سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۳۲-۲۰
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه رویکرد بیش‌متنیت دراقتباس و تاثیر پذیری خط نسخ ایرانی

مطالعه موردی دعای کمیل بخط میرزا احمد نیریزی و عبدالصمد حاج صمدی[1]

رقیه دیزج چراغی [2]
شهریار شکر پور [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹

چکیده

میرزا احمد نیریزی را که از بزرگ‌ترین نسخ‌نویسان تاریخ است، بانی نسخ ایرانی می‌دانند. درپی افول این خط در دوره معاصر استاد صمدی با مشق از آثار گذشته بخصوص خط نیریزی جان تازه‌ای بدان بخشیده و در رواج دوباره آن بسیار کوشیده است. کتابت دعای کمیل ازجمله افتخاراتی است که در کارنامه هر دو خوشنویس ثبت‌شده است. اقتباس، تأثیرپذیری و نظیره نویسی از آثار اساتید بزرگ مبحثی پایه در خوشنویسی بشمار می‌رود که علاوه برتکرار و مشق، امکان خلق ایده‌های جدید را فراهم می‌آورد. این تأثیرپذیری از آثار گذشتگان با بهره‌گیری از مشاهده، تشابه یابی و اعمال تغییرات را اقتباس گویند که روابط متنی را پدید می‌آورد و شناخت آن مستلزم نقب به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژنت تمامی روابط موجود میان متن‌ها را بررسی می‌کند که در این میان بیش‌متنیت با تحلیل متون هنری تناسب بیشتری دارد. در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر موردبررسی قرار می‌گیرد که شامل برگرفتگی متن دوم از متن اول است. هدف از این پژوهش، مطالعه‌ای نظام‌مند است که منجر به شناخت روابط بیش‌متنی دعای کمیل به خط این دو استاد گردد. سؤال اصلی پژوهش براین مبنا استوار است که بیش‌متنیت چگونه و به چه میزان در این آثار به کار گرفته‌شده است؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده صورت پذیرفته و به‌صورت کیفی تجزیه تحلیل‌شده است. بر طبق یافته‌ها اثر دوم حاصل تأثیرپذیری از اثر اول است لذا بیش‌متن از پیش‌متن محسوب می‌شود که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن پرداخته است لذا در گروه جایگشت (ترانسپوزیسیون) قرار می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: نسخ ایرانی، بینامتنیت، میرزا احمد نیریزی، عبدالصمد حاج صمدی، ژرار ژنت

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45062.2053
۲. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. r.dizajcheraghi@gmail.com
۳. دانشیار گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلام تبریز، تبریز، ایران. Sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir

مقدمه

خط نسخ ایرانی بانام میرزا احمد نیریزی پیوندی ناگسستنی دارد، نیریزی در قرن ۱۲ معروف‌ترین نسخ‌نویس ایرانی بشمار می‌رفت که با تکیه‌بر آثار فراوان بجا مانده و عیار بالای خطوط، آثار وی تا به امروز بر خط بسیاری از خوشنویسان موفق خط نسخ سایه افکنده است. خط نسخ پس از افول نسبی، در دوره معاصر توسط استاد عبدالصمد حاج صمدی با مشق نظری از آثار بزرگانی چون نیریزی جانی دوباره پیداکرده و رواج دوباره یافت. مشق، تأثیرپذیری و نظیره نویسی به‌ویژه از آثار قدما در خوشنویسی مبحثی مهم و اساسی بشمار می‌رود و علاوه بر تکرار اثر گذشتگان، زمینه را جهت اقتباس و خلق آثار جدید نیز فراهم می‌آورد. این تأثیرپذیری روابط متنی را پدید می‌آورد که شناخت آن مستلزم نقب به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژنت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش‌متنیت. در این میان بیش‌متنیت بامطالعه آثار هنری تناسب بیشتری داشته و تأثیر یک متن بر متن دیگر را موردبررسی قرار می‌دهد که شامل برگرفتگی متن دوم از متن اول می‌باشد. بنابراین بامطالعه‌ای نظام‌مند در آثار با متون مشترک میان خوشنویسان می‌توان به میزان تأثیرپذیری و اقتباس از یکدیگر پی برد. کتابت دعای کمیل ازجمله آثاری است که در کارنامه هر دو خوشنویس مذکور ثبت‌شده است و ازلحاظ خوشنویسی دارای عیار بالایی می‌باشد. هدف پژوهش حاضر مطالعه‌ای نظام‌مند در حوزه خوشنویسی است که منجر به شناخت هرچه بهتر روابط متنی میان آثارگردد. و سؤال پژوهش بر این مبنا استوار است که بیش‌متنیت چگونه و به چه میزان در آثار خوشنویسی به کار گرفته‌شده است؟

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی بوده که بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت و رویکرد بیش‌متنی و انواع آن، آثار موردپژوهش را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده است. اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده جمع‌آوری گشته و نمونه تصاویر به روش کتابخانه‌ای،مشاهده مستقیم و تصویربرداری مورداستفاده قرارگرفته است. جامعه آماری دوکتابت است از دعای کمیل می‌باشد که اولین اثر توسط نیریزی در قرن ۱۲ به کتابت رسیده و در موزه ملی ملک نگه‌داری می‌شود. دومین کتاب دعای کمیل به خط استاد معاصر عبدالصمد حاج صمدی است که به چاپ رسیده است. ازآنجایی‌که سبک کتابت و صفحه‌آرایی، در هردو کتاب از ابتدا تا انتها تغییری نیافته. و از طرفی تحلیل کل کلمات کتاب در قالب مقاله نمی‌گنجد لذا در این پژوهش ضمن مطالعه کل کتاب، تصاویر صفحات اول به‌عنوان نماینده‌ای از کل صفحات در مقاله آورده شده است.

پیشینه پژوهش

مقاله بهمن نامور(۱۳۹۱)، «گونه شناسی بیش‌متنی» از راهگشاترین مقالاتی است که به گونه‌های پیش‌متن با توضیحات روشن پرداخته است. دیگر مقاله بهمن نامور مطلق (۱۳۹۸)، « از تراروایت تا پیش روایت» نیز از منابعی می‌باشد که به موضوع ترامتنیت پرداخته است. از سایر پیشینه‌ها می‌توان به کتاب بهمن نامورمطلق (۱۳۹۴)، «درآمدی بر بینامتنیت» اشاره کرد. همچنین کتاب دیگر از بهمن نامور مطلق (۱۳۹۵)، «بینامتنیت» به شرح این موضوع می‌پردازد. و همان نویسنده در سال (۱۴۰۰)، «تراروایت» را به‌عنوان کتابی تألیف می‌کند که از مهم‌ترین منابع در این حوزه به شمار می‌روند. مقاله ندا شفیقی (۱۳۹۸)، «مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران» به گونه شناسی بیش‌متنیت در آثار گرافیتی اشاره داشته و هدف او مطالعه و شناخت هویت هنری معاصر بوده است. مقاله منیژه کنگرانی (۱۳۸۸)، «فرایند بیش‌متنی در نقاشی» بیش‌متنیت را در آثار نقاشی جست‌وجو می‌کند، دیگر مقاله منیژه کنگرانی (۱۳۸۹)، «مروری بر بیش‌متنیت در نقاشی ایرانی از گذشته تاکنون» بیش‌متنیت را وارد حوزه نقاشی ایرانی نموده و اساس پژوهش خود قرار داده است . علیرغم مطالعات صورت گرفته در مسئله بیش‌متنیت و جست‌وجوی آن در مبحث هنرهای تجسمی متأسفانه تاکنون مطالعه‌ای نظام‌مند با رویکرد بیش‌متنیت در حوزه خوشنویسی صورت نگرفته است. امید است پژوهش حاضر راهگشای مطالعات بعدی در این زمینه بوده و برای علاقه‌مندان و فعالان در حوزه خوشنویسی به‌ویژه خط نسخ ایرانی مفید واقع گردد.

