مریم اختیار، ترجمهٔ مژگان آقایی میبدی[1]

کار نیکو کردن از پر کردن است: هنرِ سیاه‌مشق‌نویسی در ایران[2]

«الخط مخفي في تعليم الأستاذ، وقوامه في كثرة المشق، ودوامه على دين الإسلام.»[3]

این سخنان علی بن ابی طالب(ع)، 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 دلرباست. 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 توسعهٔ 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).[4] 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 انضباط لازم برای رسیدن به مرحلهٔ استادی بوده است (ت ۲).

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

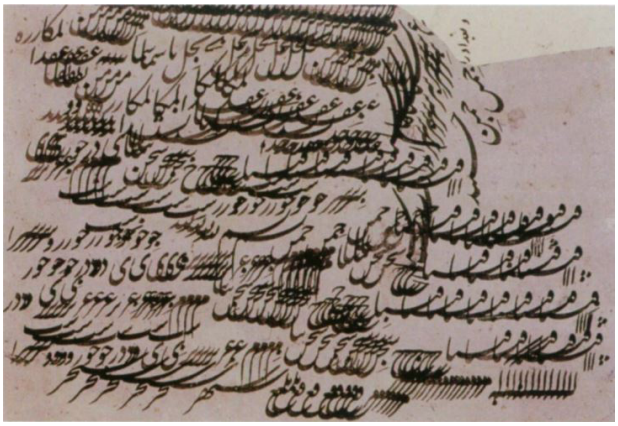
هر خطی را که نقل خواهی کرد
جهد کن تا نکوبی آهن سرد
حرف‌حرفش نکو تأمل کن
نه که چون بنگری تغافل کن
قوت و ضعف حرف‌ها بنگر
دار ترکیب او به پیش نظر
در صعود و نزول آن می‌بین
تا که حظی بری از آن و از این
باش از شمره‌های حرف آگاه
تا شود پاک و صاف و خاطرخواه

چون‌که 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 ز مشق نقلی خویش
نشوی غافل ار کنی کم و بیش
نقل را اهتمام باید کرد
سطرسطرش تمام باید کرد
نه که هر سطر چون کنی بنیاد
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[۵]

تمرین به خوشنویس اجازه می‌داد تا اندازهٔ 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 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 نهاییِ اثر طرح‌هایی اولیه اجرا می‌کند. بنابراین، به‌گفتهٔ استاد خوشنویس، محمد زکریا، «گاهی مشاهدهٔ دقیق یک صفحهٔ مشقْ نکاتی بیش از قطعات رسمی و نفیس به ما می‌آموزد.»[۶]

این برگه‌های تمرین محدود به حوزهٔ ایران فرهنگی نبوده است، بلکه در غرب جهان اسلام و ترکیهٔ عثمانی نیز یافت می‌شود. در زبان عربی به آنها مُسَوَّده[۲] (سیاه‌شده) گفته می‌شود، در حالی که در ترکی به آنها کارالاما می‌گویند، نامی تحت‌اللفظی از واژهٔ ترکی کارا (به‌معنای 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 شکسته فراوان است، زیرا رواج و محبوبیت این دو خط همزمان با ظهور هنری سیاه‌مشق بوده و همچنین خصوصیات بصری آن‌ها کاملاً متناسب با اقتضائات ترکیب در سیاه‌مشق است. این ویژگی‌ها شامل تعادل منحصربه‌فرد بین ضخامت و نازکی حروف مفرد و انعطاف‌پذیری این خطوط در حرکت آزادانه بالاتر و فراتر از خط زمینه است.

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

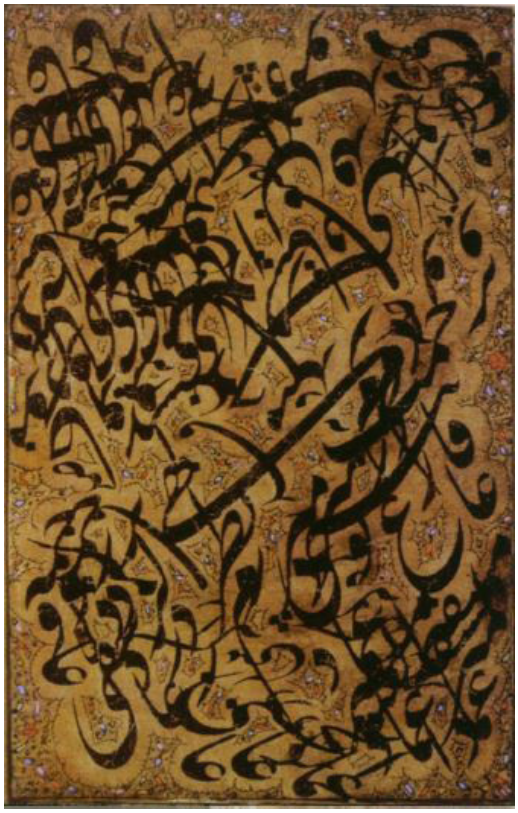


ت ۱. ابزار خوشنویسی: قلم نی، جوهر، مرکب و یک صفحهٔ مشق، موزهٔ هنر متروپولیتن، ۱۹۹۸م، نیویورک.[۷]

ت ۲. صفحهٔ مشق اثر محمدرضا کلهر، ۱/۱۹ در ۴/۱۱ سانتی‌متر. مجموعهٔ خصوصی، تهران

می‌نوشت. شاگرد، پس از تمرین، مشق خود را برای غلط‌گیری و اصلاح نزد استاد می‌برد. وی می‌توانست صفحه‌به‌صفحه یا لوحه‌به‌لوحه را با مشق پر کند، و می‌بایست هنگامی که دو سمت ورق کاملاً از نوشته پر می‌شد آن را دور بیندازد یا تختهٔ لوحه را بشوید.[۸] هنرآموز سپس به یادگیری نحوهٔ فرم‌دهی واژگان و خطوط با مطالعه و نوشتن تمرینات ترکیبی می‌پرداخت. پس از تکمیل موفقیت‌آمیز این موارد، استاد به شاگرد مجوزی (اجازه) می‌داد که مبنی بر آن اجازهٔ فعالیت و کار به‌عنوان کاتب حرفه‌ای نسخه‌های خطی یا استاد داده می‌شد.[۹] این روند از سه تا ده سال به طول می‌انجامید. در ایران، برخلاف امپراتوری عثمانی، رسم نبود که اجازه‌ها را به‌شکل قطعات هنری با تذهیبی استادانه و خوشنویسی فاخر تولید کنند. بنابراین، به‌ندرت اجازهٔ ایرانی باقی مانده است و این امر مانعی برای مطالعهٔ آنهاست.[۱۰]

عموماً، اعتقاد بر این است که خوشنویس سده هفتم هـ.ق. یاقوت مستعصمی در تدوین اقلام سته نقشی مهم داشته است.[۱۱] چند مرقع مفردات منسوب به او باقی مانده است. مفردات، اولین دروس هر خوشنویس تازه‌کار، شامل تک‌حرف 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)، صفحهٔ بالا شامل یک خط واحد است که نشان‌دهندهٔ حرف عربی س در ترکیب با هفت حرف دیگر به‌ترتیب حروف الفباست. صفحهٔ پایینْ حرف ج را در ترکیب با حروف دیگر و همچنین به‌ترتیب حروف الفبا نشان می‌دهد. این قطعهٔ خطی با فرم‌های ابر طلایی در زمینه‌ای با هاشور قرمزرنگ احاطه شده و با حاشیهٔ 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.[۱۲] چنین صفحاتی گاه تذهیب شده و در مرقع گنجانده می‌شدند (ت ۶). اینها را استادانی در اوج حرفهٔ خود فراهم آورده‌اند، و این بدان معناست که خوشنویسان، بدون توجه به اینکه چقدر سطح بالا یا شناخته‌شده باشند، خود را در روند مستمر



ت ۳. صفحهٔ سیاه‌مشق به‌خط نستعلیق اثر میرعماد، ۵٫۲۵ در ۱۶ سانتی‌متر. مجموعهٔ حاج عتیقی، تهران.

