New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.91089.1660

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

Artistic Devices Similar to the Figures of Thought in Persian Poetry within Nasta‘liq Calligraphy

Somayyeh Bazi[1]
Mohammad Darvishi[2], Hadi Yavari[3]

Received: 04 December 2024 ⁖ Revised: 16 July 2025
Accepted: 19 January 2026 ⁖ Published Online: 26 January 2026

Abstract

The common thread across all arts, and what fundamentally constitutes an artistic work, lies in the artistic devices—techniques and strategies employed by artists in their creations. Calligraphy, particularly the Nasta‘liq script, is among the most traditional Iranian arts, historically intertwined with Persian poetry. Evidence suggests that many poets were also calligraphers, and vice versa. The proximity between these two arts extends beyond content, revealing itself in the shared use of similar artistic devices. Some of the aesthetic strategies in Persian poetry relate to figures of thought, which enhances coherence through semantic associations and creates a form of "semantic music." For many of these poetic devices, equivalent techniques can be found within the Nasta‘liq script. This descriptive-analytical and comparative study aims to illustrate these similarities despite differences in the expressive domains of the two arts. The central question is: How do artistic devices akin to the figures of thought of poetry manifest in Nasta‘liq calligraphy? To address this, works by prominent calligraphers from various periods and formats, representing Nasta‘liq, were analyzed. Results indicate that artistic devices similar to hyperbole, visualization, ambiguity, citation, phonosemantics, and poetic signature—the essential figures of thought in Persian poetry—are also evident in Nasta‘liq calligraphy.

Keywords: Artistic devices, Nasta‘liq script, Persian poetry, Figures of Thought.

1. M.A. Graduate, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Corresponding Author)
E-mail: s.bazi1980@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
E-mail: darvishi@neyshabur.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
E-mail: yavari@neyshabur.ac.ir https://orcid.org/0000_0002_6531_0638

How to cite this article:
Bazi, S., Darvishi, M., & Yavari, H. (2025).Artistic devices similar to the figures of thought in persian poetry within nasta‘liq calligraphy. *New Literary Studies*, *58*(3), 97-121. https://doi.org/10.22067/jls.2026.91089.1660

Extended Abstract

Introduction

What all the arts share in common—and essentially what brings a work of art into being—are artistic devices, or in other words, the techniques and strategies that artists employ in creating their works. The art of calligraphy, and particularly the Nastaʿlīq script, is among the authentic Iranian arts that has always accompanied and progressed alongside Persian poetry. Historical evidence shows that many poets were calligraphers and many calligraphers were poets. The closeness of these two arts is evident not only in terms of content, but also in the use of similar artistic devices. A portion of the beauty-creating techniques in Persian poetry relates to semantic rhetorical figures—devices that function on the level of meaning and, through semantic correspondences and relationships, create greater coherence in discourse and in fact generate the semantic music of language. Given the strong literary tradition of Persian poetry and the well-developed sciences of badīʿ, prosody, and rhyme, which provide a valuable opportunity for the critique and analysis of other arts on this basis, this study adopts such an approach. By emphasizing the rich scholarly background of Persian literary studies in the field of semantic rhetoric, the present research examines the similarities between the artistic devices employed in Nastaʿlīq calligraphy and those found in Persian poetry. For many of these artistic devices, analogous techniques can be identified in Nastaʿlīq script. The aim of this research is to demonstrate these similarities despite differences in the expressive domains of the two arts. The central question is: how do techniques analogous to the semantic rhetorical figures of poetry manifest themselves in works of Nastaʿlīq calligraphy? To this end, works by prominent calligraphers from different periods and in various formats—selected so as to be representative of Nastaʿlīq script—have been examined and analyzed. Results indicate that artistic devices similar to hyperbole, visualization, ambiguity, citation, phonosemantics, and poetic signature—the essential figures of thought in Persian poetry—are also evident in Nastaʻliq calligraphy.

Methodology

This research, which in terms of purpose falls within the category of developmental studies, has been conducted using a descriptive–analytical method with a comparative approach. Data were collected through library and documentary research. In the studied corpus, since examples from various poets are presented in rhetorical treatises without regard to temporal, formal, or other limitations in poetry,

this research likewise sought to ensure that the selected calligraphic works were not confined to a specific style, historical period, or format, but rather were generally representative of Nastaʿlīq script. Nevertheless, works by major figures such as Mir ʿEmād from the Safavid period, Mirzā Gholām-Reżā from the Qajar era, and Gholām-Hossein Amirkhāni from the contemporary period have been used more extensively than others.

Results

In explaining the similarities between figures of thought in Persian poetry and their visual equivalents in Nastaʿlīq calligraphy, the figures examined include hyperbole, visualization, ambiguity, citation, phonosemantics, and poetic signature. hyperbole involves excess in description; in Nastaʿlīq calligraphy, this is sometimes achieved by writing key words larger or, in accordance with the concept, smaller than usual. Visualization refers to making an abstract concept concrete and rendering it visually, and in Nastaʿlīq calligraphy the calligrapher may, through the visual characteristics and arrangement of letters and words, create an image related to the meaning. This technique closely resembles visualization in poetry. In phonosemantics, the aim is to employ words whose sounds suggest their auditory source; in calligraphy, too, the form of writing a letter can evoke a sensation appropriate to the meaning of the text in the viewer.

Ambiguity is the most important device of dual or multiple meaning; it is an indirect mode of expression in which the mind initially perceives one meaning, but immediately or after brief reflection discovers a second meaning. Its equivalent in Nastaʿlīq script is most often seen in siyāh-mashq compositions: at first encounter, the viewer's attention is drawn to the visual beauty of the work, and after reading the text, pleasure is derived both from its meaning and from the act of discovery. The rhetorical device of citation, which is common and conventional in poetry, appears in some calligraphic works—such as panels in which different texts with related themes are incorporated into a single composition. Takhalluṣ is the poetic signature of the poet, functioning as a signature and sometimes artfully embedded within the poem; among calligraphers, takhalluṣ likewise appears through the inclusion of the calligrapher's name or a specific phrase, often as an integral part of the work. In the rhetorical device of letter symbolism, certain letters and words are likened to the shapes and positions of alphabetic characters. This literary figure in fact reflects the influence of calligraphy on literature and the close and intimate relationship between poets and calligraphers.

