

پرسیلا سوچک

خوشنویسی در اوایل

دوره صفویه^۱

ترجمه ولی الله کاوسی

را در خوشنویسی هاورد سلطان علی مشهدی دانسته‌اند. شیوه این خوشنویس در هندوستان نیز علاقه‌مندان بسیار داشت.

سیداحمد مشهدی از شاگردان و پیروان میرعلی بود که در دستگاه شاه‌طهماسب فعالیت می‌کرد. از آنجا که این هنرمند استاد میرعماد قزوینی بود، در دوره‌های بعد، از او به نیکی یاد کرده‌اند. برجسته‌ترین خوشنویس اواخر عهد شاه‌طهماسب مالک دیلمی بود. او در نستعلیق پیرو شیوه سلطان علی بود و بر قلمهای ششگانه نیز چنان تسلط داشت که برخی او را یاقوت زمانه خوانده‌اند.

در عهد صفوی، خوشنویسی در مرکز حیات فرهنگی و هنری جای داشت. خوشنویسان علاوه بر کتابت مراسلات درباری و استنساخ نسخه‌های نفیس، به نوشتن اشعار دیگران و سروده‌های خودشان نیز اشتغال داشتند. با دست‌به‌دست شدن این قطعات، آثار خوشنویسان عهد صفوی در ایران و هند و ترکیه سرمشق خوشنویسان قرار گرفت.

سرآغاز فرمانروایی صفویان با دوره شکوفایی و بالندگی خوشنویسی در ایران مقارن بود. سنتهای از پیش‌معین خوشنویسی هم شکل صوری اقلام گوناگون را برای خوشنویسی تعیین می‌کرد و هم نوع کاربرد هر قلم را. با این حال، خوشنویسان برای تکمیل و بهبود میراث گذشتگان در تکاپو بودند.

خوشنویسی علاوه بر کتابت، در پیشه‌هایی چون مهرسازی و حکاکی بر سکه و عاج و فلز هم به کار می‌آمد و آموختن خوشنویسی عمومیت داشت. بیشتر اعضای خاندان صفوی نیز به خوشنویسی و فراگیری آن رغبت داشتند و حامی خطاطان بودند و آثار ایشان را در مرقعات گرد می‌آوردند. در دوره سلطنت شاه اسماعیل و شاه طهماسب، سنتهای به‌جامانده از هرات عهد تیموریان با اندک تغییراتی ادامه یافت و قانونمند شد. در آغاز حکومت شاه طهماسب، ابتدا کتابت متون حمایت شد و سپس قطعه‌نویسی رواج یافت. در این زمان، رساله‌نویسی در باب خوشنویسی نیز در میان خوشنویسان رایج شد. خوشنویسان این عصر قلمهای ششگانه را که در خوشنویسی ایران سابقه‌ای دیرین داشت، در آثار خود به کار می‌گرفتند. شکل و تناسب حروف این اقلام را سنتهای به‌جامانده از شیوه خوشنویسی یاقوت مستعصمی معین می‌کرد. ماندگاری این اقلام بر رقابت خوشنویسان در تقلید از آثار پیشینیان استوار بود. به‌جز قلمهای ششگانه، دو قلم تعلیق و نستعلیق نیز در قلمرو صفویان کاربرد بسیار داشت. مکاتبات اداری را بیشتر به قلم تعلیق می‌نگاشتند که به گواهی اسنادی قدیمی، ابداع آن در ایران عهد ایلخانان رخ داده است. به رغم رواج تعلیق، بیشتر خوشنویسان به نستعلیق گرایش داشتند. این قلم را در آغاز بیشتر برای نوشتن اشعار به کار می‌گرفتند؛ اما به‌زودی در موارد بسیار جای خطوط دیگر را گرفت. این گسترش کاربرد قانونمند شدن حروف و ترکیبات نستعلیق را در پی داشت و رسالات مختلفی برای آموزش قواعد این قلم نگاشته شد. صفویان شیوه خوشنویسی سلطان علی مشهدی را بسیار می‌ستودند. او توانایی شگفتی در نستعلیق خفی داشت. شاگرد او، سلطان محمد نور، نیز در هم‌نشین کردن نستعلیق خفی و جلی مهارت داشت.

علاقه شاه‌طهماسب به خوشنویسی خوشنویسان را به بالاترین مقامهای درباری می‌رساند. در آغاز سلطنت شاه‌طهماسب، خوشنویسان بسیاری در تبریز شیوه خوشنویسی رایج در هرات و شرق ایران را به کار می‌بردند. شاه‌محمد نیشابوری یکی از آنان بود که علاوه بر خمسه نظامی، قرآنی به خط نستعلیق برای شاه طهماسب کتابت کرد.

بیشتر خوشنویسان این عهد در قطعه‌نویسی نیز توانمند بودند. بیشتر این قطعه‌ها را پس از تذهیب در مرقع جای می‌دادند. در منابع عصر صفوی، میر علی هروی را هنرمندی اثرگذار خوانده‌اند و برخی او

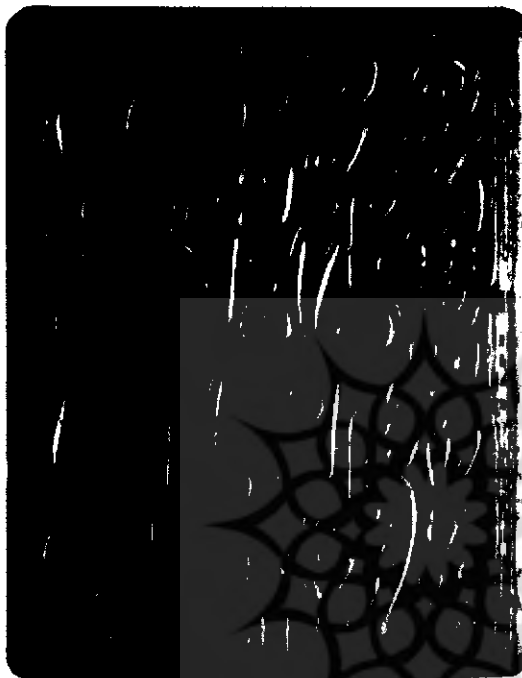
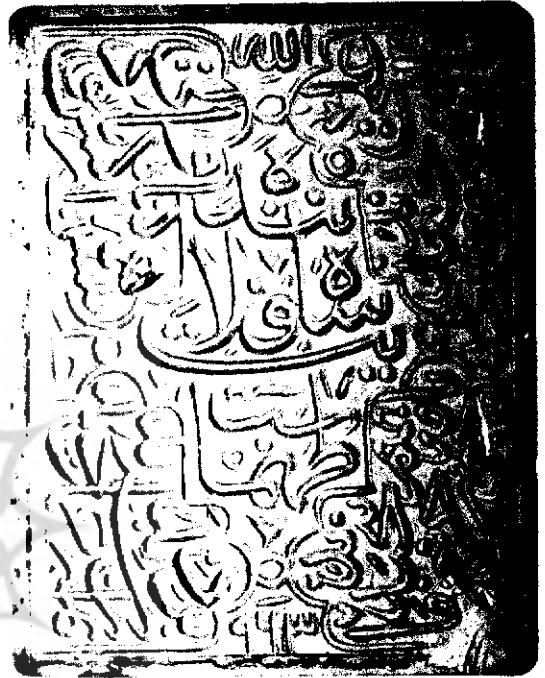
در زمان روی کار آمدن سلسله صفویه، کار خوشنویسی در ایران به توفیق بسیاری رسیده بود. عقیده بر آن بود که هر خوشنویس و شیوه نوشتنش به سنتی تعلق دارد که هم وضع صوری اقلام گوناگونی را معین می‌کند که او به کار می‌گیرد و هم اهداف به کار بردن آن اقلام را. اگرچه هر خوشنویس می‌توانست در بهبود آن میراث مشارکت داشته باشد و ممکن بود او را عامل تعالی پیشه خوشنویسی بشمارند، تغییراتی که او در خط می‌داد اندک و ظریف بود، نه تغییراتی چشم‌گیر.

