Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

The Disparity of Literature and Calligraphy in the Speed of Representing Social Changes

(Based on the Poetry and Calligraphy Works of Morteza Qoli-Soltan Shamloo and Darvish Abdul Majid Taleghani)

Azad Mahmoudi[1]✉, Najmeddin Jabbari[2]

1. PhD in Persian language and literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. and Professor of the Iranian Calligraphers Association, Iran. E-mail: azadmahmodi92@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: njabari@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66751.3787

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 13 April 2025
Received in revised form 8 July 2025
Accepted 15 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
non-contemporary nature, social developments, exaggeration, Shekaste-Nastaliq, Indian style.

ABSTRACT

Literature and calligraphy, as two abstract-imaginary systems influenced by each other, with centuries-old associations and interactions and many structural commonalities in form and appearance, both arise from social-historical macro-trends that lead to the change of society's standard taste; However, a detailed analysis of the works of calligraphy and literature elites leads us to the surprising conclusion that the most common structural features between these two fields can be found in the works of calligraphers and poets who were not contemporaries. These inconsistencies are sometimes seen in examples such as Hafez and Mir Emad, with a gap of more than two centuries, and sometimes in evidence such as Saeb and Darwish with a gap of about a century. The present interdisciplinary research in a descriptive-analytical way, for the first time by uncovering the existence of this non-history, relying on the element of exaggeration, seeks to answer the problem and explain the quantitative aspects of this time difference. According to the results of this research, although the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy, the speed of the effect of these developments on the elements of language and calligraphy, which are the primary materials of literature and calligraphy, is not the same And always the representation of social developments and taste captures of the society occurs in the realm of sounds and word-meaning constructions of literary works, faster than the world of forms and constructions of shape-mode of calligraphy works.

Cite this article: Mahmoudi, A., Jabbari, N. (2025). The Disparity of Literature and Calligraphy in the Speed of Representing Social Changes. *Persian Language and Literature*, 78 (251), 207-230.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66751.3787

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Literature and calligraphy, as two abstract-imaginary systems influenced by each other, with centuries-old associations and interactions and many structural commonalities in form and appearance, both arise from social-historical macro-trends that lead to the change of society's standard taste; However, a detailed analysis of the works of calligraphy and literature elites leads us to the surprising conclusion that the most common structural features between these two fields can be found in the works of calligraphers and poets who were not contemporaries. These inconsistencies are sometimes seen in examples such as Hafez and Mir Emad, with a gap of more than two centuries, and sometimes in evidence such as Saeb and Darwish with a gap of about a century. According to the present interdisciplinary research which for the first time has uncovered the existence of this temporal asymmetry, although the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy, the speed of the effect of these developments on the elements of language and calligraphy, which are the primary materials of literature and calligraphy, is not the same And always the representation of social developments and taste captures of the society occurs in the realm of sounds and word-meaning constructions of literary works, faster than the world of forms and constructions of shape-mode of calligraphy works. The works of great figures such as Morteza Qoli Soltan Shamloo and Darvish Abdul Majid Taleghani, both of whom were poets and calligraphers, are among the best case studies in researching this issue.

Literature Review and Methodology

Works written in the field of literary history and stylistics of poetry and prose, or the history of calligraphy and calligraphy styles, have also addressed the impact of social changes on literature and calligraphy. Among the most important works in this field are the book *History of Literature in Iran*, by Zabihullah Safa (1976) and the book *A Brief History of Calligraphy* and the *History of Calligraphy in Iran* by Ali Rahjiri (1966). In the field of articles, Ziauddin Sajjadi in his article "Poetry in the Context of Social Changes" and Abdullah Faradi in his article "Calligraphy and Social Changes" have analyzed and examined the aforementioned topic. Many valuable works in both the fields of literature and calligraphy can be mentioned as examples of such valuable research, but the structural comparison of literature and calligraphy, finding rhetorical similarities between formal and linguistic texts, and most importantly, discovering the distinction between literature and calligraphy in internalizing social changes and explaining the reasons for this structural distinction, is an interdisciplinary research that has been analyzed for the first time in the present article. Considering the objectives of this research, which is to compare the structural adaptation of the two systems of writing and language and compare the speed of transformation of these two systems in the face of social changes, the authors first developed similar structures with respect to the rhetorical system prevailing in the two areas using a deductive approach, and then, using an inductive approach, carefully observed the details of the transformation of each after each specific social change and analyzed them completely and finally, relying on library searches, classifications, pattern finding, ideation, and deconstruction, they have taken steps towards proving the research hypotheses.

Discussion

Linework in calligraphy, like language in poetry and literature, has its own eloquence and rhetoric, and the structural and aesthetic interactions between these two fields date back more than a thousand years. In the first centuries of the Hijri calendar, the eloquence of structures and compositions was the focus of attention of calligraphers, poets, and advanced literary writers more than anything else, but as time

passed, rhetoric gained increasing importance in the aesthetics of calligraphy and language and the reliance of later works on rhetoric and its sensory functions in the system of textual connotations has led to the creation and spread of the secondary and preferred order of poets and calligraphers in the text, and has led to the expansion of imaginative associations of states and meanings and an increase in artistic ambiguities. Apart from this gradual and continuous change, other changes have also affected literature and calligraphy in some periods, suddenly and intermittently, due to historical and social developments and the importance of some artistic elements. Perhaps what seems surprising about the process of these changes can be discussed with the paradoxical interpretation of "literature and calligraphy, non-contemporaries." The term "non-contemporary" in this interpretation means that the aforementioned changes in the field of calligraphy appeared decades after their appearance in the field of literature. Despite the structural correspondence between literary works and calligraphy in the methods of exaggeration, there is no temporal correspondence, or more precisely, no synchronicity, between exaggeration in literature and calligraphy, and its signs have appeared in literature more quickly than in calligraphy. Thus, to understand the structural commonalities of literature and calligraphy in the Safavid period, one should not compare the works of the greatest calligrapher of this period, who is undoubtedly Mir Imad (961-1024 AH), with its greatest poet, who is undoubtedly Saeb (1016-1086 AH). Rather, studies show that in a precise and correct comparison, Mir Emad's Nastaliq has the most in common with the style of Hafez, and the Shastak of Dervish Abdul Majid Taleghani (1150-1185 AH), whose life coincides with the era of Nader Shah Afshar, has the highest degree of structural similarity with the Saeb style.

Conclusion

Based on the discussions of this research and the analysis of the objective evidence and documentation presented therein, we arrive at the hidden fact that the internalization of social changes in literature is faster than calligraphy and in fact, the works of poets and calligraphers of each period are not in the same historical situation, nor do they arise from the same social developments. It is in a way that as if they are contemporary, yet uncontemporary. Of course, the social developments of each period give the same characteristics to literature and calligraphy at the same time, but the time required for these developments to penetrate, settle, and manifest in the structural layers of literary works is much less than in calligraphic works, and the manifestation of the aforementioned changes in the field of literature precedes their emergence and manifestation in the field of calligraphy by decades.

Keywords: Literature, calligraphy, social developments, exaggeration, Shekaste- Nastaliq, Indian style.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

ناهمسانیِ ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی

(بر پایهٔ آثار شعری و خوشنویسی مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی)

آزاد محمودی✉[۱]، نجم‌الدین جباری[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه کردستان و استاد انجمن خوشنویسان ایران. رایانامه: azadmahmodi92@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، کردستان، ایران. رایانامه: njabari@uok.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.66751.3787

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
ادبیات، خوشنویسی، تحولات اجتماعی، اغراق، شکسته‌نستعلیق، سبک هندی.

چکیده

ادبیات و خوشنویسی، به‌عنوان دو نظامِ انتزاعی–خیالیِ متأثر از هم، با همراهی‌ها و برهم‌کنش‌های چندصدساله و اشتراکات ساختاری فراوان در فرم و صورت، هر دو برآمده از کلان‌روندهای تاریخی–اجتماعیِ منجر به تغییرِ ذوقِ معیارِ جامعه‌اند. با این حال، تحلیل دقیق آثار برخی از نخبگان خوشنویسی و ادبیات، ما را به این نتیجهٔ شگفت رهنمون می‌کند که گاهی بیشترین خصلت‌های مشترکِ ساختاری میان این دو عرصه را در آثار خوشنویسان و شاعرانی می‌توان جست که هم‌روزگار نبوده‌اند. این ناهم‌روزگاری‌ها، گاه در مصادیقی مانند حافظ و میرعماد، با فاصله‌ای بیش از دو سده دیده می‌شود و گاه در شواهدی چون صائب و درویش با فاصله‌ای در حدود یک سده. پژوهش بینارشته‌ای حاضر به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی، برای نخستین بار با پرده برداشتن از وجود این ناهمسانیِ زمانی، با تکیه بر عنصر اغراق، در پی پاسخ به چراییِ مسئله و تبیین وجوهِ کمیّتیِ این اختلافِ زمانی است. براساس نتایج این پژوهش، اگرچه تحولاتِ اجتماعیِ هر دوره، خصلت‌های یکسانی را هم‌زمان به ادبیات و خوشنویسی می‌بخشد، اما به نظر می‌رسد سرعت تأثیر این تحولات در عناصر زبان و خط که مصالح و مواد اولیهٔ ادبیات و خوشنویسی‌اند، یکسان نیست و بازنماییِ تحولات اجتماعی و تصرفاتِ ذوقیِ اجتماع در قلمروِ آواها و ساخت‌های لفظ–معنیِ آثار ادبی، سریع‌تر از جهان شکل‌ها و ساخت‌های شاکله–حالتِ آثار خوشنویسی رخ می‌دهد.

