Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 3, New Series, No.1, Spring and Summer2024

An Introduction To The Rhetoric Of Ellipsis In Literature And Calligraphy

Azad Mahmoudi*[1], Najmeddin Jabbari[2], Seyed Ahmad Parsa[3]

1. PhD student of Persian language and literature, Kurdistan University, Sanandaj, Iran.
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
3. Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
06/10/2024
Accepted:
22/12/2024

ABSTRACT

Ellipsis is one of the basic concepts in the field of art aesthetics, which can be found in the foundation of various artistic creations, sometimes known and sometimes unknown. In literature, the term ellipsis and its aesthetic and semantic functions are known and common among literary activists, but in calligraphy, despite its great importance and many uses, like other calligraphic rhetorical techniques, it remains unsaid and unknown, and in treatises There is no mention of it. It seems that calligraphers drowning in the rules that mostly lead to the correct structuring of structures and the eloquence of formal texts, have made them neglect to pay attention to the rhetorical device of calligraphy. This interdisciplinary article in a descriptive-analytical way, for the first time by revealing this important point that calligraphy, like literature, has its own eloquence and rhetoric. And just as language structures, after passing through the two devices of "eloquence" and "rhetoric", enter the structure of literary works, calligraphy structures also enter the structure of calligraphy works through the same path. It has revealed the most hidden structural links of literature and calligraphy in the wide realm of ellipsis to the limit of metonymy, figurative metaphors and other related literary foundations.

Keywords: Literature, calligraphy, eloquence, rhetoric, ellipsis, structural links

Cite this article: Mahmoudi, Azad. Jabbari, Najmeddin. Parsa, Seyed Ahmad. (2024), An Introduction To The Rhetoric Of Ellipsis In Literature And Calligraphy, *Interdisciplinary research in persian Language and literature, Vol. 3, New Series, No.1, spring and summer 2024: pages 237-275.*

DOI: 10.30479/irpli.2024.21020.1203

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Azad Mahmoudi
Address:. *PhD student of Persian language and literature, Kurdistan University, Sanandaj, Iran.*
E-mail: azadmahmodi92@gmail.com

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱x-۰۷۶
شاپا الکترونیکی : ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال سوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ۱۴۰۳

درآمدی بر بلاغتِ حذف در ادبیات و خوشنویسی

آزاد محمودی*[۱]، نجم‌الدین جباری[۲]، سیداحمد پارسا[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۵
پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۰۲

چکیده

حذف از مفاهیم اساسی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی هنر است که آن را در بنیاد آفرینش‌های گوناگون هنری، گاه به‌صورتی نام‌آشنا و گاه گمنام می‌توان یافت. در ادبیات، اصطلاح حذف و کارکردهای زیبایی‌شناختی و معنایی آن نزد اهل سخن، شناخته شده و متداول است، اما در خوشنویسی، به‌رغم اهمیت فراوان و کاربرد بسیار، همانند دیگر شگردهای بلاغیِ خوشنویسانه، ناگفته و ناشناخته مانده و در رساله‌ها از آن سخنی نرفته است. به‌نظر می‌رسد غرق شدن خوشنویسان در قواعدی که بیش‌تر موجب استخوان‌بندیِ درستِ سازه‌ها و فصاحتِ متن‌های شکلی می‌شود، آنان را از توجه به دستگاه بلاغی خط، غافل کرده است. این مقالهٔ بینارشته‌ای به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی، برای اولین بار با پرده برداشتن از این نکتهٔ مهم که خوشنویسی نیز مانند ادبیات، فصاحت و بلاغتِ خاصِ خود را دارد و همان‌طور که سازه‌های زبان، پس از عبور از دو دستگاهِ «فصاحت» و «بلاغت»، وارد ساختارِ آثارِ ادبی می‌شوند، سازه‌های خط نیز از همین مسیر به ساختار آثار خوشنویسی راه می‌یابند، به آشکار کردنِ پوشیده‌ترین پیوندهای ساختاریِ ادبیات و خوشنویسی در قلمرو گستردهٔ حذف تا مرز مجازها، استعاره‌های شکلی و دیگر بنیادهای ادبیِ وابسته بدان پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، خوشنویسی، فصاحت، بلاغت، حذف، پیوندهای ساختاری.

استناد: محمودی، آزاد. جباری، نجم‌الدین. پارسا، سیداحمد. (۱۴۰۳). درآمدی بر بلاغتِ حذف در ادبیات و خوشنویسی، دوفصلنامه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ۱۴۰۳: ۲۷۵-۲۳۷.

DOI : 10.30479/irpli.2024.21020.1203
ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: *azadmahmodi92@gmail.com*

۱.مقدمه

پژوهش تطبیقیِ زیبایی‌شناسانه در ساختارِ ادبیات و خوشنویسی، اگرچه با توجه به تعامل تاریخی این دو حوزه با یکدیگر و به‌منظور یافتن ویژگی‌های ساختاریِ مشترک، و بررسی پدیدهٔ تأثیر و تأثّر میانِ آن‌ها از اهمیت خاصی برخوردار است، اما از آن‌جا که مطابقت دادن عناصر زبانی ادبیات با عناصر شکلی خوشنویسی، کاری دشوار و دیریاب است، پژوهشگران تا کنون بدان نپرداخته‌اند.آن‌چه نگارندگان این سطور را نیز بدین ورطه کشاند و جسارتِ انجامِ چنین پژوهشی را بدین طالبان تشنه بخشید، بیش از هر چیز، ترس از این احتمال بود که اگر ایشان با داشتن سال‌ها تجربه در هر دو عرصهٔ ادبیات و خوشنویسی، چنین کاری را انجام ندهند، شاید هیچ‌گاه چنین پژوهشی انجام نشود. بدین‌ترتیب بر مبنای این قاعدهٔ کلّی که:

اِنَّ شَیــئـاً کُـلَّـهُ لا یُـدرَکُ اِعــلَمُوا اَن کُـلَّـهُ لا یُتـرَکُ

(مولوی،۱۳۷۳:ج۵، ۱۷)

سعی شد به قدرِ وسع، راهی در این زمینه گشوده شود و درآمدی بر این مبحثِ میان‌رشته‌ای، رقمِ آغاز کشد.

۱.۱ بیان مسئله

ادبیات و خوشنویسی، هر دو از دودمان هنرند و طبیعی است که ذهن پژوهشگر برای تطبیقِ ساختاری میان آن‌ها پیش از هر چیز به عناصری چون تخیل، عاطفه و احساس، و چند معنایی بودن که در همهٔ هنرها مشترک است، توجه کند. در ادبیات، بخش بزرگی از این عناصرِ جوهری که منشأ تصرفات ذوقی شاعران و نویسندگان است، همراه با شگردهای بلاغی در تار و پود آثار ادبی تنیده شده و ادبیتِ آن‌ها را شکل می‌دهد. البته این بلاغت، پس از به‌کارگیری الفاظ صحیح در بافت درست دستوری که فصاحت نام دارد، موضوعیت پیدا می‌کند. بلاغتِ ادبی، تقسیماتی معیّن و اصولی شناخته شده دارد که شرح آن به شکلی مدوّن و منسجم در کتب قدیم و متأخر علوم بلاغی به‌تفصیل آمده است، اما پرسشی که با این مقدمات و با توجّه به پیوندهای دیرین و مستمر ادبیات و خوشنویسی به ذهن خطور می‌کند این است که خوشنویسان پس از ساخت صحیح شاکله‌ها و چیدمان درست آن‌ها، از کدامین امکانات و سازوکارها برای تصرّفاتِ هنری و ذوقی خود بهره می‌برند؟ آیا اصولی هم‌ردیف و مشابه اصول بلاغت ادبی را در آثار خوشنویسی

نیز می‌توان بازیافت؟ پژوهش حاضر با تمرکز بر عنصر حذف، درپی پاسخ به این پرسش اساسی و کشف روابط ساختاری پنهان میان ادبیات و خوشنویسی است.

۲.۱ اهمیت و ضرورت تحقیق

بر پایهٔ تجربه‌های خوشنویسانه و زیستهٔ نگارندگان، در خوشنویسی جاهای پنهان و رازآلودی وجود دارد که اصول و قواعد رساله‌ای توان رفتن به آنجاها را نداشته‌است، این در حالی است که زیبایی‌های بکر و بدیع یک اثر خوشنویسی در سایهٔ پرده برانداختن از همین جاهای مخفی، نمایان می‌شود. بررسی آثار نفیس و ماندگار خوشنویسی نیز بر این واقعیت مهم دلالت دارد که خوشنویسان بزرگ و برجسته، جدا از قواعد رایج دوازده‌گانه و ملحقات و لوازم آن‌ها، به‌تدریج اصول مهم دیگری را نیز به‌صورت فطری و عملی در آثار خویش به‌کار بسته‌اند، که در رساله‌های خوشنویسی برای آن‌ها، نام و تعریفی متمایز و مشخص ارائه نشده‌است. بخشی از این اصول که هم‌ریشگی معناداری با اصول بلاغت ادبی دارند، نقش آشکاری در افزایش میزان تأثیرگذاری آثار خوشنویسی بر ذهن و ضمیر مخاطبان ایفا کرده‌اند.

۳.۱ فرضیه‌های تحقیق

۱- آن دسته از آثار خوشنویسی که نظام چندلایه‌ای از نشانگان بصری را به شکل غیرصریح و به اقتضای موقعیت، با وضع کرشمه‌ها، اشاره‌ها و انحراف‌هایی ریز از نُرم‌های متعارف ارائه داده‌اند، از مجال وسیع‌تری برای تجلی عناصر ادبی در متن شکلی خویش برخوردارند.

۲- خوشنویسان با استفاده از تخیل و مداخله در شکل و اندام حروف و تسلط بر فضا به طراحی‌های نفسی و عاطفی می‌پردازند. در این روند، اجزای بصری آثار ایشان و اثر متقابل آن‌ها دلالت‌پذیر شده و با بیان‌های نمادین و مجازی، همان جایگاهی را می‌یابند که واژگان در یک متن ادبی دارند.

۳- قواعد «قوّت»، «ضعف»، «سطح»، «دور»، «صعود»، «نزول»، «نسبت»، «ترکیب»، «کرسی» و «اصول» در خوشنویسی، هم‌ترازِ قواعد برطرف‌کنندهٔ «مخالفت قیاس»، «غرابت استعمال»، «تنافر»، «تعقید» و «ضعف تألیف» در ادبیات، ناظر به «صحت تشکیل» و «صحت وضع» در دو حوزهٔ خط و زبان بوده، استخوان‌بندیِ درستِ سازه‌ها و متن‌ها را شکل می‌دهند و بخش مهمی از فصاحت را در ادبیات و خوشنویسی برعهده دارند. متن‌های شکلی و زبانی در ادبیات و خوشنویسی، پس

از رسیدن به فصاحت نیز، بدون حضورِ عنصرِ جوهریِ تخیل که افزودن آن به متن، مهم‌ترین وظیفهٔ بلاغت است، زیباییِ ممکن را به خود نمی‌گیرند.

٤.۱ مبانی نظری

برهم‌کنش‌های گسترده‌ای که از دیرباز میان خوشنویسان و اهل ادب، به‌عنوان دو طبقهٔ ممتاز و فرهیختهٔ جامعهٔ ایرانی وجود داشته، زمینه‌های آشنایی ایشان را با مبانی هنری و امکانات و سازوکارهای تخصصی یکدیگر فراهم آورده‌است. هر دو گروه، از این آشنایی و شناخت، برای آفرینش‌های هنرمندانه در سطوح و لایه‌های مختلفی از آثار خویش بهره برده‌اند. در این راستا می‌توان تصویرپردازی‌ها و فضاسازی‌های گستردهٔ شاعران و نویسندگان را با استفاده از مصطلحات خاصِ خوشنویسی، یکی از برجسته‌ترین بهره‌های این آشنایی برای اهل ادب دانست؛ موضوعی که نگارندهٔ مسئول این پژوهش، پیش‌تر با تألیف کتاب «اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران»، برای نخستین بار به شرح و تحلیل آن پرداخت و این‌بار نگارندگان این مقاله درصدد تبیین وجوه گوناگون بهرهٔ خوشنویسان از امکانات ادبی و اصول زیبایی‌شناسی برآمده از آن و کشف نشانگان ادبی در آثار خوشنویسان خلاق و تحلیل پیوندهای جوهری و همسانی‌های پیدا و پنهان در رویکردها، سنت هنری و نظام ساختاری دو رشته‌اند.

