کتیبه‌نگاری

بازشناسی هنرهای سنتی- اسلامی (۴)

کتیبه‌نگاری

بازشناسی هنرهای سنتی ــ اسلامی (۴)

پژوهش و نگارش

سیدامیر رجایی باغسرخی، سمیه بصیری

پژوهشکده هنرهای سنتی ـ اسلامی

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

عنوان و نام پدیدآور	: کتیبه‌نگاری بازشناسی هنرهای سنتی ـ اسلامی (٤)/مجری طرح پژوهشکده هنرهای سنتی- اسلامی.
مشخصات نشر	: تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری	: ۱۱٦ص. مصور.
فروست	: بازشناسی هنرهای سنتی ـ اسلامی (٤).
شابک	: ۳۰۰۰۰ ریال: ۲-۵۱-۵۸۱۸-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
موضوع	: کتیبه‌های اسلامی -- ایران -- اصفهان
موضوع	: کتیبه‌شناسی فارسی
موضوع	: هنر کتیبه‌نگاری در دوره‌های سلجوقی، ایلخانی، تیموری و صفوی
شناسه افزوده	: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۱ ٦٥٩الف/DSR٥٥
رده‌بندی دیویی	: ۹۵۵/۹۳۲۰٤۳
شماره کتابشناسی ملی	: ۲۷۸۲۱۵۲

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

کتیبه‌نگاری

بازشناسی هنرهای سنتی- اسلامی (۴)

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

مجری: پژوهشکده هنرهای سنتی- اسلامی

پژوهش و نگارش: سید امیر رجایی باغسرخی، سمیه بصیری

ویراستار علمی: مرضیه تاج‌الدین

ویراستار ادبی: حبیب راثی‌تهرانی

صفحه‌آرا: حسین آذری

تهیه و تنظیم عکس: سیدامیر رجایی باغسرخی با همکاری محمد ایرانپور

اجرای رایانه‌ای و مستندسازی تصاویر: مینا توحیدی، فاطمه قنبری، مائده دشتی، سیما علیزاده

همکاران بخش مطالعات پیمایشی: پریسا رجایی، وحید ناجی

شابک: ۲-۵۱-۵۸۱۸-۶۰۰-۹۷۸

نوبت چاپ: اول ـ فروردین ۱۳۹۱

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال

چاپخانه: پیمان نواندیش

همهٔ حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی ٦٤٧٤ ـ ١٤١٥٥ تلفن: ۸۸۹۱۹۱۷۷ ، دورنگار: ۸۸۸۹۳۰۷٦ : **Email nashr@ricac.ac.ir**

فهرست مطالب

سخن ناشر ۹
پیشگفتار ۱۱

تأثیرپذیری هنر کتیبه‌نگاری عصر تیموریان از دوره‌های قبل و نقش آن بـر دوره‌هـای تـاریخی بعدی (مطالعه موردی اصفهان)/سید امیر رجایی باغسرخی ۱۵
مقدمه ۱۵
تزئینات معماری ایران در دوره اسلامی ۱۷
تکنیک‌های تزئینات معماری ۲۵
آجر و سنگ ۲۶
گچ ۲۷
کاشی و سرامیک ۳۰
نقاشی دیواری ۳۱
خصوصیات خط محقق ۳۲
خصوصیات خط ثلث ۳۳
بررسی خط و تزئینات در کتیبه‌های بناهای اصفهان ۳۴
بررسی خطوط کتیبه‌ها ۳۴
دوره سلجوقیان ۴۱
دوره ایلخانان مغول ۴۵
کتیبه‌های گچی دور گشته در صحن بقعه پیربکران ۴۸
کتیبه صفه شیخ واقع در ایوان شرقی صحن بقعه پیربکران ۵۰
کتیبه گچ‌بری سردر اتاق چله واقع در ضلع شمالی اتاق مزار شیخ، بقعه پیربکران ۵۲
کتیبه محراب اتاق چله شیخ واقع در بقعه پیربکران ۵۳

سنگ قبر مزار شیخ محمد بکران واقع در بقعه پیربکران ۵۳
محراب الجایتو، مسجدجامع اصفهان ٥٤
کتیبه‌های کاشی‌کاری معرق مسجدجامع اشترجان، سال ۷۱۵ هـق ۵۵
کتیبه کاشی معرق سردر بقعه باباقاسم ۵۹
امامزاده جعفر اصفهان ۵۹
کاشی‌کاری‌های بقعه شیخ عبدالصمد نطنز ٦۰
کتیبه سردر جنوبی مدرسه، مسجدجامع اصفهان، قرن ۸ هـق ٦۱
کتیبه دور محراب مدرسه، مسجد جامع اصفهان، قرن ۸ هـق ٦٤
کتیبه بالای محراب مدرسه، مسجد جامع اصفهان ٦٤
دورهٔ تیموری ٦۵
سردر مسجد اولجایتو، ضلع غربی مسجدجامع اصفهان ٦٦
کتیبه سردر امامزاده ابوالقاسم نصرآبادی (۸۵٤ تا ۸۵۵ ه.ق) ٦۷
درب امام ٦۸
بقعه شیخ ابومسعود، ۸۹۹ هـق ٦۹
دورهٔ صفوی ٦۹
نتیجه‌گیری ۷۲
منابع و مآخذ ۷۵

بهره‌گیری از کتیبه‌نگاری در معماری و کتاب‌آرایی ایران/ سمیه بصیری ۷۷
مقدمه ۷۷
دیباچه‌ای بر هنرکتیبه‌نگاری ۷۹
سیر تاریخی کتیبه‌نگاری ۸۲
کتیبه‌نگاری پیش از اسلام ۸۲
کاربرد رنگ در کتیبه‌نگاری ۸٦
کتیبه‌نگاران ایرانی ۸۷
بهره‌گیری از کتیبه در معماری دوران اسلامی ۸۹
اهمیت کتیبه‌نگاری ۹۱
طریقه نگارش کتیبه ۹۳
ویژگی مشترک کتیبه‌ها ۹۵

محتوای کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ۹۷
بهره‌گیری از کتیبه در کتاب‌آرایی دوران اسلامی ۱۰۰
خوشنویسی اسلامی ۱۰۲
پیشینه خوشنویسی اسلامی ۱۰۳
سیر تحولات هنر خوشنویسی ۱۰٦
خطوط شش‌گانه ۱۰۷
اصول دوازده‌گانه خوشنویسی ۱۰۸
خوشنویسی در ایران ۱۰۹
خطوط مختلف خوشنویسی اسلامی ۱۱۱
اساتید خوشنویسی ۱۱۲
نتیجه گیری ۱۱۳
منابع و مآخذ ۱۱۵

سخن ناشر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات در راستای اهداف و وظایف خود اقدام بـه برگـزاری نشست‌هایی با موضوع‌های مختلف در حوزه فرهنگ، هنر و ارتباطـات مـی‌نمایـد تـا از ایـن رهگذر، فضای گفتگو و تبادل‌نظر میان نخبگان فرهنگی و هنری کشور، نقد و بررسی مـسائل و مشکلات مبتلابه جامعه را فراهم سازد. گـزارش پـیش‌رو نتیجـه نشـستی اسـت بـا عنـوان «**کتیبه‌نگاری**» که با هدف بازشناسی هنرهای سـنتی ـ اسـلامی، در اسـفند ۱۳۸۸ بـا حـضور جمعی از صاحب‌نظران و مدیران فرهنـگ و هنـر در پژوهـشکده هنرهـای سـنتی ـ اسـلامی برگزار شده و هنر کتیبه‌نگاری در دوره‌های تاریخی سـلجوقی، ایلخـانی، تیمـوری و صـفوی مورد نقد، تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

ضمن احترام به نظرات، اندیشه‌ها و دیـدگاه‌هـای نویـسندگان ایـن مجموعـه مکتـوب بدیهی است که مطالب مطرح شده در این نوشتار، لزوماً منعکس‌کننده دیدگاه‌های مسئولان پژوهشگاه نیست.

پیشگفتار

جایگاه رفیع هنر در زندگی آدمی، موضوعی نو و بدیع نیست. آدمیان از اولین روزهای حیات خود در کره خاکی، هنر را همچون جزئی جدانشدنی از زندگی خویش دانسته و از آن بهره‌گرفته‌اند. گاه اندیشه‌های خویش را در قالب آن متجلی ساخته و زمانی طراوت، شادابی و تحرک را به‌واسطه آن جستجو کرده‌اند و هرچه از این قابلیت بیشتر بهره‌گرفته‌اند، فاصله خویش را با جهل، نادانی و زندگی حیوانی بیشتر ساخته‌اند. این وجه تمایز انسان و حیوان سبب شده است تا آنان که از هنر، حظ افزون‌تری برده‌اند، بیشتر از دیگران مورد تمجید آدمیان قرارگیرند. اینک نمی‌توان هنر را از در و دیوار زندگی آدمیان جدا کرد زیرا روح و اندیشه آنان با مفاهیم هنری آمیخته است و هر جامعه‌ای که در این جهت ارتقای بیشتری یافته باشد، از روح انسانی بالاتری برخوردار است. در این میان، پژوهش پیرامون هنر و ابعاد مختلف آن، یکی از مؤلفه‌های اساسی جوامع پیشرفته است، ساختارهای اجتماعی که می‌خواهند بهره افزون‌تری از هنر ببرند، تجارب پیشینیان را از یک‌سو بازشناخته و از سوی دیگر به آیندگان برسانند. جامعه ایران با ورود اسلام، هویتی دیگرگون می‌یابد و لطافت،

ظرافت و نازکی خیال را با اندیشه و فکـرت الهـی درمـی‌آمیـزد و بـالاترین شـاهکارهای هنری را می‌آفریند. چنین مشی و روشی در معماری و کالبدهای شـهری متجلـی مـی‌شـود و رنگ و رخسار اشیا، ابزارها و حتی پوشش آدمیان را نیز دربر مـی‌گیـرد. از ایـن روسـت کـه صنایع دستی با هنر می‌آمیزد و فرم‌های هنری بر پارچه‌ها و لباس‌هـا خودنمـایی مـی‌کنـد. در شعر و کلام آدمیان نیز جلوه‌ای نمادین و به یادماندنی می‌یابد و هنر با بندبند اجزا و تـک‌تـک افعال، اقدامات و حتی اندیشه‌های آدمی عجین می‌شود. بر همین مبناسـت کـه هنـر اسـلامی، هویتی متفاوت دارد، چون اندیشه‌های ناب اسلامی خاستگاهی متفاوت و والا دارد و قرآن بـه عنوان منبع وحی خود اوج هنر است و هنرآفرین. هرچه روح با اندیـشه‌هـای والای وحیـانی آمیخته‌تر باشد هنر برگرفته از آن منبـع وحیـانی نیـز مانـدگارتر و تأثیرگـذارتر اسـت. اینـک برجسته‌ترین شاهکارهای معماری متعلق به مکان‌های اسلامی به‌ویژه مساجد است و این ابنیه گنجینه‌هایی است که جای‌جای آن با هنر آمیخته است.

خیال‌انگیزترین و پرمحتواترین اشعار و شاهکارهای ادبی آنهایی است که بهره بیـشتری از مفاهیم قرآنی و الهی گرفته‌اند. برجسته‌ترین آثاری که بـا دسـت آدمیـان سـاخته شـده، بـرای زیباسازی اماکن مقدس بوده و انگیزه‌های درونی حاصل از نگاه قدسی در خلق آنهـا دخالـت داشته است. شناخت این همه ظرایف و دقایق و توسعه و ترویج رویکردهای هنـری قدسـی، خود کاری ارزشمند است که مراکز پژوهشی توانمند باید در این عرصه فعالیت مداوم داشـته باشند. پژوهشکده هنرهای سنتی‌ـ اسلامی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با چنین رویکردی به پژوهش در عرصه هنر می‌پردازد.

در این پژوهشکده طرح‌های پژوهشی برای دستیابی بـه راهکارهـای عملـی در دنیـای هنر، سازماندهی و انجـام مـی‌شـود و بـا بهـره‌گیـری از تـوان علمـی متخصـصان و افـراد صاحب‌نظر و دارای تجربه، نشست‌های علمی سازماندهی و برگزار شـده و حاصـل آن در اختیار علاقه‌مندان قـرار مـی‌گیـرد. آنچـه اینـک در پـیش‌روی شماسـت، حاصـل نشـست تخصصی در خصوص هنر کتیبه‌نگاری است که به عنوان یکی از هنرهـای سـنتی در زمـره

هنرهای مورد توجه ایرانیان مسلمان و سایر مردم جهان می‌باشد و امید است این اقدام پژوهشکده هنرهای سنتی ـ اسلامی که حاصل تلاش همکاران ماست، در سطح جامعه هنری مورد استفاده و در دیدگاه آنان مقبول افتد و این پژوهشکده را از راهنمایی‌های ارزنده خویش بهره‌مند سازند.

عباس مقتدایی

تأثیرپذیری هنر کتیبه‌نگاری عصر تیموریان از دوره‌های قبل و نقش آن بر دوره‌های تاریخی بعدی (مطالعه موردی اصفهان)

سیدامیر رجایی باغسرخی*

مقدمه

از کهن‌ترین کتیبه‌های به‌جا مانـده از قـرون اولیـه اسـلامی در بناهـای اصـفهان، کتیبـه مسجدجامع اصفهان و نیز مسجدجامع برسیان است که به خط کوفی ساده و با تکنیک آجر اجرا شده که اولی بدون تزئینات و دومی با تزئینات محدود گچی اسـت. اسـتفاده از خـط کوفی ساده، آغاز راه کتیبه‌نگاری بود، به‌تدریج خط و نقش راه رشد و تعالی را پیمود و در این مسیر بالغ بر۲۰ نوع خط در کتیبه‌ها استفاده شده است. پس از پیدایش اقـلام سـته، دو خط محقق و ثلث، پا جای پای خط کوفی گذاردند و بـرای نگـارش آیـات و روایـات در بناها به‌کار گرفته شدند. همگام با پیشرفت کتیبه‌نگاری، تزئینات کتیبه نیـز مـسیر تکامـل را می‌پیمود و حالت‌های پیچیده‌ای به خود می‌گرفت. اوج ایـن پیـشرفت بـا تکنیـک گـچ در کتیبه‌های محراب الجایتو، مسجدجامع اشترجان و بقعه پیربکران مشاهده می‌شود.

کتیبه ورودی صحن مقبره پیربکران، قرن ۸ هـق.

* . مدرس دانشگاه هنر اصفهان

در دوره ایلخانان تکنیک کاشی‌معرق روزهای آغازین را می‌پیمود و توان لازم برای پذیرش فرم‌های پیچیده را نداشت؛ نمونه‌هایی از این آثار را می‌توان در مسجدجامع اشترجان و بقعه باباقاسم مشاهده نمود. پس از آن شناخت و توانایی کافی برای ارتقاء سطح کیفی کتیبه‌های کاشی‌معرق پدید آمد که شکوفایی آن در دوران آل‌مظفر در اصفهان شکل گرفت و در دوران تیموریان به تکامل رسید.

آثار بسیار زیبای خوشنویسی همراه با تزئینات به‌جا مانده از دوره قراقویونلو و تیموری، مانند شاهکار کاشی‌کاری درب امام، مسجدجامع اصفهان و خانقاه شیخ ابومسعود، نمونه خوبی برای نشان دادن پیشرفت در این زمینه است. در دوره تیموری تکنیک کاشی‌معرق، رشد چشم‌گیری می‌یابد و ظرافت اجرای خط و نقش نیز پیشرفت می‌کند، در نتیجه کاشی‌کاران توانستند آثار ظریف‌تری را بیافرینند، تا آنجا که خط و نقش، هم به‌طور مجزا و هم در ترکیب با یکدیگر، دارای انسجام و ترکیب‌بندی کامل و مناسب شدند. بنابراین می‌توان شاهکارهای کتیبه‌نگاری در کاشی‌کاری معرق و هفت‌رنگ عصر صفوی را دنباله‌روی بدعت‌های دوره تیموری دانست.

تزئینات معماری ایران در دوره اسلامی

با شروع دوران تاریخی و رشد تمدن‌های بشری، مسئله تزئین، بیشتر مورد توجه قرار گرفت و به دنبال آن همبستگی تزئینات با معماری نیز گسترش یافت. در هنر ایران، به‌خصوص بعد از هخامنشیان، استفاده از نقش‌مایه‌های نگارین و آذینی در معماری توسعه یافت. این روند بعدها در دوره اسلامی چنان تقویت شد که می‌توان گفت نگاره‌های نمادین، هم‌پایه اجزاء و نیروهای معماری در انتقال مفاهیم نه تنها سهیم بودند بلکه گاه بر آن پیشی گرفته‌اند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷ : ٦٢).

چون تزئینات همواره از جمله عمده‌ترین مسائل ساختمان بوده و هستند، بنابراین بنّاها و معماران به همان نسبت بیش از سایر عناصر سازنده بنا به آن اندیشیده و پرداخته‌اند. در واقع آنچه ابعاد بنا را کامل می‌کند و به آن حجم می‌دهد، پوشش است و ساختمانی که فاقد آن باشد، بی‌هویت و غیرقابل سکنی است.

به این نکته نیز باید توجه داشت که زیبایی و ارزش هنرهای اسلامی به‌ویژه معماری تا حدودی به تزئینات آن بستگی دارد. در خلال ١٤ قرن، سابقه هنرهای اسلامی و تزئینات

گوناگون آن از اهمیت شایسته‌ای برخوردار بوده و در تمامی دوره‌های اسلامی هنرمندان در توسعه و تکامل آن از هیچ کوششی دریغ نکرده‌اند (ویلبر[1]، ۱۳٦۵ : ۳۳۰).

مطالعاتی که بر روی معماری در فاصله ٦۰۰ سال میان فتح اعراب و حمله‌های مغول انجام شده، نشان از تأکید و اهمیت تزئین در معماری ایران دارد. آن‌چنان که «بازل گری»[2] می‌گوید:

> *اسلوب‌های گوناگونی در تزئین معماری این دوره به‌کار می‌رفت؛ نقش‌اندازی با آجر، گچ‌بری غالباً توأم با رنگ، کاشی‌کاری (خصوصاً در نیمه دوم این دوره) و نقش‌پردازی بر دیوار. این اسلوب‌ها، به‌جز کاشی‌کاری، دارای سنت پیش از اسلامی بودند که قدمت آن به زمان پارتیان و ساسانیان می‌رسید. گچ‌بری تزئینی، به‌خصوص مرحله گذار روشنی را نشان می‌دهد* (علوی‌نژاد، ۱۳۸۷ : ۲۳).

هنر ایران در همه اشکال مختلف خود، غالباً تزئینی و نه نمایشی بوده و در پی به تصویر کشیدن اشکال طبیعی و عینیت‌گرایی نبوده است. هنرهایی که در مغرب‌زمین، صغیر نامیده می‌شوند، در ایران به‌قدری مورد مطالعه و توجه قرار گرفته‌اند که به سطح هنرهای عمده رسیده‌اند. هنر تزئینی به هر شکل و با هر واسطه‌ای که به نمایش درآید، همیشه با دقت، روشنی و وضوح همراه بوده است. در معماری نیز علاقه به سطوح تزئینی با علاقه به اشکال ساختمانی برابر بوده و در ارتباط اجزاء با کل ساخته می‌شود. پیشرفت و افول آن نیز مانند سبک‌های معماری بوده، با این تفاوت که مراحل مختلف آن مدت طولانی‌تری داشته است. سبک تزئینی به کندی رشد می‌کند و بیشتر به وسایل تزئینی دوره‌های گذشته متوسل می‌شود. مثلاً خط کوفی مدتها بعد از آنکه در کتابت منسوخ شد، در کتیبه‌های ساختمان‌ها به‌کار برده می‌شود.

حتی با نگاهی سطحی به تزئینات معماری ایران در دوره اسلامی، می‌توان به تطابق این دیوارنگاری‌ها با معانی و ویژگی‌های استنتاج‌شده از آنها پی برد. این ویژگی‌ها شامل داشتن ارتباط تنگاتنگ با معماری، همگانی بودن، تناسب با معماری و فضای اطراف، وحدت با دیوارها و کل ساختمان، داشتن سبکی تزئینی، عدم وجود عنصری اضافه بر دیوارها، پایداری،

1.Vilber
2.Bazel Gary

دوام و عدم‌تعلق به یک زمان خاص می‌شود.

در عرصه آفرینش و خلاقیت هنر اسلامی، شهود، حرف آخر را بیان می‌کند و هنرمند در هنگام آفرینش هنری با روحی همچون جریان آرام، زلال و شفاف چشمه‌ای که از مخزن عظیم و پنهان مذهب و فرهنگ اسلامی مایه می‌گیرد به خلاقیت می‌پردازد. اوج چنین حرکتی در هنر تجسمی اسلامی، در نقوش قالی و نیز در نقوش اسلیمی و هندسی منقوش بر دیواره‌های مساجد و اماکن مذهبی (دیوارنگاری‌های مذهبی) نمایان است.

تزئینات معماری اسلامی ایران مانند گچ‌بری، آجرکاری، سنگ‌کاری و کاشی‌کاری گاهی با کاربرد مجزا و زمانی در تلفیق با یکدیگر توسط هنرمندان، نمایشی شگفت از زیبایی را پدید آورده است و هنرمندان با به‌کارگیری طرح‌های گوناگون از طرح ساده گیاهی و هندسی گرفته تا خوشنویسی بر روی مصالح ساختمانی، خلاقیت و نبوغ خود را مکرّر به اثبات رسانده‌اند.

عمده تحولی که در دوران اسلامی در رابطه با نقوش تزئینات شکل گرفت، حذف عناصر فیگوراتیو[1] انسانی[2] و حیوانی در ابتدای این دوره است. البته پایه‌ریزی این امر در دوره قبل از آن، یعنی دوره ساسانی اتفاق افتاد. در این دوره، استفاده از نقوش انسانی و حیوانی نسبت به دوره‌های قبل کمتر و نقوش هندسی نیز اکثراً در حاشیه استفاده می‌شوند و به‌طور کلی نقوش گیاهی بیشترین تنوع و کاربرد را پیدا می‌کنند.

مفاهیم مورد نظر دین اسلام با پشتوانه جهان‌بینی و فلسفی خود، در قالب «تکرار» که از اصول ترکیب‌بندی در هنر ساسانی بود، در هنر اسلامی نیز ظاهر شد با این تفاوت که نگاره‌ها از شکل منفرد و مستقل خود خارج شده و با اتصال به نگاره‌های دیگر در تکرار مداوم و موزون و تحت قاعده و نظمی هندسی و ریاضی‌گونه، شبکه‌ای همبسته و یکپارچه

1.Figorative

۲. طراحی فیگوراتیو، به آن دسته از طراحی‌ها گفته می‌شود که بر اساس حالت‌ها و وضعیت‌های مختلف اندام انسانی ترسیم شده و در طی آن، مطالعه و بررسی مورد نظر طراح نیز صورت می‌گیرد. این‌گونه طراحی‌ها شامل اسکیس، طراحی‌های دقیق، طراحی از فرم دست و پا و... می‌شود.

ایجاد کردند. ترکیب حاصل، صورت زیباشناسانه‌ای بنیان نهاد که عبارت بود از پرکردن مطلق سطوح. متعاقب این امر، نقوش بزرگ با افزایش تقسیمات داخلی به نقش‌های کوچک‌تری تقسیم شدند و به این ترتیب امکانات بیشتری جهت ترکیب و اتصال با نگاره‌های دیگر فراهم آوردند. تجزیه داخلی نقش‌ها، شکلی پرکارتر به موتیف‌ها[1] بخشیده، که به نوعی ریزنقشی منجر می‌شود (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ٦٧).

زینت به‌عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی، وسیله یا بیانی تصویری برای شرافت بخشیدن به ماده، سطح، رنگ، خط، حجم، آجر، گل، خشت، گچ و... است تا به افق‌های برتر اعتلا یابند و رنگ، هویت معنایی و در نهایت شخصیت فوق‌طبیعی بیابند و معنوی و اُلوهی شوند. هنر اسلامی به پیروی از قرآن، با دیدی الهی، همه چیز را زینت می‌داند تا این شرافت‌بخشی به ماده را تکمیل کند: «إِنَّا جَعَلْنا ما عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً».[2]

هنرمندان مسلمان با تغییراتی که در نسبت‌ها به‌وجود آوردند دست به ابداعاتی بی‌پایان زده، به ترکیباتی جدید و پیچیده دست یافتند. با این‌حال پیچیده‌ترین ترکیب‌های عصر اسلامی نیز بر اساس مضمون‌های آشنا و سنتی ساخته شده‌اند. درخت مقدس و نیلوفر آبی به هزاران صورت، تاک مواجی که به درون تاب می‌خورد، نقش‌های برگ و گل به اقسام گوناگون و شبکه‌های دقیق هندسی پدید آمدند. نقوشی همچون ستاره‌های شش یا هشت‌پر نیز نسبت به گذشته از سادگی و طبیعت‌گرایی‌شان کاسته شده و بر اساس دیدگاهی ذهنی و غیرمادی به اصطلاح «برساو[3]» شده‌اند (پوپ و دیگران، ۱۳۸۰: ١٣٤).

قرار دادن نقوش گیاهی بر پایه طرح‌های هندسی، آغازی بر به‌وجود آمدن طرح‌های ماندگاری همچون بندهای اسلیمی و ختایی بود که به صورت طرح مارپیچ[4] و پیاپی بر روی تزئینات مختلف دیوارها و بعدها در درون کتیبه‌ها تکرار شد و به مرور، در دوره‌های مختلف هنری به تکامل و ظرافت بیشتر رسید. در این راستا گونه‌ای از نقش‌پردازی با

---

1. Motiffe

۲. کهف/ ۷. «در حقیقت، ما آنچه را که بر زمین است، زیوری برای آن قرار دادیم»

3. Barsave
4. Spiral

ظاهری تزئینی شکل گرفت که هدف از آن نه بیان خاصیت نمادین طرح و تشخص بخشیدن به آن و ایجاد نمودی آرایشی، بلکه نمایش تجلی الهی، در صور کثیر زیبای ناشی از آن، از طریق مخفی کردن طرح‌های ترکیبی یکپارچه بود.

دگرگون شدن مفهوم نمادین به همین ترتیب منجر به دگرگونی زیباشناختی صورت شد و همین دگرگونی زیباشناختی به نوبه خود از نو، مظهر مفهوم دینی شد (پاپا دوپولو، ۱۳۷٦ : ۵۱۲).

به هر حال در طول دوران اسلامی به مرور، تزئینات و نقوش هندسی بر پایه اصول نظم و تعادل از گره‌های شکیل‌تر و پیچیده‌تری برخوردار می‌شدند و نظم و زیبایی کهکشان‌گونه می‌یافتند. نقش‌مایه‌های گیاهی نیز با حفظ اصل و تناسب، هرچه بیشتر از شکل طبیعی دور شده، در سطح وسیع، سوار بر قوس‌های حلزونی متعدد و پرشاخ و برگ، صورت خیالی به خود گرفته و دوارتر و گردان‌تر می‌شدند. مجموعه تغییرات به‌وجود آمده که ناشی از خلاقیت و مداومت هنرمندان مسلمان بود، سبب شد تا پیوسته بر کثرت و غنای نقش‌ها افزوده شود، به‌طوری که استفاده از نقوش تکراری تا حد زیادی کاهش یافته و ترکیب‌ها، ظریف‌تر و پیچیده‌تر شدند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷ : ٦۷).

در کنار تزئینات نگاره‌ای بناها، تزئینات خط‌نگاره نیز بیشتر در قالب کتیبه مطرح شد و به مرور جایگاه ویژه خود را یافت، به‌گونه‌ای که کمتر بنای مذهبی را می‌توان یافت که کتیبه‌ای در آن کار نشده باشد.

جوهر اصلی خط، کلمه است و از کنار هم قرار گرفتن کلمات، خط به‌وجود می‌آید و به تعبیری خطاط یا خوشنویس خلاصه این کلمات است و خوشنویسی علم هندسی روحانی است.