استناد: محمودی، آزاد؛ جباری، نجم‌الدین. (۱۴۰۴). ناهمسانیِ ادبیات و خوشنویسی در سرعت بازنمود تحولات اجتماعی. *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۲۳۰–۲۰۷.
http://doi.org/10.22034/perlit.2025.66751.3787

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

تعامل سازنده و گسترده‌ای که از دیرباز، میان ادبیات و خوشنویسی وجود داشته، موجب شده ویژگی‌های همسانِ فراوانی در ساختارِ متن‌های زبانی و شکلیِ این دو عرصه ریشه بدواند. چنین حجمی از تعاملات و همسانی‌ها بیش از هر چیز، برآمده از این واقعیت است که خط و زبان، هر دو دستگاهی درون‌زا هستند و مانند هم ماهیتی تحول‌پذیر دارند و به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه یا ادبی، امکان بازسازی را در خود فراهم کرده و از این رهگذر، قابلیتِ سامان‌یابی در دو نظام فصاحت و بلاغت را می‌یابند. آنچه در این معادلات، خط را از زبان متمایز می‌کند، تحول‌پذیریِ سریع‌تر سازه‌های زبان نسبت به خط، در برابر تحولات اجتماعی است.

تحلیل و مقایسهٔ سرعت بازنمود تحولات اجتماعی در ادبیات و خوشنویسیِ هر دوره با رویکردی هستی‌شناسانه و تمرکز بر عنصر اغراق، مسئلهٔ اساسیِ پژوهشِ حاضر است. باریک‌اندیشی و ذره‌شکافی در هستی‌شناسیِ ادبیات و خوشنویسیِ ارائه‌شده در هر دوره، ما را بدین واقعیت می‌رساند که زمان لازم برای نفوذ، نشست و بروزِ تحولات اجتماعی در لایه‌های ساختیِ آثار ادبی و خوشنویسی، یکسان نیست؛ ازاین‌رو آثار شاعران و خوشنویسان یک دورهٔ خاص، برآمده از تحولاتِ اجتماعیِ یکسانی نیستند و به عبارتی، در وضعِ تاریخیِ یکسانی قرار ندارند. بزرگانی چون مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی که هر دو هم شاعر بوده‌اند، هم خوشنویس، از جملهٔ بهترین موردهای مطالعاتی در تحقیق این مسئله هستند. تفاوتِ آشکار در رویکردهای شعری و خطیِ آنان به گونه‌ای است که گویی خط ایشان متعلق به یک دوره و شعر آن‌ها متعلق به دوره و روزگار دیگری است. شعر این دو از نظر زمانی، به‌طور کامل هم‌سو با تحولات فرهنگی و اجتماعی روزگاری است که در آن زیسته‌اند، اما خط آنان از این منظر، هم‌ساز با روزگاری متقدم‌تر از دورهٔ زندگی آنان است. هم‌چنین از نمونه‌های ارزشمند دیگری که در این راستا همانند موارد پیش، قابل‌پژوهش علمی، همراه با ارائهٔ شواهد و مستندات عینی است، می‌توان به همانندی عجیب غزل حافظ با نستعلیقِ میرعماد و شباهت آیینه‌گون شعر صائب با شکستهٔ درویش اشاره کرد، درحالی‌که این بزرگان، سال‌ها و سده‌ها با هم فاصلهٔ زمانی دارند.

چنین واکاوی‌های ساختاری میان ادبیات و خوشنویسی که برای نخستین بار با رویکردی تطبیقی–مکاشفه‌ای و با استناد به نمونه‌ها و شواهد عینی به تحلیلِ تطبیقیِ نشانه‌ها و رمزگان هنری در دو نظامِ نشانه‌ای متفاوت و دو بافت مجزای واژه و شکل پرداخته‌است، پرده از ناهمسانی ادبیات و خوشنویسی در بازنمود تحولات اجتماعی برداشته، زمینهٔ ارزیابی‌های دقیق‌تر پژوهشگران را در تحقیقات علمی فراهم می‌کند. بر این اساس، تمرکزِ نگارندگان در جهت‌مندی این پژوهش، معطوف به فرضیه‌های زیر است:

۱. درونی‌سازی تحولات اجتماعی در ادبیات سریع‌تر از خوشنویسی است.

۲. شعر صائب و شکستهٔ درویش، همانند غزل حافظ و چلیپای میرعماد گرچه سال‌ها و سده‌ها از هم دورند، اما از چنان ویژگی‌های همسانی برخوردارند که گویی برآمده از تحولات تاریخیِ یک روزگارند.

۳. ویژگی‌های شعر درویش عبدالمجید طالقانی، هیچ پیوندی با خصیصه‌های خطِ او ندارد؛ چنان‌که شعر مرتضی‌قلی‌خان شاملو نیز به همین اندازه دور از خط اوست.

با توجه به هدف تحقیق در این مقالهٔ میان‌رشته‌ای، مبنی بر تطبیقِ ساختاریِ دو نظام خط و زبان در میانِ تجربه‌های خوشنویسان و شاعران صاحب سبک و مقایسهٔ سرعتِ تحول‌پذیری این دو دستگاه در برابر تحولات اجتماعی، نگارندگان با مطالعهٔ عمیق و تفصیلی آثار نابِ دو حوزه، به جمع‌آوری داده‌های موردنیاز و درک پیوند میان متغیرها و تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخته‌است. در این راه، نخست با رویکردی قیاسی، ساختارهای همسان را با توجه به نظامِ بلاغیِ حاکم بر دو عرصه، تدوین کرده، سپس با رویکردی استقرایی به مشاهدهٔ دقیق جزئیات استحالهٔ هرکدام پس از هر تحولِ اجتماعی خاص و تجزیه‌وتحلیل

کامل آن‌ها پرداخته است و درنهایت با اتکا به جستجوگری‌های کتابخانه‌ای، طبقه‌بندی‌ها، الگویابی‌ها، ایده‌پردازی‌ها و ساخت‌گشایی‌ها در مسیر اثبات فرضیه‌های این تحقیق گام نهاده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

آثاری که در حوزهٔ تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی شعر و نثر یا تاریخ خط و شیوه‌های خوشنویسی نوشته شده‌اند، به تأثیر تحولات اجتماعی بر ادبیات و خوشنویسی نیز پرداخته‌اند. از مهم‌ترین آثار در این عرصه می‌توان به کتاب *تاریخ ادبیات در ایران*، اثر ذبیح‌الله صفا (۱۳۵۵) اشاره کرد که به شکلی سنجیده و جامع، تأثیر عوامل اجتماعی، سیاسی، دینی و فرهنگی هر دوره را بر ادبیات بررسی کرده‌است. کتاب *تاریخ مختصر خط و سیر خوشنویسی در ایران* از علی راهجیری (۱۳۴۵) نیز در این زمینه، از منابع قابل‌اعتنا در خوشنویسی است. در عرصهٔ مقالات، ضیاءالدین سجادی در مقالهٔ «*شعر در بستر تحولات اجتماعی*»، تحولات ادبی را تابع حوادث تاریخی، وقایع سیاسی و ملی، رویدادهای اجتماعی و حتی مسائل اقتصادی دانسته که در دوره‌های گذشته به کندی تحقق می‌یافته‌است (سجادی، ۱۳۸۰: ۸). همچنین عبدالله فرادی در مقالهٔ «*خوشنویسی و تحولات اجتماعی*»، اوج و حضیض خوشنویسی را بر اثر تحولات سیاسی و اجتماعی در دورهٔ تیموریان و صفویان و افشاریه و زندیه و قاجار بررسی کرده‌است (فرادی، ۱۳۶۹: ۳۹). از این دست پژوهش‌های ارزشمند، آثار بسیاری در هر دو زمینهٔ ادبیات و خوشنویسی می‌توان نام برد، اما تطبیقِ ساختاریِ ادبیات و خوشنویسی و یافتنِ همسانی‌های بلاغی میان متون شکلی و زبانی و از همه مهم‌تر، کشفِ تمایز ادبیات و خوشنویسی در درونی‌سازی تحولات اجتماعی و تبیین دلایل این تمایزِ ساختاری، پژوهشی بینارشته‌ای است که برای نخستین بار در مقالهٔ حاضر، مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