یادگیری می‌دانستند. بدین ترتیب، استادان برجسته صفحات مرقع را با استفاده از عباراتی مانند سَوَّدَ[ه] (کپی بی‌ظرافت)، مَشَقَهُ (تمرینی)، رَقَمَهُ (نوشته)، حَرَّرَهُ (به‌دقت نگاشته)، نَقَلَـ[ه] (کپی)، یا نَمَّقَـ[ه] (اجرای ظریف) امضا می‌کردند، به‌جای اینکه تنها واژهٔ کَتَبه (نوشت) را به کار برند؛[۱۳] بیشتر خوشنویسان تنها 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.[۱۴]

همزیستی عرفان و خوشنویسی به‌طور گسترده‌ای از سوی محققان، به‌ویژه آنه‌ماری شیمل، مطالعه شده است. بسیاری از خوشنویسان نیز صوفیانی متدین بودند که عمل مشق برای آن‌ها معادل تأمل در جمال الهی بود. به‌گفتهٔ استاد خوشنویس و شاعر، باباشاه اصفهانی، در اواخر سدهٔ دهم هجری، مشق عملی تأمل‌برانگیز و وسیله‌ای است که از طریق آن بارقه‌های درخشان جمال معشوق حقیقی در دید کاتب ظاهر می‌شود.[۱۵] تمرکز عرفانی حقیقی در ژرفای انجام مشق است. این تمرکزِ

ت ۴. صفحهٔ سیاه‌مشق اثر میرعماد، قزوین، پیش از سال ۱۰۰۸-۱۰۰۷ ق. ۳/۲۸ در ۷/۲۰ سانتی‌متر. مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن، cal. ۲۶۶.

ت ۵. صفحه‌ای از یک مرقع مفردات اثر یاقوت مستعصمی، بغداد، سدهٔ هفتم هجری. بخش بالایی ۹/۲۴ در ۸/۱۶ سانتی‌متر، بخش پایینی ۷/۳۶ در ۸/۲۷ سانتی‌متر. مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن، ۱۲۶ cal. و cal ۵۳.

تمام و کمال شبیه مراقبهٔ مسحورکنندهٔ صوفیان است، که نام خدا را در ذکر تکرار می‌کنند؛ تکرار موزون حروف بر صفحهٔ کاغذ نیز تمثیلی بصری از اذکار صوفیان است.

سیاه‌مشق در منابع اولیهٔ سده دهم و یازدهم هجری

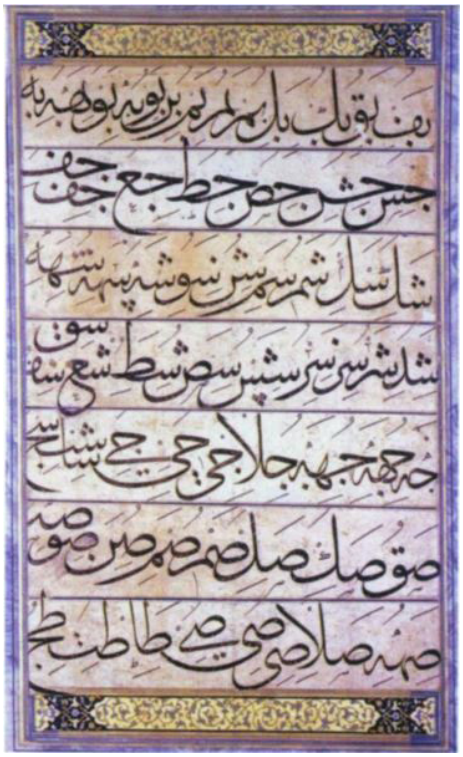
رسالات خوشنویسی و نقاشی در سده‌های دهم و یازدهم هجری و نیز دیباچه‌های مرقعات اطلاعات فراوانی دربارهٔ سیاه‌مشق دارند. این منابع ما را قادر می‌سازند که چنین آثاری را بهتر بشناسیم و آن‌ها را در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی‌شان قرار دهیم.

باباشاه اصفهانی،[۱۶] در رسالهٔ آداب‌المشق، از تعهد معنوی، نظم و سخت‌گیری لازم در انجام مشق می‌گوید. به‌گفتهٔ او، در تمرین خوشنویسی سه سطح صلاحیت و خبرگی وجود دارد.[۱۷] همهٔ مراحل به یک میزان مهم‌اند و در هرکدام می‌بایست به‌ترتیبِ مراحل به تسلط و استادی رسید. اولین مورد مشقِ نظری است که در آن شاگرد سرمشق استاد را مطالعه و جنبه‌های معنوی آن را مشاهده می‌کند. مورد دوم مشقِ قلمی است که مستلزم کپی‌برداری از سرمشق استاد است. شاگرد ابتدا با کپی کردن مفردات یا ترکیبات سرمشق شروع می‌کند، به‌طوری که فرم هر حرف را به شیوهٔ استاد درک کند. پس از آن، ممکن است به ترکیب‌های کوتاه بپردازد. در مشق قلمی، بسیار مهم است که شاگرد به نوشته‌ای که با نمونهٔ کپی مغایرت دارد توجه نکند. شاگرد می‌بایست عناصر سرمشق استاد را به‌دقت در نظر بگیرد و از روح اساتید خوشنویسی مدد بخواهد. این امر دست‌کم یک سال به طول می‌انجامد. سرانجام، می‌توان مرحلهٔ سوم، مشقِ خیالی، را انجام داد. مشق خیالی فراتر از کپی‌برداری صرف است و مستلزم آن است که خوشنویس از تخیل خود به‌عنوان پس‌زمینه‌ای که اشکال زیبایی در آن ظاهر می‌شود استفاده کند. در مشقِ خیالی، کاتب از قدرت ذاتی خود منحصراً برای نوشتن هر ترکیبی که به نظرش می‌رسد استفاده می‌کند. مزیت این نوع تمرین آن است که کاتب را به استادی خودانگیخته تبدیل می‌کند (تصرف).

سلطانعلی مشهدی، استادِ باباشاه، دستورالعمل‌های زیر را در مورد شیوهٔ مناسب کپی‌برداری از کار یک استاد ارائه می‌دهد:

جمع می‌کن خطوط استادان
نظری می‌فکن در این و در آن
طبع تو سوی هرکدام کشید
جز خط او دگر نباید دید
تا که چشم تو پر شود ز خطش
حرف‌حرفت چو دُر شود ز خطش[۱۸]

وی می‌افزاید که سرسپردگی همراه با اراده، فداکاری و نفی تمام خواسته‌های دیگر (دنیوی) 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.[۱۹]



ت ۶. صفحه‌ای از مفردات به‌خط محقق، سدهٔ دهم هجری. جوهر، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ. ۳/۲۳ x ۴/۳۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ حسین افشار، لندن.

ت ۷. صفحهٔ تمرین اثر بایسنقر شاهرخ و همراهان، هرات، ۸۳۳ق. ۸/۴۹ در ۹/۶۷ سانتی‌متر. کتابخانه توپقاپی سرای، استانبول. H. ۲۱۵۲, foi. ۳۱b.

هم‌وطن 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
ز مشقش دمی هر که غافل نشست
چو رنگ حنا رفت خطش ز دست
مکن جز به تحریرْ اوقاتْ صرف
که صورت نمی‌یابد از صوتْ حرف [۲۰]

بنابراین، تمرین، روندی فداکارانه، پرزحمت و بسیار ساختاریافته است که به نظم و انضباطی فوق‌العاده نیاز دارد و در بطن رابطهٔ استادشاگردی نهفته است.