در اوایل تمدن نوپای اسلامی، خطوط حاکم در این ممالک خط کوفی بود و برای زیبا نمودن صورت ظاهری آن تلاش‌هایی صورت گرفت. به‌گونه‌ای که برخی از قوانین، تدوین و کاتبان به رعایت آن همت گماردند و ذوق و سلیقه ملل مختلف مسلمان، انواع خط کوفی را پدیدار کرد و به آن تنوع بخشید.

یکی از معجزه‌های راستین اسلام، چگـونگی تکامـل خـط کـوفی در دورانـی کوتـاه و رسیدن به‌گونه‌ای از خوشنویسی متناسب، بسیار آراسته و بی‌نهایت زیباست. خط کوفی کـه در نیمه نخست قرن اول هجری، به اوج خود رسید، چنان فضیلتی کسب کرد که به مـدت سه قرن تداوم یافت و به اعتقاد صاحب‌نظران تنها خط روحانی برای کتابت قرآن بود. خط کوفی اولیه، فاقد علائم اعراب و نشانه‌های آوایی بود (گرومن[1]،۱۳۸۳ : ۷).

رسوخ خط کوفی در تزئینات معماری و وسایل روزمره مسلمانان و به‌کـارگیری اشـعار و احادیث مرتبط با آن وسیله، مزید بر علت شد تا وسعت طراحی خط کوفی رو به افزونی رفته و حالت‌های گوناگونی در این خط پدید آید.

با آغاز عصر اسلامی در ایران، خط عربی جایگزین خطـوط نوشـتاری قبـل شـد و بـه عنوان عامل ثبت کلام مقدس الهی، از احترام، توجه و قداست فراوانی برخـوردار شـد. بـه همین دلیل هنرمندان مسلمان کوشیدند محمل شایسته‌ای بـرای نگـارش کـلام حـق ایجـاد کنند. علاوه بر این همان‌طور که گفته شد ممنوعیت نمایش نگـاره‌هـای انـسانی و حیـوانی انگیزه‌ای برای شکوفایی خلاقیت بیشتر هنرمندان در این زمینه شده بود و بدین سبب خـط عربی در دست هنرمندان مسلمان به متنوع‌ترین و زیباترین صورت‌ها درآمد.

خط عربی که زبان وحی بود در کنار مضامین گیاهی و هندسی، به عنـوان یـک عنـصر تزئینی مطرح شد و در قالب کتیبه‌نگاری، شکل جدید و بی‌سابقه‌ای از تـزئین و آرایـش را در معماری به‌وجود آورد و مُهر معرفی هنر اسلامی شد. خط عربی کـه بـه واسـطه شـکل حروفش استعداد تزئینی بالایی داشت، ابتدا در آرایش سفالینه‌ها به‌کار گرفته شـد ولـی بـه جهت پشتوانه عظیم دینی، این بار در شکلی قدرتمند و مؤثر، بناهـای مـذهبی را متبـرک و مزین کرد. شکل ابتدایی آن، ساده و زاویه‌دار بود ولی در ترکیب با نگاره‌هـای تزئینـی هـر روز متنوع‌تر شده و در ترکیب با نقوش گیاهی و هندسـی، شـکلی پیچیـده‌تـر و مرمـوزتر می‌یافت و به‌تدریج شکل زاویه‌دار آن نرم و دوارتر می‌شد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷ : ٦٧).

---

1. Geroman

تزئینات معماری نیز یکی از تأثیرگذارترین عوامل جهت تغییرات خط کوفی بود. بدین ترتیب انواع خط کوفی تزئینی جهت معماری شکل گرفت که شماره آن از عـدد ۲۰ فراتـر رفت. علاوه بر کوفی‌های تزئینی، کوفی بنایی به‌طور خاص برای معماری طراحی شد.

کاربرد کتیبه‌ها بیشتر در حاشیه دور گنبدها، سطح دیوارهـا، بـالای سـردرها و بـه‌طـور عمده در محراب‌ها بود، همچنین از خط‌نگاره‌هـا در نقـوش مهـری، قـاب‌هـای هندسـی و کتیبه‌های ترنجی نیز استفاده شده است.

در ابتدا خط کوفی ساده، به کمک دستمایه‌هـای تزئینـی نقـوش گیـاهی و هندسـی در مـدت کوتاهی به شیوه‌های گوناگونی از جمله بنایی و تزئینی شامل ساق و برگ‌دار، گل و بوته‌دار، درهـم تافته، گره‌دار، مشبک، به‌هم پیچیده و جاندار که در آن، حروف، شکل اندام انسان یـا حیـوان را بـه خود می‌گیرند، ابداع شد. همچنین در طی تکامل ایـن خـط، گونـه‌هـای دیگـری از قبیـل مـشجر، مورق، مزهر، مظفر، معشق و موشح شکل گرفت. در نهایت این خط تحت قاعـده و نظمـی معـین در انواع متعددی چون نسخ، محقق، ریحان، ثلث، تعلیق و نستعلیق مطرح شـد. از میـان انـواع ایـن خطوط، کوفی‌های مشجر، مورق، مزهر، معقلی، بنایی، همچنـین خطـوط نـسخ، ثلـث و نـستعلیق بیشترین کاربرد را در طول تاریخ در کتیبه‌ها داشته‌اند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷ : ۸۲).

تا قبل از پیدایش اقلام سته و فراگیری آن در بین خوشنویسان، کتیبـه‌نگـاری بـا همـان خطوط پیشین طی‌طریق می‌کرد. تلاش هنرمندان برای تغییر و تبدیل خـط کـوفی، در قـرن سوم به ثمر رسید و اقلام سته شکل گرفت. شش نوع خط با کاربردهای متفـاوت پدیـدار شد و دامنه خوشنویسی را وسعت بخشید. خطوط، کاربرد تخصصی پیدا کردنـد و از ایـن میان خط محقق و ثلث قابلیت کتیبه‌نگاری داشتند و به عنوان دو خط شاخص جایگاه خود را در کتیبه‌نگاری پیدا کردند.

به دلیل ضعف ترکیب‌بندی در خـط محقـق، خـط ثلـث، گـوی سـبقت را ربـود و در کتیبه‌نگاری یکه‌تاز شد. قابلیت ترکیب‌پذیری در چند کرسی از بهتـرین خـصوصیات خـط ثلث است که آن را از خط محقق متمایز می‌سازد.

نوشته‌های خطوط عموماً شامل آیات قرآنی، احادیث پیامبر اکرم(ص)، اسامی ائمه و دعاهای مختلف می‌شود. بیشتر این دعاها نیز از مجموعه شریف *مفاتیح‌الجنان* به‌خصوص از دعای جوشن‌کبیر نقل شده و در مواردی نیز از اشعار عربی و فارسی جهت تزئین بناها استفاده شده است؛ اما عمده این کتیبه‌ها که به خط عربی هستند، محتوای مذهبی، اخلاقی یا آموزشی با هدفی معین داشتند و برای ترویج اصول اسلامی با استفاده از تأثیر ناشی از زیبایی آنها به‌کار گرفته شده‌اند، لیکن بعضی از کتیبه‌ها حاوی اطلاعات تاریخی‌اند. سندها، اسامی سفارش‌دهندگان یا حتی نام استادان معمار، گچ‌کار یا کاشی‌کار از جمله اطلاعات دیگری هستند که در برخی از این کتیبه‌ها درج شده است و متناسب با نوع استفاده، خوشنویس ناگزیر بوده کتیبه را به خط خوش عربی یا فارسی بنگارد و هماهنگی محض تناسب و آهنگ حروف را مراعات کند تا معمار یا هنرمند دیگری که تزئینات معماری را انجام می‌داده کتیبه را در مکانی معین قرار دهد. این روند در دوره مغول ادامه یافت و با پدید آمدن انواع دیگری از قلم‌های خوشنویسی در دوره مغول، خطوط نسخ و ثلث و انواع دیگر خط، جای خطوط کوفی را گرفته یا توأم با آن به‌کار رفتند یا در حالت پیچیده و ظریف‌تری با هم ترکیب شدند که به آن «خط مضاعف» یا «کتیبه مادر و فرزند» می‌گویند. به‌خصوص می‌توان ترکیب چند نوع خط را به شیوه‌ای بدیع و هنرمندانه در محراب‌های به‌جا مانده از دوره‌های مختلف به‌خصوص دوره ایلخانی مشاهده کرد. خوشنویسان اغلب، ثلث سترگ‌نما ولی باوقار را با انتزاعی‌ترین نوع کوفی، یعنی کوفی شطرنجی یا همان بنایی، تلفیق کرده‌اند. این نوع کوفی که به احتمال زیاد به علت کاربرد آجر در کتیبه‌ها زودتر از انواع دیگر گسترش یافته است، در ادوار بعد همچون پایه‌ای عالی و همواره تغییرپذیر برای تزئین دیوار مساجد با نام‌های الله، محمد(ص)، علی(ع) یا اسامی سایر خلفا و عبارات مذهبی دیگر به‌کار گرفته شد. به عنوان نمونه می‌توان به کتیبه زیبای محراب مقبره پیربکران که سه خط ثلث، کوفی گلدار و کوفی بنایی با یکدیگر ترکیب شده‌اند، اشاره کرد یا از کاشی‌کاری‌های معرق کتیبه بالای محراب ایوان مدرسه مسجدجامع اصفهان که با دو خط ثلث و کوفی در دو کرسی اجرا شده است، نام برد.

تکنیک‌های تزئینات معماری

تکنیک‌های مورد استفاده در معماری اسلامی ایران در تمام ادوار شامل سه نوع تزئین بوده که شامل آجرکاری، گچ‌کاری و کاشی‌کاری است. از لحاظ زمان استفاده، هر یک از این سه نوع با دو نوع دیگر مصادف و منطبق بوده ولی گچ در مدت طولانی‌تری از دیگر مصالح به‌کار برده شده است. مثلاً آجرکاری تزئینی در دوره قبل از سلجوقیان به‌وجود آمد، در دوره سلجوقی به حداکثر رشد خود رسید و در قرن هشتم هجری به‌تدریج از اهمیت آن کاسته شد. گچ نیز یکی از خصوصیات عمده تزئین ابنیه اولیه دوره اسلامی در ایران بود. این ماده در تمام قرون بعد نیز رواج و عمومیت خود را حفظ کرد. ابنیه دوره سلجوقی و ایلخانان نمونه‌هایی از طرز استفاده از گچ را نشان می‌دهد که عبارتند از: سفیدکاری نواحی بزرگ دیوار، ساختن کتیبه و محراب، تقلید آجرکاری و گچ‌کاری که به وسیله رنگ، برجسته به نظر می‌آید (ویلبر، ۱۳٦۵ : ۸۵).

با روش‌های ساخت بنا و تکمیل تکنیک‌های معماری، استفاده از کاشی‌کاری در تزئینات بنا نیز پا به عرصه حیات گذاشت و در هر دوره تکنیکی خاص مورد استفاده قرار گرفت. کاشی معرق که نوع بسیار دشواری از تزئینات است و ساخت آن زحمت و زمان زیادی را می‌طلبید، در دوره ایلخانی پایه‌ریزی و در دوره تیموری به اوج شکوفایی رسید تا اینکه تولید انبوه و ساخت‌وساز در دوره صفوی باعث شد تا این تکنیک از رونق افتاده و جای خود را به تکنیک کاشی هفت‌رنگ که ساخت آن راحت‌تر است بدهد، بیشتر ساختمان‌های این دوره تا زمان قاجار با این تکنیک آراسته شده است. همچنین نقاشی بر روی دیوار که بیشتر با زمینه گچ انجام می‌شد در دوره صفوی رونق گرفته و مورد توجه پادشاهان قرار گرفت و تا دوران بعد نیز ادامه داشت. در دوران قاجار علاوه بر استفاده از دو تکنیک اخیر در تزئینات گاهی به نسبت اهمیت بنا، از آئینه‌کاری و انواع آنکه در دوران قبل پایه‌ریزی شده بود نیز استفاده شده است.

آجر و سنگ

آجر مهم‌ترین مصالح ساختمانی در ایران قبل و بعد از اسلام بوده و اصلی‌ترین ماده شناخته شده در معماری اسلامی ایران است که به دو صورت در تزئینات معماری به‌کار رفته است: یکی آجر ساده و بدون لعاب و دیگری آجر لعابدار. آجرهای ساده معمولاً به رنگ اُخرایی (قرمز رنگ) و نخودی (متمایل به زرد) هستند؛ اما آجرهای لعابدار می‌توانند رنگ‌های مختلفی داشته باشند. آجر ساده و آجر لعابدار گاه به صورت مجزا و گاه با تلفیق همدیگر به‌کار رفته‌اند. از نمونه‌های بسیار جالب تلفیق کاشی و آجر، گنبد سلطانیه در زنجان در دوره ایلخانی و مقبره خواجه عبدالله انصاری در هرات در دوره تیموری است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

آجر پخته یا خشت پخته، هنگامی که در معماری بناهای یادبود رواج یافت، نه تنها به بناها دوام بخشید، بلکه به نوعی مصالح مهم تزئینی تبدیل شد. کهن‌ترین بنایی که با آجرکاری‌های بسیار تزئینی ساخته شد؛ آرامگاه «اسماعیل سامانی» در بخاراست که قدمت آن به اواخر سده نهم و اوایل سده دهم میلادی می‌رسد. پس از آن به مرور، آجر در طراحی کتیبه‌هایی که با خط کوفی تزئینی یا بنایی نوشته شدند نیز به‌کار گرفته شد.

از اوایل اسلام تا دوره تیموری تزئین بیشتر بناها با آجرکاری انجام شده است. همچنین آجرهای تراشدار قالبی به رنگ‌های متفاوت نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته است. نمونه آنها را در برج‌های خرقان، گنبد قابوس و مناره مسجد ساوه می‌توان دید (کیانی، ۱۳۷۷: ۲۵).

در هنر آجرکاری، طراحان و معماران دوره سلجوقی نهایت استادی و سلیقه خود را با به‌کار بردن شیوه‌های مختلف آجرکاری مانند آجرکاری پرنقش، آجرکاری با تلفیق آجر و آجرکاری با تلفیق گچ نشان دادند و از آنجا با توسعه تزئین به کمک آجر، مقدمات تزئین به شیوه خط کوفی بنایی را در معماری آغاز کردند که آثار معماری به‌جای مانده، مانند مسجد جامع گلپایگان، منار ٤٠دختران، منار مسجدجامع ساوه، منار خسروگرد، مسجدجامع قزوین، منار گار اصفهان و منار کاشمر از آن جمله‌اند (قوچانی، ١٣٦٤: ٤٢).

از نمونه کتیبه‌هایی که در آن آجر و گچ در کنار یکدیگر به‌کار گرفته شده‌اند، کتیبه موجود در محراب مسجدجامع برسیان مربوط به دوره سلجوقیان است.

گچ

با گذشت زمان، کم‌کم گچ، به عنوان اصلی‌ترین ماده تزئینی در تزئینات معماری و ساخت کتیبه‌ها مورد استفاده قرار گرفت و استفاده از آجر در دوره‌های بعد مانند دوره ایلخانی کمتر دیده می‌شود. می‌توان گفت گچ همواره از عناصر لاینفک و مصالح مهم ساختمانی از روزگار باستان تا امروز در تاریخ معماری ایران بوده است. شاهکارهای درخشان و جذاب هنر گچ‌بری بعد از اسلام در ایران چه از نظر تکنیک، نحوه کاربرد و اجرا و چه از نظر نگاره‌ها و نقش‌ها، متکی بر هنر گچ‌بری غنی و وسیع دوران اشکانیان و ساسانیان است. ولی به دلیل عدم‌استفاده از پیکره‌سازی انسانی، این هنر در قالب نقوش برجسته از گل و گیاه و نیز انواع طرح‌های اسلیمی و بندهای ختایی، به‌ویژه در قالب انواع خط‌های مختلف و متنوع در کتیبه‌ها تجلی یافت (حاتم، ۱۳۷۸ : ۲٤۹).

اهمیت گچ‌بری در بناهای اسلامی به حدی است که هنرمندان این رشته با نام «جصاص» معروف بودند و نام بسیاری از این هنرمندان در کتیبه‌های بناها به یادگار مانده است؛ به‌گونه‌ای که در آثار معماری به‌جا مانده از دوره ایلخانان، روی کتیبه‌ها یا اجزای دیگر ساختمان‌ها نام ۲۱ استادکار و در آثار معماری دوره تیموری نام ۱۰٦ استادکار به‌جا مانده است. هنرمندان گچ‌کار از قرن پنجم تا دهم هجری از شیوه‌های گوناگون این رشته مانند گچ‌بری رنگی، گچ‌کاری وصله‌ای، گچ‌کاری توپر و توخالی، گچ‌بری مشبک و گچ‌بری مسطح و برجسته، استفاده کرده‌اند و نمونه‌های شاخصی از خود بر جای گذاشته‌اند (کیانی، ۱۳۷۷: ۲۵).

به گفته «پوپ» تنها ایرانیان بودند که گچ‌بری را به پایه یکی از هنرهای زیبا رساندند و گچ‌بری مشبک را به شکل ساده آن افزودند. گچ این امکان را دارد که طرح‌های ظریف و سایه‌روشن‌های دقیق به‌وجود آورد که این شیوه‌های تزئینی بسیار مورد علاقه ایرانیان بوده است و طرح‌های گوناگون و پیچیده خلق شده در آن زمان که اغلب به رنگ‌های متنوع درخشانی آراسته می‌شد، در چشم بیننده خود، منظره باشکوهی به‌وجود می‌آورده است (پوپ و دیگران، ۱۳۸۰: ۸۸).

در تزئینات معماری ایران در دوره‌های مختلف تاریخی، خط کوفی تزئینی ساده بر هر سطحی نظیر آجر، سنگ، گچ، چوب، فلز، شیشه، عاج، پارچه و... به‌کار گرفته می‌شد. سابقه تاریخی کتیبه‌های گچ‌بری در ایران به قرن اول هجری نسبت داده شده، ولی اولین نمونه باقی‌مانده در بالای پیشانی محراب مسجدجامع نائین و متعلق به سال ۳۵۰ هجری است، در نیمه دوم قرن سوم هجری، خط کوفی با نقوش اسلیمی مخلوط شده و با خط اولیه تفاوت پیدا کرد و این تحول در قرن پنجم به انتهای درجه خود رسیده است (فضائلی، ۱۳٦۲: ۱۵۵).

در این دوران که مقارن با حکومت‌های آل‌بویه و سلجوقی است، انواع خط کوفی در کتیبه‌های گچی محراب‌ها و کتیبه‌های آجری به‌کار رفت و در دوره مغول اوج گرفت که نمونه‌های بسیار زیبایی از آن در مسجدجامع اردستان باقی مانده است.

هنر گچ‌بری در دوره سلجوقی در انواع خط کوفی همراه با نقوش اسلیمی خرطوم فیلی به‌کار رفته و به‌طور کلی در نماسازی‌های داخلی مورد توجه بوده است. از آثار این دوره اصفهان، می‌توان به گچ‌بری‌های مسجدجامع اردستان که با خط بسیار زیبای کوفی مزهّر طراحی شده، اشاره کرد که به واقع دنیای بسیار گسترده‌ای از هنر گچ‌بری در اشکال گوناگون در آنها جمع شده است. اما پیشرفتی که در تکنیک و نقوش دوره بعد یعنی ایلخانان رخ داد تا قبل از آن و حتی دوره‌های بعد نیز بی‌سابقه بود. از نمونه آثار به‌جا مانده این دوره در اصفهان می‌توان به شاهکارهایی همچون محراب گچ‌بری اولجایتو در مسجدجامع اصفهان، کتیبه‌های محراب و دیگر نقاط ساختمانی مسجدجامع اشترجان و مقبره پیربکران اشاره کرد. از بین این آثار محراب اولجایتو و محراب مقبره پیربکران اصفهان از شاخص‌ترین و باارزش‌ترین انواع گچ‌بری در معماری جهان، به‌خصوص جهان اسلام به حساب می‌آیند (پورصفر، ۱۳۸٦: ٦٦).

نقوش بسیار زیبای گچ‌بری به صورت نقش‌مایه‌های گیاهی و اشکال هندسی در کتیبه‌های این دوره به‌کار رفته است. لبه‌ها و قاب‌های گچ‌بری کتیبه‌ها غالباً با استفاده از نقش‌های هندسی، اسلیمی یا ترکیب هر دو نقش، کار شده است. درون کتیبه‌ها معمولاً با

نقش‌مایه‌های گیاهی، ختایی و اسلیمی که با حرکات اسپیرال یـا حلزونـی قـرار گرفتـه‌انـد، پرشده است. تفاوت این کتیبه‌ها با کتیبه‌های طراحی‌شـده در دوره‌هـای قبـل در همنـشینی نقش‌های گیاهی در کنار عنصر خط است. در دوره قبل از ایلخانان استفاده از گـچ در کنـار تزئینات آجر، مانند بنای مسجدجامع برسیان به‌گونه‌ای انجام شـده اسـت کـه تزئینـات بـه تنهایی دارای ترکیب منسجم و چشم‌نواز نیستند، یعنی تزئینات گچ‌بری صرفاً برای پرکـردن فضای کنار کتیبه آمده‌اند. بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ابتدا کتیبه نوشته شده و سپس تزئینات گچی، بر اساس فضای خالی و منفی در اطراف آنها، اضافه شده است.

از مهـم‌تـرین جلـوه‌هـای تزئینـی گـچ‌بـری ایـن دوره در تزئینـات کتیبـه‌هـا، اسـتفاده از نقش‌مایه‌های هندسی ریز تکرارشونده اسـت کـه معمـولاً درون اسـلیمی‌هـای ترسـیم شـده، طراحی می‌شدند. این سطوح که به طریق ایجاد گودی با ابزارهـای مختلـف ایجـاد مـی‌شـود گاهی به صورت بسیار ساده، فقط با تکرار یک نقش ساده مانند مثلـث، دایـره یـا سـتاره کـار شده و گاهی هم به شکل پیچیده‌تری مطرح می‌شود کـه از قواعـد بـسیار پیچیـده و ظریـف هندسی مانند گره‌ها استفاده می‌شود. نمونه این نوع تزئینات در کتیبه‌هـای محـراب، صـحن و ایوان‌های مقبره پیربکران، به خوبی دیده می‌شود.

در دوره تیموری نیز با استفاده از تجربیـات معمـاران دوره ایلخـانی، بناهـای متعـدد مـذهبی و غیرمذهبی ساخته شد و در تزئینات این بناها از کاشـی‌کـاری اسـتفاده شـده اسـت. بـدین ترتیـب گچ‌بری حجم کمتـری از تزئینـات بناهـا را بـه خـود اختـصاص داد؛ ولـی برخـی شـیوه‌هـا مثـل مقـرنس‌کـاری در ابنیـه دوره تیمـوری در قـرن ۱۵م. معـادل ۸ هق بـه حـد کمـال رسـید. ایـن خصوصیات شامل به‌کارگیری مقرنس‌کاری گچی معلق و رواج سفیدکاری تمام مقرنس مـی‌باشـد. استعمال سنگ‌های دارای اضلاع مستقیم، مقارن با رواج تزئین طاق‌های گچی ضلع صاف بود. بخش اعظم گچ‌بری‌های این دوره، کتیبه‌های گچی بـا اسـتفاده از هفـت نـوع قلـم خـط و نیـز نقش‌پردازی روی مقرنس‌ها و دیوارهای گچی است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱٦۲).

ترجیح گچ از آن جهت بوده که زودتر خود را می‌گیرد و کمک بزرگی به طاق‌نماهـا و

سقف‌های روی پوشش‌های موقت یا دائم می‌کند. نمونه گچ ابنیه مختلف نشان می‌دهد که گچ به‌کار رفته در آنها بیشتر با خاک رس، شن، ماسه و حتی گل، مخلوط می‌شده است. از لحاظ سفتی از نوع خیلی سخت تا نرم، از لحاظ رنگ از سفید تا زرد کمرنگ و خاکستری و حتی صورتی مایل به قرمز دیده می‌شود. در بعضی ساختمان‌ها چنین به نظر می‌رسد که رنگ گچ عمداً به رنگ آجر درآمده است (ویلبر، ۱۳٦۵: ۵۲).

در کتیبه‌های گچ‌بری دوره تیموری از قلم‌های دیگرِ خطوط مانند انواع خط کوفی به نام‌های کوفی پیرآموز، کوفی شجری، کوفی مُزّهر(گل و برگ‌دار)، کوفی گره‌دار، کوفی مشبک، کوفی تصویری و... نهایت استفاده صورت گرفته است (زمرشیدی، ۱۳۸٤ : ۷۳).

در کتیبه‌های گچی به‌جا مانده از دوران سلجوقی تا تیموری، از تکنیک‌های مختلف گچ‌بری مانند گچ‌بری برجسته، گچ‌بری مطبق، گچ‌بری برهشته، معرق‌گچی (گچ‌تراش)، کشته‌بری، گچ‌بری مشبک (توری)، رسمی‌بندی‌های گچی و توپی‌های ته‌آجری استفاده شده است. گاهی این تکنیک‌ها در کنار سایر مصالح و تکنیک‌های دیگر مانند آجرکاری و کاشی‌کاری به‌کار گرفته می‌شدند که تکنیک گچ‌بری روی زمینه کاشی از آن نمونه‌هاست.

کاشی و سرامیک

هنر کاشی‌کاری که از ویژگی‌های خاص هنر و معماری ایرانیان در دوره اسلامی است، دارای پشتوانه‌ای قوی در معماری دوران کهن ایران نظیر دوران عیلامیان و هخامنشیان است. این هنر که در تزئینات مساجد، مدارس، مقبره‌ها و کاخ‌ها به‌کار می‌رفته، در بناهای باستانی ایران هم مورد استفاده قرار گرفته است. اولین بار در معماری اسلامی ایران، نمونه‌هایی از این پدیده را در شبستان سرپوشیده گنبد خاکی مسجدجامع اصفهان می‌بینیم (حاتم، ۱۳۷۸: ۲٤۹).

اولین کوشش در به‌کاربردن کاشی، در دوره سلجوقی به عمل آمد و در دوره ایلخانی در آستانه کمال هنری و زیبایی قرار گرفت و بالاخره در دوره تیموری و صفوی تجلی پیدا کرد. در دوره تیموری استفاده از کاشی معرق رواج بیشتری یافت و در ادامه انواع

تکنیک‌های معقلی[1] و... نیز به‌کار گرفته شد. اما در دوره صفوی بیشترین حجم کاشی‌کاری شامل تکنیک کاشی هفت‌رنگ بود.

نقوش تزئینی استفاده شده در کنار خط، در کتیبه‌های کاشی‌کاری دوره ایلخانان، همانند کتیبه‌های گچ‌بری این دوره شامل نقوش گیاهی بوده است؛ اما این نقش‌مایه‌ها نسبت به تزئینات گچی مشابه، درجه کیفیت بسیار پایین‌تری داشتند. این مسئله را می‌توان ناشی از ضعف تکنیکی هنرمند کاشی‌کار دانست، تا ضعف هنرمند طراح نقش؛ چرا که در برخی از کتیبه‌های گچی هم‌زمان با آن، شاهد طراحی‌های بسیار پخته و دقیق در طرح نقوش موجود هستیم. قطعه کاشی‌های استفاده شده در این کتیبه‌ها به مراتب بزرگ‌تر از قطعه کاشی‌های استفاده شده در کتیبه‌های متأخر دوره تیموری است. همچنین برش‌ها، قوس‌ها و تراش کاشی‌های دوره ایلخانی نسبت به دوره‌های بعد، از ظرافت کمتری برخوردار است. در مقایسه کتیبه‌های به‌جا مانده از اوایل دوره ایلخانی با کتیبه‌های اواخر این دوره یا دوره‌های تاریخی آل‌مظفر و تیموری، شاهد پیشرفت و رشد ظرافت‌ها در اجرای این نقوش هستیم.