۳. مبانی نظری

خط در خوشنویسی، همانند زبان در شعر و ادبیات، تمامیّتِ هنریِ خود را بیش از هر چیز در ارجاع به خود طلب می‌کند. خودِ شاکله‌ها برای خوشنویس، همانندِ الفاظ برای شاعر، با تداعی‌هایی که در امکان دارند یا القائاتی که می‌توانند پدید آورند، طیف متنوعی از عواطفِ هنری را در ذهن هنرمند برمی‌انگیزانند و او را یاری می‌رسانند تا ساختار متن را با تجربه‌های انتزاعی و تخییلی خویش، در غرابت‌هایی از تناظرها، تقارن‌ها، تقابل‌ها، حرکت‌ها، سکون‌ها، تشبیه‌ها، مجازها، استعاره‌ها، ایهام‌ها، اغراق‌ها، تضادها، تناقض‌ها و... به تکامل هنری و ادبی برساند. این نقطه، پیوندگاهِ زیبایی‌شناسیِ خوشنویسی و ادبیات و درست همان مرکزی است که می‌توان در آن به دنبال گفتگوی شاعرانه با متن شکلی خوشنویسی و کشف همسانی‌های ساختاری میان نشانگان ادبی در نظام واژگانی ادبیات و رمزگان بصری در نظام شکلی خوشنویسی بود. براساس مطابقت‌هایی که نگارندگان در این زمینه انجام داده‌اند، خوشنویسی نیز مانند ادبیات، دارای فصاحت و بلاغتِ خاصِ خود بوده و برهم‌کنش‌های ساختاری و زیبایی‌شناسانهٔ این دو حوزه میان آثار ناب ادبیات و خوشنویسی، قدمتی افزون بر هزار سال داشته‌است. در سده‌های نخستین هجری، فصاحتِ سازه‌ها و ساخته‌ها، بیش از هر چیز دیگری در کانون توجّهِ خوشنویسان و شاعران و نویسندگان ادبیِ متقدّم بوده و ایشان از لوازم بلاغی، آن اندازه بهره گرفته‌اند که وضوحِ متن و نظمِ نخستینِ آن را مختل نکند، چنان‌که رودکی و ابن‌مقله در شعر و خوشنویسی، بر این اساس کار کرده‌اند، اما با گذشت زمان، بلاغت‌ورزی در زیبایی‌شناسی خط و زبان، اهمیت روزافزونی یافته و اتکای آثار متأخرین بر بلاغت و کارکردهای حسیِ آن در نظام دلالت‌های متنی، موجب ایجاد و انتشار نظم ثانویه و ترجیحی شاعران و خوشنویسان در متن گردیده و گسترش تداعی‌های خیال‌انگیزِ حالات و معانی و افزایش ابهام‌های هنری را در

پی داشته‌است. جدا از این تغییر تدریجی و مستمر، تغییرات دیگری نیز در برخی از دوره‌ها به‌صورت ناگهانی و مقطعی، بر اثر تحولات تاریخی و اجتماعی و اهمیت یافتن پاره‌ای از عناصر هنری، بر ادبیات و خوشنویسی تأثیرگذار بوده‌است. شاید آنچه در روندِ این تغییرات، شگفت‌انگیز می‌نماید را بتوان با تعبیر متناقض‌نمای «ادبیات و خوشنویسی، معاصرانِ ناهمعصر» به بحث گذاشت. منظور از اصطلاح «ناهمعصری» در این تعبیر، این است که بروز و نمود تغییرات یاد شده در عرصهٔ خوشنویسی، ده‌ها سال پس از بروز و نمودِ آن در عرصهٔ ادبیات بوده‌است. مقالهٔ تطبیقی و بینارشته‌ای حاضر، برای نخستین بار انجام می‌شود و مانند دیگر مطالعات تحقیقی، مجموعه پژوهش‌های هم‌تباری را در کنار خود ندارد تا از راه گردآوری و بررسی نظریه‌های ارائه شدهٔ مرتبط با موضوع، بتوان به چارچوب نظری تحقیق دست یافت. ازاین‌رو به نظر می‌رسد این پژوهش به‌عنوان اولین منبع در این موضوع، خود باید با طرح ایده‌ها و اندیشه‌هایی نوین، زمینه‌ساز انجام پژوهش‌های آتی و گسترش مرزهای خویش باشد.

۴. بحث و بررسی

ازآنجاکه اغراق، عنصر غالب و مشترکِ نمونه‌های مورد تحلیل در این پژوهش است، نخست نگاهی به ارزش‌های بلاغی و وجوهِ آفرینش‌گری این عنصر در ادبیات و خوشنویسی می‌اندازیم.

اغراق از شگردهای فراگیر در حوزهٔ خط و زبان، و از عناصر هنری و اجزای ذاتی ادبیات و خوشنویسی است که نه‌تنها کارکردی بلاغی دارد، بلکه در آفرینش‌های این دو حوزه، از ماهیتی ساختاری نیز برخوردار است. این شگرد که درواقع «از نیرومندترین عناصر القا در اسلوب بیان هنری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۷)، گرچه در ادبیات و خوشنویسی جلوه‌های جداگانه‌ای دارد، اما به‌طور کلی می‌توان گفت که اغراق در هر دو عرصه، راهکاری است برای تأکید، تجسمِ عواطف، توسّعِ میدان خلاقیت، فاصله گرفتن از مصادیق متعارف و بازنمودِ بزرگ‌تر یا خُردترِ حالات و معانی از وضعیت طبیعی و عادی آن‌ها، همراه با ایجاد مراتبی از باورپذیری و اقناع‌کنندگیِ شکلی و زبانی در آن جلوه‌های گوناگون.

اغراق را در خوشنویسی به‌نوعی می‌توان سرچشمهٔ دیگر شگردهای خوشنویسانه نیز دانست، چراکه اغراق در نزدیکی، به «وصل» می‌انجامد و در دوری، به «فصل»؛ همچنان‌که اغراق در کاستن، به «حذف» منتهی می‌شود و در افزایش، به «حشو».

در عرصهٔ ادبیات، این شگرد بنیادی همواره از جایگاه ویژه و خاصی برخوردار بوده‌است. از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی، اغراق راهی است که برای مقاصد و اغراض مختلفِ شعری در پیش گرفته می‌شود و به ابداع و آفرینش بیشتر صور خیال بکر و نوین می‌انجامد. شاعر با تکیه بر این شگردِ کاربردی و راه‌گشا، به‌مانند آب‌برگیرنده از آبی روان و بی‌انقطاع، و یا استخراج‌کننده از معدنی پایان‌ناپذیر، معانی تازه و بدیع را پیاپی برگرفته و بر آزادیِ عملِ خویش در میدان تخیل می‌افزاید و بدین ترتیب صاحب‌سخن با باریک‌اندیشی و تأویل، در پهنایی گسترده‌تر و شعاعی بازتر و میدانی فراخ‌تر به اختراع معانی و خلق تصاویر ادبی دست می‌یازد (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۶۸). در میان شگردهای گوناگون ادبی، «اغراق، صنعت اجباری شعر است، در حالی که تمامی صناعاتی که در بدیع معنوی مطرح می‌شوند، کاربردی اختیاری دارند.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲: ۱۴۰) «کار شاعری بدون اغراق از پیش نمی‌رود؛ بدون اغراق ارزش هنری بسیاری از تصویرها و تشبیهات و استعاره‌ها از بین می‌رود.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۰۷)

به نظر می‌رسد اغراق در سیرِ تاریخیِ هزار و چند صدسالهٔ ادبیات و خوشنویسی، دو مجرای جداگانه برای ظهور و جلوه‌گری پیشِ رو داشته‌است. نخست در قالب آرایه‌ای مجزا و متمرکز در بخش معینی از متن، به دو شکل انضمامی و ذاتی، و دوم در هیئت خصیصه‌ای منتشر و فراگیر در کلیت اثر.

در متون ادبی، حالت اولِ اغراق با نام‌های «الافراط فی الصفۀ» (ابن‌معتز، ۱۴۰۲ق: ۶۵)، «مبالغه» (قدامه، بی‌تا: ۱۴۶)، «الاغراق فی الصفۀ» (وطواط، ۱۳۶۲: ۷۳)، «دررفتن اندر صفت» (رادویانی، ۱۳۶۲، ۶۲) و ... جلوه‌گر شده، بر خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری بیشتر متن افزوده‌است. در بیت زیر، این نوع از اغراق دیده می‌شود:

هرگـز کسـی نـداد بـدین‌سـان نشـان بـرف گویی که لقمه‌ای‌ست زمـین در دهـان بـرف

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۴۰۷)

در متونِ شکلیِ خوشنویسان نیز این حالت از اغراق را هم می‌توان به‌صورت تغییراتِ ناگهانی و قابل‌ملاحظه در کمیت‌هایی چون طول، شیب، ضخامت و دور شاکله‌ها دید، و هم به شکلِ اغراق در نسبت‌ها، موقعیت‌ها و غمزۀ حرکات. خوشنویسان با به هم ریختن اصول و قواعد متعارف و ایجاد حالت‌ها و اندازه‌های غیرمعمول در بزرگ و کوچک کردن فواصل، کوتاه و بلند کردن دنبالۀ حروف، کم‌وزیاد انداختن ارسال‌ها، تیز و نرم نگاشتن شمره‌ها، پُر و کم‌مایه نمایاندن کرشمه‌ها، درشت و نازک نشاندن مفاصل و مواصلات، بلند و کوتاه کشیدن مدات و ... زمینۀ اغراق را فراهم می‌کنند. در ادامه به تحلیل کاملِ حالت دومِ اغراق که در این مقاله، مورد نظر است، خواهیم پرداخت.

٤-۱. اغراق به‌عنوان خصیصه‌ای منتشر در کلیت اثر

در آثار خوشنویسی و ادبی، گاهی اغراق نه به شکلِ آرایه‌ای مجزا، بلکه در هیئت خصیصه‌ای منتشر در کلیت اثر جلوه می‌نماید. این شکل از اغراق، حاصلِ افراط در نازک‌طبعی، باریک‌بینی، ریزنگری و تمرکز بر جزئیات و تدقیق در لایه‌های درونی و تمایل به آشکارسازی وجوه ناپیداست. شاعران و خوشنویسان به قصد حیرت‌انگیزی و شورآفرینی و ایجاد اعجاب و شگفتی، با طبعی موشکاف، نطق و نظر را تیز می‌کنند تا مراتبی غریب از حالات و معانیِ شاکله‌ها و الفاظ را به نمایش بگذارند. اغراق در این نوشته‌ها و سروده‌ها، جدا از گستردن خیال‌انگیزی در پهنۀ اثر، زمینۀ رهاییِ عواطف هنری را فراهم کرده، بر نقش عاطفی خط و زبان در این آثار می‌افزاید و آن‌ها را دارای بیانی شخصی می‌کند.

