

تعیینات بدن در خوشنویسی ایرانی

بازشناسی ظرفیت‌های فیگوراتیو و فیگورال در تجربه‌های خلاقه با خط

سولماز نراقی



از قرن سوم و چهارم هجری به بعد که خط کوفی آراسته به نقوش تزئینی شد، طی سده‌ها صورت‌های گوناگونی از خط-نقش تحت عناوینی چون طغرا، مثنی (متعکس)، توأمان، مرصع، متداخل و مشبک به تاریخ خوشنویسی افزوده شدند که بعضاً از ارزش‌های فیگوراتیو برخوردار بودند. اما موضوع سخن ما در اینجا، نمودهای مستقیم و غیر مستقیم بدن در خوشنویسی ایرانی اسلامی است که یا در قالب فیگورهای جانوری و انسانی به ظهور رسیده یا همچون الگویی هندسی در ساختمان حروف به کار رفته است؛ نمود اول را ذیل «بدن عیان» و نمود دوم را ذیل «بدن نهان» بررسی خواهیم کرد.

کاربرد واژه فیگور در بحث از خوشنویسی مستلزم تعریف کوتاهی از این اصطلاح در نظریه هنری معاصر و بررسی تفاوت دو واژه فیگوراتیو و فیگورال است. فیگوراتیو و فیگورال هر دو صفت‌هایی هستند که از اسم فیگور ساخته شده‌اند. فیگور، هم به پیکره قابل لمس و عینی اطلاق می‌شود و هم به تصویر یا بازنمایی آن به دست هنرمند. رد این معنای دوم را باید در ریشه لاتین این لغت جستجو کرد: فعل *fingere* در لاتین، به معنی مدل دادن، شکل بخشیدن یا قالب ریختن بوده است. در ادبیات، *figure of speech* به معنای صنایع بدیعی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، و مجاز است. هنگامی که از صفت فیگوراتیو استفاده می‌کنیم، فیگور را به مثابه امری ملموس در نظر می‌گیریم اما اصطلاح فیگورال (تمثالی/تمثیلی) ناظر است بر جنبه‌ی سمبلیک فیگور. هنر فیگوراتیو، بر پایه بازنمایی مستقیم اشیا شکل گرفته است به نحوی که تصویر شیء یادآور واقعیت آن در جهان بیرون باشد. اما فیگورال هم در هنر و هم در ادبیات، به معنی تمثیلی یا رمزی و منظور از آن، بیان چیزها از طریق تمثیل است. بدین ترتیب بر دلالتی نوعی، مثالی و عام مبتنی است، نه لغوی، دقیق و خاص. قصص کتاب مقدس، و اسطوره‌ها، شمایل‌های هنر مسیحی و همچنین هنر قرون وسطی همگی فیگورال هستند.^۱ با این دید نگارگری ایرانی همچون تمامی تجربه‌های نقاشانه با خط علی-الاصول، فیگورال محسوب خواهند شد. اما مقاله حاضر، در طبقه بندی میراث تاریخی خوشنویسی ایرانی، بازنمایی اندام حیوان یا انسان به وسیله حروف را خوشنویسی «فیگوراتیو» خوانده و می‌کوشد تا نقاط همپوشای ساحت فیگوراتیو و فیگورال را در این آثار نشان دهد.

توجه به این نکته ضروری است که در طبقه بندی پیرس از انواع نشانه، حروف به طور کلی در ردیف نشانه‌های نمادین یا سمبلیک قرار می‌گیرند و با این تعریف می‌توان آنها را فیگورال قلمداد کرد. در همین طبقه بندی، نشانه‌های آیکونیک (که در فارسی به شمایل‌ی ترجمه شده)، مصداق نمودهای فیگوراتیو اند. چرا که «بر اساس شباهت نشانه با موضوع استوارند. همچون تصویری از کسی یا چیزی (عکس، نقاشی فیگوراتیو و ناتورالیستی، ماکت ساختمان، مدل‌ها و نقشه‌ها). اما نشانه‌های نمادین، بر قراردادهای نشانه‌شناسیک استوارند. همچون نشانه‌های زبان‌شناسیک (گفتاری و نوشتاری). با این همه پیرس نشان داد که در کامل‌ترین نشانه‌ها همواره آمیزه‌ای از سه جنبه شمایل‌ی، نمایه‌ای و نمادین یافتنی است.» (احمدی، ص ۴۳ تا ۴۶)