نقاشی دیواری

رنگ‌آمیزی در کاخ‌ها و کوشک‌های ایران، بعد از هخامنشی همچنان رواج داشت. چنان‌که اتاق‌های ایوان کسری و داخل طاق بزرگ ایوان کرخه (در شمال‌غرب جلگه خوزستان) با تصاویری زیبا از گل و بوته نقاشی شده بود (حاتم، ۱۳۷۸: ۲٤۷). نقاشی دیواری توأم با گچ‌بری رنگی از عصر اشکانیان در ایران متداول شد و تا همین اواخر نیز معمول بود. شواهد نشان می‌دهد که دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنرهای تصویری داشته، حال آنکه پس از استیلای مغولان، اهمیت آن در مقایسه با تصویرگری کتاب بسیار کاهش یافت (پاکباز،۱۳۸۰: ۸). در برخی کتیبه‌های به‌جا مانده از دوره صفوی و قاجار که با تکنیک نقاشی دیواری نوشته و تزئین شده‌اند، رنگ‌های مختلفی مانند شنگرف،

---

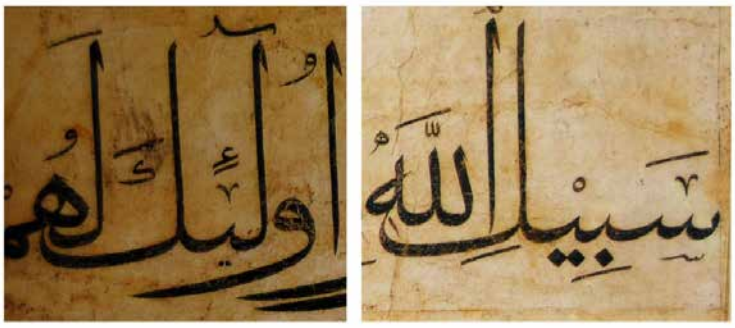
۱. ترکیب سفال و کاشی را معقل گویند.

فیروزه‌ای، لاجوردی، سبز، قهوه‌ای، خاکستری، قرمز، مشکی، حنایی و تزئینات طلاکاری و سفید به‌کار رفته است. رنگ آبی زمینه و نوشته‌های سفید، همچنین تزئینات گیاهی به رنگ اکر[1] و گاهی قرمز و سبز، تزئین‌کننده فضای اطراف خط‌ها هستند و همگی وام گرفته از رنگ کتیبه‌های کاشی معرق دوره تیموری یا هفت‌رنگ در دوره بعدی هستند.

استفاده از نقش‌مایه‌های گیاهی ختایی در کنار این نوشته نیز به پیروی از سنت تزئین دوره قبل انجام شده است. با وجود آسان‌تر بودن تزئینات نقاشی دیواری در دوره صفوی و قاجار نسبت به تزئینات کاشی‌کاری معرق یا هفت‌رنگ، در این دوره شاهد افول تکنیک اجرایی و ترکیب‌بندی تزئینات و نقش‌مایه‌های گیاهی در کتیبه‌ها هستیم.

خصوصیات خط محقّق

محقق خطی در نهایت سادگی و از شبیه‌ترین خطوط به کوفی است. نسبت سطح به دور در این خط چهار به دو است. در این خط هیچ حرف با حرف دیگری اشتباه نمی‌شود، جز حرف «ک» و «ل» که نزدیک به هم نوشته می‌شوند (تصویر ۱).



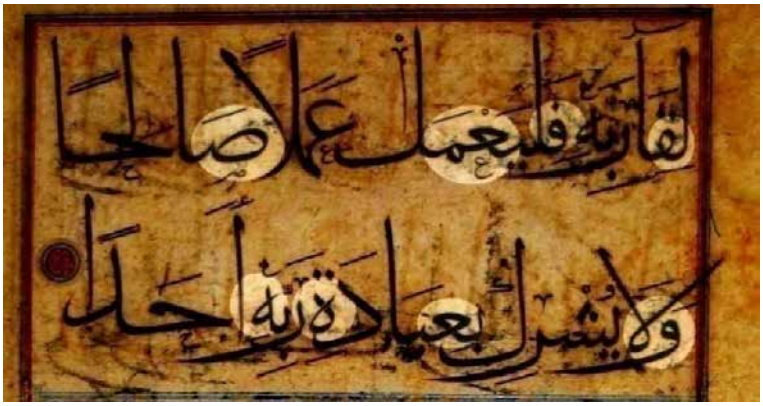
تصویر۱. شباهت حرف «ک» و «ل» در خط محقق

خطوط عمودی، چون «الف»، «ک»، «ل» و دسته «ط» نسبت به خط‌های دیگر بلند به نظر می‌آید.

---

۱. همان رنگ اخرایی است.

چشمه‌های «ع» وسط و آخر، «ف»، «ق»، «و»، «م» و «لا» در همه حالات (مفرد و ترکیب) باز و گشاده است و گرفتگی و به‌هم آمدن آنها در این خط جایز نیست، همچنین «ه»، «ه»، «ه»، «ه» و حلقه‌های «ص»، «ط» و نظایرشان در چهار حالت (مفرد، اول، وسط و آخر) این‌گونه است. دایره‌های این خط در کمترین عمق، فراختر دیده می‌شود (تصویر ۲).



تصویر ۲. در حلقه‌ها و چشمه‌های «ع» وسط و آخر، «ف»، «ق»، «و»، «م» و «لا»

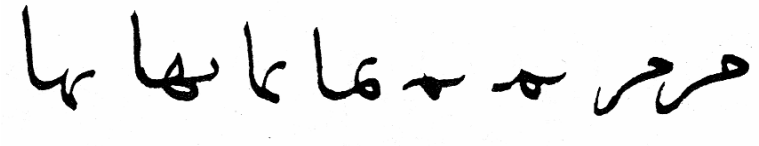
در همه حالات (مفرد و ترکیب) در خط محقق باز و گشاده نوشته می‌شود.

«ا» مفرد و «ک» مفرد و این اشکال: «ط، بس، بو، بع، ح، حـ، د» با ترویس (طرّه) نوشته می‌شوند.

محقق، خطی شکوهمند، درشت اندام با فاصله‌های منظم، بدون تداخل و تودرتو، یکدست، خالص و یکنواخت با کمال وضوح و روشنی است و در یک کرسی نوشته می‌شود، به همین دلیل خواندن متن‌هایی که به این خط نوشته شده‌اند، راحت **است** (فضائلی، ۱۳۶۲: ۲۱۹).

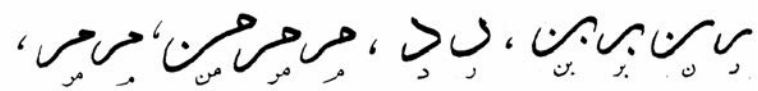
خصوصیات خط ثلث

به دلیل دوردار بودن خط ثلث، قط قلم در آن محرّف است زیرا در نوشتن تشمیرات و دنباله‌های تند و تیز نیاز به نوک تیز قلم است. نسبت سطح به دور در این خط دو به چهار می‌باشد. قلم در این خط به گرمی و نرمی حرکت می‌کند. حروف و کلمات درشت اندام و در عین حال جمع‌تر از محقق است. حلقه‌ها و گره‌ها باز و در بعضی موارد بسته می‌شود.



تصویر ۳. در خط ثلث حلقه‌ها و گره‌ها باز و در بعضی موارد بسته می‌شود.

این خط سرشار از اشکال متعدد برای یک حرف است و نویسنده را در میدان وسیعی قرار می‌دهد؛ ولی انتخاب هر یک در جای خود کاری بس دقیق و دشوار است. از این رو بعضی حروف، شکلی نزدیک به هم پیدا می‌کنند که برای غیراهل قلم موجب اشتباه می‌شود.



تصویر ٤. هم‌شکل بودن فرم‌ها در خط ثلث

شباهت زیاد موجود بین خط ثلث و محقق سبب شده تا گاه این خطوط به صورت التقاطی نوشته شوند؛ در اصطلاح، ثلث نزدیک به محقق شکل می‌گیرد و خوشنویس از اتصالات هر دو خط در کنار هم، بهره می‌گیرد.

بررسی خط و تزئینات در کتیبه‌های بناهای اصفهان

در این قسمت سیر تحول و تکامل خطوط و تزئینات به‌کار رفته در کتیبه‌های برجای مانده از دوران سلجوقی تا عهد صفوی در اصفهان بررسی می‌شود. در این روند علاوه بر پیشرفت خطوط و انسجام ترکیب‌بندی تزئینات کتیبه‌ها، ظرافت اجرایی و تکنیک آجرکاری، گچ‌بری و کاشیکاری نیز پیشرفت کرده و سبب ارتقاء کیفی کتیبه‌ها شده است.

بررسی خطوط کتیبه‌ها

این خطوط از دو جهت قابل بررسی است:

الف. شاکله کلمات؛ ب. ترکیب‌بندی.

الف. شاکله کلمات

۱. نوع خط به‌کار رفته در بناهای مورد بحث، خط ثلث است؛ اما از جهت ظاهر، تفاوت‌هایی با این خط دارد و با خط محقق آمیخته شده که در جای خود به آن اشاره خواهیم کرد.

تناسبات حروف و کلمات

در بسیاری از موارد تناسب کلمات به هم ریخته است. این به‌هم ریختگی در دو حالت بررسی می‌شود:

- رعایت تناسب در یک کلمه، به نحوی که اجزای آن از حد متعارف درشت‌تر یا ریزتر نشده باشند.

تصویر ۵. دایرهٔ «ن» از حد متعارف بزرگ‌تر نوشته شده است.

- رعایت تناسب بین کلمات، به صورتی که کلمات مختلف در جای‌جای کتیبه از قامتی متناسب با دیگر کلمات برخوردار باشند.

تصویر ٦. کوچک بودن برخی اتصالات نسبت به کلمات دیگر

۲. ثابت نگه‌داشتن اندازه قلم

این مورد از دو منظر قابل طرح است:

الف) اندازه قلم در سراسر کتیبه یکسان است و در بین متن نمی‌توان از قلمی ریزتر یا درشت‌تر استفاده کرد، جز در موارد زیر:

ـ در انتهای سطر برای امضا یا درج سال

ـ هرگاه «الف»های متن اصلی، بلند نوشته شوند و فضای بالای آن برای نوشته دیگری در نظر گرفته شود، برای اجرای آن از قلم ریزتری استفاده می‌شود (کتیبه‌های مادر و فرزند).

ب) پهنای قلم در هر کلمه به گونه‌ای است که ضخامت هیچ یک از اتصالات، بیشتر از پهنای قلم نیست. چند علت برای وجود این ضعف در خوشنویسی وجود دارد:

ـ هرگاه کاتب بعد از نوشتن کلمات، آن را دستکاری کند که قوت بعضی از آنها بیشتر از حد متعارف شود.

ـ در کاشی معرق نیز عدم‌دقت در انتقال خط و برش آن سبب بروز چنین اشکالی می‌شود.

تصویر ۷. ضخامت قلم در کلمه، دستخوش تغییرات شده و گاه پهنای قلم بیشتر شده است.

۳. از بین رفتن رابطه بین قوت و ضعف

دم قلم خوشنویسی دارای پهناست و این پهنا سبب می‌شود تا در هنگام نوشتن، ضخامت‌های متفاوتی بر کاغذ نقش ببندد. این گستردگی در حد فاصل پهنای قلم و ضخامت مقطع قلم، شکل می‌گیرد. در این صورت خطوطی باریک و پهن را در کنار هم

خواهیم دید که در خوشنویسی، قوت و ضعف نامیده می‌شود (ضعف در انتهای شمره‌ها و دنباله‌های تند و تیز دیده می‌شود).

در اجرای کتیبه نیاز است تا کاشی‌کار به این امر وقوف داشته باشد و در مراحل کار این قوت و ضعف‌ها را اجرا کند. در برخی از کتیبه‌های موجود در اجرای شمره‌ها و دنباله‌های تیز حروف، توفیق چندانی حاصل نشده است.

تصویر۸ عدم‌موفقیت در اجرای شمره‌ها

٤. زاویه تشکیل شده در محل تغییر جهت قلم

در هنگام نوشتن، هرگاه قلم تغییر جهت داده، از مسیر اصلی خود منحرف شود و در خلاف جهت حرکت قبلی حرکت کند، سبب بروز کنج و زاویه در آن محل می‌شود. این زوایا در خطوطی که اکثر اتصالات آن، با تمام پهنای قلم نوشته می‌شوند و دارای ساختار عمودی ـ افقی هستند، بیشتر نمود پیدا می‌کند.

اجرای این موارد در کتیبه‌نگاری نشان‌دهنده دقت کاتب و کاشی‌کار است. حتی در آثار متأخرتر نیز این اشکال مشاهده می‌شود (تصویر۹).

تصویر۹. الف

تصویر۹. ب

۵. پهنای خطوط عمودی و افقی

این پهنا با زاویه قلم‌گذاری رابطه مستقیمی دارد. هرگاه زاویهٔ قلم نسبت بـه خـط افـق ٤٥ درجه باشد، ضخامت خطوط افقی و عمودی با هم برابر مـی‌شـود. هرچـه ایـن زاویـه نسبت به خط افقی بیشتر شود، پهنای خط افقی بیشتر می‌شود و اگر این زاویه کمتـر از ٤٥ درجه شود، ضخامت خط عمودی بیشتر می‌شود.

در خط ثلث، ضخامت خط عمودی، کمتر از ضـخامت خـط افقـی اسـت (تـصویر۱۰. الف) که گاه در کتیبه‌های مورد بحث، این رابطه به‌هم می‌ریزد.

تصویر۱۰. الف. خطوط عمودی باریک‌تر از خطوط افقی هستند.

تصویر۱۰. ب. از بین رفتن رابطه پهنای خطوط عمودی و افقی،
کتیبه گچ‌بری مسجدجامع اشترجان، قرن ۸ هـق

٦. تقسیم ضخامت در حروف و کلمات

شاید دقیق‌ترین مبحث در خوشنویسی، تقسیم متناسب ضخامت حروف و کلمات است که برای هر حرف و کلمه جدا بوده و تعریفی خاص دارد. دقت اجرای این مورد در کتیبه، نشانگر توانایی و تسلط خوشنویس و کاشی‌کار بوده و آثار نفیس دارای چنین خصوصیتی هستند.

تصویر۱۱. الف

تصویر۱۱. ب

ب. ترکیب‌بندی

این مورد از دو منظر قابل بررسی است:

۱. حسن وضع

۲. حسن هم‌جواری

حسن وضع و حسن هم‌جواری

در حسن وضع، اصول سطرنویسی از قبیل، تنظیم و ترکیب سطرها، رعایت فاصله‌ها، اعتدال کلمه‌ها، کرسی‌بندی و کشیده‌نویسی رعایت می‌شود (قلیچ‌خانی،۱۳۷۳: ۱۳٤).

در بررسی کتیبه‌ها، رعایت حسن وضع با دقت و حساسیت بالایی صورت می‌گیرد و شیوه ترکیب حروف و کلمات در کنار هم، یکی از اساسی‌ترین موضوعات کتیبه‌نویسی است. چون کتیبه با حوصله و فرصت کافی نوشته می‌شود، ترکیب‌بندی نامطلوب از آن انتظار نمی‌رود و هر کجا این اتفاق پدید آمده باشد، ناشی از عدم تسلط خوشنویس است.

اگرچه در آثار متقدم، ضعف ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود و کلمات گاه از مسیر کرسی اصلی خارج می‌شوند اما در آثار بعدی این ایرادها مرتفع شده و در اوایل تیموری به ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌تر تبدیل شد که الگوی دوره‌های بعد برای کتیبه‌نگاری شدند.

رعایت تناسب و زیبایی در ترکیب حروف و کلمات در کنار یکدیگر و دقت و ظرافت در انتخاب فاصله هر یک از یکدیگر و نیز رعایت کرسی و قرینه‌سازی در سطر و صفحه را اصطلاحاً حسن هم‌جواری می‌گویند که با رعایت حسن وضع اشتراکاتی دارد و رعایت این دو اصل سبب شکل‌گیری ترکیب‌بندی موفق می‌شود (قلیچ‌خانی، ١٣٧٣: ١٣٤).

دوره سلجوقیان

به گفته «آندره گدار»[1] قدیمی‌ترین کتیبه‌های به‌جا مانده از قرون اولیه اسلام، در بناهای اصفهان، به تاریخ ٤٨١ هجری قمری است که مربوط به کتیبه مدور گردن، کوچک‌ترین گنبد از دو گنبد سلجوقی مسجدجامع است (گدار و دیگران، ١٣٨٤: ٣٨).

کتیبه‌های سردر ورودی ضلع شمالی همین بنا و قسمت جنوبی آن، همچنین کتیبه‌های موجود در مسجدجامع برسیان که همگی با خط کوفی ساده نوشته و با تکنیک آجرکاری اجرا شده‌اند نیز دارای قدمتی طولانی نسبت به نمونه‌های دیگر هستند. تمامی این کتیبه‌ها از دوره سلجوقیان در اصفهان به یادگار مانده‌اند؛ اما پس از دوره سلجوقی، کتیبه‌نگاری در اصفهان سیر تحولی را در پیش گرفت که با آنچه، تا به آن روز انجام می‌شد، تفاوت داشت.

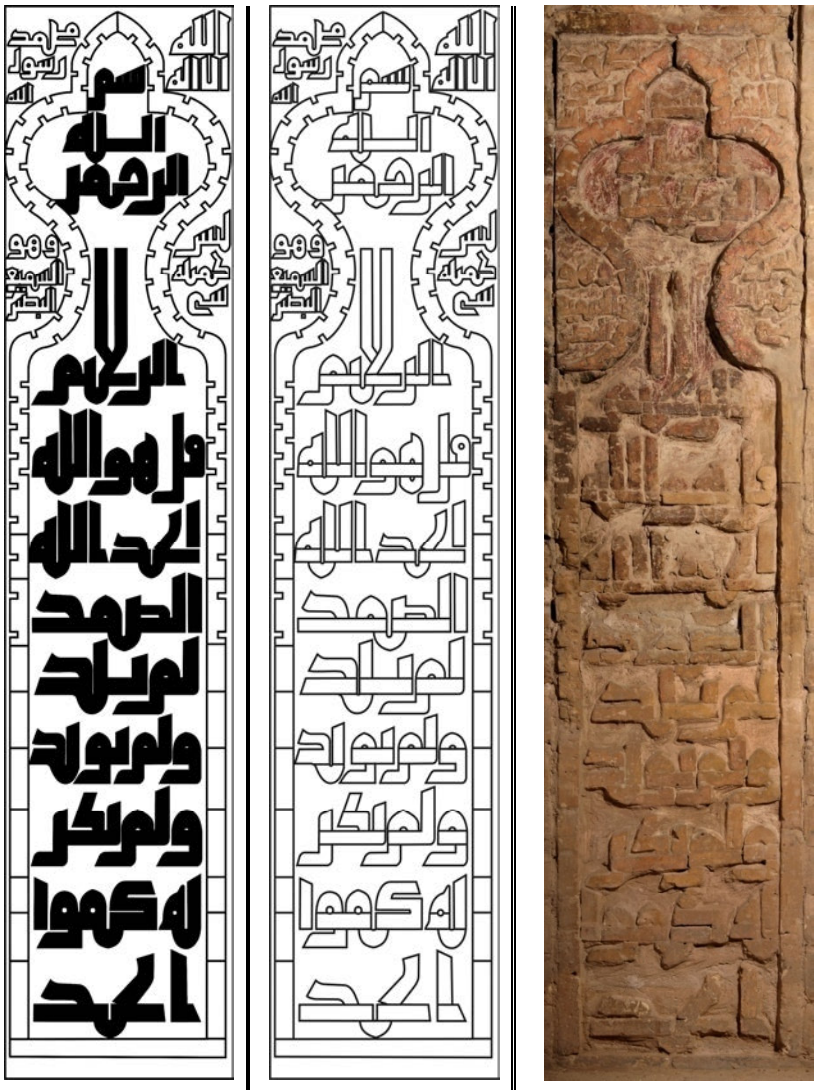
کتیبه‌های سردر ورودی مسجدجامع اصفهان، فاقد تزئینات قابل‌توجهی بوده و زمینه آنها تنها با تکنیک توپی ته‌آجری با یک نقش مرسوم در این دوره به حالت شطرنجی تزئین شده است. کتیبه‌های دور مسجد نیز با تکنیک گچ‌بری به صورت بسیار ساده در زمینه‌ای با نقش‌مایه‌های تکراری کار شده که تنها قسمت‌های کمی از آن باقی مانده است؛ اما کتیبه‌های موجود در مسجدجامع برسیان نه تنها سالم‌تر است بلکه در تزئینات زمینه آنها، از تزئینات متنوع‌تر گچ‌بری استفاده شده است. برخی کتیبه‌های فیلپوش‌های[2] محراب به صورت قوس‌دار و برخی دیگر بر دیوارهای محراب به حالت مسطح تعبیه شده‌اند (تصاویر ١٢، ١٣، ١٤ و ١٥). حروف که با تکنیک آجرکاری و به خط کوفی ساده طراحی

---

1. Andreh Godar

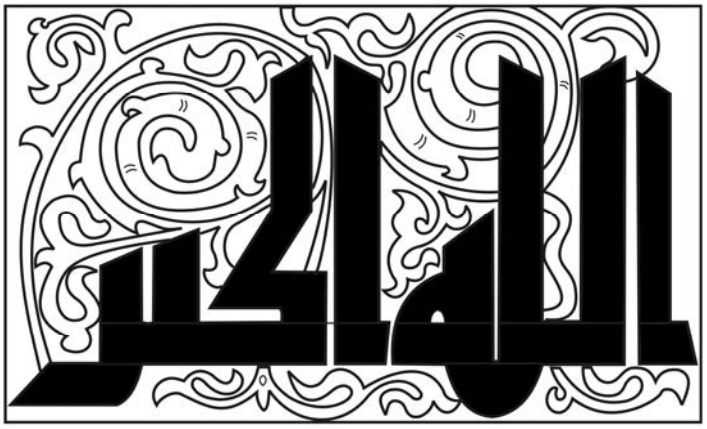
٢. فیلپوش به پوشش گوشه دیوار که از کنج شروع می شود و بین دو دیوار متقاطع قرار می گیرد اطلاق می‌شود.

شده‌اند دارای نقش‌مایه‌های گیاهی گچ‌بری در اطراف خود هستند. تزئینات گچ‌بری در کتیبه‌های مثلث‌شکل و قوس‌دار از نظام خاصی پیروی نکرده و طراح یا گچ‌بر تنها سعی کرده است تا فضای خالی میان حروف آجری را با استفاده از برگ‌های ریز بپوشاند. درون این برگ‌ها دارای تزئینات مختصر مشبک می‌باشد. با اینکه گچ‌بر در تزئین کتیبه‌های قوس‌دار نسبت به کتیبه‌های مربع‌شکل مسطح، به توفیق بیشتری رسیده است، اما در هیچ‌کدام از آنها مسیر گردش بندهای اسلیمی دارای نظام مناسب و مشخصی نیست و تزئینات هذلولی که بیشتر در کتیبه‌های مستطیل‌شکل استفاده شده، در بسیاری از جاها در طول مسیر از قاعده خود خارج شده و قوس به‌طور دقیق و شکیل اجرا نشده است و افزون بر این، قواعد و اصول طراحی سنتی را به خوبی رعایت نمی‌کنند. نوعی بداهه‌پردازی بدون انسجام فکری و عدم وجود طراحی قبلی نیز در آنها دیده می‌شود. بنابراین می‌توان به‌طور کلی این‌طور استنباط کرد که به احتمال زیاد تزئینات کتیبه‌های این دوره، تنها به‌منظور پرکردن فضای خالی بین حروف، اجرا شده و دارای نظام مشخص و طراحی از پیش تعیین‌شده‌ای نیست.

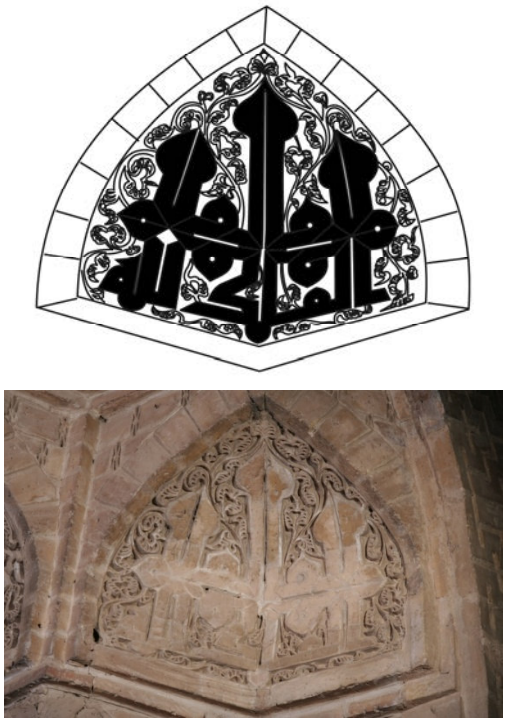


تصویر ۱۲. کتیبه آجرکاری با خط کوفی ساده، محراب مسجدجامع برسیان، قرن ٦ هق

تصویر ۱۳. کتیبه آجری «الله‌اکبر» به خط کوفی ساده با تزئینات ابتدایی گچ‌بری، محراب مسجدجامع برسیان، دوره سلجوقی



تصویر ١٤. اجرای کتیبه کوفی «الله‌اکبر»، محراب مسجدجامع برسیان، دوره سلجوقی



تصویر ۱۵. تصویر و اجرای کتیبه آجری «الملک‌لله» به خط کوفی ساده با تزئینات اسلیمی ساده گچ‌بری، محراب مسجدجامع برسیان، دوره سلجوقی

دوره ایلخانان مغول

پس از پشت‌سر گذاشتن آشوب‌ها و حملات مغول و طی شدن دوره رکود فرهنگی ـ هنری، منطقه اصفهان تحت فرماندهی سلاطین مغول، مسیری رو به رشد را طی کرده و علاوه بر احداث بناهای متعدد در آن، تزئینات قابل‌توجه و بسیار زیبایی از این دوره به یادگار مانده است. کتیبه‌های موجود در بناهایی مانند بقعه پیربکران، مسجدجامع اشترجان، بقعه باباقاسم، همچنین اجزاء و تزئینات مختلف به‌جا مانده در مسجدجامع اصفهان، نشان از تحول هنری کتیبه‌های این دوره دارد. بیشترین حجم کتیبه‌های به‌جا مانده از این دوره که به «عصر گچ» شهرت دارد با تکنیک گچ‌بری کار شده است، همچنین کتیبه‌های کاشی معرق نیز که تکنیک نوپایی برای این دوره به حساب می‌آید، به‌طور پراکنده از این دوره

به‌جا مانده که بیشترین حجم آن‌را مسجدجامع اصفهان دربر گرفته است.

تزئینات به‌کار رفته در کتیبه‌های گچ‌بری و کاشی‌کاری این دوره، متفاوت از یکدیگر هستند، به این معنی که تزئینات گچی دارای پختگی، انسجام و ظرافت بسیار زیادی هستند در صورتی که تزئینات موجود در کتیبه‌های کاشی‌کاری‌های معرق به هیچ‌وجه هم‌پای کتیبه‌های گچی هم‌دوره خود نیستند.