این شیوه از اغراق گرچه در دوره‌های مختلف، کم‌وبیش به‌صورت موردی، در آثار برخی از بزرگان دیده می‌شود، اما در دوره‌هایی مورد استقبال عمومیِ خوشنویسان و شاعران قرار گرفته و به شکل یک جریان هنری گسترش یافته‌است؛ شاید بتوان گفت اوج این رویه در دوره‌ای از اواخر سدۀ دهم تا اواسط سدۀ دوازدهم، همراه با گسترش تعاملات هنری ایران و هند، و انتشارِ سریعِ نازک‌خیالی در پهنۀ ادبیات و خوشنویسی، پدیدار شده‌است؛ دورۀ اوجی که برخی از محققین ادبی در فرضیه‌ای دور، بر این باورند که نقطۀ شروع آن در عرصۀ شعر از حافظ بوده و این خواجۀ شیراز است که درواقع،«بنیادگذار سبک هندی است» (مجتهدی، ۱۳۳۱: ۲۴۵). این باور را اگر هم بیراه دانسته و نپذیریم، قدر مسلم آن است که حافظ یکی از تأثیرگذارترین شاعران بر پیروان سبک هندی بوده‌است و حضورِ معتدلِ رگه‌هایی از این شیوه را در چارچوب عناصر مشترکی چون شگفتی‌آفرینی، مضمون‌سازی، ابهام، زبان استعاری، بیان نقیضی و پارادوکسی، ظاهر گسسته ابیات و ارتباط دیریاب میان آن‌ها، تناسبات ریز و پیچیده و پنهان و دقیق بین الفاظ و ... در شعر حافظ، نمی‌توان نادیده گرفت و بی‌گمان همین خصلت‌ها و عناصر، سرایندگان سدۀ یازدهم را بدین جا کشانده‌است که طرز خویش را یادآور شیوه و روش یکی از بزرگان سدۀ هشتم و هدایت‌یافتۀ کلام او بدانند:

به فکر صائب از آن مـی‌کننـد رغبـت، خلـق کـه یـاد مـی‌دهـد از طـرزِ حـافظ شـیراز

(صائب، ۱۳۷۴: ۲۳۱۳)

تـا اقتـدا بـه حـافظ شـیراز کـرده‌ایـم گردیـده مقتـدای دو عـالم کـلام مـا
(نظیری، ۱۳۷۹: ۲۱)

تـازه کـردی روشِ حـافظ شـیراز، حـزین «که ز انفاس خوشش بوی کسی مـی‌آیـد»
(حزین، ۱۳۷۸: ۲۹۸)

بیـدل، کـلام حـافظ، شـد هـادیِ خیـالم دارم امیـد، کـآخر، مقصـودِ مـن برآیـد
(بیدل، ۱۳۴۱: ۳۹۸)

به‌هرحال، آنچه از تطبیقِ آثار برترِ ادبیات و خوشنویسی این شیوه به دست می‌آید، بیانگر این نکتهٔ مهم است که در آثار هر دو حوزه، قریحه‌های خلاق و خیال‌بندان دورپرواز، سازه‌های ظریف و دقیق را در کنار ترکیباتِ سنجیده و پرنقش، برای بیان لحظه‌های نابِ دور از ذهن و تجربه‌های منحصربه‌فرد و شگرف به کار گرفته‌اند. در هر دو عرصه، نقش ارجاعی خط و زبان کاسته شده، بر نقش ادبی و عاطفیِ زبان در ادبیات، و نقش هنری و عاطفیِ خط در آثار خوشنویسی افزوده گشته‌است.

٤-۲. عدم انطباقِ زمانی میان ادبیات و خوشنویسی

با وجود انطباق ساختاریِ یادشده، میان آثار ادبی و خوشنویسی در این شیوه و نیز دیگر شیوه‌ها انطباقِ زمانی و به تعبیری دقیق‌تر هم‌زمانی وجود ندارد؛ چراکه هرگاه تحولی اساسی در اندیشهٔ عمومی و ذوقِ معیارِ جامعه پدید آمده‌است، نشانه‌های آن تحول در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی نمایان شده و جایگیر شدن تأثیرات هر تحول بزرگ فرهنگی و اجتماعی در آثار خوشنویسی، نیازمند زمان طولانی‌تری بوده‌است. بدین ترتیب برای درک مشترکات ساختاری ادبیات و خوشنویسی در دورهٔ صفویه، نباید آثار بزرگ‌ترین خوشنویس این دوره را که بدون تردید میرعماد (۹۶۱–۱۰۲۴ق) است با برترین شاعر آن، که بی‌گمان صائب (۱۰۱۶–۱۰۸۶ق) است، مقایسه کرد، بلکه بررسی‌ها نشان می‌دهد که در سنجش و مقابله‌ای دقیق و درست، نستعلیقِ میرعماد بیشترین اشتراکات را با شیوهٔ حافظ، و شکستهٔ درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۰–۱۱۸۵ق) که زندگانی او مصادف با دوران نادرشاه افشار است، بالاترین حد اشتراکِ ساختاری را با طرز صائب دارد.

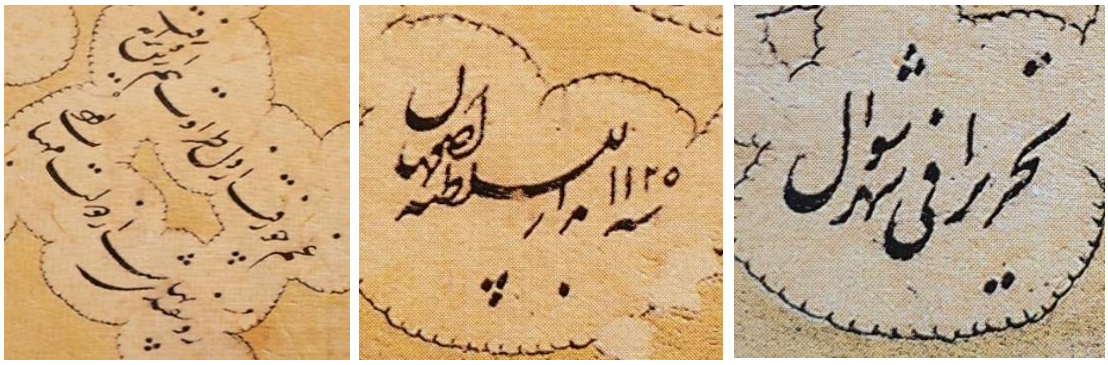
بر همین اساس اگر ساختار خط و شعرِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو (وفات ۱۱۰۰ق)، از پیشوایان و پیشگامان خط شکسته و از شاعرانِ معاصرِ صائب را به‌دقت با هم مقایسه کنیم، درخواهیم یافت که اگرچه نازک‌کاری‌ها و ریزبینی‌ها و اعجاب‌نمایی‌های سبک هندی وارد شعر او شده، اما پیوستگی‌ها و توالی‌ها و حالت‌های ظریف و پنهان و دور از ذهن در شکستهٔ او پا نگرفته و تأثیرات سبک هندی در خط او در مرحلهٔ شکل‌دهیِ ابتدایی بوده و او را از ساده‌نویسی به مرز کامل‌نویسی و ترسّل نرسانده‌است. به عبارت دیگر، ارزش‌های بصری خط او هنوز مانند ارزش‌های ادبیِ شعرش، سمت و سوی تجریدی پیدا نکرده و نمایشی انتزاعی نیافته‌است. برای روشن شدن بیشتر این مسئله به ابیات و خطوط زیر از او توجه نمایید.

بـه بـاغ فـیض بـود نوبهـار، صـائب و مـن بـه طـرز تـازهٔ اویـم چمـن چمـن گسـتاخ
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، ب، ۳۶)

رحمـی بکـن نقـاب ز رخسـار برمـدار کـز شـعلهٔ نگـاهِ تـو آیینـه آب شـد
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، الف، ۳۹)

مرغِ نظّاره که حیـرانِ خـط و خـالِ تـو بـود خامه‌سان خـونِ سـیه مـی‌چکـد از منقـارش
(قلی‌خان شاملو، بی‌تا، ج، ۲۳)

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸)



(همان: ۲۹)

از میان این خطوط اگر همین عبارت «بدارالسلطنهٔ اصفهان» را در قلم شاملو و درویش با هم مقایسه کنیم، به‌وضوح، متوجه تأثیر بیشتر سبک هندی در قلم درویش، نسبت به خطِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو خواهیم شد.

(همان: ۶۰۲ و ۶۰۴)

در برابر این‌همه پیچ‌وتاب‌های مبهم و سربسته، و پیوندهای ضمنی و تلویحی، و کش‌وواکش‌های کرشمه‌گر و نقش‌بازی که در خط درویش دیده می‌شود، به شعر سرراست و عریان و علنی او در غزل زیر که حاصل تغییر در مختصات شعر و ادب در یکی از دوره‌های تاریخ ادبی پس از سبک هندی است، توجه نمایید.