خوش‌خط بودن به‌عنوان یک پیش‌شرط و نمادی از تزکیهٔ شاهزاده‌ها و درباریان فرهیخته مرتبط با دربار تیموری در نظر گرفته می‌شد و انجام مشق به سرگرمی اجتماعی گاه‌به‌گاه شاهزاده‌ها تبدیل شده بود. یک نمونه از مشق (ت ۷) توسط بایسنقر، شاهزادهٔ تیموری اوایل سدهٔ نهم هجری و همراهانش نشان‌دهندهٔ نقش مهم خوشنویسی در زندگی فرهنگی و اجتماعی تیموریان است. در اینجا، احمد رومی ضرب المثل عربی «بالشُّکر تدوم النعم» را به رقاع نوشته و سپس بایسنقر و سیزده نفر دیگر، از جمله اعضای کارگاه سلطنتی و همراهان شخصی شاهزاده، آن را تکرار کرده‌اند. هر کاتب نام خود را در انتهای ضرب المثل آورده و دور آن دایره‌ای کشیده است. اگرچه از انگیزهٔ 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 دورهمی اجتماعی دوستانه یا مجلس بوده است.[۲۰] به‌گفتهٔ دیوید راکسبرا، 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 حرکت‌گذاری‌ها، راه‌هایی برای بیان فردی ارائه می‌دهد. اصلاحات و انحرافات ظریف نشان می‌دهد که چگونه خوشنویسان قادر بودند فراتر از یک سرمشق حرکت کنند. مشقْ همچنین ماهیت مشترک حمایت هنری را در آن زمان نشان می‌دهد. دامنهٔ پیشینه‌های قومی و حرفه‌ای خوشنویسانی که در اینجا معرفی شده‌اند ـ نقاش، شاعر، قطاع کاغذ ـ مهارت هنری، فراگیر بودن و تنوع کارگاه شهریاری تیموری را نشان می‌دهد.[۲۱]

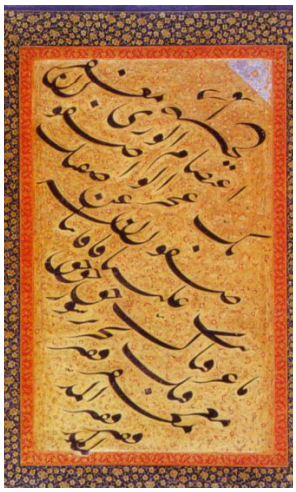
سیاه‌مشق، سرآغاز فرمی هنری

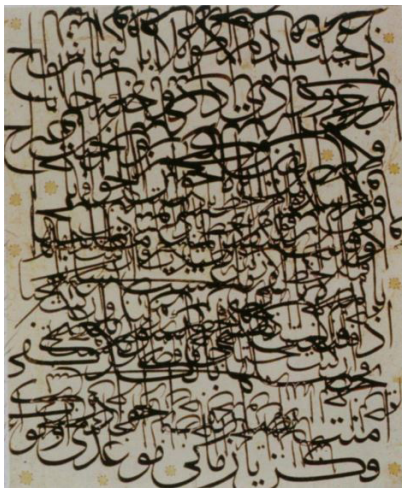
در سدهٔ دهم هجری، نمونه‌های سیاه‌مشق با جلب توجه حامیان و دوستداران هنر و فرهنگ، که آن‌ها را به‌عنوان کالاهای کلکسیونی درک می‌کردند، بعد دیگری یافت.[۲۲] صفحات سیاه‌مشق به‌عنوان صفحات منفرد یا قطعه‌هایی به‌منظور قرار گرفتن ـ همراه با نقاشی‌ها، طراحی‌ها و ابیات شعری که با ظرافت نگاشته شدند ـ در مرقعات سلطنتی یا غیرسلطنتی، این صفحات سیاه‌مشق که اکنون اغلب به امضا رسیده و گاهی تاریخ‌دار بودند، برای اولین بار به‌عنوان آثار هنری در نظر گرفته می‌شدند تا تمرینات صرف. تکامل تدریجی سیاه‌مشق از ابزاری کاربردی به فرم هنری مستقل در نوع خود همچنین نیاز داشت که ورق‌ها ظاهری تمام‌شده 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 متمایز هر مرقع انجام می‌دادند، شکل می‌گرفتند (ت ۸).

نخستین صفحات سیاه‌مشق "هنری" باقی‌مانده مربوط به اواخر سدهٔ دهم هجری است و توسط استاد خط نستعلیق، میرعماد حسنی تهیه شده است. سیاه‌مشق به‌عنوان یک شکل هنری تنها پس از سفر میرعماد به امپراتوری عثمانی در سال ۱۰۰۳-۱۰۰۲ق و مواجه وی با هنر کارالامای عثمانی (به معنای تحت‌الفظی "تندنویسی‌های سیاه"، معادل ترکی مشق) در شهرهای ایالتی دمشق، حلب و بغداد در ایران معرفی شد (تصاویر ۹ و ۱۰). پیش از این، سیاه‌مشق در ایران تنها هدفی کاربردی و تمرینی داشته است.[۲۳]

سیاه‌مشق‌های ترکی کیفیت موسیقایی متمایزی دارد. این حروف را می‌توان به‌عنوان جلوه‌های بصری نت‌های موسیقی که به بی‌نهایت میل می‌کنند، همراه با خطوط درهم و همپوشان، تفسیر کرد.[۲۴] خوشنویسان عثمانی سیاه‌مشق‌های خود را امضا، تذهیب و نگهداری می‌کردند و، مدت‌ها قبل‌تر از آنکه همتایان پارسی‌شان موقعیت مشابهی برای سیاه‌مشق قائل شوند، آن‌ها را به‌عنوان آثار هنری مستقل می‌شناختند.

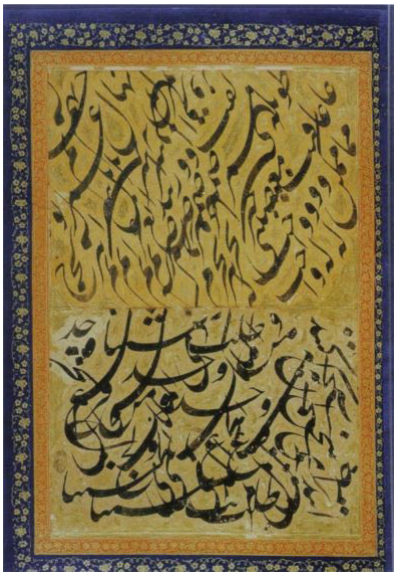
علاوه بر سفر میرعماد به امپراتوری عثمانی، آنچه ظاهراً به‌عنوان کاتالیزور برای تغییر معنا و کارکرد سیاه‌مشق در اواخر سده‌های دهم و یازدهم هجری در ایران عمل کرده است تغییر عمومی سلیقه میان حامیان هنر و گسترش پایگاه حمایت بوده است.[۲۴] هنرمندان به‌طور فزاینده از حمایت سلطنتی مستقل شدند و تغییر شرایط اقتصادی همراه با مهاجرت هنرمندان به هند و امپراتوری عثمانی منجر به انحطاط نقاشی نسخه‌های خطی و تعالی نقاشی‌ها، طراحی‌ها و خوشنویسی‌های تک‌صفحه‌ای شد.[۲۵] علاوه بر این، با سلطنت شاه‌عباس اول، اشراف قزلباش، که کتابخانه‌های خود را در ولایات تأسیس کرده بودند، در حمایت از هنرهای کتاب که به‌طور 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. به‌عنوان 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.[۲۶] نقش غلامان، یا بردگان مسیحی اسلام‌آورده، در حمایت از نقاشی‌ها، طراحی‌ها و خوشنویسی‌های تک‌صفحه‌ای نیز شایان توجه است.[۲۷] 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 ازدیاد آثار هنری تک‌صفحه‌ای انگیزه‌ای برای معرفی سیاه‌مشق به حوزهٔ کالا داشته باشد.

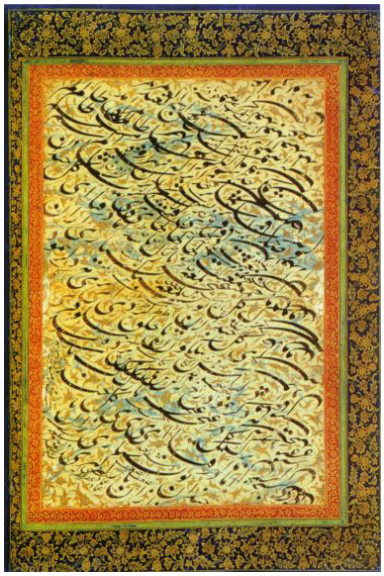




ت ۸. صفحهٔ سیاه‌مشق اثر میرعماد، احتمالاً اصفهان، ۶۳- ۹۶۲ق، همراه با کادر اثر محمدهادی. ۱/۳۷ در ۱/۲۱ سانتی‌متر. برگرفته از مرقع سن پترزبورگ، آکادمی علوم، سن پترزبورگ.