Discussion and Conclusion

Based on the analyses and comparisons conducted in this research, it can be concluded that Nastaʿlīq calligraphy and Persian poetry, in addition to sharing similarities in content, also exhibit numerous commonalities in terms of beauty-creating techniques or, in other words, in the formal modes of presenting the artwork. Thus, for many figures of thought in Persian poetry, a visual equivalent can be identified in Nastaʿlīq calligraphy. This finding, beyond the notion of the shared essence of all arts, can also be understood as the result of the deep connection between Persian poetry and Nastaʿlīq script, as well as the close relationships between Iranian poets and calligraphers over the centuries.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشد
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.91089.1660

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۵۲X-۲۷۸۳

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۰، پاییز ۱۴۰۴، صص ۹۷-۱۲۱
مقالهٔ پژوهشی

ارسال: ۱۴۰۳/۰۹/۱۴ :: بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵ :: پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹ :: انتشار برخط: ۱۴۰۴/۱۱/۰۶

هنرسازه‌های مشابه با بدیع معنوی شعر فارسی در خط نستعلیق

سمیه بازی[۱]

محمد درویشی[۲]، هادی یاوری[۳]

چکیده

وجه اشتراک تمامی هنرها و اساساً آن چیزی که اثر هنری را به وجود می‌آورد، هنرسازه‌ها یا به‌عبارت‌دیگر شگردها و تمهیداتی هستند که هنرمندان در خلق آثارشان به‌کار می‌گیرند. هنر خوشنویسی و به‌ویژه خط نستعلیق ازجمله هنرهای اصیل ایرانی است که همواره با شعر فارسی همراه و همگام بوده است. به گواه تاریخ، بسیاری از شاعران، خطاط و بسیاری از خطاطان، شاعر بوده‌اند. نزدیکی این دو هنر، گذشته از بحث محتوا، در به‌کارگیری هنرسازه‌های مشابه نیز نمایان است. بخشی از شگردهای زیبایی‌آفرین در شعر فارسی مربوط به بحث آرایه‌های معنوی است، ابزارهایی که جنبه معنایی دارند و از طریق تناسبات و روابط معنایی کلام را منسجم‌تر می‌کنند و درواقع موسیقی معنوی کلام را به وجود می‌آورند. برای بسیاری از این هنرسازه‌ها، شگردهای مشابهی در خط نستعلیق وجود دارد. هدف این پژوهش که به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام شده، نشان دادن این شباهت‌ها با وجود تفاوت در حوزه بیانی این دو هنر است. مساله این است که شگردهای مشابه آرایه‌های معنوی شعر به چه صورت در آثار خوشنویسی خط نستعلیق تجلی می‌یابند؟ بدین منظور آثاری از هنرمندان خوشنویس برجسته در دوره‌ها و در قالب‌های مختلف به‌طوری‌که نماینده خط نستعلیق باشند، موردبررسی و تحلیل قرار گرفته است و نتایج حاصل از آن نشان می‌دهد که هنرسازه‌هایی مشابه آرایه‌های اغراق، تجسم، ایهام، تضمین، صدامعنایی و تخلص را که از مهم‌ترین شگردها و هنرسازه‌های بدیع معنوی در شعر فارسی است، می‌توان در خط نستعلیق نیز مشاهده کرد.

کلیدواژه‌ها: هنرسازه، خط نستعلیق، شعر فارسی، بدیع معنوی.

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد دانشکده هنر دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. (نویسنده مسئول)

E-mail: s.bazi1980@gmail.com

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.

E-mail: darvishi@neyshabur.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.

E-mail: yavari@neyshabur.ac.ir https://orcid.org/0000_0002_6531_0638

ارجاع به این مقاله:

بازی، س.، درویشی، م.، و یاوری، ه. (۱۴۰۴). هنرسازه‌های مشابه با بدیع معنوی شعر فارسی در خط نستعلیق. جستارهای نو ین ادبی، ۵۸(۲)، ۹۷-۱۲۱. https://doi.org/10.22067/jls.2026.91089.1660

۱. مقدمه

در میان تمام هنرها اشتراکاتی وجود دارد به‌ویژه ادبیات و سایر هنرها، زرین‌کوب در کتاب شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب می‌نویسد: شعر یک هنر ترکیبی است؛ مثل رقص، مثل سینما، و تا حدی مثل معماری. چون به‌وسیلهٔ وزن و قافیه به رقص و موسیقی نزدیک می‌شود و به‌وسیله تشبیه و توصیف به هنر نقاشی و مجسمه‌سازی. چنان‌که گویی مجموعه‌ای است از جوهر تمام این هنرها (زرین کوب، ۱۳۷۱، ص. ۴۹). شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات این موضوع را مطرح می‌کند که؛ توجه داشته باشید که آنچه در زبان انگلیسی بدان rhetorical figure یا speech of figures می‌گویند کارایی‌شان از همان صنایع بدیعی و اصطلاحات فنون بلاغی خودمان بیشتر نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۹). رنه ولک در این رابطه معتقد است: در ورای مسائل واضحی مانند سرچشمه و تأثیر، الهام و همکاری، مسئله مهم‌تری مطرح می‌شود؛ گاهی ادبیات به‌دقت کوشیده تا تأثیری چون نقاشی ایجاد کند یا به‌عبارت‌دیگر، به نقاشی با کلمات تبدیل شود، یا سعی کرده تأثیری همچون موسیقی ایجاد کند و به موسیقی بدل گردد. حتی گاهی شعر خواسته مجسمه‌وار شود. در جایی دیگر، رنه ولک درباره هنر نقاشی می‌نویسد: از کجا معلوم که مایه‌های مکرر یا توازن و تعادل حالت‌ها، اگرچه به تصدیق بسیاری غرض از آن‌ها تقلید در شکل‌های موسیقی است، همان شگردهای آشنای ادبی، یعنی برگشت و تضاد و نظیر آن نباشد که در میان همه هنرها مشترکند (ولک، ۱۳۷۳، ص. ۱۴۱).

ازآنجاکه پیشینه قوی ادبی و علم بدیع و علم عروض و قافیه در شعر فارسی، فرصتی مغتنم برای نقد و بررسی دیگر هنرها بر این پایه است، در این پژوهش سعی شده با چنین رویکردی، یعنی توجه و تأکید بر پیشینه غنی مباحث علمی در ادبیات فارسی در زمینه بدیع معنوی، به مساله تشابه هنرسازه‌های به‌کارگرفته شده در خط نستعلیق و شعر فارسی پرداخته شود.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱ پیشینه تحقیق

رابطه بین ادبیات و خوشنویسی همواره موردتوجه محققین بوده و تاکنون پژوهش‌های زیادی در این زمینه صورت گرفته است. در منابع مختلفی پیدایش قلم‌های ایرانی به‌ویژه نستعلیق را در راستای هماهنگی با اوزان شعر فارسی دانسته‌اند. ازجمله در رسالهٔ فوائد الخطوط محمد بخاری، مؤلف به سال ۹۹۵ ق آمده است: و اما خواجه میرعلی

خط دیگر وضع کرده‌اند که او را نسخ-تعلیق نام نهاده و او فرع نسخ و تعلیق است؛ زیرا که او را از نسخ و تعلیق اخذ کرده‌اند و وضع او برای ابیات و اشعار است (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳، ص. ۳۲۸). همچنین فضائلی در کتاب اطلس خط در توصیف خط نستعلیق چنین آورده است: واضعین و کامل‌کنندگان این خط از طبیعت الهام گرفته و آن را با ذوق ادبی توأم کرده‌اند و آنگاه این خط را از آینه ذوق و حس جمال و زیبایی بروز داده و برای همیشه آن را با افکار و ادبیات و اشعار موزون خود رفیق شفیق و با نقاشی و تذهیب یار موافق ساخته‌اند (فضائلی، ۱۳۶۲، ص. ۶۰۳)؛ و آن ماری شیمل در کلیت شباهت شعر و خوشنویسی می‌نویسد: «نظم و ترتیب گره‌ها و آرایش شاخ و برگ را می‌توان با ردیف کلمه یا کلمات مستقل مکرری که پس از قافیه به لفظ و معنی واحد در آخر مصرع‌ها و بیت‌های شعری فارسی می‌آید مقایسه کرد؛ زیرا سرچشمه تخیلی هنری که هر دو از آن روان می‌شود، یکی است. چه شعری با قافیه‌ای واحد چون خطی کوفی با آرایش‌ها و تزیینات منظم می‌نماید» (شیمل، ۱۳۸۹، ص. ۳۸).