تنم از هجر تو فرسود بیا دیر شد آمدنت، زود بیا

زدیم زخمی و رفتی اکنون روی آورده به بهبود بیا

رفتی از چشم و مرا رفتن تو صد غم افزون به غم افزود بیا
گفتی آیم چو بسوزی برِ تو بی‌تو برخاست ز من دود بیا
رفتی و رفت ز جان و دل من تاب و طاقت که مرا بود بیا
تنِ آسودهٔ ما بی‌رخِ تو عمرها شد که نیاسود بیا
کیست گوید که مجید از هجرت خون دل از مژه پالود بیا

(طالقانی، ۱۳۶۳، ۲و۳)

درویش که در شکسته، خوشنویسی غریب‌آفرین و بدیعه‌نگار است و قلمی موی‌شکاف و بی‌پروا در تجسم و طراحیِ ریزه‌کاری‌های پنهان و تأکیدها و تکیه‌های شخصی دارد و همین امر موجب شده مخاطب آثار خوشنویسی‌اش نخبهٔ جامعه باشد، گویی در شعر، فلسفهٔ دیگری را دنبال می‌کند و مخاطب شعرش، نه قشری خاص که تودهٔ مردم‌اند. هستیِ آفرینشگرِ او در عرصهٔ شعر، بیشتر برپایهٔ سوزِ احساس و عواطفِ سرکش و صمیمی او استوار است تا واژگان و بیان و بدیعی که پیش از او توسط دیگران تجربه شده و به گوش‌ها آشناست. چنانچه به‌طور مثال در همین غزل، ملاحظه می‌شود، زبان و اندیشه و خیالش، تکرار سرودهٔ زیر از اوحدی است:

ای سفر کرده، دلم بی‌تو بفرسود بیا غمت از خاک درت بیشترم سود بیا
مایهٔ راحت و آسایش دل بودی تو تا برفتی تو دلم هیچ نیاسود بیا
زود برگشتی و دیر آمده بودی به کفم دیر گشت آمدنت، دیر مکن، زود بیا
گر به پالودن خون دلِ من داری میل اوحدی خونِ دل از دیده بپالود، بیا

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۹ و ۹۰)

یا در مصراعی از یک غزل دیگرش، وقتی ناله سرمی‌دهد که «بی تو خَلَد در دیده‌ام از دیدنِ گل، خارها»، او بعینه در حال تکرار دیگرگونِ مصراعِ «خَلَد بی‌روی او از هر گلی در دیده‌ام خاری» از بابافغانی است.

البته شعاع این نوع از واگویی‌ها در زبان و اندیشه و خیالِ درویش، تنها منحصر به ابیات یک یا دو غزل او نیست و این رویّه، نه‌تنها در ابیات فراوانی از دیوان اشعار او، بلکه حتی در کلیتِ شعرِ همهٔ معاصران او نیز، ذیل یک دورهٔ تاریخی که به «بازگشت ادبی» موسوم است، با درجات مختلفی از واگویگی، قابل‌مشاهده است.

نکته‌ای که در این میان، اهمیت فراوانی دارد و باید به‌دقت در تحلیل آن کوشید، تفاوت آشکاری است که در رویکردهای شعری و خطیِ مرتضی‌قلی سلطان شاملو و درویش عبدالمجید طالقانی دیده می‌شود. درحالی‌که روابط پنهان و ریزه‌کاری‌های انتزاعی و اعجاب‌برانگیز در شعر مرتضی‌قلی سلطان شاملو بیش از خط اوست، همین خصیصه در خط درویش عبدالمجید طالقانی به‌مراتب بیشتر از شعر او یافت می‌شود. اگرچه شعر این دو از نظر زمانی، به‌طور کامل همسو با تحولات فرهنگی و اجتماعی روزگار خودشان بوده‌است، اما خط آنان از این منظر، هماهنگ با روزگاری متقدم‌تر از دورهٔ زندگی آنان بوده و این مطلب، نقطهٔ تأییدی بر این نظر نگارندگان است که تأثیر تحولات اجتماعی در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی، بروز می‌کند. ازاین‌رو همان تحولات فکری، فرهنگی و اجتماعی که در قرن یازدهم، شعر را به سبک هندی و نقطهٔ اوج آن یعنی صائب گره زد، پس از گذشت یک سده، خوشنویسی را به سبک ترسّل، و قلهٔ آن یعنی درویش رساند؛ همچنان‌که در ادامه و پس از این دوره نیز، همان تحولاتی که در قرن دوازدهم، ادبیات را به سمت بازگشت ادبی و تالیان و نظیره‌سرایانی چون آذر و عاشق و مشتاق و هاتف‌کشاند،

سال‌ها بعد در دورهٔ قاجار، تاج اعتبار و اصالت را در عرصهٔ خوشنویسی بر سرِ مقلّدان و نظیره‌نویسانی چون میرزا عباس نوری نهاد و سیر این تحولات به گونه‌ای است که حتی می‌توان گفت درواقع، تشدید و تداوم همین جریان بود که در دهه‌های پایانی دوران قاجار، با فراهم کردن زمینه‌های لازم، بازار جعل را به‌یک‌باره پررونق کرد و متاسفانه در برهه‌ای تاریک، خوشنویسانی نام‌آشنا را به سمت‌وسویی کشاند که اقدام به نوشتن قطعاتی جعلی به نام خوشنویسان بزرگِ متقدّم، به‌ویژه درویش عبدالمجید طالقانی کنند.

با وجود این ناهم‌زمانی‌ها در تغییر ادبیات و خوشنویسی پس از هر تحول اجتماعیِ خاص، ساختارهای مشترکی را در آثار این دو حوزه، می‌توان مشاهده کرد. چنان‌که در عهد صفویه، پس از تثبیتِ دیدگاهی جزئی‌نگر و باریک‌بین و موی‌شکاف بر ذوقِ معیار جامعه، «اغراق‌های منتشر در کلیّتِ اثر»، به‌عنوان شیوه و اسلوبی رایج به ساختار بنیادیِ آثار ادبی و خوشنویسی راه یافت. البته در این میان، نظر به آنکه اغراق‌های منتشر در ادبیات و خوشنویسی، برخلاف اغراق‌های متمرکز، بر صفت، حالت یا جزء خاصی تأثیر نمی‌گذارد، بلکه در مجموع، موجب نازکی و پیچیدگی فزایندهٔ روابط کلی میان اجزای مختلف می‌شود و از آن‌جا که در خوشنویسی، روی هم رفته، «الحاق‌مندی»، «قطعیت‌گریزی» و «اغراق‌پذیریِ» شکسته، بیش از نستعلیق است و خصایصِ یادشده با ذاتِ بی‌تابِ این خط هماهنگیِ بیشتری دارد، رشد و تکاملِ شکسته در این مقطعِ تاریخی، روندِ گسترده‌تر و متمایزتری را نسبت به خطوط قرارمندتر و قانون‌پذیرتری چون نستعلیق، به خود گرفت. به همین دلیل، میرعماد در این دوره به دنبال تغییرات بنیادین در ساخت و صورت نستعلیق، چنان‌که بعدها در شکسته رخ داد، نرفت، بلکه او با شناخت عمیقی که از ظرفیت‌های نستعلیق داشت، گام‌های فراخ‌تر خود را در مسیر پی‌ریزیِ پایه‌های چلیپانویسیِ نوین برداشت و با وارد کردن نازک‌خیالی‌ها، ریزبینی‌ها و اندیشه‌های هنریِ رایج در روزگار صفوی به درون چلیپا، این قالب را با یک اختصاص و استحالهٔ درونی اجرا کرد و آن را از بساطت و سادگیِ اولیه بیرون آورد. از این‌رو مرکز آفرینشگری و ستون فقرات خلاقیت و ابداع او در چلیپاست. این خوشنویس دوران‌ساز، تجربه‌های چلیپانویسیِ سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی را درون دستگاهی متشکل از صدها عنصر به‌هم‌پیوسته و سامان‌یافته به تکامل رساند. از این منظر، کاری که میرعماد با قالب چلیپا کرد، شبیه کاری است که سال‌ها پیش از او حافظ با قالب غزل کرده بود.

هم‌زمان با این تغییرات نَرم در نستعلیق، تحولات تندی در ساختار و بنیاد شکسته، رخ نمود و در یک بازهٔ زمانی نه چندان بلند، از عهد شاملو تا دور درویش، شکسته از ساده‌نویسی به‌سوی کامل‌نویسی و ترسّل کشیده شد و از آن پس، ارزش‌های شکلی و بصری شکسته بیش از نقش ارجاعیِ آن در انتقال مفاهیم مورد توجه قرار گرفت؛ چراکه شیوهٔ ترسل، صورتی «فشرده و درهم داشته و به‌سختی خوانده می‌شود» (فضائلی، ۱۳۹۰: ۶۰۸).