در آثار خوشنویسی، متن واژگانی، مادهٔ خامِ متن شکلی است. هنر خوشنویس در صورت‌بخشی و انتقال عواطف و صور خیال از متن واژگانی به متن شکلی از راه نشانه‌هایی است که با ارجاع به رمزگان معیّنی تفسیر می‌شوند و خوشنویس از این رهگذر، هم به آثاری که می‌آفریند هویتی بلاغی می‌بخشد و هم مخاطب را به‌سوی معانی مجازی و کنایی و استعاری مورد نظر خود هدایت می‌کند. این نقطه پیوندگاه زیبایی‌شناسی خوشنویسی و ادبیات، و درست همان مرکزی است که این پژوهش را باید از دل آن آغاز کرد؛ جایگاه و فضای جدیدی که در آن می‌توان نشانه‌هایی از حضور عناصر ادبی را در تولید آثار خلاقانهٔ خوشنویسی جست‌وجو کرد. در این فضاهای خوشنویسانه، گاه شاکله‌ای به‌جای دو یا چند شاکله ایفای نقش می‌کند، به‌گونه‌ای که وجاهت هنری و مفهومی اثر از تعامل همزمان این نقش‌ها در ساختار کلی اثر شکل می‌گیرد. چنین ساختی را در بسیاری از شگردهای ادبی نیز به‌عنوان یکی از عناصر سازنده ادبیت متن می‌توان یافت. این پژوهش به‌دنبال گفت‌وگو با متن شکلی خوشنویسی و کشف همسانی‌هایی

است که میان نشانگان ادبی در نظام واژگانی ادبیات و رمزگانی بصری در نظام شکلی خوشنویسی وجود دارد. بی‌گمان این‌گونه واکاوی‌های علمی – معرفتی و رویکردهای تطبیقی – مکاشفه‌ای میان ادبیات و خوشنویسی به‌ویژه در شیوه‌های بی‌شمارِ بیانِ هنری، موجب گسترش دامنهٔ پژوهش در این عرصه شده و زمینه‌ساز درک عمیق‌تر مفاهیم ساختاریِ دو رشته و بروز خلاقیت‌های نوین در عرصهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری خواهد بود.

پژوهش تطبیقی و بینارشته‌ای حاضر، همان‌طور که پیشتر بیان شد، 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 ارائه‌شدهٔ مرتبط با موضوع، بتوان به چارچوب نظری تحقیق دست‌یافت. از این‌رو به‌نظر 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.

۵.۱ پیشینهٔ تحقیق

حذف و دیگر شگردهای هم‌تبار با آن، حضوری گسترده در شاخه‌های گوناگون علوم ادبی و تحقیقات وابسته بدان دارد. عبدالقاهر جرجانی (درگذشت۴۷۱ق) در کتاب *دلائل‌الاعجاز*، بابی مستقل به مبحث حذف اختصاص داده است (جرجانی، بی‌تا: ۱۷۱–۱۴۶). در مورد استعاره و مجاز و تشبیه و ایجاز نیز در ابواب دیگری به تفصیل، سخن رانده است (جرجانی، بی‌تا: ۸۰–۶۶ و۴۶۳–۴۶۰). سکاکی (درگذشت۶۲۶ق) در کتاب *مفتاح‌العلوم* به هر کدام از این موضوعات، توجهی ویژه دارد (سکاکی،۲۰۰۰م: ۵۱۱–۳۸۷). دیگر کتاب‌های بلاغی نیز به‌طور کامل به این مباحث پرداخته‌اند. در میان مقالات نیز، پژوهش‌هایی در این حوزه می‌توان یافت، ازجمله سیدرضا نجفی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «بلاغت حذف و ایجاز و رابطهٔ آن با مجاز»، بلاغت ایجاز و مجاز و رابطهٔ آن‌ها را بررسی کرده است. (مجیدی و دالوند،۱۴۰۰) نیز در مقالهٔ «استخدام پرورده، گونه‌ای نویافته در بلاغت فارسی» به تبیین نوعی از استخدام ادبی پرداخته‌اند. چنان‌که مشاهده می‌شود اگر چه این موضوعات در مطالعات ادبی، کاملاً شناخته شده‌اند، اما در پژوهش‌های عرصهٔ خوشنویسی و رسالات و کتاب‌های مرتبط با آن، نه‌تنها هیچ سخنی از حذف به‌عنوان شگردی بلاغی نرفته، بلکه به‌طور کلی و از اساس، چیزی به‌عنوان «بلاغت» در مباحثِ خوشنویسی نمی‌توان یافت؛ این در حالی است که نگارندگان این مقاله، پس از پژوهش‌های بسیار به این نکتهٔ مهم و نویافته رسیده‌اند که خوشنویسی نیز مانند ادبیات، فصاحت و بلاغت خاصِ خود را دارد و شگردهای آن نیز دارای پیوندهای ساختاری عمیق و گسترده‌ای با

شگردهای ادبی هستند. بر این اساس برای بررسی پیشینهٔ پژوهشی، می‌توان به موارد زیر به‌عنوان بخشی از پیشینه و پشتوانه‌های معرفتی این جستار تحلیلی-تطبیقی اشاره نمود:

ابن‌مقله (۳۲۸-۲۷۲ ق)، در چهار اثر *فی علم‌الخط و القلم*، *میزان‌الخط*، *اصناف‌الکتاب* و *مقدمه فی الخط*، نظرات و قواعد علمی خود را در زیبایی‌شناسی و هندسهٔ خط و بنیان شکلی حروف بیان کرده است (ر.ک: فضائلی،۱۳٦۲: ۷٦). ابن‌خلدون در *مقدمه*، قصیدهٔ رائیهٔ ابن‌بواب را که از بهترین دستورها در باب رموز صناعت خط و مواد آن است، نقل کرده است (ابن‌خلدون،۱۳۸۲، ج۲: ۸۳۷). محمدبن علی‌بن سلیمان راوندی (۵۹۹ ق) در کتاب *راحه‌الصدور و آیه السرور*، ذیل بخش «فصل فی معرفه اصول الخط من الدائره و النقط»، به اصول خط و نحوهٔ نگارش و پیدایش هر کدام از حروف نسخ و محقق و ثلث پرداخته است (راوندی،۱۹۲۱: ٤۳۷). قلقشندی در جلد دوم *صبح‌الأعشی فی صناعه‌الانشاء* به معرفی مفصّلِ ابزار خوشنویسی و در جلد سوم آن، به تبیین اصول نظری ابن‌مقلهٔ بیضاوی و مبانی زیبایی‌شناسی او در خط و هندسهٔ حروف پرداخته است (قلقشندی،بی‌تا، ج۲: ۵۱۷-٤٦۹ و ج۳: ۱۳۸-۱). از مهم‌ترین بخش‌های این منبع موثق، ذکر قواعد پنج‌گانهٔ «توفیه»، «اتمام»، «اکمال»، «اشباع» و «ارسال» ذیل اجزای دستگاه «حسن تشکیل» و بیان قواعد چهارگانهٔ «ترصیف»، «تألیف»، «تسطیر» و «تنصیل» به‌عنوان اجزای دستگاه «حسن وضع» در خوشنویسی است (قلقشندی، بی‌تا، ج۳: ۱۳۷و۱۳۸). مصطفی عالی افندی در کتاب *مناقب هنروران* (۱۳۹۹) به شرح انواع خطوط و معرفی خوشنویسان نامدار از ابن‌مقله تا هنرمندان معاصر خود در سدهٔ دهم هجری پرداخته است. حبیب‌الله فضائلی در کتاب‌های *اطلس خط* (۱۳۹۰) و *تعلیم خط* (۱۳٦۲)، ضمن بیان نکات مهم رساله‌های کهن، در مواردی نیز نقطه‌نظرات شخصی خود را پیرامون مسائل مختلف ارائه کرده است. از رساله‌های مشهور خوشنویسی که به قواعدی چون «اصول»، «ترکیب»، «کرسی»، «نسبت»، «صعود»، «نزول»، «تشمیر» و «ارسال» نظر داشته‌اند، می‌توان به *صراط‌السطور* سلطانعلی مشهدی(۱۳۳۵)، *رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی* (بی‌تا) و *آداب‌المشق* باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵) اشاره کرد. آن ماری شیمل (۱۳۷٦) در کتاب *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*، تحولات هنر خوشنویسی را با رویکردی علمی و زیباشناسانه بررسی کرده است. شیلا بلر (۱۳۸۷) در کتاب *خوشنویسی اسلامی*، با تشریح تحولات خوشنویسی در غرب سرزمین‌های اسلامی، اختصاص یافتن خطوط مدوّری چون نسخ و نستعلیق را برای شعر فارسی مورد بررسی قرار داده است.

درنهایت اگرچه اشراف بر این منابع، از ملزومات پژوهشی چنین مقاله‌ای است، اما قضایا و مباحث پژوهش بینارشته‌ای حاضر از نوع و جنس دیگری است و همان‌طور که بیان گردید،

پیشینه‌ای برای آن نمی‌توان یافت و در کل، پیکرهٔ اصلی این تحقیق را جست‌وجوگری، ژرف‌نگری، تدقیق، باریک‌بینی، تحلیل و ایده‌پردازی پژوهشگران تشکیل داده است.

۲.بحث و بررسی

اصول و قواعد مندرج در رساله‌های خوشنویسی، قرن‌ها پیش، با توجّه به تجربه‌های خوشنویسانه و اندیشه‌های زیبایی‌شناختیِ ابن‌مقله، به‌منظور تثبیت نظام شکلی سازه‌های خط و رعایت هنجار در حدودِ اندازه‌ها و صحّتِ ساختارِ شاکله‌ها و درستیِ استقرارِ آن‌ها بر پایهٔ منطقِ ریاضی در دو دستگاه «تشکیل» و «وضع» تکوین یافت. این نظام، و اصول و قواعدِ برآمده از آن که بیش‌تر قابل انطباق بر اصول فصاحت در ادبیات است و برای قالب‌ریزی حروف و کلمات و سطور بنا نهاده‌شد، به‌ندرت ابزارهایی برای تصرّفاتِ ذوقی در اختیار خوشنویسان قرار می‌داد. اما بعدها که رفته‌رفته معرفت حسّیِ خوشنویسان در زیبایی‌شناسیِ خط و جلوه‌های بصری آن به دلایل مختلف و ازجمله انس و الفت بیش‌تر با شعر و ادب و عناصر آن، از این مرحله فراتر رفت و آنان در کنار مراعات اصول علمی و بنیادیِ ابن‌مقله و منطقِ ریاضی و هندسی‌وار آن، به منطق ادبی و مخیّلِ شاعرانه نیز توجه نمودند، ابزارها و شگردهای زیبایی‌شناسانهٔ نوینی برای بیان هنرمندانه در خوشنویسی کشف شد. این شگردها و ابزارها در نظام شکلی و نشانه‌ایِ خط، ارزش بلاغی داشتند و بر گیراییِ آثار خطی برای تأثیر بیش‌تر بر مخاطب و اقناعِ هنری او افزودند. پیش از این، خودبودگی و جمودِ شکلیِ شاکله‌ها در ذهن خوشنویسانی که با منطق مخیّلِ ادبی بیگانه بودند، راه هر گونه خلاقیّتی را می‌بست. البته باید دقت داشت که این جمودِ شکلی، تنها در ذهن خوشنویس روی می‌داد و به تعبیر اهل منطق ذاتیِ غیرِ مفارق و لازمِ شاکله‌ها نبود، اما کاربستِ شگردهای بلاغیِ جدید، قدرتِ انعطاف به شاکله‌ها بخشید و خوشنویس با به‌کارگیری آن‌ها توانست سازه‌های خط را از یک نظام شکلی جدا کرده و در نظام‌های شکلیِ دیگری قرار دهد و ظرفیت دگربودگی آن‌ها را برای پذیرشِ نقش‌های مختلف و استقرار در درون نظام‌های شکلی گوناگون بالا برد.

