

## کارنیکو کردن از پر کردن است: هنر سیاهمشق نویسی در ایران<sup>۲</sup>

«الخط مخفی فی تعليم الأستاذ، وقوامه فی  
كثرة المشق، ودوآمه علی دین الإسلام.»<sup>۳</sup>

این سخنان علی بن ابی طالب، اولین استاد در سنت خوشنویسی اسلامی، در دل صفحات سیاهمشق نشسته است. برخی سیاهمشق‌ها چشمگیرترین آثار خوشنویسی ایرانی را رقم زده‌اند. فرم‌های جسورانه و ترکیبات هماهنگ آنها واقعاً دل‌باست. با این حال، این فرم هنری و تطور تاریخی آن کمتر مورد توجه پژوهشگران و مورخان هنر قرار گرفته است. بنابراین، در این مطالعه، منحصراً بر توسعه سیاهمشق در ایران تمرکز می‌کنم؛ ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی آن، نقش آن در انتقال مهارت‌ها از اساتید خوشنویسی به شاگردانشان، و ابعاد معنوی آن، همان‌طور که در رسالات سده‌های دهم و یازدهم هجری ارائه شده است. همچنین، تکامل سیاهمشق به یک شکل هنری مستقل و شکوفایی بعدی آن در سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری و همچنین ارتباط آن با هنر مدرن و معاصر ایران را بررسی خواهم کرد.

سیاهمشق به تمرین‌های مقدماتی خوشنویسان و کاتبان سنتی اشاره دارد (ت ۱).<sup>۴</sup> بخشی جدایی‌ناپذیر از این نظام، که از طریق آن خوشنویسان از شاگردی به مقام استادی می‌رسند، کپی‌برداری و تکرار حروف منفرد یا ترکیبی از حروف برای تقویت دست و القای تمرکز و نظم و انصباط لازم برای رسیدن به مرحله استادی بوده است (ت ۲).

خوشنویس سده نهم و دهم هجری، سلطانعلی مشهدی، به درستی اهداف و فرایندهای مربوط به تمرین خوشنویسی را توصیف می‌کند:

هر خطی را که نقل خواهی کرد  
جهد کن تا نکوبی آهن سرد  
حرف حرفش نکو تأمل کن  
نه که چون بنگری تغافل کن  
قوت و ضعف حرف‌ها بنگر  
دار ترکیب او به پیش نظر  
در صعود و نزول آن می‌بین  
تا که حظی بری از آن و از این  
باش از شمره‌های حرف آگاه  
تا شود پاک و صاف و خاطرخواه

فضای صفحه، خوشنویس اغلب حین تمرین چندین بار صفحه را می‌چرخاند (ت ۳ و ۴). نتیجهٔ معمول صفحه‌ای پرکار و تیره با اندکی فضاهای سفید بود. این فرایند مشابه کار نقاشی است که قبل از نسخهٔ نهایی اثر طرح‌های اولیه اجرا می‌کند. بنابراین، به‌گفتهٔ استاد خوشنویس، محمد زکریا، «گاهی مشاهده دقیق یک صفحهٔ مشق نکاتی بیش از قطعات رسمی و نفیس به ما می‌آموزد».<sup>۶</sup>

این برگه‌های تمرین محدود به حوزهٔ ایران فرهنگی نبوده است، بلکه در غرب جهان اسلام و ترکیه عثمانی نیز یافت می‌شود. در زبان عربی به آنها مُسَوَّدَه<sup>۷</sup> (سیاهشده) گفته می‌شود، در حالی که در ترکی به آنها کارالاما می‌گویند، نامی تحت‌اللفظی از واژهٔ ترکی کارا (به معنای سیاه). علاوه بر این، سیاهمشق محدود به یک نوع خط خاص نبوده است، بلکه در طیف وسیعی از اقلام یافت می‌شود. در ایران، سیاهمشق‌های نستعلیق و شکستهٔ فراوان است، زیرا رواج و محبوبیت این دو خط هم‌زمان با ظهور هنری سیاهمشق بوده و همچنین خصوصیات بصری آن‌ها کاملاً متناسب با اقتضایات ترکیب در سیاهمشق است. این ویژگی‌ها شامل تعادل منحصر به‌فرد بین ضخامت و نازکی حروف مفرد و انعطاف‌پذیری این خطوط در حرکت آزادانه بالاتر و فراتر از خط زمینه است.

مشق بخشی جدایی‌ناپذیر از آموزش خوشنویسی بوده است. تدریس معمولاً به صورت تک‌به‌تک توسط استاد به شاگرد یا در گروه‌های بسیار کوچک انجام می‌شد. استاد سرمشق را در حالی که شاگرد نگاه می‌کرد

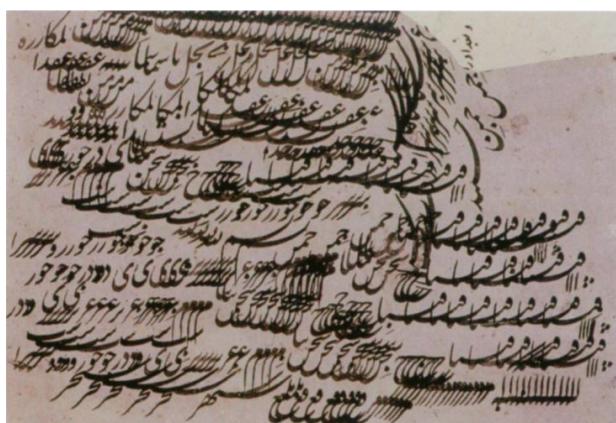


چون که خط روی در ترقی کرد بنشین گوشه‌ای و هرزه مگرد مختصر نسخه‌ای به دست آور به خط خوب و دار پیش نظر هم بدان قطع مسطر و قلمش ساز ترتیب تا کنی رقمش پس از آن می‌نویس حرفی چند خودپسندی به خویشتن مپسند جهد کن تا زمشق نقلی خویش نشوی غافل ارکنی کم و بیش نقل را اهتمام باید کرد سطر سطرش تمام باید کرد نه که هر سطر چون کنی بیناد ز ابتدا کرد و حرف بد افتاد بگذاری و باز حرف دگر کنی آغاز ازین غلط بگذر کز غلط هیچ‌کس کسی نشود بوریا هرگز اطلسی نشود<sup>۸</sup>

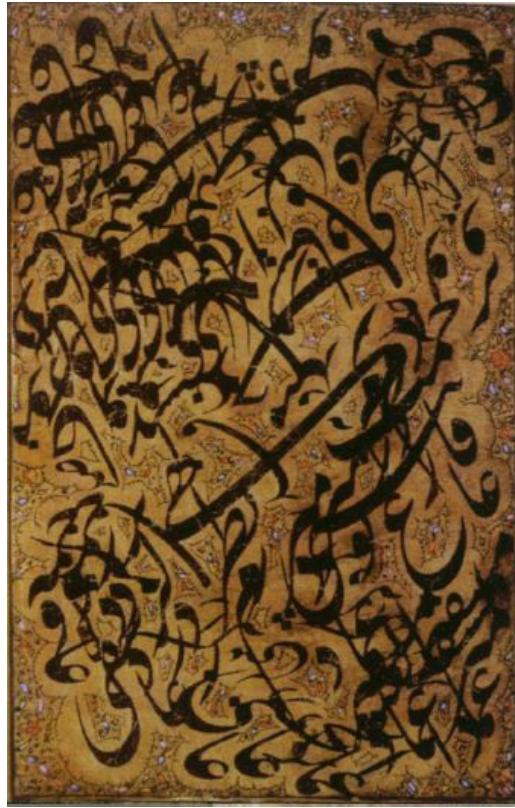
تمرین به خوشنویس اجازه می‌داد تا اندازه متن مورد استفاده را تعیین کند، قلم را امتحان کند، تشخیص دهد که آیا مرکب از میزان غلظت درستی برخوردار است یا نه، و کلیت ترکیب را مجسم کند. همچنین، به او این امکان را می‌داد که شکل حروف را اصلاح کند و بر هرگونه عدم ثبات یا خشکی دست غلبه کند. این امر با تکرار حروف مفرد یا گروهی از حروف در بخش‌های مختلف صفحه به دست می‌آمد. به‌منظور استفاده از تمام

ت ۱. ابزار خوشنویسی:  
قلم نی، جوهر، مرکب  
و یک صفحهٔ مشق،  
موзеه هنر متروپولیتن،  
۱۹۹۸م، نیویورک.<sup>۹</sup>

ت ۲. صفحهٔ مشق اثر  
محمد رضا کلهر، ۱۹۷۱  
در ۱۱/۴ سانتی‌متر.  
مجموعهٔ خصوصی،  
تهران



ت. ۳. صفحه سیامشق  
به خط نستعلیق اثر  
میرعماد، ۲۵/۵ در  
ساخته متر. مجموعه  
حاج عتبی، تهران.