پژوهش‌هایی نیز در زمینه تأثیر خوشنویسی بر ادبیات به‌ویژه کاربرد اصطلاحات خوشنویسی در شعر انجام شده است؛ که از آن‌جمله می‌توان به تحقیقات شیمل (۱۳۸۹) در فصلی با عنوان خوشنویسی و شعر در کتاب خوشنویسی و فرهنگ اسلامی و کتاب اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران نوشته آزاد محمودی (۱۳۸۷) اشاره کرد. همچنین قلیچ‌خانی (۱۳۹۲) در کتاب درآمدی بر خوشنویسی ایرانی به مساله هم‌زمانی شکوفایی شاعران و خوشنویسان بزرگ در دوره‌های مختلف تاریخ خوشنویسی و ادبیات ایران پرداخته است.

مقاله بازی و فرخ‌فر (۱۳۹۹) با عنوان معادل بصری بدیع لفظی در خط نستعلیق با تأکید بر آثار غلامحسین امیرخانی را می‌توان جزو نزدیک‌ترین تلاش‌ها به پژوهش حاضر نام برد که به روش تحلیلی-تطبیقی به تبیین وجوه مشترک و هم‌آهنگی شعر فارسی و خط نستعلیق پرداخته است. لازم به ذکر است که مطالعاتی به این شکل در حوزه‌های دیگر مانند بیان شباهت‌های خوشنویسی و موسیقی انجام شده است که از آن جمله می‌توان به مقاله دهلوی (۱۳۶۹) با عنوان آوایی از ستیغ کوه تا بلندای هنر معماری، مقاله شعر حجم و کوبیسم نوشته فاطمی و عمارتی‌مقدم (۱۳۸۹) و همچنین پایان‌نامه کارشناسی ارشد فرهنگی (۱۳۹۱) با عنوان بررسی وجوه اشتراک خوشنویسی و موسیقی ایران اشاره کرد. همچنین نگاه متفاوت میرمومنی (۱۳۹۲) در کتاب قصه عشق ایاز به بحث تصویرگری در آثار غلامحسین امیرخانی اگرچه به‌طور مستقیم با موضوع شباهت‌های خط نستعلیق و شعر ارتباط ندارد اما در بخش آرایه تجسم به این پژوهش کمک کرده است.

بنابر آنچه گذشت و با توجه به اینکه خوشنویسی و شعر مربوط به دو حوزه متفاوت هنر هستند و برقراری ارتباط

با مخاطب در یکی به طریق خواندن (شنیداری) و در دیگری به طریق دیداری است و علی‌رغم پرداختن مختصر به شباهت‌های قالب‌های شعر فارسی و خوشنویسی در برخی پژوهش‌ها، کمتر به بحث شباهت هنرسازه‌ها در این دو حوزه پرداخته شده است.

۲-۲ چارچوب نظری تحقیق

۲-۲-۱ هنرسازه

شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات که شامل درس‌گفتارهایی درباره نظریه صورت‌گرایان روس است، تعبیر هنرسازه را معادل priëm روسی و device انگلیسی پیشنهاد می‌دهد و می‌نویسد: یک تشبیه، از چشم‌انداز وظیفه و نقش آن، یک پرایم یا دیوایس است. یک استعاره نیز، یک کنایه نیز، یک تقدیم ما هو حقه‌التاخیر، یک حذف بلاغی، یک تغییر هنری جای اجزای جمله و جانشین کردن صفت به جای موصوف و هر نوع وسیله‌ای که بر ساحت جمال‌شناسیک متن بیفزاید، این‌ها همه مصادیق پرایم و دیوایس هستند. از نظر صورت‌گرایان روس، آنچه در ادبیات و هنر قابل‌مطالعه و بررسی است فقط همین حوزه هنرسازه‌ها است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۹-۱۵۰).

هنرسازه تمام تمهیداتی است که شاعران و نویسندگان و هنرمندان به کار می‌گیرند تا از مادهٔ زبان یا مادهٔ قصه و حکایت و وقایع روزمره به شعر یا به پی‌رنگ برسند. ما، در یک شعر، با مادهٔ زبان روزمره سروکار داریم و از طریق هنرسازه‌های وزن، قافیه، ردیف، تصویر، موسیقی کلمات و... شعر به وجود می‌آوریم. هم‌چنین در هر هنر دیگری مادهٔ کار از طریق هنرسازه‌ها تبدیل به پدیده هنری می‌شود. در سینما مقداری عکس (ماده) وقتی جمله‌بندی هنری خاص خود را یافت، تبدیل به فیلم هنری می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۷۱). ما در این پژوهش تعبیر هنرسازه را به جای تعبیرهای پیشینی آن در متون ادبی رایج که به شکل‌های «تمهید»، «شگرد»، «صنعت» یا «صناعت» است به کار می‌بریم.

۲-۲-۲ خط نستعلیق

خط نستعلیق از ترکیب دو خط نسخ و تعلیق در نیمه دوم قرن هشتم هجری به‌وجود آمده است. ذوق و سلیقه شیرین‌کار ایرانی، پیچیدگی و بی‌نظمی و دوایر ناقص تعلیق را نپسندید و آن را با خط نسخ که خطی معتدل و زیباتر بود سنجید و خط ثالثی که نه کندنویسی نسخ و نه نواقص تعلیق را داشته باشد بوجود آورد. خطی دور از افراط و تفریط، با نظم و متانت و دوایر ظریف و دلچسب (فضائلی، ۱۳۵۰، ص. ۴۴۴). نستعلیق دارای ظرافت‌هایی در حرکت و شکل حروف است. وجود منحنی در این خط نشان از روح و فرهنگ ایرانی دارد. قاعده‌های نوشتاری

نستعلیق از این قرار است: حروف و کلمات دارای ابعاد مشخصی می‌باشند، دوایر غالبند. تنها ۱/۳ تا ۱/۶ از حرکات صافند و حرکات دوایر، شیبی سرازیر از راست به چپ دارند (یارشاطر، ۱۳۸۴، ص. ۷۱). خط نستعلیق یکی از بهترین و زیباترین شکل خوشنویسی است که از آن می‌توان برای نوشتن انواع متون فارسی چه به‌صورت ریز (کتابت) و چه به‌صورت درشت برای قطعات و تابلوها، پوسترها و دیگر آثار گرافیک استفاده کرد (مشتاق، ۵۱، ص. ۱۳۸۶).