بدین‌ترتیب خوشنویسان پیشرو و تجربه‌گرای تاریخ خوشنویسی ایران، ابتدا بر مبنای «درستیِ» شاکله‌ها در اندازه و ساختار و استقرارشان به «فصاحت خوشنویسانه» رسیدند و سپس با افزودن «خیال‌انگیزی» به‌عنوان دیگر رکنِ اصلیِ آفرینش‌های هنری خویش به «بلاغت خوشنویسانه» نیز دست یافتند. در این میان از آن‌جا که اصول بلاغت خوشنویسی، به اقتضای حال و مقام به کار گرفته‌می‌شوند و التزام بدان‌ها بیش‌تر تابع شرایط موردی است و این شرایط، مصادیق جداگانه و منفرد

بی‌شماری دارد، لذا به‌نظر می‌رسد یا رساله‌پردازانِ خوشنویس، این اصول را به‌مثابهٔ ذوق‌ورزی‌های خوشنویسانهٔ شخصی پذیرفته و در رساله‌های خویش همانند اصول و قواعد دوازدگانهٔ فصاحت خوشنویسی به‌صورت مدوّن بدان‌ها نپرداخته‌اند و یا این‌که به‌طور کلّی متوجّهِ دستگاهِ بلاغی خط نبوده و بدین روی، اصولِ مهم این دستگاه، نانوشته و ناشناخته مانده‌است.

به همین جهت شاید در مقام مقایسهٔ مخاطبان خوشنویسی و ادبیات بتوان گفت که مخاطبِ عام در ادبیات، به دلیل آگاهی نسبی از بلاغت زبان، آن را به‌عنوان مجموعه‌ای از اصولِ زیبایی-شناسانهٔ ادبی پذیرفته است، اما مخاطبان عامِ خوشنویسی، و چه بسا مخاطبان خاصِ آن نیز به جهت عدم آشنایی با اصولِ بلاغتِ خط، گاه آن‌چه را که در یک قطعهٔ شاهکار خوشنویسی، آیینهٔ تمام‌نمای حسن و خوبی بوده، حتی نادانسته عیب شمرده‌اند. در ادامه با نگاهی موشکافانه سعی خواهد شد از شگردهای ادبیّت‌ورزی خوشنویسانه در بستر متون شکلی آثار خوشنویسان تا رسیدن به آستانهٔ شعروارگی در این آثار، حذف و ملحقات آن را شناسایی کرده و به تبیینِ تمهیداتِ زیبایی‌شناختیِ لازم برای اجرای این شگردها بپردازیم.

۱.۲ حذف در ادبیات و خوشنویسی

حذف، یکی از مفاهیمِ بیناهنری و از رایج‌ترین شگردهایی است که به شیوه‌های متنوع در هر دو عرصهٔ ادبیات و خوشنویسی، حضوری پررنگ دارد. خوشنویسان، شاعران و نویسندگانِ نثرهای ادبی، نگاهی زیبایی‌شناسانه به مقولهٔ حذف دارند و آن را با انگیزه‌های بلاغی و برای تصرفاتِ هنری و دستیابی به قلمی خیال‌انگیزتر و تأثیرگذارتر در آفرینش‌های خویش به‌کار می‌گیرند. بررسی‌های بلاغی در تاریخِ ادبیات و خوشنویسی ایران به‌روشنی نشان می‌دهد که هرچه از سده‌های پیشین به زمان‌های متأخر نزدیک می‌شویم، بزرگان ادبیات و خوشنویسی از راهکارِ حذف و دیگر شگردهای همسو با آن بیشتر استفاده کرده‌اند. این خطِ سیر را حتی در تحولِ قالب‌های هنریِ به‌کارگرفته‌شده در ادبیات و خوشنویسی، و از آن جمله در حرکتِ شاعران از قالب قصیده به‌سوی غزل، و به‌دنبال آن، عزیمت خوشنویسان از قالب کتابت به‌سوی چلیپا نیز به‌خوبی می‌توان دید.

حذف در ادبیات از یک سو تعاریفی قراردادی در حوزه‌هایی چون زبان‌شناسی، معانی، بدیع، دستور و عروض دارد و از سویی دیگر در یک معنای فراگیرتر، بخشِ بزرگی از ادبیّتِ آثارِ ادبی را دربرمی‌گیرد، چراکه برای حرکت از تشبیه به استعاره و از استعاره به نماد، راهکاری جز حذف در نمودهای متنوّع آن

وجود ندارد. در زیرساختِ بسیاری از شگردهای ادبی چون ایهام، ایجاز، اشاره، اکتفا، استخدام، تلمیح، تنازع و انواع اضافات و شبه‌جمله‌ها و حتی در کارکردهای گوناگون حروف نیز ردّپای عنصر ساختاریِ حذف به‌وضوح پیداست. به تعبیری روشن‌تر، این عنصر در بنایِ پرشکوهِ ادبیّات، چون ستونی است که با فروریختن آن، تمام بنا فروخواهدریخت.

در خوشنویسی نیز حذف یکی از مؤثرترین و پربسامدترین عناصر سبک‌ساز در دستگاهِ بلاغی خط است. بسیاری از خوشنویسان نامدار، حذف را به‌عنوان یکی از رایج‌ترین ابزارهای بلاغی در قطعات خویش به‌کار گرفته‌اند، به گونه‌ای که شاید بتوان گفت درک کامل بسیاری از آثار شاهکار خوشنویسی، بدون شناخت عمیق ظرفیّت‌های این شگرد هنری و وجوه کاربردی گوناگون آن امکان‌پذیر نیست.

۱.۱.۲ مراتب مختلف حذف در خوشنویسی

محدودهٔ حضور این شگرد در آثارِ خوشنویسی نیز خود، مراتب مختلفی دارد. در جزئی‌ترین مرتبهٔ آن، تنها محونویسیِ شاکله، مدنظرِ خوشنویس قرار می‌گیرد، در مرتبه‌ای بالاتر، شاکله ریزتر یا کوتاه‌تر نوشته‌می‌شود، فراتر از این مرتبه نیز هنگامی است که خوشنویس، دانگ‌هایی از شاکله و یا بخش‌هایی از آن را حذف می‌کند، و درنهایت، حذف کامل شاکله، بالاترین مرتبهٔ کاربستِ این شگردِ بلاغی در خوشنویسی است. در قطعهٔ زیر از میان مراتب یادشده، حذفِ کاملِ شاکلهٔ «از» از مصراعِ «الا شهید عشق به تیر از کمان عشق» و ریزنویسیِ شاکلهٔ «دوست» قابل مشاهده است.

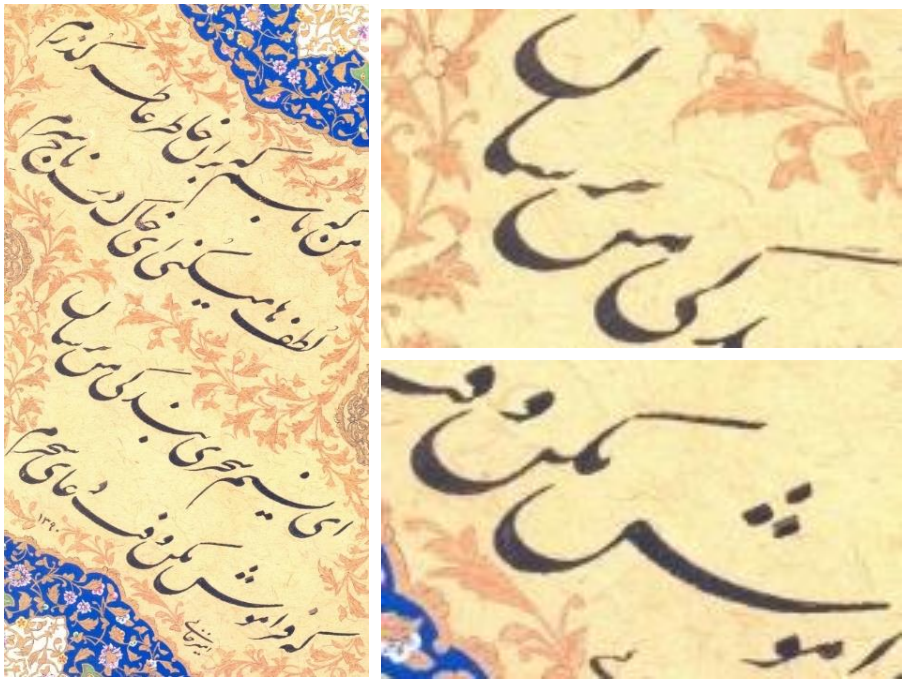
(امیرخانی،۱۳۹۵: ۵۱)

در این قطعه نیز خوشنویس با محونویسیِ سرکش کاف در شاکلهٔ «یکی»، موجب توازن بیش‌تر ترکیب شده و آن را بلیغ‌تر ارائه نموده است.

(همان:۱۶۱)

در دو نمونه‌ای که در ادامه خواهد آمد نیز، نقشِ حذفِ بلاغیِ عنصرِ نقطه در پدید آمدن جلوه‌های خاصِ خوشنویسانه پیداست. در این نمونه‌ها به یکی از مصادیق مهم این جلوه‌های ویژه، یعنی حذفِ نقطه از درون دوایری که در مجاورت دوایر بی‌نقطه قرار گرفته‌اند، دقت کنید.

(میرعماد،۱۳۸۲: ۳۲)



(امیرخانی،۱۳۹۵: ۱۳۸)

چنان‌که مشاهده می‌شود این بی‌نقطگی، تجانس و هم‌آهنگی دوایرِ مجاور را نمایان‌تر کرده است. در مورد دیگر مصادیق زیبایی‌شناسانهٔ حذفِ نقطه در ادامه باز سخن خواهیم گفت.

۲.۱.۲ نقش‌های زیبایی‌شناختی حذف در خوشنویسی

به هر روی با دقت در نمونه‌های گوناگون حذف درخواهیم یافت که این تمهیدِ بلاغی و خوشنویسانه، نقش‌های زیباشناختیِ مختلفی را برعهده دارد. در مواردی خوشنویس با این راهکار درپیِ ایجاز بصری و کنارگذاشتن حشوهایی است که در نظام شکلی متن، وجهیّتی زیباشناسانه ندارند، در مواردی هم به‌دنبال ایجاد ابهام و گسترش چندنمودی در قطعات خوشنویسی و بخشیدن مجال ژرف‌اندیشی و لذت کشف به مخاطبان خویش است. گاهی این شگرد را در مقام تدبیری برای نهفتگی ساخت‌ها و نَرم و ناپیدا شدن آن‌ها به‌کار می‌گیرد، گاهی نیز از آن به‌عنوان ابزاری برای برجسته کردن ساخت‌های شکلی و نمایان‌تر شدن جلوهٔ آن‌ها استفاده می‌کند، این شگرد برای خوشنویس هم می‌تواند ترفندی باشد در جهت تشخّص‌بخشی به شاکله‌ها و هم عاملی برای تماثل و همانند کردنشان.

حذف در کل، رازوارگی لطیفی به پایه‌های شکلی خط می‌بخشد و با ایجاد دریافت‌های جدیدی از زیبایی که پیش‌تر تجربه نشده، دامنهٔ رازناکیِ اثر را گسترش می‌دهد. خوشنویس با حذف می‌تواند از سنگینی صوریِ شاکله‌ها و درنتیجه تنگ‌میدانی و کم‌وسعتی عرصهٔ عملِ آن‌ها بکاهد و با همسازی میان اندام سازه‌های خط و فضا، تنافرها و تزاحم‌های شکلی ناشی از درهم‌پیچیدگی و برهم‌افتادگی شاکله‌ها را از میان برده و فرم خوشنویسانهٔ دلخواه خود را در گستره‌ای با قیود کم‌تر و امکان‌های بیش‌تر، طرح‌ریزی و ابداع کند.