یادگیری می‌دانستند. بدین ترتیب، استادان بر جسته صفحات مرقع را با استفاده از عباراتی مانند سَوَدَ [ه] (کپی بی‌ظرافت)، مَشَقَه (تمرینی)، رَقَمَه (نوشته)، حَرَزَه (بدقت نگاشته)، نَقَلَ [ه] (کپی)، یا نَقَقَه [ه] (اجرای ظریف) امضا می‌کردند، به جای اینکه تها و ازه کتبه (نوشت) را به کار برند؛<sup>۱۳</sup> پیشتر خوشنویسان تها زمانی مجاز به استفاده از این اصطلاحات بودند که مجوز فعالیت خود (اجازه) را از استاد گرفته باشند. بنابراین، این مرقعات هم به مهارت استاد و هم به جستجوی مستمر او برای یافتن کمال گواهی می‌دهند.<sup>۱۴</sup>

همزستی عرفان و خوشنویسی به طور گسترده‌ای از سوی محققان، به ویژه آنماری شیمل، مطالعه شده است. بسیاری از خوشنویسان نیز صوفیانی متدين بودند که عمل مشق برای آنها معادل تأمل در جمال الهی بود. به‌گفته استاد خوشنویس و شاعر، بابا شاه اصفهانی، در اواخر سده دهم هجری، مشق عملی تأمل برانگیز و وسیله‌ای است که از طریق آن بارقه‌های درخشان جمال معشوق حقیقی در دید کاتب ظاهر می‌شود.<sup>۱۵</sup> تمرکز عرفانی حقیقی در ژرفای انجام مشق است. این تمرکز

می‌نوشت. شاگرد، پس از تمرین، مشق خود را برای غلط‌گیری و اصلاح نزد استاد می‌برد. وی می‌توانست صفحه‌به‌صفحه یا لوحه‌به‌لوحة را با مشق پر کند، و می‌باشد هنگامی که دو سمت ورق کاملاً از نوشته پر می‌شده آن را دور بیندازد یا تخته لوحه را بشوید.<sup>۱۶</sup> هنرآموز سپس به یادگیری نحوه فرمدهی واژگان و خطوط با مطالعه و نوشتن تمرینات ترکیبی می‌پرداخت. پس از تکمیل موقیت‌آمیز این موارد، استاد به شاگرد مجوزی (اجازه) می‌داد که مبنی بر آن اجازه‌فعالیت و کار به عنوان کاتب حرفه‌ای نسخه‌های خطی یا استاد داده می‌شد.<sup>۱۷</sup> این روند از سه تا ده سال به طول می‌انجامید. در ایران، برخلاف امپراتوری عثمانی، رسم نبود که اجازه‌ها را به‌شكل قطعات هنری با تذهیبی استادانه و خوشنویسی فاخر تولید کنند. بنابراین، به‌ندرت اجازه ایرانی باقی مانده است و این امر مانعی برای مطالعه آنهاست.<sup>۱۸</sup>

عموماً، اعتقاد بر این است که خوشنویس سده هفتم ه.ق. یاقوت مستعصمی در تدوین اقلام سنته نقشی مهم داشته است.<sup>۱۹</sup> چند مرقع مفردات منسوب به او باقی مانده است. مفردات، اولین دروس هر خوشنویس تازه‌کار، شامل تک حرف و سپس حروف جفتی بود که به‌منظور آموزش کنترل، تناسب و شکل در نظر گرفته شده بود و با قطعی افقی و ساده شناخته می‌شد. در صفحه‌ای از مفردات محقق اثر یاقوت (ت ۵)، صفحه بالا شامل یک خط واحد است که نشان‌دهنده حرف عربی س در ترکیب با هفت حرف دیگر به ترتیب حروف الفباءست. صفحه پایین حرف ج را در ترکیب با حروف دیگر و همچنین به ترتیب حروف الفباء نشان می‌دهد. این قطعه خطی با فرم‌های ابر طلایی در زمینه‌ای با هاشور قمزرنگ احاطه شده و با حاشیه تزئینی قاب گرفته شده است که احتمالاً بعداً افزوده شده است. مرقع مفردات، همانند این یکی، فرم حروف را زنجیره‌وار از استاد به شاگرد انتقال می‌دهد، سنتی که از زمان‌های دور تا به امروز ادامه یافته است.<sup>۲۰</sup> چنین صفحاتی گاه تذهیب شده و در مرقع گنجانده می‌شوند (ت ۶). اینها را استادانی در اوج حرفه خود فراهم آورده‌اند، و این بدان معناست که خوشنویسان، بدون توجه به اینکه چقدر سطح بالا یا شناخته‌شده باشند، خود را در روند مستمر



شاگرد می‌باشد عناصر سرمشق استاد را به دقت در نظر بگیرد و از روح اساتید خوشنویسی مدد بخواهد. این امر دست‌کم یک سال به طول می‌انجامد. سرانجام، می‌توان مرحله سوم، مشقِ خیالی، را انجام داد. مشقِ خیالی فراتر از کپی‌برداری صرف است و مستلزم آن است که خوشنویس از تخیل خود به عنوان پس‌زمینه‌ای که اشکال زیبایی در آن ظاهر می‌شود استفاده کند. در مشقِ خیالی، کاتب از قدرت ذاتی خود منحصرًا برای نوشتن هر ترکیبی که به نظرش می‌رسد استفاده می‌کند. مزیت این نوع تمرین آن است که کاتب را به استادی خود آنگیخته تبدیل می‌کند (تصرف).

سلطانعلی مشهدی، استاد باباشاه، دستور العمل های زیر را در مورد شیوه مناسب کپی‌برداری از کار یک استاد ارائه می‌دهد:

جمع می‌کن خطوط استادان  
نظری می‌فکن در این و در آن  
طبع تو سوی هر کدام کشید  
جز خط او دگر نباید دید

تا که چشم تو پر شود ز خطش<sup>۱۸</sup>

وی می‌افرازید که سرسپردگی همراه با اراده، فداکاری و نفی تمام خواسته‌های دیگر (دنبیوی) برای رسیدن به نظم درونی مورد نیاز یک کاتب ضروری است، و به خوشنویسان جوان توصیه می‌کند که آرامش و خواب را حتی از سال‌های جوانی خود کنار بگذارند.<sup>۱۹</sup>

تمام و کمال شبیه مراقبه مسحور کننده صوفیان است، که نام خدا را در ذکر تکرار می‌کنند؛ تکرار موزون حروف بر صفحه کاغذ نیز تمثیلی بصری از اذکار صوفیان است.

### سیاه مشق در منابع اولیه سده دهم و یازدهم

#### هجری

رسالات خوشنویسی و نقاشی در سده‌های دهم و یازدهم هجری و نیز دیباچه‌های مرقدات اطلاعات فراوانی درباره سیاه مشق دارند. این منابع ما را قادر می‌سازند که چنین آثاری را بهتر بشناسیم و آنها را در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی شان قرار دهیم.

بابا شاه اصفهانی<sup>۲۰</sup> در رساله آداب المشق، از تعهد معنوی، نظم و سختگیری لازم در انجام مشق

می‌گوید. به گفته او، در تمرین خوشنویسی سه سطح صلاحیت و خبرگی وجود دارد.<sup>۲۱</sup> همه مراحل به یک میزان مهماند و در هر کدام می‌باشد به ترتیب مراحل به تسلط و استادی رسید. اولین مورد مشق نظری است که در آن شاگرد سرمشق استاد را مطالعه و جنبه‌های معنوی آن را مشاهده می‌کند. مورد دوم مشق قلمی است که مستلزم کپی‌برداری از سرمشق استاد است.

شاگرد ابتدا با کپی کردن مفردات یا ترکیبات سرمشق شروع می‌کند، به طوری که فرم هر حرف را به شیوه استاد درک کند. پس از آن، ممکن است به ترکیب‌های کوتاه پردازد. در مشق قلمی، بسیار مهم است که شاگرد به نوشته‌ای که با نمونه کپی مغایرت دارد توجه نکند.

ت. ۴. صفحه سیاه مشق  
اثر میرعماد، قزوین،  
پیش از سال ۱۰۰۸ در  
۱۰۰۷ ق. ۲۸۰ سانتی‌متر.  
مجموعه ناصر خلیلی،  
لندن، ۲۶۶ cal.

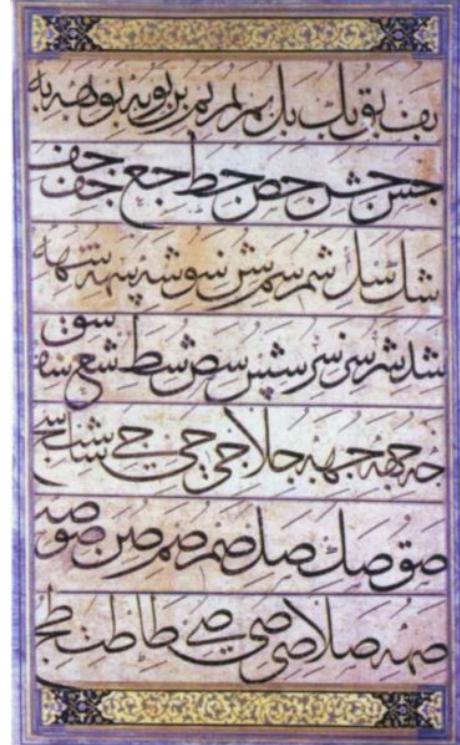
ت. ۵. صفحه‌ای از یک  
مرقع مفردات اثر یاقوت  
مستعصمی، بغداد، سده  
هفتم هجری. بخش  
بالای ۹/۲۴ در ۸/۱۶ سانتی‌متر، بخش پایینی  
۷/۳۶ در ۸/۲۷ سانتی‌متر.  
مجموعه  
ناصر خلیلی، لندن، ۱۲۶ cal.

ت ۶. صفحه‌ای از  
مفردات به خط محقق،  
سده دهم هجری.  
جوهر، آبرنگ مات و  
طلاروی کاغذ.  
۲۳/۴ سانتی متر.  
۳۵/۵ سانتی متر.  
مجموعه حسین اشار،  
لندن.

ت ۷. صفحه تمرین  
اثر بایسنقر شاهرخ  
و همراهان، هرات،  
در ۴۹/۸، ق. ۸۳۳  
کتابخانه توپقابی سرای،  
استانبول، H. ۲۱۵۲.  
.foi ۳۱۶.