مبانی نظری

خط نسخ در ایران تا قبل از احمد نیریزی به شیوه‌ای که اکنون در ممالک عربی متداول است دیده می‌شود. یعنی نسخ مایل به ثلث و محقق مرسوم بوده است. و احمد نیریزی آن را به شیوه‌ای خاص که گویی از خط نستعلیق چاشنی یافته، درآورد و خطاطان ایرانی از آن شیوه تاکنون پیروی کرده‌اند. (فضائلی، ۱۳۹۰: ۲۹۲-۲۹۳) خط نسخ در ایران همانند دیگر سرزمین‌ها،

مسیر و جریان رشد خود را متناسب با ذائقه ایرانی هنرمندان خویش پیمود. در طول سده‌هایی که خط نسخ سیر تحول و شکوفایی خود را طی می‌کرد، عمده کاربری آن در قالب کتابت متن و به‌ویژه جهت نسخه‌برداری از قرآن، مقبولیتی تمام یافته بود. کاربرد خاص گونه‌ای قلم (خط نسخ) که قاعدتاً مهم‌ترین وظیفه‌اش نسخه‌برداری از متون غالباً مذهبی با تمام ویژگی‌های یک رسم‌الخط موفق است، تحولات آتی این سبک را سمت و سویی کاملاً انحصاری و از جهاتی فراگیرتر بخشید. (موسوی جزایری۱۳۸۹، ۵۴-۵۵) آنچه در ایران سبب رشد خط نسخ گردید، اجرای ظریف و گرایش به زیباشناختی فرم حروف و کلمات بوده است. بررسی دقیق‌تر تحولات بر اساس مستندات تصویری، می‌تواند جزئیات این فرایند را بهتر و مشخص‌تر نمایان سازد. به همین سبب نتیجه این‌گونه نگرش‌ها درزمینهٔ "خوانایی" باعث پویایی بیشتر دست‌نوشته‌ها می‌گردد. (همان، ۵۶)

بینامتنیت[1] و بیش‌متنیت[2]

بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد آن متن غیرقابل فهم می‌شود. (FROW; 1383 : 285) کریستوا۳ اولین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۹۶ رواج داد، او معتقد بود هر متن یک بینا متن است که محل تلاقی و تقاطع متون کثیری است (ABRAMS; 1371: 285) پس از کریستوا، ژرار ژنت ٤به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه بینامتنیت نظامی خاص را برای تحلیل دلالت‌های متن ترسیم کرد. مطالعات او قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را در برمی‌گیرد. و همین امربر او اجازه می‌دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن موردبررسی قرار دهد. (نامور مطلق، ۱۳۸۳: ۸۵). او واژه ترامتنیت را در سال ۱۹۸۱ برای نشان دادن انواع ارتباط یک متن با دیگر متون برگزید. ترامتنیت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش‌متنیت. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۳۹). تفاوت هرکدام از این پنج قسمت با یکدیگر، نوع ارتباطی است که یک متن با غیر خود برقرار می‌کند. ژنت بیش‌متنیت را از سایر بخش‌های ترامتنیت جدا کرده است. از دیدگاه او بیش‌متنیت مجموعه‌ای از چند متن را در برمی‌گیرد، درحالی‌که در قسمت‌های دیگر ترامتنیت جنبه‌های گوناگون یک متن را نشان می‌دهد. (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۵) قبل از اینکه به انواع بیش‌متنیت بپردازیم لازم است اشاره‌کنیم در پژوهش حاضر مقصود از متن، همان اثر هنری خلق‌شده توسط هنرمند خوشنویس در قالب کتابت دعای کمیل می‌باشد. اولین نمونه مربوط به دوره صفوی (اثر میرزا احمد نیریزی) و دومین نمونه موردبررسی در چند دهه اخیر (توسط استاد صمدی) خلق‌شده است. این دو اثر به خط نسخ ایرانی کتابت شده و دارای عیار بالایی می‌باشند. آثار انتخاب‌شده سه شرط اصلی مطالعه گونه شناسی بیش‌متنی رادارند: موضوع متنی است، دو یا بیش از دو متن در مطالعه وجود دارد و پیش‌متن و بیش‌متن‌ها باهم در ارتباط‌اند. پیش متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود بیش متن نیز متن دوم، یا متن برگرفته از پیش متن تلقی می‌شود. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۹۱) یکی از شاخص‌های گونه شناسی بیش‌متنی کارکرد است. مهم‌ترین شاخص در حوزه کارکرد طنز است. آیا متن تازه سرشتی طنزآمیز دارد یا خیر؟ بنابراین رویکردها به دودسته کلان طنزی و ناطنزی تقسیم می‌شوند. در حوزه کارکرد ناطنزی فقط پاستیش ٥قرارگرفته و در حوزه کارکرد طنزی سه گونه قرار دارد: پارودی٦ در معنای خاص آن، تراوسیسمان۷ و پاستیش طنزآمیز. جدول شماره ۱ نشانگر این تقسیم‌بندی است. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۲) چنانکه پیش‌تر اشاره شد، بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی استوارشده است. به‌عبارت‌دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متنی با پیش متن خود دارد، از رابطه برگرفتگی است. رابطه برگرفتگی خود به دودسته بزرگ تقسیم می‌شود: تقلیدی (همان‌گونگی) و تغییری(ترا گونگی). به‌بیان‌دیگر بیش‌متنیت می‌تواند یا بر اساس رابطه همان‌گونگی بیش متن از پیش متن استوارشده باشد و یا بر اساس رابطه ترا گونگی. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶) این دو رابطه با توجه به نسبتی که پیدا می‌کند معنا می‌شود، زیرا هیچ بیش‌متنی نمی‌تواند بدون تغییر به‌پیش متن تبدیل شود. تفاوت تغییر در همان‌گونگی و ترا گونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است. به‌عبارتی‌دیگر در همان‌گونگی هدف تغییر نیست و میزان آن نیز بسیار فاحش نخواهد بود. در ترا گونگی نیز بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونگی پیش متنیت ایجاد می‌شود و به سه دسته کاهشی، افزایشی و جابجایی قابل‌تفکیک است. (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰-۱۱)

در مورد رابطه میان تقلید یا همان‌گونگی و تغییر یا ترا گونگی لازم است اشاره شود که نه همان‌گونگی مطلق و نه ترا گونگی مطلق هیچ‌یک وجود ندارد.

پیش متنیت		hypertextualite
تقلید		ترا گونگی
تفننی	پاستیش	پارودی در معنای خاص آن
طنز	شارژ/ پاستیش طنزی/ پارودی در معنای رایج کلمه	تراوسیسمان/ پارودی در معنای رایج کلمه
جدی	فورژی	تراجایی (جایگشت)

جدول ۱: تقسیم‌بندی شش گونه روابط بیش‌متنی (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶)

جایگشت: به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. جایگشت رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. نقش جایگشت در تکثیر متنی بیش از دیگرگونه‌هاست. تمام انواع تقسیم ترامتنی که بر پایه بینانشانه ای و بینا رسانه‌ای صورت گرفته باشندو کارکرد جدی داشته باشند، جایگشت محسوب می‌شوند. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰)

توضیحات و مطالب بالا توضیحاتی کلی در مورد گونه‌های بیش‌متنیت جهت آشنایی و شناخت آن‌ها بوده است. حال در بخش تحلیل به بررسی ساختار آثار نمونه‌گیری شده خواهیم پرداخت تا به نوع ارتباط بیش‌متنی آن‌ها بیشتر پی ببریم.

