", Tehran: Center publication, (Text in Persian).

● GhelichKhani, H., (2013). "***An introduction to Iranian calligraphy***", Tehran: Contemporary culture, (Text in Persian).

● Ibn al- Nadim, m. (2002). "***The Fihrist of al-Nadm***". Tehran: Asatir publication. (Text in Persian).

● Imani, A., (2006). " ***The course of the Kufi line in Iran***". Tehran: Zwvar publication. (Text in Persian).

● Jaclynne J. Kerner, 2007, Art In The nam Of Scienc: The Kitab Al-diryaq In Text and Image. Brill Publications ,Leiden. Boston.

● Kavoosi, V., (2014). "***calligraphy***", Tehran: Islamic World Encyclopedia Library, Publication of a reference book, (Text in Persian).

● Khazai, M., "***A reflection on the visual capacities of writing in typography***", Interview with Today Poster site, (Text in Persian).

● MohammadZadeh, S., (2018). The study of motifs and decorations in illustrated books of Selguk period, "***Journal Of Research in the Arts and Humanities***", 6(14), 1-10. (Text in Persian).

● Motaghedi, K, (2012), The Golden Age of Iran's Book Layout Art: A Reflection on Mushaf Gilding in the Ghaznavid Waraq Dynasty (Fourth and Fifth Hijri Centuries), "***Astan Honar***", (1), 20-29. (Text in Persian).

● Pablo, A., (1996). Islamic non-visual arts. "***Art Quarterly***". (31), Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).

● Pakbaz, R., (2017). Encyclopedia of Art. "***Encyclopedia of Art***". Tehran: Contemporary Culture Publications, (Text in Persian).

● Panjebasi, E., MohammadZadeh, M., (2019). Typography study of ancient Persian cuneiform in Achaemenian royal inscriptions. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***,8 (2), 43-54, (Text in Persian).

● Rafiqi Heravi, M., (1500). khat va savad treatise, (Text in Persian).

● RezaiNabard, A., (2010). Typography styles, "***book of the month:*** art", (150), 46-57, (Text in Persian).

● Sahragard, M., (2019). "***hidden line: Eastern Kufi history and stylistics***", Tehran: Academy of Art, Mashhad: Imam Reza International Cultural and Artistic Foundation, (Text in Persian).

● Sahragard, M., (2020). Regional Stylistics of Eastern Kufic Script: characteristics of Kufic Script in the Isfahan Qur`an (held by Astan Quds Razawi), "***Visual and applied arts***", 13(28), 19-34, (Text in Persian).

● selentis, J., (2013). "***Type, form & function : a handbook on the fundamentals of typography***", (Text in Persian).

● Upham Pope, A., (2008). "***Masterpieces of Persian Art***". Tehran: Scientific and cultural publications, (Text in Persian).

URLs

URL1: https://www.gallica.bnf.fr. کتابخانه ملی فرانسه

Studying the Kufic Script of Kitâb al-Diryâq in the National Library of France as an Excellent Example of Typography in the History of Iranian Calligraphy

Abstract:

R The famous Kitâb al-Diryâq of the National Library of France, which was written and illustrated by Muhammad ibn Abi al-Fath 'Abd al-Wahhab ibn Abi al-Hassan ibn Abi al-Abbas Ahmad in Rabi' al-Awwal 595 A. H. in Iranian Kufic script(cursive), is famous for its beautiful writing and page images. The page layout of this manuscript, which is centered on the arrangement of text and its creative combination with images, can be considered as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy. The purpose of studying this manuscript is to analyze its script and typography elements to introduce it as a source of inspiration for contemporary typography. Typography, as a branch of Graphic Design, has specific principles and rules, that applying them in a work of art would turn it into an outstanding one. The al-Diryâq book available in the National Library of France has a high level of such characteristics. The principled and well-considered layout of the text, the variety of font sizes in the lines, the variety of colors and the original composition have made this manuscript very rich in terms of graphics. In the arrangement of letters, words and lines, the positive and negative spaces are carefully adjusted. The form proportion in the calligraphy of this manuscript is well considered and the elements of the composition are well adjacent. This manuscript has many and valuable graphical aspects, and the scribe's artistic taste has had a significant effect on the beauty and uniqueness of it and its script. Among the distinguishing items of this manuscript, is the common way of writing during the production of it. The book size, the colours , the pagination, the style of illustrations, the type of paper and many other things that were common during the Seljuk era had an effect on the distinctiveness of the manuscript.