نفر دیگر، از جمله اعضای کارگاه سلطنتی و همراهان شخصی شاهزاده، آن را تکرار کردند. هر کاتب نام خود را در انتهای ضرب المثل آورده و دور آن دایره‌ای کشیده است. اگرچه از انگیزه این صفحه مطمئن نیستیم، اما پژوهشگران اظهار داشتند که شاید این بیش از یک مسابقه ساده در مهارت دست نبوده است یا احتمالاً یادبود یک دوره‌ی اجتماعی دوستانه یا مجلس بوده است.<sup>۲۰</sup> به گفته دیوید راکسپیر، این کار نشان می‌دهد که چگونه خوشنویسان برای تفکر عمیق بر یک سرمشق جمع شده‌اند و چگونه تقلید آنها از آن سرمشق درجات متفاوتی از ارتباط را با آن ایجاد می‌کند. دستکاری تعادل بین اشکال حروف پی‌درپی، وضعیت حروف روی خط، و حرکت گذاری‌ها، راههایی برای بیان فردی ارائه می‌دهد. اصلاحات و انحرافات ظریف نشان می‌دهد که چگونه خوشنویسان قادر بودند فراتر از یک سرمشق حرکت کنند. مشق همچنین ماهیت مشترک حمایت هنری رادر آن زمان نشان می‌دهد. دامنهٔ پیشینه‌های قومی و حرفه‌ای خوشنویسانی که در اینجا معرفی شده‌اند - نقاش، شاعر، قطاع کاغذ - مهارت هنری، فراگیر بودن و تنوع کارگاه شهریاری تیموری را نشان می‌دهد.<sup>۲۱</sup>



هم وطن جوان وی، میرعلی هروی، نیز بر اهمیت سخت‌کوشی و فداکاری کامل تأکید می‌کند:

چهل سال عمرم به خط شد تلف  
سرِ زلفِ خط ناید آسان بکف  
زمشقش دمی هر که غافل نشست  
چورنگ حنا رفت خطش ز دست  
مکن جز به تحریر اوقاتِ صرف  
که صورت نمی‌یابد از صوتِ حرف<sup>۲۰</sup>  
بنابراین، تمرین، روندی فداکارانه، پرزمخت و  
بسیار ساختاریافته است که به نظم و انضباطی فوق العاده  
نیاز دارد و در بطن رابطهٔ استادشاگردی نهفته است.  
خوش خط بودن به عنوان یک پیششرط و نمادی  
از تزکیهٔ شاهزاده‌ها و درباریان فرهیخته مرتبط با دربار  
تیموری در نظر گرفته می‌شد و انجام مشق به سرگرمی  
اجتماعی گابه‌گاه شاهزاده‌ها تبدیل شده بود. یک نمونه  
از مشق (ت ۷) توسط بایسنقر، شاهزاده تیموری اوایل  
سده نهم هجری و همراهانش نشان‌دهنده نقش مهم  
خوشنویسی در زندگی فرهنگی و اجتماعی تیموریان  
است. در اینجا، احمد رومی ضرب المثل عربی «بالشکر  
تدوم النعم» را به رقاع نوشتند و سپس بایسنقر و سیزده

شد (تصاویر ۹ و ۱۰). پیش از این، سیاهمشق در ایران تنها هدفی کاربردی و تمرینی داشته است.<sup>۳۳</sup>

سیاهمشق‌های ترکی کیفیت موسیقیابی متمايزی دارد. این حروف را می‌توان به عنوان جلوه‌های بصری نت‌های موسیقی که به بینهایت میل می‌کنند، همراه با خطوط درهم و همپوشان، تفسیر کرد.<sup>۳۴</sup> خوشنویسان عثمانی سیاهمشق‌های خود را ماضا، تذهیب و نگهداری می‌کردند، مدت‌ها قبل تراز آنکه همتایان پارسی‌شان موقعیت مشابهی برای سیاهمشق قائل شوند، آن‌ها را به عنوان آثار هنری مستقل می‌شناختند.

علاوه بر سفر میرعماد به امپراتوری عثمانی، آنچه ظاهرًا به عنوان کاتالیزور برای تغییر معنا و کارکرد سیاهمشق در اواخر سده‌های دهم و یازدهم هجری در ایران عمل کرده است تغییر عمومی سلیقه میان حامیان هنر و گسترش پایگاه حمایت بوده است.<sup>۳۵</sup> هنرمندان به طور فزاینده از حمایت سلطنتی مستقل شدند و تغییر شرایط اقتصادی همراه با مهاجرت هنرمندان به هند و امپراتوری عثمانی منجر به انحطاط نقاشی نسخه‌های خطی و تعالی نقاشی‌ها، طراحی‌ها و خوشنویسی‌های تک صفحه‌ای شد.<sup>۳۶</sup> علاوه بر این، با سلطنت شاه عباس اول، اشرف قزلباش، که کتابخانه‌های خود را در ولایات تأسیس کرده بودند، در حمایت از هنرهای کتاب که به طور سنتی در دربار سلطنتی متمرکز بود، تسلط یافتند. اگرچه برخی از هنرمندان در قزوین باقی ماندند، اما بسیاری از آن‌ها به سمت ولایات دیگر سوق یافتند، که در آنجا مورد حمایت کامل قزلباش‌ها قرار می‌گرفتند. به عنوان مثال، فرهادخان قرامانلو، والی آذربایجان و بعداً فارس، از حامیان برجسته قزلباش بود که در کارگاه و کتابخانه‌اش خوشنویسان مشهوری چون میرعماد و علیرضا عباسی فعالیت می‌کردند.<sup>۳۷</sup> نقش غلامان، یا برده‌گان مسیحی اسلام‌آورده، در حمایت از نقاشی‌ها، طراحی‌ها و خوشنویسی‌های تک صفحه‌ای نیز شایان توجه است.<sup>۳۸</sup> ظهور طبقه‌ای جدید از حامیان، که توانایی خرید صفحات منفرد را داشتند، هنرمندان و خوشنویسان را بر آن داشت تا خود را با نیازها و تقاضاهای این مشتریان سازگار سازند. احتمالاً ظهور و افزایش آثار هنری تک صفحه‌ای انگیزه‌ای برای معرفی سیاهمشق به حوزه کالا داشته باشد.

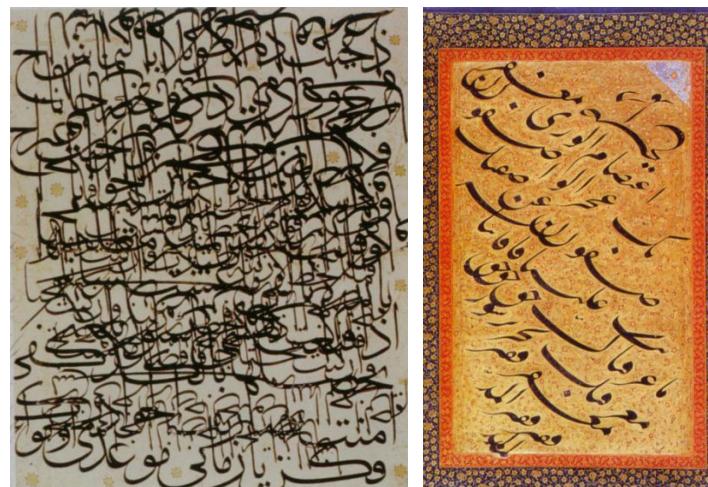
## سیاهمشق، سرآغاز فرمی هنری

در سده دهم هجری، نمونه‌های سیاهمشق با جلب توجه حامیان و دوستداران هنر و فرهنگ، که آن‌ها را به عنوان کالاهای کلکسیونی درک می‌کردند، بعد دیگری یافت.<sup>۳۹</sup> صفحات سیاهمشق به عنوان صفحات منفرد یا قطعه‌هایی به منظور قرار گرفتن - همراه با نقاشی‌ها، طراحی‌ها و ابیات شعری که با ظرفت نگاشته شدند - در مرقعات سلطنتی یا غیرسلطنتی، این صفحات سیاهمشق که اکنون اغلب به امضا رسیده و گاهی تاریخ دار بودند، برای اولین بار به عنوان آثار هنری در نظر گرفته می‌شدند تا تمرینات صرف. تکامل تدریجی سیاهمشق از ابزاری کاربردی به فرم هنری مستقل در نوع خود همچین نیاز داشت که ورق‌ها ظاهری تمام شده داشته باشند. بدین ترتیب، بسیاری از آن‌ها سخاوتمندانه تذهیب شده و در حاشیه‌های مفصلی برای قرارگیری در مرقعات، که گردآورندگان آن تمام تلاش خود را برای آراستن آن‌ها مطابق با زیبایی‌شناسی متمايز هر مرقع انجام می‌دادند، شکل می‌گرفتند (ت. ۸).

نخستین صفحات سیاهمشق "هنری" باقی‌مانده مربوط به اوخر سده دهم هجری است و توسط استاد خط نستعلیق، میرعماد حسنی تهییه شده است. سیاهمشق به عنوان یک شکل هنری تنها پس از سفر میرعماد به امپراتوری عثمانی در سال ۱۰۰۲-۱۰۰۳ق مواجه وی با هنر کارالامای عثمانی (به معنای تحت الفظی "تدنویسی‌های سیاه"، معادل ترکی مشق) در شهرهای ایالتی دمشق، حلب و بغداد در ایران معرفی

ت. ۸. صفحه سیاهمشق  
اثر میرعماد، احتمالاً  
اصفهان، ۹۶۲-۶۳ق،  
همراه با کادر اثر  
محمد‌هادی ۱/۳۷ در  
۱/۲۱ سانتی‌متر. برگرفته  
از مرقع سن پتروزبورگ،  
آکادمی علوم، سن  
پتروزبورگ.

ت. ۹. صفحه‌ای از  
کارالاما، ترکیه. (از  
مجموعه P Art and  
Culture Magazine





ت. ۱۰. صفحه سیاهشق، ترکیه، سده دوازدهم هجری. جوهر و طلا روی کاغذ با حاشیه مرمری. ۲۴/۱۵ در ۲۲/۲. هنر شهر لس آنجلس، میراث ادوبین بینی، سومین، مجموعه ترکی، AC1995/۱۲۴/۸

ت. ۱۱. صفحه سیاهشق اثر میرعماد، احتمالاً اصفهان. ۳۶ در ۲۳ سانتی متر. از مرجع سن پترزبورگ، fol. ۷۴v. آکادمی علوم سن پترزبورگ.

ت. ۱۲. صفحه سیاهشق اثر میرعماد، اواخر سده دهم یا اوایل سده یازدهم هجری. ۳/۳۶ در ۴/۲۳ سانتی متر. از مرجع سن پترزبورگ، fol. ۹۷v. آکادمی علوم سن پترزبورگ.

مهمی ندارد یا کلاً بی معناست. این آثار از کیفیتی کاملاً انتزاعی برخوردارند؛ اشکال جسورانه حروف منفرد و ترکیشان روی صفحه همان مواردی است که واسطه ارتباط بین خوشنویس و بیننده است. در بسیاری از موارد، نقاط بالا یا پایین حروف حذف شده‌اند تا حواس از توجه به اشکال حروف پرت نشود. این نمونه‌های سیاهمشق صادقانه‌ترین و شخصی‌ترین بیان هنری خوشنویس است و نشان‌دهنده حضور مستقیم اوست و یا مهر وی بر صفحه است، همان‌طور که برای تعالی فرم‌ها و اشکال حروف تقلای کند و تجربه‌هایی با عناصر جدید ترکیب است. آن‌هانمایانگر پیوندی میان خوشنویس و آثار وی هستند و می‌توان آن‌ها را تجسم ذات اخلاقی او دانست.