بافت شکستهٔ کامل درویش از جهات بسیاری، به ساختار طرز تازهٔ صائب، نزدیک است. در کنار این قرابت ساختاری، چنان‌که از مضامین شعر صائب پیداست، این شاعر مضمون‌آفرین و بیگانه‌ساز، توجّهِ ویژه‌ای به این خط داشته‌است. «خط شکسته»، «زبان شکسته» و «رنگ شکسته» از تعابیر دلخواهی است که صائب در به‌کارگیری آن‌ها تأکید و توجّه بسیاری دارد و به‌طور معمول، این اصطلاحات را به شکستگی دل خود یا شکستگی سرنوشت خود یا شکستگی زلفِ یار پیوند زده‌است:

خطّ شکسته است مرا خطّ سرنوشت بال هما به طالع من بوریا شود
(صائب، ۱۳۷۳: ۲۰۴۷)

نظر به زلف و خط آن بهشت سیما کن شکستهٔ قلمِ صنع را تماشا کن
(صائب، ۱۳۷۴: ۳۰۷۳)

به کلک قاعده‌دانی، شکستگی مرساد که توبه‌نامهٔ ما با خطِ شکسته نوشت
(صائب، ۱۳۷۵: ۸۹۹)

مـرا ز تجربـه‌کـاران نصـیحتی یـاد اسـت کـه توبـه نامـه بـه خـط شکسـته مـی‌بایـد
(صائب، ۱۳۷۳: ۱۹۲۴)

از سـنگ کودکـان سـر مـا لالـه‌زار شـد خـط شکسـته بـود مگـر سرنوشـت مـا
(صائب، ۱۳۷۵: ۳۶۷)

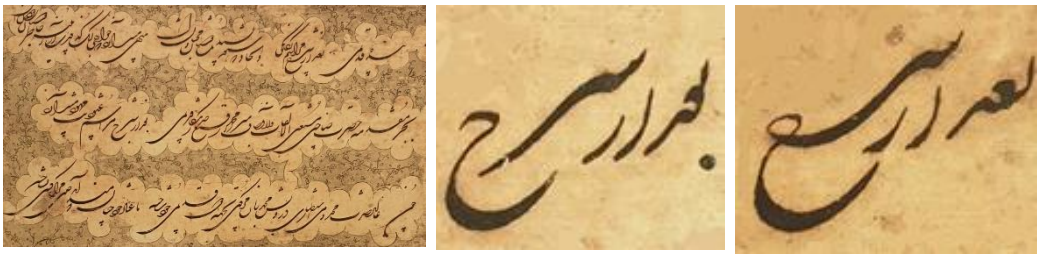
صائب و درویش، با فاصلهٔ حدودی یک سده، هرکدام نمایندهٔ نامدار و مثل رواج و اقتدارِ طرزی شگفت و عجیب، در ادبیات و خوشنویسی‌اند. خیال آن دو به افق‌هایی پرواز کرده که رسیدن به آن آرزوی هر صاحب‌هنرِ بلندپروازی است. آثاری که در این شیوه آفریده شده، مخاطب ژرف‌اندیش و دیرپسند را راضی می‌کند. درواقع، وجود شباهت‌های ساختاری بسیار و وجوه مشترک فراوان در شعر سبک هندی و خط شکسته، به‌گونه‌ای آن‌ها را با هم پیوند می‌دهد که گویی، آیینهٔ تمام‌نمای یکدیگرند. در ادامه به تبیینِ تفصیلیِ نقاط اصلی و همسان در این انطباق، که در دو نمایندهٔ برتر آن، یعنی صائب و درویش، نمود روشن‌تری دارد، می‌پردازیم.

٤-۳. شباهت‌های ساختاری شعر سبک هندی و خط شکسته

در شعر دورهٔ صفوی که به سبک هندی یا اصفهانی مشهور است، به‌طور معمول، لفظ فدای معنی می‌شود یا به عبارتی دقیق‌تر، معنی، اهمیتی بیش از لفظ می‌یابد، همچنان‌که در خط شکسته و به‌ویژه در قلم درویش نیز شاکله‌ها به قدری سلسله‌وار و ریز نوشته می‌شوند که در نظام بصری متن، خود به‌تنهایی از مرکز توجه خارج شده و این حالت تلفیقیِ آن‌ها در چیدمان و صفحه‌آرایی‌ست که بیشتر به چشم می‌آید. به عبارتی دیگر شاکله‌ها کمتر از سطر و صفحه جلوه‌گری می‌کنند و خود را در معرض دید می‌گذارند. این در حالی است که در دیگر خطوط و به‌طور مثال در نستعلیق میرعماد، شاکله پاسوزِ حالت نمی‌گردد، بلکه شاکله و حالت هر دو به یک اندازه در کانون توجه خوشنویس قرار می‌گیرد. در قطعهٔ زیر، شورانگیزی حالتِ صفحه که حاصل از مجموع هماهنگی‌ها و تضادهای بصری–موسیقاییِ موجود در توالیِ لایه‌های دورانیِ مارپیچ و حلزونی، و ریتم‌های رها و موّاجِ صعودهای افراخته و اوج‌گیر، و نزول‌های آبشاری و دورتک است، بیش از تک‌تک شاکله‌ها جلوه‌گر است.

(مشعشعی،۱۳۹۱: ۲۳۹)

در خط شکسته، شاکله‌ها صورِ گوناگونی دارند و نحوهٔ پیوند آن‌ها نیز متنوع است که خوشنویس با وقوف بر این ظرفیت‌ها، عبارتی واحد را با ترکیب‌های پرشمار اجرا می‌کند؛ همان‌طور که در شعر سبک هندی نیز شاعر با احاطه بر وجوهِ ارتباطی متنوعِ الفاظ، موضوعی واحد را در مضمون‌های متعدد بیان می‌کند. در قطعهٔ زیر، نمونه‌ای از هنرنمایی درویش در عرصهٔ بیکران این ویژگی، قابل‌ملاحظه است.

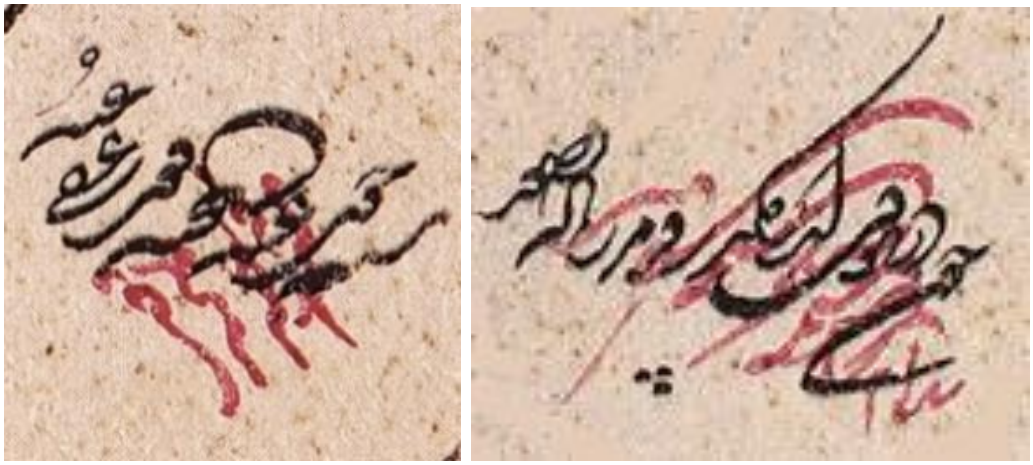


(همان: ۴۳۶)

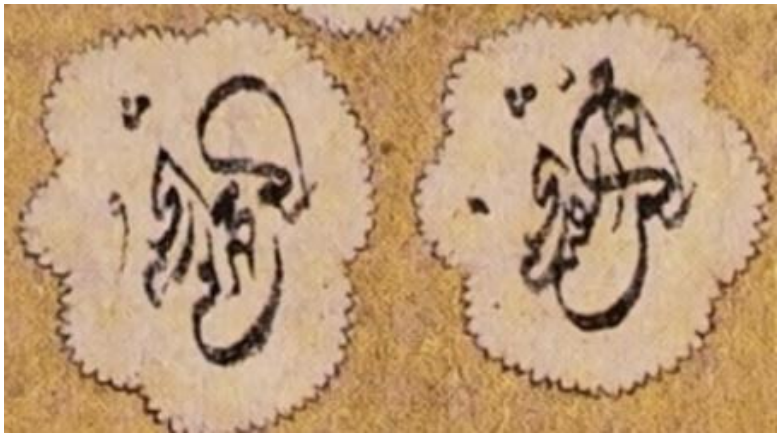
این ویژگی را در قطعهٔ پیشِ رو نیز که خوشنویس در آن، کلمهٔ «مرغ» را با چهار ترکیب جزئیِ متفاوت نگاشته‌است، می‌توان دید.

(همان: ۴۸۷)

یکی دیگر از مهم‌ترین اشتراکات ساختاری میان خط شکسته و شعر سبک هندی، ابهام هنریِ ناشی از درهم‌تنیدگی‌های رمزگونه و پیچیدگی روابط و ریزه‌کاری‌های ذاتیِ آثار این دو عرصه به‌ویژه به هنگام تزاحم تصاویر و اشکال، و التزام‌های دشوار و اصرار در آفرینش وجوه غریب و دور از ذهن است. پیچیده‌گویی‌ها، معماگویی‌ها و پریشان‌گویی‌های شعر سبک هندی، در خط شکسته به شکلِ درهم‌نویسی‌های رازناک و دیریاب، و غبارنویسی‌های تعلیق‌وار و رها در فضای قطعات این خط، خودنمایی می‌کند. در نمونه‌های زیر، این خصیصهٔ مشترک، نمایان است.



(همان: ۲۲۷)



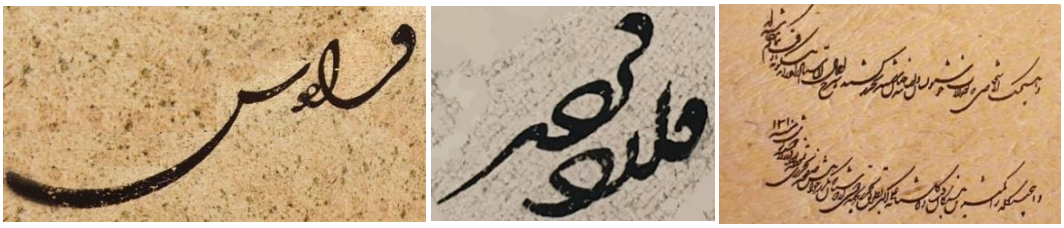
(همان: ۴۱)

(همان: ۵۸۴) (همان: ۵۴۷)

شعر سبک هندی بسیار موجز است، به‌طوری‌که حتی گاهی مضامین آن، در قالب یک مصراع بیان می‌شود؛ همچنان‌که خط شکسته نیز با توجه به پیوسته‌نویسی‌ها، جویده‌نویسی‌ها، سوارنویسی‌ها و حذف‌هایی که دارد، از فضایی بی‌نهایت ایجازآور برخوردار است. به همین جهت در حاشیه‌نویسی‌ها مورد استفاده است. عرضهٔ اثر در فضای محدود سطر یا بیت در هر دو عرصه، توان خلاقیت شکسته‌نویس یا شاعر را نمایان می‌سازد. در نمونه‌های زیر، برخی از راه‌های متنوع ایجاز در خط شکسته، نشان داده شده‌است.