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





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

در سدهٔ دوازدهم هجری گروهی از صفحات سیاه‌مشق به‌خط میرعماد در یک مرقع معروف ـ که اکنون در آکادمی علوم در سن پترزبورگ (ت ۱۱ و ۱۲) نگهداری می‌شود، و شامل نقاشی‌ها، طراحی‌ها و صفحات خوشنویسی ایرانی و هندی است و مربوط به سدهٔ دهم تا دوازدهم هجری است ـ گنجانیده شد. در رنگ و سبک، حاشیه‌های مذهّب صفحات سیاه‌مشق از لحاظ 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 حس ریتم را ایجاد می‌کنند. حروف همپوشانی دارند یا به نظر می‌رسد وارونه‌اند؛ 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 به‌عنوان یک گردهمایی کوچک از افرادی که دور هم 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 مهمی ندارد یا کلاً بی‌معناست. این آثار از کیفیتی کاملاً انتزاعی برخوردارند؛ اشکال جسورانهٔ حروف منفرد و ترکیبشان روی صفحه همان مواردی است که واسطهٔ 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 نشان‌دهندهٔ حضور مستقیم اوست و یا مُهر وی بر صفحه است، همان‌طور که برای تعالی فرم‌ها و اشکال حروف تقلا می‌کند و تجربه‌هایی با عناصر جدید ترکیب است. آن‌ها نمایانگر پیوندی میان خوشنویس و آثار وی هستند و می‌توان آن‌ها را تجسم ذات اخلاقی او دانست.

این آثار هنری تکمیل‌شده نزدیک‌ترین به چیزی است که باباشاه اصفهانی آن را مشق خیالی می‌نامد، که به‌موجب آن خوشنویس از تخیل خود به‌عنوان ابزار اصلی‌اش استفاده می‌کند. خودانگیختگی و شهود از ویژگی‌های متمایز مشق خیالی است. در اینجا، خوشنویس مرزهای 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، به‌عنوان شاهکارهای بداهه‌پردازی، نفوذ

ت ۱۰. صفحهٔ سیاه‌مشق، ترکیه، سدهٔ دوازدهم هجری. جوهر و طلا روی کاغذ با حاشیه مرمری. ۲۴٫۱۵ در ۳۲٫۲۰ سانتی‌متر. موزه هنر شهر لس آنجلس، میراث ادوین بینی، سومین، مجموعه ترکی، AC۱۹۹۵٫۱۲۴٫۸.

ت ۱۱. صفحهٔ سیاه‌مشق اثر میرعماد، احتمالاً اصفهان. ۳٫۳۶ در ۴٫۲۳ سانتی‌متر. از مرقع سن پترزبورگ، fol. ۷۴۷.، آکادمی علوم سن پترزبورگ.

ت ۱۲. صفحهٔ سیاه‌مشق اثر میرعماد، اواخر سدهٔ دهم یا اوایل سدهٔ یازدهم هجری. ۳٫۳۶ در ۴٫۲۳ سانتی‌متر. از مرقع سن پترزبورگ، fol. ۹۷۷.، آکادمی علوم سن پترزبورگ.

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

بازآفرینی و تکثیر سیاه‌مشق در سدهٔ سیزدهم هجری

پس از وقفه‌ای حدود یک سده، هنر سیاه‌مشق در اوایل دههٔ ۱۲۰۰ق در ایران دوباره شکل گرفت.[۲۸] فتحعلی‌شاه قاجار یکی از پرشورترین تمرین‌کنندگان آن بود. فتحعلی‌شاه، همانند بسیاری از حاکمان و شاهزادگان، در جوانی خوشنویسی آموخت و خود خوشنویسی ماهر شد و سبک میرعماد را الگوی خود ساخت.

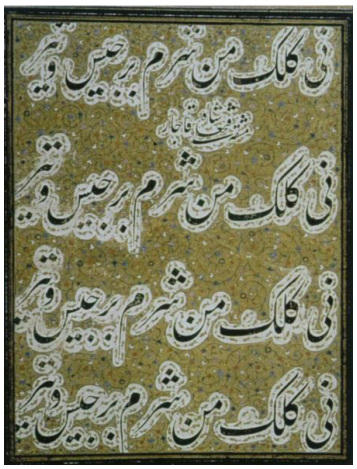
در یک نمونه از آثار خود (ت ۱۳)، شاه بارها و بارها یک خط را نوشته است (متنی که ممکن است خودش آن را سروده باشد)، "نی کلک من شرم برجیس و تیر"، و سپس نام خود را امضا کرده است. شاه به وضوح خود را یک کاتب می‌داند، زیرا سیاره مشتری (برجیس) ارباب سیارات و عطارد (تیر) کاتب آسمان‌ها ست.[۲۹]

چندین صفحهٔ باقی‌ماندهٔ دیگر از مشق به‌خط فتحعلی‌شاه موجود است که همهٔ 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 به‌خط شاه است، بسیار بعید است که تذهیب کار او باشد. در مثال دوم (ت ۱۴)، خط تکرارشده می‌گوید: "نتیجهٔ قلم شاه روزگارست این."[۳۰]

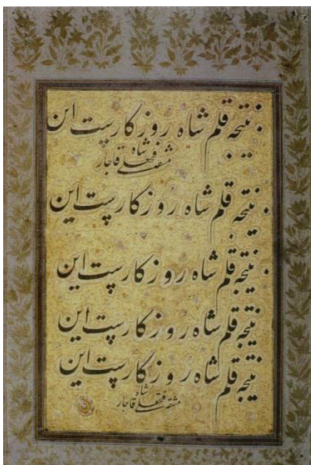
اواسط و اواخر سدهٔ سیزدهم هجری محبوبیت این هنر به‌مراتب افزایش یافت. قطعات سیاه‌مشق به تعداد بی‌سابقه‌ای تولید شد و نه‌تنها در محافل درباری بلکه در رده‌های پایین جامعه نیز دست‌به‌دست شد. این آثار چنان ارزشمند بودند که ناصرالدین شاه قاجار صفحات مشق را برای مقامات دربار و وزرای خود به‌عنوان هدایای سپاس، یا پیشکش، برای خدمات ارائه‌شده، می‌نگاشت.[۳۱] چنین صفحاتی که اغلب با عنوان "دستخط همایون" یا "نمونه‌هایی به‌خط اعلیحضرت" شناخته می‌شوند، از خطیرترین مقامات دربار وی حکایات ملموسی از شاه ارائه 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 قبلاً پوشیده بود (تن‌پوش) یا تصاویر امضاشده از خودش.

گفته می‌شود این هدایای خوشنویسی سلطنتی با شکوه و تشریفاتی عالی توزیع می‌شده است. یاکوب ادوارد پولاک، پزشک اتریشی دربار ناصرالدین شاه، در سفرنامهٔ خود گزارش می‌دهد که برعکس هنگامی که یک مقام از فضل افتاد، شاه از او می‌خواست نمونه‌های خوشنویسی‌اش را بازگرداند.[۳۲] همچنین گفته می‌شده که شاه، سابقهٔ نزدیکی از چنین "مبادلاتی" را ثبت کرده است. او دو صفحه مشق را بر اساس موضوع عشق و دوستی نوشت، یکی به‌خط شکسته و دیگری به‌خط نستعلیق، خصوصاً به‌عنوان 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 مذهّب هستند که با تصاویر نقاشی‌شدهٔ مهر شاهنشاهی ناصرالدین‌شاه در بالای صفحه مزین شده است. در مشق به‌خط نستعلیق، شاه ابراز امیدواری می‌کند که این قطعه توسط خزانه‌دار دربارش نگهداری و گرامی داشته خواهد شد.