توانایی نوشتن خط خوش در بسیاری از اقسام معاش نعمتی به حساب می‌آمد و آموختن خوشنویسی بخش جدایی‌ناپذیر تحصیلات همه کسانی بود که ذوق و علاقه فرهنگی داشتند. چنان‌که در تصاویر این مقاله پیداست، مهارتهای خوشنویسی نه فقط برای کاتبان، بلکه برای هر که مهر می‌ساخت و سکه نقش می‌کرد و بر عاج و فلز حکاکی می‌کرد و قلم می‌زد ضروری بود (ت ۱-۴). هم زنان و هم مردان خاندان صفوی نزد استادان سرشناس و با سرمشق گرفتن از ایشان که در مرقعات و نسخه‌های خطی به دست ما رسیده است خوشنویسی می‌آموختند.^۲

هرچند اندکی از اعضای این خاندان به خوشنویسی معروف‌اند، علاقه ایشان به این هنر در حمایتشان از خطاطان و در نمونه‌هایی که از آثار خوشنویسی گرد آورده‌اند، ظاهر شده است (ت ۵). دوران سلطنت دو

پادشاه نخستین سلسله صفوی، یعنی شاه اسماعیل و شاه طهماسب (۹۰۵-۹۸۴ق/۱۵۰۱-۱۵۷۶م) را می‌توان به سه دوره تقریباً برابر [۲۵ساله] تقسیم کرد. در خوشنویسی، دوره ۲۵ساله نخست دوره گذاری بود که طی آن، برخی از سنتهای گوناگون محلی که در طول قرن نهم/پانزدهم شکل گرفته بود با اندک تغییراتی ادامه

یافت. گونه‌های محلی در نیم قرن بعد (دوره دوم و سوم) پابرجا ماند؛ به‌ویژه در شیراز که حلقه‌های خوشنویسی قوام‌یافته‌ای داشت. اما در دربار صفویان در تبریز و قزوین، شیوه‌های خوشنویسی‌ای که در اواخر قرن نهم/پانزدهم در هرات عهد تیموریان پدید آمده بود منقح و قانونمند شد. این سنت انتقال‌یافته [از دوره تیموریان به



ت ۱. (بالا) مهر شاه طهماسب، قزوین، ۹۶۲ق/۱۵۵۵-۱۵۵۶م، دژ کوهی. برش گرد، ۴/۱۸×۳/۲ س.م. مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی. بر سطح روی مهر نوشته‌ها بر عکس است (تصویر سمت چپ)، اما اگر از پشت مهر بنگریم (تصویر سمت راست)، آنها را همان گونه که کاربرد دارد می‌بینیم. این مهر بی‌ظنیر شاه طهماسب، که از جنس دژ کوهی است، میراثی ارزشمند اما معماگونه است. مهر در نظام دیوانی صفویان ابزاری ضروری بود؛ اما به سبب کثرت استعمال، مهرها را راجعاً از نو می‌تراشیدند، باطل می‌کردند، و دست آخر مطابق قواعدی از بین می‌بردند. از این گذشته، امنیت مهر مسئله‌ای حیاتی بود؛ چرا که نایبست به دست نااهلان و مخالفان می‌افتاد تا آن را در جهت اهداف نامشروع و غیرمجاز به کار گیرند. معلوم نیست چگونه این مهر از آسیب مصون مانده است. خط ثلث خوانای مهر اطلاعات مختلفی در اختیار می‌دهد. ابیاتی که بیانگر دل‌بستگی به تشیع است و به صورت طوماری بریده‌بریده در حاشیه مهر آمده چنین است: چون نامه جرم ما به هم پیچیدند/

بردند و به میزان عمل سنجیدند/ پیش از همه کس گناه ما بود ولی/ ما را به محبت علی بختیدند. در وسط مهر جانب مهر این کلمات را می‌توان دید: در راست، محمد؛ در بالا، الله؛ در چپ، علی. در مرکز ضلع زیرین مهر هم تاریخ ۹۳۶ درج شده است. قسمت مرکزی مهر را سجع شاه پر کرده است: «بنده شاه ولایت طهماسب». بدین سان، هر سه گونه نوشته این مهر پیوند شاه طهماسب با امام علی (ع) را تحکیم و بر مرکزیت و اهمیت تشیع در حکومت سلسله صفویان تأکید می‌کند. صاحب‌منصبان دربار در دوره صفوی برای اهداف مختلف مهرهایی مختلف به کار می‌گرفتند. همه اقسام اوراق دیوانی به وسیله این مهرها به حکومت ارتباط می‌یافت. به نظر می‌رسد در دوره شاه طهماسب استاد را به گونه‌ای نظام‌مند دسته‌بندی می‌کردند و طبقه‌بندی مهرها نیز پیرو همین نظام بود. مهر مستطیل‌شکلی که در اینجا دیده می‌شود نماینده تنها یک نمونه از شکلهای متنوع مهر است. از مهرهای گرد و مهرهایی که طرح آنها را محرابی خوانده‌اند، نیز می‌توان یاد کرد.

۲. ت. (پایین) کوزه با تاریخ ۹۱۷ق/۱۵۱۱، برنق مرصع به طلا و نقره، بدون دست. ارتفاع ۱۷/۵ س.م. موزه بریتانیا (British Museum).