بدین‌ترتیب گرچه می‌توان گفت حذفِ هنری، مروارید فریدِ شگردهای بلاغی بوده و دارای وجوه زیبایی‌شناختی فراوانی است، اما با این‌همه دستیابی به اسرار بلاغی آن، ظرافت‌ها و دشواری‌های خاصِ خود را دارد و به‌کارگیری نسنجیده و بدون پشتوانهٔ ذوقی و بلاغی آن نیز موجب آشفتن نظم هنریِ اثر و ریزشِ روابط ساختاری آن می‌گردد. واقعیت این است که حذف در خوشنویسی زمانی از دیدگاه زیبایی‌شناسی، هنرمندانه و ارزشمند خواهدبود که مرجّحِ ذوقیِ نیرومندی، ضرورت آن را توجیه کند و خوشنویس نیز بر این مبنا و با توجّه به نوع حذف، تصرّفاتِ درست و به‌جایی در ساختِ شاکله‌ها اعمال کرده و حالت‌مندی متناسبی بدان‌ها ببخشد تا درکل، ساختارِ متنِ شکلیِ اثر به‌سوی خیال‌انگیزی و رسایی بیش‌تر سوق یابد.

در مورد ضرورت شگردهای خوشنویسانه و به‌ویژه به هنگام بلاغت‌ورزی با حذف به این نکته باید توجّه داشت که در خوشنویسی، هر شاکله‌ای با توجه به شاکله‌های پس و پیش و زیر و زبرِ خود دارای موقعیتِ خاصی است و به همین جهت شکلِ برساختهٔ متناسب با موقعیتِ خود را نیز می‌طلبد، لذا خوشنویس با پیش‌انگاری موقعیت‌ها نخست بر مبنای تصرفاتِ بایسته به طراحیِ ذهنی شاکله‌ها می‌پردازد و سپس آن‌ها را بر صفحهٔ کاغذ می‌نشاند.

در این میان مخاطب نیز در مواجهه با چنین حذف‌های بکر و هوشمندانه‌ای هنگامی به التذاذ هنری می‌رسد که به سپیدخوانی‌های ذهنی در این نظام شکلی دست یافته‌باشد و بتواند عناصر نانوشته و روابط پنهان درون‌متنی را در چنین آثاری بازیابد. البته ذکر این نکته نیز لازم است که بسیاری از حذف‌های متعارف در خوشنویسی همانند ادبیات، مسبوق به سابقه‌اند و مخاطبی که با سنّت‌های خوشنویسانه آشنا باشد به قرینهٔ تعیّنِ ذهنی و با توجه به سیاقِ خط به بخش حذف شده پی می‌برد.

دامنهٔ همراهی‌ها و معاشرت‌ها و مصاحبت‌های کاری و دوستانه میان بزرگان خوشنویسی و ادبیات در گذشته به گونه‌ای وسیع بوده که این امر نه‌تنها موجب راه یافتن شگردهای بلاغی

مشترک به آثار آنان شده بلکه مشابهت‌های فراوانی هم در نحوهٔ به‌کارگیری این شگردها در میان آثار آن‌ها می‌توان یافت. در ادامه مواردی از یکسانیِ انگیزه‌ها و شیوه‌های به‌کارگیری حذف را در دو عرصهٔ ادبیات و خوشنویسی مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۲.۲ اکتفا در ادبیات و خوشنویسی

در سنّت خوشنویسی گاهی از دو بخش ملازم هم، به ذکر یکی از آن‌ها اکتفا شده و دیگری حذف می‌شود. مانند حذف الفِ میم یا سرکجِ کاف. در ادبیات نیز به این امر که کفایت ذکر یک بخش ازجمله به جای کلِ آن است، اکتفا می‌گویند. چنان‌که در این شعر:

تو هم آمدی که مثل دیگران ... پشتِ‌پا زدن به من هنر که نیست

(موسوی، ۱۳۸۲: ۳٤)

مراد شاعر آن است که تو هم آمدی تا مثل دیگران به من پشتِ‌پا بزنی. درحقیقت، اکتفا در ادبیات و خوشنویسی، نوعی حذف با مقاصدِ بلاغی است و قرینهٔ معنوی آن نیز برخاسته از سیاق موجود در ساختارهای ادبی و خوشنویسانه است. نمونه‌ای دیگر از اکتفا در شعر عبید زاکانی:

ای بر دل هرکس ز تو آزار دگر بر خاطر هر کسی ز تو بار دگر

رفتی به سفر عظیم نیکو کردی آن روز مبادا که تو یک بار دگر

(عبید زاکانی،۱۳٤۲: ۱۱۲)

و مراد شاعر آن است که مبادا یک بار دیگر از سفر برگردی. در قطعه‌های زیر به نمونه‌هایی از اکتفای خوشنویسانه در شاکله‌های «م»، «آن» و «دیگر» توجه نمایید.

(امیرخانی،۱۳۹٤: ۱۲۷)

(میرعلی هروی،۱۳۹۲: ۱۰۱)

۳.۲ ایضاح بعد از ابهام در ادبیات و خوشنویسی

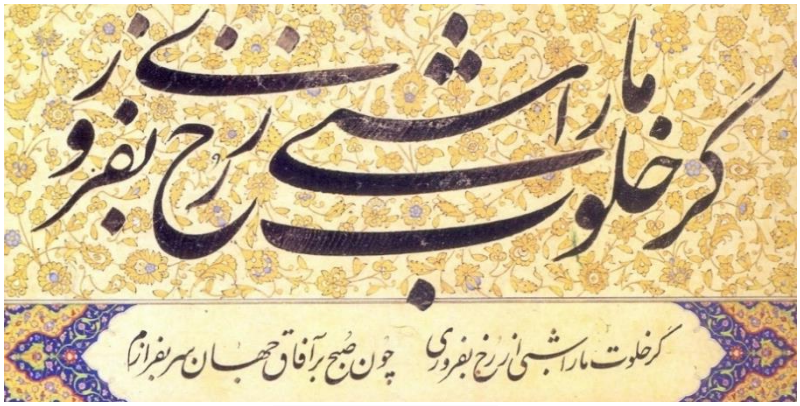
گاهی در ادبیات و خوشنویسی، تنها شگردهای ایجازآفرینی چون حذف کارگشا نیست، بلکه خوشنویس و شاعر در کنارِ آن، از اطناب نیز استفاده می‌کند. یکی از این مواضع، «ایضاح بعد از ابهام» است که در ادبیات و خوشنویسی، مصداق‌هایی دارد و به‌طور معمول عامل این ابهام، حذف است. ذبیح‌الله صفا در کتاب «آیین سخن»، بیت زیر را به‌عنوان شاهد مثال برای این نوع از اطناب آورده است:

فرش عمرت نوشته در شومی این دو فراش زنگی و رومی

(صفا،۱۳۶۸: ٤٥) و (سنایی، ۱۳۷۷: ٤۱۷)

که پیداست شاعر در این بیت، مصراع دوم را برای روشن شدن مسندالیه در مصراع اول بدان افزوده است. در خوشنویسی نیز گاهی در برخی از قطعات، خوشنویس برای رسیدن به متن شکلیِ دلخواه، نظم متن زبانی را درهم می‌شکند و واحدهایی از آن را حذف نموده یا از جایگاه معمول خود جدا می‌کند و به‌گونه‌ای بازمی‌نشاند که استقرار جدید آن‌ها را تنها مرجّحات شکلیِ خوشنویس توجیه می‌کند. در این حالت متنِ زبانی ناخوانا می‌گردد که طبق روال مرسوم، برای روشن شدن ابهام به وجود آمده، عبارت مورد نظر در قسمت پایین اثر و با دانگی کوچک‌تر

به‌صورت سطری ساده و واضح دوباره نوشته می‌شود. این دوباره‌نویسی را می‌توان نوعی اطناب مقبول به‌منظور «ایضاح بعد از ابهام» در خوشنویسی نامید. در این رابطه به نمونهٔ زیر و توضیحی که در ادامه می‌آید، دقت کنید.



(امیرخانی،۱۳۹۵: ۵۱)

در نمونهٔ ارائه شده که مصراعِ «گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی»، در قالبِ یک قطعهٔ ترکیبی، خوشنویسی شده است، جابه‌جاییِ اجزا، حذفِ الف از حرفِ «از» و «کوچک‌نویسیِ «را» که خود یکی از مراتبِ حذف در خوشنویسی است، همگی عواملی هستند که منجر به ابهامِ هنری این قطعه شده‌اند، ضمن آن‌که توجیهاتِ زیبایی‌شناسانهٔ شکلیِ تصرفاتِ یاد شده، بر ارزشِ بصریِ این ابهام افزوده‌اند.

٤.٢ از حذف تا مجاز و استعاره

در مطالعات ادبی با مراجعه به امهات کتب بلاغی به‌روشنی می‌توان دریافت که صاحب‌نظران از زوایای مختلفی به شگرد حذف و نقش آن در بلاغت سخن نگریسته‌اند؛ از این رو گرچه حذف به‌طور معمول، نام ایجاز را در کنار خود دارد، اما گاهی نیز «حذوف به انواع مختلف آن، از نظر دانشمندان علوم بلاغی، نام مجاز یا استعاره به خود گرفته‌است.» (نجفی، ۱۳۷۹: ١٦٥)

در خوشنویسی نیز شکل‌گیری حذف‌های ارزشمند بلاغی را بر مبنای جانشین‌پذیری محذوف می‌توان در دو دستهٔ «بدون جانشین» و «با جانشین» جای داد. حذف‌های بدون جانشین، در قلمرو ایجاز می‌گنجند؛ اما حذف‌های با جانشین به سمت مجاز یا استعاره پیش می‌روند.

بر این اساس هنگامی که خوشنویس، جزئی از یک شاکله را به جای کلِ آن می‌نشاند، می‌توان گفت وارد دنیای مجاز حذف شده‌است. چنان‌که در نمونهٔ زیر، یک بار سرِ عین، جانشین کلِ عین در واژهٔ «دفع» شده و یک بار نیز دایرهٔ عین، جانشین کلِ عین در این واژه گردیده است.

(کابلی خوانساری،۱۳۷۷: ٦٩)

در این دو مجازِ شکلی، خوشنویس با علاقهٔ جزئیّت، به ذکر جزء و ارادهٔ کل پرداخته است. به عبارتی دیگر، او جزئی از یک شاکله را به‌جای تمام آن در ترکیب نشانده و از این راه، بر بلاغت سطر افزوده است.

مجاز اول　　مجاز دوم　　شکلِ اصلی: حقیقت

به‌طور کلی، آرایهٔ مجاز در خوشنویسی را می‌توان بدین‌گونه توصیف کرد که گاهی خوشنویس، شاکله‌ای را درست به شکل اصلی و متعارف خود، به معرض نمایش می‌گذارد و گاهی هم بنا بر جایگاهِ شاکله در ترکیب، شکلِ دیگری از آن را به‌عنوان شاکلهٔ جانشین یا شاکلهٔ مجازی اراده می‌کند و در این صورت است که می‌توانیم بگوییم خوشنویس از آرایهٔ خوشنویسانهٔ

مجاز استفاده کرده است. در این شرایط، به ارتباطی که میان دو شکلِ ارائه شدهٔ اصلی و جانشین از یک شاکله به وجود می‌آید، علاقه می‌گویند و قرینهٔ آن نیز به‌طور معمول، تعیّن ذهنی مخاطبان، نسبت به سیاق ساختارهای خوشنویسانه در سنّت این هنر است.

خوشنویسان، گاهی از آرایهٔ مجاز بهره گرفته و در تعداد نقطهٔ شاکله‌ها نیز تصرف می‌کنند. پیش‌تر در مورد نقشِ حذفِ بلاغیِ نقطه در دوایرِ مجاور نکاتی مطرح گردید. یکی دیگر از مصادیق زیبایی‌شناسانهٔ حذفِ نقطه، افکندن بعضی از نقاط یک شاکله است. در این رویکرد، حذفِ کامل نقطه‌ها روی نمی‌دهد، بلکه یک نقطه، جانشین گروهی از نقطه‌ها می‌شود. چنین مجازی با علاقهٔ جزء و کل، به خوشنویس این امکان را می‌دهد که ارزش‌های بصریِ مورد نظرش را به اثر خویش منتقل نماید. به‌طور مثال، خوشنویس در نمونه‌های پیشِ رو، حروف «ق» و «ت» را در کلماتِ «وقت»، «تاج»، «قلندری» و «تسبیح» با یک نقطه نگاشته و ذوق زیبایی‌شناسانهٔ خود را بر اثر، اعمال نموده است

(امیرخانی،۱۳۹۵: ۱۳۸)

(همان: ۱۵۳)

چنین ساختاری در ادبیات هم بنیانی شناخته شده است و مصادیق فراوانی دارد. به‌عنوان نمونه در تاریخ بیهقی، هنگامی از قول حسنک وزیر می‌آید که: «جهان خوردم و کارها راندم و عاقبتِ

کارِ آدمی مرگ است» (بیهقی،۱۳۷۶: ۲۳۲)، می‌توان گفت در تعبیر «جهان خوردن»، مجازِ حذف رخ داده و تقدیرِ آن چنین است که: «نعمت‌های جهان خوردم»؛ به عبارت دیگر، «جهان» جانشینِ «نعمت‌های جهان» شده‌است.