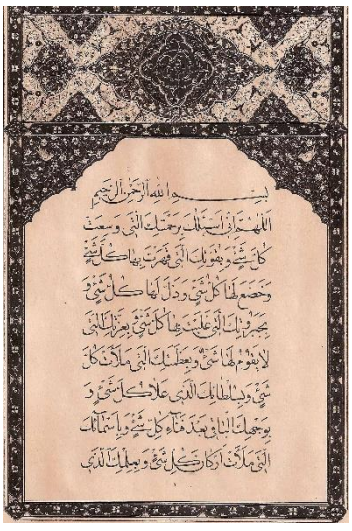
احمد نیریزی: تأثیرگذارترین خوشنویس در عرصه خط نسخ ایرانی بدون شک میرزا احمد نیریزی نسخ‌نویس معروف قرن دوازدهم هجری است. تأثیر خط نیریزی به حدی است که با تکیه‌بر فراوانی آثاری با عیار بالا که از وی باقی‌مانده، بی‌تردید می‌توان گفت که بر خطوط قاطبه خوشنویسان قبل از خود و نیز بسیاری از خوشنویسان موفق خط نسخ تا این دوره سایه افکنده است. (صفی پور و دیگران، ۱۳۹۰ :۲۳۲) گمان می‌رود احمد نیریزی مشق خط را نزد محمدصادق ارجستانی آغاز کرده و سپس برای تکمیل رموز هنر به محضر محمدابراهیم قمی راه‌یافته است.(قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۵۱)او از حدود سال ۱۱۰۰ ه.ق در اصفهان مقیم شده است. وی عمر خود را به تحریر قرآن و ادعیه و صحایف به سر برده و ۹۹ مجلد قرآن کریم و ۷۷ صحیفه و تعداد زیادی ادعیه و مرقعات از آثار قلمی او دیده شده است. (صفی پور، طبیعی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۸۲). احمد نیریزی درنهایت با ممارست فراوان موفق به شکوفایی شیوه‌ای در کتابت نسخ، به نام نسخ ایرانی شد و به آنچه که نسخ ریحانی و نسخ یاقوتی خوانده می‌شد و یاقوت در آن سرآمد بود، در کتابت مصاحف ایرانی خاتمه داد و کاتبان ایرانی پس از دوره صفویه آن شیوه را سرمشق خود قرار دادند و به نسخ ایرانی معروف شد. (همان، ۲۹۵) شیوه نیریزی در نسخ‌نویسی کامل‌کننده شیوه هنرمندانی چون علاءالدین تبریزی و محمد ابراهیم قمی است. شیوه‌ای که او در نسخ‌نویسی پایه‌گذاری کرد به نسخ ایرانی شهرت یافت. برخلاف نسخ عثمانی، که در آن روزگار در یک اندازه قلم نوشته می‌شد، او دراین شیوه از دانگ‌های مختلف و متنوع قلم استفاده می‌کرد. در آثار او شکل زیبای کلمات، تناسب و تعادل حروف، و جاگیری صحیح مفردات در سطر نشان‌دهنده به ثمر رسیدن تلاش چند نسل پیاپی از نسخ‌نویسان است. جایگاه او در سلسله نسخ‌نویسان همچون جایگاه میرعماد است در نستعلیق یا درویش عبدالمجید در قلم شکسته‌نستعلیق. (صحراگرد، ۱۳۸۶: ۲۳۱) .

تصویر ۱: دعای کمیل، خط احمد نی ریزی، ماخذ: موزه ملی ملک

عبدالصمد حاج صمدی: استاد عبد الصمد حاج صمدی به سال ۱۳۲۷ شمسی در تهران و در خانواده‌ای مذهبی چشم به جهان گشودند. پدر ایشان فردی متدین بودند که دروس حوزوی را تا سطوح عالی آموخته و فرزندان خویش را با معارف آسمانی قرآن و اهل‌بیت علیهم‌السلام پروراندند. گرایش پدر به

خط نسخ (قرآنی) سبب شد در دوران جوانی استاد به‌سوی خوش‌نویسی رهنمون گردند. استاد صمدی پس از فراگیری خط نستعلیق و نگارش چندین کتاب به این خط، به مشق نظری آثار بزرگان خط نسخ فارسی پرداختند. تلاش طاقت‌فرسای ایشان در طول چندین دهه گذشته سبب شد، سرآمد نسخ‌نویسان باشند و باتربیت شاگردان فراوان، احیاگر خط نسخ فارسی در دوره معاصر گردند. در کثرت شاگردان استاد همین بس که تمامی نسخ‌نویسان فعلی مستقیم یا باواسطه از ایشان بهره برده‌اند .

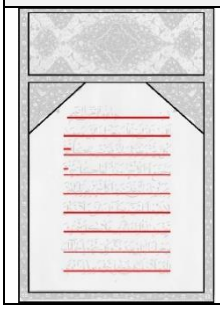
استاد صمدی در کنار خط نسخ، باهمان قدرت مثال‌زدنی نیز به نگارش خط محکم و زیبای ثلث پرداختند و خط ثلث ایشان نمونه‌ای کامل و شایسته از شیوه سنتی عثمانی است. شناخت هنری عمیق و قدرت اجرای مثال‌زدنی ایشان سبب گردیده که یکی از قوی‌ترین ثلث نویسان جهان اسلام محسوب گردند. ایشان به غیر از خطوط ذکرشده در نگارش خط محقق (شیوه بایسنقری)، خط رقاع (شیوه علاءالدین تبریزی و احد نیریزی) و خط رقعه (عربی) نیز تبحر خاصی دارند (زمانی و پراش خو، ۱۳۹۳: ۱۱).



تصویر ۲: دعای کمیل، خط استاد صمدی

بحث و یافته‌ها

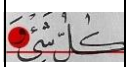
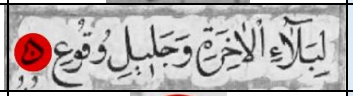
خط کُرسی؛ کرسی که در لغت به معنای تکیه‌گاه، نشست گاه و تخت است، اصطلاحاً عبارت است از نشستن اجزای گوناگون حروف روی نشستگاه هایی برابر. پس می‌توان گفت کرسی عبارت است از خط و یا خطوط مستقیمی که خطاط در نظر می‌گیرد، تا کلمات و حروف را به میزان آن به‌طور قرینه و برابر و معادل هم در سطری مرتب و جایگزین سازد (وی وایت، ۱۳۹۳: ۲۹). در آثار هر دو استاد خط کرسی به‌طور مستقیم مورداستفاده قرارگرفته اما در برخی از سطرهای اثر نیریزی به‌صورت منحنی درآمده است. طول خط کرسی اثر نیریزی نسبت به‌اندازه قلم از اثر استاد صمدی کمتر است لذا برخی کلمات در آخر سطر به‌صورت فشرده تحریر شده که گاهی خوانش کلمه را با مشکل مواجه ساخته است. تعداد کرسی در کتابت استاد صمدی به ۹ عدد رسیده که روند افزایشی داشته است. نیریزی برای ترکیب کلمات در سطر گاهی از چند کرسی در انتهای سطر سود جسته است. که نمونه‌های آن را در جدول ۲ و ۳ می‌بینیم. در مواردی که انتهای سطر خالی مانده نیریزی از نمادی به‌عنوان پر کردن فضای خالی سود جسته که نمونه آن در اثر استاد صمدی حذف شده است. در اثر استاد صمدی کلمات به ندرت در انتهای سطر بالاتر از خط کرسی نوشته شده‌اند و خط کرسی منحنی نمی‌باشد.

نیریزی	استاد صمدی
	

جدول ۲: تطبیق خط کرسی، ماخذ: نگارنده

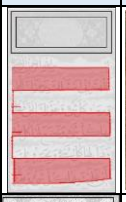
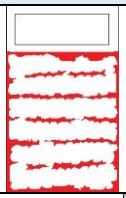
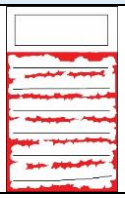
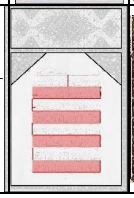
فاصله میان خطوط کرسی (لِدینگ) [۸]؛ لدینگ یعنی فاصله بین خطوط کرسی، خطوط فرضی که حروف روی آن قرار می‌گیرند (های اسمیت، ۱۳۹۵: ۷۰). این فاصله می‌تواند فضای متن را تحت تأثیر قرار دهد و قابلیت خوانش آسان متن را بالا ببرد. اگر خطوط بیش از حد به هم نزدیک باشند، آسان خوانی را با مشکل مواجه می‌کنند، چون دو خط بالای هم درآن واحد دیده می‌شوند. چشم انسان قادر به تمرکز کافی بر روی خطوط نزدیک به هم نیست. مورد دیگری که در رابطه با

فاصلهٔ بین خطوط وجود دارد، باز بودن خطوط متن از یکدیگر است. خواننده در این مورد، در ایجاد ارتباط بین خطوط دچار مشکل می‌شود. تردید و عدم قاطعیت در وی شکل می‌گیرد و باعث خستگی زودرس می‌شود. فاصلهٔ درست و دقیق بین سطرها چشم را با دقت کافی بین خطوط راهنمایی می‌کند و به آن اطمینان و ثبات می‌بخشد و باعث جذب و فراگیری آسان‌تر متن می‌شود. (ستریزر، ۱۳۹۱: ۱۹). لدینگ در اثر هر دو خوشنویس ۱۵ نقطه می‌باشد. اما با توجه به اینکه ارتفاع حروف استاد صمدی بلندتر از حروف نیریزی می‌باشد و اعراب در اثر استاد صمدی با فاصلهٔ بیشتر از کلمات مستقرشده‌اند بنابراین نه فضای خالی بین سطرها وجود داشته و نه تداخل سطرها به چشم می‌خورد و لدینگ متناسب و استاندارد می‌نماید. در اثر نیریزی اتخاذ ۱۵ نقطه به‌عنوان لدینگ، ارتفاع کمتر حروف و نزدیکی اعراب به کلمات، فضای خالی مابین سطور را پدید آورده است که خوشنویس از تزیین مابین سطرها سود جسته و به‌صورت استادانه به مدیریت فضای اثر پرداخته است که در جدول ۴ به تصویر کشیده شده است.