۲-۲-۳ بدیع معنوی

بدیع، مطالعه در ابزار و شگردها و فنونی است که در نثر باعث ایجاد موسیقی در کلام می‌شود و در شعر، موسیقی را افزون‌تر می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، بدیع، بررسی و شناخت ابزار و شیوه‌هایی است که به‌وسیله آن‌ها در بین اجزای کلام تناسبات و روابط خاصی به وجود می‌آید. اجزاء کلام به‌وسیله رشته‌ای از تناسبات و روابط لفظی یا معنایی به یکدیگر گره می‌خورند و شبکه‌ای منسجم از ارتباطات آوایی یا معنایی پدید می‌آید که بدان کلام ادبی می‌گویند. به ابزارهایی که موسیقی کلام را به وجود می‌آورند و یا افزون می‌کنند و بین اجزاء کلام روابط هنری به وجود می‌آورند، اصطلاحاً صنعت بدیعی می‌گویند. این ابزارها گاهی جنبه لفظی دارند و موسیقی کلام را از نظر روابط آوایی افزون می‌کنند و گاهی جنبه معنایی دارند و از طریق تناسبات و روابط معنایی کلام را منسجم‌تر می‌کنند. بحث در ابزاری (صنایعی) که موسیقی لفظی را افزون می‌کنند یا به وجود می‌آورند، موضوع بدیع لفظی و مطالعه در ابزاری که موسیقی معنوی کلام را به وجود می‌آورند، موضوع بدیع معنوی است (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۸).

۳. روش تحقیق و جامعه بررسی

این پژوهش که از منظر هدف جزو پژوهش‌های توسعه‌ای است، به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام پذیرفته و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای-اسنادی است. در جامعه موردبررسی، به دلیل این‌که در کتاب‌های بدیع بدون در نظر گرفتن محدودیت‌های زمانی و قالب و... در شعر، مثال‌هایی از شاعران مختلف مطرح شده است، در این پژوهش نیز سعی بر این بوده که آثار منتخب خوشنویسی مربوط به شیوه، دورهٔ زمانی یا قالب خاصی نباشند و به‌طورکلی نماینده‌ای از خط نستعلیق باشند. باوجوداین قاعدتاً آثار بزرگانی چون میرعماد از دورهٔ صفویه، میرزا غلامرضا از دورهٔ قاجار و غلامحسین امیرخانی از دوران معاصر بیش از دیگران مورداستفاده قرار گرفته است.

۴. یافته‌های تحقیق

در این بخش نتایج حاصل از بررسی تعداد زیادی از آثار خوشنویسی به‌صورت نمایش قطعاتی به‌عنوان نمونه برای معادل‌سازی با آرایه ادبی موردنظر همراه با توضیح و تحلیل ارائه شده است. با توجه به گستردگی بحث در قسمت شعر، سعی شده است قطعات خوشنویسی نیز از آثار هنرمندان دوره‌های مختلف و در قالب‌های مختلف خط نستعلیق انتخاب شود.

مبانی تحلیل

بدیع معنوی مطالعه ابزار و شگردهایی است که بین اجزای کلام تناسبات و روابط هنرمندانه معنایی به وجود می‌آورد، روابطی بیش از آنچه در کلام عادی است. در خوشنویسی و به‌طور خاص در خط نستعلیق هم مشابه بسیاری از این روابط وجود دارند و به خوشنویسی حالتی هنری‌تر می‌دهند، چند نمونه از این روابط که شباهت زیادی به آرایه‌های معنوی در شعر دارند در ادامه موردبررسی و تحلیل قرار گرفته است.

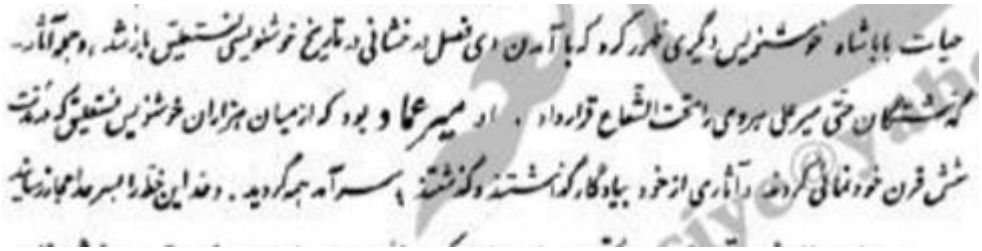
۴-۱ آرایه مبالغه (اغراق)

مبالغه توصیفی است که در آن افراط یا تفریط باشد (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۳۶). یکی از ترفندهای بسیار مهم در شعر و ادب، اغراق است و آن، افراط در توصیف کسی یا چیزی است؛ یعنی زیاده‌روی در بزرگ جلوه دادن امری یا بزرگ‌نمایی و آن‌چنان را آن‌چنان‌تر نشان دادن. ارزش بزرگ‌نمایی یک واقعیت در شعر از آنجاست که شعر هنر تجسم بخشیدن به عواطف با ابزار زبان است. پس هنگامی‌که عاطفه‌ای مانند اندوه، شادی، عشق، نفرت و غیره بسیار شدت و غلیان یافته باشد، بهترین وسیله تجسم بخشیدن به این‌گونه عواطف، یاری‌گرفتن از اغراق است (وحیدیان، ۱۳۹۰، ص. ۱۰۷). در خط نستعلیق نیز می‌توان معادل این آرایه را به این صورت مشاهده کرد که گاهی کلمات کلیدی یعنی کلماتی که هنرمند تأکید بیشتری از لحاظ معنایی یا بصری بر روی آن‌ها دارد بزرگ‌تر نوشته می‌شوند، مثلاً کلمه **الله** یا اسامی ائمه (ع) معمولاً با قلمی بزرگ‌تر از سایر کلمات نوشته می‌شود (شکل ۱ و ۲)

شکل ۱: کلمه الله با قلم درشت‌تر نوشته شده است. اثر امیرخانی، مأخذ: URL1.

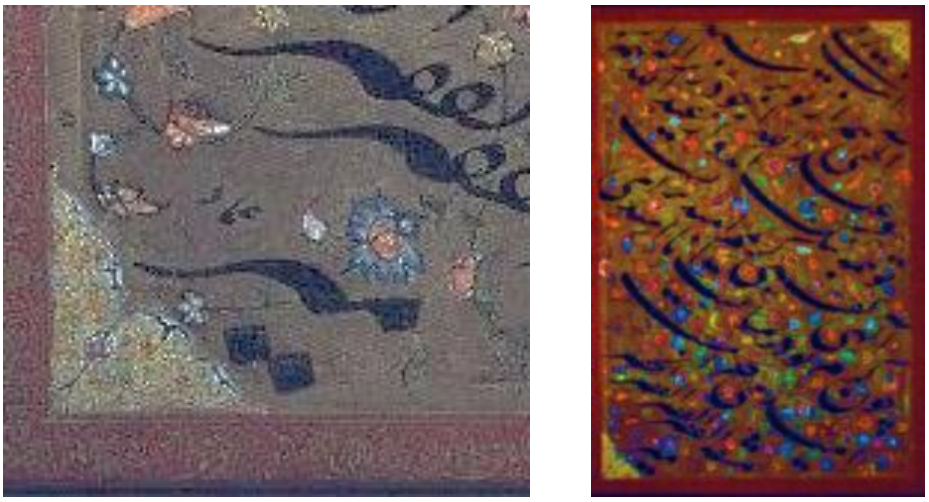
شکل ۲: کلمه علی که در بالای کلمات دیگر و با ی معکوس نوشته شده بزرگ‌تر است. اثر امیرخانی، مأخذ: (امیرخانی، ۱۸۲، ص. ۱۳۸۰)