جدا از مجازها، استعاره‌ها نیز در دنیای خوشنویسی حضور دارند و اهمیت نقش آن‌ها در قطعات مختلف، بسته به میزان نفوذ تفکر استعاره‌پرداز در ذهن خوشنویسان، متفاوت است. هنگامی که خوشنویس شاکله یا نشانه‌ای را بر پایهٔ شباهت، جانشینِ شاکله یا نشانهٔ دیگری می‌کند، در واقع باید گفت به جهان استعاره‌ها راه یافته‌است. چنان‌که در نمونهٔ زیر، شیبِ کشیدهٔ «عمر»، به جهت همانندی در شیب و امتداد، جانشینِ سرکجِ کاف، شده است.

(میرعلی هروی،۱۳۹۲: ۱۰۱)

به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از استعاره‌پردازی‌های خوشنویسان، می‌توان از حالتی یاد کرد که ضمن آن، خوشنویس، پای شاکله‌های «د» و «ر» و «و» را حذف کرده و جانشینی دایره‌وار به جای بخش حذف شدهٔ این شاکله‌ها می‌نشاند. این جانشینِ استعاری که در واقع، تداومِ دورانیِ همان شکلِ

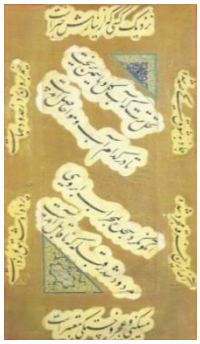
اصلیِ حذف شده است، و جامعِ استعاریِ آن نیز به همین تداوم در شیب و امتداد و دور برمی‌گردد، بنا بر اقتضائات زیبایی‌شناختی در ترکیب قرار می‌گیرد.

شکلِ اصلی: مستعار له

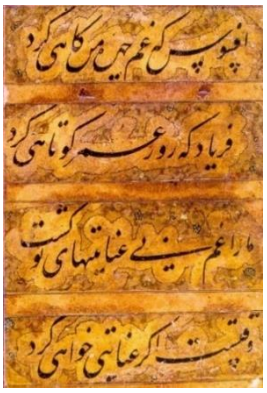
شکلِ جانشین شده: مستعارٌ منه

جامعِ مشترکِ دو طرفِ استعاره

در مورد استعاره‌های شکلیِ یادشده، به نمونه‌های زیر توجه کنید.



(میرعماد،۱۳۸۲: ۱۰)



(میرعماد،۱۳۹۲: ۲۷)

(میرعماد،۱۳۸۲: ۱۱۵)

در آثار ادبی نیز نظیر چنین ساختاری برای تصویرسازی‌های استعاری به‌وفور مشاهده می‌شود؛ ازجمله در مصراعِ «از نرگسِ مستِ تو شدم مست» (عطار،۱۳۶۲: ٤٠) که در آن «نرگس»، جانشینِ «چشم» شده و استعاره از آن است.

۵.۲ سحر حذف و سلاست متن

مولوی در تعبیری زیبا مواضع نیستی و نقص را آینه‌ای برای نمایاندن شایستگی‌های صاحبان ذوق در پیشه‌هایشان می‌داند:

نیستی و نقص هر جایی که خاست　　آینـهٔ خوبی جمله پیشه‌هاست

(مولوی،۱۳۷۳:ج۱، ۱۹۷)

به‌نظر می‌رسد چنین شرایطی در مورد شاعران و خوشنویسان و نویسندگان هم صادق است و در ساختار متون شکلی و زبانی ایشان، خلاقیت و ذوق هنری را در مواضع حذف، بهتر می‌توان بازشناخت.

یکی از اصلی‌ترین دواعیِ بلاغیِ حذف برای آفرینندگانِ آثارِ شاهکار در ادبیات و خوشنویسی، برقراری پیوند میان اجزای متن و رساندن اثر به انسجام هنری و درپیِ آن سلاست درون‌متنی است. در این مسیر، حذف، نوعی نیستی است که هستی می‌بخشد و همین کارکرد متناقض‌نما و معماگونه، درست همان نکته‌ای است که موجب شده عبدالقاهر جرجانی، واضع نظریهٔ نظم و به قول ترجانی‌زاده واضع علوم بلاغت (ترجانی‌زاده،۱۳۳۷: ۲۲۹)، حذف را سحر بخواند و کار آن را شگفت‌آور توصیف کند:

«این بابی است با شیوه‌ای دقیق و اصلی لطیف و تاثیری شگفت‌آور که به سحر شباهت دارد؛ زیرا با آن، ذکر نکردن، فصیح‌تر از ذکر کردن است و سکوت، سودمندتر از بیان، چنان‌که بدون سخنی، گویاتر از هنگام سخن گفتنی، و بدون بیانی، دارای کامل‌ترین بیان.» (جرجانی، بی‌تا: ١٤٦).

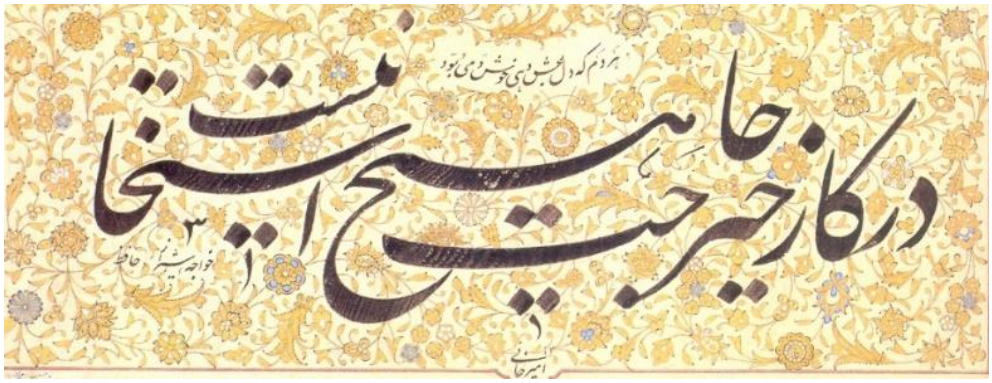
احمد شفایی نیز نقصی را که در اثر حذف‌های به‌جا در جمله‌های یک متن ایجاد می‌شود، پدیدآورندهٔ سلاست و روانی می‌داند:

«تشکیل جملات ناقص از ضروریاتِ کلامِ سلیس است؛ وقتی ذکر عضو یا اعضایی ازجمله به دلیل وجود قرینه، لزومی نداشته‌باشد، مسلّم است که کاربرد آن عضو یا اعضا به سلاست و روانیِ کلام خدشه وارد می‌کند.» (شفایی،۱۳۶۳: ۱۹۰-۱۸۹)

این نوع از روان‌مندی متنی که هستیِ خود را از نیستیِ حذف می‌گیرد و از عوامل مهم بلاغت‌آفرین است، خصیصه‌ای است که به‌عنوان نمونه در آثار سعدی و میرعماد به‌روشنی پیداست. این دو بزرگِ برصدرنشسته که از بارزترین نمایندگان سبک سهل‌ممتنع در ادبیات و خوشنویسی نیز هستند، حذف را چنان سحرانگیزانه در تکوین و تکامل این سبک به‌کار بسته‌اند، که شاید پربی‌راه نباشد اگر بگوییم حذف یکی از ستون‌های اصلی بیان «سهل‌ممتنع» در آثار هنری است.

البته این نکته را نیز باید درنظر داشت که روایِی کاربرد این عنصرِ بلاغی وابسته به هوشیاری آفرینندگان آثار ادبی و خوشنویسی است، چراکه اگر حذف در مواضعی درست و مراتبی به‌جا ارائه نشود نه‌تنها به سلاست متن نمی‌انجامد، بلکه پیوندهای انسجام‌بخشِ درون‌متنی را از میان برده و منجر به سستیِ متن‌های شکلی یا زبانی هم خواهد شد و تنها با کاربرد درست و به‌جای آن است که عناصر متن در چارچوب نظمِ ابداعیِ آفریننده، رام‌شدگی فرمی یافته و متنی منسجم و روان ایجاد می‌شود.

گاهی حذف کاملِ بخشی از متنِ زبانی، موجب انسجام بیش‌تر متنِ شکلی می‌شود. چنان‌که در قطعهٔ زیر، حذفِ شاکلهٔ «ره» از کلمهٔ «استخاره»، جنبهٔ زیبایی‌شناسانه در سامان‌دهی و تنسیق فضاها و انسجام بیش‌تر متنِ شکلی دارد. البته این نوع از حذف‌ها، بیشتر مناسبِ ابیاتی هستند که مشهورترند.



(امیرخانی،۱۳۹۵: ۳۳)

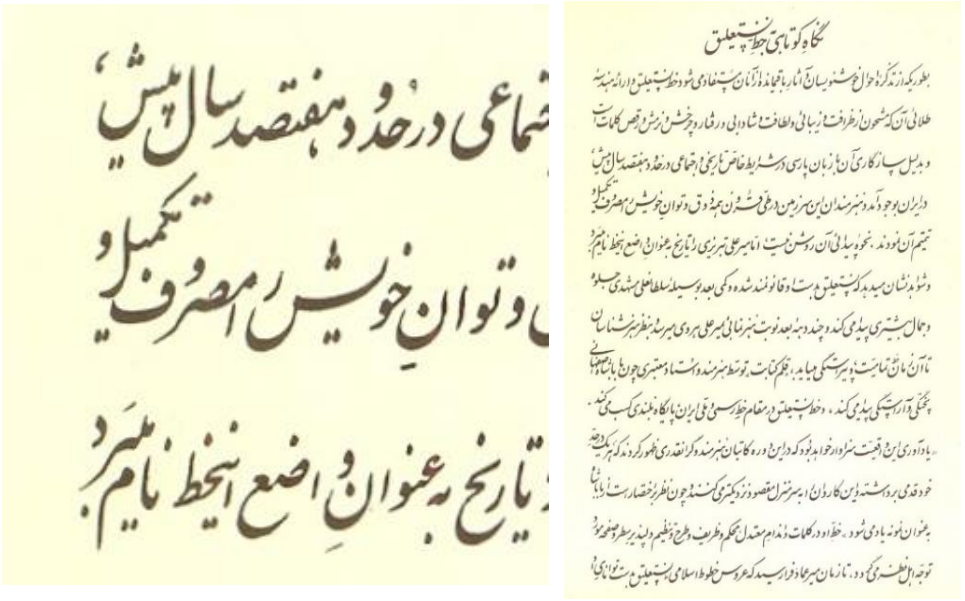
در قطعهٔ پیشِ رو هم، خوشنویس با حذفِ کاملِ واژهٔ «بر» از ابیاتی که زبانزد خاص و عام است، مانع از سنگینیِ بصریِ ابتدای سطر شده و متنِ شکلی، بیانی روان‌تر و ساختارمندتر یافته است.

(امیرخانی،۱۳۹٤: ۱٤۰)

در این قطعه نیز که رباعیِ مشهوری از خیّام است، حذفِ کاملِ حرفِ «ز» از عبارت «بیرون زِ نهفت»، نقش اساسی در وحدت ساختاری و و فاق و هم‌آهنگیِ سازه‌های دو مصراع نخستِ چلیپا و پدید آمدن یک کلِ منسجم دارد. ضمن آن‌که در کنار این حذف کامل، ریزنویسیِ شاکلهٔ «گو» و بسیاری از نقطه‌های مصراع دوم هم نقشی مکمل در رسیدن اثر به این تدوین نظام‌مند ایفا می‌کنند.