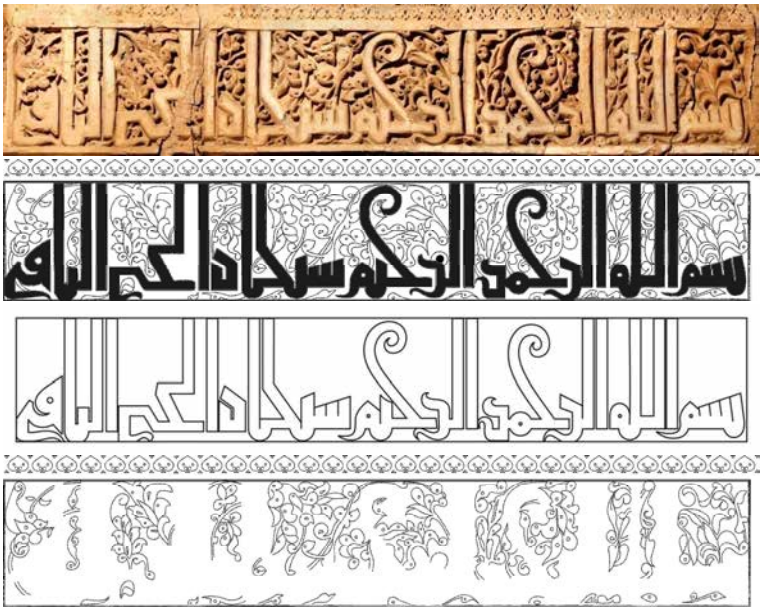
در برخی از این کتیبه‌ها، علاوه بر ترکیب دو خط ثلث و کوفی، تزئینات متفاوتی در چند لایه بر روی هم اجرا شده‌اند که نظام خوبی دارند. کتیبه‌های دور سردر شرقی مسجدجامع اشترجان (تصویر ١٦)، محراب اولجایتو و محراب کوچک راهروی ورودی مسجدجامع اصفهان و کتیبه‌های بسیار متعدد گچ‌بری واقع در صحن و مقبره پیربکران از تسلط زیاد هنرمندان گچ‌بر این دوره، بر تکنیک گچ‌بری، حکایت دارد. ارتباط میان نقش و خط در بعضی موارد مانند کتیبهٔ سردر شرقی مسجدجامع اشترجان، نشان از تکامل روزافزون رابطه خط و نقش در کتیبه دارد.

تصویر ١٦. سردر شرقی مسجدجامع اشترجان، قرن ٨ هـ‌ق

با این حال هنوز تعدادی از کتیبه‌های موجود از این دوره هستند که در آنها رابطه بین نگاره‌ها و خط‌نگاره‌ها به خوبی برقرار نشده است. با حذف کردن خط‌نگاره از این کتیبه‌ها، متوجه خواهیم شد که برخی از تزئینات موجود در بینابین این کتیبه‌ها همچنان برای پرکردن فضای خالی بین حروف گذاشته شده‌اند که به تنهایی دارای قاعده و نظام مشخصی نیستند و حتی قوس‌های اجرا شده در برخی از آنها، فاقد ظرافت و روانی مخصوص بندهای اسلیمی و ختایی است. هنرمندان طراح این دوره همچنان از نقش‌ها تنها

برای پرکردن فضای بین خطوط استفاده می‌کردند. در برخی کتیبه‌ها، نوشته از برتری بیشتری نسبت به نقش‌مایه‌ها برخوردار است. در این کتیبه‌ها ترکیب‌بندی بر اساس خطوط انجام شده و نگاره‌ها بعداً به اطراف خط اضافه شده است. این مطلب در مورد کتیبه‌هایی که دارای نقش‌مایه‌های گیاهی منسجم‌تری هستند، برعکس است؛ در این کتیبه‌ها که نمونه‌های آن‌را در صحن بقعه پیربکران می‌توان مشاهده کرد، ترکیب‌بندی و ظرافت اجرا نسبت به نقش‌مایه‌های تزئینی تا خط و خوشنویسی برتری دارد. بنابراین می‌توان گفت در این دوره، هر جا که خط برتری پیدا کرده، نقش‌مایه‌ها تحت‌الشعاع قرار گرفته‌اند و هر کجا که نقش‌ها از انسجام و قوت بیشتری برخوردارند، خطوط صلابت و اجرای مناسبی را ندارند.

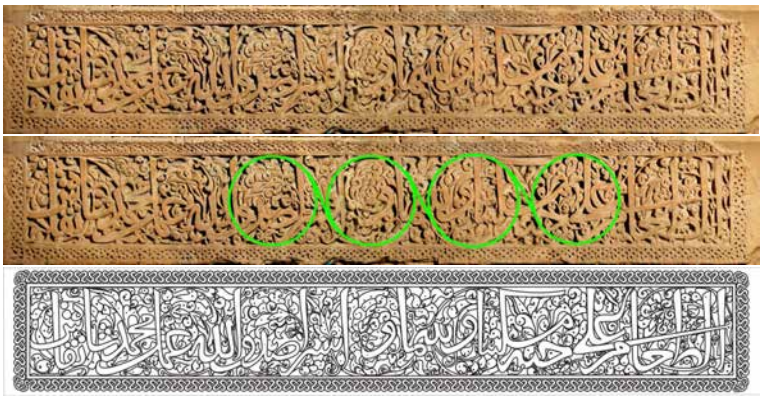
از جمله کتیبه‌هایی که در آنها برتری با خط بوده و ترکیب‌بندی بر اساس خط انجام شده است، می‌توان به کتیبه ورودی صحن و کتیبه صفه شیخ در مقبره پیربکران اشاره کرد. در سایر کتیبه‌های موجود در دورتادور دیوار صحن مقبره، برتری ترکیب‌بندی با نقش‌مایه‌های تزئینی است و خط در درجه بعدی مرغوبیت قرار دارد (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷. عکس و اجرای خط و نقش کتیبه کوفی گچ‌بری، ورودی صحن مقبره پیربکران، قرن ۸ هق

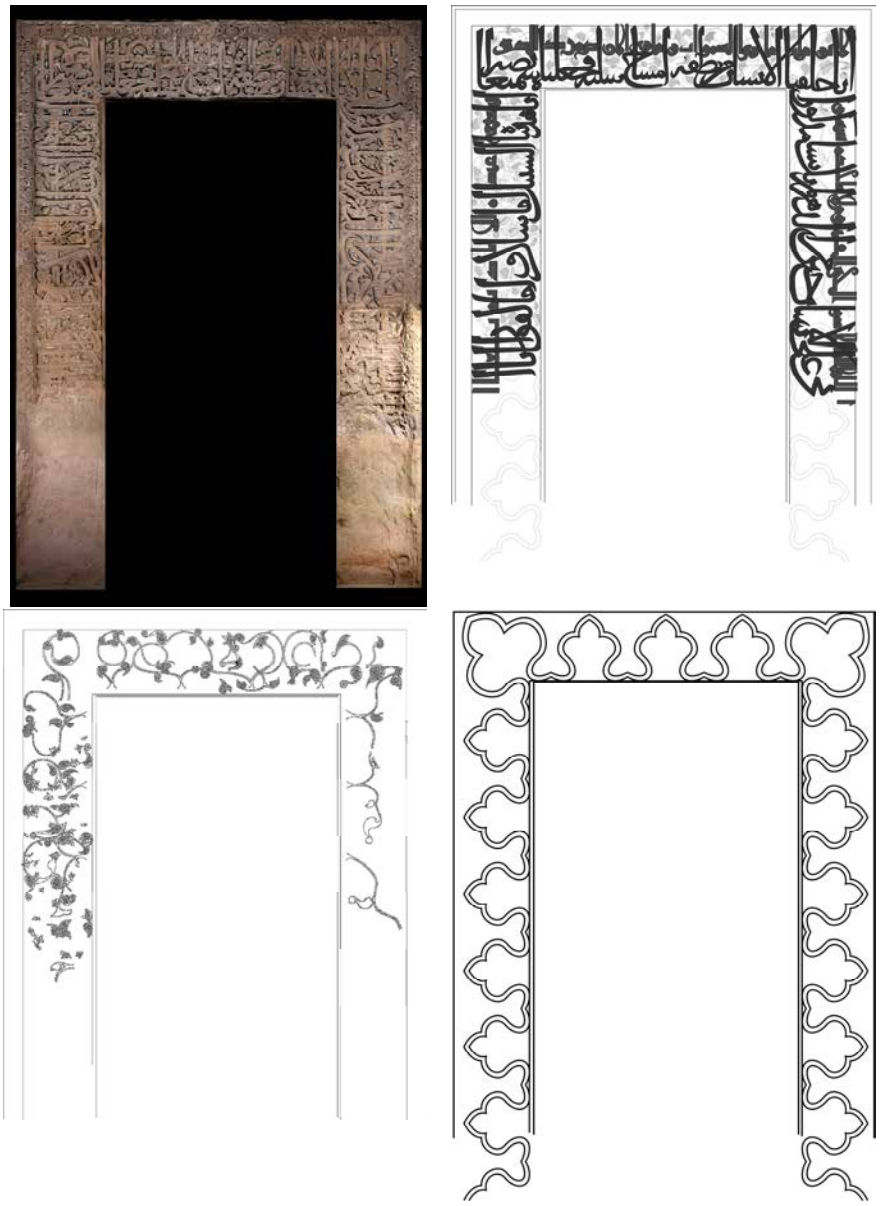
کتیبه‌های گچی دورگشته در صحن بقعه پیربکران

خط زمینه در میانه کتیبه‌های موجود در سرتاسر ازاره صحن بقعه پیربکران که در فاصله حدود ۱/۵ متری از سطح زمین واقع شده از مسیر خود خارج شده است. ساختار کلمات به‌خصوص در قوت و ضعف‌ها به‌طور کامل به‌هم ریخته و «ی» معکوس در کلمه «علی» به‌طور نامتعارفی به سمت بالا متمایل شده است و به نظر می‌رسد استاد گچ‌بر در اجرای حروف و کلمات ضعیف بوده و نتوانسته حق مطلب را در مورد خط ادا کند. تزئینات این کتیبه که شامل نقش‌مایه‌های گیاهی است، از انسجام و نظام بسیار بهتری نسبت به محراب و کتیبه صفه شیخ در همین بنا، برخوردار است (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸. کتیبه گچ‌بری با خط نزدیک به ثلث و تزئینات ختایی با اجرای قابل‌قبول و ترکیب‌بندی با نظام مشخص، بقعه پیربکران، قرن ۸ هق

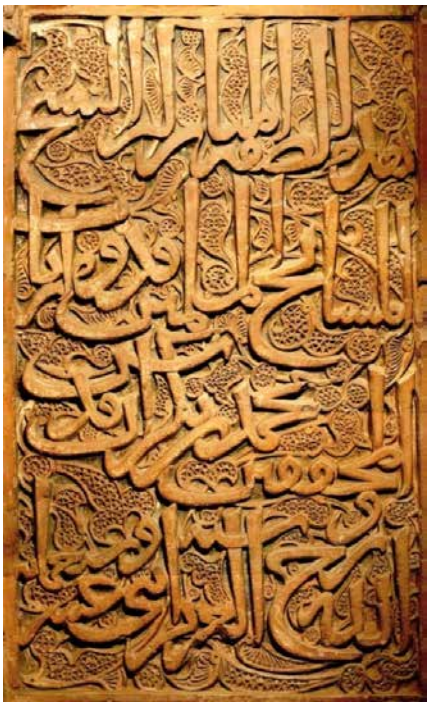
با طراحی مجدد و تجزیه کتیبه محراب بقعه پیربکران مشخص شد که به غیر از تزئینات سراسلیمی‌های ترنجی که به صورت نظام‌یافته طراحی شده‌اند، بقیه تزئینات در راستای پرکردن فضای خالی بین کتیبه خط ثلث و کوفی طراحی شده‌اند (تصویر ۱۹).

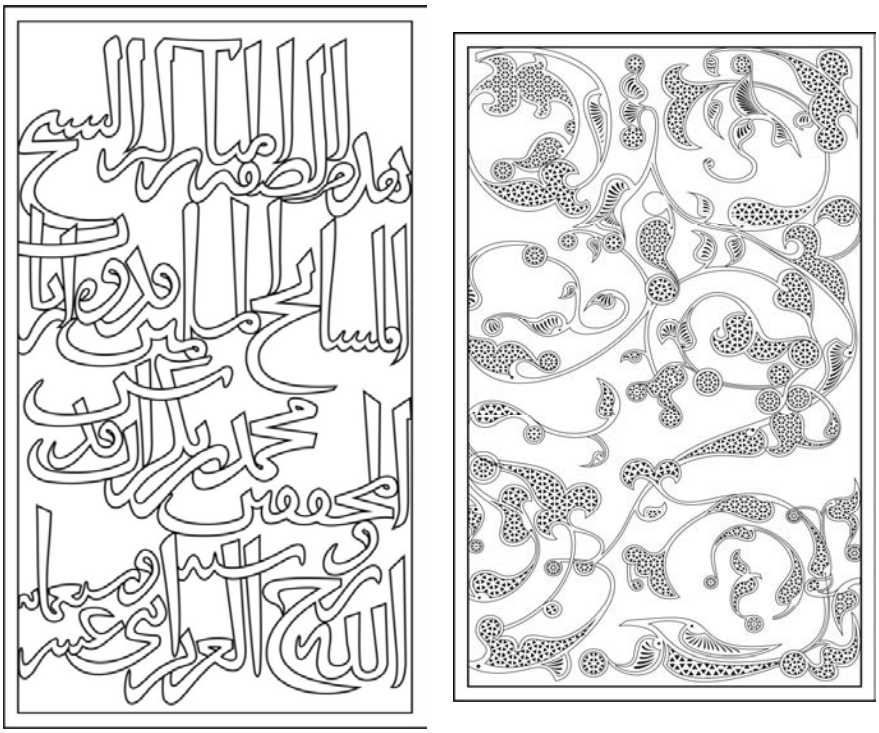


تصویر ۱۹. عکس و اجرای کتیبه گچ‌بری محراب بقعه پیربکران، خط ثلث، کوفی به همراه تزئینات، قرن ۸ هـ.ق

کتیبه صفه شیخ واقع در ایوان شرقی صحن بقعه پیربکران

در این کتیبه کلمات با فشردگی زیادی در کنار هم قرار گرفته‌اند و انتهای کرسی به سمت بالا میل دارد (این نوع ترکیب‌کردن حروف و کلمات در خطوط توقیع و رقاع رایج است). ابتدای الف‌ها، ضخامت غیرمتعارفی را به خود گرفته است و دور حروف دایره‌ای همانند «ن» و «س» کم است و به قاعده خط محقق نزدیک شده است. با استخراج و جداسازی تزئینات موجود در این کتیبه، مشخص می‌شود که نقش‌مایه‌های اسلیمی برای پرکردن فضای بین خطوط کتیبه‌ها طراحی و اجرا شده‌اند (تصویر ۲۰).





تصویر ۲۰. تصویر و آنالیز کتیبه گچ‌بری صفه شیخ (ایوان شرقی صحن بقعه پیربکران)، قرن ۸ ه.ق

از دیگر تکنیک‌های به‌کار رفته در کتیبه‌های این دوره، کاشی‌کاری معرق است که نمونه‌هایی از آن را در مسجدجامع اصفهان، بقعه باباقاسم، مسجدجامع اشترجان و چند بنای دیگر می‌توان مشاهده کرد. تزئینات به‌کار رفته در این کتیبه‌ها نسبت به تزئینات گچ‌بری هم‌دوره با آن بسیار ساده‌تر است. استفاده از شکل‌های هندسی منظم یا بی‌قاعده در کنار خط و همچنین علائمی مانند آنچه در سردر جنوبی مسجدجامع اشترجان، مشاهده می‌شوند، نمونه آن در جاهای دیگر کمتر دیده شده است.

کتیبه گچ‌بری سردر اتاق چله واقع در ضلع شمالی اتاق مزار شیخ، بقعه پیربکران

در این کتیبه قوت و ضعف حروف و کلمات، دستخوش تغییر شده و در بیشتر موارد اتصالات، به قوّت میل کرده‌اند (خط به حالت لوله‌ای درآمده است) در نتیجه یک ضخامت غیرمتعارف، سراسر کتیبه را فراگرفته است. کرسی سطر اول و دوم از مسیر خویش خارج شده و این نقص توسط خطوط کوفی قرار گرفته بین سطرها پوشش یافته است.

تزئینات این کتیبه همچون نمونه‌های مشابه در همین بنا و همچنین مسجدجامع اشترجان قابل توجه بوده و نسبتاً ظریف اجرا شده‌اند؛ اما همچنان هنرمندان، این نقوش را دستمایه قرار داده‌اند تا فضای بین کتیبه‌های ثلث و کوفی را پر کنند. در اینجا هنرمندان گچ‌کار توانسته‌اند به خوبی نقش‌مایه‌های گیاهی طراحان را در میان خطوط به اجرا درآورده و علاوه بر حفظ نظام و ظرایف قوس‌های بندهای ختایی و اسلیمی موجود در آن، توازنی در میان نگاره‌ها و خط‌نگاره‌ها ایجاد کنند. از ویژگی‌های خاص این کتیبه، وجود برجستگی‌های برگ‌مانند در برخی از تزئینات است که گچ‌بر با این‌کار سطح تزئینات را از یکنواختی خارج کرده و تنوع چشم‌نوازی به آنها داده است. در شرایط نوری مناسب که سایه این برگ‌ها پررنگ‌تر شود، این زیبایی دو چندان خواهد شد (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱. کتیبه گچ‌بری خط ثلث و کوفی، سردر اتاق چله در ضلع شمالی اتاق مزار شیخ، بقعه پیربکران، قرن ۸ هق

کتیبه محراب اتاق چله شیخ واقع در بقعه پیربکران

کلمات موجود در این کتیبه، دور بیشتری نسبت به خط ثلث دارد. قوت و ضعف حروف و کلمات، دچار نوسان شده و مسیر یکنواختی را طی نمی‌کند. ضمن اینکه خطوط عمودی همانند اتصال «لر» دارای ضخامت بیش از حد است، طرّه‌ها با دقت لازم اجرا نشده و انتهای شمره‌ها نیز به صورت ناقص درآمده است.

در میانه خطوط ثلث برجسته محراب، خط کوفی به صورت نقاشی روی گچ اجرا شده است. خط کوفی رنگ آبی تیره دارد و کتیبه ثلث، رنگ‌های لاکی دارد. تزئینات این کتیبه به برگ‌هایی شبدری محدود است که در انتهای خط کوفی، فضای خالی بین خط ثلث را پوشش می دهد (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲. کتیبه رنگی گچ‌بری خط ثلث و کوفی، محراب اتاق چله شیخ، بقعه پیربکران، قرن ۸ هـق

سنگ قبر مزار شیخ محمد بکران واقع در بقعه پیربکران

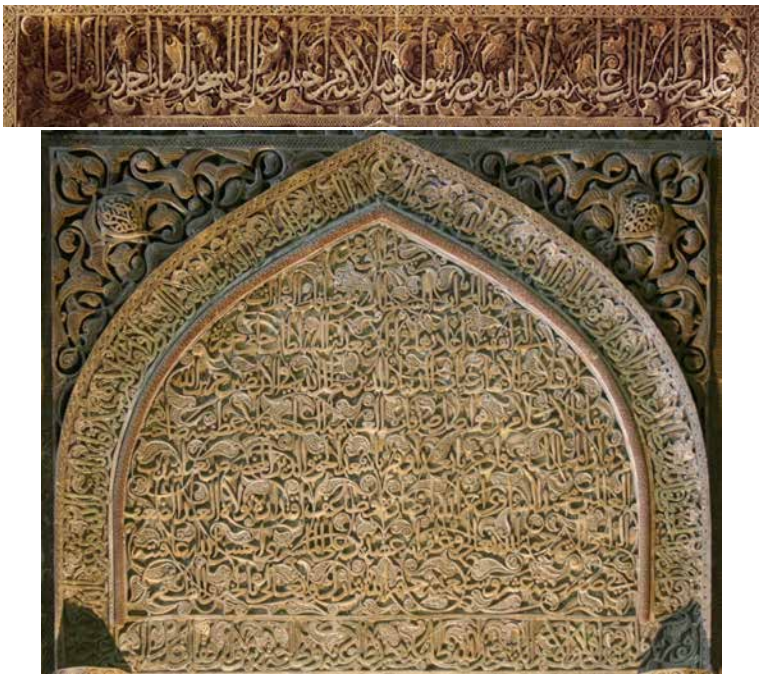
اگر چه قامت کلمات کوتاه شده اما از باب کرسی‌بندی و اجرای قوت و ضعف، موفقیت نسبی به دست آمده است. اکثر این کتیبه‌های سنگی فاقد تزئینات در زمینه کار است، به احتمال زیاد تکنیک حجاری این دوره توانایی اجرای چنین ظرایفی را در متن زمینه نداشته است (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳. کتیبه دیواره ضلع غربی سنگ قبر شیخ محمدبکران، بقعه پیربکران، قرن ۸ هـق

محراب الجایتو، مسجدجامع اصفهان

در کتیبه‌های این محراب بی‌نظیر، ترکیب در راستای یک کرسی افقی قابل‌تشخیص است. قوت و ضعف خطوط عمودی و افقی رعایت شده و به تعادل رسیده است. این توفیق نتیجه اجرای خوب خوشنویس و گچ‌کار است. اگرچه حروف یا اتصالات شبیه به هم، یکسان اجرا نشده و تفاوت‌هایی با هم دارند (همانند حرف «و») اما این گچ‌بری نمونه‌ای عالی برای دوره ایلخانی محسوب می‌شود.

تزئینات موجود در محراب ظریف و زیبای اولجایتو، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که در طول تاریخ، نمونه شبیه به آن کمتر مشاهده شده است. این مطلب تا بدانجا اهمیت دارد که امروز این محراب، نه تنها یکی از سمبل‌های هنر ایران، بلکه هنر اسلامی است. شاید تنها محرابی که قابل قیاس با این شاهکار عصر ایلخانی باشد، محراب عظیم بقعه پیربکران است که به لحاظ تکنیک‌های اجرایی، تفاوت‌های زیادی با یکدیگر دارند اما هر دو به عنوان شاهکار هنر گچ‌بری ایرانی و جزو نمونه‌های شاخص به شمار می‌آیند (تصویر ۲٤).



تصویر ۲٤. محراب گچ‌بری اُلجایتو، مسجدجامع اصفهان، ۷۱۰ هـ.ق

در کتیبه‌های کاشی‌کاری معرق این دوره، گاهی از اعراب برای پرکردن فضای خالی بین حروف استفاده می‌شد که نقش تزئین را در کتیبه ایفا می‌کرد. همچنین در برخی موارد با تغییر شکل دادن حروف و تکرار آنها، نقش‌مایه‌های جدید هندسی ایجاد می‌شد که در برخی موارد دارای پیچیدگی هستند. معمولاً این طرح‌ها که با الهام از حروف کوفی یا ثلث طراحی شده‌اند، با تکنیک کاشی‌کاری معرق انجام گرفته‌اند.

کتیبه‌های کاشی‌کاری معرق مسجدجامع اشترجان، سال ۷۱۵ هـق

در اینجا ضخامت حروف و کلمات در کل کتیبه کاشی‌کاری دچار نوسان شده، این ضخامت، گاه بیش از حد باریک و گاه بیش از حد ضخیم شده است. قرارگرفتن حروف و کلمات بر بالای هم از قانون خاصی پیروی نمی‌کند. شاکله کلمات نیز با فرم اصلی آن فاصله گرفته، گویا خوشنویس آن، فردی بوده که شناخت کافی به خط نداشته است.

این کتیبه حاوی تزئینات زیادی نیست و تنها چند اعـراب کوچـک در اطـراف کلمـات و نقطه‌های برخی از حروف، اجرا شده است که گویی طراح یـا خوشـنویس هنـوز در مرحلـه آزمون بوده و آن‌گونه که در کتیبه بقعه باباقاسم مشاهده می‌شـود، جـسورانه نقـاط را در بـین حروف قرار نداده و اختلاف اندازه آنها کاملاً فاحش است. همچنین دو موتیـف نیـز در ایـن کتیبه استفاده شده است، یکی به حالت دایره و دیگری با نظـام هندسـی مـشخص کـه دارای ظرایف تکنیک در کاشی‌کاری است و نقش دیگر که دقیقاً قابل تشخیص نیست، چیزی شـبیه به یک اعراب تغییر شکل داده یا اسلیمی از هم گسسته است. آنچه مشخص اسـت، تزئینـات هندسی کادر و حاشیه کتیبه نسبتاً خوب اجرا شده و قابل توجه است (تصویر ۲۵، ۲۹ و ۳۰).

تصویر ۲۵. کتیبه کاشی‌کاری معرق سردر شمالی مسجدجامع اشترجان، سال ۷۱۵ هـق

نمونه‌های بهتری از ایـن دوران در فـضای درونـی مـسجدجامع اشـترجان وجـود دارد کـه کلمات شاکله مناسبی دارند، اما رابطه قوت و ضعف در کلمات از بین رفته است (تصویر ٢٦).

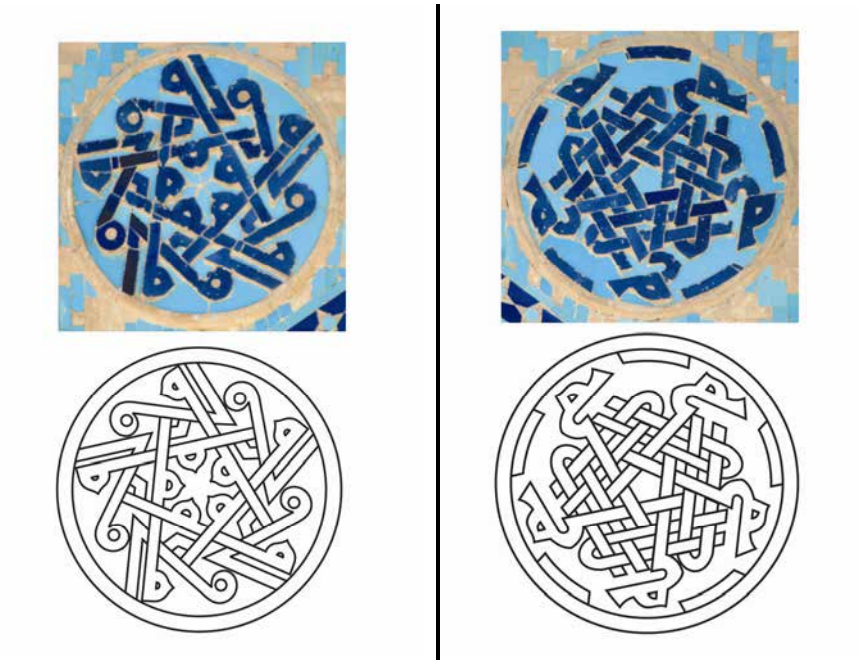
تصویر ٢٦. کتیبه گچ‌بری و کاشی معرق، مسجدجامع اشترجان، اوایل قرن ۸ هـق

در زیر قوس طاق‌نمای ایوان صحن مسجدجامع اشترجان، کتیبه‌ای با تکنیک کمیاب‌تری نسبت به کتیبه‌های مرسوم در آن دوره به چشم می‌خورد که از ترکیب دو تکنیک کاشی‌کاری و گچ‌بری ساخته شده است، به این شکل که حروف آن به صورت کاشی‌کاری معرق به رنگ فیروزه و متن تزئینی کتیبه به وسیله گچ با تزئینات گل و بته اجرا شده است. تضاد بافت ایجاد شده در این کتیبه در نوع خود جالب توجه بوده و همین مطلب، زیبایی و جلوه بصری آن را دوچندان کرده است. وجود کاشی‌های فیروزه‌ای با سطح صاف و صیقلی در میان گچ‌بری‌های درشت و برجسته با سایه‌های عمیق در فاصله گلبرگ‌ها، کنتراستی زیبا همراه با جلوه‌ای خاص و منحصربه‌فرد ایجاد کرده است (تصویر ۲۷).