و یا در برخی از آثار کتابت نام برخی از افراد با قلم کمی بزرگ‌تر نوشته شده است، مثلاً در کتاب اطلس خط جایی که کاتب به نام میرعماد می‌رسد قلم بزرگ‌تر می‌شود تا برجسته بودن جایگاه و شخصیت میرعماد بیشتر به چشم بیاید (شکل ۳). البته عکس این موضوع هم وجود دارد، جایی که مفاهیم عجز و کوچک شمردن مدنظر باشد. در قطعه‌ای استاد امیرخانی در اهمیت مقام میرعماد و کوچک شمردن خود و دیگران در مقابل او، برای کلمات نقطه نمی‌گذارد و به‌نوعی عجز را نشان می‌دهد و یا افرادی را که در تاریخ و فرهنگ ایران و جهان منشأ شر و منکر بوده‌اند به‌نوعی ناقص‌نویسی می‌کند. در شکل شماره ۴ که اثری از میرعماد است، نام خطاط با قلمی بسیار کوچک‌تر از بقیه متن نوشته شده که با توجه به مفهوم متن می‌تواند نمایانگر خضوع هنرمند و نشانی از کوچکی او در برابر پروردگارش باشد.



شکل شماره ۳ کتابت اثر فضائلی

مأخذ: (فضائلی، ۱۳۶۲، ص. ۵۲۳).



شکل شماره ۴ سیاه‌مشق اثر میرعماد، مأخذ: (فردی، ۱۳۸۱)

نکته قابل‌توجه دیگر این‌که در خوشنویسی برای تأکید روی یک کلمه معمولاً آن را در مرکز و یا در نقاط طلایی اثر قرار می‌دهند؛ اما در شعر یا نثر ادبی برای تأکید بر یک موضوع آن را معمولاً در پایان جمله مطرح می‌کنند و درواقع با ختم کلام به آن مطلب، تأثیرگذاری ذهنی بیشتر می‌شود.

۴-۲ آرایه تجسم

این آرایه در شعر انواعی دارد:

الف) و آن عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به‌وسیله تشبیه مضمر است.

در باطن من جان من از غیر تو ببرید　　محسوس شنیدم من، آواز بریدن
(مولانا)

انفصال معنوی را به انفصالی مادی که صدای آن قابل‌شنیدن باشد تشبیه کرده است.

ب) بیت یا مصراعی از بیت، حالت تابلوی نقاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند.

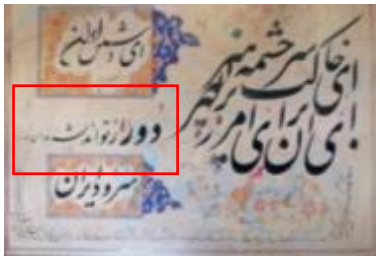
عشق تو آورد شراب و کباب　　عقل به یک گوشه، نشستن گرفت
(مولانا)

در بیت زیر هردو نوع الف و ب وجود دارد:

هســـت طـومـار دل مـن بـه درازی ابـد بر نوشـتـه ز سـرش تـا بن پـایـان تو مرو
(مولانا)

دل پر از آرزوی وصال را به طومار پیچ‌درپیچ بی‌پایان مکتوبی تشبیه کرده است که از آغاز تا پایان آن نوشته شده است: تو مرو. (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۳۹).

هنر خوشنویسی هنری دیداری یا تجسمی است اما گاهی خطاطان تأکید بیشتری روی ویژگی‌های بصری حروف و کلمات و یا نوع چیدمان کلمات برای ایجاد ترکیب کلی اثر دارند و از این ویژگی‌ها برای ایجاد نوعی تصویر که با موضوع متن مرتبط است استفاده می‌کنند و درواقع به‌نوعی، تصویری از متن ارائه می‌کنند که بی‌شباهت به ترفند تجسم در شعر نیست. مثلاً در قطعه شکل شماره ۵، هنرمند کلمات قسمت «دور از تو اندیشه بدان» را کم‌کم کوچک کرده تا نوعی از دور شدن را تداعی کند. یا در شکل شماره ۶، نوشتن کلمه لبخند به حالت کشیده به لحاظ تصویری خود لبخند را تداعی می‌کند. در شکل شماره ۷، نیز فرم نوشتن کلمه غنچه در بالای قطعه شباهت به خود غنچه دارد.



شکل ۵؛ قطعه اثر امیرخانی، مأخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰، ص. ۴۹)

شکل ۶؛ قطعه اثر امیرخانی، مأخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۰، ص. ۵۴)

شکل ۷؛ قطعه ترکیبی اثر امیرخانی، مأخذ: (URL 3)

۴-۳ آرایه حرف‌گرایی

یعنی تشبیه به شکل و موقعیت حروف الفبا:

زلف تو را جیم که کرد؟ آن‌که او — خال تو را نقطه آن جیم کرد
(رودکی)

تا به بالا تو راست چون الفی — ما چو لامیم در میان بلا
(کمال خجندی) (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۴۰).

درواقع این آرایه ادبی نشان‌دهندهٔ تأثیر هنر خوشنویسی بر ادبیات و رابطهٔ تنگاتنگ و نزدیک شاعران و خوشنویسان با یکدیگر است. در این زمینه کارهای پژوهشی فراوان انجام شده است که تحقیقات شیمل (۱۳۸۹) در کتاب خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، پژوهش‌های قلیچ‌خانی و کتاب اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران نوشته آزاد محمودی (۱۳۸۷) در این رابطه بسیار قابل‌توجه هستند.

شکل ۸: تصویرنگاری صورت انسان باحروف نستعلیق

با الهام از کتاب خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، مأخذ: نگارندگان

۴-۴ آرایه صدامعنایی

آوردن الفاظی که صدایشان مستمع را به منبع صوت دلالت کند:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست　　خروش از خم چرخ چاچی بخاست

ترادف خ‌ها صدای خم شدن کمان را به ذهن متبادر می‌کند.

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است

ترادف خ‌ها صدای خش‌خش برگ‌های پاییزی را به ذهن می‌آورد (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۴۶).

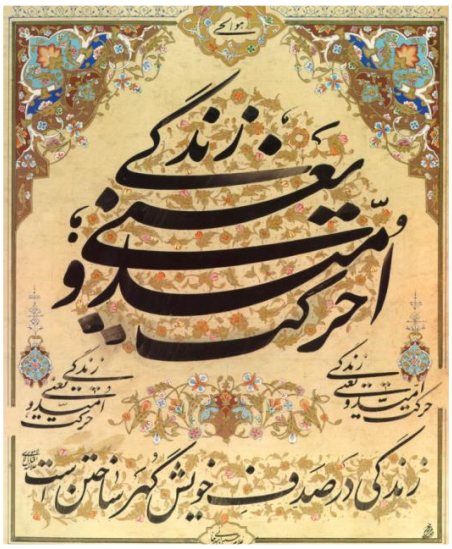
سحرگاهان نسیم آهسته خیزد　　چنان کز برگ گل شبنم نریزد

در این بیت تکرار و هماهنگی صفیر حرف‌های (س) و (ز) و دمیدگی حروف (ه) و (ح) و تکریر (ز) و طنین (م) و (ن) صدای نسیم را به گوش می‌رسانند؛ بنابراین موسیقی طبیعی حروف با معنای شعر مطابقت دارد و تأثیر شعر را در ذهن تشدید می‌کند. در این بیت حافظ:

به یاد یار و دیار آن چنان بگریم زار　　که راه و رسم سفر از جهان براندازم

حروف (اد) و تکرار (آر) گویی مویه سر می‌دهند.