Typography means the arrangement of letters and words based on aesthetic principles, in order to convey the written message as best as possible. The type of arrangement of letters and words and changes in the

Zahra Shokri
MA. student, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Zahra.shokri@modares.ac.ir

Mohammad Khazaei
Professor, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
khazaiem@modares.ac.ir

Abu Torab Ahmad Panah
Assistant Professor, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
ahmadp_a@modares.ac.ir

Date Received: 2022-09-04
Date Accepted: 2022-12-01

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41566.1179

form and size of letters can be effective in connecting the typography text with the subject and conveying the message as much as possible. But typography, in the sense of arranging letters and words in order to convey the written message as much as possible, has a much longer history and it can even be claimed that it goes back to the history of the alphabet and writing. Along with many examples obtained from great and ancient civilizations, we also come across examples of typography in Iranian historical works. In Iran, the title of typography can be referred to more diverse and abundant examples, including calligraphy, which includes calligraphy and other types of it, letter design and the simultaneous use of script and image, which is contrary to the meaning and definition of western typography, which emphasizes the use of typefaces. With these definitions, typography in Iran is older than typography in its western and contemporary sense, and as a result, we can get an approximate meaning of "Iranian typography". As a branch of contemporary Graphic Design, typography in Iran is widely used in the design of posters, book cover titles, magazine layouts, etc. Considering the need of contemporary Graphic Design to the support of Iranian visual tradition, the examination of the typography of the Kufic script of the Paris al-Diryâq as a script with Iranian origin and visual richness in the field of typography can be a source of rich inspiration in this field, which has been less studied. Typography analysis of this manuscript can be used in the contemporary typography. The Kufic script of the Kitâb al-Diryâq is arranged and composed throughout the pages of the book in such a way that by further examination of it, the very precise and well-considered principles intended for typography can be obtained. All the pages of this book are arranged according to the rules of typography with the arrangement of words and letters. Also, each of these pages has a unique composition and arrangement, follows the principles, and has a special visual appeal. While the page grid is fixed, it has a high capability for creating various writing and page layout, and varies based on the text and the importance of the letters, words and sentences. The words in the page layout of this manuscript are sometimes normal, exaggerated and unusual. Despite having novel features and rich compositions as well as unique typography, this manuscript has been less investigated in terms of typography and graphical aspects. The present study tries to investigate the typography of the Kufic script of Paris Kitâb al-Diryâq by recognising the graphical aspects of its calligraphy and analyzing the its typography, so that its capabilities would be known and used in contemporary graphic design. This paper studies this manuscript from the perspective of graphical and typographical features, in addition to examining the Kufic script of it. Based on this, this article seeks to investigate what kind of Kufic script is written in the al-Diryâq manuscript of the National Library of France? How much legibility and Visual space does this manuscript have? What is the baseline, line spacing, kerning, tracking, leading, and text structure? The research method of this research is descriptive-analytical and its data collected through library information. The analysis method of this paper is based on qualitative studies, and in terms of purpose, it is fundamental. The result of this research shows that the al-Diryâq manuscript of the National Library of France, with the help of the Iranian Kufic script (cursive) and the personal style of the artist, the regular and beautiful rhythm in the letters and lines, the high readability of the writing and the unique compositions, has the characteristics of a proportional typography. All typography characteristics are applied in it, which is

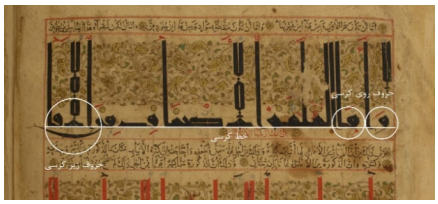
rare in its time and shines in the history of Iranian typography. The letters have a certain and regular spacing that creates a kind of rhythm. There is a calculated distance between the letters, which leads the eye from one word to the next word and leads to a more fluent reading of the text. Each part of these texts is separated from other lines by a certain size, which has a great effect on the order and beauty of the book's typography. The common diameter has created a lot of harmony in the letters. Circular compositions create symmetry and divide pages into two parts. The arrangement of words on both sides of the circle has created a different, symmetrical and beautiful composition. The similar structure of the letters makes the script strong and stable. As a result of grading pages, each page is divided into several parts, each of which has its own different texture. Fluent visual reading and understanding of the written message is easily possible. At the same time, the compositions are very innovative and unconventional, which is rare in its time. Dynamic, visual appeal, formal harmony and flexible grading have made this manuscript distinctive in terms of graphics and typography. Therefore, the al-Diryâq of the National Library of France is considered as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy among Its contemporary and later manuscripts. Also, this manuscript, while respecting the principles of typography, has creative deconstructions in the composition, which distinguishes it in the history of Iranian manuscripts and shows that it has the ability to influence contemporary graphic design and can be a source of inspiration for many graphic works, especially typography.