این آثار هنری تکمیل شده نزدیک ترین به چیزی است که باباشاه اصفهانی آن را مشق خیالی می‌نامد، که به‌موجب آن خوشنویس از تخیل خود به عنوان ابزار اصلی اش استفاده می‌کند. خودانگیختگی و شهود از ویژگی‌های متمایز مشق خیالی است. در اینجا، خوشنویس مرزه‌های معیارها را هنگامی که هنوز درون آن کار می‌کند، رد کرده و یک سیر نیروی خوشنویسی را ایجاد می‌کند. این صفحات از هیچ‌یک از قوانین خاص ترکیب‌بندی پیروی نمی‌کنند، بلکه بیانگر خیال و نیازهای معنوی خوشنویس در زمانی معین هستند. چنین می‌طلبد که بیننده فراتر از حروف یا کلمات، به ذات این آثار، به عنوان شاهکارهای بداهه‌پردازی، نفوذ

صاحب‌نظران اکنون این صفحات را لاحظ زیبایی‌شناسی برابر و افزوده‌هایی مورد پذیرش به مجموعه آثار نقاشی‌ها، طراحی‌ها و نمونه‌های خوشنویسی جدگانه‌ای که از قبل در ملاقات وجود دارند یا به عنوان اشیایی که ارزش تملک و مبادله دارند مورد استقبال قرار می‌دهند.

در سده دوازدهم هجری گروهی از صفحات سیاهمشق به خط میرعماد دریک مرقع معروف - که اکنون در آکادمی علوم درسن پترزبورگ (ت ۱۱ و ۱۲) نگهداری می‌شود، و شامل نقاشی‌ها، طراحی‌ها و صفحات خوشنویسی ایرانی و هندی است و مربوط به سده دهم تا دوازدهم هجری است - گنجانیده شد. در رنگ و سبک، حاشیه‌های مذهب صفحات سیاهمشق از لاحظ بصری سایر برگه‌های مرقع را غنا می‌بخشد. زیبایی صفحات مشق در این مرقع در خلوص حروف و تعادل و شفافیت ترکیب‌ها نهفته است، حتی در مواردی که بسیار کار شده‌اند. چیدمان و تکرار حروف با قرار گرفتن در صفحه حس‌ریتم را ایجاد می‌کنند. حروف همپوشانی دارند یا به نظر می‌رسد و ارونه‌اند؛ در واقع، بسیاری از این صفحات را می‌توان از هر جهت مشاهده کرد و ترتیب خطی را با یک شروع و پایان دنبال نمی‌کند. بنابراین، می‌توان آن‌ها را به عنوان یک گردهمایی کوچک از افرادی که دورهم جمع شده‌اند، و به همان اندازه نیز همچون یک نفر درک کرد.

همان‌طور که در این صفحات دیده می‌شود، تکنیک و شکل سیاهمشق بر محتوا غالب است، متن یا معنای

هنر به مراتب افزایش یافت. قطعات سیاه مشق به تعداد بی سابقه‌ای تولید شد و نه تنها در محافل درباری بلکه در رده‌های پایین جامعه نیز دست به دست شد. این آثار چنان ارزشمند بودند که ناصرالدین شاه قاجار صفحات مشق را برای مقامات دربار و وزرای خود به عنوان هدایای سپاس،<sup>۳۱</sup> یا پیشکش، برای خدمات ارائه شده، می‌نگاشت.<sup>۳۲</sup> چنین صفحاتی که غالب با عنوان "دستخط همایون" یا "نمونه‌هایی به خط اعلیحضرت" شناخته می‌شوند، از خطیرترین مقامات درباری حکایات ملموسی از شاهزاده می‌دهند: با دادن صفحات مشق به آن‌ها، وی "تکه‌هایی از خودش" را برای نگهداری و گرامی داشتن به آن‌ها می‌داد، عملی شبیه به اهدا لباس‌هایی که قبلًا پوشیده بود (تنپوش) یا تصاویر اضافه از خودش.

گفته می‌شود این هدایای خوشنویسی سلطنتی با شکوه و تشریفاتی عالی توزیع می‌شده است. یاکوب ادوارد پولاک، پژوهش اتریشی دربار ناصرالدین شاه، در سفرنامه خود گزارش می‌دهد که بر عکس هنگامی که یک مقام از فضل افتاد، شاه از او می‌خواست نمونه‌های خوشنویسی اش را بازگرداند.<sup>۳۳</sup> همچنین گفته می‌شده که شاه، سابقاً نزدیکی از چنین "مبادلاتی" را ثبت کرده است. او دو صفحه مشق را بر اساس موضوع عشق و دوستی نوشت، یکی به خط شکسته و دیگری به خط نستعلیق، خصوصاً به عنوان هدایای نوروز برای خزانه‌دار دربار و استاد ضرابخانه‌اش، دوستعلی‌خان معیرالممالک (تصاویر ۱۶ و ۱۷). در هر کدام، تکرار حرکات، ترکیبی دلپذیر و موزون را ایجاد می‌کند. هر دو صفحه دارای حاشیه‌های نفیس مذهب هستند که با تصاویر نقاشی شده مهر شاهنشاهی ناصرالدین شاه در بالای صفحه مزین شده است. در مشق به خط نستعلیق، شاه ابراز امیدواری می‌کند که این قطعه توسط خزانه‌دار دربارش نگهداری و گرامی داشته خواهد شد.

همچنین مشخص شده است که شاه صفحات مذهب خوشنویسی را به عنوان هدیه‌ای دیپلماتیک برای حاکمان خارجی ارسال می‌کرده است. این عمل به عنوان نمونه در صفحه‌ای زیبا و مفصل حاوی شعری به خط نستعلیق و اضافه شده توسط خوشنویس برجسته اواخر قاجار، محمدحسین کاتب‌السلطان، که شاه به مناسبت

کند و این امر آن‌ها را به عنوان آثار هنری با استعداد زیبایی‌شناسی بالایی متمایز می‌کند.

## بازآفرینی و تکثیر سیاه مشق در سده سیزدهم هجری

پس از وقفه‌ای حدود یک سده، هنر سیاه مشق در اوایل دهه ۱۲۰۰ق در ایران دوباره شکل گرفت.<sup>۳۴</sup> فتحعلی شاه قاجار یکی از پرشورترین تمرين‌کنندگان آن بود. فتحعلی شاه، همانند بسیاری از حاکمان و شاهزادگان، در جوانی خوشنویسی آموخت و خود خوشنویسی ماهر شد و سبک میرعماد را الگوی خود ساخت.

دریک نمونه از آثار خود (ت ۱۳)، شاه بارها و بارها یک خط را نوشته است (متنی که ممکن است خودش آن را سروده باشد)، "نی کلک من شرم بر جیس و تیر"， و سپس نام خود را امضا کرده است. شاه به وضوح خود را یک کاتب می‌داند، زیرا سیاره مشتری (برجیس) ارباب سیارات و عطارد (تیر) کاتب آسمان‌هاست.<sup>۳۵</sup>

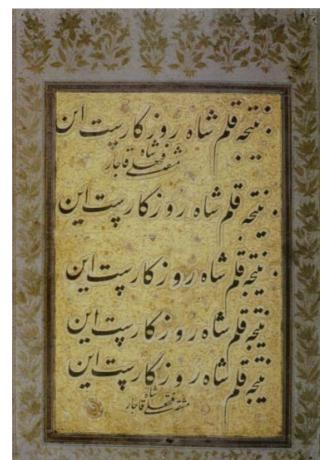
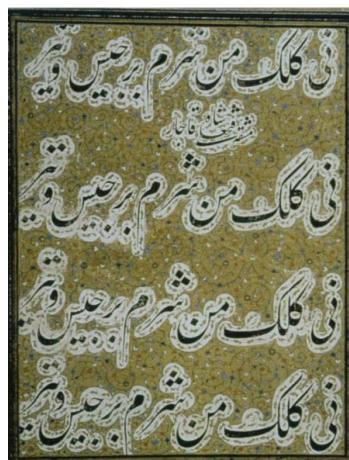
چندین صفحه باقی‌مانده دیگر از مشق به خط فتحعلی شاه موجود است که همه آنها از یک قالب مشابه با یک خط منفرد به قلم نستعلیق چندین بار تکرار می‌شوند، که با یک سبک تقریباً مشابه تذهیب دقیق، احاطه و مذین شده است، در حالی که خوشنویسی به خط شاه است، بسیار بعید است که تذهیب کار او باشد. در مثال دوم (ت ۱۴)، خط تکرارشده می‌گوید: "نتیجه قلم شاه روزگارست این".<sup>۳۶</sup>

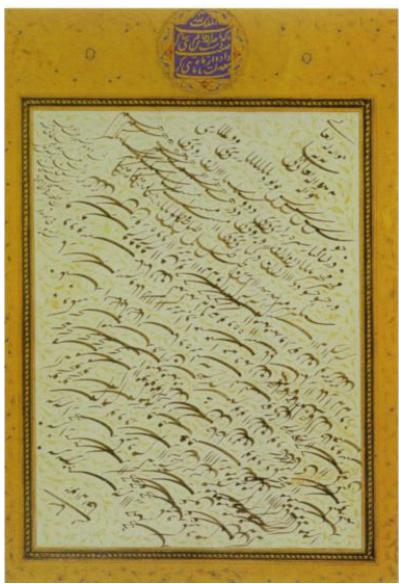
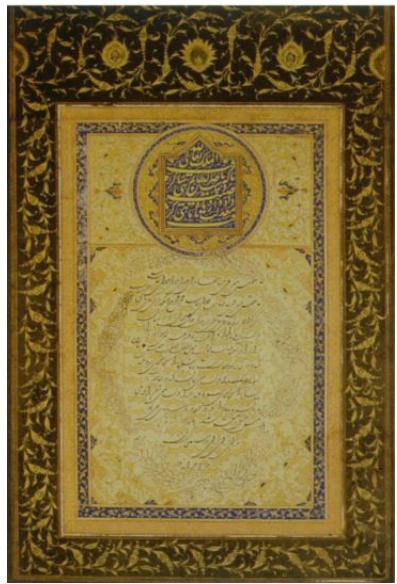
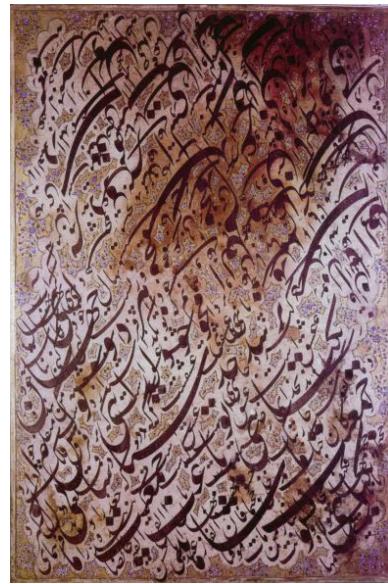
اواسط و اواخر سده سیزدهم هجری محبوبیت این

ت ۱۳. صفحه مشق  
هنری اثر فتحعلی شاه  
قاجار، نیمه اول سده  
سیزدهم هجری ۱۹ در  
۴/۲۵ سانتی‌متر.