کلیه دور کوزه چنین است:

مرا عهدی است با جانان
که تا جان در بدن دارم/
هواداران کوبش را جو
جان خویشتم دارم/
صفای خلوت خاطر از
آن شمع چکل جویم/
فروغ چشم و نور دل
از آن ماه ختن دارم/
الا ای پیر فرزانه مکن
منعم ز میخانه/ که من
در ترک بیمانه دلی
بیمان‌شکن دارم/ مرا
در خانه سروی هست
کاندر سایه قدس/
فراغ از سرو بستانی و
شمشاد چین دارم/ سزد
کز خاتم لعش زخم
لاف سلیمانی/ چو اسم
اعظم باشد چه پاک از
اهرم دارم/ به رندی
شهره شد حافظ بس
از چندین روح لیکن/
چه غم دارم چو در عالم
قوام‌الدین حسن دارم

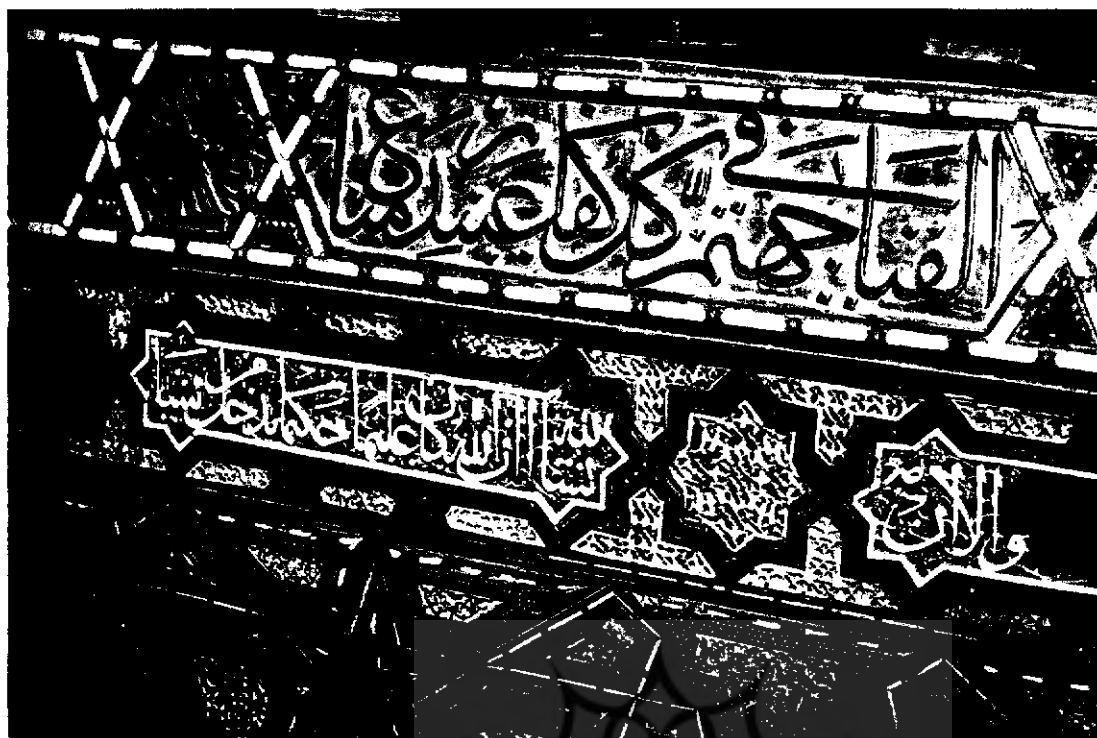
غزل حافظ نشان می‌دهد که این کوزه می‌بوده است. مطابق کتیبه، این ظرف را در محرم سال ۹۱۷ق (یا ۹۱۹ق) ساخته‌اند. مشکل تعیین قطعی تاریخ ساخت این کوزه از آنجاست که کلمات عربی سجع (۷) و تسع (۹) بدون نقطه گذاری بسیار شبیه یکدیگرند. به هر حال، ساخت این کوزه مربوط است به پس از فتح هرات به دست صفویان، که در دسامبر سال ۱۵۱۰م رخ داد. در اواخر دوره تیموری، هرات مرکز ساخت ظروف مرصعی از این دست بود. با این حال، بسیار طبیعی بود که شاه اسماعیل، فاتح هرات، صنعتگران این شهر را برای ساختن ظروف مرصع برخی با خود به تبریز ببرد. بنا بر این، ممکن است این اثر متعلق به تبریز باشد.

ت ۳. (پایین) ضلابة زینتی، اوایل سده دهم / شانزدهم، آهن یا فولاد با تزئینات طلا و نقره، ارتفاع ۵۳/۳ س م، هتا ۲۱/۴ س م، موزه هنرهای تزینتی پاریس.

در کتیبه مشبک، هدف از ساخت این شیء روشن شده است:

« همچون قصابان چشمان را در نیاورید. چشمان شما ضلابةای ساخته‌اند که دهای تان بدان آویخته است.» از سده نهم / پانزدهم به بعد، ایرانیان آشنای فلزی را با ابیاتی دربردارنده نام آن شیء می‌آراستند. بنا بر این، این اثر، به‌رغم آنچه در آغاز می‌نماید، لنگر نیست بلکه بر اساس گفته افشار، ضلابة است.

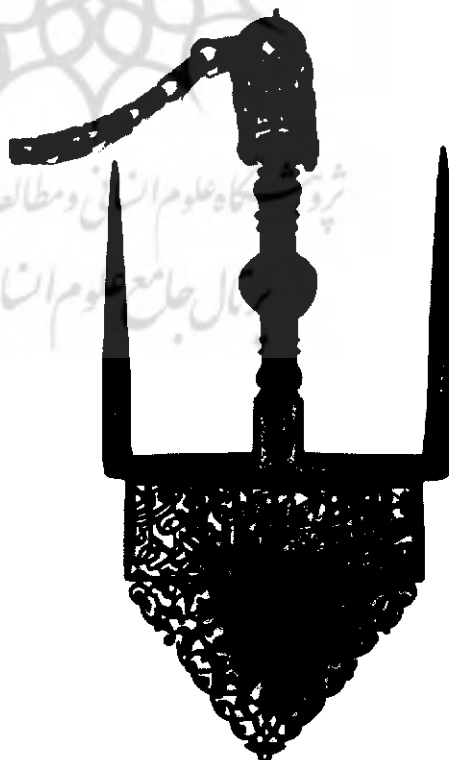
ت ۴. (بالا) بخشی از تزئینات صندوق قبر شاه اسماعیل، گونه‌ای از کتیبه قبر از جنس عاج، تمام بدنه این سنگ قبر خام‌کاری شده است.



طهماسب، حمایت از استنساخ کتاب در کانون توجه قرار داشت؛ اما در سالهای بعد، بیشتر خوشنویسان زبردست به قطعه‌نویسی (تک‌برگهای خوشنویسی) روی آوردند که بیشتر در گردآوری مرقعات به کار می‌آمد (ت ۶ و ۷).