در خوشنویسی نیز گاهی فرم نوشتن یک حرف می‌تواند حسی متناسب با متن را در مخاطب ایجاد کند که در برخی از آثار از این ویژگی استفاده شده است. مثلاً در شکل ۹ هنرمند با زیرکی، تمام کلمات را به فرم کشیده نوشته است و به این وسیله حرکت را در تمام اثر به بیشترین شکل ایجاد کرده است که با مفهوم متن هماهنگی دارد (زندگی یعنی امید و حرکت).



شکل ۹: (قطعه اثر امیرخانی، مأخذ: امیرخانی، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۹)

۴-۵ آرایه ایهام

ایهام سخنی غیرمستقیم است. مهم‌ترین ترفند دو یا چندمعنایی است و در تعریف آن گفته‌اند سخنی است که دارای دو معنا باشد: یکی معنای دور که معنای اصلی است و دیگری معنای نزدیک. ذهن در اولین برخورد با کلام ایهام‌دار متوجه یک معنای آن می‌شود اما بلافاصله یا با اندک تأملی، ناگهان معنی دوم آن را کشف می‌کند. این تلاش ذهنی و به دنبال آن کشف، سخت شادی‌آور است. مثلاً وقتی این شعر سعدی را می‌خوانیم:

لبـــت بدیـــدم و لعلـــم بیوفتـــاد از چشـــم　　ســـخن بگفتـــی و قیمـــت برفـــت لؤلـــؤ را

ازجمله لعلم بیوفتاد از چشم این معنی به ذهن می‌آید: لب‌های تو را دیدم، آن‌ها را برتر از لعل یافتم لذا لعل برایم بی‌مقدار شد، اما ناگهان با کمال شگفتی درمی‌یابیم که معنی اشک خونین از چشم سرازیر شد نیز می‌دهد (وحیدیان، ۱۳۹۰، صص. ۱۲۳-۱۲۴).

تأثیر ذهنی یکی از قالب‌های خوشنویسی به نام سیاه‌مشق بسیار شبیه تأثیر آرایهٔ ایهام است. در اغلب سیاه‌مشق‌ها ذهن مخاطب در اولین برخورد متوجه زیبایی بصری اثر می‌شود، یعنی به خاطر نوع ارائه این آثار مخاطب ابتدا با فرم‌های تصویری حروف و کلمات و چیدمان آن‌ها روبرو است. چون اغلب سیاه‌مشق‌ها را در ابتدا به‌راحتی نمی‌توان خواند اما پس از خواندن متن، مخاطب می‌تواند هم از معنی لذت ببرد و هم از کشف آن. شکل ۱۰ اثری از

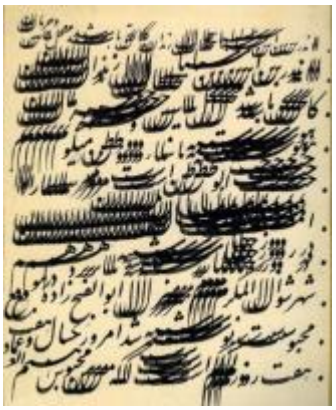
میرزاغلامرضا اصفهانی است که آثار بسیاری در قالب سیاه‌مشق خلق کرده است. هنرمند در این سیاه‌مشق که در نگاه اول قابل‌خواندن نیست اما از لحاظ بصری بسیار زیباست، نوشته است: الهی آنچه در کشکول گدایی من است، در خزانهٔ پادشاهی تو نیست و نکته جالب‌تر این‌که مخاطب با نگاه دقیق‌تر به اثر می‌تواند حتی داخل کشکول هنرمند را هم ببیند. هنرمند با زیرکی کلمه الهی و نام خودش را که در پای معشوق کوچک و به خاک افتاده است، درون کلمه کشکول جای داده است.

شکل شماره ۱۰ سیاه‌مشق اثر میرزاغلامرضا اصفهانی،

مأخذ: URL 4.

اما از لحاظ کارکرد می‌توان برخی از سیاه‌مشق‌نویسی‌ها را شبیه به آرایهٔ ابهام دانست، آنجا که شاعر سعی می‌کند تا از طریق دشوار کردن شعر با ابزارهایی مانند نمادپردازی‌های غریب و یا ساختن نمادهای شخصی و ... هر مخاطبی نتواند مفهوم شعرش را دریابد و مثلاً بتواند از سد سانسور عبور کند و یا ذهن مخاطب بیشتر درگیر شود. برخی از سیاه‌مشق‌ها نیز برای این منظور به شکلی نوشته شده‌اند که هرکسی به‌راحتی قادر به خواندن آن نباشد؛ مانند بسیاری از سیاه‌مشق‌های عمادالکتاب، ازجمله سیاه مشق شماره ۱۱ و ۱۲، که در زندان و با مضامین سیاسی و فلسفی نوشته شده است، در سیاه مشق شماره ۱۱ نوشته شده: اندرین سیاهچال زندان کالحق باشد محل یاس و حرمان پیوسته به ابناء وطن میگویم حب الوطن است مر شما را ایمان در روز چهارشنبه پانزدهم شهر شوال المکرم منزل ابوالفتح‌زاده در موقع محبوسیت نوشته شد امروز یک سال و هفت روز کم است که من محبوس هستم العبد عماد و در سیاه مشق شماره ۱۲ نوشته شده: «آخ که در این زندان مشئوم گرفتار و نمی‌توانم احوال ملال اسف اشتمال خود را شرح داده و زخم‌های دل سوخته و پاره‌های جگر گداخته‌ام را بیرون آورده به معرض نمایش گذارم ای زندگی تو چرا اینقدر شوم

هستی ای علاقه‌مند بحیات تو چقدر احمق و تا چه اندازه نادان هستی مشقه العبد المحبوس عماد الکتاب ۱۳۳۷».



شکل شماره ۱۱ سیاه‌مشق اثر عمادالکتاب، مأخذ: (کتاب مرقع رنگین).

شکل شماره ۱۲ سیاه مشق اثر عمادالکتاب، مأخذ: (عمادالکتاب، ۱۳۸۳، ص. ۹۱)

۴-۶ آرایه تضمین

آن است که شاعر یا نویسنده در میان کلام (نثر یا شعر) خود آیه، حدیث، مصراع یا بیتی را از شاعر دیگر عیناً بیاورد. هدف از تضمین: ۱) اعتبار بخشیدن به سخن، ۲) خلاصه کردن مفاهیم طولانی و گسترده و ۳) ضمانت برای اثبات ادعاست.

چه زنم چو نای هردم ز نوای ساز او دم — که لسان غیب خوش‌تر بنوازد این نوا را

همه‌شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی — به پیام آشنایی بنوازد این نوا را

بیت دوم این شعر را شهریار از حافظ تضمین کرده است.

«عاکفان کعبهٔ جلالش به تقصیر عبادت معترف که: «ما عبدناک حق عبادتک». سعدی در کلامش حدیث ما عبدناک حق عبادتک» را به‌طور کامل ذکر کرده و آرایه تضمین را به کار برده است.