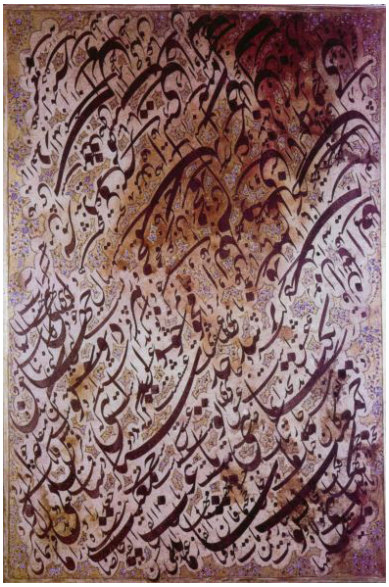
همچنین مشخص شده است که شاه صفحات مذهّب خوشنویسی را به‌عنوان هدیه‌ای دیپلماتیک برای حاکمان خارجی ارسال می‌کرده است. این عمل به‌عنوان نمونه در صفحه‌ای زیبا و مفصل حاوی شعری به خط نستعلیق و امضاشده توسط خوشنویس برجستهٔ اواخر قاجار، محمدحسین کاتب‌السلطان، که شاه به‌مناسبت



ت ۱۳. صفحه مشق هنری اثر فتحعلی شاه قاجار، نیمه اول سدهٔ 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 سدهٔ 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، میرزاغلامرضا اصفهانی است (ت ۱۹ و ۲۰). وی که استاد خط نستعلیق به شیوهٔ میرعماد بود، بیشتر زندگی خود را به آموزش خوشنویسان جوان و اعضای خانواده سلطنتی، به ویژه پسر و نوادگان خزانه‌دار دربار ناصرالدین شاه، دوستعلی‌خان اختصاص داد. شرح مستقیمی از نوهٔ دوستعلی‌خان (گیرندهٔ فوق الذکر سلام نوروزی ناصرالدین شاه) نگاهی اجمالی به شیوه‌ها و عادات کاری میرزاغلامرضا ارائه می‌دهد.[۳۴]

داستان زیر از این شرح، به‌وضوح نقش چندوجهی خوشنویسی فاخر را در محافل نخبگان قاجار نشان می‌دهد. اندکی پس از ورود به خانهٔ دوستعلی‌خان، میرزاغلامرضا به‌جرم دست داشتن در فعالیت‌های بابیگری به زندان افتاد.[۳۵] هنگامی که در زندان بود، وقت خود را به‌طور خستگی‌ناپذیری به تمرین خوشنویسی می‌پرداخت و موفق به خلق تعدادی از صفحات عالی شد که برای دوستعلی‌خان ارسال کرد. دوستعلی‌خان 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 زندانی آزاد شود. پس از آن، غلامرضا تقریباً تا پایان زندگی خود در خانهٔ دوستعلی‌خان زندگی کرد و پسران و نوادگان وی را آموزش داد. طبق این روایت، هنگام اجرای مشق، غلامرضا دچار خلسه می‌شود و هر قطعه کاغذی را که در معرض دید است با تمرین می‌پوشاند. این خلسه 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 میرزاغلامرضا در طول زندگانی خویش بیش از صفحات پایان‌یافته خوشنویسی صفحات مشق نگاشته است.

در اواخر دورهٔ قاجار، بسیاری از خوشنویسان برجسته صفحات مشق و خوشنویسی‌های تک‌صفحه‌ای را همراه با افزایش تقاضا تولید کردند. نمونه‌های متعدد باقی‌مانده شواهدی برای این ازدیاد هستند. همانند دیگر خوشنویسی‌های تک‌صفحه‌ای، صفحات مشق اغلب به‌منظور یادبود نگاشته می‌شدند و به‌عنوان هدیه در هنگام تولدها، تعطیلات بزرگ و مناسبت‌های رسمی و متعاقب پیروزی‌های نظامی و جلسات دیپلماتیک اهدا می‌شدند. تعداد زیادی از صفحات باقی‌مانده رقم‌دار یا بی‌رقم سیاه‌مشق اثر خوشنویسان مشهوری چون میرزاغلامرضا که پیش از این دربارهٔ وی سخن گفته شد، اعضای خانوادهٔ وصال شیرازی (ت ۲۱)، اسدالله شیرازی (ت ۲۲)، محمدرضا کلهر (ت ۲۳)، محمدکاظم، درویش عبدالمجید طالقانی، میرزا کوچک‌خان)، محمدحسین عمادالکتاب، و علی‌اکبر گلستانه (ت ۲۴) گواهی بر

ت ۱۵. سیاه‌مشق اثر عباس نوری، کاتب فتحعلی‌شاه در ارتش، تهران، به تاریخ ۱۲۴۶ ه.ق. (۱۸۳۰ م.). ۳۷ در ۲۴ سانتی‌متر. مجموعهٔ حاج عتیقی، تهران.

ت ۱۶. سیاه‌مشق به‌خط شکسته اثر ناصرالدین شاه قاجار، تهران، به‌تاریخ ۱۲۷۱ق (۱۸۵۵ م.). ۳٫۲۳ در ۸٫۳۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن، cal. ۴۲۱

ت ۱۷. سیاه‌مشق به‌خط نستعلیق اثر ناصرالدین شاه قاجار، تهران، به تاریخ ۱۲۷۱ق ۲۵ در ۷٫۳۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن، mss. ۸۱۹.

محبوبیت شکل هنری سیاه‌مشق در این زمان است. با این حال، به‌طور قطع مشخص نیست که آیا این صفحات به‌طور مستقیم سفارش داده شده بودند یا به‌عنوان 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 نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم هجری چنان ارزشمند بودند که به‌طور حرفه‌ای از آن‌ها عکس‌برداری شده و به‌عنوان سرمشق برای آموزش خوشنویسان مشتاق مورد استفاده قرار می‌گرفت.[۳۶] تکثیر ماشینی نسخه‌های اصلی از طریق عکاسی، آن‌ها را در دسترس تعداد بیشتری از خوشنویسان مشتاق قرار داد.

صفحه‌ای از خوشنویسی به‌خط نستعلیق اثر میرعماد به درخواست ناصرالدین شاه توسط عکاس دربار، عبدالله قاجار، در دارالفنون در تهران و در دههٔ ۱۲۷۶ق عکس‌برداری شد (ت ۲۵). گویا تقریباً ۲۵۲ صفحهٔ خوشنویسی اثر میرعماد در مرقع سن‌پترزبورگ نیز به‌درخواست ناصرالدین شاه عکس‌برداری شده است. این عکس‌ها را دوستداران خوشنویسی گرد آورده‌اند؛ اغلب دارای حواشی مذهّب بودند، آن‌ها در آلبوم‌های عکس (مرقع خطی) گنجانده می‌شدند، افراد به‌صورت جداگانه از آن‌ها بهره‌مند شده یا به‌عنوان هدیه رد و بدل می‌شدند.[۳۷]

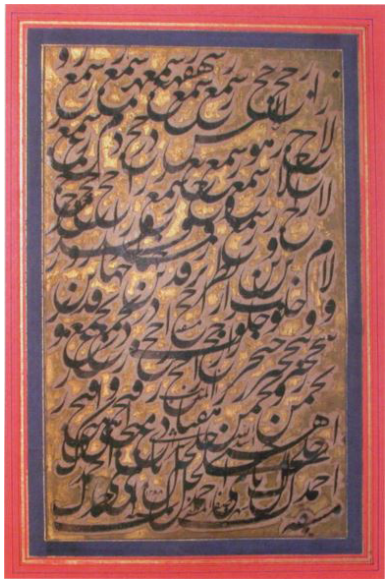
ت ۱۸. صفحهٔ خوشنویسی اثر محمدحسین، ۱۲۹۷ق، فرستاده شده توسط ناصرالدین‌شاه به سفیر عثمانی به‌مناسبت تولد پسر سفیر، علی. در ۳۲ سانتی‌متر ۵/۱۹ Arthur M. Sackler Gallery, lent by the Art and History Trust Collection, LTS1995.2.125. (Courtesy of the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC)

ت ۱۹. سیاه‌مشق به‌خط نستعلیق کتابت غلامرضا اصفهانی، تهران، ۸۸-۱۲۸۷ق. ۶/۲۴ در ۳۸ سانتی‌متر. مجموعه ناصر خلیلی، لندن.