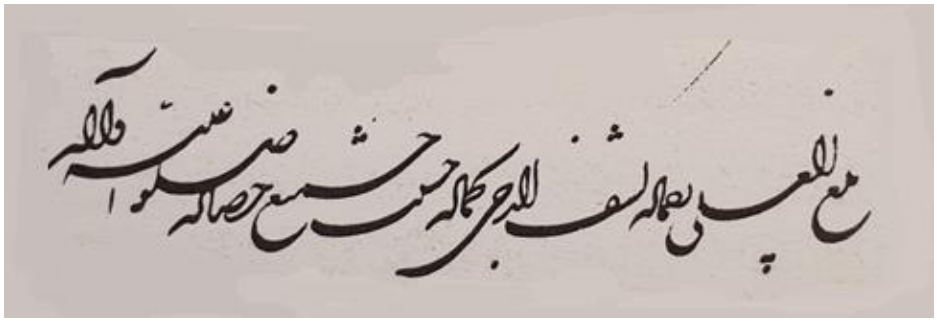
(همان: ۴۰۲)

(همان: ۴۹۲)



(همان: ۵۱۶) (همان: ۴۷۱) (همان: ۵۷۵)

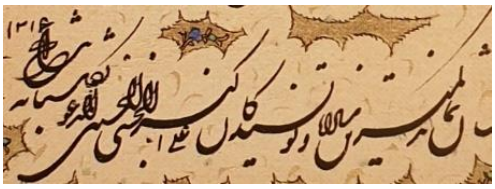
در خط شکسته، حرکات پرپیچ و خم و منحنی‌های توبرتو و پردور و موّاج، در تکمیل یکدیگر آمده و این استمرارِ شکلی، اساس وحدت بصری و انسجام متنی در این خط است، همان‌طور که در شعر سبک هندی نیز، رسانگیِ جهانِ کامل و مستقل و منسجم هر بیت، از استمرار ترکیب‌ها و تصاویر گوناگون در جهت کمال‌بخشی به یکدیگر حاصل شده و تدوین نظام‌مندِ متن، نتیجهٔ روان شدن هر تصویری روی تصاویر دیگر است. به نمونه‌های زیر در این رابطه توجه نمایید.



(گلستانه، ۱۳۷۵: ۱۱)

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸۱)

(همان: ۵۱۴)



(همان: ۵۲۸)

در شعر سبک هندی، شاعر برای رسیدن به اعجاب‌آفرینی که خصلت ذاتیِ این سبک و از بنیادی‌ترین اصولِ آن است، از پارادوکس، بهرهٔ فراوان می‌برد، همان‌طور که در خط شکسته نیز خوشنویس با بهره‌گیری فراوان از نیش قلم در کنار پهنای آن، و افزودن بر اختلاف قوّت و ضعف، و در نتیجه، همنشینیِ آشکارِ ضخامت و نازکی، زمینهٔ ایجاد گستردهٔ پاردوکس‌های شکلی را در متن، فراهم می‌کند. به‌طور کلی، نظام زیبایی‌شناسانه و بوطیقای هنری هر دو عرصه، از ظرفیت بالایی برای جذب تضاد و پارادوکس برخوردار است. شواهد زیر بیانگر این ویژگیِ جوهری در خط شکسته‌اند.

(همان: ۵۶۵)

(همان:۴۸۳)

(همان: ۴۸۳)

(همان: ۴۹۳ و ۴۸۳ و ۴۷۸)

(کلک مستی، ۱۳۸۳: ۶۳)

همچنان‌که برمبنای اصل تداعی و شبکه‌های گستردهٔ آن،«شاعران سبک هندی، تکرار قافیه را به فاصلهٔ یک یا دو بیت، و گاه بی هیچ فاصله‌ای، عیب نمی‌شمرده‌اند، بلکه آن را نوعی هنرنمایی نیز به حساب می‌آورده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۷۱)، خوشنویسانی چون درویش نیز در غبارنویسی‌های شکستهٔ خود، با تکرار چندین بارهٔ رقم و تاریخ در یک قطعه، خلاقیت و توان هنریِ خود را به نمایش گذارده‌اند.

به‌عنوان نمونه در قطعه‌ای که در ادامه می‌آید، درویش عبدالمجید طالقانی، هشت بار نام خود را تکرار کرده‌است. بی‌گمان این تکرارها امری تصادفی یا کنشی از روی استیصال و ناچاری، به‌منظور پر کردن متن به هر صورت ممکن و یا حتی به جهت بخشیدن امتیازی بیشتر بدین قطعه نیست، بلکه درویش مطابق با اسلوب دورانیِ خویش، از این عنصر برای آفرینش فضاهای منسجم و متنوع بهره برده و با بسط دایرهٔ تداعی‌های شکلی که جلوه‌ای از ارزش‌های بصری در اسلوب اوست، حلاوتی افزون به متن بخشیده‌است.

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ۲۳۰)

زندگانی و آثار درویش مؤید این مطلب است که او چندان عاشق نمایشِ نام خود نیست و حتی گاهی اصلا نام خود را هم ننوشته و «به جای رقم زدن ... به آوردن بیتی از اشعارش ... اکتفا کرده ... که این امر به منزلهٔ امضا و آوردن نام کاتب است» (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۲۵ مقدمه) تکرار در خط شکسته، مصادیق فراوانی دارد و محدود به رقم‌ها نیست، گاهی همانند نمونهٔ زیر، شاکله‌ها و کلمات، تکرار می‌شود.

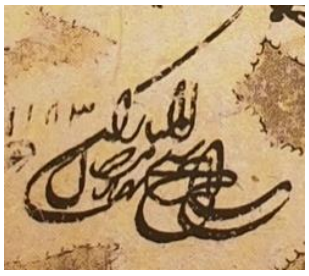
(همان: ۲۳۹)

و گاهی نیز به مانند قطعهٔ پیشِ رو، این عبارات و مصراع‌ها هستند که تکرار می‌شوند.

(همان: ۷۷)

چنان‌که مشاهده می‌شود، تکرار در این شواهد، نه‌تنها عیب به حساب نمی‌آید، بلکه به نوعی، نشان‌دهندهٔ توانایی خوشنویس در ارائهٔ ترکیب‌های مختلف است و این همان چیزی است که در قافیه‌بندیِ شعر سبک هندی نیز خصیصه‌ای پذیرفته‌شده است.

در شعر سبک هندی، شاعران همواره در تلاش بوده‌اند تا در هر چیزِ ساده و دم‌دستی که دیگران بی‌توجه از کنارش گذشته‌اند، نکته‌ها و پیوندهای بدیع و غریب و مضامینِ دور از دست کشف نمایند و این درست همان چیزی است که شکسته‌نویسان با نکته‌یابی و ابتکار در نگاشتن عبارات عام و پیدا و در دسترسی چون «بتاریخ، فی سنه، فی شهر، در دارالسلطنهٔ، العبد حقیر فقیر، بجهت و ...» به نوآفرینی‌های غریب و انتزاعی پرداخته‌اند.



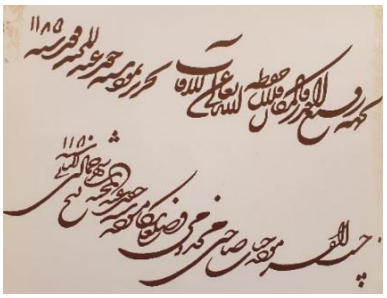
(همان: ۱۷۵)

(همان: ۲۲۷)

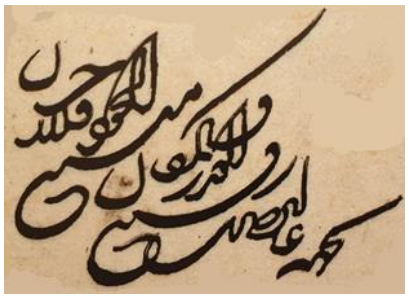
(همان: ۲۳۸)

(همان: ۶۱۸)

(همان: ۶۱۱)



(همان: ۶۰۳)



(همان: ۶۰۷)

(همان: ۶۰۲)

(طالقانی، ۱۳۸۰: ۱۹)

موارد ارائه‌شده پاره‌ای از وجوه مشترک ساختاری، میان شعرِ سبکِ هندی و خطِ شکسته را دربر داشت که به‌نوعی می‌توان گفت خاستگاه حقیقی بسیاری از آن‌ها قلمرو اغراق و جوانب و حواشیِ گستردهٔ مرتبط با آن بوده و بی‌گمان در پژوهشی مجزا و مستقل، می‌توان با شرح و بسط بیشتری به نمایش و عرضهٔ کامل‌تری از آن دست یافت.