تصویر ۲۷. کتیبه گچ‌بری زیر قوس طاق‌نمای صحن مسجدجامع اشترجان، اوایل قرن ۸ هـق

تصویر ۲۸. کتیبه نقاشی روی گچ اطراف ایوان مسجد جامع اشترجان، اوایل قرن ۸ هـق

تصویر ۲۹. نقش‌مایه‌های هندسی خاص در کتیبه کاشی‌کاری معرق سردر شمالی مسجدجامع اشترجان، قرن ۸ هـق



تصویر ۳۰. تصویر و اجرای خطی کتیبه کاشی‌کاری معرق سردر شمالی مسجدجامع اشترجان با خط تزئینی، قرن ۸ هـق

کتیبه کاشی معرق سردر بقعه باباقاسم

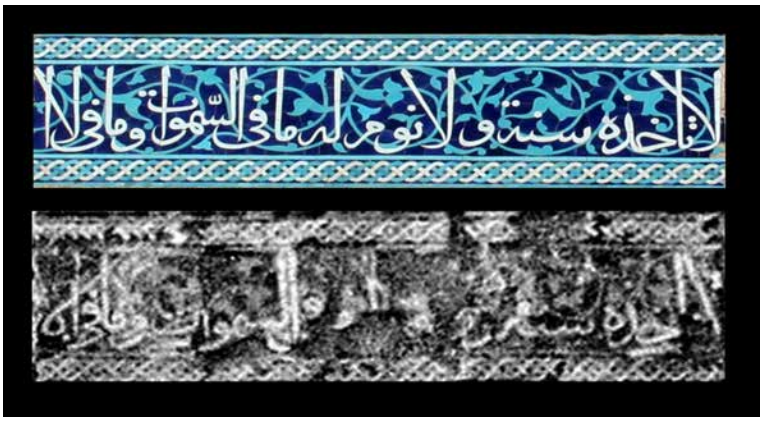
در این کتیبه، کرسی‌بندی حروف و کلمات در کنار هم از یک روند ثابت تبعیت نمی‌کند و کلماتی که بر بالای کرسی اول قرار گرفته‌اند، کرسی دوم و سوم را به‌طور مشخص تشکیل نمی‌دهند. این، ناشی از سوارکردن نامناسب حروف و کلمات روی یکدیگر است.

تزئینات این کتیبه به تعدادی اعراب حروف و همچنین نقطه‌هایی به شکل دایره خلاصه شده است. به غیر از این، در میان حروف، هر جا که فضای خالی احساس می‌شده با استفاده از تزئینات ساده و وابسته به حروف، پرشده و در انتهای کتیبه نیز با استفاده از تکنیک لعاب‌پران ماده تاریخ کتیبه، نقش بسته است (تصویر ۳۱).

تصویر ۳۱. کتیبه کاشی‌کاری معرق سردر بقعه باباقاسم، سال ۷۱٤ هـق

امامزاده جعفر اصفهان

متأسفانه به علت آسیب‌های شدید و مرمت غیراصولی برخی از کتیبه‌ها در دوران معاصر، این کتیبه‌ها ترکیب‌بندی اولیه خود را از دست داده و نمی‌توانند به عنوان یک نمونه کهن مورد بررسی قرار گیرند، از جمله این کتیبه‌ها، کتیبه امامزاده جعفر اصفهان است. آنچه امروز از این کتیبه باقی مانده، با آنچه در گذشته وجود داشته، تفاوت اساسی دارد. این مطلب را تصاویر ثبت شده توسط آندره گدار در کتاب *آثار ایران* اثبات می‌کند. بنابراین نمی‌توان به‌طور مشخص به آنچه امروز وجود دارد، استناد کرده و خط و تزئینات کتیبه را مورد تحلیل قرار داد و راجع به آن قضاوت کرد (تصویر ۳۲).



تصویر ۳۲. مقایسه کتیبه کاشی معرق سردر امامزاده جعفر اصفهان با تصویر کتاب آندره گدار

کاشی‌کاری‌های بقعه شیخ عبدالصمد نطنز

در خطوط کتیبه خارجی این بنا که رو به کوچـه مجـاور قـرار دارد، مـی‌تـوان یکـی از تکنیک‌های زیبای کاشی‌کاری آن زمان را مشاهده کرد. ایـن خطـوط بـر روی کاشـی‌هـای خشتی طراحی و اجرا شده و به صورت برجسته روی خشت قرار دارند. زمینه این کاشـی که فاقد هرگونه تزئینی است، با آبی فیروزه‌ای و لعاب خطوط نوشته شده با آبی لاجـوردی کار شده است. تزئینات حاشیه، کادر و اطراف این کتیبه نیـز در خـور توجـه اسـت کـه بـا تکنیک‌های کاشی‌کاری معرق و لعاب‌پران، اشکال هندسی و گیاهی را اجرا کرده‌اند.

الف‌های بلند خطوط این کتیبه یادآور خط محقق است، امـا حـروف و کلمـات آن بـر قاعده خط ثلث و بر یک کرسی تنظیم شده‌اند. علاوه بـر خـط خـوب، کاشـی‌کـار نیـز در اجرای آن موفق عمل کرده و نتیجهٔ کار خوشنویس و کاشی‌کار، کتیبه‌ای است کـه تناسـب حروف، کلمات و کرسی‌بندی آن بسیار خوب نمود یافته است (تصویر ۳۳).

تصویر ۳۳. کتیبه کاشی‌کاری خارجی بقعه شیخ عبدالصمد نطنز

کتیبه سردر جنوبی مدرسه، مسجدجامع اصفهان، قرن ۸ هـق

اگرچه در این کتیبه ترکیب‌بندی حروف و کلمات به صورت انباشته و بـه هـم ریختـه است و از نظم خاصی تبعیت نمی‌کند، اما این پیچیدگی نشان از توان ترکیب‌بندی از جانب خوشنویس و پیشرفت و تبحر تکنیکی خوشنویس، طراح و کاشی‌کار دارد. هرچند تزئینات

طراحی‌شده برای این کتیبه پیشرفت قابل‌توجهی نسبت به نمونه‌های سال‌های قبل از آن دارد اما همچنان گردش هذلولی‌ها در میان خطوط، دارای قناسی‌ها و در پاره‌ای جاها از دست دادن شکل حلزونی خود است. طراح تلاش کرده با استفاده از سرپیچک‌ها، گل‌ها و غنچه‌هایی که از بندهای اسلیمی خارج کرده است فضاهای خالی میان حروف را پر کرده، فضای منفی میان حروف را جبران و ترکیب‌بندی را به تعادل برساند (تصویر ٣٤).

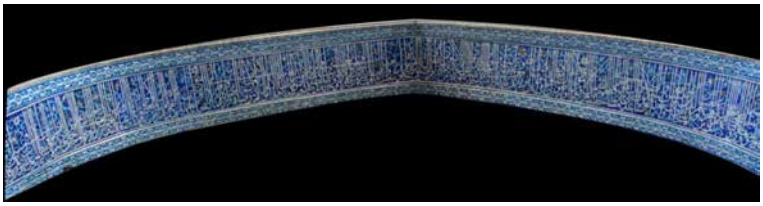
تصویر ٣٤. کتیبه سردر جنوبی مدرسه و مسجدجامع اصفهان، قرن ٨ هـ‌ق

کتیبه زیر قوس طاق‌نمای ایوان شمالی مدرسه و مسجدجامع اصفهان، قرن ٨ هـ‌ق

در این کتیبه شیوه جدیدی در ترکیب‌بندی ارائه می‌شود و آن استفاده از الف‌های بلند و ایجاد ریتم توسط آن در جای‌جای کتیبه است. بلندی این الف‌ها به هنرمند خوشنویس اجازه می‌دهد تا لابه‌لای آنها و در راستای چند کرسی، کلمات و حروف را جای دهد، اما کرسی دوم و سوم مشخصی در کتیبه به چشم نمی‌آید. انباشتگی کلمات در یک نقطه و رهاشدن بخشی از فضای بین کلمات، ترکیب‌بندی را از یکنواختی خارج ساخته و سبب ایجاد فضاهای خالی در نوشته‌ها شده که این فضاهای خالی توسط تزئینات پرشده است.

چرخش بندهای ختایی در این کتیبه‌ها، نسبت به کتیبه‌های دوره‌های قبل از خود، نه تنها از ظرافت بسیار بیشتری برخوردار است، بلکه قوانین و قواعد حرکت مارپیچی، این تزئینات را بهتر رعایت می‌کنند. با اینکه قوس‌های اجرا شده توسط کاشی‌کاران کمتر دارای قناسی بودند، اما همچنان در برخی نقاط شاهد سردرگمی طراح هستیم. طراح در هر کجا که خوشنویس فضایی را آزاد گذاشته یا مجالی برای تزئینات قرار داده، با استفاده از گل‌های ختایی مختلف، سعی در تنوع بخشیدن به تزئینات کتیبه و پرکردن این فضاها کرده است. اجرای غنچه‌ها و گل‌های ختایی متفاوت، نشان از بالارفتن تکنیک کاشی معرق در این زمان است. گل‌های ختایی به‌کار رفته در کاشی‌کاری کتیبه‌های این دوره بیشتر به رنگ

سفید، اُکر (در اصطلاح کاشی‌کارهای سنتی صندلی)، آبی فیروزه‌ای و گاهی سبز تیره و در برخی جاها تخم این گل‌ها با رنگ سیاه یا لاجورد، زمینه کتیبه است. گلبرگ‌های طراحی‌شده در این کتیبه‌ها دارای ظرافت خاصی است که در هیچ دوره دیگری به این شکل مشاهده نمی‌شود (تصویر ۳۵).



تصویر ۳۵. کتیبه زیر قوس طاق‌نمای ایوان شمالی مدرسه و مسجدجامع، قرن۸ هق

تصویر ۳۶. تزئینات ظریف گل‌های ختایی در کتیبه کاشی‌کاری معرق زیر قوس طاق‌نمای ایوان شمالی مدرسه، مسجدجامع اصفهان، قرن ۸ هق

کتیبه دور محراب مدرسه، مسجد جامع اصفهان، قرن ۸ هـق

می‌توان گفت فرم و ترکیب کلمات در این کتیبه خوب بوده و ساختار خط ثلـث در آن رعایت شده، اما اجرای ضعیف کاشی‌کار به خط کتیبه آسیب رسانده است.

تزئینات شبیه تخم گل و تعدادی اسلیمی ناپخته در هر جا که فضایی خالی مانده است دیده می‌شود. گویا تمرکز بر روی خط، مجالی برای پرداختن و توجه بـه تزئینـات اطـراف کتیبه باقی نگذاشته است (تصویر ۳۷).

تصویر ۳۷. تزئینات خاص کاشی معرق در کتیبه دور محراب مدرسه، مسجدجامع اصفهان، قرن ۸ هـق

کتیبه بالای محراب مدرسه، مسجد جامع اصفهان

الف‌های بلند این کتیبه، فضایی برای قرارگرفتن خط کـوفی در بـالای آن فـراهم آورده است. خط در چند کرسی تنظیم شده، اما ظاهر کتیبه شباهت زیادی به خط محقـق دارد. از شاخصه‌های این خط دور کم دوایر و اغراق در برخی از حروف کتیبه اسـت. خـط کـوفی به‌کار رفته نیز دارای ظرافت‌های خاص اجرایی است و نشان از پیـشرفت تکنیکـی کاشـی معرق در این دوره دارد. استفاده از رنگ‌های جدید همچون رنگ قهوه‌ای شبیه به طلایی از ویژگی رنگی این کتیبه‌هاست. در میان گل‌های به‌کار رفته نیز می‌توان فرم‌هـای جدیـدی را یافت که تا قبل از آن دیده نشده اسـت. قـوس‌هـای اجـرا شـده در مـارپیچ‌هـا و بنـدهای اسلیمی‌ها نیز همانند خطوط، با ظرافت و دقت خاصی اجرا شده است (تصویر ۳۸).

تصویر ۳۸. کتیبه کاشی معرق به خط ثلث و کوفی با تزئینات بندهای ختایی، بالای محراب مدرسه، مسجدجامع اصفهان قرن۸ هـق

دورهٔ تیموری

پس از اینکه هنرمندان توانستند به تکنیک کاشی معرق و کاربرد آن در بناها مسلط شوند، سرانجام در دوره تیموری این تکنیک به اوج شکوفایی خود رسید. آثار به‌جا مانده از بناهای آسیای میانه و منطقه آذربایجان، گواه تسلط بی‌بدیل هنرمندان کاشی‌کار بر این تکنیک است. از آنجا که بناها و کتیبه‌های دوره تیموری در اصفهان، نسبت به دوره‌های دیگر کمتر بود، لذا بررسی سیر تحول خط و تزئینات در کتیبه‌های این دوره دشوارتر است. با این حال، نمونه کتیبه‌های به‌جا مانده از این دوره نیز گواه پیشرفت تکنیکی در تزئینات کاشی‌کاری است؛ چون که حجم بیشتر تزئینات این دوره شامل کاشی‌کاری‌های معرق است و کتیبه‌های گچی، کمتر به چشم می‌خورد و تزئینات به‌کار رفته متناسب با این تکنیک است. تزئینات استفاده شده در کنار خط در کاشی‌کاری‌های مسجدجامع اصفهان، نشان می‌دهد که هنرمندان کاشی‌کار توانسته‌اند امانت‌داری بیشتری نسبت به خط خوشنویسان و تزئینات طراحان داشته باشند.

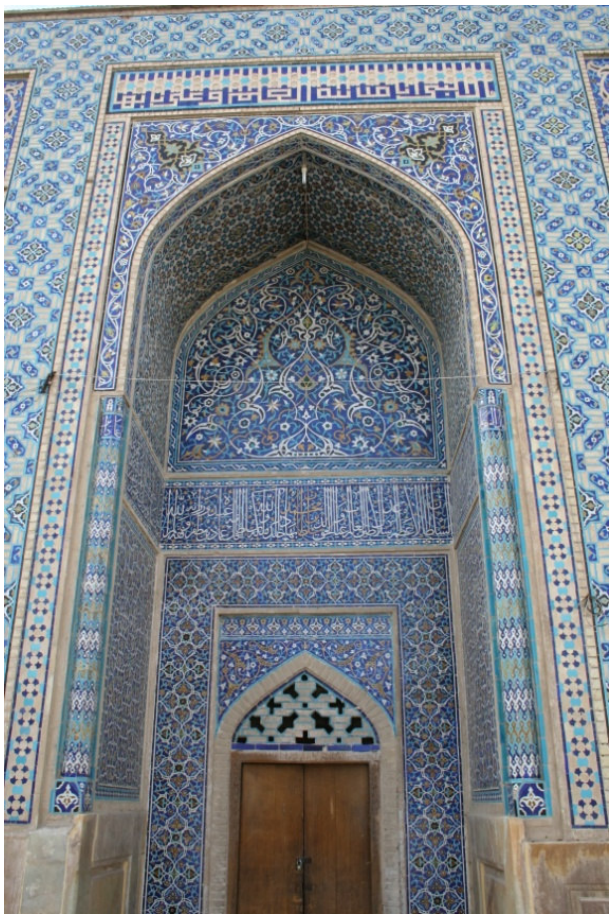
کتیبه‌های سردر خانقاه شیخ ابوالقاسم نصرآبادی مربوط به قرن نهم هجری علاوه بر اینکه از دو کتیبه مادر و فرزند خط ثلث و کوفی استفاده شده، در میان آنها از تزئینات بندهای ختایی نیز استفاده شده که با ظرافت خاصی در میان حروف چرخیده و از اطراف آنها سربرآورده و فضاهای منفی را پر کرده است. این مطلب از هماهنگی بیشتر خطاط، طراح و کاشی‌کار در این دوره حکایت می‌کند. استفاده از رنگ‌های متفاوت نسبت به زمینه در درون حلقه حروفی مانند «ح»، «ه»، «ع» و «ص» یا تخم‌گل‌های به‌کار رفته در تزئینات،

از دیگر ظرافت‌هایی است که در کتیبه‌های این دوره دیـده مـی‌شـود (تـصویر ٤١). زمینـه کتیبه‌ها همانند گذشته به رنگ لاجورد بوده و بندگل‌های ختایی چرخیده در میان گل‌ها نیز به رنگ آبی فیروزه‌ای است.

سردر مسجد اولجایتو، ضلع غربی مسجدجامع اصفهان

ترکیب‌بندی موفق همراه با الف‌های بلند و کلمات و حروفی که در بین آنها قرارگرفته‌انـد را می‌توان در کتیبه بالای سردر مـسجد اولجـایتو در مـسجد جـامع اصـفهان دیـد. در ایـن کتیبـه قرارگرفتن حروف در بین آنها به‌گونه‌ای است که کرسی دوم آن، قابل تشخیص است.

تزئینات کتیبه، منحصر به چرخش بند اسلیمی در میان کتیبه است که به رنگ فیروزه بر زمینه لاجوردی اجرا شده است. ظرافت و چرخش حلزونی بندهای اسلیمی قابل‌قبول بوده و دارای اشکالات کمتری است. گل‌های ختایی با ظرافت و به رنگ‌های سفید و اُکـر اجـرا شده‌اند. ابتکاری که کاشی‌کاران در این کتیبه و کتیبـه‌هـای هـم‌دوره و شـبیه بـه آن بـه‌کـار بسته‌اند، استفاده از کاشی‌های کرم رنگ است که در دوره‌های بعدی به رنگ طلایـی تغییـر شکل می‌یابد. معمولاً نام پادشاهان، بانیان یا افراد مدفون در مقبره به این رنگ اجرا می‌شده است (تصاویر ۳۹ و ٤٠).



تصویر ۳۹. سردر مسجد اولجایتو، ضلع غربی مسجدجامع اصفهان

تصویر ٤٠. کتیبه گسترده‌شده سردر مسجد اولجایتو، ضلع غربی مسجدجامع اصفهان

کتیبه سردر امامزاده ابوالقاسم نصرآبادی (٨٥٤ تا ٨٥٥ ه.ق)

در این کتیبه کرسی اول، در پایین‌ترین بخش قرار گرفته و کرسی دوم به‌طور مشخص در بالای آن نقش بسته و کلمات بر آن قرار گرفته‌اند. کلمات دارای ساختار مناسبی هستند

و کاشی‌کار در اجرای زاویه‌ها و فرم‌های مدور موفق بوده است.

ظرافت اجرایی تکنیک کاشی معرق، قابل‌قبول بوده و علاوه بـر اجـرای خطـوط دوار، خـط ثلث، لبه‌های تیز خطوط کوفی و نقطه‌های مربع‌شکل کتیبه ثلث نیز به خوبی اجرا شده‌اند. بـرای رنگ‌آمیزی فضای درونی حروف «م»، «ق» و «ح» از کاشی کرم رنگ استفاده شده است و حتـی در مواردی که کاشی‌کار فضای بیـشتری بـرای کـار داشـته، آن‌را بـا کاشـی مـشکی بـه حالـت قلم‌گیری درآورده است. فارغ از بخش حروف، بقیه تزئینـات کـه شـامل حرکـت دوار بنـدهای اسلیمی در بین حروف است، به سمت نوعی ساده‌نگاری رفته و تنها به رنگ آبـی فیـروزه‌ای بـر روی زمینه لاجورد اجرا شده و گل‌های کوچکی به رنگ اُکر بر جـای‌جـای بنـد اسـلیمی آمـده است که از یکنواختی رنگ‌بندی سردر کتیبه جلوگیری کرده است (تصویر ٤١).

تصویر ٤١. کتیبه گسترده‌شده سردر امامزاده ابوالقاسم نصرآبادی

درب امام

بی‌شک درب امام به لحاظی تکنیک کاشی‌کاری، یکی از شاهکارهای باشکوه ایـن نـوع تزئینات به حساب می‌آید. کتیبه موجود در بالای این بنا با ترکیب‌بندی بـسیار عـالی شـکل گرفته که اگرچه در برخی موارد در اجرای حروف و کلمات، ضعف‌هایی دیده می‌شود، اما ترکیب‌بندی بسیار عالی کتیبه در دو کرسی و همنشینی خـوب حـروف و کلمـات در کنـار یکدیگر، این ضعف را پوشش داده است.

تزئینات این کتیبه به صورت نسبتاً ساده‌ای اجرا شده و تنها چـرخش حرکـت اسـلیمی به‌طور مرتب در امتداد کتیبه، سبب پویایی فضا شده است. کتیبه بـه مـدد وجـود گـل‌هـای ظریف کرم رنگ بر روی بند اسلیمی‌ها و کنتراست فرمی که با نقـاط مربـع‌شـکل کلمـات ایجاد کرده، به توفیق بصری دست یافته است. حاشیه کتیبه نیز دارای گره چرخیـده درهـم است که به حرکت ملایم و چشم‌نواز تزئینات کتیبه، کمک می‌کند (تصویر ٤٢).

تصویر ٤٢. کتیبه کاشی‌کاری معرق درب امام

بقعه شیخ ابومسعود، ۸۹۹ هـق

دو کتیبه به خط ثلث (کتیبه مادر و فرزند) با ترکیب و اجرای بسیار عالی بر پهنه کاشی نقش بسته است. خوشنویس این کتیبه، دستی توانمند در کتیبه‌نگاری داشته و اجرای خوب کاشی‌کار سبب شده تا یک اثر عالی و بی‌نظیر از دورهٔ تیموری شکل گیرد.

مسئله قابل‌توجه در این کتیبه، استفاده از اعراب و تزئینات خط ثلث است که لابه‌لای نوشته‌ها را فراگرفته است. نکته دیگر در مورد تزئینات این کتیبه که در نوع خود تا آن زمان نایاب بوده و نمونه آن در بناهای دیگر دیده نشده، وجود تزئینات بندهای اسلیمی تنها در نیمه پایینی کتیبه یعنی در لابه‌لای کتیبه مادر است. عدم‌تعدد رنگ‌های به‌کار رفته، یکی دیگر از ویژگی‌های قابل‌توجه کتیبه است. خوشنویس و طراح با استفاده از اعراب خطوط، فضای خالی بین حروف کتیبه بالایی را پرکرده و در کل توانسته بدون آسیب زدن به کل کار بین کتیبه بالایی و پایینی تعادل و هماهنگی ایجاد کند (تصویر ٤٣).

تصویر ٤٣. کتیبه گسترده شده سردر بقعه شیخ ابومسعود

دوره صفوی

در مجموع می‌توان گفت آن سردرگمی که در تزئینات کاشی‌کاری معرق کتیبه‌های دوره مغول دیده می‌شد در این دوره کمتر است، تا جایی که کتیبه‌های ابتدای قرن هشتم با کتیبه‌های قرن نهم بسیار متفاوت از یکدیگرند. هر چه به دوران متأخر نزدیک‌تر

می‌شویم، از حجم علامت‌ها و نشانه‌های مجهول مورد استفاده در کتیبه‌ها که به تزئینات گیاهی و به اعراب خطوط، شباهتی ندارند، کم شده و بر حجم تزئینات گل‌های ختایی یا اعراب مورد استفاده در خطوط افزوده می‌شود. از اشکالی شبیه به ماه و خورشید یا شکل‌های بیضوی و شبیه تخم‌گل یا تک‌اسلیمی‌هایی که به صورت بی‌قواره، در فضای منفی بین حروف قرار گرفته بودند، کاسته شده و در عوض به‌تدریج اعراب حروف ثلث، جایگاه ویژه‌ای را در کتیبه‌ها پیدا می‌کند.

از آنجا که اصفهان مهم‌ترین مرکز حکومت دوره صفوی بود، شاهکارهای معماری بسیاری، از جمله حجم وسیعی از کتیبه‌ها را در خود جای داده که بیشتر با تکنیک‌های کاشی هفت‌رنگ و کاشی معرق کار شده‌اند. کتیبه‌های موجود در مسجد امام اصفهان (مسجدجامع عباسی) یا مسجد شیخ لطف‌الله که شاهکارهای خوشنویسی خوشنویسان این عصر محسوب می‌شوند، از زیباترین کتیبه‌های موجود در بناهای ایران هستند که نه تنها از نظر شیوه خوشنویسی خط ثلث به تکامل رسیده‌اند، بلکه ظرافت‌های موجود در تکنیک‌های کاشی‌کاری را نیز به خوبی به اجرا درآورده‌اند. به جرأت می‌توان گفت، هنرمندان این دوره، وارثان خوشنویسان، طراحان و کاشی‌کاران عصر تیموری هستند و حرکت آنها در ادامه حرکت رو به پیشرفت و صعودی هنرمندان دوره قبل است. استفاده از کاشی هفت‌رنگ به‌جای کاشی معرق در این دوره فزونی گرفت که این امر باعث سهولت کار کاشی‌کاران در پیاده‌کردن کتیبه‌ها بر روی کاشی با حفظ امانت بیشتر شده است. در کتیبه‌های موجود که دارای تزئینات هستند چه کتیبه‌های معرق و چه کتیبه‌های هفت‌رنگ، شاهد تناسب کامل پیچش تزئینات و بندهای ختایی هستیم، به نحوی که اگر حروف را از کتیبه جدا کنیم نقش‌های به‌جا مانده دارای انسجام لازم بوده و به تنهایی نیز ترکیب‌بندی مناسبی را دارند، ضمن اینکه در ترکیب با حروف کتیبه نیز چشم‌نواز و متناسب هستند.

اما وضع در مورد کتیبه‌هایی که فاقد تزئینات هستند، به گونه‌ای دیگر است. در این کتیبه‌ها اعراب حروف و علائم مربوط به خط هستند که نقش تزئینات را در کتیبه ایفا

می‌کنند، به‌گونه‌ای که به ساده‌ترین شکل ممکن خط ثلث با انسجام کامل و با رنگ سفید بر روی کاشی‌های لاجوردی نوشته شده و در میان حلقه حروف یا دوایر ایجاد شده نیز از رنگ‌های آبی فیروزه‌ای و مشکی به شکل بسیار مختصر و به‌گونه‌ای که به کل کار آسیب نرساند، استفاده شده است. به‌کارگیری این رنگ‌ها علاوه بر اینکه کار را از یکنواختی خارج می‌کند به نوعی تزئین نیز بدل شده است که در برخی از کتیبه‌ها، روی نقش‌های بسیار کوچک در لابه‌لای اعراب و حروف قرار گرفته‌اند.

به‌طور کلی روند تکامل تزئینات کتیبه‌های کاشی‌کاری دوره صفوی را نباید جدا از حروف کتیبه‌ها دانست. پس از شکوفایی خط ثلث در دوره تیموری و به‌کارگیری آن در این دوره است که کتیبه‌های باشکوهی به خط ثلث توسط خوشنویسان صاحب‌نام نوشته می‌شود. استفاده اِعراب و علامات تزئینی مرسوم در خط ثلث در بسیاری از کتیبه‌های کاشی معرق و هفت‌رنگ عصر صفوی، در حکم تزئین هستند. نقطه‌ها که در دوره مغول و اوایل دوره تیموری گاهی به صورت دایره شکل، همانند کتیبه‌های گچ‌بری و در اواخر دوره تیموری به صورت چهارگوش طراحی شده‌اند که در دوره‌های بعدی پس از تکامل خط ثلث، به حالت زیبایی به صورت لوزی‌های منظم و شبیه به یکدیگر در میان حروف و اِعراب قرار می‌گیرند.

تصویر ٤٤. کتیبه نقاشی روی گچ، مسجد آقابزرگ، کاشان، دوره قاجار

تصویر ٤٥. تزئینات نقاشی روی گچ و لایه‌چینی همراه با کتیبه به خط نستعلیق، خانه حقیقی، اصفهان، دوره قاجار

نتیجه‌گیری

برای مطالعه و بررسی کتیبه‌نگاری عصر تیموری لازم بود تا روند کتیبه‌نگاری در بناها را از دوره‌های قبل مانند دوره سلجوقی شروع کرده تا بتوان روند تکامل رو به رشد این شاخصه از تزئینات معماری اسلامی ایران را بهتر بررسی کرد.

در روند بررسی کتیبه‌ها از دوره سلجوقی تا ابتدای صفوی، شاهد رشد خوشنویسی در کتیبه‌نگاری هستیم که این پیشرفت شامل ساختار حروف، کلمات، ترکیب‌بندی و فضاسازی کتیبه‌ها می‌شود. هرقدر به دوران تیموری نزدیک می‌شویم تکامل کتیبه نمود بیشتری می‌یابد و در دوران تیموری به کمال خویش نزدیک می‌شود.