ایروین جمیل اشیک، که در مقاله‌ای تحت عنوان شمایل‌بودگی خوشنویسی اسلامی در ترکیه،^۲ این هنر را از منظر نشانه‌شناسی پیرسی مورد مطالعه قرار داده، می‌گوید به طور کلی «خوشنویسی اسلامی عمیقاً پلی سمیک یا چندنشانه‌ای است: در سطح مقدماتی، از حیث پیوند با معنای متن نوشتاری (اعم از تحت اللفظی یا استعاری، ضمنی یا مستقیم) نمادین یا سمبلیک است و در سطح بالاتر، به مثابه هنر تجسمی، جنبه شمایل‌ی یا آیکونیک پیدا می‌کند. او می‌گوید: در حالی که باز نمود شمایل‌ی یا آیکونیک، غالباً با نوشتن در تضاد است، اما نوشتار گاه می‌تواند کیفیتی آیکونیک پیدا کند و در خوشنویسی اسلامی بعضاً چنین می‌شود». هنری که برخی آن را به دلیل اهمیت و گستره کارکردهایش در سرتاسر مرزهای عالم اسلام نوعی شمایل‌نگاری اسلامی قلمداد

¹ - <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/figurativefigural/>

²-The iconicity of Islamic calligraphy in Turkey, IRVIN CEMIL SCHICK

کرده و بر آنند که «در بررسی تطبیقی هنر مقدس، شمایل های مسیحی را نه با نگارگری اسلامی که با خوشنویسی قیاس باید کرد». (نصری، ص ۱۲)



بدن عیان

تجربه های خلاقه با حروف در تاریخ خوشنویسی ایرانی-اسلامی، هم وجه فیگوراتیو داشته اند، هم فیگورال. آثاری که به وضوح پیکره یا اندامی را به وسیله خط باز نموده اند اگرچه در نگاه نخست فیگوراتیو به نظر می رسند گاه از رهگذر دلالت های ضمنی، ذهن را به «ساحت پنهان معنا» یعنی به قلمرو فیگورال هدایت می کنند.

به طول مثال مرغ که یکی از رایج ترین نمونه های خوشنویسی فیگوراتیو به شمار می رود، از جنبه ای سمبلیک یا فیگورال نیز برخوردار است. «مرغ» نقشمایه ای کلیدی در ادبیات، نگارگری و خوشنویسی ایرانی است که رد آن را باید از فروهر باستانی، تا گل و مرغ صفوی، مرغ بسم الله ها و نقاشی خط های معاصر پی گرفت. میان تعینات مرغ در هنرهای تجسمی و معانی رمزی آن در ادبیات عرفانی و حماسی نسبتی انکارناپذیر برقرار است. چه این مرغ، سیمرغ شاهنامه باشد، چه سی مرغ منطق الطیر، چه طوطی مثنوی باشد چه «مرغ سحر» دهخدا یا بهار، رابطه ای سمبلیک با جان اسیر آدمی دارد. حافظه تاریخی ما چنان انباشته از معانی سمبلیک مرغ و کهن الگوهای وابسته به آن است که دانسته یا ندانسته، اولین بیانیه رادیکال هنر معاصر برای دهن کجی به سنتی که سخت فرسوده و فرساینده می انگارد، نام خود را «خروس جنگی» می گذارد و نشانی که بر پیشانی ادبیات پیشرو فارسی حک می شود طرح خطی جغد بدشگونی موسوم به «بوف کور» است و در زمستان ۱۳۳۰، اوایل روی کار آمدن دکتر محمد مصدق، نیما یوشیج بر قله شعر مدرن فارسی، از مرغ آمینی سخن می گوید که «گوش پنهان جهان دردمند ماست»، و «زبان با درد مردم می-گشاید» تا به «خلق» نوید رهایی بدهد.