ارزیابی همه‌جانبه اهمیت خوشنویسی در حیات فرهنگی عصر صفوی مستلزم مطالعه‌ای وسیع در کاربردهای متعدد آن و نیز انواع شیوه‌های محلی و فردی است؛ اما تمرکز بحث در این مقاله بر تکامل این شیوه به دست کسانی است که نوشتن یگانه شغلشان بود یا دست‌کم شغل اصلی‌شان. این دوره از نظر منابع تاریخی متعددی هم که به خوشنویسی و خوشنویسان می‌پردازد شایان توجه است و چند تن از خوشنویسانی که در این مقاله برگزیده‌ایم، نوشته‌هایی به جا گذاشته‌اند که بستر فرهنگی، هنری، و تاریخی کارشان را روشن می‌سازد.^۲ در این متون بر فرقه‌ها و مذاهب مرتبط با نوشتن نیز تأکید می‌کنند؛ چرا که بیشتر کاتبان با فرقه‌های صوفیه پیوستگی داشتند. بعضی از معتبرترین و محترم‌ترین کاتبان عصر صفوی قسمتی از زندگی خود را در مشهد و در جوار حرم امام رضا (ع) سپری می‌کردند. آنجا پناهگاهی امن از ناپایداری حمایت‌های درباری برای‌شان فراهم می‌کرد.^۳

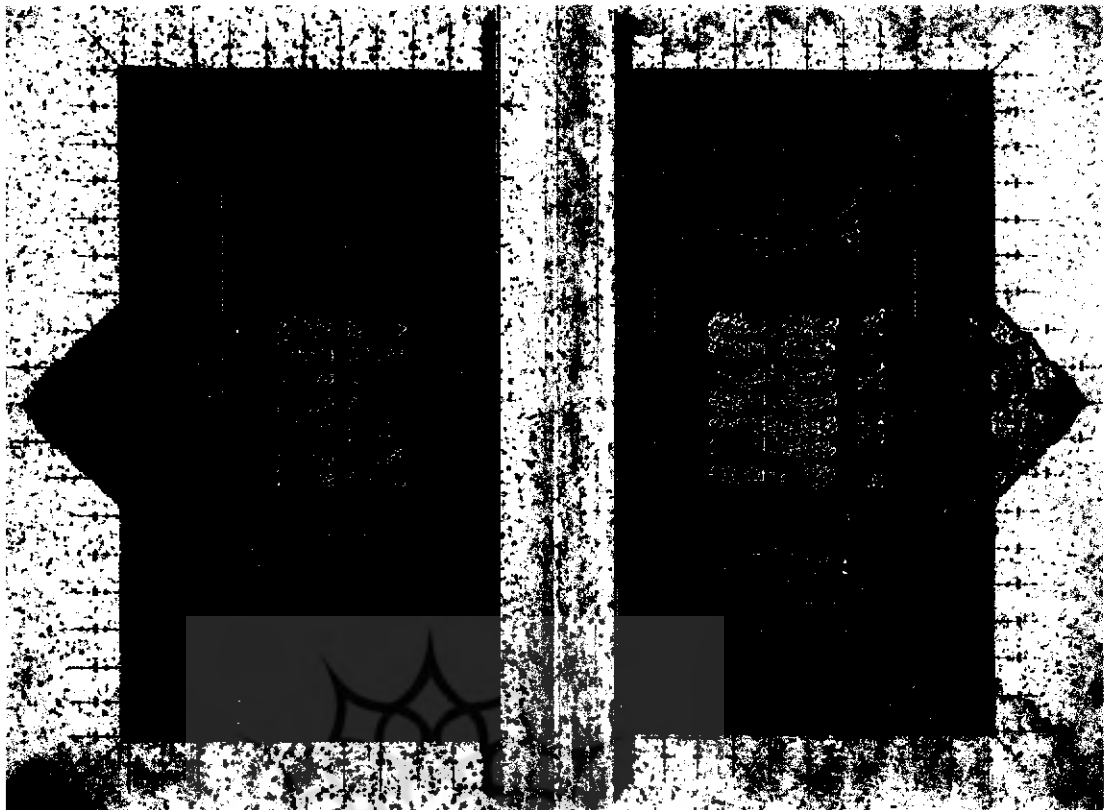
صفویان] به نوعی معیار غیررسمی بدل شد که تحولات بعدی را با آن سنجیدند. در نیمه نخست فرمانروایی شاه



دو صفحه سראغاز خمسه
امير خسرو دهلوی با
قالبهای مزین در زیر
متن، دربردارنده نام
ابوالفتح بهرام میرزا،
برادر شاه طهماسب،
از دو مرقعی که برای
بهرام میرزا ترتیب
داده‌اند، و اکنون در
موزه توب‌قاپی سرای
محفوظ است. پیداست
که او از کتاب‌دوستان
و گردآورندگان
جدی آثار نقاشی و
خوشنویسی بوده است.

هنرمندان و
خوشنویسانی که به
کتابخانه سلطنتی این
شاهزاده می‌یوستند
به خوبی هنرمندان
کتابخانه شاه طهماسب
برای او کار می‌کردند.
اگرچه نام مذقوب این
سرلوح را نمی‌دانیم،
شیوه تذهیب آن به
نسخه گردآوری شده
دیوان شاهی و منتخب
اسکندری نظامی،
محفوظ در کتابخانه ملی
فرانسه، بسیار نزدیک
است. خوشنویس دیوان

شاهی محمد قاسم بن
شادی شاه، از شاگردان
سلطان علی مشهدی، بود
که بین سالهای ۱۵۲۲
و ۱۵۵۳ آثار خود
را در هرات و تبریز
خلق کرد. از آنجا که
صفحات آغازین خمسه
امیر خسرو دهلوی از
متن آن جدا شده است،
خوشنویس این نسخه
ناشناخته است. با این
همه، بر پایه شباهت
سیکی بین تذهیب این
نسخه و نسخه پاریس،
و نیز مقایسه آن با
شاهنامه طهماسبی،
تاریخ این نسخه را
می‌توان در حدود دهه
۱۵۳۰ م دانست. در سال
۱۵۳۰ م، بهرام میرزا به
حکومت هرات گماشته
شد و چهار سال در
آنجا ماند. سپس به
تبریز بازگشت و ده
سال در آنجا به فراغت
گذراند و تنها مدتی
کوتاه (۱۵۳۶-۱۵۳۷ م)
به حکومت لاهیجان
منصوب شد.