ویژگی	نیریزی	صمدی
کرسی منحنی		--
فشردگی		
خلوت		--
		--

جدول۳: تحلیل خط کرسی در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده

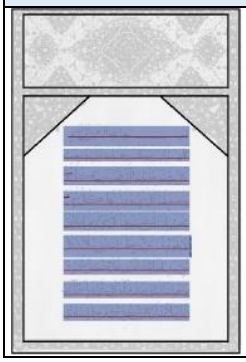
ارتفاع سطر؛ اندازه و ارتفاع کلمات مستقر در خط کرسی بر ارتفاع سطر تأثیرگذارند، به‌طوری‌که هرچه حروف و کلمات بلندقامت‌تر باشند، ارتفاع سطر نیز بیشتر می‌شود. همانطور که در جدول شماره ۵ ملاحظه می‌شود، در اثر نیریزی ارتفاع سطر ۱۳ نقطه از همان قلم است اما در اثر استاد صمدی به ۱۵ نقطه از قلم می‌رسد. بنابراین در اثر استاد صمدی ارتفاع حروف نسبت به اثر نیریزی بلندتر بوده و افزایش یافته است.

اثر	لدینگ	تزیین دندان موشی	لدینگ و تزیین
			
		---------- ------	---------- -------

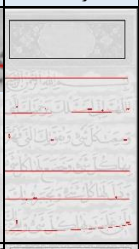
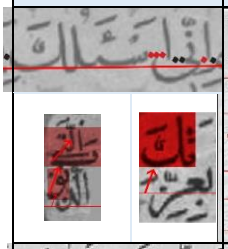
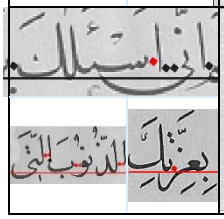
جدول۴: تحلیل لدینگ در اثر نیریزی و استاد صمدی ماخذ: نگارنده

فاصله میان حروف و کلمات (ترَکینگ[9] و کِرنینگ[10]) ؛ فاصله بین حروف که اصطلاحاً کرنینگ گفته می‌شود، در نوشتار باید رعایت گردد. به‌عنوان مثال حرف «الف» که بعد از حرف «ر» قرار می‌گیرد، معمولاً فاصله‌اش زیادتر از حد موزون است و کرنینگ مناسبی ندارد و وقتی «الف» راکمی به درون شکم «ر» می‌آوریم و به آن نزدیک‌تر می‌کنیم، شکل مناسب‌تری می‌یابد(افشار مهاجر، ۱۳۸۹: ۴۵). ترکینگ نیز فواصل میان کلمات در نوشتار می‌باشد. در خوشنویسی فاصله حروف و کلمات به‌طورمعمول در حدود یک نقطه است. (های اسمیت، ۱۳۹۵: ۶۶). اما در اصول صفحه‌آرایی میزان ترکینگ (فاصله بین کلمات) کمی بیشتر از کرنینگ (فاصله بین حروف) می‌باشد، تا عمل تشخیص کلمات از هم به‌آسانی صورت گرفته و درنتیجه سرعت و سهولت خوانده شدن متن توسط مخاطب افزایش یابد. جمع‌کردن یا فشردن غیرمعمول کلمات به یکدیگر تعادل سطح خاکستری (سیاهی و سفیدی) متن را بر هم می‌زند و خوانده شدن متن را دشوار و گاهی غیرممکن می‌کند (کهونده، ۱۳۸۸: ۱۲۷) فاصله بین کلمات باید به‌گونه‌ای باشد که لغات را از هم مجزا کند، اما نه آن‌قدر که خطوط تایپ را سست کند (وی وایت، ۱۳۹۳: ۱۴۵). ترکینگ (فاصله میان کلمات) در اثر نیریزی به‌خوبی رعایت شده است. اما در مواردی اصول آن نادیده گرفته‌شده و کلمات در هم تداخل پیداکرده‌اند. فاصله میان حروف (کرنینگ) نیز در اثر وی اغلب رعایت شده است اما در

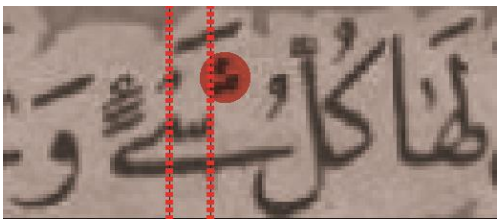
مواردی شاهد تغییراتی چون کم‌وزیاد شدن کرنینگ در سطر می‌شویم. اما در اثر استاد صمدی اغلب این مشکل حل‌شده و سعی در رعایت صحیح فواصل میان کلمات و حروف شده است. که نمونه‌های تطبیقی آن در جدول ۶ آورده شده است. دگرگونی صورت گرفته در اثر استاد صمدی به خوانش آسان کلمات کمک مینماید.

ارتفاع سطر	نیریزی	استاد صمدی
اثر		

جدول۵: تحلیل خط کرسی در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده

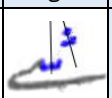
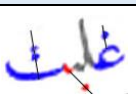
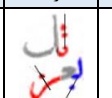
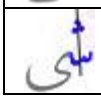
اثر	ترکینگ	کرنینگ	ملاحظات
میرزا احمد نیریزی			
استاد صمدی			

جدول۶: تحلیل ترکینگ و کرنینگ در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده



تصویر ۳: راهنمای نقطه گذاری نیریزی در سطر، ماخذ: نگارنده

نقطه؛ نقطه در مبانی نوشتار از عناصر اصلی است که هم در تشخیص کاراکترهای نوشتاری و هم در شکل‌گیری فرم تأثیرگذار است. نقطه در نوشتار حاوی دو کارکرد است :۱- محتوایی: هویت بخشی و خوانش نوشتار برای کاراکترهای مشابه که در آن نقطه‌های حروف برای متن سرنوشت سازند، تعداد و مکان نقطه‌ها به حدی مهم است که ممکن است یک اشتباه کوچک در این خصوص، معنای کلمه و متن را به‌کلی تغییر دهد. ۲- بصری: نقش بصری نقطه در ایجاد کیفیت‌های بصری شامل مواردی مانند: تنظیم وزن بصری، چرخش بصری، ساماندهی فضای مثبت و منفی، هارمونی و کنتراست، تأکید و تعادل می‌باشد. (طاهری، ۱۳۹۳: ۲۹-۴۳). همچنین نقطه به‌عنوان معیار اندازه حروف و جزئی از حروف فارسی در خوشنویسی است که در زیبایی اثر و خوانایی آن نقش مهمی ایفا می‌کند. (قائمی، ۱۳۹۹: ۱) از طرفی با اندازه‌گیری زاویه نقطه نسبت به کرسی، می‌توان تا حدودی به زاویه قلم گذاری خوشنویس پی‌برد. در پژوهش حاضر نقطه ازلحاظ کارکرد بصری، محتوایی و زاویه گذاری مورد تحلیل قرارگرفته است. در هر دو اثر نقطه‌گذاری به‌درستی انجام پذیرفته و خوشنویس اقدام به حذف یا اضافه نقطه ننموده است. نقطه‌گذاری هردو اثر دارای شباهت فراوانی است. اما در شماری از کلمات شاهد تغییر جایگاه نقطه (جابجایی) نسبت به کلمه هستیم که این تغییر در اثر نیریزی بیشتر به چشم می‌خورد.به‌طوریکه نیریزی در برخی سطرها جهت تقویت نقش بصری نقطه و جلوگیری از ایجاد فضای منفی و همچنین ایجاد توازن و تعادل در سطر، اندکی جایگاه نقطه را نسبت به کاراکتر تغییر داده است و به تعادل بصری در سطر کمک نموده که نمونهٔ آن را در تصویر ۳ می‌بینیم. جدول شماره۷ حاوی تصاویری از تفاوت‌های نقطه‌گذاری در دو اثر مورد بحث است. بنابراین نیریزی علاوه بر تأکید بر کارکرد محتوایی نقطه، به کارکرد بصری آن نیز دقت فراوان کرده است. در مقابل تلاش استاد صمدی جهت قرارگیری دقیق نقاط روی حرف، خوانش متن در اثر وی را آسان‌تر کرده و کارکرد محتوایی نقطه را تقویت نموده است