در برخی آثار خوشنویسی نیز مخصوصاً در قالب قطعه چیزی مشابه آرایه تضمین اتفاق می‌افتد، آنجا که هنرمند خوشنویس متن‌های مختلف با مضامین مرتبط را در یک اثر می‌گنجاند. مثلاً شعری از حافظ با آیه‌ای از قرآن در یک قطعه نوشته می‌شوند و درواقع خطاط هست که این مفاهیم را در اثرش جمع کرده و بین آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند تا تأثیر بیشتری بر مخاطب داشته باشد. بسیاری از آثار هنرمند بزرگ معاصر غلامحسین امیرخانی از این دسته هستند،

مثلاً در کتاب منتشر شده برگ‌هایی از قرآن مجید بجز یک قطعه که منحصراً آیاتی از قرآن است و البته بر صدر آن قطعه ترجمه بخشی از آن به فارسی آمده است، در بقیه قطعات، عبارت قرآنی همیشه با شعر و نثر فارسی همراه است حتی تابلوی بسم الله آغازین با بیت نخست مخزن الاسرار نظامی همراه است؛ مانند آنچه در شکل ۱۳ و شکل ۱۴ اتفاق افتاده است.

شکل ۱۳: قطعه اثر امیرخانی،

مأخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۱، ص. ۵).

شکل ۱۴: قطعه اثر امیرخانی، مأخذ: (امیرخانی، ۱۳۸۱، ص. ۲).

۴-۷ تخلص

جلال‌الدین همایی درباره تخلص گفته است: کلمه تخلص در اصطلاح شعرا به دو معنی معمول است: ۱) نام شعری شاعر که شبیه اسامی خانوادگی است. از قبیل فردوسی، نظامی، سعدی، حافظ، جامی و امثال آن. این لقب شعری،

معمولاً کار امضای شاعر را می‌کند و در آخر غزل می‌آید. ۲) تخلص قصیده به معنی گریز زدن و انتقال یافتن از پیش‌درآمد تشبیب و تغزل به مدیحه یا مقصود دیگر... (همایی، ۱۳۷۰، ص. ۹۹). در این بخش تخلص در معنی اول مد نظر است.

بسیاری از شاعران تخلص را تنها به‌عنوان برچسب شعر و از دید هنری به‌عنوان یک واژه مرده، به کار برده‌اند، ولی برخی از این هنرمندان سخن‌گستر از این واژه بهره هنری برده‌اند، مولای روم تخلص خود را هنرمندانه در شعر آورده است. خامش یا خمش در شعر مولانا، هم فرمان ایست او در مسیر حرکت غزل است و هم تخلص او؛ و بسیار جای‌ها به‌گونه‌ای آمده است که نام شعری در نگاه نخست به چشم نمی‌آید و با اندک درنگ دریافته می‌شود:

اسحاق شو در نحر ما، خاموش شو در بحر ما　　تا نشکند کشتی تو در گنگ ما در گنگ ما

برخی از تخلص‌ها نمی‌توانند، در خدمت ذوق و هنر شعری قرار گیرند؛ مانند تخلص‌های رودکی، منوچهری، سکاکی، حقایقی و غیره. ولی برخی تخلص‌ها چون: حالی، فغانی، شیدا، امید، سایه و... واژه‌هایی هستند که چند معنی دارند و شاعر می‌تواند در شعرش افزون بر نام شعری، بهرهٔ دیگری نیز بگیرد. گفتنی است که شاعران بزرگی چون سعدی، حافظ، خاقانی، ناصرخسرو، عطار و نظامی تخلص را چنان برگزیده‌اند که این واژه نمی‌تواند در پایان شعر به‌گونه‌ای پنهان و هنری بیاید. آنان تنها از راستای تجرید و گونه‌های گوناگون رودررویی با نام شعری خود هنرآفرینی کرده‌اند، ولی اگر واژه‌های یاد شده هم می‌توانست، ایهام‌ساز و معناآفرین باشد، این هنرآفرینی در پایان شعر دوچندان می‌شد (محسنی، ۱۳۸٤، صص. ۱۰۹-۱۱۰).

در میان خوشنویسان هم تخلص و نام هنری وجود داشته که گاه خود هنرمند و گاه دیگرانی از قبیل حاکم وقت یا شاگردان و دوستداران او انتخاب می‌کردند؛ مانند پادشاه قلم (خلیل پادشاه)، قبله الخطاطین (سلطانعلی مشهدی)، خاموش (درویش عبدالمجید) و... ولی در اکثر مواقع نام خود هنرمند همراه با الفاظی مانند حقیر، عبدالمذنب، الفقیر و... که نشان‌دهنده تواضع هنرمند است به‌عنوان نوعی امضا در اثر ثبت می‌شده است؛ مانند آنچه در شکل ۱۵ و ۱۶ مشاهده می‌شود. گاهی این امضا می‌توانسته است به‌صورت به‌کار بردن عبارت خاص یا شکل خاصی باشد. مثلاً عبارت یا علی مدد است، در بسیاری از آثار میرزاغلامرضا اصفهانی وجود دارد و به‌نوعی امضای او محسوب می‌شود؛ مانند شکل ۱۷ که یکی از آثار سیاه‌مشق میرزاغلامرضا است و عبارت یا علی مدد است با قلمی ریز و با حرکتی سریع‌تر در قسمت پایین اثر نوشته شده است.

شکل شماره ۱۵
چلیپا با امضای الفقیر المذنب میرابوالبقا غفر الله ذنوبه مأخذ: URL 4.

شکل شماره ۱۶
چلیپا با امضای فقیر علی، مأخذ: URL 4.

شکل شماره ۱۷
سیاه مشق اثر میرزاغلامرضا اصفهانی، مأخذ: URL 3.

در برخی از آثار هنری نام خطاط و یا امضای او به صورتی هنرمندانه در اثر به‌کار رفته است؛ به‌طوری‌که بخشی از ترکیب اثر هنری شده است و بدون آن، اثر ناقص می‌شود. این وضعیت به‌ویژه در بسیاری از آثار سیاه‌مشق دیده می‌شود. در قطعات سیاه‌مشق (شکل ۱۸ و شکل ۱۹) نام هنرمند به‌عنوان بخشی از اثر غیرقابل حذف کردن است و به‌نوعی جنبه هنری پیدا کرده و اثر را کامل می‌کند. در قطعه چلیپای شکل شماره ۲۰، یک سطر چلیپا به ذکر نام هنرمند تعلق گرفته است و هنرمند توانسته با استفاده از حرکتی معکوس در کلمات انتهای سطر و نام خود و همچنین عبارت کتبه علی، ارتباط بصری زیبایی را بین چهار سطر چلیپا برقرار کند. آنچه در سیاه مشق میرزا غلامرضا (شکل ۱۰) ذکر شد نیز نمونه‌ای زیبا از کاربرد هنرمندانه نام خطاط در اثرش است.

شکل ۱۸

سیاه مشق اثر میرزاغلامرضا، مأخذ: URL2).

شکل شماره ۱۹

سیاه مشق اثر میرحسین، مأخذ: کتاب مرقع رنگین.