Aga Khan Trust  
for Culture, 2005.  
01 [CAL012-  
290], formerly in  
the collection of  
Prince and Princess  
Sadruddin Aga  
Khan.

ت ۱۴. صفحه مشق  
هنری اثر فتحعلی  
شاه قاجار، نیمه اول  
سده سیزدهم هجری  
مجموعه شخصی.





تولد پسر سفیر عثمانی، علی، آن را برای وی ارسال کرد،  
قابل مشاهده است (ت ۱۸. ۳۳).

با وجود این، در این دوره، خطاطی که بیش از همه  
عهده‌دار احیای مشق هنری یا مشق تفننی و محبوبیت  
آن فراتر از محافل دربار بود، میرزا غلام‌رضا اصفهانی  
است (ت ۱۹ و ۲۰). وی که استاد خط نستعلیق به شیوه  
میرعماد بود، بیشتر زندگی خود را به آموزش خوشنویسان  
جوان و اعضای خانواده سلطنتی، به ویژه پسر و نوادگان  
خزانه‌دار دربار ناصرالدین شاه، دوستعلی خان اختصاص  
داد. شرح مستقیمی از نوء دوستعلی خان (گیرنده فوق  
الذکر سلام نوروزی ناصرالدین شاه) نگاهی اجمالی به  
شیوه‌ها و عادات کاری میرزا غلام‌رضا ارائه می‌دهد.<sup>۳۴</sup>

داستان زیر از این شرح، به‌وضوح نقش چندوجهی  
خوشنویسی فاخر را در محافل نخبگان قاجار نشان  
می‌دهد. اندکی پس از ورود به خانه دوستعلی خان،  
میرزا غلام‌رضا به‌جرم دست داشتن در فعالیت‌های  
باییگری به زندان افتاد.<sup>۳۵</sup> هنگامی که در زندان بود، وقت  
خود را به‌طور خستگی ناپذیری به تمرين خوشنویسی  
می‌پرداخت و موفق به خلق تعدادی از صفحات عالی شد  
که برای دوستعلی خان ارسال کرد. دوستعلی خان در تلاش  
برای تأیید بخشش غلام‌رضا، یکی از این صفحات را نزد  
شاه برد. شاه که خود عاشق خوشنویسی و خوشنویس  
بود، چنان تحت تأثیر صفحه قرار گرفت که دستور داد فوراً  
زنданی آزاد شود. پس از آن، غلام‌رضا تقریباً تا پایان زندگی

خود در خانه دوستعلی خان زندگی کرد و پسران و نوادگان  
وی را آموختند. طبق این روایت، هنگام اجرای مشق،  
غلامرضا دچار خلسله می‌شود و هر قطعه کاغذی را که در  
عرض دید است با تمرين می‌پوشاند. این خلسله ظاهراً  
آنقدر عمیق و شدید بود که مدتی طول می‌کشید تا به حال  
عادی بازگردد. مشهور است که غالباً شب‌ها نمی‌خوابید  
تا بتواند مشق انجام دهد. گفته می‌شود که میرزا غلام‌رضا  
در طول زندگانی خویش بیش از صفحات پایان‌یافته  
خوشنویسی صفحات مشق نگاشته است.

در اواخر دوره قاجار، بسیاری از خوشنویسان  
بر جسته صفحات مشق و خوشنویسی‌های تک صفحه‌ای  
را همراه با افزایش تقاضا تولید کردند. نمونه‌های متعدد  
باقی مانده شواهدی برای این ازدیاد هستند. همانند  
دیگر خوشنویسی‌های تک صفحه‌ای، صفحات مشق  
اغلب به منظور یادبود نگاشته می‌شدند و به عنوان هدیه  
در هنگام تولد، تعطیلات بزرگ و مناسب‌های رسمی  
و متعاقب پیروزی‌های نظامی و جلسات دیپلماتیک اهدا  
می‌شدند. تعداد زیادی از صفحات باقی مانده رقم‌دار  
یا برقم سیاهمشق اثر خوشنویسان مشهوری چون  
میرزا غلام‌رضا که بیش از این درباره وی سخن گفته شد،  
اعضای خانواده وصال شیرازی (ت ۲۱)، اسدالله شیرازی  
(ت ۲۲)، محمد رضا کلهر (ت ۲۳)، محمد کاظم، درویش  
عبدالمجید طالقانی، میرزا کوچک‌خان، محمد حسین  
عmadالكتاب، و علی‌اکبر گلستانه (ت ۲۴) گواهی بر

ت ۱۵. سیاهمشق اثر  
عباس نوری، کاتب  
فتحعلی‌شاه در ارشش،  
تهران، به تاریخ  
۱۲۴۶ ه.ق. (۱۸۳۰ م.).  
۳۷ در ۲۴ سانتی‌متر.  
مجموعه حاج علی‌قی،  
تهران.  
ت ۱۶. سیاهمشق به خط  
شکسته اثر ناصرالدین  
شاه قاجار، تهران،  
به تاریخ ۱۲۷۱ ه.ق (۱۸۵۵ م.)  
۳۵ در ۲۳ سانتی‌متر. مجموعه  
ناصر خلیلی، لندن،  
۴۱.cal  
ت ۱۷. سیاهمشق به خط  
نستعلیق اثر ناصرالدین  
شاه قاجار، تهران، به  
تاریخ ۱۲۷۱ ه.ق (۱۸۵۵ م.)  
۳۵ سانتی‌متر. مجموعه  
ناصر خلیلی، لندن،  
۸۱۹.mss.

افراش محبوبیت سیاهمشق در سده سیزدهم هجری تا حدودی به دلیل خود پادشاهان قاجار و نیز نقش فعال دربار به عنوان معیار سنجش سلیقه بود. پادشاهان، شاهزادگان و دولتمردان نه تنها صفحات سیاهمشق را گرد می‌آوردن، بلکه آن‌ها را به عنوان هدایای رسمی اهدا و توزیع می‌کردند؛ دیگران نیز این رویه را دنبال می‌کردند. بهموجب خودجوش بودن، این صفحات به عنوان هدایایی ارزشمند کلکسیونی از شخصی ترین و صمیمی ترین ذات درک می‌شدند. نوشه‌های روی آن‌ها حاکی از آن است که تبادل آن‌ها حرکتی از عمیق‌ترین دوستی و وفاداری قلمداد می‌شده است.

تقاضا برای این صفحات، محدود به نخبگان حاکم در اوخر سده سیزدهم هجری نبود، بلکه به افرادی که به طور معمول با دربار گسترده قاجار در ارتباط بودند نیز گسترش داشت. این آثار که دیگر تنها در انحصار دربار نبود، اکنون در بازار موجود بوده و علاقه‌مندان به دنبال آن بودند. یاکوب ادوارد پولاک، پژوهشگر ناصرالدین شاه، اظهار داشت که صفحات خوشنویسان مشهور بسیار مورد تقاضا بودند و مجموعه‌داران فرهیخته‌ای که قادر به تشخیص دستخط یک استاد برجسته بودند، حاضر به پرداخت هزینه‌های کلانی برای خرید چنین آثاری بودند، و این آثار را قاب‌بندی کرده و از دیوارهای خانه‌هایشان می‌آویختند.<sup>۳۸</sup> پولاک می‌افرادی که افراد خارجی نیز این آثار را تحسین و جمع‌آوری می‌کردند. اگرچه وی به طور مشخص از سیاهمشق هنری یاد نمی‌کند، اما مشاهدات وی به عنوان نشانه‌ای از محبوبیت خوشنویسی‌های تک صفحه‌ای به طور کلی حکایت می‌کند.

مطالعه تاریخچه سیاهمشق تحول آن را از ابزاری عملی برای خوشنویسان مشتاق و استادان خوشنویسی به وسیله‌ای هنری برای نشان دادن قدرت دست و تعهد معنوی خوشنویسی شناخته شده همچون میرعماد و سرانجام به کالایی ارزشمند که به عنوان آثار کلکسیونی یا هدیه شناخته می‌شود، نمایان می‌سازد. چنین مطالعه‌ای سوالاتی را درباره دلایل تغییر جایگاه‌های مختلف در معنا و عملکرد این شکل هنری در طول زمان ایجاد می‌کند. نظریه‌های ارائه شده توسط انسان‌شناسان اجتماعی معاصر همانند آرجون آپادورای<sup>(۶)</sup> و ایگور

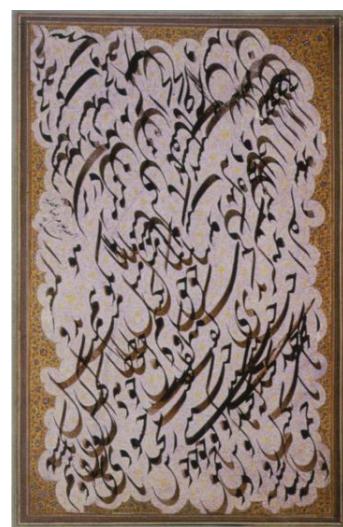
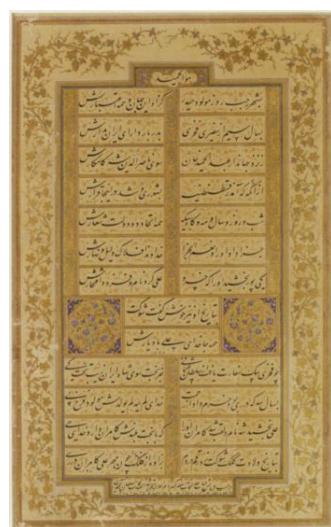
محبوبیت شکل هنری سیاهمشق در این زمان است. با این حال، به طور قطع مشخص نیست که آیا این صفحات به طور مستقیم سفارش داده شده بودند یا به عنوان اشیای فاخر برای فروش در آینده به افراد علاقه مند نگاشته شده‌اند؛ احتمالاً هر دو شکل تولید رایج بوده است.