افزایش محبوبیت سیاه‌مشق در سدهٔ سیزدهم هجری تا حدودی به دلیل خود پادشاهان قاجار و نیز نقش فعال دربار به‌عنوان معیار سنجش سلیقه بود. پادشاهان، شاهزادگان و دولتمردان نه‌تنها صفحات سیاه‌مشق را گرد می‌آوردند، بلکه آن‌ها را به‌عنوان هدایای رسمی اهدا و توزیع می‌کردند؛ دیگران نیز این رویه را دنبال می‌کردند. به‌موجب خودجوش بودن، این صفحات به‌عنوان هدایایی ارزشمند و کلکسیونی از شخصی‌ترین و صمیمی‌ترین ذات درک می‌شدند. نوشته‌های 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 اواخر سدهٔ سیزدهم هجری نبود، بلکه به افرادی که به‌طور معمول با دربار گسترده قاجار در ارتباط بودند نیزگسترش داشت. این آثار که دیگر تنها در انحصار دربار نبود، اکنون در بازار موجود بوده و علاقه‌مندان به دنبال آن بودند. یاکوب ادوارد پولاک، پزشک دربار 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.[۳۸] پولاک می‌افزاید که افراد خارجی نیز این آثار را تحسین و جمع‌آوری می‌کردند. اگرچه وی به‌طور مشخص از سیاه‌مشق هنری یاد نمی‌کند، اما مشاهدات وی به‌عنوان نشانه‌ای از محبوبیت خوشنویسی‌های تک‌صفحه‌ای به‌طور کلی حکایت می‌کند.

مطالعهٔ تاریخچهٔ 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 به‌عنوان آثار کلکسیونی یا هدیه شناخته می‌شود، نمایان می‌سازد. چنین مطالعه‌ای سوالاتی را دربارهٔ 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[۶] و ایگور



کوپیتف به درک مسیر خاص سیاه‌مشق و توسعهٔ آن کمک می‌کند. آپادورای در کتاب خود، زندگی اجتماعی اشیا: کالاها از منظر فرهنگی، استدلال می‌کند که معنایی که مردم به اشیا نسبت می‌دهند از شرح مزاکرات و انگیزه‌های انسانی، به‌ویژه از نحوهٔ استفاده و گردش آن اشیا ناشی می‌شود.[۳۹] نظریهٔ وی با تمرکز بر ابعاد تعریف‌شده فرهنگی مبادله و گردش، راهی را که مردم در اشیا ارزش می‌یابند و اشیا به روابط اجتماعی ارزش می‌بخشد را روشن می‌کند. اشیا در جایی ساخته می‌شوند؛ آنها اغلب کاری انجام می‌دهند؛ برخی از مکانی به مکان دیگر منتقل می‌شوند؛ معنی و عملکرد آن‌ها در زمینه‌های مختلف تغییر می‌کند. ارزش هرگز ویژگی ذاتی یک شی نیست و در فرایند مبادله و میزان مطلوبیت تعیین می‌شود. اشیا در زندگی خود "سنین" یا دوره‌هایی دارند؛ استفاده‌های آن‌ها با گذشت زمان تغییر می‌کند. "مد" و "سلیقه" از جمله نیروهای مسلطی هستند که مسئولیت اعطا کردن ارزش به چیزی و تبدیل آن به چیزی مطلوب و قابل تبادل را دارند.[۴۰]

توضیحات دیگر در مورد افزایش تولید و تکثیر صفحات سیاه‌مشق در این دوره ممکن است مرتبط با روند مدرنیزاسیون باشد. در سدهٔ 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 می‌شد، از این رو، مجبور شد، برای محافظت از خود، مفاهیم مدرنیته را امتحان کند. طیف گسترده‌ای از نوآوری‌های غربی که در این زمان به ایران وارد شد، شامل عکاسی و چاپ سنگی، هر دو فناوری تکثیر بودند که تأثیر پایداری بر هنر داشتند. می‌توان پرسید آیا وجود روش‌های تکثیر مکانیکی انتظارات جدیدی را در میان مشتریان ایجاد کرده بود، و آیا تمایل عمومی به کمیت و تکثیر سریع، تقاضای بیشتری ایجاد کرده بود. آیا صفحات سیاه‌مشق، کالاهای اقتصادی کم‌کارتری در نظر گرفته می‌شدند که می‌توان به سرعت برای مشتریان زیادی تعداد بالایی از آن‌ها را تولید کرد؟ اگر چنین بود، آیا اهداف اصلی سیاه‌مشق دچار مصالحه شده بود؟ این‌ها سوالاتی است که پاسخشان تنها می‌تواند جزئی باشد و در حوزه حدس و گمان قرار می‌گیرد.

میراث هنر سیاه‌مشق

گذشته از مباحث کالایی شدن، پرسش‌های دیگری در مورد میزان تأثیر سیاه‌مشق در توسعهٔ خوشنویسی ایرانی متأخر ایجاد می‌شود. آیا، به‌دلیل رواج این شکل هنری، خطوط جدید دیگری ظهور پیدا کرده است؟ آیا به نوآوری‌های خاصی در خوشنویسی ایرانی منجر شده است یا به همگونی قراردادهای موجود کمک کرده است؟ پژوهش من این باور را در من ایجاد کرده است که هنر سیاه‌مشق در واقع با تقویت ایدهٔ بی‌نظمی به‌عنوان یک ویژگی باارزش، تأثیری ماندگار در خوشنویسی

ت ۲۰. پرترهٔ میرزا غلامرضا اصفهانی نشسته در کنار یکی از صفحات سیاه‌مشقش، نقاشی‌شده توسط کیخسرو خروش، ۱۳۶۸ش. آبرنگ روی کاغذ، ۹/۲۲ در ۵/۳۰ سانتی‌متر. مجموعه خصوصی، تهران. Courtesy of) Sina Goudarzi, (Minneapolis, MN

ت ۲۱. سیاه‌مشق اثر محمد شافی وصال، شیراز، به تاریخ ۱۲۵۸ق. مجموعهٔ شخصی، تهران.

ت ۲۲. سیاه‌مشق اثر اسدالله شیرازی، تهران، به تاریخ ۱۲۶۸ق. ۷/۱۹ در ۶/۲۸ سانتی‌متر. مجموعه شخصی، نیویورک.

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

به‌فرض من، سیاه‌مشق کیفیت ترکیبی خوشنویسی پس از خود را تحت‌تأثیر قرار داد، به‌خصوص خط شکسته، که در سدهٔ 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 به‌صورت روان، فراز و فرود می‌کنند، و بر زیبایی ظریف، حرکت و خیال هنری تأکید می‌ورزند. سه نمونهٔ حاضر (ت ۲۴، ۲۶ و ۲۷) این نکته را نشان می‌دهند: نمونهٔ اول یک ترکیب سیاه‌مشق اثر استاد خط شکسته علی‌اکبر گلستانه است، در حالی که نمونهٔ دوم و سوم اسنادی است که میرزاکوچک خان و عبدالمجید طالقانی نوشته‌اند، هر دو به‌وضوح نشان‌دهندهٔ ترجیحی بر بی‌قاعدگی و بی‌نظمی است.

سیاه‌مشق همچنین ممکن است انگیزه‌ای برای رواج سایر قراردادهای بی‌نظمی، همچون نوشتن معکوس یا وارونه‌نویسی (ت ۲۸) باشد؛ نوشتار دوسویه (ت ۲۹)، که در آن فرد برای خواندن متن باید صفحه را به‌طور کامل بچرخاند. استفاده از طیف بی‌سابقه‌ای از جوهرها و کاغذهای رنگی غیرمعمول؛ و نمایش‌های خوشنویسی انسان‌ها و حیوانات - که همگی نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که خوشنویسان ایرانی آینده‌نگر آزادی‌های فوق‌العاده‌ای کسب می‌کردند و دائماً از مرزهای متعارف معیارهای سنتی فراتر می‌رفتند.