نقطه‌گذاری	شیء	غلبت	بعزتک	شیء
میرزا احمد نیریزی				
استاد صمدی				

جدول۷: تحلیل نقطه گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

جدول شماره ۸ زاویه نقطه‌گذاری دو خوشنویس را مورد مقایسه قرار داده است. در آثار دو خوشنویس

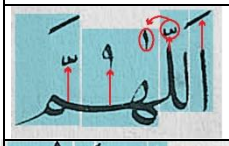
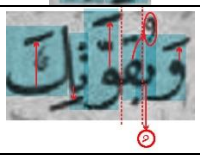
نقطه‌گذاری ظاهری شبیه به هم دارد، اما با اندکی توجه و اندازه‌گیری زاویه نقطه‌گذاری به تفاوت‌های آن‌ها پی می‌بریم. تک نقطه در اثر نیریزی با ۵۸ درجه و در اثر استاد صمدی با ۶۷ درجه گذاشته‌شده است. اختلاف نقطه‌گذاری دو خوشنویس چندان چشمگیر نمی‌باشد اما می‌توان گفت زاویه قلم گذاری استاد صمدی نسبت به نیریزی اندکی بازتر است. در اثر نیریزی زمانی که دو نقطه به‌صورت افقی کنار هم قرارگرفته است محوری مایل و نا موازی نسبت به خط کرسی تشکیل داده است همچنین این قاعده در دو نقطه عمودی نیز صدق می‌کند. از طرفی ترکیب سه‌نقطه کنار هم نیز هم از لحاظ عمودی و هم از لحاظ افقی به‌صورت مایل نگاشته شده است. این قانون در اثر استاد صمدی نیز با اندکی تغییر زاویه کاملاً مشهود است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	زاویه	استاد صمدی	زاویه
زاویه‌قلم گذاری‌تک نقطه		۵۸ درجه		۶۷ درجه
محور قرارگیری دونقطه افقی		۲۰ درجه		۱۵ درجه
محور قرارگیری دونقطه عمودی		۱۰۰ درجه		۱۱۰ درجه
محور قرارگیری سه‌نقطه		۲۰ درجه		۱۵ درجه
محور حرکت فتحه		۲۰ درجه		۳۰ درجه
محور حرکت کسره		۲۰۰ درجه		۳۰۰ درجه
محور حرکت ضمه		۵۸ درجه		۹۲ درجه

جدول۸: تحلیل زاویه اعراب و نقطه گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

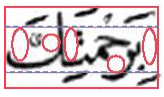
اعراب؛ در کتابت قرآن و ادعیه که به زبان عربی است اعراب‌گذاری حائز اهمیت فراوانی می‌باشد که مانند نقطه علاوه بر اینکه به خوانش کلمات کمک می‌کند می‌تواند در زیبایی بصری سطر نیز نقش مهمی ایفا کند. اعراب با توجه به‌کلیت اندازه و شکل کاراکترها طراحی می‌شوند و نباید به‌اندازه‌ای بزرگ باشند که با بدنه کاراکترها تداخل ایجاد کنند یا سیاهی و لکه بزرگی در بالا و پایین کاراکترها حس شود. از طرفی نباید آن‌قدر کوچک باشند که دیده نشوند (هامونی، ۱۳۹۸ :۱۳۶) در دو اثر موردپژوهش نحوه اعراب‌گذاری از منظر صورت اعراب، زیبایی و خوانش کلمه مورد مقایسه قرار داده‌ایم. صورت فتحه و کسره در آثار هردو خوشنویس ظاهری مشابه دارد که با اندکی تغییر در زاویه محور حرکت تحریر شده است. اما ضمه در دو اثر هم صورت متفاوت دارد و هم با زاویه‌ای متفاوت کتابت شده است. در اثر نیریزی با زاویه ۵۸ درجه و نسبتی مایل به کرسی قرارگرفته است. در اثر استاد صمدی با زاویه‌ی حدوداً ۹۰ درجه به‌صورت عمود روی کرسی و کلمات فرود آمده است

در اثر نیریزی ضمن توجه به خوانایی کلمات در اعراب‌گذاری گاهی به دلیل حفظ کارکرد بصری کلمات، اعراب از کلمه حذف‌شده و نادیده گرفته‌شده است. همچنین در مواردی مشاهده می‌شود اعراب حروف به موازات آن قرار نگرفته و جهت جبران فضای خالی و کمک به تعادل بصری در امتداد سایر حروف قرارگرفته است که نمونه‌هایی از آن را در جدول ۹ مشاهده می‌کنیم. همچنین در آثار نیریزی اعراب به حروف نزدیک‌تر هستند. در اثر استاد صمدی سعی شده اعراب هر کلمه در امتداد همان کلمه قرار گیرد لذا خوانش کلمات آسان‌تر شده است. نکته بعدی فاصله اعراب از کلمات است که در اثر استاد صمدی اعراب بافاصله زیادی از حروف قرارگرفته و ارتفاع کلمات را بیشتر کرده است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
الهم		
انی اسئلک		
بعزتک		
وبقوتک		

جدول۹: تحلیل اعراب گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

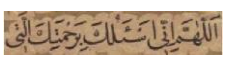
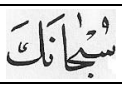
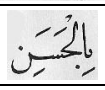
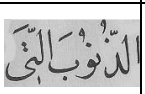
فضای مثبت و منفی؛ معنا و اهمیت فضای مثبت و منفی در این است که تمام عناصر و رخدادهای بصری موجود در یک اثر با آنکه از یکدیگر مستقل هستند، درعین‌حال باهم در اتحاد نیز هستند. (ا.دانیس، ۱۳۹۷: ۶۵) در اثر نیریزی به دلیل توجه به کارکرد بصری نقطه و اعراب در کنار خوانایی فضای منفی نیز در کنار فضای مثبت مدیریت‌شده و ازلحاظ گرافیکی ترکیبی فوق‌العاده به‌دست‌آمده است. به‌طوری‌که علاوه بر هماهنگی فضای مثبت (کاراکترها، اعراب و نقطه‌ها)، فضای منفی نیز کاملاً متعادل به‌کار گرفته‌شده است. در اثر استاد صمدی ضمن تأکید به خوانایی کلمات فاصله زیاد اعراب از کاراکترهای نوشتاری باعث پدید آمدن فضای منفی و خالی در برخی قسمت‌ها شده است که در جدول شماره ۱۰ می‌توانیم ملاحظه نماییم.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
اسئلک		
یجبروتک		
برحمتک		
شیء		
ملاحظات		

جدول۱۰: مدیریت فضای مثبت و منفی در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

صورت کلمات؛ نیریزی با قلمی یک و نیم برابر در مقیاس نزدیک به صمدی مینویسد، بنابراین نوع قلمرانی و قوت در خط او متفاوت مینماید. تفاوت جزئی در برخی کلمات به چشم می‌خورد که بیشتر شامل ساماندهی و فضا دهی به کلماتی است که در اثر اول (نیریزی) به دلیل کمبود فضا یا ... به‌صورت فشرده نوشته‌شده‌اند نمونهٔ این کلمات را در جدول شماره ۱۱ می‌توانیم ببینیم. علاوه بر آن همان‌طور که در جدول ۱۰ قابل مشاهده است، در هر دو اثر حرکات عمودی حروف و کلمات به‌صورت زاویه‌دار روی خط کرسی قرارگرفته‌اند و حرکات افقی نسبت به خط کرسی به‌صورت زاویه‌دار تحریر شده‌اند.