ت ۵. (بالا) دو صفحه مذقوب سראغاز خمسه امیر خسرو دهلوی، فراهم شده برای
ابوالفتح بهرام میرزا، تبریز یا هرات، ۱۵۳۰-۱۵۴۰ م، آبرنگ جسمی، مرکب و طلا بر
کاغذ، ۲۰/۲×۱۸/۳ س.م، مجموعه وور (Vevef)

ت ۶. (پایین) برگه از مرقع با غزلی از حافظ، منسوب به سلطان محمد نور، حدود
۱۵۳۰ م، با تذهیب اضافه‌شده، آبرنگ جسمی، مرکب و طلا بر کاغذ، مجموعه حسین
افتخار

بیشتر اقلامی که خوشنویسان عصر صفوی به کار
می‌بردند، اگر نگوئیم در طی قرن‌ها، در نسل‌های پیاپی
به کار رفته بود. قدیمی‌ترین خطوط متداول قلم‌های
ششگانه بود که مجموعه‌ای متنوع را - از حروف صریح
و خوانای محقق و ریحان که برای نگارش قرآن مناسب
بود؛ انحناهای جسورانه ثلث که به وفور در کتیبه‌نگاری
بناها به کار می‌رفت، تا شکلهای شکسته و روان رقاع و
توقيع که غالباً در انجامه‌ها ظاهر می‌شد و در آنها حروف
و کلمات را بدون توجه به قواعد رایج جدانویسی، به
صورتی درهم‌تنیده می‌نوشتند - در بر می‌گرفت. ششمین
و پرکاربردترین قلم نسخ بود که عموماً برای نگارش متون
نثر به کار می‌رفت.^۵ با وجود تفاوتها، هر یک از خطوط
ششگانه بر معیار تناسبی استوار بود که شکل و نسبت
اندازه‌ها در ترکیبات حروف بر اساس آن تناسبات شکل
می‌گرفت. ظهور و کاربرد اقلام ششگانه را سنتی معین

۷. برگی از مرقع با غزلی از صفی، منسوب به سلطان محمد نور، جدول‌کشی شده به دست کمال‌الدین، در حدود ۱۵۲۰م. با تذهیب اضافه‌شده، آبرنگ جسمی، مرکب و طلا بر کاغذ. مجموعه حسین افشار



استاد است با دقتی که نسخه رونوشت با اصل اثر مشتبّه شود. خوشنویسانی که از سنت رونگاری از نمونه دستخطهای استادان پیروی می‌کردند گاهی آثار خود را با نام استاد پیشین رقم می‌زدند. این عادت هرگونه مطالعه بر روی آثار خطاطان مشهور را با دشواریهای بسیار روبه‌رو می‌کند.^۸ این‌گونه دنباله‌روی سلسله‌های خوشنویسان را به وجود آورده که متشکل از کسانی است که در پی رقابت با نمونه خطهای استادان بوده‌اند و این «سلسله‌های هنری» در متون مرتبط با خوشنویسی و خوشنویسان به ثبت رسیده‌اند.^۹

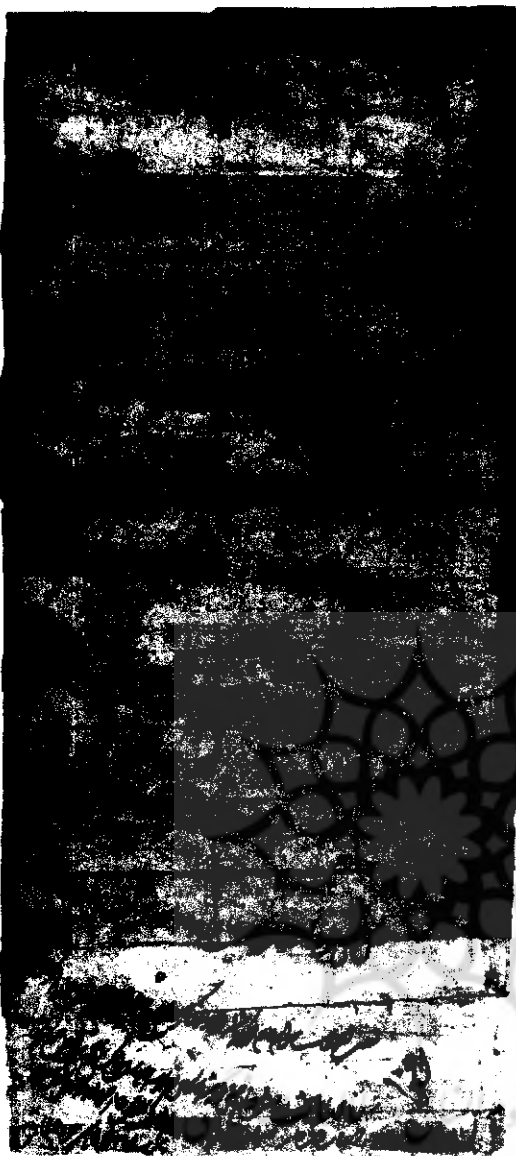
حالت مدون و قانونمند خطوط در شیوه یاقوت در روشی معلوم می‌شود که در آن، از این خطوط برای ایجاد ترکیبهای متضاد استفاده می‌کردند. در این ترکیبها، قواعد رایج تقسیم‌بندی متن و حتی تک‌کلمه‌ها را نادیده می‌گرفتند. این روش ترکیب‌بندی بیشتر در نگارش قرآن به کار می‌رفت و در آن، سطح هر صفحه را به پنج قسمت افقی تقسیم می‌کردند که یک‌درمیان پهن و باریک بود. قسمتهای اول و سوم و پنجم، که هر کدام یک سطر به خط جلی داشت، با واحدهایی که در میان آن قسمتها واقع می‌شد و به خط خفی بود، در تضاد قرار می‌گرفت. غالباً قسمتهای بالا و پایین را با قلم محقق می‌نوشتند و قسمت میانی را با قلم ثلث؛ اما قسمتهای کم عرض بینابین از چندین سطر با قلم نسخ خفی ترکیب می‌یافت.^{۱۰}

طی سده نهم / پانزدهم و آغازهای سده دهم / شانزدهم، این نظام معیار در ایران رایج بود؛ اما در عهد صفویان، چند حالت دیگر نیز به کار گرفته شد. در مصحف نفیسی به تاریخ ۹۵۹ق / ۱۵۵۲م که اکنون در مجموعه خلیلی است، متن به خط نستعلیق طلاپی در قابی از سه نوار پهن از خط محقق جلی به رنگ آبی قرار دارد و پیرامون آن با رنگ سفید، در برابر رنگ طلاپی زمینه، حاشیه‌پردازی شده و با طوماری از شکلهای نباتی زینت یافته است. سرسوره به خط رفاع سفید بر زمینه‌ای طلاپی نوشته شده است. با وجود کیفیت عالی این نسخه و با توجه به اینکه در ساختن آن بهترین و گران‌ترین مواد به کار رفته، هیچ نشانی از اینکه به حامی خاصی تقدیم شده باشد در آن نمی‌توان یافت. با این حال، در نیمه سده یازدهم / هفدهم، قرآن مذکور به کتابخانه سلطنتی امپراتوران گورکانی هند راه یافته

می‌کرد که در اواخر قرن هفتم / سیزدهم در بغداد وضع شده بود و با نام جمال‌الدین یاقوت بن عبدالله مستعصمی (ف ۶۹۸ق / ۱۲۹۸م) پیوند خورده بود. او دبیر آخرین خلیفه عباسی بود و در سال ۶۸۴ق / ۱۲۸۵م، پس از مرگ آن خلیفه، حاکم بغداد در زمان ایلخانان او را به کار گماشت.^{۱۱} با آنکه یاقوت سالها در خدمت حکومت بود، او و اقلام منسوب به او بیشترین تأثیر را در کتابت متون دینی، به ویژه قرآن، گذاشت.