بسم الله هایی که به شکل مرغ نوشته شده اند نیز برآیندی از این تعبیر رمزی اند. بسمل شدن در زبان فارسی به معنای ذبح شدن و کشته شدن است و وجه تسمیه اش به زبان آوردن عبارت بسم الله الرحمن الرحیم در هنگام ذبح. مرغ بسمل، یکی از ترکیبات رایج و پرکاربرد در ادبیات کلاسیک فارسی ست. نوشتن عبارت بسم الله به صورت مرغ، می تواند نتیجه ضمنی برخورد نمادین با مرغ همچون آن جان به تنگ آمده باشد که با کلید بسم الله بال می گشاید تا به رستگاری دست یابد.

زیر تیغ از مرغ بسمل پرفشانی یادگیر

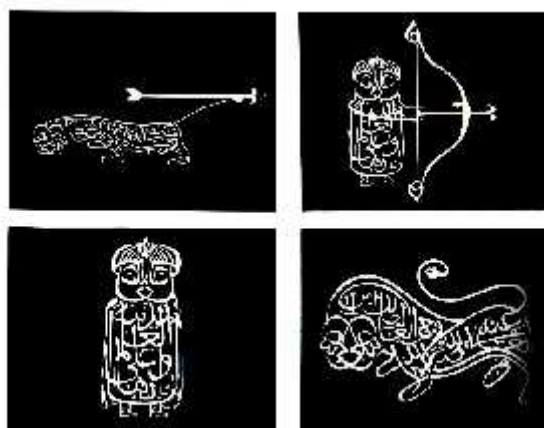
از سبکروحان نصیحت بی گرانی یادگیر

(صائب)

همچنین تصویر شیر، که هم به امام اول شیعیان علی (ع) -حیدر کرار، اسدالله - اشاره می کند و هم تمامی دلالت های نمادین شیر در فرهنگ ایران باستان را به یاد می آورد.



مرغ بسم الله، قرن هفدهم میلادی، متعلق به موزه پرگامون



نباید از یاد برد که به طور کلی خط در سپیده دم خود چیزی جز تصویرنگاری نبوده است. اگر سیر تطور نوشتار را از تصویرنگاشت ها، اندیشه نگاشت ها (لوگوگرام ها و هیروگلیف های مصر باستان)، تا الفبای آوانگار دنبال کنیم خواهیم دید که نظام های نوشتاری در روند تکاملی خود از بازنمایی تمام یا بخش هایی از یک «پدیدار» به ثبت علائم آوایی «گفتار» حرکت کرده اند. اما همان گونه که خطوط چینی و هیروگلیف های مصری صرفاً تصویرنگاشت نبوده و بعضاً از ارزش های آوایی برخوردار بوده اند، الفبای آوانگار نیز هرگز از میل به مصور سازی خلاصی نیافته و تصویرگری با خط در قالب انواع تجربه های هنری به حیات خود ادامه داده است. با این همه گرایش های تصویری در خوشنویسی ایرانی-اسلامی را بیشتر به ممنوعیت شمایل نگاری در این دین نسبت داده اند. صدور چنین حکمی از یک طرف مستلزم نادیده گرفتن تاریخ طولانی شمایل هراسی **iconophobia** و شمایل شکنی **iconoclasm** در یهودیت و مسیحیت کاتولیک است و از طرف دیگر، چشم پوشیدن بر بخش اعظم تجربه های بازنمایانه و اروتیک هنر اسلامی. این همه را اگر علاوه کنیم به اهمیت خط در فرهنگ بصری ایران پیش از اسلام و بستگی تاریخی آن با