شکل ۲۰

چلیپا اثر میرعماد، مأخذ: فرهنگی، ۱۳۹۱)

محتمل است که یکی از اهداف گنجاندن نام هنری شاعران در شعرشان جلوگیری از سرقت ادبی بوده، چراکه گاهی به خاطر انسجام و پیوستگی در ابیات نمی‌توان به‌سادگی بیت تخلص را از شعر حذف کرد. چنان که «بعضی تصور کرده‌اند که تخلص به‌منزله مهری است که مالکیت شاعر را بر اثر شعری تثبیت می‌کند و به همین دلیل، هرکسی که خواسته است شعر دیگری را انتحال و سرقت کند اولین کار او تغییر تخلص آن شعر بوده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲) در مثال‌های ذکر شده اخیر در خط نستعلیق هم این مساله به‌خوبی قابل‌مشاهده است.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

آرایه‌های معنوی شگردهایی است که بین اجزای کلام، تناسبات و روابط هنرمندانهٔ معنایی به وجود می‌آورند. در تبیین شباهت آرایه‌های معنوی در شعر فارسی و معادل تصویری آن‌ها در خط نستعلیق این آرایه‌ها شامل اغراق، تجسم، ایهام، تضمین، صدامعنایی و تخلص است. اغراق، افراط در توصیف است. در خط نستعلیق گاهی کلمات کلیدی بزرگ‌تر یا به‌تناسب مفهوم، کوچک‌تر از حد معمول نوشته می‌شوند. عینی کردن امری ذهنی و تصویری کردن آن، آرایهٔ تجسم است و در خط نستعلیق هم گاهی خوشنویس با توجه به ویژگی‌های تصویری و چیدمان حروف و کلمات در

کنار هم، تصویری مرتبط با معنی را خلق می‌کند. این ترفند بی‌شباهت به ترفند تجسم در شعر نیست. در آرایه صدامعنایی، هدف آوردن الفاظی است که صدایشان به منبع صوت دلالت کند. در خوشنویسی نیز فرم نوشتن یک حرف می‌تواند حسی متناسب با مفهوم متن در مخاطب ایجاد نماید. ایهام مهم‌ترین ترفند دو یا چندمعنایی است، ایهام سخنی غیرمستقیم است. ذهن در اولین برخورد با کلام ایهام‌دار متوجه یک معنای آن می‌شود اما بلافاصله یا با اندک تأملی، ناگهان معنی دوم آن را کشف می‌کند. معادل آن در قلم نستعلیق، قالب سیاه‌مشق است در اغلب سیاه‌مشق‌ها ذهن مخاطب در اولین برخورد متوجه زیبایی بصری اثر می‌شود و پس از خواندن متن، هم از معنی و هم از کشف آن لذت می‌برد. آرایهٔ تضمین که در شعر مرسوم و متداول است در برخی آثار خوشنویسی چون قطعات که متن‌های مختلف با مضامین مرتبط در یک اثر گنجانده‌شده، وجود دارد. تخلص نام شعریِ شاعر است که نقش امضا را دارد و گاه به صورتی هنرمندانه در شعر گنجانده می‌شود. در میان خوشنویسان هم تخلص با آوردن نام خوشنویس یا به‌شکل عبارت خاص و در بسیاری موارد به‌عنوان بخشی از اثر به کار رفته است. در آرایه حرف‌گرایی تشبیه برخی حروف و کلمات به شکل و موقعیت حروف الفبا مطمح‌نظر است. درواقع این آرایه ادبی نشان‌دهنده تأثیر هنر خوشنویسی بر ادبیات و رابطه تنگاتنگ و نزدیک شاعران و خوشنویسان است.

درنهایت با استناد به تحلیل و تطبیق‌های صورت گرفته، می‌توان چنین نتیجه گرفت که خط نستعلیق و شعر فارسی علاوه بر شباهت‌هایی که از لحاظ محتوا دارند، از نظر شگردها یا ترفندهای زیبایی‌آفرین و یا به‌عبارت‌دیگر در فرم‌های ارائهٔ اثر نیز شباهت‌های فراوانی دارند. به‌طوری‌که می‌توان برای بسیاری از بدایع معنوی در شعر فارسی، معادلی بصری در خط نستعلیق پیدا کرد. این نتیجه را می‌توان جدا از مساله ذات یکسان تمام هنرها، حاصل پیوند عمیق شعر فارسی و خط نستعلیق و روابط نزدیک شاعران و خوشنویسان ایرانی در طی قرون نیز دانست.

کتابنامه

امیرخانی، غ. م. (۱۳۸۰). صحیفه هستی. چاپ اول، انتشارات کلهر.

امیرخانی، غ. م. (۱۳۸۱). چند برگی از قرآن مجید. چاپ دوم، انتشارات کلهر.

زرین‌کوب، ع. ح. (۱۳۷۱). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. انتشارات علمی.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۸۲)، روانشناسی اجتماعی شعر فارسی، بخارا، سال ۶، ش ۳۲، ۶۲-۵۲.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. سخن.

شمیسا، س. (۱۳۸۹). بدیع.چاپ بیستم، دانشگاه پیام نور.

شیمل، آ. م. (۱۳۸۹). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. اسدالله آزاد، چاپ چهارم، انتشارات آستان‌قدس.

عمادالکتاب، م. ح. (۱۳۸۳). طرفه آثار ایام زندان عمادالکتاب. سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

فردی، ح. (۱۳۸۱). آثار برگزیده استاد کل عمادالحسنی. یزدانی.

فرهنگی، ز. (۱۳۹۱). بررسی وجوه اشتراک خوشنویسی و موسیقی ایرانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، پردیس. هنرهای زیبا، گروه مطالعات عالی هنر، استاد راهنما: سیدحسام الدین سراج.

فضائلی، ح. ا. (۱۳۵۰). اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی). اصفهان: انجمن آثار ملی.

قلیچ‌خانی، ح. ر. (۱۳۷۳). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی. انتشارات روزنه.

محسنی، ا. (۱۳۸۴)، نگاهی نو به پدیده‌ای کهن (تخلص و بهره هنری از آن) ، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۲، ش ۱، ۱۱۳-۱۰۱.

محمودی، آ. (۱۳۸۷). اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

مرقع رنگین. (۱۳۶۴). مرقع رنگین، منتخبی از آثار نفیس خوشنویسان بزرگ ایران. انجمن خوشنویسان.

مشتاق، خ. (۱۳۸۶). خط و کتابت. چاپ اول، آزاد اندیشان.

میرمومنی، م. ع. (۱۳۹۲). قصه عشق ایاز. چاپ اول، کتاب آبان.

وحیدیان کامیار، ت. (۱۳۹۰). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی. پنجم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ولک، ر.، و وارن، آ. (۱۳۷۳). نظریه ادبیات. ضیاء موحد/ پرویز مهاجر، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

همایی، ج. ا. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. اهورا

یارشاطر، ا. (۱۳۸۴). خوشنویسی (مصور). امیرکبیر

وبسایت انجمن خوشنویسان ایران URL 1: http: //calligraphers.ir

وبسایت میراث میر URL 2: http: //mirasemir.com

کانال تلگرامی انجمن خوشنویسان مشهد https://t.me/akhmashad :URL 3

کانال تلگرامی آثار فاخر نستعلیق https://t.me/formenab :URL 4.

.

.