حیات دیرپا و ثبات این خطوط ناشی از آن بود که خوشنویسان در صدد رقابت با آثار پیشینیان برمی‌آمدند و از آنها چنان دقیق تقلید می‌کردند که تشخیص نسخه اصلی از رونوشت ناممکن می‌شد. استادان خوشنویسی نیز این نکته را در آموزشهای خود مکرراً به شاگردان خویش گوش‌زد می‌کردند. این موضوع از برخی حکایتها نیز آشکار می‌شود؛ مانند آنکه درباره رقابت سلطان‌علی مشهدی (ف ۹۲۶ق / ۱۵۲۰م) و میرعلی هروی (ف ۹۶۳ق / ۱۵۵۶م) است^{۱۲} و بیان می‌کند که بالاترین حد مهارت خوشنویس رونگاری از سرمشق

ت ۸. فرمان شاه
اسماعیل، خط
فخری-یک، ۹۱۰ق/
۱۵۰۴م، مرکب و طلا بر
کاغذ، مجموعه بنیاد هنر
و تاریخ



(1) Art and
History Trust

طغراجا دارد با نام و لقب خود شاه، «اسماعیل بهادر»، به شکلی درهم پیچیده و با طلا نوشته شده است. دو عبارت به رنگ سیاه مکمل قسمت طلائی این طغراست: یکی در پایین سمت راست لقب اسماعیل، یعنی «ابوالمظفر»؛ دیگری در گوشه سمت چپ بالا اصطلاح ترکی «شزوموز» (یعنی «فرمان داده‌ایم»؛ لفظاً یعنی «کلام ما»)، که سرآغاز متن اصلی فرمان است. از کاتبانی که در قلم تعلیق تخصص می‌یافتند انتظار می‌رفت که با زبان رسمی مراسلات کاملاً آشنا باشند و حتی بدان زبان انشا کنند. چند تن از برجسته‌ترین دبیران دربار صفویان فرزند صاحب‌منصبان بلندپایه بودند و حتی برخی از آنان خود به بالاترین

بود؛ زیرا حاوی مهر سلطنتی اورنگ‌زین (حک ۱۰۶۸-۱۱۱۸ق / ۱۶۵۸-۱۷۰۷م) و شاه عالم (حک ۱۱۱۸-۱۱۲۴ق / ۱۷۰۷-۱۷۱۲م) است.^{۱۱} این امر خبر از آن می‌دهد که سبک خوشنویسی عهد صفویان عیار اعتباری برای مجموعه‌داران و هنرشناسان هر دو سرزمین ایران و هند پدید آورده بود.

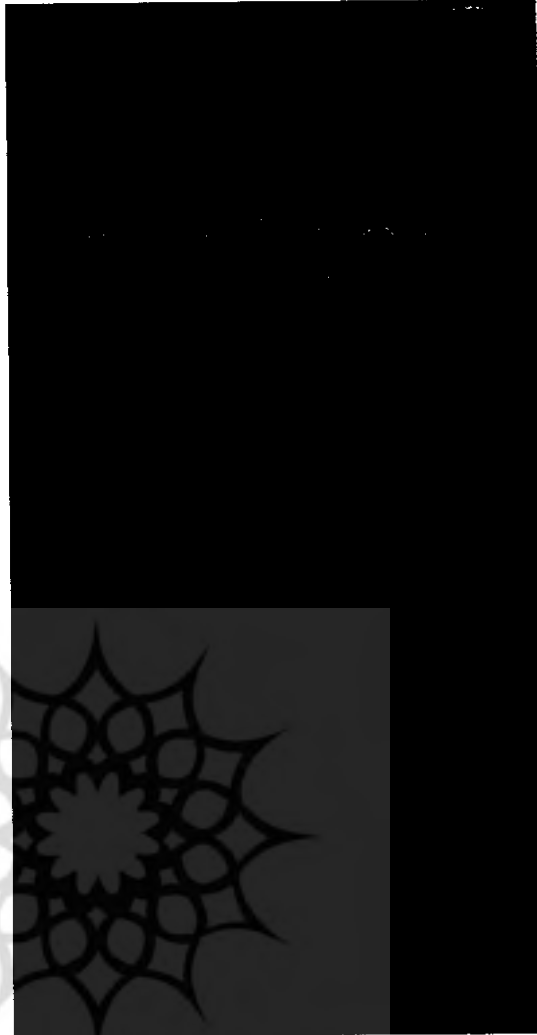
به‌رغم تداوم اقبال عمومی به قلمهای ششگانه یاقوت، دو خط جدیدتر، یعنی تعلیق و نستعلیق، در دربار صفویان و قلمرو فرمانروایی ایشان اهمیت و اعتبار داشت. مکاتبات اداری، فرمانها و نامه‌های عزل و نصب که دربار صفویان و دیگر صاحبان قدرت صادر می‌کردند به خط تعلیق بود. تعلیق قلمی پیوسته و روان است که انحنای زیر سطر برخی حروف مانند ن، ی، ع، و ج برجستگی‌ای اغراق‌آمیز بدان می‌دهد. کلمات پی‌درپی به شکلی مدور به یکدیگر پیوند می‌خورد و سطرهای متن در منحنی‌ای بالارونده نوشته می‌شود. مورخان عهد صفوی سرچشمه پیدایش خط تعلیق را در آغازه‌های سده نهم / پانزدهم جسته‌اند؛ اما نمونه‌های مشابه گواهی می‌دهد که مطابق اسناد قدیمی‌تری از نواحی مختلف جهان اسلام، ابداع آن در ایران و در زمان حکومت ایلخانان بوده است.^{۱۲}

یک «فرمان» که در سال ۹۱۰ق / ۱۵۰۴م به دستور شاه اسماعیل و با رقم یکی از کاتبان دیوانی به نام «فخری» صادر شده و اکنون در مجموعه بنیاد هنر و تاریخ^(۱) است، بر استفاده از انواع مختلف تعلیق در دربار ترکمانان در تبریز دلالت دارد. این فرمان روش نامه‌نگاری و ساختار زبانی را در سازمان دیوانی آن روزگار نیز نشان می‌دهد^(۲) (ت ۸). در آغاز فرمان، از قواعد خوشنویسی استفاده کرده‌اند تا اعتبار سند را تحکیم و با پیوند دادن صادرکننده فرمان با امام علی (ع) و خداوند، بر قداست او تأکید کنند. متن فرمان با دو شکل مختلف از نام شاه اسماعیل در قالب طغرای او آغاز شده که در محور میانی سند جا گرفته و در قسمت پایین سمت راست، مهر شخصی شاه نقش بسته است. گفته‌اند که طغرای شاه اسماعیل را یکی از دبیران او به نام خواجه عتیق طراحی کرده بود.^{۱۳}