تصویر، و نیز به یاد آوریم تاثیر ایرانیان را بر شکل گیری و تکامل خط عربی^۳ به درک عمیق تری از پیوند خط و نقش در این حوزه تمدنی دست خواهیم یافت. ایرانیان در مقطعی از تاریخ طولانی کتابت خود، هفت گونه خط داشته اند که آنها را دبیره می‌نامیدند. آنان «برای منظوره‌های گوناگون از این خطوط متفاوت استفاده می‌کردند. «این مقفع گوید: ایرانیان را هفت گونه خط است که یکی از آنها به نوشتن دین اختصاص دارد^۴... خط دیگری نیز دارند که به آن «ویش دبیره» می‌گویند و سیصد و شصت و پنج حرف دارد و با آن (فراست) آثار قیافه و زجر (تفأل و مانند آن) و شرشر آب و طنین گوش و اشارات چشم و چشمک زدن و ایماء و اشاره و امثال آن را می‌نویسند (ابن ندیم، ص ۲۲) به عبارت دیگر، ایرانیان از جمله فرهنگ‌هایی هستند که از دیرباز شکل را در بیان محتوا دخیل می‌دانسته‌اند. « (هاشمی نژاد، ص ۲۶۶)

بدن نهان

می‌گویند میرعلی تبریزی نستعلیق را با الهام از پرواز پرندگانی ابداع کرد که یک شب در خواب دیده بود. از یاد نبریم که همین ارجاع به رویا، خود شیوه‌ای برای مشروعیت بخشی به آفرینش بشری ست از طریق انتساب آن به غیب که همزمان، به هنرمند همچون واسطه دو عالم لاهوت و ناسوت صورتی پیامبرگونه می‌دهد. سپس فیگور پرنده (که خود استعاره‌ای از انسان است) تبدیل به مرجع تصویری مشروعی برای نستعلیق می‌شود. در یک نگاه جامع‌تر می‌توان گفت فرم‌های بنیادین خطی چون نستعلیق بر پایه فهمی درونی از اندام موجود زنده و در رأس آن انسان، شکل گرفته‌اند و به هیچ رو دور از ذهن نیست اگر میان آن نگرش تأویلگرانه که سده‌ی هشتم هجری از خلال اندیشه‌های فضل‌الله استرآبادی ملقب به حروفی به اوج خود می‌رسد با ذوق زیباشناسانه‌ای که نرم نرم به شکوفایی نستعلیق در سده هشتم و نهم هجری منجر می‌شود پیوندی درونی برقرار باشد. باور به اصالت هستی‌شناسانه و کیفیت اسرارآمیز حروف، میراثی است به جا مانده از فرهنگ‌های کهنی چون بابلی، یونانی، ایرانی، یهودی (به‌ویژه قبالی) و حکیمانی چون هرمس و فیثاغورس که شیعیان، به‌ویژه فرقی چون اسماعیلیه، حروفیه، بکتاشیه و حتا فیلسوفان و معتزله از آن بهره برده و چیزی به آن افزوده‌اند. به نظر می‌رسد که خوشنویسی ایرانی در روند توسعه هنری خود حتا آنجا که مستقیماً درگیر تصویرگری با حروف نبوده، فرمول-های زیبایی بصری را از اندام انسان و جانداران دیگر اخذ و آن را به‌الگویی در طراحی حروف بدل کرده است.