پس از پژوهش و تحلیل‌های صورت گرفته، نتایج کلی به‌دست‌آمده جهت مطالعه سریع و متمرکز در دو جدول گردآوری شده است. جدول اول شامل اصول صفحه‌بندی و چینش کلمات مانند: خط کرسی (شامل نوع و تعداد آن)، لدینگ، کرنینگ، ترکینگ، ارتفاع سطر است و جدول دوم شامل تحلیل نوشتار و خط چون صورت کلمات، کارکرد، زاویه و موقعیت نقطه و اعراب‌گذاری، فضای مثبت و منفی است که اصول مشترک میان دو اثر در جدول مشخص گردیده است. لازم به ذکر است تعیین حدومرز در تحلیل آثار هنری کاری بس دشوار است که نگارنده در این پژوهش به ویژگی‌های کلی آثار پرداخته است. به‌عنوان‌مثال اگر دوکرسی بودن سطر در اثر استاد صمدی به‌ندرت دیده می‌شود، نگارنده فرض را بر این گرفته که در اثر استاد صمدی اغلب سطرها دارای یک کرسی هستند. زیرا در خلق آثار هنری که به‌دوراز ابزار ماشینی است گاهی به الزام شرایط، امکانات و موقعیت ممکن است علیرغم میل باطنی هنرمند تغییراتی در اثر پیش آید که نمی‌توان آن را ویژگی اصلی اثر برشمرد بر طبق آنچه در جداول پایانی ذکرشده است، در دو اثر وجوه مشترک فراوانی وجود دارد که شامل برگرفتگی اثر استاد صمدی از اثر نیریزی می‌باشد که تغییرات، ابداعات و اصلاحاتی در این برگرفتگی به وجود آمده و آن را دچار دگرگونی ساخته است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
سطر نویسی		
زاویه و شیب کلمات		
سبحانک		
بالحسن		
الذنوب التی		

جدول۱۱: صورت کلمات در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

نتیجه گیری:

اقتباس، مشق، تأثیرپذیری و نظیره نویسی در خوشنویسی سابقه‌ای بس طولانی دارد. از آنجایی‌که میرزا احمد نیریزی از تأثیرگذارترین خوشنویسان خط نسخ ایرانی می‌باشد، لذا آثار وی بر خطوط بسیاری از نسخ نویسان پس از او سایه افکنده است.

اثر	خط کرسی								لدینگ				کرنینگ			ترکینگ			ارتفاع سطر			
	تعداد			نوع		دور																
	تعداد در صفحه	تعداد در سطر		صاف	منحنی	با ترین	بدون ترین		تعداد	مناسب	نزدیک		استاندارد	فشردگی	گسیختگی	استاندارد	فشردگی	گسیختگی	تعداد	استاندارد	بلند	کوتاه
		یک	چند کرسی																			
میرزا احمد نیریزی	۸ عدد	●	●	●	●		●		۱۵ نقطه				●	●		●	●		۱۳ نقطه	●		
استاد صمدی	۹ عدد	●			●				۱۵ نقطه	●			●			●			۱۵ نقطه		●	

ویژگی	نقطه										اعراب						فضای مثبت و منفی		صورت کلمات	
	کارکرد			زاویه				نسبت به کاراکتر			کارکرد			زاویه			نسبت به کاراکتر			
	بصری	محتوایی	تک نقطه	دونقطه		سه‌نقطه	در راستا	باقاصله	بصری	محتوایی	فتحه	کسره	ضمه	در راستا	باقاصله	همسان	غیرهمسان	متعادل	فشرده
				عمودی	افقی														
میرزا احمد نیریزی	●	●	۵۸	۱۰۰	۲۰	۲۰	●	●	●	●	۲۰	۲۰۰	۵۸	●	●	●		●	●
استاد صمدی		●	۶۷	۱۱۰	۱۵	۱۵	●			●	۳۰	۳۰۰	۹۲	●		●	●	●	

جدول۱۲: جدول ویژگی های صفحه بندی و چینش حروف در دو اثر، ماخذ: نگارنده

پس از افول نسبی خط نسخ ایرانی، در دوره معاصر استاد عبدالصمد حاج صمدی با مشق از آثار بزرگانی چون نیریزی، سعی در احیا و رواج دوباره این خط نموده و آثار هنری متنوعی را پدید آورده‌اند که در این میان افتخار کتابت دعای کمیل در کارنامه هنری هر دو استاد ثبت‌شده است. تأثیرپذیری از خط نیریزی در آثار هنرمندان پس از وی به‌خوبی نمایان است که در این پژوهش سعی شده به یاری نظریه بیش‌متنیت ژنت و تحلیل بصری و رمزگشایی هریک از آثار (دعای کمیل به خط نیریزی و استاد صمدی) پرداخته و به چگونگی تکثیر و گسترش آن‌ها در جهان انسانی بپردازیم. که این رهیافت می‌تواند در شناخت هرچه بهتر آثار خوشنویسی و پیوستگی میان متن‌های هنری شایان توجه باشد. در پژوهش حاضر نخستین نتیجه‌ای که حاصل شد مبتنی است بر تأثیر اثر اول (دعای کمیل به خط میرزا احمد نیریزی) در شکل‌گیری اثر دوم (دعای کمیل به خط استاد صمدی) که روابط بیش‌متنی را پدید می‌آورد و حاصل برگرفتگی بیش‌متن (اثر دوم مربوط به استاد صمدی) از پیش‌متن (اثر اول مربوط به نیریزی) می‌باشد. به‌طوری‌که استاد صمدی با تأثیرپذیری از اثر نیریزی با کارکرد جدی به کتابت و تکثیر دعای کمیل پرداخته است. این برگرفتگی در خط‌کرسی، فاصله بین سطرها (لدینگ)، فاصله حروف و کلمات (ترکینگ و کرنینگ)، صورت کلمات، نقطه‌گذاری‌ها و اعراب‌گذاری‌ها کاملاً مشهود است. اما در مواردی شاهد دگرگونی و تغییرات در اجرای اثر دوم نسبت به‌پیش‌متن هستیم. این دگرگونی بیشتر در اصلاح و تقویت عملکرد خوانایی اثر دوم بوده و به شرح زیر می‌باشد:

۱-تأثیرپذیری در استفاده از خط کرسی و تغییراتی ازجمله حذف کرسی منحنی، پرهیز از فشرده نویسی در انتهای کرسی، تلاش در استفاده از یک خط کرسی برای هر سطر، عدم استفاده از نماد پرکننده سطر در انتهای کرسی‌های خلوت می‌باشد

۲-تأثیرپذیری در اندازه لدینگ، بطوریکه لدینگ در آثار هر دو متن ۱۵ نقطه از قلم متن می‌باشد با این دگرگونی که در پیش متن ارتفاع کلمات کمتر بوده و فاصله بین اعراب و کلمات نیز کمتر است لذا فضای خالی لدینگ توسط تزیینات دندان موشی پرشده است، اما در بیش‌متن (اثر دوم) قامت کلمات بلندتر و فاصله اعراب از کلمات زیادتر است، لذا فضای خالی مابین لدینگ جهت تزیین وجود ندارد و متن نوشتار بدون تزیین کتابت شده است.

۳-تأثیرپذیری بیش‌متن از پیش‌متن در ترکینگ و لدینگ کاملاً مشهود است با این دگرگونی که در بیش‌متن فشردگی‌های کلمات و حروف با روش‌هایی چون انتقال به سطر بعدی و کشیده نویسی کلمات ماقبل جهت بسترسازی و پذیرش کلمه پس از خود رفع شده است.

۴-ارتفاع سطر در بیش‌متن بیشتر از پیش-متن است لذا حروف و کلمات بیش‌متن بلندقامت‌تر از متن اول کتابت شده است.

۵-تأثیرپذیری بیش‌متن از پیش‌متن در نقطه‌گذاری و اعراب‌گذاری مخصوصاً در نوع نقطه‌گذاری و زاویه‌دار بودن دونقطه و سه‌نقطه روی کاراکترها، کاملاً مشهود است با این دگرگونی که در پیش‌متن نقطه هم دارای کارکرد بصری و هم کارکرد محتوایی است، اما در بیش‌متن بیشتر سعی در حفظ کارکرد محتوایی نقطه شده است. در اعراب نیز تأکید به کارکرد محتوایی در بیش‌متن آن‌ها از پیش‌متن متمایز ساخته است.