قلم پیوسته طلائی رنگی که احتمالاً طغراست برای نگارش برخی عبارتهای دینی همچون «یا علی» و «الحکم لله» به کار رفته است. عبارت دیگری که در مرکز

ت ۹. (چپ) نمونه‌ای که شکل حروف را در ترکیب کلمات خط نستعلیق نشان می‌دهد، تهیه شده به دست مصطفی عزت، ۱۲۱۴ق/۱۷۹۹م، موزه تمدنهای آسیای سنگاپور

ت ۱۰. (راست) دیوان ختایی، غرب ایران، حدود ۱۵۲۰، آبرنگ جسمی، مرکب و طلا بر کاغذ، ۱۵/۲×۷/۸ س. م. نگارخانه آرتور ام. ساکتر، مؤسسه اسمیتسونین واشنگتن دی. سی



که پیش از آن برای دیگر خطوط منظور می‌شد از آن خود کرد. در طول سده نهم/ پانزدهم، این خط رفته رفته جای خط نسخ را در کتابت متون ادبی گرفت؛ مثلاً در کتابت گلستان سعدی که در آن شعر و نثر به هم آمیخته است.^{۱۶}

گسترش نفوذ و اعتبار نستعلیق به قانونمند شدن روزافزون حروف و ترکیبات آن انجامید؛ به طوری که قواعدی مانند آنچه پیش تر برای قلمهای ششگانه وضع شده بود به دست آورد. اساس این قواعد بر قلمهای خوشنویسان مشهور بود و در طی سده دهم/ شانزدهم، از این سرمشقها با دقت بیشتری تقلید شد. رسالات خوشنویسی که به منظور آموزش شکل‌های مخصوص حروف الفبا در خط نستعلیق تهیه می‌شد غالباً با نمونه‌شکل‌هایی از حروف همراه بود. با این حال، هیچ‌یک از نمونه‌شکل‌هایی که خوشنویسان عصر صفوی تهیه کردند انتشار نیافت. فقط نمونه‌ای که از مصطفی عزت، خوشنویس سده دوازدهم/ هجدهم عثمانی به جای مانده، تصویری از آن نمونه‌شکلها به دست می‌دهد (ت ۹).^{۱۷} در نسخه‌هایی که طی دوران حکومت شاه اسماعیل در مناطق غربی ایران نوشته شد، نوعی نستعلیق تغییر یافته

مقامها دست یافتند. یکی از آنان به نام میرزا احمد بن عطا الله، که سرانجام تا مرتبه وزیر ارتقا مقام یافت، پیشه خود را طی خدمت در مقام دوات‌دار شاه طهماسب فرا گرفت و به سبب مهارت در نامه‌نویسی به دربار عثمانی شهرت یافت.^{۱۵}

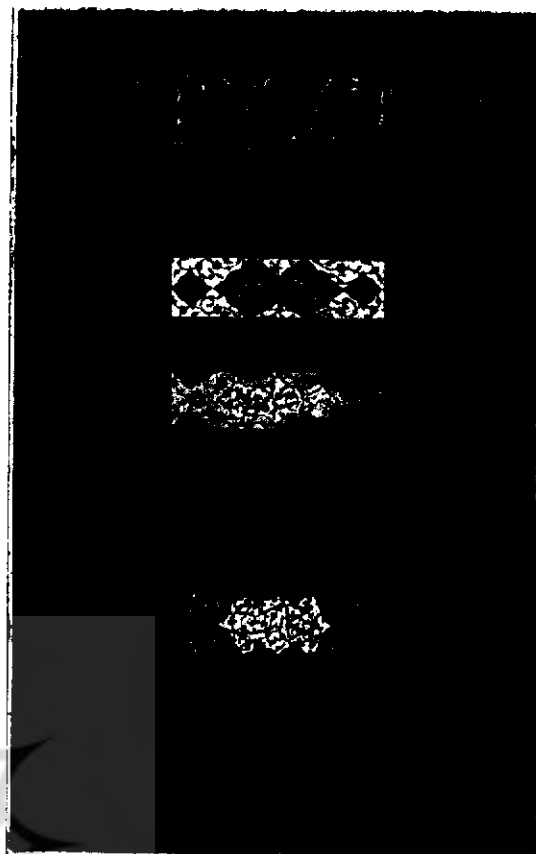
اگرچه صفویان برای انجام دادن امور دیوانی خود به کاتبانی ماهر در انشا و تحریر اسناد به خط تعلیق نیاز داشتند، بیشتر خوشنویسان شهیر به نستعلیق گرایش داشتند. نستعلیق قلمی پیوسته بود که در قرن هشتم/ چهاردهم رواج یافت و در آن هنگام برای نوشتن اشعار به کار می‌رفت. اوج‌گیری خط نستعلیق در ایران قرن نهم/ پانزدهم و دهم/ شانزدهم بازتابی از توجه به ارزشهای والای فرهنگی شعر به منزله محملی ادبی بود. اما این قلم به‌زودی بر دیگر اقلام پیشی گرفت و کاربردهای را

ت ۱۱. (راست) منطق
 الطیر عطار، به خط
 سلطان علی مشهدی.
 هرات، ۱۲۴۸۳ م. آبرنگ
 جسمی، مرکب و طلا بر
 کاغذ. ۳۲/۲۷×۲۰/۳۲
 س م، موزة هنر
 متروپولیتن، بنیاد فلجر،
 ۱۹۶۳.

ت ۱۲. (چپ) شعری
 در مدح میرانشرف،
 نوشته و احتمالاً سروده
 سلطان محمد نور، هرات،
 حدود ۱۵۲۰ م. آبرنگ
 جسمی، مرکب و طلا
 بر کاغذ. ۲۱/۶×۱۱
 س م، مجموعه بنیاد هنر
 و تاریخ



به کار برده نمایان است (ت ۱۱). در گوشه بالای سمت چپ این صفحه، مهر وقف شاه عباس نقش بسته است. برخی کاتبان عصر صفوی نوشتن با قلم خفی را ادامه دادند؛ اما بیشتر ترجیح می‌دادند که قلم خفی را در کنار قلم جلی همان خط به کار گیرند. یکی از ماهرترین این خوشنویسان سلطان محمد بن نورالله (ح ۸۷۶-۹۳۱ ق/ ۱۴۷۲-۱۵۲۵ م)، معروف به سلطان محمد نور، بود که برخی نویسندگان عصر صفوی او را شاگرد سلطان علی مشهدی دانسته‌اند.^{۲۱} منظومه‌ای که او برای میرانشرف، از امیران لشکر شاه اسماعیل، کتابت کرده و احتمالاً سروده است، قریحه هنری او را در هم‌نشین کردن اندازه‌های مختلف قلم نستعلیق نشان می‌دهد. متن شعرها با گونه‌ای نستعلیق درشت و برجسته نوشته شده که با نام «جلی»