- تاریخ تحول و تغییر خط در قرن اول هجری در ایران بسیار پیچیده و مبهم است. خطی که به نام‌های مدنی و یا مکی و یا کوفی در آغاز اسلام در خطه‌ی عربستان معمول و رواج یافت - تا آنجا که مورخان صدر اول اسلامی گزارش می‌دهند - ریشه و اساس و پایه‌اش از خط مسند یا حفیری است که از شهر انبار و عمان که هاماوران باشد به عربستان راه یافته است. لغات‌السامیه می‌نویسد که خط مسند منسوب به مردم یمن بوده و مردم یمن آن خط را از ایرانیان گرفته بوده‌اند. آثاری که از خط مسند به دست آمده است، چند سنگ‌نیشته است از جمله، سنگ گور ثابت بن یزید که به سال ۴۴ هجری نقر شده و این همان خط معقلی است. هم‌چنین، خطی که به نام خط کوفی در آغاز قرن اول هجری در عربستان معمول بوده، همان خط مسند یا حصیری است که کتیبه‌های ام‌الجهال معروف به کتیبه‌ی ملک تنوخ که به سال ۲۷۱ پیش از هجرت نقر شده و کتیبه‌ی النماره که در حدود ۳۵۰ سال پیش از هجرت تاریخ دارد، با آن نوشته شده‌اند. با توجه به این خطوط در می‌یابیم که اطلاق خط کوفی به خط قرآن‌هایی که از قرن دوم و سوم هجری به دست آمده، کاملاً اشتباه است و این دو خط هیچ‌گونه شباهت و نزدیکی به یکدیگر ندارد. چنان‌که خواهیم گفت این خط نام دیگری دارد و برگرفته از خطوط ایرانی است، زیرا تعدادی از حروف این خط با خط پهلوی هم‌سانی دارد و نشان می‌دهد که خط مسند یا کوفی برگرفته از خط پهلوی است. خط مسند و یا به تعبیری دیگر، کوفی، چون از خطوط ابتدایی و نوشتن آن بدون علایم صوتی و نقطه و بر سطوح فرار است، نوشتن و فراگرفتن آن بسیار دشوار می‌بود و از همین سبب و جهت در آغاز اسلام، آشنایان به خط در سرزمین عربستان - به نوشته‌ی مورخان عرب - از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کردند، و از همین رهگذر تا حدود هفتاد هجری، مکاتبات دفاتر دیوانی خلافت اسلامی همه با خطوط مختلف دوره‌ی ساسانی بوده و نویسندگان آن هم‌دیران ایرانی بوده‌اند. تنها قرآن مجید را با خط مسند یا کوفی می‌نوشته‌اند و بهترین دلیل، بر صحت این مدعا آن است که از نیمه‌ی نخست قرن اول هجری، هیچ فرمان و نامه‌ی ایرانی به خط مسند یا کوفی در دست نیست. دکتر رکن‌الدین همایون فرخ، خط و خوشنویسی، به نقل از کتاب «چهل گفتار از چهل استاد در ایران‌شناسی برگرفته از مجله افراز (نامه درونی انجمن فرهنگی ایران زمین)، شماره هفتم، پاییز ۱۳۸۳

- البته تعداد این خطوط را بیش از این هم ذکر کرده‌اند. «دین دبیره، واسف‌دبیره، گشته‌دبیره، نیم‌گشته‌دبیره، آهام‌دبیره، فرورده‌دبیره، ونیشن‌دبیره، شاه‌دبیره رازربیره، شهر هماره‌دبیره، روانکان هماره‌دبیره، گنج هماره‌دبیره، هوزوارشن‌دبیره، هوریانی‌دبیره یا سریانی، خط مانی و خط پارسی.

رساله راحه الصدور و آیه السرور در بحث از قواعد خوشنویسی، نسبت الف را با قامت انسان مثل نموده و آورده است: «و در حرف الف، سخن بسیار است و بزرگان گفته‌اند قد آن چون مردی باید که راست بایستد و اندک مایه در پشت پای خود می نگرد...» (بلخاری، ص ۱۲۰)