سیاه‌مشق هنری زنده است. امروزه خوشنویسان سنتی که اغلب در ایران اقامت دارند به‌طور مرتب صفحات مشق هنری را به‌همراه انواع دیگر خوشنویسی تکمیل‌شده، خلق می‌کنند. صفحات مشق با احترامی برابر، اگر بیشتر نباشد، با وضعیتی که در سدهٔ سیزدهم هجری و پیش از آن داشتند، نگهداری می‌شوند. خوشنویسان معاصری که به‌شیوهٔ سنتی فعالیت می‌کنند ـ همچون غلامحسین امیرخانی، علی‌اکبر کاوه،[۴۱] کیخسرو خروش، جلیل رسولی و محمد احصایی ـ همه فارغ‌التحصیلان انجمن خوشنویسان تهران‌اند، که دهه‌ها کوشیده‌اند هنر خوشنویسی را در ایران زنده نگاه دارند، و هنرجویان بسیاری را به‌شیوهٔ سنتی تربیت کردند. نامنویسی در انجمن، در حال حاضر با بیش از ۴۰۰ هنرجو در سال، به‌عنوان شاهدی از روح حیاتی خوشنویسی و محبوبیت آن در میان نسل‌های جوان در ایران است. به‌گفتهٔ هنرجویان انجمن، خوشنویسان جوان چنان سرمشق استادان خود را گرامی می‌داشتند که در طول جنگ هشت‌سالهٔ ایران و

ت ۲۳. سیاه‌مشق اثر محمدرضا کلهر، بدون تاریخ. ۲۱ در ۱۳/۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ علی جاماسب، تهران.
ت ۲۴. سیاه‌مشق به خط شکسته اثر علی‌اکبر گلستانه، اواخر سدهٔ سیزدهم هجری ۶/۷ در ۱۲ سانتی‌متر. مجموعهٔ کتابخانهٔ گلستان، تهران.

عراق بسیاری از این نمونه‌های خطی را، از ترس آسیب دیدن در بمباران‌ها، در زمین دفن می‌کردند.[۴۲]

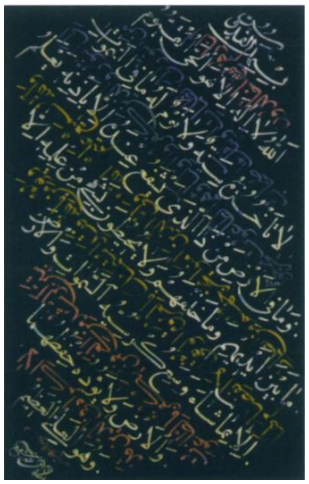
موازات این شکل هنری در هنر مدرن و معاصر ایران نیز وجود دارد. هنرمندان ایرانی به‌طور مداوم از میراث هنری غنی خود، به‌ویژه خوشنویسی، الهام گرفته‌اند (ت ۳۰). به‌عنوان پیشگامان مدرنیسم در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش، هنرمندانی همچون حسین زنده‌رودی (ت ۳۱ و ۳۲)، پرویز تناولی و محمد احصایی که پیش از این از وی سخن گفته شد (ت ۳۳) اشکال متنوع و فرم‌های حروف الفبای عربی را تجلیل کردند. در آثارشان، که اغلب به آن‌ها نقاشی‌خط گفته می‌شود، حروف فراتر از شناخت تغییر شکل داده شده و به اشکال خالص تقلیل می‌یابند. همانند صفحات سیاه‌مشق، خوشنویسی در این آثار انتزاعی است و تا حد زیادی فاقد معناست. این ترکیب‌ها موزون‌اند و در رنگ‌های گوناگون در انواع تکنیک‌ها از جمله رنگ‌روغن روی بوم ظاهر می‌شوند، ابزاری که به‌طور سنتی از آن برای خوشنویسی استفاده نمی‌شود. حروف به‌گونه‌ای بی‌وزن شناور می‌شوند یا به‌صورت لایه‌ای از بافت غنی روی سطح بوم قرار می‌گیرند. در "ع + ع" اثر حسین زنده‌رودی (ت ۳۲)، نقاش در ردیف‌های افقی، حلقهٔ وسیع بدنه واژهٔ ع را تکرار می‌کند. این اثر مهارت خوشنویسان در چگونگی استفاده از قلم نی هنگام تلاش برای ایجاد شکل و ضخامت دلخواه حروف را به تصویر می‌کشد. نتیجه یک ترکیب موزون با کنتراست شدید بین "جوهر" سیاه و قهوه‌ای و بوم است.

اثر محمد احصایی نیز، که از دههٔ ۱۳۵۰ش فعال است، اشکال خالص حروف الفبا را کاوش می‌کند. احصایی خوشنویسی است که به‌شیوهٔ سنتی آموزش دیده است؛ نقاشی‌های او "ترکیب‌هایی خلق می‌کند که به آینده و همچنین به سنت گذشته نگاه دارد."[۴۳] در یک اثر او، مجمر گلواژه‌ها (ت۳۳)، کالبد حروف مانند تار و پود فرش کاملاً در هم بافته شده‌اند و دایره‌ای را تشکیل می‌دهند که در مرکز به اوج خود می‌رسد و دارای مرز بیرونی نامشخصی است.

همچنین، پوران جینچی، هنرمند ایرانی مقیم نیویورک، به سیاه‌مشق در استفاده از حروف به خط نستعلیق به‌عنوان وسیله ترجیحی بیان خود، اشاره می‌کند. وی با دقت و نظم دقیق و مطمئن خوشنویسی سنتی، این حروف را بر روی زمینه‌ای از خطوط ناخوانا و علامت‌های حجاری شده اجرا کرده و ترکیباتی با بافت غنی ایجاد می‌کند (ت ۳۴). وی حروف را تا جایی که فراتر از تشخیص هستند با استفاده از روش ابتکاری لایه‌بندی و کنار هم قرار دادن فرم‌ها و رنگ‌ها تغییر شکل می‌دهد. غوطه‌وری کامل وی در فرایند هنری به روش نوشتن وی، بازنویسی، لایه‌ها، نقش‌ها، قلم زدن‌ها و حکاکی حروف و علامت‌گذاری‌های روی سطح بوم، تجزیه ابیات و کلماتی که استفاده می‌کند، آشکار می‌شود: شکستن آن‌ها، کاهش آن‌ها، و متعاقباً نمایش (دوباره) آن‌ها به‌طرز قابل توجهی نوآورانه. علاوه بر این، جینچی توانایی خلق ترکیب‌های خوشنویسی خود را در اندازه‌های مختلف از مینیاتور گرفته تا آثار خارق العاده دارد.

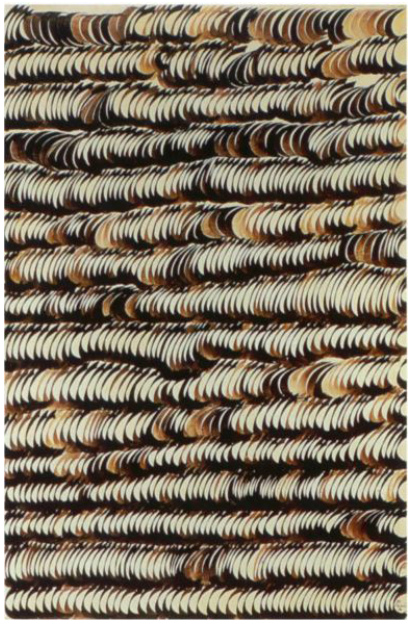
با نگاهی به مسیر سیاه‌مشق و دگرگونی‌های مختلف آن در طول تاریخ، شاهد پدیدار شدن و دگرگونی یک شکل هنری جدیدیم، شکل هنری که به دلیل ویژگی‌های زیبایی شناختی و ترکیبی خود به‌طور فزاینده‌ای ارزشمند شده است. سیاه‌مشق هنرمندانه، نیاز و اشتیاق خوشنویس را برای کنارگذاشتن قواعد با بداهه‌پردازی (گریز) و اجازه دادن به روح وی برای سیری آزادانه‌تر در صفحه، نشان می‌دهد. این آثار هنری، چه سنتی و چه معاصر، شاهدی بر نبوغ خوشنویسان و هنرمندان ایرانی و کاربردهای متنوع و جذابیت بصری حروف الفبای عربی و امکانات بی‌پایان آن‌هاست.