ترکیب‌بندی‌ها از حالت ساده به پیچیده تبدیل شده و بعدها همان پیچیدگی حروف و کلمات، انتظام‌یافته و به صورت قاعده‌مند در کتیبه‌نگاری به‌کار گرفته شده‌اند. به همان نسبت قامت، قوت، ضعف و شاکله حروف و کلمات، ساختار مناسبی یافته و به دقت اجرا شده است.

این روند روبه‌رشد در دوران صفوی نیز نمود یافته و در کاشی‌های هفت‌رنگ به صورت ترکیب‌های بسیار پیچیده و متنوع ظاهر می‌شود.

هم‌زمان و به موازات تکامل خط و خوشنویسی در کتیبه‌ها، تزئینات آنها نیز متناسب با توانایی‌های تکنیکی زمان و دانش بصری طراحان و البته کمی دیرتر از سایر هنرها پیش رفته و اصول و قواعد خاص خود را می‌یابد. این روند از اولین کتیبه‌های آجرکاری موجود که فاقد هرگونه تزئینی هستند آغاز شده و به مرور زمان نسبت به مقتضیات تکنیکی و تبحر هنرمندان، در دوره‌های بعدی تکامل و ظرافت پیدا می‌کند. پس از کتیبه‌های ساده و فاقد تزئینات، کتیبه‌های آجری به همراه تزئینات گچی پا به عرصه می‌گذارند. کتیبه‌های موجود در مسجدجامع برسیان دربرگیرنده این نوع تکنیک است. در کنار حروف آجری این کتیبه‌ها، فضای باقی‌مانده به وسیله تکنیک گچ پر شده است. به مرور و با راه‌یافتن نقوش سنتی پیچیده‌تر از نگاره‌ها و تذهیب‌ها بر دیواره بناها، نقش‌مایه‌های تزئینی کتیبه‌ها نیز اهمیت بیشتری پیدا کرده و به مرور جدای از خط نیز ترکیب‌بندی مناسب و مستقل خود را پیدا می‌کنند. این مسئله که مقارن با ظهور تکنیک گچ‌بری در کتیبه‌نگاری تزئینات بناست، در بسیاری از بناهای دوره ایلخانی به خوبی قابل مشاهده است. از نمونه‌های شاخص آن می‌توان به محراب اولجایتو در مسجدجامع اصفهان و همچنین محراب و کتیبه‌های بقعه پیربکران و مسجدجامع اشترجان اشاره کرد.

در ادامه با ظهور تکنیک کاشی‌کاری معرق، تفاوت عمده‌ای در اجرای خوشنویسی و تزئینات کتیبه‌ها ایجاد می‌شود. در ابتدا به علت محدودیت‌های موجود در این تکنیک و ضعف اجرایی کاشی‌کاران، کتیبه‌ها آن‌گونه که باید، کیفیت خطوط و نقوش را ادا نکرده و حق‌مطلب را به‌جا نمی‌آورند اما به مرور و با پیشرفت تکنیکی هنرمندان کاشی‌کار، شاهد ظهور شاهکارهای کتیبه‌نگاری در بناهای دوره تیموری هستیم.

هم‌زمان با پیشرفت و ارتقا یافتن تکنیک کاشی‌کاری معرق و بالارفتن کیفیت خوشنویسی از پیچیدگی تزئینات کتیبه‌ها کم شده و در برخی موارد تنها منحصر به بندهای اسلیمی ساده با تزئینات مختصری از گل‌های ختایی می‌شود. در این برهه زمانی، هنرمندان تمام توان خود را صرف بهتر شدن تزئینات کتیبه‌ها، اجرای ظریف‌تر و دقیق‌تر قوس‌ها و

حرکات مارپیچ بندهای اسلیمی‌ها کـرده و حتـی در بـسیاری مـوارد، در کتیبـه‌هـای عـصر صفوی که با تکنیک کاشی معرق یا هفت رنگ کار شده‌اند، کتیبه‌هـا فاقـد هرگونـه تـزئین بوده و هنرمند خوشنویس با استفاده از اعراب، فضای خالی بین حـروف را پرمـی‌کنـد کـه خود جلوه زیبایی از هنر ساده‌نگاری ایرانی است و همه چیز به اجرای ظریف و دقیق خط توسط خوشنویس منتهی می‌شود. از نمونه‌های بارز آن می‌توان کتیبه‌های موجود در بناهای عصر صفوی از جمله مسجد شیخ لطف‌الله و مسجدجامع عباسی را نام برد. همچنین بنـای شاخص و بی‌همتای معماری ایران، مسجدجامع اصـفهان اسـت کـه تقریبـاً شـامل تمـامی دوره‌ها و سبک‌ها در خود می باشد.

منابع و مآخذ

پاپا دوپولو، الکساندر(۱۳۷٦). «***مساجد نخستین در اسلام***»؛ ترجمه سید ضیاءالدین دهشیری، فصلنامه هنر، ش۳۳.

پاکباز، رویین(۱۳۸۰). ***نقاشی ایرانی (از دیرباز تاکنون)***؛ تهران: زرین و سیمین.

پوپ، آرتور اپهام و فیلیس آکرمن و اریک شرودر(۱۳۸۰). ***شاهکارهای هنر ایران***؛ اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.

پورصفر، شهرزاد (۱۳۸٦). «***مطالعه تزئینات بنای خواجه اتابک (کرمان) پروژه عملی: طراحی نشانه و ...***»؛ کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

حاتم، غلامعلی (۱۳۷۸). ***معماری اسلامی ایران در دورهٔ سلجوقیان***؛ تهران: جهاد دانشگاهی.

زمرشیدی، حسین (۱۳۸٤). ***معماری ایران (مصالح شناسی سنتی)***؛ تهران: آزاده.

سلطان علی‌مشهدی(۲۵۳٦). ***رساله سلطان علی مشهدی در خوشنویسی***؛ تهران: پیام.

علوی‌نژاد، سیدمحسن(۱۳۸۷). «***بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی***»؛ فصلنامه *تحلیلی پژوهشی نگره*، ش ۷.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۸٤)، ***اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی)***؛ اصفهان: مشعل.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳). ***رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته***؛ تهران: روزنه.

قوچانی، عبدالله (۱۳٦٤). ***خط کوفی معقلی در مساجد باستانی اصفهان***؛ تهران: بنیاد اندیشه اسلامی.

کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۷). ***تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی***؛ تهران: سمت.

گدار، آندره و دیگران(۱۳٦۵). ***آثار ایران***؛ ترجمه ابوالحسن سرو مقدم، مشهد: آستان قدس رضوی.

گرومن، آدولف (۱۳۸۳). ***منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار***؛ ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: هنر اسلامی.

مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی؛ تزئینات معماری***. تهران: سمت.

ویلبر، دونالد.ن (۱۳٦۵). ***معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان***؛ ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی فرهنگی.

بهره‌گیری از کتیبه نگاری در معماری و کتاب‌آرایی ایران

سمیه بصیری*

مقدمه

این نوشتار با هدف بررسی هنر کتیبه و کتیبه‌نگاری در ایران و نیز با مروری بر سیر تاریخی این هنر انجام شده است. در ادامه تحلیلی خواهیم داشت بر جایگاه والای این هنر در رشد و اعتلای هنر اسلامی که از بارزترین آنها می‌توان به هنر معماری و کتاب‌آرایی اشاره داشت. علت انتخاب این دو هنر و تحلیل کتیبه‌ها در آنها، به دلیل استفاده گسترده و متنوع از هنر کتیبه‌نگاری و نیز حوزه گسترده هر یک از این هنرهاست. در این پژوهش از روش مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی بهره گرفته شده است؛ لذا در این پژوهش، بناهای اسلامی دوران قاجار در شهرهای اصفهان و شیراز به عنوان نمونه‌های مطالعاتی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و در راستای تکمیل پژوهش، به سیر تکامل کتیبه‌نگاری در هنر کتابت و نگارگری و شناخت خطوط مورد استفاده در کتیبه‌نگاری و شناخت هر یک از خطوط و هنرمندان کتیبه‌نگار پرداخته شده است. در نهایت، بررسی‌ها و مطالعات صورت گرفته در این نوشتار به خوبی روشن می‌سازد که با گذشت زمان علی‌رغم کاربری گسترده این هنر، در سایر هنرهای سنتی و اسلامی ایران، قواعد و قوانینی در نگارش

* . دانشجوی دکتری مرمت دانشگاه هنر اصفهان و عضو هیئت علمی گروه کتابت و نگارگری پژوهشکده هنرهای سنتی- اسلامی

کتیبه‌ها به صورت مشترک اعمال می‌شود که شامل موضوع و محتوای کتیبه، محل نصب آن، رنگ‌آمیزی آن و ... می‌باشد و این مسئله به درستی روشن می‌سازد که هنر کتیبه‌نگاری به درستی با سایر هنرهای اسلامی ایران همگون شده و این همنشینی سبب شده که هرکجا کتیبه‌ها جلوه‌گر شده، علاوه بر ثبت و مستند نمودن اطلاعات با ارزش، بر اعتلا و ارزش این هنرها افزوده شود.

دیباچه‌ای بر هنرکتیبه نگاری

بررسی و تحلیل محتوایی کتیبه‌ها در هنرهای مختلف حاکی از این است که محتوا و مفهوم کتیبه‌ها، همواره بر اشاعه درستی و پاکی و حمد و تسبیح خداوند یگانه اشاره داشته است؛ لذا استفاده از کتیبه در جوار سایر هنرها، همواره بر گسترش ارزش‌های والای اسلامی افزوده است.

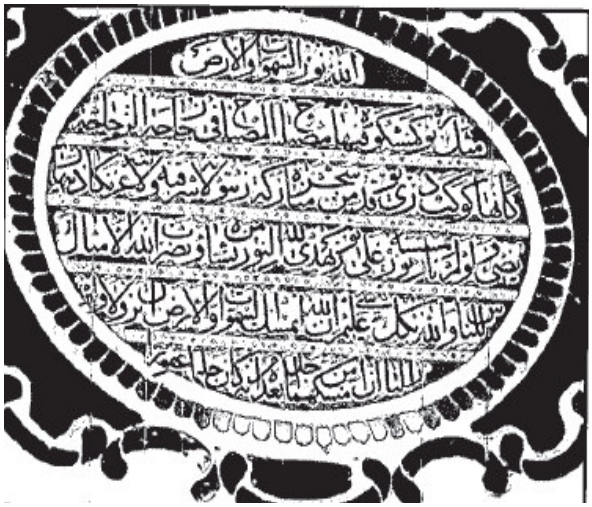
در اینجا لازم است تا ابتدا تعریفی از لفظ و واژه «کتیبه» در زبان و ادبیات فارسی و عربی ارائه شود:

کتیبه در عربی به معنای «سپاه و لشکر» یا «رمه اسبان» است. آنچه ما در فارسی «کتیبه» می‌گوئیم، در عربی «کتابه» گفته می‌شود. «حبیب‌الله فضائلی» در *تعلیم خط* درباره وجه تسمیه آن، چنین می‌گوید:

> *وقتی ما منظره کتیبه‌ای را به دقت بنگریم، مطابقت آن‌را با معنی لغوی متوجه می‌شویم که همچون سواره نظام در حال رژه دیده می‌شود. کتیبه را تذکره‌نامه‌ها در سیاق فارسی «کتابه» هم گفته‌اند و آن عبارت از خطوط درشت و جلی است*

که از روی کاغذ و از دست کاتب به صفحات کاشی منتقل و بر سردرها، دیوارها و محراب‌های مساجد و مکان‌های مقدس و بناهای مهم دیگر قرار گرفته و می‌گیرد یا به درها و اماکن متبرکه، بر روی مینا و قطعات چوب و فلز نقش بسته و نصب شده است (فضائلی،۱۳۸٤: ۱۳۰).

سنگ‌نبشته یا سنگ‌نوشته یا کتیبه، تخته سنگ، کاشی‌کاری یا سطح دیگری است که معمولاً واقعه‌ای تاریخی بر روی آن کنده‌کاری یا نوشته شده باشد. معمولاً کتیبه به نوشته‌ای اطلاق می‌شود که بر روی سنگ، در حاشیه سردر ساختمان‌ها یا گوشه‌های پارچه‌های خاص نظیر پرده، سفره و بیرق یا بر صفحه‌های کتاب نگارش می‌یابد (دهخدا،۱۳٦۱، ج ۱۱، ذیل «کتیبه»).



تصویر ۱. شیراز، منزل نصیرالملک، خط توقیع روی کاغذ و پشت شیشه،آیه ۳۵ سوره نور

منبع: بهپور،باوند؛(۱۳۸٤)«کتیبه‌نگاری در دوران قاجار»؛نشریه *هنرهای زیبا*، شماره ۲۲

به طور کلی می‌توان مشاهده نمود که کتیبه‌ها اطلاعات متعددی را در خصوص بناها ارائه می‌کنند. برخی از آنها تاریخ آغاز یا اتمام بنا را دربر داشته و برخی دیگر، از تاریخ اتمام تزئینات یا انجام تعمیرات حکایت کرده یا اطلاعاتی را در خصوص دست‌اندرکاران

ساخت و تزئین عمارت به دست می‌دهند[۱]. از آنجایی که کتیبه‌ها جزو مستندترین مدارک پژوهشی هستند، همواره مورد توجه محققان بوده و بر نقل‌قول‌های تاریخی رجحان دارند. این در حالی است که کتیبه‌ها در بناهای سرزمین‌های اسلامی بخشی از تزئینات را تشکیل داده و لذا شیوه کاربری آنها به هنگام بررسی نماها و تزئینات، شایان توجه است.

موضوع کتیبه‌ها نیز با توجه به دوره‌های مختلف معماری اسلامی، متغیر بوده است که البته یکی از راه‌های شناخت بیشتر، در مورد دوره‌های معماری اسلامی در کنار نوع استفاده از عناصر تزئینی و نقوش، توجه به کتیبه‌ها و متون آنهاست؛ چرا که جدای از زیبایی تزئینی کتیبه‌ها، آنها دربر گیرنده معانی و مفاهیمی هستند که انعکاس‌دهنده شرایط اجتماعی، مذهبی و فرهنگی زمان نگارش آنها و از طرفی دیگر، نمایانگر تمامی خلاقیت‌های هنرمندان مسلمان و ظهور خلوص معنوی آنهاست.

تصویر ۲. کتیبه گنبدخانه امامزاده زید، بازار تهران که به لحاظ نوع کاربرد رنگ در آن منحصربه‌فرد و در تاریخ کتیبه‌نویسی ایران بی‌سابقه است.

---

۱. در عمارت مسجد سید اصفهان ٦٧ کتیبه وجود دارد که تاریخ‌های انها از ۱۲۵۵ تا ۱۳۷۷ متغیر است. با مطالعه تاریخ این کتیبه‌ها و پلان مسجد می‌توان به اطلاعات سودمندی در خصوص سیر تکامل بنا دست یافت.

سیر تاریخی کتیبه‌نگاری

کتیبه نگاری پیش از اسلام

سنگ‌نبشته‌های (کتیبه‌های) یافت‌شده در مصر و بین‌النهرین و مواردی مانند آن به هزاره چهارم پیش از میلاد برمی‌گردد. این کتیبه‌ها بیشتر، فرمان شاهان و فرمانروایان و توصیف وقایع و تاریخ جنگ‌ها بوده‌اند (گاور، ۱۳٦۷: ۳۸-۳۷).

در ایران باستان سنگ‌نوشته بیشتر بر کوهپایه‌ای مشرف بر چشمه‌سار حک می‌شد. سنگ‌نوشته گاه به دستور شاه کشور، سردار یا والی منطقه نگاشته می‌شد.

تصویر ۳. نگارش کتیبه بر روی لوح گلی منشور کوروش، دوران هخامنشی

از کتیبه‌های مهم دوران باستان در ایران و نواحی اطراف آن یکی کتیبه آشور بانیپال در ذکر فتح شهر شوش و وقایع پس از آن (مرادی‌غیاث‌آبادی،۱۳۷۷: ۸) و دیگر کتیبه‌های دوگانه داریوش هخامنشی در بیستون به زبان‌های پارسی قدیم و عیلامی بابلی است که یکی به کتیبه بزرگ و دیگری به کتیبه کوچک موسوم است.

از شاهان هخامنشی کتیبه‌های متعددی در تخت‌جمشید، شوش، نقش رستم و همدان برجای مانده است (دهخدا،۱۳٦۱، ج ۱۱، ذیل «کتیبه»). کتیبه داریوش اول در شوش را فرانسویان کشف کردند. این کتیبه مفصل‌تر از کتیبه بیستون و نقش رستم (از کتیبه‌های دیگر این شاه و شاهان دیگر هخامنشی) است. در نقش رستم، محلی در چهار کیلومتری

تخت‌جمشید، چهار مقبره از شاهان هخامنشی به‌صورت مغاک‌هایی بر سینه کوهی از سنگ یکپارچه برجای مانده است. در این مکان کتیبه‌هایی درباره جنگ‌ها و فتوحات داریوش و خشایارشاه وجود دارد (رجبی، ۱۳۸۰: ۳٦۹). در همدان نیز کتیبه‌ای از داریوش در کوه الوند به زبان پارسی، عیلامی و آشوری نگارش یافته است. محتوای آن وصف اهورامزدا و کمک‌های او و ذکر وقایع سلطنت داریوش است. کتیبه‌ای از خشایارشاه نیز در همان مکان با وصف اهورامزدا و ذکر سلطنت او وجود دارد. کتیبه دیگر از اردشیر دوم برپایه ستونی به سه زبان مذکور است که هم‌اکنون در موزه بریتانیا قرار دارد. مضمون این کتیبه وصف اجداد اردشیر دوم و تالاری است که او بنا نهاده است (دهخدا، ۱۳٦۱،ج ۱۱: ٤، ذیل «کتیبه»).

برخی از سنگ‌نبشته‌های مشهور پیش از اسلام عبارتند از:

- سنگ‌نبشته بیستون
- گنج‌نامه همدان
- سنگ‌نوشته‌های هخامنشی
- سنگ‌نبشته غار شاپور
- سنگ‌نگاره‌های غرغاب گلپایگان

تصویر ٤. کتیبه بیستون، کرمانشاه، دوران هخامنشی کتیبه و کتیبه‌نگاری در دوران اسلامی

در جهان اسلام کتیبه‌نگاری در بناهای یادبود، مقبره‌ها، مساجد، مدارس علمیه، بقعه‌ها، عمارات باشکوه، ستون‌ها و جاهای مناسب دیگر به‌کار می‌رفته است و به این ترتیب در این مکان‌ها آثار ارزشمندی از هنر خوشنویسی و کتیبه‌نگاری به اشکال عمودی یا افقی خلق شده و به یادگار مانده است. تجزیه و تحلیل این آثار از منظرهای گوناگونِ هنری و موضوعی می‌تواند دریچه‌هایی فراسوی تاریخ، تمدن و فرهنگ اسلامی بر دیدگان پژوهندگان معاصر بگشاید (Blair,1998: 68).

تصویر ۵. نمونه‌ای از کتیبه‌نگاری در مسجدجامع اصفهان، دوره قاجار، شیراز منبع: نگارنده

انواع مختلف خطوط شامل کوفی، نسخ، ثلث، طغرا، ریحان، محقق، نستعلیق و جز آن در کتیبه‌نگاری‌های اسلامی از صدر اسلام تاکنون مورد استفاده قرار گرفته‌اند (Aida, 1967: 8-9 and Blair,1998: 44-47).

از میان خطوط یاد شده، خط ثلث به سبب دور و تموج آن و نیز به جهت حرکات نرم قلم، درشتی و برجستگی حروف و قابلیت تزئین و ایجاد نقش و نگار در کتیبه‌نویسی بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است. مضمون کتیبه‌ها در بناهای ایران شامل آیات قرآن، احادیث، شعر، ماده تاریخ، تاریخ بناها یا نام بنیانگذاران‌شان و مواردی جز آن است (یوسفی،۱۳۷۵: ۹۸).

برخی آثار به‌جای مانده کتیبه‌ها عبارتند از: مناره جَره قورغان در ازبکستان؛ مقبره خواجه احمد یسوی در ترکستان (هر دو به خط کوفی ساده)؛ مناره مسجد محمد (سنیق

قلعه) در باکو، مقبره یوسف ابن‌قصیر در نخجوان، سردر مدرسه الغ‌بیک در بخارا (بـه خـط کوفی معقلی)؛ سردر مقبره بیان‌قلی‌خان در بخارا، مقبره حکیم ترمذی در ترمذ، سردر مقبره شیرین‌بیگ‌آغا در سمرقند، مجموعه قصر شروان‌شاهان در باکو و مناره مسجد جـامع بـاکو (به خط ثلث). تاریخ پیدایش همه مـوارد بـین قـرن دوازدهـم تـا پـانزدهم مـیلادی اسـت (یوسفی،۱۳۷۵: ۹۵-۹٤).

کتیبه‌نگاری خطوط گوناگون از جمله کوفی، ثلث و نستعلیق در بناها و مساجد ایران از زمان تیموریان و صفویان در اصفهان، خراسان و نقاط دیگر رونق داشته است. امـروزه نیـز طراحی این خطوط بین کاشی‌کاران و خطاطان متداول است.

تصویر ٦. خط گره خورده درهم اثر شاه محمود نیشابوری

رنگ مشکی: تتکلت بمغفره المهیمن. رنگ آبی: هو الغفور ذوالرحمه، دوره صفویه

تصویر ۷.کتیبه کاشی معرق به خط ثلث، اثر محمود هنرمند

خوشنویس دوره تیموری،۸۷٦ق.تهران، موزه ملی

کاربرد رنگ در کتیبه نگاری

اغلب تزئینات معماری ازجمله خطوط مختلف و نقوش گیاهی ابتدا در تزیین کتاب و در هنرهای دستی مانند سفالگری نشو و نما یافت و کم‌کم وارد معماری شد. پیشینهٔ تاریخی کاربرد رنگ در خط به قرون اولیهٔ اسلامی می‌رسد، یعنی زمانی که رنگ‌های گیاهی طبیعی مانند قهوه‌ای، قرمز و سبز برای مشخص کردنِ اِعراب و سرسوره‌ها و تعیین آغاز و پایان آیه‌ها به‌کار گرفته شد.

بر سفالینه‌های دورهٔ ایلخانی نیز رنگ‌های قرمز و سبز به‌کار رفته است؛ اما در کتاب‌آرایی دورهٔ تیموری رنگ‌آمیزی داخل چشمهٔ حروف مرسوم و در دوره‌های بعد پیوسته تکرار شد.

در دورهٔ صفویه، شاه محمود نیشابوری، هنرمند خوشنویس، با استفاده از نقوش گیاهی(ختایی و اسلیمی) داخل فضای خط و کلمات را نقاشی می‌کرد. این حرکت نخستین گام‌های نقاشی ـ خط محسوب می‌شود.

در دورهٔ قاجار هنرمند نقاش اسماعیل‌جلایر نیز با همین نگاه خط را با نقاشی به هم آمیخت. گروه دیگری از کارهای جلایر خطـ نقاشی‌های اوست هر چند پیش از اسماعیل این شیوهٔ هنری در ایران وجود داشت، اما او کسی است که این مکتب را به اوجی تازه رساند که پیشتر از او بی‌سابقه بود و پس از او نیز کسی به پایهٔ وی نرسید (سمسار، ۱۳۷۹: ۲۹).

خلاقیت‌ها زمینه‌ساز نقاشی‌ـخط امروز بوده است. در معماری پیشینهٔ این‌کار به تبع نسخه‌های خطی به دورهٔ تیموری می‌رسد. این نوع رنگ در درون حروف در دورهٔ صفویه در کتیبه‌های مسجد جامع، مسجد امام، مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان و مقبره خواجه ربیع در مشهد با رنگ‌های سبز، مشکی و سبز روشن به‌کار رفته است. در این کتیبه‌ها محدودهٔ رنگ‌آمیزی منحصر به داخل چشمه‌های حروف است و چندان تأثیری در رنگ‌آمیزی کل کتیبه‌ها ندارد.

کتیبه‌نگاران ایرانی

از مشهورترین کتیبه‌نگاران ایرانی و سایر کشورهای اسلامی در سده‌های گذشته می‌توان از «ارغون‌بن عبدالله کاملی» (قرن ۸ق.) نام برد. از آثار او کتیبه دو مدرسه در بغداد است که به قلم ریحان نوشته شده‌اند. دیگری «مبارک‌شاه‌بن قطب تبریزی» (قرن ۷ق.) است. «احمدبن سهروردی» (قرن ۸ق.) نیز کتیبه‌هایی به‌قلم ثلث در بغداد نگاشته است. «عبدالله صیرفی» (قرن ۸ق.) کتیبه عمارت استاد و شاگرد را در تبریز تحریر کرده است. «بایسنقر میرزا» (۸۳۷-۷۹۹ق.)، نیز کتیبه پیش‌طاق مسجد گوهرشاد در مشهد را به قلم ثلث نگاشته است. دیگری «کمال‌الدین حسین حافظ هروی» (قرن ۱۰ق.) است که کتیبه سه دانگ ثلث در مسجدجامع اصفهان کار اوست.

تصویر ۸. کتیبه‌نگاری و گچ‌بری در ایوان شمالی مسجدجامع اصفهان

«علیرضا عباسی تبریزی» (متوفی ۱۰۳۸ق.)، کتیبه‌های سردر عالی‌قاپوی قزوین، سردر ورودی مسجد شاه اصفهان، دو کتیبه در ایوان‌های عباسی ضلع غربی و شرقی صحن کهنه

آستانه‌رضوی، کتیبه گلوی گنبد خواجه ربیع و آثاری دیگر را با قلم‌های ثلث و نستعلیق ممتاز نگاشته است (فضائلی، ۱۳۸٤: ۳۱٦).

از کتیبه‌نویسان معاصر ایرانی و سایر کشورهای اسلامی می‌توان از «عبدالحمید ملک‌الکلامی» معروف به «امیرالکّتاب» نام برد. از آثار وی یکی کتیبه آرامگاه «حافظ شیرازی» و دیگری کتیبه حجاری‌شده موزه ایران باستان به خط ثلث است (فضائلی،۱۳۸٤: ۳٦۹).

تصویر ۹. نمونه‌ای از کتیبه ثلث در مسجد وکیل شیراز، دوره زندیه منبع: نگارنده

«احمد زنجانی معصومی» کتیبه آرامگاه «ابوعلی سینا» در همدان، کتیبه مسجد آینه قم، خطوط ضریح مطهر «امام‌رضا»، ضریح «حضرت ابوالفضل» و درهای حرم «امام حسین» و حرم کاظمین در عراق، کتیبه‌های در و رواق گلوی گنبد «حضرت زینب» و بسیاری کتیبه‌های بناها و مساجد در شهرهای مختلف ایران برجای مانده است. «عمادالکتاب سیفی» از استادان بنام قلم ثلث، شکسته و نستعلیق بود. وی آثاری ارزشمند از خود به یادگار گذاشته است که از آن جمله‌اند: کتیبه سردر جدید مدرسه سپهسالار و لوحه‌ای بر آرامگاه «فردوسی» در طوس (فضائلی، ۱۳۸٤:۵۹٤). از کتیبه‌نویسان غیرایرانی می‌توان به «سیدابراهیم» اهل مصر، «محمد صبری هلالی» اهل عراق، «هاشم محمد بغدادی» خطاط اهل عراق و «حامد الآمدی» اهل ترکیه اشاره کرد (فضائلی، ۱۳۵۰: ۳۷۹).