بی شک برداشت‌های باطنی از حروف بر گسترش ظرفیت‌های فیگوراتیو و فیگورال خوشنویسی موثر بوده و طی سده‌ها، در حوزه تمدنی وسیعی از ایران تا آسیای صغیر به آفرینش‌های هنری ارزشمندی شکل داده است. پیوند هندسه حروف با فرم اندام در خوشنویسی اسلامی، برخاسته از میل به احراز عالی‌ترین مرتبه کمال است که در جمال الهی و تجسد زمینی آن، یعنی انسان مندرج است. «میان شیعه قرن دوم این حدیث نقل می‌شد که خدا، انسان را به صورت خود یا به صورت رحمن آفرید». (الشیبی، ص ۲۷) بعدها پیروان جنبش حروفیه نیز بر این عقیده که آدم وجه الله است تاکید ورزیدند و به نظر می‌رسد که در این باور از مسیحیت تاثیر پذیرفته باشند.^۵ در مسیحیت شرقی «تصویر الهی کامل، صورت انسانی مسیح است و کلمه خداوند در جسم عیسی ناصری به تجسد در می آید.» (امیرنصری، ص ۱۳۹)

حروفیان ایرانی هم برای اسم شأنی همسنگ و برابر با مسمی قائل بودند. به باور آنان «خداوند در کلام خویش-یعنی قرآن- و در اسماء موجودات پدیدار گشته است. این ظهور دوم عبارت است از : اولاً-اصوات، و ثانیاً-حروف.» (جلالی پندری، ص ۱۵)

اگر حروف و اعداد تجسم رازآلودی از ذات الهی باشند و انسان جلوه‌ی اعلاّی جمال الهی، به تبع، میان شکل حروف و صورت ظاهری انسان نیز رابطه‌ای زیباشناختی برقرار خواهد شد. از طرفی «اگر خداوند هستی را با دم خود خلق می‌کند، آدمی نیز با دم خود سخن می‌گوید. به بیان دیگر، زبان تقلیدی از عمل الهی آفرینش است. ابن عربی معتقد است مراتب اصلی یا وجوه کلی سازنده‌ی هستی از عقل اول یا «قلم» آغاز می‌شود و با مرتبه‌ی انسان کامل خاتمه می‌یابد.» (بورکهارت، ص ۱۸) هنگامی که عمل نوشتن به استعاره‌ای از خلقت بدل می‌شود و حروف به استعاره‌هایی از صنع الهی و احسن آنها یعنی انسان، بدیهی و طبیعی خواهد بود اگر حروف نیز ملهم از نمونه نوعی اندام، مهندسی یا سازمان دهی شوند.

من مظهر نطق و نطق حق، ذات من است/ در هر دو جهان صدای اصوات من است
از صبح ازل هر آنچه تا شام ابد/ آید به وجود و هست ذرات من است

*

آئینه جم عبارت از روی من است/ واللیل اذا کتابت از موی من است
گر عارف سر قاب قوسین شده/ میدان که دو حرف نون ابروی من است

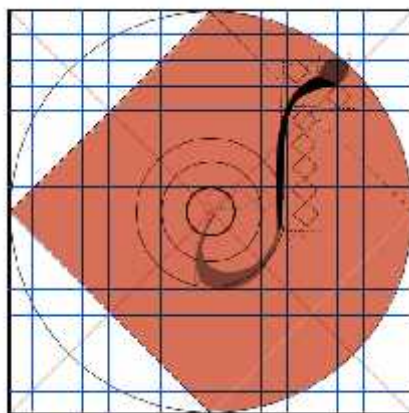
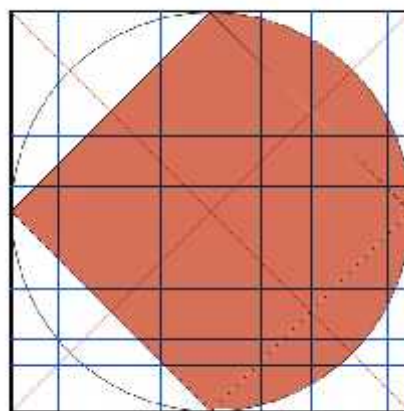
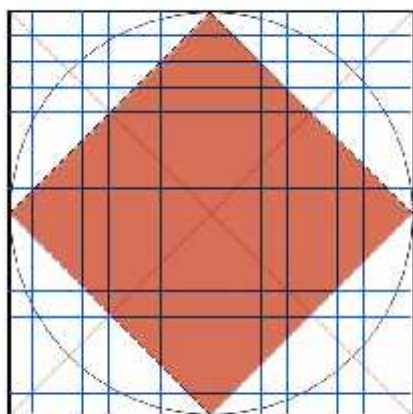
(عمادالدین نسیمی)