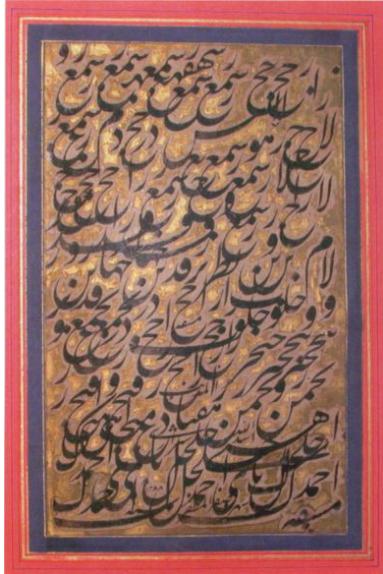
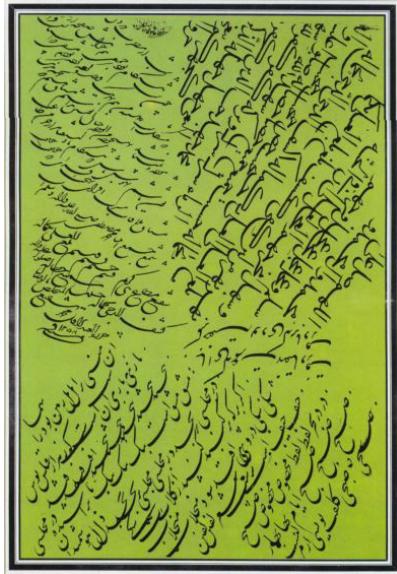
هنگام بررسی دقیق، هنرمندانه‌ترین سیاهمشق نسبتی با استادان بزرگ خوشنویسی همانند میرعلی هروی، میرعماد الحسنی، احمد نیریزی و درویش عبدالمجید طالقانی نشان می‌دهد. در حقیقت، صفحات مشق میرعماد در نیمة دوم سده سیزدهم هجری چنان ارزشمند بودند که به طور حرفة‌ای از آن‌ها عکس‌برداری شده و به عنوان سرمشق برای آموزش خوشنویسان مشتاق مورد استفاده قرار می‌گرفت.<sup>۳۹</sup> تکثیر ماشینی نسخه‌های اصلی از طریق عکاسی، آن‌ها را در دسترس تعداد بیشتری از خوشنویسان مشتاق قرار داد.

صفحه‌ای از خوشنویسی به خط نستعلیق اثر میرعماد به درخواست ناصرالدین شاه توسط عکاس دربار، عبدالله قاجار، در دارالفنون در تهران و در دهه ۱۲۷۶ ق عکس‌برداری شد (ت ۲۵). گویا تقریباً ۲۵۲ صفحه خوشنویسی اثر میرعماد در مرقع سن پترزبورگ نیز به درخواست ناصرالدین شاه عکس‌برداری شده است. این عکس‌ها را دوستداران خوشنویسی گرد آورده‌اند؛ اغلب دارای حواشی مذهبی بودند، آن‌ها در آلبوم‌های عکس (مرقع خطی) گنجانده می‌شدند، افراد به صورت جداگانه از آن‌ها بهرمند شده یا

به عنوان هدیه ردوبدل می‌شدند.<sup>۴۰</sup>

- ت ۱۸. صفحه خوشنویسی اثر محمدحسین، ۱۲۹۷ق، فرستاده شده توسط ناصرالدین شاه به سفیر عثمانی به مناسب تولد پسر سفیر، علی. در ۲۲ سالگی مترا ۱۹۵ Arthur M. Sackler Gallery, lent by the Art and History Trust Collection, LTS1995.2.125. (Courtesy of the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC)
- ت ۱۹. سیاهمشق به خط نستعلیق کتاب غلامرضا اصفهانی، تهران، ۱۲۸۷-۸۸ق. در ۲۴ سالگی مترا ۱۹۵۶ Arthur M. Sackler Gallery, lent by the Art and History Trust Collection, LTS1995.2.125. (Courtesy of the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC)
- ت ۲۰. سیاهمشق به خط نستعلیق کتاب غلامرضا اصفهانی، تهران، ۱۲۸۷-۸۸ق.





ت. ۲۰. پرتره میرزا غلام رضا اصفهانی نشسته در کتابخانه از صفحات سیاهمشق، نقاشی شده توسط کیخسرو خروش، آبرنگ روی کاغذ، ۱۳۶۸ ش. در ۵۰/۹/۲۲ سانتی متر. مجموعه خصوصی، تهران.  
Courtesy of) Sina Goudarzi, (Minneapolis, MN  
ت. ۲۱. سیاهمشق اثر محمد شافعی وصال، شیراز، به تاریخ ۱۴۲۸ق. مجموعه شخصی، تهران.  
ت. ۲۲. سیاهمشق اثر اسدالله شیرازی، تهران، به تاریخ ۱۴۲۸ق. ۷/۱۹ در ۲۸/۶ سانتی متر. مجموعه شخصی، نیویورک.

کوییتف به درک مسیر خاص سیاهمشق و توسعه آن کمک می کند. آپادورای در کتاب خود، زندگی اجتماعی اشیا: کالاهای از منظر فرهنگی، استدلال می کند که معنایی که مردم به اشیا نسبت می دهند از شرح مزاكرات و انگیزه های انسانی، به ویژه از نحوه استفاده و گردش آن اشیا ناشی می شود.<sup>۳۹</sup> نظریه وی با تمرکز بر ابعاد تعریف شده فرهنگی مبادله و گردش، راهی را که مردم در اشیا ارزش می بینند و اشیا به روابط اجتماعی ارزش می بخشد را روشن می کند. اشیا در جایی ساخته می شوند؛ آنها اغلب کاری انجام می دهند؛ برخی از مکانی به مکان دیگر منتقل می شوند؛ معنی و عملکرد آنها در زمینه های مختلف تغییر می کند. ارزش هرگز ویژگی ذاتی یک شی نیست و در فرایند مبادله و میزان مطلوبیت تعیین می شود. اشیا در زندگی خود "سنین" یا دوره هایی دارند؛ استفاده های آنها با گذشت زمان تغییر می کند. "مد" و "سلیقه" از جمله نیروهای مسلطی هستند که مسئولیت اعطای کردن ارزش به چیزی و تبدیل آن به چیزی مطلوب و قابل تبادل را دارند.<sup>۴۰</sup>

توضیحات دیگر در مورد افزایش تولید و تکثیر صفحات سیاهمشق در این دوره ممکن است مرتبط با روند مدرنیزاسیون باشد. در سده سیزدهم هجری، ایران به گروگانی در دست دو ابرقدرت، اروپای غربی و روسیه، تبدیل شد. این کشور با مداخله و تعدی مداوم خارجی به مرزهای خود تهدید می شد، از این رو، مجبور شد، برای

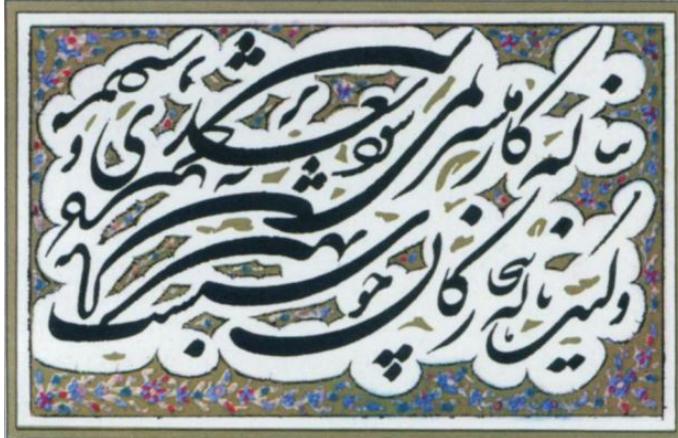
### میراث هنر سیاهمشق

گذشته از مباحث کالایی شدن، پرسش های دیگری در مورد میزان تأثیر سیاهمشق در توسعه خوشنویسی ایرانی متاخر ایجاد می شود. آیا، به دلیل رواج این شکل هنری، خطوط جدید دیگری ظهور پیدا کرده است؟ آیا به نوآوری های خاصی در خوشنویسی ایرانی منجر شده است یا به همگونی قراردادهای موجود کم کرده است؟ پژوهش من این باور را در من ایجاد کرده است که هنر سیاهمشق در واقع با تقویت ایده بی نظمی به عنوان یک ویژگی بالارزش، تأثیری ماندگار در خوشنویسی

متاخر ایرانی بر جای گذاشته است. نمونه‌های خوشنویسی معمولاً از قالب‌های خطی اعم از افقی، عمودی یا مورب پیروی می‌کرند؛ ترکیبات بسیار ساختاریافته، قاعده‌مند و گاهی اوقات منشعب بودند و حروف بهندرت روی هم قرار می‌گرفتند یا به صورت وارونه یا از زوایای مختلف ظاهر می‌شدند.

بهفرض من، سیاهمشق کیفیت ترکیبی خوشنویسی پس از خود را تحت تأثیر قرار داد، بهخصوص خط شکسته، که در سده یازدهم هجری ایران توسعه یافت و در سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری به اوج خود رسید. این خط فراتر از مرزهای ایران کاربردی اندک داشت و برای پاسخگویی به نیاز نوشتاری سریع و کارآمد و در عین حال زیبا ایجاد شده بود که اساساً برای مکاتبات خصوصی و اسناد اداری استفاده می‌شده است. اگرچه ممکن است هنر سیاهمشق بر شکل حروف در خط شکسته تأثیر نگذاشته باشد، اما مسلماً بر ویژگی‌های ترکیبی خطوط، که در آن نظم افقی هنجار نیست، تأثیر گذاشته است؛ در عوض، کلمات به صورت روان، فراز و فرود می‌کنند، و بر زیبایی ظریف، حرکت و خیال هنری تأکید می‌ورزند. سه نمونه حاضر (ت ۲۶، ۲۴ و ۲۷) این نکته را نشان می‌دهند؛ نمونه اول یک ترکیب سیاهمشق اثر استاد خط شکسته علی اکبر گلستانه است، در حالی که نمونه دوم و سوم اسنادی است که میرزا کوچک خان و عبدالمجید طالقانی نوشته‌اند، هر دو به‌وضوح نشان‌دهنده ترجیحی بر بی‌قاعده‌گی و بی‌نظمی است.