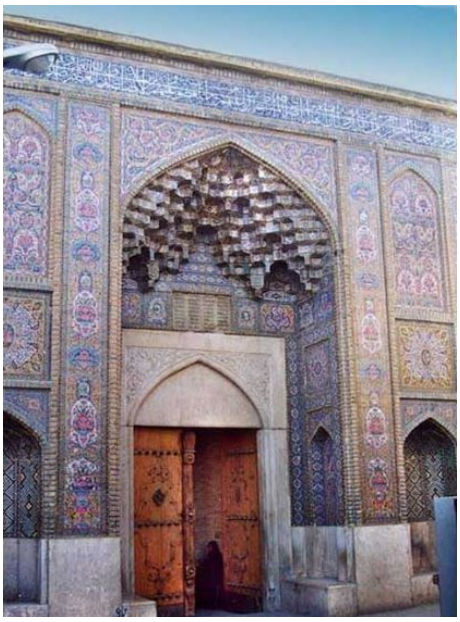
در بناهای مهم، پل‌ها، سدها و غیره، کتیبه‌ها و سنگ‌های یادبود حک و به هنگام افتتاح، از آنها پرده‌برداری می‌شود. بدین ترتیب سنت کهن کتیبه‌نگاری با رویکردی تازه به قوت خود باقی است (گاور، ۱۳٦۷: ۳۸).

تصویر ۱۰. نمونه‌ای از کتیبه‌نگاری در حرم مطهر امام رضا (ع)، مشهد مقدس

بهره گیری از کتیبه در معماری دوران اسلامی

خط در کتیبه‌های مورد استفاده در فضاهای معماری، غالباً به رنگ سفید و بر روی کاشی با زمینه لاجوردی نگاشته شده است، اما به رنگ‌های دیگر و بر مصالح مختلف دیگر نیز نقش بسته و به کار رفته است. کتیبه در معماری دوران اسلامی به اقلام و روش‌های متفاوتی به کار رفته است؛ گاه بر سنگ حجاری شده و در دیوار قرار گرفته که

نمونه آن‌را می‌توان در مسجد و حسینیه مشیر شیراز مشاهده نمود یا مستقیماً بر ستون شبستان حجاری شده است که از نمونه‌های بارز آن، مسجد رحیم‌خان و رکن‌الملک در اصفهان است. گاهی بر کاغذ نوشته شده و در پشت شیشه قرار گرفته همچون حسینیه مشیر و خانه نصیرالملک شیراز و گاه نیز به شیوه معقلی و با استفاده از کاشی معرق اجرا شده است (همانند آنچه در مسجد مشیر و مسجد سید اصفهان مشاهده می‌شود) (بهپور، ۱۳۸٤). این در حالی است که گاهی نیز استفاده از کتیبه‌ها در معماری بر سطح گچی دیوار نقاشی شده است که نمونه آن‌را می‌توان در بقعه امامزاده زنجیری در مسجد نصیرالملک شیراز مشاهده کرد.



تصویر ۱۱. کتیبه‌نگاری در مسجد نصیرالملک، دوره قاجار، شیراز منبع: نگارنده

سنگاب نیز کتیبه‌های خاص خود را دارد. از این نظر میان خط و سایر نقوش تزئینی تفاوتی نیست، لذا مشاهده می‌شود که کتیبه‌ها، با طرح و الگوی یکسان، اما بر مصالح مختلف و به شیوه‌های متفاوت اجرا شده‌اند.

به طور کلی برخی از کتیبه‌ها حاوی تاریخ‌اند، برخی نام خطاط، شاعر، حجـار، نقـاش، معمار یا کارفرما را بر خود داشته و تعدادی نیز صرفاً جنبـه تزئینـی دارنـد. نگـارش انـواع خطوط اسلامی به صورت کتیبه ممکن است و از این رو به کتیبه‌های کوفی، ثلث، محقـق، نستعلیق و ... در دوره‌های مختلف اسلامی برمی‌خوریم. با این حال کـاربرد خـط ثلـث در کتیبه‌نویسی بر سایر خطوط غلبه دارد (فضائلی،۱۳۸٤ :۱۳۰).

اغلب مشاهده می‌شود که در معماری دوران اسلامی، آیات قرآن و احادیث بـا خطـوط مختلف به‌ویژه ثلث نگاشته شده و اشعار فارسی عمدتاً به خط نستعلیق است.

تصویر ۱۲. کتیبه‌نگاری در خدایخانه مسجد جامع عتیق شیراز منبع: نگارنده

اهمیت کتیبه‌نگاری

بی‌شک هیچ چیز به اندازه تزئینات در معماری، نمی‌تواند رسالت تفکر و ذوق هنری را به نمایش بگذارد زیرا اگر فرم بنا برای معماران، باسـتان‌شناسـان و طراحـان جالـب باشـد، ممکن است برای عامه مردم قابل درک نباشد ولی همین تزئینـات اسـت کـه در نگـاه اول، بیننده را به خود جلب می‌کند. بنـابراین در طـول ١٤ قـرن سـابقه هنـر اسـلامی، تزئینـات گوناگون از اهمیت خاصی برخوردار بوده و در تمامی دوران اسلامی، هنرمندان در توسعه و تکامل آن از هیچ کوششی دریغ نکرده‌اند (پوپ،۱۳۸٤: ۸۸).

وجود کتیبه‌ها در معماری اسلامی از خصایص بارز و اهمیت فراوان هر بنایی است. تزئینات کتیبه‌ای معماری اسلامی مانند گچ‌بری، آجرکاری، سنگ‌کاری و کاشی‌کاری، گاهی با کاربرد مجزا و زمانی در تلفیق با یکدیگر توسط هنرمندان، نمایشی شگفت از زیبایی‌ها پدید آورده است. بنابراین هنرمند اسلامی همواره به دنبال ابداع بوده و با کنار هم قرار دادن حروف و اشکال تصویری گوناگون، بسیار زیبا و با تنوع فوق‌العاده که هر کدام از آنها تداعی‌گر شکلی است، توانسته نقوشی تازه و جذاب پدید آورد. تنوع کتیبه‌ها در کنار نقوش اسلیمی و هندسی همراه با طراحی‌های هنرمندانه و متنوع، همه بازتاب روحیه خلاق هنرمندان می‌باشد.

کتیبه‌ها از ممزوج شدن و در کنار هم قرار گرفتن خط و نقش به‌دست می‌آید. همچنین کتیبه‌ها بر حسب زمان و مکان و موقعیت‌شان با مواد و مصالح متفاوتی کار می‌شده که به عنوان نمونه می‌توان از کتیبه‌های سراسری به صورت خوشنویسی، کتیبه‌های کوچک آجری در قالب شکل و خط، کتیبه‌های دورتادور محراب، کتیبه‌های دورتادور گنبد و شبستان، کتیبه‌های ساده ایجادشده با سطوح آجری یا کاشی نام برد. شکل‌های پیچ‌درپیچ معمولاً از یک یا چند شکل هندسی منتظم پرداخته می‌شوند که در انحنا و دوایر قرار می‌گیرند، سپس به نقوش متفاوت درمی‌آیند؛ این بدان معنی است که تناسب‌های وابسته به یک نقش در سطح گسترده تکرار می‌شوند و به یک وحدت یا وحدانیت می‌رسد. بنابراین هیچ یک از این نقوش نمی‌توانند غیرقدسی باشند. این نوع تزئینات هندسی در هنر کتیبه‌نگاری ایران در سده‌های پنجم و ششم هجری به اوج اهمیت و شکوفایی خود رسید. رایج‌ترین طرز استفاده از هندسه و کاربرد آن در طرح‌ها و اشکال اصلی بود. در نظر اول تنوع شدید شکل‌های هندسی، انواع گوناگونی از لوزی‌ها، ستاره‌ها و ... همگی نشان‌دهنده حیرت‌انگیزترین قوه ابداع و تصورات هنرمندان بوده است.

لازم است اضافه شود که رنگ در هنر کتیبه‌نگاری ایران، بسیار دارای ارزش و اعتبار است. هر رنگ دارای تمثیل خود است که رابطه‌ای با یکی از احوال انسانی و روحی دارد.

به عنوان مثال رنگ‌های به کار رفته در کتیبه‌های مساجد در هر دوره‌ای مشخص و متمایز است. معماری اسلامی با رنگ‌های شفاف و درخشان و حضور گسترده رنگ‌ها، مانند باغی است به سوی بهشت.

طریقه نگارش کتیبه

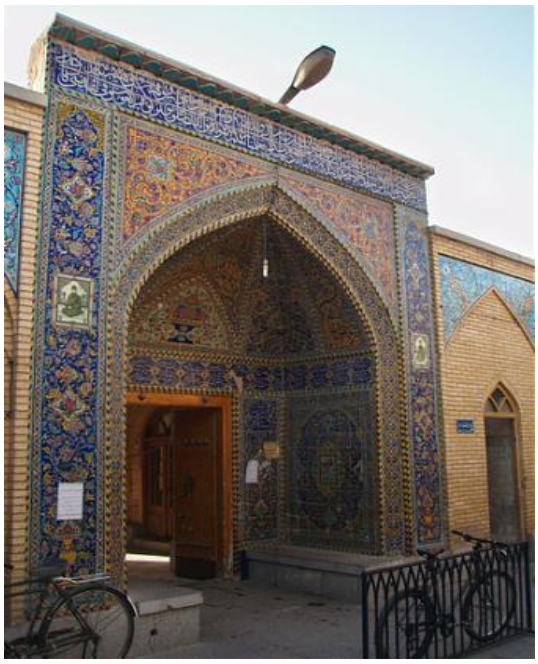
خطاط کتیبه‌نگار بایستی بر کتیبه‌نگاری تسلط بسیار داشته و بداند که قلم کتیبه از حدود نوشتن‌های معمول و متعارف می‌گذرد و تسلطی جداگانه و خاص لازم دارد (فضائلی،۱۳۸٤: ۱۳۱).

فضائلی در کتاب *تعلیم خط* درباره نگارش کتیبه در ادامه چنین می‌نویسد:

> *اکثر کتیبه‌ها کلماتش در دو ردیف مرتب می‌شود و گاهی از نظر موقعیت جا و از لحاظ جمله‌ها ناچار، در سه ردیف باید قرار دهند که البته کار و زحمت کتیبه دو برابر می‌شود و برای تعیین ردیف‌های منظم، خط‌کشی لازم است. هرگاه نویسنده بخواهد در وسط کتیبه، کمربندی قرار دهد، گنجانیدن کلمات محتاج دقت بیشتر است. در صورتی کمربند تشکیل می‌شود که «یاء» های مفرد و آخر، در عبارت وجود داشته باشد تا بتواند با نوشتن معکوس آنها (یاء راجعه) کمربند را تشکیل دهد.... و اگر لازم شود که خط کوفی را همراه ثلث بنویسند، چنان‌که در کتیبه‌های متقدمان دیده می شود، خط کوفی را به قلم ریزتر بالای ثلث می‌نگارند به‌طوری که از لابه‌لای فراشته‌های ثلث بگذرد و این‌گونه کتیبه به اصطلاح کاشی‌کاران «مادر و بچه» نام دارد. پس از اینکه کار نوشتن کتیبه به پایان رسید، نوبت به طراحی و گردانیدن ختایی در زمینه خط می‌رسد که آن بر عهده طراح و نقاش است. پس از این مرحله کتیبه را بر روی قطعات کاشی انتقال داده که در دو نوع معرق و هفت‌رنگ صورت می‌گیرد. برای هفت‌رنگ اطراف خط کتیبه را سوزن زده و با گرده ذغال از روزنه‌ها حدود خط را به روی خشت‌های کاشی منتقل می‌کنند و آنگاه با رنگ کاشی روی گرده را قلم می‌گیرند و اطراف خط را*

به خوبی مشخص می‌سازند و پس از رنگ‌آمیزی به کوره برده تـا بعـداً در محـل خود نصب شود (فضائلی،۱۳۸۲: ۱۳۲).

کیفیت خط به کیفیت اجرای آن وابسته است. اجرای بد خـط از کیفیـت آن مـی‌کاهـد. همچنین سهل‌انگاری کاشی‌کار به هنگام انتقال خط از کاغذ بـه کاشـی امکـان دارد باعـث ایجاد غلط‌های نگارشی متعدد در متون کتیبه‌هـا شـود. «بهپـور» در مقالـه‌ای تحـت عنـوان «کتیبه‌نگاری در دوران قاجار» به کیفیت نامناسب خط در کتیبه‌هـای مـسجد رکـن‌الملـک[1] اشاره نموده و آورده است که در کتیبه ایوان جنـوبی مـسجد رکـن‌الملـک، از کتیبـه ایـوان شمالی مسجد سید گرده‌برداری شده و حتی تاریخ آن نیز تغییر داده نشده اسـت؛ چنـان‌کـه تاریخ انتهای آیه، نیم قرن بر تاریخ شروع بنای مسجد تقدم دارد (بهپور، ۱۳۸٤).



تصویر ۱۳. مسجد رکن‌الملک، اصفهان، دوران قاجار منبع: نگارنده

---

۱. یکی از بناهای مشهور اصفهان که در اوایل قرن چهاردهم هجری ساخته شده مجموعه مسجد و مدرسه رکن‌الملک است. این اثر نفیس و جالب که در ابتدای تخت فولاد واقع شده از بناهای حاج میرزا سلیمان خان رکن‌الملک شیرازی است.

ویژگی مشترک کتیبه‌ها

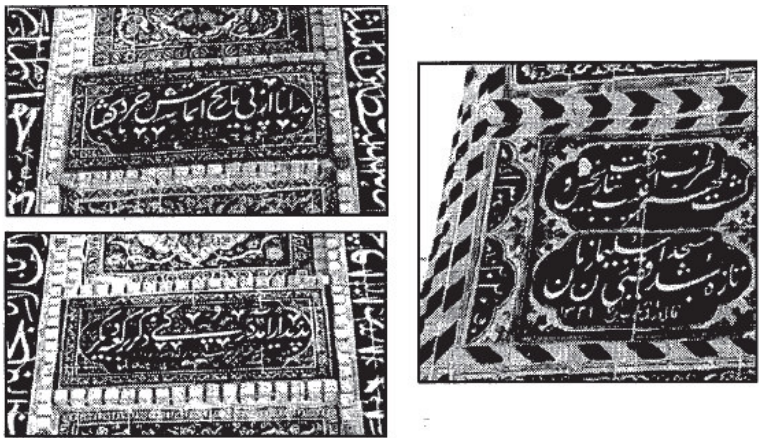
هنگامی که کتیبه‌ها در نما و به عنوان تزئین به کار می‌روند، از الگوهای مشترکی پیروی می‌کنند. همچنین جهت نگارش آنها نیز هماهنگی یکسانی را نشان می‌دهد. نام کاتب بعد از واژه‌های «کتبه»، «راقمه»، «حرره»، «نمقه» در انتهای متن و معمولاً عمود بر جهت نگارش کتیبه می‌آید.

تصویر ١٤. مسجد سید، محراب بزرگ گنبدخانه به خط محمدباقر شریف شیرازی،١٢٥٩ ه.ق.

منبع: بهپور، ١٣٨٤

معمولاً به ابتدای آیه عبارت «قال الله تعالی» و به پایان آن «صدق الله العلی العظیم» افزوده می‌شود. در خصوص اشعار نیز اگر نام یا تخلص شاعر در خود متن شعر ذکر نشده باشد ممکن است بعد از عبارت «نظمه» یا «قائله» ذکر شود. نامی که پس از واژه عمل می‌آید معمولاً به حجار یا کاشی‌کار بنا اشاره داشته و نه به کاتب. نام کارفرما نیز پس از عبارت «حسب الامر»، «حسب الفرمایش» یا «بسعی» ذکر می‌شود.

تاریخ نگارش کتیبه پس از واژه «فی» یا «فی‌سنه» یا «سنه» به حروف عربی یـا بـه عـدد نوشته می‌شود.[۱]



تصویر ۱۵.کتیبه سردر ورودی مسجد رکن‌الملک به خط طرب ابن‌هما

منبع: بهپور، ۱۳۸٤

تصویر ۱٦.کتیبه ایوان شمالی مسجد سید،۱۳۰۸، به خط اسدالله رجالی، ورودی گنبدخانه، ۱۲۹۹ ه.ق.

منبع: بهپور، ۱۳۸٤

به طور کلی، موضوع کتیبه‌ها با توجه به دوره‌های مختلف معماری اسـلامی، متغیـر بـوده است. یکی از راه‌های شناخت بیشتر، در مورد دوره‌های معماری اسلامی در کنار نوع اسـتفاده

---

۱. در این حالت ممکن است عدد صفر، دوبار تکرار شده یا حذف شود.

از عناصر تزئینی و نقوش، توجه به کتیبه‌ها و متون آنهاست. زیرا جدای از زیبایی تزئینی کتیبه‌ها، آنها دربرگیرنده معانی و مفاهیمی هستند که انعکاس‌دهنده شرایط اجتماعی، مذهبی و فرهنگی زمان نگارش آنها و از طرفی دیگر، نمایانگر تمامی خلاقیت‌های هنرمندان مسلمان و ظهور خلوص معنوی آنهاست (شایسته‌فر، ۱۳۸۲: ٦١).

محتوای کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی

در این نوشتار محتوای بیش از ۱۰۰ کتیبه[1] در بناهای دوران اسلامی در شیراز و اصفهان مورد بررسی قرار گرفته است و نشان می‌دهد که در بیش از ۷۰٪ این کتیبه‌ها آیات و احادیث مختلف به کار رفته است. لازم به ذکر است که در میان آیات و احادیث به کار رفته مشابهت‌هایی دیده می‌شود که نشان از وجود الگوهایی در این زمینه دارد. جدول زیر تعداد دفعات تکرار و دلیل انتخاب این آیات و احادیث را نشان می دهد. در میان آیات به‌کار رفته، رابطه خاصی میان محل قرارگیری آیه و محتوای آن، بدین معنی که مثلاً آیه خاصی را همواره در موضع خاصی نگاشته باشند، مشاهده نشد.[2]

در این قسمت برخی کتیبه‌ها و محتوای آنها را نگارنده بررسی نموده است و برخی دیگر، از مقاله «کتیبه‌نگاری در دوران قاجار» که در شماره ۲۲ نشریه هنرهای زیبا در سال ۱۳۸٤ به چاپ رسیده استفاده شده است.

جدول ۱. تعداد و درصد آیات و احادیث به کار رفته در کتیبه‌های بناهای بررسی شده دوران اسلامی

منبع کتیبه‌های شیراز: نگارنده؛ منبع کتیبه‌های اصفهان (بهپور، ۱۳۸٤)

سوره	شماره آیه	مضمون و دلیل انتخاب	تعداد تکرار	محل کاربرد		درصد
				شیراز	اصفهان	
اسراء	٤٣ تا ٤٦	تسبیح‌گویی آسمان و زمین	۹	+	+	٪۸/٤
توبه	۱۸ تا ۲۰	تعمیر مسجد	۹	+	+	٪۸/٤
اخلاص	کامل	یکتایی خداوند	٦	+	+	٪۵/٦

۱. به طور دقیق تعداد ۱۰۷ کتیبه مورد بررسی قرار گرفت.

۲. البته عباراتی همچون «انا مدینه العلم و علی بابها» را همواره بر سردر ورودی‌ها و درگاه‌ها می‌نگاشته‌اند.

ادامه جدول ۱. تعداد و درصد آیات و احادیث به کار رفته در کتیبه‌های بناهای بررسی شده دوران اسلامی

سوره	شماره آیه	مضمون و دلیل انتخاب	تعداد تکرار	محل کاربرد		درصد
				شیراز	اصفهان	
بقره	۲۵۵ تا ۲۵۷	آیه الکرسی/ ستایش خداوند	٦	+	+	٪۵/٦
کوثر	کامل	در وصف حضرت فاطمه	٦	+	+	٪۵/٦
حدیث مدینه العلم		در وصف حضرت علی	۵	_	+	٪۲/۸
جمعه	کامل	تقدم نماز بر داد و ستد	٤	+	+	٪۳/۷
نور	۳٤ تا ۳٦	توصیف خداوند	٤	+	+	٪۳/۷
مائده	۵۵	در وصف حضرت علی	۳	_	+	٪۲/۸
نصر	کامل	مژده پیروزی	۳	+	_	٪۲/۸
رعد	۱۳ و ۱٤	سجده واجب	۳	_	+	٪۲/۸

در سه بنا آیاتی که خواندن آنها سجده واجب دارد، جمعاً در شش مورد به کار رفته است (همگی در اصفهان)، که مشخصات آنها در جدول ۲ دیده می‌شود. با توجه به اینکه شمار آیات دارای سجده واجب در قرآن اندک است و آیاتی که در اینجا به کار رفته ۵/٦٪ کل آیات به کار رفته را نشان می‌دهد، می‌توان به یقین گفت که این انتخاب آگاهانه صورت گرفته است. با این حال چنان‌که در جدول ۳ دیده می‌شود، در سه مورد نیز آیاتی بدون سجده واجب از سوره‌هایی انتخاب شده است که در برخی آیات دیگرشان سجده واجب دارند.

جدول ۲. آیات دارای سجده واجب به کار رفته در بناهای مورد بررسی

منبع کتیبه های مسجد سید: نگارنده؛ منبع کتیبه های مسجد رحیم‌خان (بهپور، ۱۳۸٤)

بنا	محل کتیبه	سوره	شماره آیه	توضیحات
مسجد سید	بالای سردر	رعد	۱۳ تا ۱۵	_
مسجد سید	ایوان جنوبی	رعد	۱٤ تا ۱۷	_
مسجد سید	سردر	رعد	۱۳ تا ۱٤	گرده‌برداری از کتیبه ایوان جنوبی
مسجد سید	محراب	علق	کامل	دو کلمه آخر ناپیوسته نوشته شده است
مسجدرحیم‌خان	ایوان جنوبی	مریم	٤۱ تا ٦۸	_
مسجد سید	زیرگنبد	مریم	٤۰ تا ۸۵	_

لازم به ذکر است که در کتیبه محراب کوچک مسجد سید، عبارت «واسجد و اقترب» در آخر این سوره به این صورت نوشته شده است: « و ا س ج د و ا ق ت ر ب» گویا بدین صورت که خواندن آن سجده را ایجاب نکند.

جدول ۳. کتیبه‌هایی که در آنها آیاتی بدون سجده واجب از سوره‌های دارای سجده واجب انتخاب شده است.

منبع کتیبه‌های مقبره سید: نگارنده؛ منبع کتیبه‌های مسجد رحیم‌خان (بهپور، ۱۳۸٤)

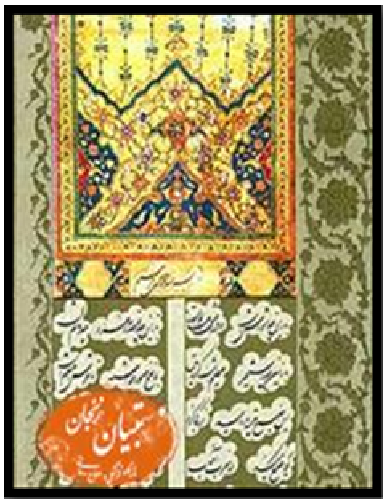
بنا	محل کتیبه	نام سوره	شماره آیه	مضمون/دلیل انتخاب
مسجد رحیم‌خان	سردر شمالی	ص	۳۳ تا٤٤	داستان سلیمان و ایوب
مقبره سید	داخل مقبره	ص	۲۹ تا ٤٦	ذکر نام پیامبران
مقبره سید	ضریح	حج	آخر ۳۱	بزرگ‌شماری شعائر الهی

در اینجا می‌توان به این نتیجه دست یافت که بررسی کتیبه‌ها در دو شهر اصفهان و شیراز نشان از بهره‌گیری از الگوهای مشخصی دارند. حال استفاده از آیات در شهری سجده دارد و عدم‌استفاده از آن در شهر دیگر و نیز استفاده یا عدم بهره‌گیری از اشعار فارسی در جای دیگر تفاوت‌هایی است که کتیبه‌نگاری بناهای دوران اسلامی در شهرهای مختلف را نشان می‌دهد؛ اما به‌طور کلی استفاده از برخی آیات و احادیث خاص و همچنین شیوه نصب کتیبه‌ها در میان سایر تزئینات یا بهره‌گیری از عباراتی یکسان پیش از نگارش نام سازنده بنا یا نگارنده کتیبه یا تاریخ احداث و مرمت عمارت، نشان از الگوهای مشخصی دارد که می‌تواند به یک الگوی کلی در اکثر کتیبه‌های دوران اسلامی در ایران اشاره کند.

تصویر ۱۷. نمونه‌ای از کتیبه‌نگاری ثلث، شیراز، مسجد وکیل، دیوار خارجی بنا، منبع: نگارنده

بهره‌گیری از کتیبه در کتاب‌آرایی دوران اسلامی

در هنر کتاب‌آرایی، کتیبه، شکل مستطیل‌گونه‌ای است که گاهی در دو سوی آن نیم‌دایره‌ها و ربع‌دوایر کوچک کشیده باشند. مذهّبان کتیبه را بر سر سوره‌های قرآن و سرفصل‌های کتاب‌ها و جلدسازان در چهار طرف حواشی جلد نزدیک به لبه‌ها رسم کرده و می‌کنند (مایل‌هروی، ۱۳۸۰: ۲۸٤). این‌گونه کتیبه‌ها گاهی مستطیلی مذهب و مرصع است و گاهی مستطیلی که دو سوی آن یا اطراف همه اضلاع آن به‌صورت مدور و نیم‌دایره طراحی شده‌اند. نوع اخیر را «کتیبه قلمدانی» می‌گویند. کتیبه‌های بسیار ظریف و باریک مذهب مرصع آغاز سرفصل‌ها را «کتیبه بازوبندی» می‌نامند (مایل‌هروی، ۱۳۵۳: ۱۳٤).



تصویر۱۸. نمونه‌ای از بهره‌گیری از کتیبه و خوشنویسی در کتاب‌آرایی دوران اسلامی، منبع: نگارنده

در نسخه‌آرایی عموماً کتیبه را در قسمت پایین «سرلوح» ترسیم می‌کنند، به‌صورتی که قسمت‌های پایین سرلوح با بخش فوقانی کتیبه به یکدیگر متصل می‌شود. شکل مرکب ازکتیبه و سرلوح را اصطلاحاً «سرلوح کتیبه‌دار» می‌نامند (قلیچ‌خانی،۱۳۷۳: ۱۸۹؛ مایل هروی، ۱۳۸۰: ۷٦٥). در متن این‌گونه کتیبه‌ها با انواع خطوط متداول به‌صورت عناوین و سرفصل‌ها می‌نویسند و در تحریر آنها از رنگ‌های طلایی، شنگرف، سفیدآب و غیره استفاده می‌کنند. هر کدام از این کتیبه‌ها با تلفیق هنرهای دیگر از جمله تذهیب، تشعیر، ترصیع، سرلوح، خوشنویسی و جز آن تزئین می‌شود (مایل‌هروی،۱۳۵۳: ۲۸؛ مجردتاکستانی، ۱۳۷۲:۱۳٤).

از آنجایی که ارتباط خوشنویسی با هنر کتیبه‌نگاری، تنگاتنگ است و بسیاری هر دو را یک هنر واحد قلمداد می‌کنند، در این قسمت لازم است تا به بررسی خوشنویسی در دوره اسلامی اشاره شود.

خوشنویسی اسلامی

بی‌گمان به اعتبار مقام والایی که قرآن برای کلام مکتوب قائل می‌باشد، همگام با دیگر هنرهای معماری اسلامی، ارائه انواع کلمات، عبارات و اسامی مقدس بر سطوح درونی و بیرونی بناها، از دیرباز در کشورهای مسلمان متداول بوده است (صداقت،۱۳۸۷ :۲۰).

هنر خوشنویسی به‌تدریج در معماری اسلامی، جایگاه ارجمندی یافت و تزئین بنا که تا حدود سال ۳۰۰ هجری عموماً با طرح‌های مختلف ساده، هندسی و گیاهی انجام می‌شده، از آن پس مزین به کتیبه‌هایی با انواع خطوط شد.