جمله معانی رمزی که برای حروف و اعداد منظور شده است، به انضمام پیچیدگیهای فرمی که را خواندن متن را دشوارتر می‌کنند، خود بر شکوه، حرمت و قداست خط می‌افزایند.

اسرار آفرینش در اسم اعظم خداوند نهفته است و هر که بدان دست یابد رموز آفرینش را فهم کرده است. با این همه اسم اعظم، مظهر غیب بزرگ است. نام خداوند همچون خود او نه بر کسی رو نمایانده و نه بر زبانی جاری شده است. نام اعظم، نامی است که از فرط عظمت در ساحت مادی هستی نمی‌گنجد و از این رو تنها می‌توان با علائم و نشانه‌هایی از آن روبرو شد. چهره حقیقت، به سیاق همین مستوری است که پیوسته در نقاب می‌ماند و فقط گه گاه لمحهای از خود را به جویندگانش می‌تاباند. در سایه همین پیچیدگی ست که وجه فیگوراتیو و فیگورال خوشنویسی ایرانی مدام در حال تحویل نقش خود به یکدیگرند.

- دو دین یهودی و مسیحیت در افکار سید فضل الله بی تردید تاثیری بسزا داشته اند. مسیحیت و شخص مسیح در فضل الله برای دعوتی که داشت موثر بوده است. حتا اگر به جمله اول انجیل یوحنا رجوع کنیم این چنین می‌خوانیم ؛ در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود . این جمله را می‌توان وحی کاملی برای فضل الله در رابطه با عنوان فلسفه و عقایدش تفسیر کرد.(عطا ابراهیم راد، بکتاشیه، ص ۲۲)

در میان خطوط اسلامی، موفق‌ترین الگوبرداری از اندام، در «نستعلیق» رخ داده است. تعیینات بدن در نستعلیق را هم از خلال ساختار هندسی حروف، و هم شیوه‌های صورت‌بندی اجزا در فضای کلی اثر می‌توان جستجو کرد. پارادایم فضا در نستعلیق الگویی بسیار متعادل و متکامل است. نستعلیق تلاشی است در جهت تحقق آرمان «تعادل». نقطه نستعلیق، شکلی ست مرکب از نیم دایره و نیم چارگوش. با ترسیم شبکه یا گریدی^۶ برای نقطه نستعلیق، می‌توان رد تمامی حروف را در درون نقطه پیدا کرد. در منابع آموزشی خوشنویسی از دیرباز، نقطه متر و معیار اندازه‌گیری حروف بوده است. اما خود نقطه به عنوان اولین نشانه یا ردی که از قلم به جا می‌ماند همچون زهدانی قادر است تمامی حروف را درون خود جای دهد. در واقع پارادایم کلی فضا تحت تاثیر فرم نقطه است که بنا نهاده می‌شود. تجزیه و تحلیل نقطه نستعلیق و نوع دیالوگی که میان مربع و دایره در آن برقرار است و نسبت آن با فیگور انسان، خاصه شباهت‌ها و تفاوت‌هایش با الگوی مرد ویتروین موضوع مقاله ای مبسوط و مستقل از بحث حاضر است. اما نمودارهای زیر محض اشاره در این مقاله کافی به نظر می‌رسد.