سیاهمشق همچنین ممکن است انگیزه‌ای برای



ت ۲۳. سیاهمشق اثر  
محمد رضا کلهر، بدون

۵/۱۳ تاریخ ۲۰ در

سانتی‌متر. مجموعه

علی جاماسب، تهران.

ت ۲۴. سیاهمشق

به خط شکسته اثر

علی اکبر گلستانه، اواخر

سده سیزدهم هجری

۷/۶ در ۱۲ سانتی‌متر.

مجموعه کتابخانه

گلستان، تهران.



ت ۲۵. عکس  
گرفته شده توسط عبدالله  
قاجار از یک مشق  
اثر میرعماد، تهران،  
دهه ۱۲۷۰ ق. مجموعه  
خصوصی، لندن.  
ت ۲۶. سندی  
به خط شکسته اثر  
میرزا کوچک خان، تاریخ  
۸/۱۶ ۹۹ در ۱۲۰  
سانتی متر، موزه های هنر  
دانشگاه هاروارد، موزه  
آرتور ساکلر،  
Gift of John Goelet,  
1958.212



می کند. وی با دقت و نظم دقیق و مطمئن خوشنویسی  
ستنی، این حروف را بروی زمینه ای از خطوط ناخوانا  
و علامت های حجاری شده اجرا کرده و ترکیباتی با بافت  
غنجی ایجاد می کند (ت ۳۴). وی حروف را تا جایی که  
فراتر از تشخیص هستند با استفاده از روش ابتکاری  
لایه بندی و کنار هم قرار دادن فرم ها و رنگ ها تغییر شکل  
می دهد. غوطه وری کامل وی در فرایند هنری به روش  
نوشتمن وی، بازنویسی، لایه ها، نقش ها، قلم زدن ها و  
حکاکی حروف و علامت گذاری های روی سطح بوم،  
تجزیه ایيات و کلماتی که استفاده می کند، آشکار می شود:  
شکستن آن ها، کاهش آن ها، و متعاقباً نمایش (دوباره)  
آن ها به طرز قابل توجهی نوآورانه. علاوه بر این، جینچی  
توانایی خلق ترکیب های خوشنویسی خود را در اندازه های  
مختلف از مینیاتور گرفته تا آثار خارق العاده دارد.

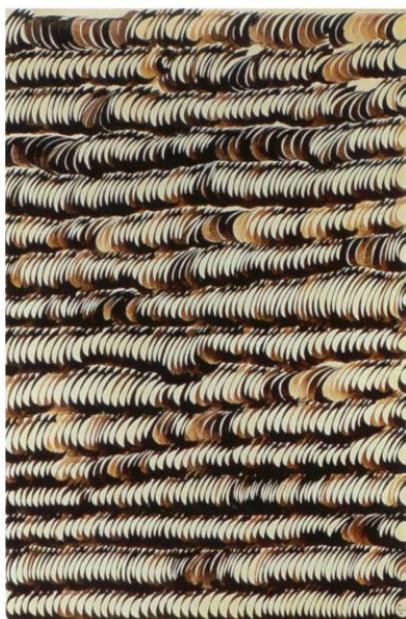
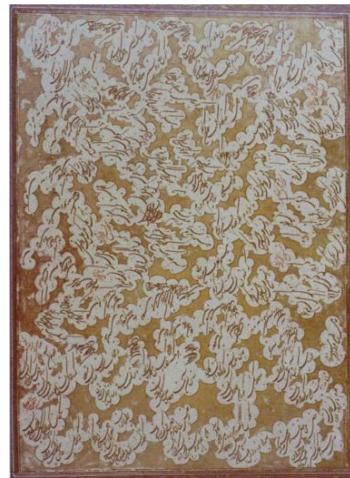
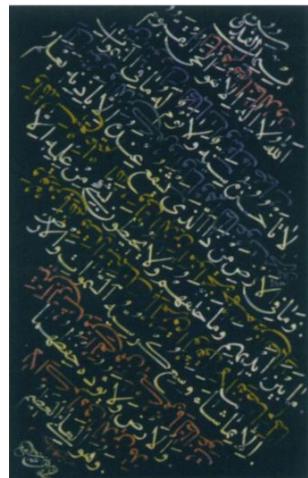
با نگاهی به مسیر سیاه مشق و دگرگونی های  
مختلف آن در طول تاریخ، شاهد پدیدار شدن و  
دگرگونی یک شکل هنری جدیدیم، شکل هنری که به  
دلیل ویژگی های زیبایی شناختی و ترکیبی خود به طور  
فزاینده ای ارزشمند شده است. سیاه مشق هنرمندانه،  
نیاز و اشتیاق خوشنویس را برای کنار گذاشتن قواعد  
با بداهه پردازی (گریز) و اجازه دادن به روح وی برای  
سیری آزاده تر در صفحه، نشان می دهد. این آثار هنری،  
چه سنتی و چه معاصر، شاهدی بر بنوغ خوشنویسان و  
هنرمندان ایرانی و کاربردهای متنوع و جذابیت بصری  
حروف الفبای عربی و امکانات بی پایان آن هاست.

عراق بسیاری از این نمونه های خطی را، از ترس آسیب  
دیدن در بمبانها، در زمین دفن می کردند.<sup>۴۲</sup>

موازات این شکل هنری در هنر مدرن و معاصر  
ایران نیز وجود دارد. هنرمندان ایرانی به طور مداوم از میراث  
هنری غنی خود، بهویژه خوشنویسی، الهام گرفته اند (ت  
۳۰). به عنوان پیشگامان مدرنیسم در دهه های ۱۳۴۰ و  
۱۳۵۰، هنرمندانی همچون حسین زنده روی (ت ۳۱ و  
۳۲)، پرویز تناولی و محمد احصایی که پیش از این ازوی  
سخن گفته شد (ت ۳۳) اشکال متنوع و فرم های حروف  
الفبای عربی را تجلیل کردند. در آثارشان، که اغلب به آن ها  
نقاشی خط گفته می شود، حروف فراتر از شناخت تغییر  
شکل داده شده و به اشکال خالص تقلیل می یابند. همانند  
صفحات سیاه مشق، خوشنویسی در این آثار انتزاعی است  
و تا حد زیادی فاقد معناست. این ترکیب ها موزون اند و در  
رنگ های گوناگون در انواع تکنیک ها از جمله رنگ روغن  
روی بوم ظاهر می شوند، ابزاری که به طور سنتی از آن برای  
خوشنویسی استفاده نمی شود. حروف به گونه ای بی وزن  
شناور می شوند یا به صورت لایه ای از بافت غنی روی  
سطح بوم قرار می گیرند. در "ع+ع" اثر حسین زنده روی (ت ۳۲)،  
نقاش در ردیف های افقی، حلقه وسیع بدنه  
واژه ع را تکرار می کند. این اثر مهارت خوشنویسان در  
چگونگی استفاده از قلم نی هنگام تلاش برای ایجاد شکل  
و ضخامت دلخواه حروف را به تصویر می کشد. نتیجه  
یک ترکیب موزون با کنترast شدید بین "جوهر" سیاه و  
قهقهه ای و بوم است.

اثر محمد احصایی نیز، که از دهه ۱۳۵۰ ش فعال  
است، اشکال خالص حروف الفبای را کاوش می کند.  
احصایی خوشنویسی است که به شیوه سنتی آموزش  
دیده است؛ نقاشی های او "ترکیب هایی خلق می کند که  
به آینده و همچنین به سنت گذشته نگاه دارد".<sup>۴۳</sup> در یک  
اثر او، مجرم گلوژده ها (ت ۳۳)، کالبد حروف مانند تار و  
پوی فرش کاملاً در هم بافته شده اند و دایره ای را تشکیل  
می دهند که در مرکز به اوج خود می رسد و دارای مرز  
پیرونی نامشخصی است.

همچنین، پوران جینچی، هنرمند ایرانی مقیم  
نیویورک، به سیاه مشق در استفاده از حروف به خط  
نستعلیق به عنوان وسیله ترجیحی بیان خود، اشاره



ت. ۲۷. اثری به خط  
شکسته اثر عبدالمجید  
طالقانی، موزه میرعماد،  
تهران.

ت. ۲۸. ترکیبی به خط  
نسخ اثر ابوالقاسم  
شیرازی، تاریخ ۱۲۲۹ق.

۷. در ۲۰۰۳، ساتنی متر، مجموعه  
ناصر خلیلی. cal.

. ۲۸/۱

ت. ۲۹. گردیده‌هایی  
از قرآن اثر محمد  
شافی، معروف به  
وصال شیرازی،

۲۲ در ۱۴، ساتنی متر، موزه هنر  
متروبولیتن، نیویورک،

۱۹۷۹، ۵۱۸/۶

ت. ۳۰. صفحه  
سیاه مشق اثر سینا  
گودرزی، مینیاپولیس.  
گواش روی کاغذ،  
۱۸.۴ در ۴۰.۶ سانتی متر، با کسب  
اجازه از هنرمند.

ت. ۳۱. حسین  
زندروodi، "Thorns and Roses"

"، ابعاد ۳۶۵  
نامشخص  
(After Hafiz:  
Dance of Life  
[Washington, DC:  
Mage Publishers,  
(1988, 21]

ت. ۳۲. حسین  
زندروodi، "ع+ع"  
۳۴۹ ابعاد، گواش روی  
کاغذ، ۱۳۰ در ۱۹۵ سانتی متر، مجموعه  
فریدون آو، تهران.

ت. ۲۳. محمد احصایی،  
مجمر گلوازه‌ها، رنگ  
روغن روی پو، ۸۰،  
در ۸۰ سانتی‌متر، با  
کسب اجازه از هنرمند.  
ت. ۳۴. ترکیب  
خوشنویسی اثر پوران  
جین چی، ۱۹۹۹.  
جوهر و اکریلیک روی  
بوم، ۳۵.۶ در ۲۷.۹ سانتی‌متر، با کسب  
اجازه از هنرمند.



Art, 1998], fig. 7.

۸. خوشنویسان معمولاً روی کاغذ یا صفحات چوبی تمرين می‌کردن. وقتی کاملاً از نوشته پر می‌شد، صفحات شسته و مجدد مورد استفاده قرار می‌گرفتند، زیرا جوهر استفاده شده در آب قابل حل شدن بود. نک: Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, 42
۹. اجازه مجوزی برای تمرين است که به شاگرد امکان تدریس می‌دهد. شاگرد معمولاً برای بهدست آوردن اجازه می‌باشد یک قطعه شامل چند خط را تکمیل می‌کرد.