۶-صورت کلمات پیش‌متن و بیش‌متن بسیار شبیه به هم کتابت شده است، اما بیش‌متن با تأکید بر خوانایی و اولویت آن بر زیبایی بصری سعی در خواناتر کردن صورت برخی کلمات نسبت به‌پیش‌متن خودکرده است

۷-دگرگونی و تغییرات در فضای مثبت و منفی کلمات و سطر در بیش‌متن و پیش-متن کاملاً مشهود است، به‌طوری‌که در پیش‌متن فضای مثبت و منفی با دقت بسیار زیادی به‌صورت متعادل درآمده اما در بیش-متن فضاهای منفی بسیاری میان کلمات و حروف به چشم می‌خورد.

تغییرات به وجود آمده در اثر استاد صمدی حاصل تلاش‌ها و دست‌یابی هنرمند به سبک شخصی است لذا بر طبق نتایج به‌دست‌آمده برگرفتگی بیش‌متن (اثر استاد صمدی) از پیش‌متن (اثر نیریزی) کارکردی جدی داشته و کاملاً به

دور از طنز و تفنن است و به دلیل دگرگونی های صورت گرفته در گروه جایگشت قرار می‌گیرد. به اعتقاد ژنت جایگشت (ترانسپوزیسون) گونه‌ای از روابط بیش‌متنی است که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. لذا بیش‌متن (اثر استاد صمدی) باوجود تأثیرپذیری از پیش‌متن (اثر نیریزی)، به سبک شخصی خود هنرمند اجرا شده است.

پی‌نوشت

[1] intertextualite
[2] hypertextualite
[3] Julia Kristeva
[4] Gérard Genette
[5] Pastiche
[6] parodie
[7] Travestissement
[8] leading
[9] tracking
[10] Kerning

منابع

آلن، گراهام(۱۳۸۰). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران. انتشارات مرکز.

ا. دانیس، دونیس (۱۳۹۷). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، چاپ ۵۱، تهران. انتشارات سروش.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۹). ***پایه و اصول صفحه آرایی***، تهران. شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.

زمانی، حسین و پراش خو، علی (۱۳۹۳). ***طرائف الحکم***، تهران. انتشارات کتاب آبان.

ستریزر، ایلن (۱۳۹۱). قواعد تایپوگرافی (راهنمای طراحان برای تایپوگرافی حرفه ای)" ترجمه فرزانه آرین نژاد، ***مجموعه مقالات شماره سه طراحی گرافیک***. شماره ۳، صفحه ۱۵ الی ۳۲ ، تهران. انتشارات کتاب آبان.

شفیقی، ندا (۱۳۹۸). مطالعه گونه های بیش متنی در آثار گرافیتی ایران، ***فصلنامه علمی نگره***، دوره۱۵، شماره ۵۶، ص ۱۳۹- ۱۵۳.

صحرا گرد مهدی(۱۳۸۶). ***مجموعه مقالات خوشنویسی***. تهران. انتشارات فرهنگستان هنر.

صفی پور، علی اکبر و طبیعی، منصور (۱۳۹۰). ***مجموعه مقالات کنگره میرزا احمد نیریزی***، شیراز. بنیاد فارس شناسی.

فضائلی، حبیب الله (۱۳۹۰). ***اطلس خط***، تهران. انتشارات سروش.

قائمی، محمد سجاد (۱۳۹۳). ***نقش نقطه در خوشنویسی و عملکرد آن بر طراحی حروف فارسی***، وزارت علوم و تحقیقات و فناوری، تهران. دانشگاه شاهد.

قلیچ خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***درآمدی بر خوشنویسی ایرانی***، تهران. انتشارات فرهنگ معاصر.

طاهری، فائزه (۱۳۹۷). ***مبانی طراحی بصری برای فونت فارسی***، تهران. انتشارات فاطمی.

طاهری فائزه و دانشگر، فهیمه (۱۳۹۳). عملکرد تجسمی مکان نقطه در نوشتارنگاری فارسی، ***نشریه هنر دانشگاه علم و فرهنگ*** ، دوره ۹۳، شماره۲، ص ۱-۱۶.

کنگرانی، منیژه (۱۳۸۹). مروری بر فرایند بیشمتنیت در نقاشی ایرانی از گذشته تا کنون، ***نشریه جلوه هنر***، بهار و تابستان ۱۳۸۹، شماره ۳، ص۶۱-۶۹.

کهوند، مریم (۱۳۸۸). ***پژوهشنامه فونت فارسی***، (گروه پژوهش فونت فارسی)تهران. دبیرخانه شورای عالی اطلاع رسانی.

موسوی جزایری سید محمد وحید (۱۳۸۹). ***خط و خوشنویسی***، جلد دوم، تهران. انتشارات آبان.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴). متن های درجه دوم، خردنامه، ***ضمیمه فرهنگی اندیشه***، روزنامه همشهری، شماره ۵۹، ص۱۰-۱۱.

نامور، مطلق (۱۳۹۱) گونه شناسی بیش متنی، ***فصلنامه پژوهش های ادبی***، سال ۹۰، شماره ۳۸، ص ۱۳۹-۱۵۲.

وی وایت، الکس (۱۳۹۳). ***تاملی در طراحی حروف(ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی)***، ترجمه عاطفه متقی، تهران. انتشارات هنر نو

هامونی، امید(۱۳۹۵). ***طراحی حروف برای فونت فارسی***. تهران. انتشارات فاطمی.

های اسمیت، سایرس(۱۳۹۵). ***درون پاراگراف چه می گذرد؟***، ترجمه فرزانه آرین نژاد، تهران. نشر مشکی.

References

Abrams, M.H., (1993), ***Glossary of literartyterm***. New York: Cornel University press, Ithaca.

Afsharmohajer, K., (2010), ***Basics and Principles of Layout***, Tehran: Chap Va Nashre Ketabhaye Darsi Iran Publication, (Text in Persian).

Denis.E.Danis., (1973). ***A primer of Visual Literacy***, translated by: Mohammad hamed masih Tehrani, (2018), (۵۱nd ed), Tehran: souroush danesh Publication, (Text in Persian).

Fazaeli, H., (2012, ***Atlas khat***, Tehran: Souroush Publication, (Text in Persian).

Ghaemi, MS., (2014), ***The Role of the Dot in Calligraphy and its Function on the design of Persian Letters***, Shahed nuivercity, Art College, Iran: Tehran, (Text in Persian).

Ghelich khani, HR., (2013***), Introduction to Persian Calligraphy***, Tehran, Farhangh Moaser Publication, (Text in Persian).

Ghraham, Allen., (2001), ***Intertextuality***, translated by: Payam Yazdanjo, (۲nd

Typography, Danesh Honarhaye Tajasomi, 2(1), 1-16, (Text in Persian).

W.white, alexander., (2014), ***A reflection on letter design: applied ideology in typography***, translated By: Atefeh Mottaghi, Tehran: Honare Nou Publication, (Text in Persian).

Zamani, H. Parashkhou, A., (2014), ***Taraef Alhekam,*** Tehran: Aban Publication, (Text in Persian).

ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

Hamouni, O., (2016), ***Letter Design for Persian Font***, Tehran: Fatemi Publication. (Text in Persian).

Highsmith, Cyrus., (2016), ***What is Going on in the Paragraph?***, translated by: Farzaneh Arian Nezhad, Tehran: Meshki Publication, (Text in Persian).

Ilene, Strizver., (2012), ***Typography Rules (Designers Guide to Professional Typography),*** translated by: Farzaneh Arian Nezhad, Collection of Articles Number 3Graphic Design, (15-32), Tehran: Aban Publication, (Text in Persian).

Kahvand, M., (2099), ***Persian Font Research Paper, (Persian Font Research Group)***, Tehran: Dabir Khane Shouraye Ali Etelaresani Publication, (Text in Persian).

Kangarani, M., (2010), ***An Overview of the Process of Hypertextuality in Iranian Painting (from the past to the present)***, Glory of Art (Jelve-y Honar), 2(3), 61-70, (Text in Persian).

Mousavi Jazayeri, SMV., (2010), ***Handwriting and Calligraphy***, (۲nd ed), Tehran, Aban Publication, (Text in Persian).

Namvar Motlag, B., (2005), ***Secondary Texts***, Hamshahri Newspaper - Kheradnameh (Zamimeh Farhanghi Andisheh), 59, 10-11, (Text in Persian).

Namvar Motlag, B., (2012), ***Hypotextual Genrologie***, Pazhouheshhay-e Adabi, 9(38), 39-152, (Text in Persian).