(همان: ۱۲۳)

یکی از قالب‌هایی که در آن، رسیدن به سلاستِ متنی، اهمیتی دوچندان دارد و در اولویتِ نخست خوشنویس قرار می‌گیرد، قالب کتابت است. در این قالب، برطرف نمودن تزاحم بصریِ شاکله‌ها از راه شگردهای خوشنویسانه، ضمن حفظِ نقش ارجاعی خط، بزرگ‌ترین رسالت یک کاتب است. به‌عنوان مثال در کتابت زیر، خوشنویس از راهِ حذفِ بلاغیِ قسمتی از دایرهٔ «لام» در انتهای یکی از سطرها، هوشمندانه بر انسجامِ متنیِ اثرِ خویش افزوده است.



(امیرخانی، ۱۳۶۸: ۹۹)

حذف‌های خوشنویسانه، خاصِ نستعلیق نیست؛ چنان‌که در تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ شکستهٔ زیر از میرزا غلام‌رضا اصفهانی، نمی‌توان تأثیر حذفِ سرکج‌های «سبکتگین» و «گردید» را در انسجام بصری اثر نادیده گرفت.

(مشعشعی، ۱۳۹۱: ٤٧١)

اگرچه بلاغت‌ورزی‌های انسجام‌بخشِ خوشنویسانه با شگردهایی چون حذف، در خوشنویسیِ معاصر حضور پررنگ‌تری نسبت به گذشته دارد، اما در آثار بزرگانی چون میرعلی هروی و میرعماد و دیگر قدمای نام‌آور نیز حجم گسترده‌ای از این بلاغت‌پردازی‌ها دیده می‌شود. از این میان به نمونه‌های زیر دقت کنید.

(میرعلی هروی،۱۳۹۲: ۴۵)

(میرعماد،۱۳۹۲: ۱۰۲)

در قطعهٔ زیر از میرعماد، جدا از حذفِ کاملِ کلاهِ الف در فعلِ «آمدست»، کوتاه‌نویسیِ الفِ شاکلهٔ «حا» که در حقیقت، حذفِ بخشی از قامتِ این الف است، سبب بلیغ‌تر شدن چلیپا شده است.

(میرعماد،۱۳۸۲: ۱۰)

در این قطعه از ملک‌محمد قزوینی نیز، حذفِ نقطه‌های قاف و دُمِ هر دو میم در عبارتِ «قسمتم همدم بد»، بخشی از شاکله‌پردازی‌ها و صورتگری‌های بلاغی و هنری او برای وحدت ساختاریِ اثر است.

(کلک مستی،۱۳۸۳: ۸٤)

یکی دیگر از شگردهای بلاغی مورد استفادهٔ خوشنویسان و شاعران و نثرپردازان ادبی که به نوعی حذف را نیز در دل خود دارد، استخدام است. در ادامه به تحلیل تطبیقی و ساختاری این آرایه در ادبیات و خوشنویسی خواهیم پرداخت.

٦.٢ استخدام

استخدام در ادبیات، یکی از خیال‌انگیزترین و دامنه‌دارترین شگردهای بلاغی است که با فشرده ساختن متن و گسترش چند معنایی و چند پیوندی در آن، نقشی بسزا در ایجازآفرینی و ابهام‌افکنی و ارجاع‌گستری در متن ادبی دارد و به همین دلیل در دستگاه شگردهای بلاغی نیز از اعتبار خاصی برخوردار است.

این شگرد بلاغیِ پیش‌گشاده و درازدامن، به شیوه‌های گوناگون و در هرشیوه نیز با وجوه کاربردی و زیبایی‌شناسی مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد. استخدام در آثار ادبی گاهی با نشانهٔ ضمیر همراه می‌شود و گاه نیز بدون همراهی این نشانه و در ساختارهایی تشبیهی یا غیرتشبیهی جلوه می‌کند. گاهی طرفِ مستخدم دومعنایی است و گاه چندمعنایی، گاهی این معناها مجازی هستند و گاه حقیقی. گاهی طرف‌های استخدام در یک جزء جمع می‌شوند و گاه در اجزای مجزا. فراخیِ دامنهٔ استخدام به گونه‌ای است که جدا از نمونه‌های عرفیِ آن که در آثار بلاغی موجود است، هر از گاه نمونه‌هایی جدید و نوشناخته از آن نیز در خلال مقاله‌هایی علمی-پژوهشی معرفی می‌شود. شمول‌پذیری گستردهٔ استخدام، ارائهٔ تعریفی مختصر و جامع و مانع از آن را نیز با مشکل روبرو کرده‌است. به‌عنوان نمونه به تعریف زیر دقت کنید.

«آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جملهٔ دیگر معنی دیگر ببخشد، یا از خود لفظ یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ برمی‌گردد، معنی دیگری اراده کنند.» (همایی، ۱۳۸۰: ۲۷٦،۲۷۵)

این تعریف ازسویی به جهت آن‌که طرف مستخدم یا راجع را تنها یک لفظ درنظرگرفته و امکان آن را که این سازه می‌تواند ترکیب یا عبارت هم باشد، لحاظ نکرده، جامعیت تمام را ندارد؛ از دیگر سو از آن‌جا که این تعریف ضرورتِ توجه کامل و یکسان به تمام معناهای طرف مستخدم را مورد اشاره قرار نداده و با این شرایط می‌تواند مصادیق ایهام را نیز دربربگیرد، از مانعیت کامل نیز برخوردار نیست.

ساختار گسترش‌پذیر استخدام در ادبیات از چنان گنجایشی برخوردار است که جست‌وجوی ساختارهای همانندی با آن را در دیگر رشته‌های هنری نیز توجیه می‌کند. چنان‌که در تناظر با استخدام ادبی، در خوشنویسی شگرد بلاغیِ خاصی دیده می‌شود که شاید بتوان آن را استخدام در خوشنویسی نامید. شگردی که توجه و تدقیق در آن ممکن است زمینهٔ کشف نمونه‌های دیگری از استخدام را در آثار ادبی فراهم کند. بر اساس این شگرد، گاهی خوشنویسان بخشی از یک شاکله را که دو بار در متن زبانیِ یک اثر حضور دارد، تنها یک‌بار در متنِ شکلیِ خویش اجرا می‌کنند، بدین منظور آن‌ها با حذف یکی از این حضورها از ژرف‌ساختِ اثر و سپردن نقشی دوگانه و مشترک به حضور دیگر در روساخت آن، کلمات را به هم پیوند زده و اثر را منسجم‌تر می‌کنند.

این شگردِ خوشنویسانه در ساختار خود شباهت‌هایی با آرایهٔ استخدام در ادبیات دارد. نخست آن‌که هر دو از مصادیق ایجازند و بر پایهٔ حذف بنا نهاده شده‌اند. دوم آن‌که در هر دو ساختار، ترکیب‌پذیریِ سازه‌ها و توانایی آن‌ها برای ایجاد پیوندهای چندگانه از عوامل بنیادی شکل‌گیری شگردهای یادشده است. سوم آن‌که در هر دو مورد، سازهٔ مستخدم از قلمروهای جداگانه‌ای وارد هر کدام از پیوندهای خود با سازه‌های دیگر شده‌است. این شباهت‌ها به قدری است که حتی می‌توان استخدام در خوشنویسی و ادبیات را با گذر از برخی موارد جزئی، به‌صورت زیر در تعریف واحدی گنجاند:

در یک متن شکلی یا زبانی، استخدام یعنی به خدمت گرفتن سازه‌ای با قلمروهای متفاوت تا با دو یا چند سازهٔ دیگر از همان متن پیوند برقرار کند، به‌نحوی‌که با وجود حضور دو یا چندبارهٔ سازهٔ مستخدم در ژرف‌ساخت متن، اما در روساختِ کلی، تنها یک‌بار به کار گرفته‌شود و درک کامل ارزش زیبایی‌شناختی متن در گرو توجه به تمام پیوندهای سازهٔ مستخدم باشد.

گفتنی است از آن‌جاکه عناصر سازندهٔ خط و زبان، ظرفیت‌های ترکیب‌پذیری فراوانی در دل خود دارند و این ویژگیِ بنیادی برای شکل‌گیری شگرد استخدام لازم و ضروری است، لذا آثار ادبی و خوشنویسی، بستر مناسبی برای بروز این شگرد بلاغی بوده و خوشنویسان و شاعران نیز بدین نکته التفات داشته‌اند. در ادامه به‌منظور تبیین بیش‌تر این مطالب، نمونه‌هایی از استخدام را در این دو عرصه مورد بررسی قرار می‌دهیم. نخست به بیت زیر از سعدی توجه نمایید.

«شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

فعلِ «نواختن» در مورد «چنگ» به معنی «ساز زدن» است و در مورد «خلق» به معنی احسان و دل‌نمودگی و تیمارداری است.» (همایی، ۱۳۸۰: ۲۷۶) از آن‌جا که برای استخدام ادبی، مثال‌های

فراوانی در کتب بلاغیون آمده، در این رابطه به همین مثال از همایی بسنده کرده و در باقی نمونه‌ها به تحلیل بیش‌تر استخدام در خوشنویسی خواهیم پرداخت.

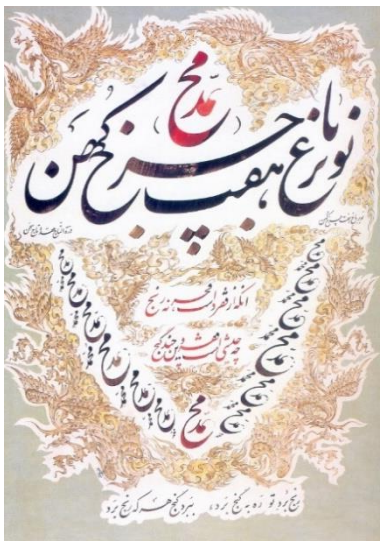
در قطعهٔ پیشِ رو، استخدام خوشنویسانه و هنری در بخش‌هایی از واژه‌های «گل» و «انشا» و آغوش، یکی از مهم‌ترین دلایل ایجاد ساختار منسجم و هدفمند در این ترکیب بدیع است. در روساخت این ترکیب، گرچه دایرهٔ مشترک در «گل» و «آغوش»، یا نویسهٔ عمودی مشترک در «انشا» و «گل»، تنها یک بار نوشته شده، اما هر کدام از این کاراکترها حضوری دوگانه در سازه‌های مستخدم دارند.

(امیرخانی،۱۳۹۵: ۱۶۷)

در این قطعه نیز، خوشنویس از قلمروهای ارتباطی هر کدام از سازه‌های «پاسبان»، «بهوش» و «باش» به‌خوبی بهره گرفته و با کاربستِ شگرد استخدام، به پیوند چندگانهٔ هر سازه با دیگر سازه‌ها پرداخته است.

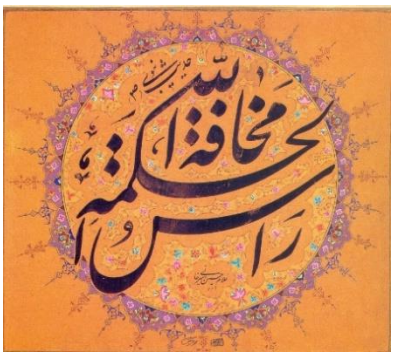
(امیرخانی،۱۳۹٤: ٦٧)

نمونهٔ دیگری از استخدام را در این اثر می‌توان ملاحظه نمود که در آن، سازهٔ مشترک اگر چه یک بار نوشته شده، اما دو بار در واژه‌های «چرخ» و «کهن» به خدمت گرفته شده است.



(امیرخانی، ۱۳۹۰: ۷۳)

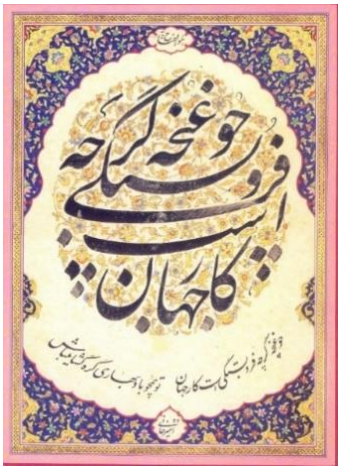
در اثر زیر نیز، سازهٔ مستخدم، نقشی دوگانه و مشترک در واژه‌های «الله» و «الحکمه» ایفا کرده، درحالی که خوشنویس، این سازهٔ انسجام‌بخش را تنها یک بار در روساخت متنِ شکلی اثر به‌کار برده است.