#### ۱۰. برای مثال‌های بیشتر اجازه، نک:

M. Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabancı Collection, Istanbul*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998); Muhammad 'Ali Karimzâda Tabrizi, *Ijāzat nameh - Icazet nameh*: The Most Unique and Precious Document in Ottoman Calligraphy (London, 1999); see also Safwat, *Art of the Pen*, 40-44.

۱۱. پایه گذاری اقلام سته را به ابن مقله نسبت می‌دهند. این خطوط ششگانه به دست یاقوت مستعصمی به حد کمال و زیبایی رسید. نک: قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ۱۶. (م.).

#### 12. Safwat, *Art of the Pen*, 13.

۱۳. برداشت نویسنده از این اصطلاحات، در صورت و معنا و کاربرد، خالی از خطای نیست. (و.)
۱۴. همان، ۴۰.

15. Carl Ernst, "The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani's *Adab al-Mashq*," *Journal of the American Oriental Society* 112 (1992): 279-86.

## پی‌نوشت‌ها

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکدة معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.  
Email: mozhgan.aghaei.meybodi@gmail.com

۲. این مقاله ترجمه‌ای است از: Maryam Ekhtiar, 2006, "Practice Makes Perfect: The Art of Calligraphy Exercises (Siyâh Mashq) in Iran", Brill, *Muqarnas*, Vol. 23, 107-130.

3. From Nabil F. Safwat, with a contribution by Mohamed Zakariya, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to the 20th Century*, The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art, vol. 5. (London: Nour Foundation in assoc. with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1996), 12.

-ترجمه‌انگلیسی نویسنده از این روایت دچار خطاست (و.)

۴. برخی از خوشنویسان تمایزی میان سیاه‌مشق و مشق سیاه قائل می‌شوند، و سیاه‌مشق را برای تعیین مشق هنری و مشق سیاه را برای اشاره به مشقی که فقط برای تمرين استفاده می‌کنند.

5. This translation is a revision of Ahmad b. Mir Munshi alHusayni, *Calligraphers and Painters: A Treatise of Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi*, circa A.H. 1015/A.D. 1606, trans. Vladimir Minorsky, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 3, no. 2 (Washington, DC, 1959), 118. (۷۲-۷۳) (قاضی احمد قمی، گلستان هنر)

6. Mohamed Zakariya, *Zakariya Calligraphy: A Note about Content*, w ww.zakariya.net/

7. After M. Ugur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabancı Collection, Istanbul* [New York: Metropolitan Museum of

۲۸. دلایل این وقفه نامشخص است، اما کاهش تولید سیاهمشق ممکن است بهموجب افول حمایت و علاقه از طرف حامیان سلطنتی و غیرسلطنتی باشد.
29. Welch, *Calligraphy*, 160-61.
30. For an example, see Christie's, London, *Islamic Art and Manuscripts* (Tues., 10 Oct., 2000), 81, lot 94: an album of calligraphy by Habibullah b. 'Abdullah Qajar, dated 7 Rabi' II, 1311/18 October, 1893, which opens with a calligraphic page in the hand of Nasir al-Din Shah endorsing the calligrapher's skill.
۳۱. برای اطلاعات بیشتر در مورد پیشکش، نک:
- Ann Lambton, "Pishkash: Present or Tribute?," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 57, 1 (1994): 145-58.
- پیشکش معمولاً هدیه‌ای از زیردستان به یک پادشاه، فرماندار یا یکی از اعضای نخبه حاکم بود. در اواخر دوره قاجار، این واژه به طور عامیانه‌تری برای اشاره به هر هدیه‌ای رسمی مورد استفاده قرار می‌گرفت.
32. Jakob Eduard Polak, *Persien: Das Land und seine Bewohner* (orig. pub. Leipzig, 1865; Hildesheim and New York: George Olms Verlag, 1976), 284.
33. Aboulala Soudavar, *Art of the Persian Courts* (New York: Rizzoli, 1992), fig. 163.
34. Muhammad 'Ali Mu'ayyiri, "Mirza Ghulam Riza Isfahani, Qalamsalar-i Qalamraw-i Khatt," *Kilk* 80-83 (Nov. 1996-Feb. 1997): 241-59.
۳۵. همان.
۳۶. کریم‌زاده تبریزی، اجازت‌نامه، ۳۰۶.
۳۷. همان، ۱۳۸.
38. Polak, *Persien*, 266.
39. Arjun Appadurai, *The Social Life of Things* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 33-35.
۴۰. همان.
۴۱. نویسنده در نام بردن از علی‌اکبر کاوه، به عنوان فارغ‌التحصیل انجمن خوشنویسان و در میان خطاطان نسل بعد از او، دچار اشتباه شده است. (و.)
۴۲. روایتی از یک هنرآموز خوشنویسی که در انجمن خوشنویسان تهران در طول جنگ ایران و عراق آموخته می‌دید.
43. Rose Issa, *Iranian Contemporary Art* (London: Booth-Clibborn Editions, 2001).
۱۶. این رساله را برخی به میرعماد نسبت داده‌اند.
۱۷. این بحث از ترجمه آداب المشق توسط ارنست در "روح خوشنویسی اسلامی" گرفته شده است. نسخه مورد استفاده ارنست به قلم باباشه اصفهانی در کتابخانه دانشگاه پنجاب لاہور است.
18. Qādi Ahmad, *Calligraphers and Painters*, 117; see also Anthony Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World* (New York: Asia Society and Austin: University of Texas Press, 1979), 34. (قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ۷۳)
19. Qādi Ahmad, *Calligraphers and Painters*, 121-22; Welch, *Calligraphy*, 34.
20. s chimmel, *Calligraphy in Islamic Culture*, 38.
20. Thomas Lentz and Glenn Lowry, *Timur and the Princely Vision* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1989), 113-15.
21. David Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection* (New Haven: Yale University Press, 2005), 85-87.
۲۲. سیاهمشق همیشه به عنوان روش اصلی تمرین خوشنویسان با تجربه و همچنین خوشنویسان جوان و مشتاق باقی مانده است، حتی وقتی معنای متفاوتی به دست آورد.
۲۳. سنت افزودن ورق‌های تمرین به مرتعات در دوره‌های پیشین تاریخی وجود داشته است، اگرچه این ورق‌ها به شیوه‌ای متفاوت از سیاهمشق ترکیب می‌شده‌اند و به دلیل ویژگی‌های هنری و ترکیبی‌شان ارزشی برای شناس قائل ننمی‌شوند، بلکه بیشتر به منظور مستند ساختن بخشی از یک فرایند بوده‌اند. مثال‌ها مربوط به اوایل زمان جعفر تبریزی است و تا سده دهم هجری ادامه می‌یابد، زمانی که خوشنویسی چون محمد مؤمن تمام خطوط متصلب رادر یک صفحه کپی کرد تا مهارت او را در این معیار نشان دهدن. نک: Roxburgh, *Persian Album*, 200, 260
24. Ferit Edgü, "The Music of Karalama," P: Art, Culture, Antiques 2 (Autumn-Winter 1999): 26-36.
25. See Sussan Babaie, Kathryn Babayan, Ina Baghchantz-McCabe, and Massumeh Farhad, *Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran* (London, I. B. Tauris, 2004), chap. 5.
26. Ibid., 174; Babaie et al., *Slaves of the Shah*, 114-16.
۲۷. پس از آنکه شاه عباس اول فرمانداران قربانی را با برده‌ها یا غلامان جایگزین کرد، آن‌ها را به عنوان حکام ولایات مهم اقتصادی و استراتژیک خراسان منصب نمود، این غلامان نقش مهمی در حمایت از هنر داشتند. نک: Babaie et al., *Slaves of the Shah*, 114.

## کتابنامه

- Islamic Culture*, New York University Press. New York.
- Soudavar, Aboulala, 1992, *Art of the Persian Courts*, New York: Rizzoli.
- Welch, Anthony, 1976, *Artists for the Shah: Late Sixteenth-Century Painting at the Imperial Court of Iran*, New Haven and London: Yale University Press.
- Welch, Anthony, 1979, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, New York: Asia Society and Austin: University of Texas Press.
- منشی قمی، قاضی میر احمد، ۱۳۵۲، گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- Appadurai, Arjun, 1988, *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Babaie, Sussan; Babayan, Kathryn; Ina Baghidianz-McCabe, and Massumeh Farhad, 2004, *Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran*, London, I. B. Tauris.
- Derman, M. Ugur, 1998, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabancı Collection, Istanbul*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Edgū, Ferit, 1999, "The Music of Karalama," *P: Art, Culture, Antiques* 2.
- Ernst, Carl W., 1992, "The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani's *Adab al-Mashq*," *Journal of the American Oriental Society*.
- Issa, Rose, 2001, *Iranian Contemporary Art*, London: Booth-Clibborn Editions.
- Karimzāda Tabrizi, Muhammad 'Ali, 1999, *Ijāzat nameh - Icazet name: The Most Unique and Precious Document in Ottoman Calligraphy*, London.
- Lambton, Ann, 1994, "Pishkash: Present or Tribute?," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 57, 1.
- Lentz, Thomas and Glenn Lowry, 1989, *Timur and the Princely Vision*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Mir Munshi al-Husayni, Ahmad b., 1959, *Calligraphers and Painters: A Treatise of Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi, circa A.H. 1015/A.D. 1606*, trans. Vladimir Minorsky, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 3, no. 2, Washington, DC.
- Mohamed Zakariya, *Zakariya Calligraphy: A Note about Content*, [www.zakariya.net/](http://www.zakariya.net/).
- Mu'ayyiri, Muhammad 'Ali, (Nov. 1996-Feb.), "Mirza Ghulam Riza Isfahani, Qalam-salar-i Qalamraw-i Khatt," *Kilk, PP*. 80-83.
- Polak, Jakob Eduard, 1976, *Persien: Das Land und seine Bewohner*, orig. pub. Leipzig, 1865; Hildesheim and New York: George Olms Verlag.
- Roxburgh, David, 2005, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection* (New Haven: Yale University Press).
- Safwat, Nabil F. with a contribution by Mohamed Zakariya, 1996, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to the 20th Century*, The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art, vol. 5., London: Nour Foundation in assoc. with Azimuth Editions and Oxford University Press.
- Schimmel, Annemarie, 1983, *Calligraphy and*