⁶ -grid

نستعلیق را ترکیبی از دو لغت نسخ و تعلیق دانسته اند. نیمه زاویه دار و منحنی نقطه هر کدام یکی از دو روح مندرج در این خط را نمایندگی میکنند. حروف، همزمان تحت فرمان هر دو نیمه شکل نهایی به خود گرفته اند. چنین به نظر می‌رسد که نستعلیق، حاصل جمع دو الوهیت آپولون و دیونیزوس است: نسخ، روح آپولونی نستعلیق و تعلیق، روح دیونیزوسی آن است. در حقیقت نستعلیق با ترکیب سنجش پذیری و نظم آپولون، و هرج و مرج و شوریدگی دیونیزوس، آرمان تعادل را تحقق می‌بخشد.



جالب است که دوران اوج نستعلیق همزمان است با نیمه نخست سده نهم یعنی ظهور مکتب هرات تحت حمایت دربار تیموری به خصوص در دوران وزارت امیرعلیشیر نوایی. از نتایج درخشان این دوران ظهور نقاش بزرگی به نام کمال الدین بهزاد است. در نقاشی‌های مکتب هرات، «چیره دستی در پیکرنامایی ارتقاء می‌یابد و طراحی از صحت بیشتر برخوردار می‌شود.» (اشرفی، ص ۵) اشعاری که به خط نستعلیق در حاشیه این نگاره‌ها کتابت شده‌اند، بر شباهت فیگورهای انسانی با حروف گواهی می‌دهند. در پارادایمی که اصول زیباشناختی خط ذیل آن فهمیده می‌شود، آرایش صفحه خود، برداشتی از هندسه مثالی گیتی ست و کاتب به مثابه عالم این فن شریف، سوژه شناسای عالم است که در مرکز این قلمرو کرانمند واقع شده. خوشنویسی ایرانی-اسلامی به برداشت ناب‌گرایانه‌ای از جمال متکی ست که با جلال، شکوه و قدرت، آمیزشی وجودی دارد. بازتاب این آمیختگی هم در «بدن عیان» و دلالت‌های سمبلیک آشکار می‌شود و هم در «بدن نهان» و ارزش‌های فیگوراتیوش. بر این قرار، بررسی تحولات خط فارسی، به ویژه نستعلیق، و تاریخ استحالتهای بدن در لایه‌های زیرین آن، سرگذشت تزیینات و ملالت‌های تمدن ایرانی را به موازات دستاوردهای درخشان آن، به تصویر می‌کشد.



منابع:

- ابراهیم راد، عطا ، سیر تاریخی طریقه بکتاشیه، نشر ثالث، چاپ اول، ۱۳۸۹
- احمدی، بابک ، از نشانه های تصویری تا متن، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۱
- اشرفی، م.م. ، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روئین پاکباز، نگاه، ۱۳۶۷
- الشیبی، کمال مصطفی ، تشیع و تصوف، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، امیرکبیر، ۱۳۷۴
- بخاری، حسن ، هندسه خیال و زیبایی، فرهنگستان هنر، زمستان ۱۳۸۸
- بورکهارت، تیتوس، نجوم کهن در آموزه های ابن عربی، ترجمه لیلی کبریتچی و مهدی حبیب زاده، نشر مولی ۱۳۹۳
- جلالی پندری، دیوان عمادالدین نسیمی، نشر نی، ۱۳۷۲
- شایگان، داریوش ، بت های ذهنی و خاطره ازلی، نشر امیرکبیر، ۱۳۷۱
- نراقی، سولماز، آن نیمه دیگر، مجله الف، شماره ۸۶، آذر و دی ۱۳۹۰
- نصری، امیر ، حکمت شمایل های مسیحی، نشر چشمه، چاپ اول ، پاییز ۱۳۸۸
- هاشمی نژاد، علیرضا ، نقش عرفان و تصوف در تحولات خوشنویسی ایرانی در قرن های هفت تا نه، مجله مطالعات ایرانی، شماره ۱۷

IRVIN CEMIL SCHICK , The iconicity of Islamic calligraphy in Turkey
<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/figurativefigural/>