Safipour, A. Tabiei, M., (2012), ***Acollection of Articles of Ahmad Nirizi Congress***, Shiraz: Bonyad Farsi Shenasi Publication, (Text in Persian).

Sahraghard,M., (2007), ***A Collection of Calligraphy Articles***, Tehran: Farhanghestan Honar Publication, (Text in Persian).

Shafighi, N., (2020), ***Study Types of Hypertex in Irans Graffiti***. Negareh Journal, 15(56), 139-153, (Text in Persian).

Taheri, F., (2018), ***Visual Design Basics for Pertion Font***, Tehran: Fatemi Publication, (Text in Persian).

Taheri, f. Daneshgar,f., (2014), ***The Plastic Function of Place of Dot in Farsi***

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Study of the Hypertextual Approach in the Adaptation and Influence of Iranian Naskh Calligraphy (Case Study of Komiel's Prayer in the Calligraphy of Mirza Ahmed Nirizi and Abdossamad Haj Samadi)[1]

Roghayyeh Dizajcheraghi [2]
Shahriyar Shokrpour [3]

Received: 2023-09-23
Accepted: 2024-02-28

Abstract

Statement of the problem: The Iranian Naskh calligraphy tradition has long been recognized as an integral part of Persian artistic heritage, embodying both aesthetic precision and cultural significance. One of the most prominent figures in the history of Iranian Naskh is Mirza Ahmad Nirizi, whose exceptional contributions in the 18th century established him as a master calligrapher. His profound influence on the art form was not just limited to his lifetime but extended far beyond, shaping the work of subsequent calligraphers and solidifying his legacy. The impact of his art continues to resonate today, particularly as evidenced by the revival efforts made by modern calligraphy masters such as Abdul Samad Haj Samadi. By delving into the works of great predecessors like Nirizi, Master Samadi has played a crucial role in breathing new life into the art of Naskh calligraphy. Nirizi's calligraphy is characterized by its meticulous detail, balanced proportions, and an unmistakable elegance that elevated Naskh to new heights. His work, including the calligraphy of the *Komeil's Prayer Book*, set a benchmark for quality and precision that has inspired generations. However, despite its historic prominence, the art of Naskh experienced a

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.45062.2053
[2]Ph.D. Student of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author. r.dizajcheraghi@gmail.com
[3]PhD of Women's Studies, Faculty of Women's studies, University of Religions and Denominations, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. s.khodadadi72@yahoo.com

period of decline in contemporary times. It was during this period of decline that Abdul Samad Haj Samadi emerged as a pivotal figure, dedicating his career to the reinvigoration of this art form. Through theoretical studies and extensive practical exercises, Samadi sought to restore the prestige of Naskh by drawing heavily on the techniques and styles established by earlier masters, especially those of NiriziA crucial aspect of calligraphy is the practice of imitation and rehearsal. This practice, which involves closely studying and replicating the works of esteemed predecessors, serves a dual purpose. On the one hand, it helps preserve the historical essence and technical prowess of the art form; on the other hand, it fosters a platform for innovation and adaptation, paving the way for new creative expressions. This process of adaptation is where textual relationships come into play, forming connections between the source text (or artwork) and the new interpretation. The recognition and analysis of these relationships are essential for understanding how calligraphic works are influenced by one another. To systematically examine the connections between original works and their later adaptations, the framework of trans textual studies, as proposed by literary theorist Gérard Genette, provides valuable insights. Genette's concept of trans textuality explores the different types of relationships that can exist among texts, which he categorizes into five main types: intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, and architextuality. Among these, hypertextuality is particularly relevant when analyzing art, as it focuses on how one text (or artwork) is derived from and influenced by another, encompassing the transformation or imitation of the original.

In the context of Iranian Naskh calligraphy, hypertextuality allows for a structured study of how modern works are informed by their historical counterparts. This research specifically focuses on the *Kamil's Prayer Book*, an exemplary work that has been calligraphed by both Mirza Ahmad Nirizi and Master Abdul Samad Haj Samadi. The objective is to understand the extent and nature of hypertextual relationships between these two renditions and to identify how Samadi's adaptation reflects the influence of Nirizi's original work.

Research Question: The primary research question posed in this study is: How and to what extent is hypertextuality evident in the calligraphy of these works?

Research Methodology: To address this question, a descriptive-analytical method was employed, involving the collection of data through documentary sources, direct observation, and imaging of sample pages from the two prayer books. The analysis concentrated on specific elements such as the arrangement of text, spacing between lines, the shape and size of letters, punctuation marks, and diacritical movements. The statistical sample for this research consists of two copies of *Komiel's Prayer Book*. The first copy, penned by Nirizi, is housed in the Malek National Museum, while the second copy, created by Master Samadi, has been published and is available for study. Given that the structure and layout remain consistent throughout both books, the analysis focused on the first pages as representative samples.

Findings: The findings of the study reveal that Samadi's rendition of *Komiel's Prayer Book* exhibits clear evidence of hypertextual influence from Nirizi's original work. This influence is particularly pronounced in the overall composition, the spacing between lines and words, the formation of letter characters, and the placement of punctuation. By examining these aspects, it becomes evident that Samadi did not merely replicate Nirizi's work but adapted it, making significant modifications to enhance the readability and aesthetic appeal of the text. One of the most striking similarities between the two works is the overall page layout, which reflects Nirizi's meticulous approach to balancing text and white space. This balance

creates a sense of harmony that is essential in classical Naskh calligraphy. Samadi's version mirrors this balance, demonstrating his adherence to the traditional standards set by Nirizi. However, Samadi introduces subtle changes to the spacing between words and lines, optimizing the layout for contemporary readers. These adjustments indicate a deliberate effort to maintain the integrity of the original while making it more accessible. In terms of letter formation, both calligraphers display exceptional skill in shaping the distinct characters of the Naskh script. Nirizi's letters are known for their graceful curves and precise proportions, elements that Samadi faithfully incorporates into his work. Yet, Samadi's approach also reflects a degree of modernization. For example, while maintaining the traditional forms, he may slightly elongate certain letters or adjust the angle of specific strokes to improve visual flow. These modifications contribute to the creation of a new version that retains the essence of the original but stands as an independent piece of art. Punctuation and diacritical marks, which play an important role in the clarity and recitation of religious texts, are also areas where hypertextual relationships are evident. In Nirizi's work, the punctuation is thoughtfully placed to guide the reader through the prayer, emphasizing key pauses and inflections. Samadi adopts this approach but introduces enhancements that cater to modern reading practices. For instance, he may add or adjust diacritical marks to ensure that the text is both visually appealing and functionally effective for recitation. The analysis also reveals that while Samadi's work is heavily influenced by Nirizi's masterpiece, it embodies a sense of innovation that is characteristic of hypertextual adaptation. This adaptation is seen not only in the technical aspects of calligraphy but also in the overall presentation. The changes made by Samadi are not merely cosmetic but are rooted in an understanding of the evolving needs of contemporary audiences. This blend of tradition and modernity exemplifies the dynamic nature of calligraphy as an art form, demonstrating how historical influences can inspire new creations. The concept of hypertextuality, as applied in this study, sheds light on the intricate relationships between historical and contemporary works of art. By tracing the connections between *Komeil's Prayer Book* by Nirizi and its modern counterpart by Samadi, it becomes clear that calligraphy is not a static art form but one that evolves through the continuous interplay of imitation and innovation. This process underscores the importance of studying historical works not only as artifacts of the past but as living sources of inspiration that continue to shape the future of art.

Research results: In conclusion, the research highlights the significant role that hypertextual relationships play in the evolution of Iranian Naskh calligraphy. Through a systematic analysis of the *Komeil's Prayer Book* by Mirza Ahmad Nirizi and Abdul Samad Haj Samadi, it becomes evident that adaptation and influence are integral to the development of new works. Samadi's approach exemplifies how a calligrapher can honor the legacy of a master like Nirizi while infusing personal creativity to produce a work that resonates with contemporary audiences. This study not only contributes to a deeper understanding of the historical and modern intersections in calligraphy but also reinforces the value of hypertextual analysis as a tool for appreciating the complexity and continuity of this esteemed art form.

Keywords: Iranian Naskh Calligraphy, Intertextuality, Mirza Ahmad Nirizi, Abdul Samad Haj Samadi, Gerard Genette