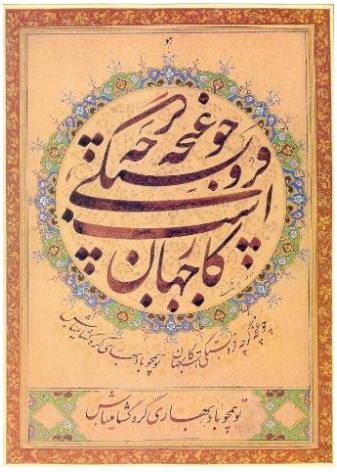
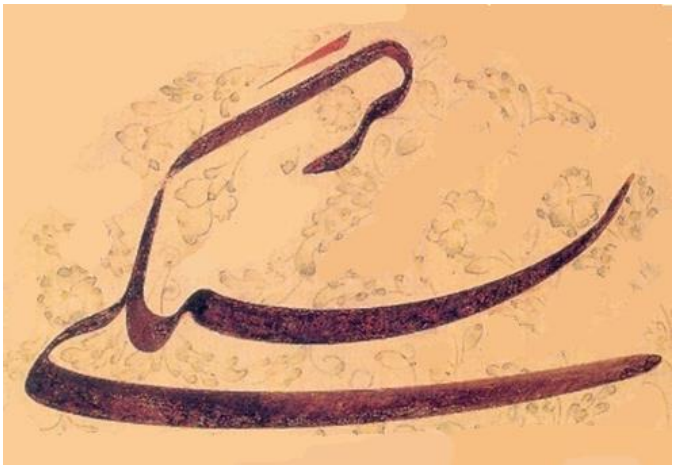
(امیرخانی، ۱۳۹۰: ۹۵)

سرکج‌ها را باید یکی از سازه‌های شاخص برای شکل‌گیری آرایهٔ استخدام در آثار خوشنویسی به حساب آورد که از ظرفیت‌های ارتباطیِ متنوعی برای حضور پیوسته و متصل

در شاکله‌های جدا از هم و منفصل برخوردارند. به‌عنوان مثال، به دو نمونهٔ زیر که در هر دو، یک سرکج با پیوندهای متفاوت در دو شاکلهٔ «گر» و «بستگی» به خدمت گرفته شده است، توجه فرمایید.



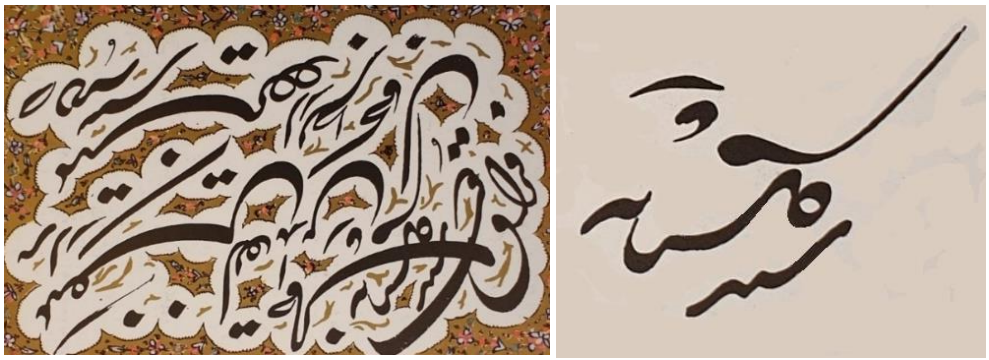
(امیرخانی،۱۳۹۵: ٤٧)

(امیرخانی،۱۳۹۰: ١٦٨)

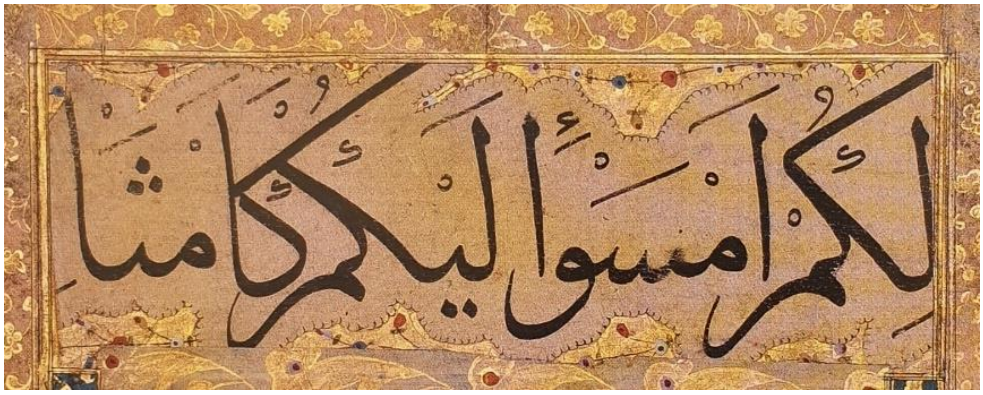
استخدام‌های خوشنویسانه، خاصِ خطِ نستعلیق نیست و در دیگر خطوط نیز، شواهد زیبایی را از این آرایهٔ هنری می‌توان دید. در دو نمونه‌ای که در ادامه خواهد آمد، قدرت

خلاقیت دو خوشنویس را در به خدمت گرفتنِ سرکج به‌عنوان سازۀ مشترکِ شگردِ استخدام در خطوط شکسته و ثلث نیز می‌توان ملاحظه کرد.



(گلستانه،۱۳۷۵: ۱۲)

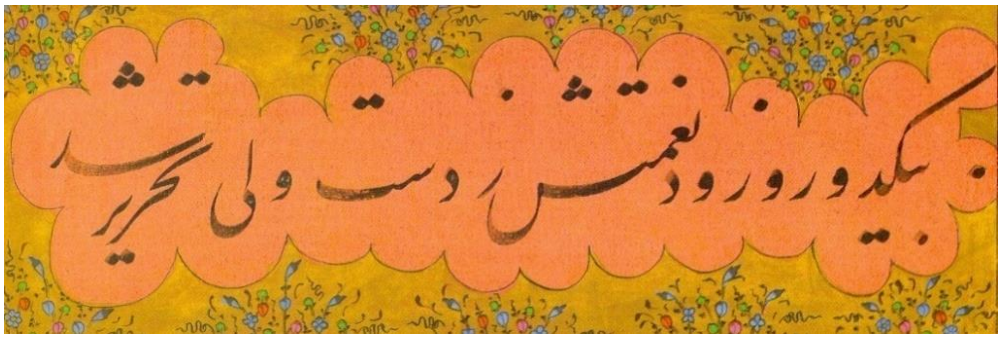
سید گلستانه در قطعۀ فوق، سازۀ واحدی را همزمان در دو نقشِ جداگانۀ «سرکجِ گاف» و «دُمِ میم»، چنان به خدمت گرفته است که مخاطب را به شگفتی و لذتِ هنری می‌رساند. در قطعۀ زیر نیز، کمال‌الدین‌حسین حافظ هروی با شگرد استخدام، ایجاز و انسجام و ابهام را یکجا در متن گسترش داده و بر ارزش‌های زیبایی‌شناختیِ متنِ شکلیِ اثرِ خویش افزوده است.



(نیمۀ دیگر،۱۳۹۱: ۲۱)

یکی از هوشمندانه‌ترین استخدام‌های هنری در خوشنویسی را میرزا کاظم در قطعۀ زیر به کار گرفته است که ضمن آن در ترکیبی که هفت بار شاکله‌های خُرداندامی چون «و»، «ر»، «ز» و «د»

پشت سر هم در ابتدای مصراع، حضور دارند، سازهٔ مستخدم را به گونه‌ای در سطر خویش قرار داده تا این سازه، یک بار جایگزین حرف «ز» در واژهٔ «روز» باشد و بار دیگر، جایگزین حرف «ر» در واژهٔ «رَوَد»، و بدین‌ترتیب با کاهش جزئی از حروف خُردِ متوالیِ یاد شده و درپیِ آن، کاهشِ خلوتِ مخل، انسجامِ متنِ شکلیِ سطر حفظ شود. قابل ذکر آن‌که قطعهٔ نوشته شده، مصراعی از جامی است بدین عبارت: به یک دو روز، رود نعمتش ز دست، ولی.



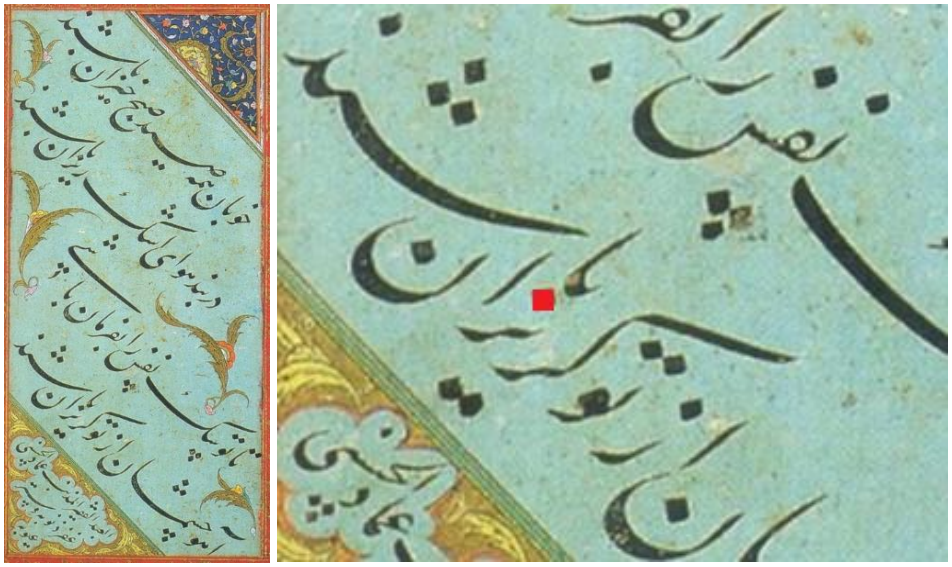
(کلک مستی،۱۳۸۳: ۲۲)

در قطعهٔ پیشِ رو نیز، خوشنویس از یای معکوس و دایره‌ای به‌عنوان طرف‌های استخدام، بهره گرفته و سازهٔ واحد و مشترک را چنان طبیعی و خلاقانه میان آن دو نشانده است که مخاطب، تعمّدِ خوشنویس را در ایجاد این ساختِ بلاغی احساس نکند.

(امیرخانی،۱۳۹۰: ۹۶)

نوعِ دیگری از استخدام‌های مهم در خوشنویسی، به خدمت گرفتن یک نقطه یا یک گروه از نقطه‌ها برای بهره‌گیری از آن در موقعیت‌های جداگانه‌ای از یک ترکیب است؛ چنان‌که خوشنویسانِ دو قطعهٔ زیر با استفاده از این شگرد، طرفین استخدام را به هم پیوند زده‌اند. در قطعهٔ نخست، این دو طرف، دو حرفِ «ن» و «ب» در واژه‌های «نبردند» و «برون»، و در قطعهٔ دوم، دو حرف «ب» و«ز» در واژه‌های «گریزان» و «باشند» بوده و نقطهٔ مستخدم نیز با رنگ قرمز، متمایز گردیده است.

(امیرخانی،۱۳۹٤: ۱٤۱)



(میرعماد،۱۳۸۲: ۳٤)

۳.نتیجه‌گیری

مباحث این مقاله ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که خط همانند زبان، دستگاهی درون‌زا و دینامیک است و این دو به دلیلِ همین ماهیتِ تحول‌پذیری که دارند، به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه و ادبی، امکان ترمیم، نوزایی و تجدیدپذیری را در خود فراهم می‌کنند. این امکاناتِ تحول‌ساز از رهگذرِ فرایندهایی چون حذف، استعاره، مجاز، ایضاح، ابهام و... به ساختار آثار خوشنویسی و ادبی راه می‌یابد و به آن‌ها قابلیتِ سامان‌یابی در دو دستگاه فصاحت و بلاغت را می‌دهد. نکتهٔ مهم در هماهنگیِ این دو دستگاه، این‌که بسیاری از تجربه‌های زبانیِ زیبایی‌شناسانهٔ ادبی در قطعاتِ خوشنویسی، مابازای بصری دارند، هم‌چنان‌که برای برخی از تجربه‌های بصریِ زیبایی-شناسانهٔ خوشنویسی نیز، می‌توان در قطعاتِ ادبی، مابازای زبانی یافت.