Table No. 1 deals with the study and analysis of the graphical aspects of the Kufic script of the al-Diryâq manuscript of the National Library of France, as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy.

The Study of Kufic Script of the al-Diryâq in the National Library of France as an Excellent Example of Typography in the History of Iranian Calligraphy

Readability and Visual Reading of the Script:

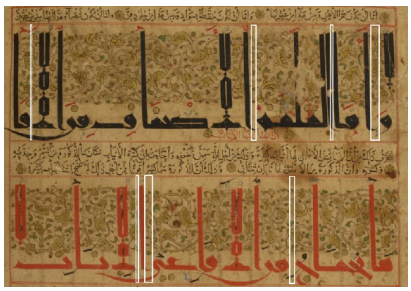
Despite the variation in the font size seen on each page, the special order of the sentences in the calculated grading turns the eye around the entire page and makes it possible for the audience to read the entire page easily.



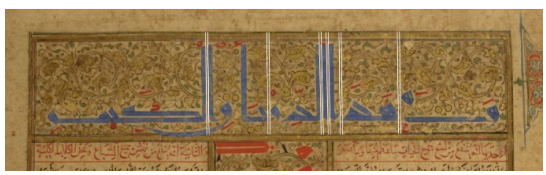
Baseline:
The balance between the lines of the baseline, above and below the baseline is very measured and calculated.

Visual Space:
Due to the equality of the level and distance, which is one of the rules of the Naskh (script), the positive and negative space are balanced and sufficient visual space has been provided.

Leading:
The distance between the lines in the text of the manuscript is set, so that the text of each line can be easily read and separated from the top and bottom lines.

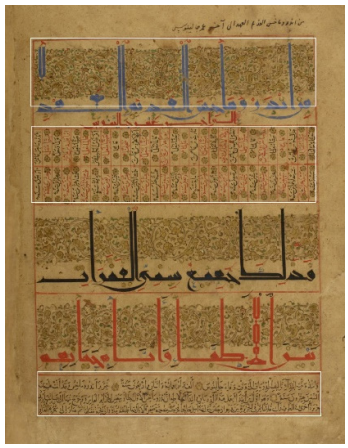


Tracking:
The letters have a certain and regular spacing that creates a kind of rhythm.



Kerning:
There is a space between words as separate characters.

Visual quality of the script:
The Kufic script of Kitab al-Diryâq in National Library of France has more horizontal and vertical bars than curves, and has given a special strength to the overall structure of the script.

	Symmetry: Symmetry can be recognized in the pages that have a diagonal composition and in the circular compositions, which has created a kind of symmetry with a beautiful rhythm.
	Structure: The amount of (vertical and Horizantal) bars in relation to the curves, the height of the vertical letters and their rectangular and square format make the script even stronger and more stable.
	**Texture:** The texture is created by repeating the text. This situation has also happened with decorative motifs. Each page is divided into several parts with a unique texture.

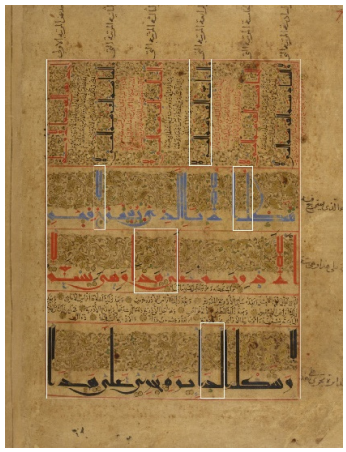



Table 1: The study of the Kufic script of the al-Diryâq in the National Library of France, as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy

Keywords: Typography, History of Typography, Script, Manuscript, Kitâb al-Diryâq.