۵. نتیجه‌گیری

براساس مباحث این پژوهش و تحلیل شواهدِ و مستنداتِ عینیِ ارائه‌شده در آن، به این واقعیتِ پنهان می‌رسیم که درونی‌سازیِ تحولاتِ اجتماعی در ادبیات، سریع‌تر از خوشنویسی است و درواقع، آثارِ شاعران و خوشنویسانِ هر دوره، در وضعِ تاریخیِ یکسانی قرار نداشته، برآمده از تحولاتِ اجتماعیِ یکسانی نیستند، به‌طوری‌که گویی در عین معاصرت، ناهمعصرند. البته تحولاتِ اجتماعیِ هر دوره، خصلت‌های یکسانی را هم‌زمان به ادبیات و خوشنویسی می‌بخشد، اما زمان لازم برای نفوذ، نشست و بروزِ این تحولات در لایه‌های ساختیِ آثار ادبی نسبت به آثار خوشنویسی، بسیار کمتر بوده و نمود تغییرات یادشده در عرصهٔ ادبیات، ده‌ها سال پیش از بروز و نمودِ آن در عرصهٔ خوشنویسی است. بر همین مبناست که گرچه حافظ از میرعماد یا صائب از درویش، سال‌ها و سده‌ها دور است، اما شعر و خط آنان از چنان ویژگی‌های همسانی برخوردارند که گویی برآمده از تحولات تاریخیِ یک روزگارند یا خط درویش از شعر خودِ او و دیگر شاعران معاصرش چون آذر و عاشق و مشتاق و هاتف و رفیق و صهبا چنان دور است که گویی خط ایشان متعلق به یک دوره و شعر آنان متعلق به دوره و روزگار دیگری است.

منابع

ابن‌معتز، عبدالله (۱۴۰۲ق). *البدیع*. به کوشش: اغناطیوس کراتشقوفسکی. بیروت: دارالمیسره.

اوحدی مراغی، رکن‌الدین (۱۳۴۰). *کلیات: دیوان، منطق‌العشاق، جام جم*. تصحیح و مقابله و مقدمه: سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.

بیدل، عبدالقادر (۱۳۴۱). *کلیات بیدل دهلوی*. تصحیح: خال‌محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی. کابل: پوهنی مطبعه.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*. ترجمه و شرح احوال مؤلف: جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

حزین لاهیجی، محمدعلی (۱۳۷۸). *دیوان*. تصحیح: ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح: احمد آتش. تهران: اساطیر.

راهجیری، علی (مقدمه ۱۳۴۵). *تاریخ مختصرخط و سیر خوشنویسی در ایران*. تهران: انتشارات کتابخانهٔ مرکزی.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۸۰). «شعر در بستر تحولات اجتماعی». *شعر زمستان*، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱–۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *شاعر آیینه‌ها*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا الف). *دیوان*. شماره ۵۱۱۱. نسخه خطی کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا ب). *مجموعه دیوان حسن و مرتضی*. ف ۲۵۱۷. نسخه میکروفیلم در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

شاملو، مرتضی‌قلی‌خان (بی‌تا ج). *جنگ شعر*. شمارهٔ ۶۰۱۸۲. نسخه خطی مجلس شورای اسلامی.

صائب تبریزی، محمدعلی (۷۵–۱۳۷۳). *دیوان*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۸). *آیین سخن*. تهران: ققنوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد دوم: شعر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

طالقانی، درویش عبدالمجید (۱۳۶۳). *دیوان شعر*. تصحیح: احمد سهیلی خوان‌ساری. تهران: انتشارات ما.

طالقانی، درویش عبدالمجید (۱۳۸۰). *مرقع کوهِ نور و جنگِ شعر*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۸). «جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوفصل‌نامهٔ (مقالهٔ علمی–پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، صص. ۲۸۷–۳۳۳.

فرادی، عبدالله (۱۳۶۹). «خوشنویسی و تحولات اجتماعی». *سوره*، شمارهٔ ۱۳، صص. ۴۱–۳۸.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*. تهران: انتشارات سروش.

کلک مستی (۱۳۸۳). قطعات منتخب خوشنویسی (به مناسبت چهارصدمین سال شهادت استاد کل میرعماد قزوینی). قزوین: انجمن خوشنویسان قزوین.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۱۳۴۸). *دیوان*. به اهتمام: حسین بحرالعلومی. تهران: دهخدا.

گلستانه، سیدعلی‌اکبر (۱۳۷۵). *گلستانی از گلستانه*. مقدمه: زضا مشعشعی. تهران: یساولی.

مجتهدی، مهدی (۱۳۳۱). «سخنی دربارهٔ صائب». *مجلهٔ مهر*، سال هشتم، شمارهٔ ۴، ص. ۲۴۴–۲۴۶.

مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱). *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۷۹). *دیوان*. تصحیح: محمدرضا طاهری. تهران: نگاه.

وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲). *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*. تصحیح: عباس اقبال. تهران: طهوری و سنائی.

References:

Bidel, Abd al-Qāder (1962). *Kolliyāt (Collected Verses)*. ed. Xāl Mohammad Xasteh & Xalilollāh Xalili. Kabul: Puhni Publication. [In Persian].

Ebn-e Mo'taz (1981). *Al-Badi'*. ed. O. Keračekofski. Beyrut: Dār al-Masirah. [In Arabic].

Forādi, Abdollāh (1990). "Xošnevisi va tahavvolāt-e Ejtema'i (Calligraphy and Social Changes)" *Sure*. no. 13. pp. 38-41. [In Persian].

Fotuhi Rudma'jani, Mahmud (2019). "Jamāl-šenāsi Eqrāq dar Sabk-e Hendi (Aesthetics of Hyperbole in Indian Style)" *Kohan-nāmeye adab-e Parsi*. Vol. 10. no. 2. pp. 287-333. [In Persian].

Golestāne, Sayyed Ali-Akbar (1996). *Golestāni az Golestāne (A Rosery of Golestāneh)*. Intro. by Rezā Moša'ša'i. Tehran: Yasāvoli. [In Persian].

Hazin Lāhiji, Mohammad-Ali (1999). *Divān*, ed. Zabihollāh Sahebkār. Tehran: Sāye. [In Persian].

Jorjāni, Abd al-Qāher (1995). *Asrār al-balāqah*. tr. Jalil Tajlil. Tehran: Tehran University press. [In Persian].

Kamāl al-Din Esma'il Esfahāni (1969). *Divān*. ed. Huseyn Bahr al-Olumi, Tehran: Dehxodā. [In Persian].

Kelk-e Masti (Drunk Pen: Selected Passages of calligraphy) (2004). on the Occasion of Four Hundredth Year of Mir Emād Qazvini's Martyrdom. Qazvin: Calligraphers Association. [In Persian].

Mojtahedi, Mahdi (1952) "Soxani darbāreye Sā'eb (A Speech on Sa'eb)". *Mehr*. vol. 8. no. 4. pp. 244-246. [In Persian].

Moša'ša'i, Qolāmrezā (2012). *Ahvāl va Āsār-e Darviš Abd al-Majid Tāleqāni (Biography nad Works of Darviš Abd al-Majid Tāleqāni)*. Tehran: Majles. [In Persian].

Naziri Neyšāburi, Mohammad Huseyn (2000). *Divān*. ed. Mohammad-Rezā Tāheri. Tehran: Negāh. [In Persian].

Owhadi Marāqi, Rokn al-Din (1961). *Kolliyāt (Collected Verses)*. ed. Sa'id Nafisi. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Radviyāni, Mohammad ibn Omar (1983) *Tarjomān al-Balāqah*. ed. Ahmad Ātaš. Tehran: Asātir. [In Persian].

Rāhjiri, Ali (1966). *Tārix-e Moxtasar-e Xat va Seyr-e Xoshnevisi dar Irān (A Short History of Script and Process of Calligraphy in Iran)*. Tehran: Ketābxaneye Markazi. [In Persian].

Sajjādi, Ziā' al-Din (2001). "Še'r dar Bestar-e tahavvollāt-e Ejtemā'i (Poem in the Context of Social Changes)" *She'r-e Zemestān*. no. 29, pp. 8-11. [In Persian].

Sā'eb Tabrizi (1994-96). *Divān*. ed. Mohammad Qahramān, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].

Safā, Zabihollāh (1989). *Ā'in-e Soxan (Speech Ritual)*. Tehran: Qoqnus. [In Persian].

Safavi, Kuroš (2004). *Az Zabān-šenāsi be Adabiyyāt (From Linguistics to Literature)*. vol. 2 (*Še'r*). Tehran: Pežuhešgāh-e Farhang-e Eslami. [In Persian].

Šafi'i Kadkani, Mohemmad-Rezā (1997). *Šā'er-e Āyene-hā (The Poet of Mirrors)*. Tehran: Āgāh. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. A.). *Divān*. no. 5111. Manuscript in Library & Museum of Malek. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. B.). *Majmu'eye Divān-e Hasan & Mortezā (Collected Verses of Hasan and Morteza)*. Microfilm of Manuscript in Central lib. in University of Tehran. [In Persian].

Šāmlu, Mortezā Qoli Xān (n. d. C.). *Jong-e Še'r (Anthology of Poem)*. no. 60182. Manuscript in Library of Majles. [In Persian].

Tāleqāni, Darviš Abd al-Hamid (1984). *Divān*. ed. Ahmad Soheyli Xānsāri. Tehran: Entešārāt-e mā. [In Persian].

Tāleqāni, Darviš Abd al-Hamid (2001). *Moraqqa'-e Kuh-e Nur va Jong-e Še'r (Scarpbook of Mountain of Light and Anthology of Poem)*. Tehran: Sāzmān-e Čāp & Entešārāt. [In Persian].

Vatvāt, Rašid al-Din Mohammad (1983). *Hadāyeq al-Sehr fi Daqāyeq al- Še'r*. ed. Abbās Eqbāl. Tehran: Tahuri & Sanāyi. [In Persian].