با تحلیل شواهدِ ارائه شده در این پژوهش درمی‌یابیم که خوشنویسان و شاعران و نویسندگانِ نثرهای ادبی برای دستیابی به قلمی خیال‌انگیزتر و تأثیرگذارتر، از عنصر ساختارساز حذف در مراتب مختلف و نقش‌های گوناگون تا مرز رازوارگی‌های مجازی و استعاری در سازه‌ها و متن-های شکلی و زبانی بهره برده‌اند. وجود پیوندهای جوهری و همسانی‌های پنهان فراوان، میان نشانه‌ها و عناصر ساختاری در دو حوزهٔ ادبیات و خوشنویسی، مؤید همین بهره‌گیری‌های مشترک است. پیداست با شناخت دقیق‌ترِ نظام فصاحی_بلاغی حاکم بر هر کدام از این دو حوزه و یافتن دامنه‌های قابل تطبیقِ دیگر، می‌توان پرده از روی لایه‌های پنهان ماندهٔ بیش‌تری برداشت.

منابع

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن(۱۳۸۲). ***مقدمهٔ ابن‌خلدون***. ترجمهٔ: محمد پروین گنابادی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- امیرخانی، غلام‌حسین(۱۳۹۰). ***صحیفهٔ هستی***، قطعات منتخب. تهران: انتشارات کلهر.
- امیرخانی، غلام‌حسین(۱۳۹۵). ***عرصهٔ سیمرغ***، قطعات نفیس. مقدمه: علی شیرازی. تهران: انتشارات رواق هنر.
- امیرخانی، غلام‌حسین(۱۳۹٤). ***مشق نام لیلی***، قطعات منتخب. مقدمه: بختیاری، فلسفی، شیرازی. تهران: انتشارات یساولی.
- امیرخانی، غلام‌حسین(۱۳٦۸). ***یادنامهٔ کلهر***. انجمن خوشنویسان ایران.

- باباشاه اصفهانی(۱۳۳۵). ***آداب‌المشق***. تهران: انتشارات یساولی.
- بیهقی، ابوالفضل(۱۳۷٦). ***تاریخ بیهقی***. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: مهتاب.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۳). ***دلائل‌الاعجاز فی القرآن***. ترجمه: محمد رادمنش. اصفهان: شاهنامه–پژوهی.
- جرجانی، عبدالقاهر (بی‌تا). ***دلائل‌الاعجاز فی القرآن***. به کوشش محمود محمد شاکر. قاهره: مکتبه الخانجی.
- راوندی، محمدبن علی‌بن سلیمان(۱۹۲۱). ***راحه‌الصدور و آیه‌السرور***. تصحیح: محمد اقبال. لیدن: مطبعهٔ بریل.
- عالی افندی، مصطفی(۱۳۹۹). ***مناقب هنروران***. ترجمه: توفیق هـ سبحانی. تهران: گویا.
- فضائلی، حبیب الله(۱۳۹۰). ***اطلس خط***، تحقیق در خطوط اسلامی. تهران: سروش.
- فضائلی، حبیب الله(۱۳٦۲). ***تعلیم خط***. تهران: سروش.
- قلقشندی، احمد(بی‌تا). ***صبح‌الاعشی فی صناعه‌الانشاء***. تعلیق: محمدحسین شمس‌الدین. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- سلطانعلی مشهدی(۱۳۳۵). ***صراط‌السطور***. تهران: انتشارات یساولی.
- شیمل، آن ماری(۱۳٦۸). ***خوشنویسی و فرهنگ اسلامی***. ترجمه: اسدالله آزاد. مشهد: آستان قدس رضوی.
- سنایی غزنوی، مجدودبن آدم(۱۳۷۷). ***حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه***. تصحیح و تحشیه: محمدتقی مدرس‌رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شفایی، احمد(۱۳٦۳). ***مبانی علمی دستور زبان فارسی***. تهران: انتشارات نوین.
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳٦۸). ***آیین سخن***. تهران: ققنوس.
- عبید زاکانی، نظام‌الدین(مقدمه۱۳٤۲). ***دیوان***. تصحیح: عباس اقبال. شرح و تعبیر و ترجمه: پرویز اتابکی. تهران: زوّار.
- عطار، فریدالدین(۱۳٦۲). ***دیوان***. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کابلی خوانساری، یدالله(۱۳۷۷). ***سماع قلم در خط شکسته***. تهران: نشرخانه فرهنگ و هنرگویا.

- ***کلک مستی***(۱۳۸۳). قطعات منتخب خوشنویسی. قزوین: انجمن خوشنویسان قزوین.
- گلستانه، سیدعلی‌اکبر(۱۳۷۵). ***گلستانی از گلستانه***. مقدمه: زضا مشعشعی. تهران: انتشارات یساولی.
- مجنون رفیقی هروی(بی‌تا)، ***رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی***. گرداوری: رضا مایل هروی. کابل: وزارت اطلاعات و کلتور، ریاست کلتور و هنر انجمن تاریخ افغانستان.
- مشعشعی، غلام‌رضا(۱۳۹۱). ***احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی***. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
- موسوی، سیدمهدی(۱۳۸۲). ***فرشته‌ها خودکشی کردند***. تهران: مؤلف.
- مولوی، جلال‌الدّین محمّد(۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***، تصحیح: رینولد. ا. نیکلسون. به اهتمام: نصرالله پورجوادی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- میرعلی هروی(۱۳۹۲). ***منتخبی از مرقعات ایران و هند در موزه‌های جهان***. مقدمه: غلام-حسین امیرخانی. گردآوری: محمدمهدی زارع‌دار. به اهتمام: بابک حجازی. کرج: انتشارات رواق هنر.
- میرعمادالحسنی سیفی قزوینی(۱۳۹۲). ***پادشاه ممالک خط***، منتخبی از آثار خوشنویسی و نگارگری در موزه‌های جهان. مقدمه: امیراحمد فلسفی. گردآوری: محمدمهدی زارعدار. تهران: انتشارات هنرکدهٔ کرج.
- میرعمادالحسنی سیفی قزوینی(۱۳۸۲). ***قطعات منتخب استاد بزرگ خط نستعلیق***. مقدمه: غلامحسین امیرخانی. تهران: انتشارات یزدانی.
- نیمهٔ دیگر(۱۳۹۱). ، ***مجموعهٔ مرمت‌ها و آثار سنتی آیدین آغداشلو***. تهران: ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان تهران و موزهٔ رضا عباسی.
- همایی، جلال‌الدین(۱۳۸۰). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: هما.

مقاله

ترجانی‌زاده، احمد(۱۳۳۷). ***امام عبدالقاهر جرجانی***. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، پاییز شمارهٔ ٤٦، سال دهم، ص ۲٤۳-۲۲۹.

عزیزی، مجید و دالوند، یاسر(۱٤۰۰). ***استخدام پرورده، گونه‌ای نویافته در بلاغت فارسی*. فنون ادبی، سال سیزدهم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ۱، صص۱۱٤-۹۷.**

نجفی، سیدرضا(۱۳۷۹). ***بلاغت حذف و ایجاز و رابطهٔ آن با مجاز***. مقالات و بررسی‌ها، دفتر ٦۸، زمستان ۷۹، صص ۱۷۰-۱۵۳.

Reference

- Ali afandi, M. (2020). Managheb-e Honarvaran. (translated into Farsi by T. Sobhani). Guya.
- Amirkhani, Gh. (2016). Arse Simorgh. master pieces. (Introduction by A. Shirazi). Ravaghe honar.
- Amirkhani, Gh. (1989). Kalhor's Memorandum. Iranian calligrapher's association.
- Amirkhani, Gh. (2015). Mashgh-e Naam-e Leili. Selected pieces. (Introduction by J. Bakhtiari, A. Falsafi, A. Shirazi). Yassavoli.
- Amirkhani, Gh. (2011). Saheefe-ye Hasti. Selected pieces. Kalhor Publishing House.
- Attar, F. (1983). Divan. Elmi va farhangi.
- Babashah Isfahani. (1956). Adabolmashgh. Yassavoli.
- Beyhaqi, A. (1997). Beyhaqi history. (By effort of KH. Khatib rahbar). Mahtab.
- Fazaeli, H. (2011). Atlas-e Khat, Research in Islamic calligraphy. Sorush.
- Fazaeli, H. (1983). Talim-e Khat. Sorush.
- Ghalghashandi, A. (-). Sobh al-aasha Fi Sanaat al-ensha. (Annotation by M. Hossein. Dar al-kotob al-elmiia.
- Golestane, A. (1996). Golestani az Golestane. (Introduction by R. Mosha'sha'i). Yassavoli.
- Homaei, J. (2001). Rhtoric techniques and literary industries. Homa.
- Ibn Khaldun, A. (2003). Introduction to Ibn khaldun s (translated into Farsi by M. Parvin Gonabadi). Elmi va farhangi.
- Jurjani, A. (2004). Dala'il al-I'jaz. (By effort of M. Shaker). Maktabat al-khaji.
- Jurjani, A. (2004). Dala'il al-I'jaz. (translated into Farsi by M. Radmanesh). Shahname research.
- Kaboli-ye Khansari, Y. (1998). Sama'e Ghalam. Farhang va Honar-e Guya.
- Kelk masti, (2004). Selected pieces of calligraphy. Qazvin calligrapher's association.

- Majnun Rafighi-ye Heravi. (-) Resalehaye Majnun Rafighi-ye Heravi. (Compiled by by R. Mayel Heravi). Department of Culture and Art of Afghanistan History Association.
- Mir Ali Heravi. (2013). A Selection of The Persian and Hindu Albums From Global Museums. (Introduction by Gh. Amirkhani). (Complied by M. Zaredar). Ravagh-e Honar.
- Mir Emad al Hassani. (2013). A Selection of Calligraphy and Paintings from Global Museums. (Introduction by A. Falsafi). (Complied by M. Zaredar). Honarkade Karaj.
- Mir Emad alhasani Seifi Ghazvini. (2003). Selected Pieces from Great Master of Nastaligh Calligraphy. (Introduction by Gh. Amirkhani). Yazdani.
- Mosha'sha'I, R. (2012). life and Works of Darvish Abdolmajid Taleghani. Library of Majles-e Shora-e Eslami.
- Mousavi, M. (2003). The angels committed suicide. M. Mousavi.
- Movlavi, J. (1994). Mathnavi-e ma'navi. (correction by R. Nicolson)(.By effort of N. Pourjavadi). Amirkabir.
- Obeyd-e Zakani, N. (1963). Divan. (correction by M. Eqbal). (Description by P. Atabaki). Zavvar.
- Ravandi, M. (1921). Rahat us-sudur wa-ayat us-surur. (correction by M. Eqbal). Brill.
- Safa, Z. (1989). Speech ritual. Ghoghnoos.
- Sana'I Ghaznavi, M. (1998). Hadiqat al Haqiqa. (correction by M. Modarres). University of Tehran.
- Schimmel, Anne Marie. (1989). Calligraphy and Islamic culture. (translated into Farsi by A. Azad). Astan-e Ghods-e Razavi.
- Shafa'I, A. (1984). Scientific basics of Persian grammar. Novin.
- Sultan Ali Mashhadi, (1956). Serat al-sotur. Yassavoli.
- The Other Half. (2012). Collection of restoration works, Aydin Aghdashloo. Reza Abbasi Museum.
- **Reference(article)**
- Azizi, M & Dalvand, Y. (2021). Processed Syllepsis: a New Rhetorical Art in Persian Literature. Journal of Literary Arts, spring, number 1, thirteenth year, page 97-114.
- Najafi, R. (2000). The rhetoric of ellipsis and brevity and its relationship with metonymy. Articles and reviews, number 68, winter 2000, page 153-170.
- Torjanizade, A. (1958). Imam Abdolghaher Jorjani. Tabriz University faculty of literature and human sciences, autumn, number 46, tenth year, page 229-243.