تصویر۱۹. برگی از قرآن به خط اندلسی

خوشنویسی را می‌توان شاخص‌ترین هنر در پهنه سرزمین‌های اسلامی دانست و آن‌را به مثابه زبان هنری مشترک برای تمامی مسلمانان تلقی کرد. هنر خوشنویسی همواره برای مسلمانان اهمیتی خاص داشته است، زیرا، در اصل، آن‌را هنر تجسم کلام وحی می‌دانسته‌اند. آنان خط زیبا را نه فقط در استنساخ قرآن، بلکه، در اغلب هنرها به‌کار می‌بردند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۰۷).

تکامل و تبدیل خط به هنر خوشنویسی در میان مسلمانان بسیار به چشم می‌خورد. در قرآن نیز در آیه‌های «ن، والقلم و ما یسطرون» (قلم/ ۱) و «الذّی علّم بالقلم» (قلم/ ٤) به خط اشاره شده است.

پیشینه خوشنویسی اسلامی

پس از گسترش اسلام در سراسر شبه‌جزیره عربستان، ایران، ماوراءالنهر، بخش‌هایی از هند، شمال آفریقا و اندلس، یا زبان عربی جایگزین زبان اقوام ساکن در این مناطق شد (مانند مصر) یا دست‌کم خط عربی جای خطوط قدیمی را گرفت (مانند ایران) و بدین‌سان خطی واحد در تمام قلمرو اسلام پدیدار شد. خط عربی که پیش از ظهور اسلام نگارشی ساده و کاربردی محدود داشت، به سرعت با خطوط دیگر درآمیخت و به کمال رسید.

به دلیل محدودیت نسبی سایر هنرها همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و حتی گاهی حرام شمردن آنها (جواهرالکلام، ج۲۲:٤۱) (من‌لایحضره الفقیه، ج٤: ۵، ح٤۹٦۸) هنر خوشنویسی یا خطاطی، همواره و در کلیه کشورهای اسلامی، به عنوان والاترین هنر مورد توجه بوده است.

هنر اسلامی بسیار محدودتر از هنر مسیحی یا بودایی است که مشخصاً فرم‌هایی از هنر ــ اعم از مجسمه، نقاشی، موسیقی یا رقص ـ را به کلیسا یا معابد می‌کشاند (Wijdan, 1999).

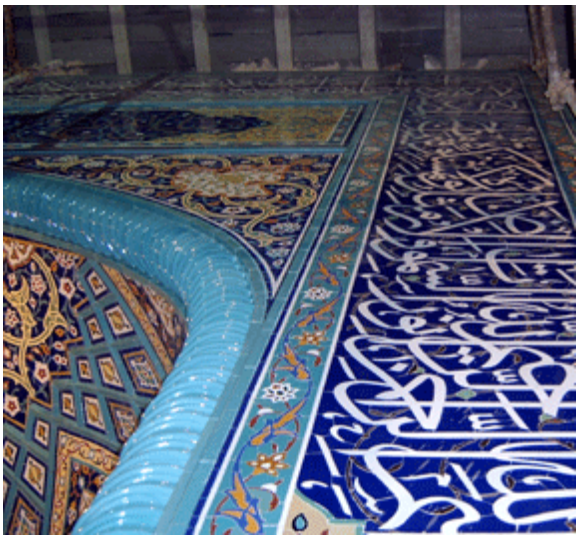
«ثروت عکاشه» محقق برجسته مصری می‌نویسد:

> *نقاشی دینی در دوره‌های نخستین اسلامی، از آن استقبال و تشویقی که نزد بوداییان و مسیحیان معمول بود، بهره‌ای نداشت. مساجد از تصاویر دینی خالی بود و از نقاشی برای آموزش‌های دینی و پرورش اعتقادهای مذهبی، تا پیش از سده ۸ هـ‌ق/۱٤ م استفاده نمی‌شد* (۱۰۷:۱۳۸۰).

تصویر۲۰. برگی از قرآن به خط کوفی ـ ایران ـ قرن یازدهم

عمده مسلمانان تصویرگری چهره پیامبر اسلام را مردود می‌شمردند و حتی گاهی تصویرگری جانداران و انسان نیز مورد قبول بخشی از مسلمانان نبود (Wijdan, 2001).

افزون بر منع تصویرسازی چهره پیامبر، مفهوم و تصویر ذهنی خداوند به صورتی که در آیین هندو و مسیحیت رایج است در اسلام مرسوم نبود. پیام، بسیار مهم‌تر از پیامبر بود. بنابراین در مواردی که در تمدن بیزانس از تصاویر پیکره‌ای بهره گرفته‌اند، در جهان اسلام از فرم‌های غیرپیکره‌ای استفاده شده است. در غالب موارد کلمه و نوشتار نوعی حس فخر و شکوه به اماکن می‌دهد. به‌عنوان مثال می‌توان به تاثیر شکوهمند خوشنویسی در کتیبه‌های یک محراب یا خطوط نگاشته شده بر روی سکه‌ها توجه کرد.



تصویر ۲۱. محراب مسجدرضوی،خیابان شریف واقفی اصفهان، به خط ثلث، نگارش محمدرضارحیمی، منبع: نگارنده

از ویژگی‌های مهم هنر اسلامی برتری یافتن خوشنویسی و جایگزینی نسبی آن با نقاشی و پیکره‌سازی است (Brend, 1995:8). این همه به علاوه دلایل اقلیمی، اجتماعی و فرهنگی و رقابت با تمدن‌های دیگر موجب شد تا هنرمندان و هنرپروران در سراسر سرزمین‌های اسلامی به هنر خوشنویسی توجه ویژه داشته باشند. از این رو ذوق زیبایی‌شناختی مردمان این سرزمین‌ها به‌ویژه ایرانیان در اوج قدرت و نهایت ظرافت در این هنر تجلی یافت و خوشنویسی همواره به مانند محوری در میان سایر هنرهای بصری درخشیده است.

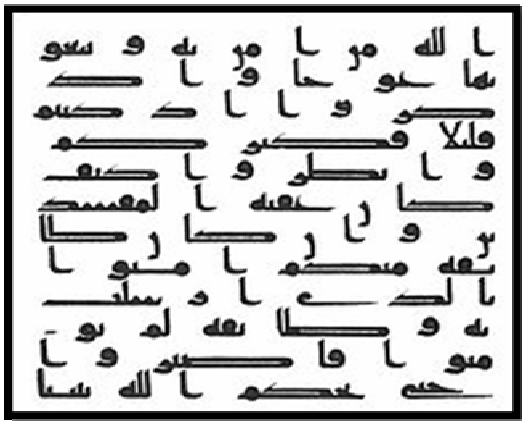
عرب‌ها پیش از ظهور اسلام از شیوه معینی در نگارش پیروی نمی‌کردند. ذوق هنری هنرمندان در سرزمین‌های اسلامی و طی ادوار مختلف، شیوه‌ها یا قلم‌های مختلفی را به‌وجود آورد که کم و بیش همواره در کنار یکدیگر کاربرد داشته‌اند و عمده‌ترین آنها تا به امروز همچنان رواج دارند. در صدر اسلام زیبانویسی امری ناشناخته بود. در قرون اولیه هجری، خطی به نام کوفی برای تحریر قرآن پدید آمد که متشکل از عناصر مدور،

عمودی‌های کوتاه و افقی‌های کشیده بود. خط کوفی در جریان تحولش تا سده پنجم هجری صورت هندسی و تزئینی یافت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۰۸ ـ ۲۰۷) و تا حدی ناخوانا شد و به روشی برای تزئینات و خوشنویسی بدل گشت.

سیر تحولات هنر خوشنویسی

قدیمی‌ترین نسخه‌های قرآن به خط کوفی است. پس از قرن پنجم هجری، خط کوفی تقریباً جای خود را به خط نسخ داد که حروف آن برخلاف حروف زاویه‌دار کوفی منحنی و قوس‌دار است. در قسمت‌های مسلمان‌نشین اسپانیا نوعی خط به‌وجود آمد که حاصل تماس اندلس با مسیحیان غربی است (شریف، ۱۳۸۲).

خط عربی در آغاز به نوعی از خط نسخ که برگرفته از شیوه نگارش خط نبطی بود نوشته می‌شد. خط کوفی نیز بر آن اضافه شد که گفته می‌شود در کوفه رایج شد و این همان خطی است که کاتبان اصلاحات خود را بر آن اعمال کردند که به زودی در خط نسخ نیز انجام شد. سریانی‌های مقیم شام خط عربی را با چند شکل می‌نوشتند که از آن میان، خط سطرنجیلی ویژه کتابت تورات و انجیل بوده است. خط کوفی تحت تاثیر خط سطرنجیلی برای نگارش قرآن پدید آمد (مایل‌هروی، ۱۳۸۰).



تصویر۲۲. نمونه‌ای از خط کوفی اولیه

بعدها در دوران عباسیان، خط‌های دیگری نیز برای نگارش الفبای عربی رواج یافت که شامل قلم جلیل، سجلات، دیباج، اسطور مار بزرگ، ثلاثین، زنبد، مفتح، حرم، مد مرات، عمود، قصص و حرفاج و برخی خطوط دیگر بود (بیانی، ۱۳۷۸، ج ۳ و ٤).

در زمان مأمون عباسی نویسندگی، ترجمه و امور دیوانی اهمیت پیدا کرد و کاتبان در نیکو ساختن خط به رقابت پرداختند و چندین قلم دیگر به نام قلم مرصع، نساخ، رقاع، غبارالحلیه، ریاسی و مانند آنها پدیدار شد. در نتیجه خط کوفی به بیش از ۲۰ شکل درآمد. ولی قلم نسخ اولیه، کم و بیش به‌همان شکل در میان مردم و برای تحریر مطالب غیررسمی رایج بود تا آنکه «ابن‌مقله» خوشنویس نامی (م۳۲۸هـ.ق) با نبوغ خود نیاز به بازبینی خطوط را درک کرد و خطوط مشخص و قواعد معینی را مطرح کرد (مایل‌هروی، ۱۳۸۰).

خطوط شش‌گانه

در اوایل قرن چهارم سال ۳۱۰ هجری قمری ابن‌مقله بیضاوی شیرازی خطوطی را به وجود آورد که به خطوط شش‌گانه یا اقلام سته معروف شدند. در واقع این خط‌ها توسط او از بین اقلام مختلف انتخاب شد و وی در زیبا کردن آنها ابتکاراتی به خرج داد. این خط‌ها که به «خطوط اصول» نیز مشهورند عبارتند از: محقق، ریحان، ثلث، نسخ، رقاع، توقیع.

وجه تمایز آنها اختلاف در شکل حروف و کلمات و نسبت سطح و دور (حرکت‌های مستقیم یا منحنی در شکل حروف) در هر کدام است (بیانی، ۱۳۷۸، ج ۳ و ٤).

تصویر۲۳. نمونه‌ای از کتیبه ثلث، خط محمدرضا رحیمی

ان هذا القران یهدی للتی هی اقوم

اصول دوازده‌گانه خوشنویسی

ابن‌مقله همچنین برای خطوط مختلف خوشنویسی اسلامی قواعدی وضع کرد که به اصول دوازده‌گانه خوشنویسی معروف هستند و عبارتند از: ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح، دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا، شأن.

یک قرن بعد از ابن‌مقله، «ابن‌بواب» برای خط نسخ، قواعدی تازه ایجاد کرد و این خط را کامل نمود. در قرن هفتم «جمال‌الدین یاقوت مستعصمی» به این خط، جان تازه‌ای بخشید و قرآن‌کریم را برای چندین بار کتابت نمود (دایرةالمعارف تشیع، ۱۷۷). او خط ثلث را به حدی از کمال رساند که شایستگی کتیبه‌نگاری را پیدا کرد. کاربرد خط کوفی در نگارش متن قرآن از سده پنجم هجری به بعد توسط خط نسخ اشغال شد و در کتیبه‌نگاری، خط ثلث جایگزین کوفی شد. در پی حمله مغول و با فروپاشی خلافت عباسیان شاگردان یاقوت مستعصمی مرکز ثقل خوشنویسی اسلامی را از بغداد به ایران و تا حدی به ترکیه عثمانی انتقال دادند.

خوشنویسی در ایران

تصویر۲٤. دو بیت از بوستان سعدی، خط نستعلیق، چلیپا، منبع: نگارنده

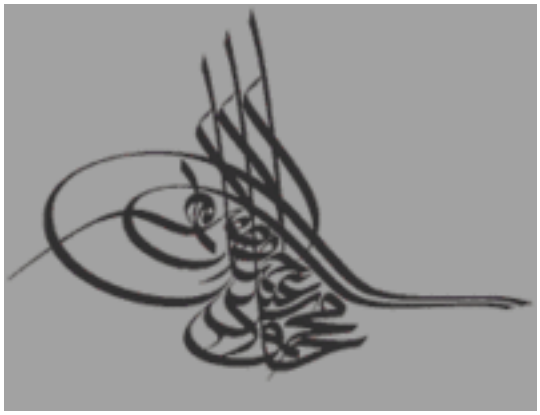
قبل از اسلام در ایران خطوط مختلفی مانند میخی، پهلوی و اوستایی رایج بود ولی پس از ظهور اسلام، ایرانیان الفبا و خطوط اسلامی را پذیرفتند. در ایران پس از فتح اسلام، خطاطی به شیوه نسخ وجود داشت. در پرتو حمایت «ابوبکر بن سعد زنگی» در فارس، ده‌ها نسخه قرآن خطی به وجود آمد. در زمان حکومت ایلخانیان، به دلیل نفوذ چینی‌ها و مغول‌ها، اوراق مذهّب کتاب‌ها نخستین بار با نقش‌های تزئینی زینت یافت.

در زمان حکومت تیموریان در ایران، خط و خوشنویسی به اوج کمال خود رسید. «میرعلی تبریزی» با ترکیب خط نسخ و تعلیق، خط نستعلیق را بنیان نهاد. مشهورترین خطاط قرآن در این دوره بایسنقر میرزا بود (شریف، ۱۳۸۲) *و بزرگ‌ترین استاد نستعلیق‌نویس در طول تاریخ «میرعماد حسنی» بود* (مایل‌هروی، ۱۳۸۰).

اوایل قرن هفتم خط تعلیق که ترسل نیز نامیده می‌شد از ترکیب خطوط نسخ و رقاع به وجود آمد که بیشتر به عنوان خط تحریر برای نوشتن نامه‌ها و فرمان‌های حکومتی به کار می‌رفت. این خط حدود یکصد سال دوام داشت. «تعلیق را «خواجه تاج سلمانی» قانونمند کرد که بعدها به وسیله «خواجه عبدالحی منشی استرآبادی» بدان، قواعد و اصول بیشتری بخشیده شد» (شریف، ۱۳۸۲). خط تعلیق دارای دوایر زیاد، حروف مدور و قابلیت بسیاری در ارائه ترکیب‌های متنوع است و بیشتر در بین کسانی رواج داشته که از نظر سواد و میزان آشنایی با خط در سطح بالایی بوده‌اند. از این رو این خط به‌تدریج کاربرد خود را از دست داد. خط تعلیق را می‌توان نخستین خط کاملاً ایرانی دانست.

دومین خط ایرانی در قرن هشتم توسط «میرعلی تبریزی» (۸۵۰ هـق) از ترکیب و ادغام دو خط نسخ و تعلیق شکل گرفت و به نام « نسختعلیق» نامیده شد که در اثر کثرت استفاده به نستعلیق تغییر پیدا کرد. این خط بسیار مورد اقبال واقع شد و موجب تحول عظیمی در هنر خوشنویسی شد. نستعلیق حدود یک دانگ سطح و مابقی آن دور است (یک ششم حرکت‌های مستقیم و پنج ششم حرکت‌های مدور دارد). در میان خطوط ایرانی

و عربی، خط نستعلیق به‌گواه آثار آفریده شده، به‌عنوان زیباترین خط و برتر از خطوط اسلامی شناخته شده و آن را «عروس خطوط اسلامی» نامیده‌اند. نستعلیق در دوره تیموری کامل‌تر شد و در دوران صفوی به اوج رسید که سرآمد همه خوشنویسان، میرعماد در این دوره ظهور کرد. هم‌زمان به هند و عثمانی راه یافت و خوشنویسان بزرگی به‌ویژه در هند در این عرصه خوش درخشیدند (حسن‌پور، ۱۳۸۲). در ایران پس از یک دوره رکود دوباره در دوران قاجار آثار درخور توجهی از نستعلیق پدیدار شد.



تصویر۲۵. نمونه تحلیلی خط طغری مربوط به امضاء سلطان محمود دوم پادشاه عثمانی

در اواسط قرن یازدهم سومین خط خالص ایرانی، یعنی شکسته‌نستعلیق به دست «مرتضی قلی‌خان شاملو» حاکم هرات با تغییر دادن خط نستعلیق ابداع شد. علت پیدایش آن را می‌توان به سبب نیاز به تندنویسی و راحت‌نویسی در امور منشی‌گری و بیش از آن ذوق و خلاقیت ایرانی دانست؛ همان‌طوری که بعد از پیدایش خط تعلیق، ایرانیان به‌خاطر سرعت در کتابت، شکسته‌تعلیق آن‌را نیز به وجود آوردند.

> *خط شکسته‌نستعلیق به‌دست «میرزا شفیعا هراتی» کامل‌تر شد و «درویش عبدالمجید طالقانی» قواعد جدیدی برای آن وضع کرد و آن‌را به کمال رساند. درویش عبدالمجید شکسته نستعلیق را به جایی رساند که میرعماد در نستعلیق انجام داده بود* (مایل‌هروی، ۱۳۸۰).

خطوط مختلف خوشنویسی اسلامی

خوشنویسی اسلامی انواع مختلفی از شیوه‌های گوناگون دارد که به آنها کلک، خط یا قلم می‌گویند. این قلم‌ها که در زمان‌ها و سرزمین‌های مختلف اسلامی رایج بوده، اغلب کم‌وبیش درکنار هم به حیات خود ادامه داده‌اند فقط در برهه‌هایی از زمان یا مکان‌هایی خاص از اهمیت‌شان کاسته شده یا ارج و قربی ویژه یافته‌اند. مهم‌ترین این خطوط عبارتند از: کوفی، بنایی، نسخ، ثلث، محقق، ریحان، تعلیق، توقیع، اجازه، جلی، دیوانی، دیوانی جلی، دیوانی خفی، رقاع، رقعه، مسلسل، سنبلی، آندلسی یا مغربی، سیاق، شجری، شکسته، نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، معلی.

تصویر۲۶. برگی از قرآن به خط یاقوت مستعصمی

اساتید خوشنویسی

در سراسر کشورهای اسلامی و در طول ١٤ قرن تاریخ آن، هنرمندان زیادی در ارائه آثار ارزشمند خوشنویسی درخشیدند که عمده آنها برخاسته از تمدن‌های ایران، عثمانی و هند بودند.

چهار تن از خوشنویسان نامی که در چهار خط ثلث، نسخ، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق سرآمد بوده‌اند و به «ارکان اربعه هنر» خوشنویسی مشهور شده‌اند عبارتند از:

- در خط ثلث: یاقوت مستعصمی (٦٩٨ هجری قمری)
- در خط نسخ: میرزا احمد نیریزی (اواسط قرن ۱۲)
- در خط نستعلیق: میرعماد حسنی (١٠٢٤ هجری قمری)
- در خط شکسته‌نستعلیق: عبدالمجید طالقانی (۱۱۸۵ هجری قمری) (بیانی، ۱۳۸۷، ج ۳ و ٤)

تصویر۲۷. کتیبه مسجدامام، اصفهان، دوره صفویه، منبع: نگارنده

در کتیبه‌نگاری دوران اسلامی، بررسی کتیبه‌ها و آثار کتاب‌آرایی و خوشنویسی، حاکی از این است که در انتخاب خطوط، بیش از پیش به تزئینی بودن خطوط و جلوه‌های بصری

و زیباشناختی تأکید داشته‌اند و از این رو است که استفاده از انواع و اقسام خط کوفی، اعم از مشجر، مذهب، مشبک، معقد و .... و نیز خط ثلث، با رنگ‌آمیزی‌های متنوع و خلاقانه و نیز تلفیق با نقوش اسلیمی و ختایی بسیار به چشم می‌خورد.

نتیجه گیری

کتیبه‌نگاری هنری است به قدمت تاریخ که از دیرباز در ایران به کار می‌رفته است اما همچون بسیاری دیگر از هنرهای سنتی با ورود دین مبین اسلام به فلات ایران، قوت و درخشش بسیار گرفته و چنان به اوج و اعتلای خویش رسیده است که یکی از ارکان جدایی‌ناپذیر هنرهای اسلامی شده و پیوند عمیقی با هنرهایی همچون معماری، گچ‌بری، آینه‌کاری، کاشی‌کاری، منبت، معرق، خوشنویسی، نقاشی، نقاشی‌دیواری، سفالگری، کتابت، نگارگری و ... داشته به‌گونه‌ای که برخی آن‌را، از مظاهر و مصادیق هنر اسلامی دانسته و به نوعی هنر اسلامی را تنها توسط این هنر می‌شناسند.

هنر ارزشمند کتیبه‌نگاری که همچنان جزو لاینفک هنر کتابت و معماری اسلامی ایران به شمار می‌رود چنان با ذوق و ابتکار هنرمندان این مرز و بوم درآمیخته است که به یقین می‌توان آن را یکی از پرکاربردترین و به نوعی مادر همه هنرهای اسلامی نام نهاد.

رنگ‌گذاری‌های استادانه و تلفیق با نقاشی و گل و مرغ، کاشی‌های معرق و هفت‌رنگ، ترکیب با بندهای اسلیمی و ختایی که بسیار بر ظرافت و لطافت این هنر افزوده است و قرار دادن آن در قاب‌های تذهیب و تشعیرشده و بعضاً مطلا، زیبایی این هنر و زیباشناختی هنرمند ایرانی را بیش از پیش جلوه‌گر می‌سازد.

بررسی‌ها و مطالعات صورت گرفته در این نوشتار به خوبی روشن می‌سازد که با گذشت زمان علی‌رغم کاربری گسترده این هنر در سایر هنرهای سنتی و اسلامی ایران، قواعد و قوانینی در نگارش کتیبه‌ها اعمال می‌شود که شامل موضوع و محتوای کتیبه، محل نصب آن، رنگ‌آمیزی آن و ... می‌باشد و این مسئله به درستی روشن می‌سازد که هنر

کتیبه‌نگاری به درستی با سایر هنرهای اسلامی ایران همگون شده و این همنشینی سبب گردیده که هرکجا کتیبه‌ها جلوه‌گر شده است، علاوه بر ثبت و مستند نمودن اطلاعات باارزش، بر اعتلا و ارزش این هنرها افزوده است.

همچنین در دورهٔ قاجار علاوه بر جریان انحطاطی که به تقلید از هنر غربی در هنر ایران پدید آمد، جریانی زنده و آکنده از ابداع و خلاقیت هنری در همهٔ هنرهای ایران نضج گرفت که تا اواخر آن دوره ادامه داشت. متأسفانه به برخی از این ابتکارات که می‌توانست هنر رو به زوال ایران را جانی تازه ببخشد و هنری ایرانی و متناسب با روزگار ما پدید آورد بی‌اعتنایی شده است و به دلیل عدم‌تکرار و استفاده از آنها، این ابتکارات و خلاقیت‌ها دنبال نشده و ابتر مانده‌اند.

تصویر ۲۸. نمونه‌ای از ابتکار و خلاقیت در رنگ‌آمیزی کتیبه سر در ورودی مسجد خان شیراز، منبع: نگارنده

منابع و مآخذ

ابن بابویه، محمدابن علی(۱۳۷۷). ***من لا یحضره الفقیه***. ج٤، تهران: صدوق.

بهپور، باوند(۱۳۸٤).«**کتیبه نگاری در دوران قاجار**». نشریه *هنرهای زیبا*، شماره ۲۲.

بیانی،مهدی(۱۳۷۸).***احوال وآثارخوشنویسان ایران***.ج۳و٤. تهران: علمی.

پاکباز، روئین(۱۳۷۸).***دایره‌المعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ،آرتور آپهام(۱۳۸۹). ***شاهکارهای هنر ایران***.پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی

حاجی‌قاسمی،کامبیز(۱۳۷۷). ***گنجنامه***. (زیرنظر) (فرهنگ آثارمعماری اسلامی ایران) دفترسوم بناهای مذهبی.تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

حسن‌پور، حمیدرضا(۱۳۸۲). «**نستعلیق عروس خوشنویسان ایرانی**». مجله اینترنتی هفت سنگ. تاریخ بازدید ۱۳۹۰.

خانی‌پور، رضا(۱۳۸۳).«**کتیبه و کتیبه نگاری**».*کتاب ماه* هنر، بهمن و اسفند.

دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳٦۱). ***لغت‌نامه***. ج ۱۱. تهران: دانشگاه تهران، موسسه لغت‌نامه دهخدا.

رجبی، پرویز(۱۳۸۰). ***هزاره‌های گم‌شده***. تهران: توس.

سحاب،عباس(۱۳۸۱).***اطلس چهارده قرن هنر اسلامی***. جلد دوم: ***هنر خوشنویسی از آغاز تا امروز*** . تهران: موسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب.

سمسار، محمدحسن(۱۳۷۹). ***کاخ گلستان؛(گنجینهٔ کتب و نفائس خطی)***.گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری وخوشنویسی. تهران:زرین و سیمین.

شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۲). ***جایگاه و منزلت قرآن و مفاهیم آن در تزئین هنر اسلامی***. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

شریف، میرمحمد(۱۳۸۲). ***هنرهای اسلامی***.تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

صداقت، فاطمه(۱۳۸۷). «**جایگاه کتیبه‌های قرآنی مسجد جامع در گسترش تفکر مذهبی**».*کتاب ماه* هنر.

عکاشه، ثروت(۱۳۸۰). ***نگارگری اسلامی***. ترجمه غلامرضا تهامی.چاپ اول، تهران: سوره مهر.

فضائلی، حبیب‌الله(۱۳۸٤). ***اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی***. تهران:گستره – اصفهان: مشعل.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا(۱۳۷۳). ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته***. تهران: روزنه.

گاور، آلبرتین(۱۳٦۷). ***تاریخ خط***. ترجمه عباس مخبر و کورش صفوی. تهران: پنگوئن.

مایل هروی، غلامرضا(۱۳۵۳). ***لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی***. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

مایل هروی، نجیب(۱۳۷۲). ***«واژگان نظام کتاب‌آرایی» در کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

مایل هروی، نجیب(۱۳۸۰). ***تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی***. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

مجرد تاکستانی، اردشیر(۱۳۷۲). ***شیوه تذهیب***. تهران: سروش.

مرادی غیاث‌آبادی، رضا(۱۳۷۷). ***منشور کورش هخامنشی***. تهران: تندیس نقره‌ای.

مکی نژاد، مهدی(۱۳۸۵).«**کتیبه نگاری الوان**»؛ مجله *گلستان* هنر؛ شماره ۳.

*النجفی، محمدحسن(۱۳۸۳).**جواهر کلام فی شرح الاسلام***. تهران : دارالکتب‌الاسلامیه.

یوسفی، غلامحسین(۱۳۷۵). «**خط و خطاطی**». فصلنامه هنر، ۳۱.

Aida, S. Arif.(1967) Arabic Lipidary KĬfic in Africa Egypt- NorthAfrica-Sudan: ***A Study of the Development of the KĬfic Script***. London: Luzac.

Blair, Sheila.(1998) ***Islamic Inscriptions***. Edinburgh: University Press.

Brend, Barbara. (1995) , ***Islamic Art ,British Museum Library***, ThirdEdition, P8

http://www.7sang.com/mag/2003/12/12/calligraphy-nastaligh_islamic_art_the_hanginig_style.php

Wijdan Ali.(1999) ***The Arab Contribution to Islamic Art***: From the Seventh to theFifteenth Centuries, American Univ in Cairo Press, December 10 1999,P13.

Wijdan Ali.(2001) From the Literal to the Spiritual: "**The Development of the ProphetMuhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th CenturyOttoman Art"**, EJOS (Electronic Journal of Oriental Studies), volumeIV, issue 7, p. 1.