ت ۲۵. عکس گرفته‌شده توسط عبدالله قاجار از یک مشق اثر میرعماد، تهران، دههٔ ۱۲۷۰ق. مجموعهٔ خصوصی، لندن.
ت ۲۶. سندی به‌خط شکسته اثر میرزاکوچک‌خان، تاریخ ۱۲۱۰ق. ۹. ۹ در ۱۶/۸ سانتی‌متر. موزه‌های هنر دانشگاه هاروارد، موزهٔ آرتور ساکلر، Gift of John Goelet, 1958.212.

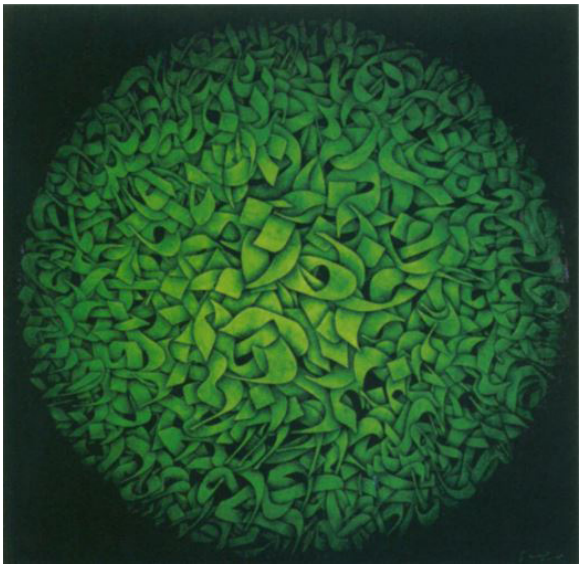


ت ۲۷. اثری به‌خط شکسته اثر عبدالمجید طالقانی، موزهٔ میرعماد، تهران.
ت ۲۸. ترکیبی به‌خط نسخ اثر ابوالقاسم شیرازی، تاریخ ۱۲۲۹ق. ۷. ۲۰ در ۳۰/۳ سانتی‌متر. مجموعهٔ ناصر خلیلی. cal. ۲۱۸/۱.
ت ۲۹. گزیده‌هایی از قرآن اثر محمد شافی، معروف به وصال شیرازی، ۱۲۵۶ق. ۱۴ در ۲۳ سانتی‌متر. موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک، ۱۹۷۹/۵۱۸/۶

ت ۳۰. صفحهٔ سیاه‌مشق اثر سینا گودرزی، مینیاپولیس. گواش روی کاغذ، ۴. ۱۸ در ۶/۴۰ سانتی‌متر. با کسب اجازه از هنرمند.



ت ۳۱. حسین زنده‌رودی، "Thorns and Roses"، ۱۳۶۵ش، ابعاد نامشخص (After Hafiz: Dance of Life [Washington, DC: Mage Publishers, (1988, 21]
ت ۳۲. حسین زنده‌رودی، "ع+ع"، ۱۳۴۹ش، گواش روی کاغذ، ۱۳۰ در ۱۹۵ سانتی‌متر. مجموعهٔ فریدون آو، تهران.



ت ۳۳. محمد احصایی، مجمر گلواژه‌ها، رنگ روغن روی بو ، ۸۰ در۸۰ سانتی‌متر. با کسب اجازه از هنرمند.
ت ۳۴. ترکیب خوشنویسی اثر پوران جین چی، ۱۹۹۹م. جوهر و اکریلیک روی بوم، ۶. ۳۵ در ۹/۲۷ سانتی‌متر. با کسب اجازه از هنرمند.

پی‌نوشت‌ها

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ 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 (Siyāh 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.

ـ ترجمهٔ انگلیسیِ نویسنده از این روایت دچار خطاست (و.)

۴. برخی از خوشنویسان تمایزی میان سیاه‌مشق و مشقِ سیاه قائل می‌شوند، و سیاه‌مشق را برای تعیین مشق هنری و مشقِ سیاه را برای اشاره به مشقی که فقط برای تمرین است 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. (قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ۷۳- ۷۴)

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 Sabanci Collection, Istanbul* [New York: Metropolitan Museum of Art, 1998], fig. 7.

۸. خوشنویسان معمولاً روی کاغذ یا صفحات چوبی تمرین می‌کردند. 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 تمرین است که به شاگرد امکان تدریس می‌دهد. شاگرد معمولاً برای به‌دست آوردن اجازه می‌بایست یک قطعه شامل چند خط را تکمیل می‌کرد.

۱۰. برای مثال‌های بیشتر اجازه، نک:
M. Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sak p Sabanc Collection, Istanbul*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998); Muhammad 'Ali Karimzāda Tabrizi, Ijāzat nameh - Icazet name: 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 به‌دست 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 خطا 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.

۱۶. این رساله را برخی به میرعماد نسبت داده‌اند.

۱۷. این بحث از ترجمهٔ آداب المشق توسط ارنست در "روح خوشنویسی اسلامی" گرفته شده است. نسخهٔ مورد استفادهٔ ارنست به‌قلم باباشاه اصفهانی در کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور 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 به‌عنوان روش اصلی تمرین خوشنویسان باتجربه و همچنین خوشنویسان جوان و مشتاق باقی مانده است، حتی وقتی معنای متفاوتی به دست آورد.

۲۳. سنت افزودن ورق‌های تمرین به مرقعات در دوره‌های پیشین تاریخی وجود داشته است، اگرچه این ورق‌ها به‌شیوه‌ای متفاوت از سیاه‌مشق ترکیب می‌شده‌اند و به‌دلیل ویژگی‌های هنری و ترکیبیشان ارزشی برایشان قائل نمی‌شد، بلکه بیشتر به منظور مستند ساختن بخشی از یک فرایند بوده‌اند. مثال‌ها مربوط به اوایل زمان جعفر تبریزی است و تا سدهٔ دهم هجری ادامه می‌یابد، زمانی که خوشنویسی چون محمد مؤمن تمام خطوط متصل را در یک صفحه کپی کرد تا مهارت او را در این معیار نشان دهند. 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 Baghdiantz-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 شاه‌عباس اول فرمانداران قزلباش را با برده‌ها یا غلامان جایگزین کرد، آن‌ها را به‌عنوان حکام ولایات مهم اقتصادی و استراتژیک خراسان منصوب نمود، این غلامان نقش مهمی در حمایت از هنر داشتند. نک:
Babaie et al., *Slaves of the Shah*, 114.

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 دورهٔ قاجار، این واژه به‌طور عامیانه‌تری برای اشاره به هر هدیهٔ 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. کریم‌زادهٔ 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، به‌عنوان فارغ‌التحصیل انجمن خوشنویسان و در میان خطاطان نسل بعد از وی، دچار اشتباه شده است. (و.)

۴۲. روایتی از یک هنرآموز خوشنویسی که در انجمن خوشنویسان تهران در طول جنگ ایران و عراق آموزش می‌دید.

43. Rose Issa, *Iranian Contemporary Art* (London: Booth-Clibborn Editions, 2001).

کتابنامه

Appadurai, Arjun, 1988, *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.

Babaie, Sussan; Babayan, Kathryn; Ina Baghdiantz-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 Sabanci Collection*, *Istanbul*, New York: Metropolitan Museum of Art.

Edgü, 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, *ljāzat 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/.

Mu'ayyiri, Muhammad 'Ali, (Nov. 1996-Feb.), "Mirza Ghulam Riza Isfahani, Qalamsalar-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 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.