به کار رفته که در مقایسه با آنچه در هرات عهد تیموریان رایج بود بسیار زاویه‌دارتر می‌نماید. نسخه‌ای دربردارنده اشعاری از شاه اسماعیل نمونه‌ای گویا از شیوه خوشنویسی رایج در غرب ایران را پیش روی می‌نهد^{۱۸} (ت ۱۰). این متن بسیار دقیق و خواناست؛ اما در آن، از توازن و یکدستی نستعلیق رایج در هرات عهد تیموریان طی اواخر سده نهم/ پانزدهم اثری دیده نمی‌شود. شعرها به گونه‌ای مجزا با مرکب سفید و قلم توقیع یا رقاع عنوان‌بندی شده است و البته به همراه دعایی برای پایداری سلطنت و طول عمر شاه اسماعیل.^{۱۹}

ارج گذاری صفویان به خوشنویسی سلطان علی از آنجا آشکار می‌شود که نسخه‌ای از منطق الطیر عطار که برای امیر تیموری، سلطان حسین بایقرا، ساخته شده بود، بعدها از آن شاه عباس شد و او این نسخه را به مقبره شیخ صفی در اردبیل اهدا کرد.^{۲۰} یکی از مهارتهای خاص سلطان علی توانایی تحسین برانگیز او در نوشتن نستعلیق خفی بود. تسلط شگفت‌انگیز او از تناسبی ظریف که در نگارش این نسخه

کاتب برای کسب مهارت عملی باید این راه را در سراسر زندگی بیامد و رسیدن به مراتب عالی خوشنویسی میسر نخواهد شد، مگر با پیروی از منش روحانی و عملی استادی خاص. او به نوآموزان خوشنویسی توصیه می‌کند که آثار یک خوشنویس را سرمشق قرار دهند و به چیزی جز آن نگاه نکنند. مشق کردن از روی دستخط دیگری نیازمند دو روش مشق جداگانه است: [مشق] قلمی که خود برای نوشتن به کار می‌رود و «نظر» کردن آگاهانه در سرمشق انتخاب‌شده [منظور «مشق قلمی» و «مشق نظری» است]:

بر دو نوع است مشق و نهفتم
 با توای خوب رو جوان گفتیم
 قلمی دان یکی دگر نظری
 نبود این سخن منی و مری
 قلم مشق کردن نقلی
 روز مشق خفی و شام جلی
 نظری دان نگاه کردن خط
 بودن آگه ز لفظ حرف نقط
 هر خطی را که نقل خواهی کرد
 جهد کن تا نکوی 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
 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 خویشان مپسند
 جهد کن تا ز مشق نقلی خویش
 نشوی غافل از کنی کم و بیش
 نقل را اهتمام باید کرد
 سطر سطرش تمام باید کرد



ت ۱۳. برگی از مرقع با غزلی از حسن دهلوی، منسوب به سلطان محمد نور، حدود ۱۵۳۰م، با تذهیب اضافه شده، آبرنگ جمعی، مرکب و طلا بر کاغذ، مجموعه حسین افشار

شناخته می‌شود؛ در حالی که رقم خوشنویس و اشعاری که در ستایش میراشرف در کنار متن اصلی جای گرفته، با نستعلیق ظریف‌تر نوشته شده که به «خفی» معروف است (ت ۱۲). سطر پایانی این منظومه نام شاه اسماعیل بن حیدر را در بر دارد که به رنگ طلایی نوشته شده و گویای کتابت این متن پیش از سال ۹۳۰ق/ ۱۵۲۴م است.^{۲۲} هرچند سلطان محمد نور هیچ‌گاه هرات را ترک نکرد، دربار صفویان در تبریز خط او را بسیار می‌ستود و قطعه‌های بسیاری از او در مرقعات گوناگون گرد آمده بود.^{۲۳} برخی نمونه‌های متأخر نشان‌دهنده توانایی اوست در بهره‌گیری از ویژگیهای تزئینی نستعلیق جلی (ت ۱۳).

اما درباره سلطان علی مشهدی باید گفت که شهرت او زمانی فزونی گرفت که در سال ۹۲۰ق/ ۱۵۱۶م^{۲۴} رساله‌ای در باب خوشنویسی به قلم نستعلیق نوشت. او در این رساله، آموزش عملی خوشنویسی را با درسهای اخلاقی در هم آمیخت.^{۲۵} سلطان علی یادگیری خوشنویسی را گونه‌ای سیر و سلوک معنوی می‌داند که

نه که هر سطر چون کتی بنیاد
ز ابتدا کرد و حرف بد افتاد
بگذاری و باز حرف دگر
کتی آغاز از این غلط بگذر
کز غلط هیچ کس کسی نشود
بوریا هرگز اطلسی نشود^{۲۶}

ویژگیهای اصلی سنتهای هنری صفویان بود. در این سالها، تبریز همچون آهنربایی خوشنویسان چیره‌دست را به خود جذب می‌کرد و بسیاری از هنرمندان تازه‌کار شیوه خوشنویسی رایج در هرات و شرق ایران را، که پیش از آن در تسلط تیموریان بود، به‌کار می‌گرفتند. یکی از خوشنام‌ترین این خوشنویسان شاه‌محمود نیشابوری (۸۹۲ق/ ۹۷۲ق - ۱۴۸۶م - ۱۵۶۴م) بود که از اواخر سال ۱۵۲۰م تا اواخر سال ۱۵۴۰م، به مدت بیست سال، در تبریز به فعالیت پرداخت.^{۲۷}

با آنکه شاه طهماسب در هنگام جلوس تنها ده سال داشت، بایست پیش از آن قسمتی از وقت خویش را صرف یادگیری خوشنویسی کرده باشد؛ چرا که نسخه‌ای به خط او در دست است که تاریخ سال ۹۳۱ق/ ۱۵۲۵م دارد.^{۲۸} چندان عجیب نیست که نستعلیق‌نویسی شاه طهماسب استحکام و درخشش دستخط خوشنویسی کارآزموده را ندارد. به‌رغم ضعفهای شاه طهماسب در مقام خوشنویس، نسخه‌هایی که برای او می‌ساختند حاوی خط نستعلیق در کمال زیبایی بود.

شاه‌محمود نیشابوری دو نسخه سترگ برای شاه طهماسب نوشت: یکی *خمسه نظامی*، که کتابت آن بین سالهای ۹۴۶ق/ ۱۵۳۹م تا ۹۵۰ق/ ۱۵۴۳م به انجام رسید، و دیگری قرآنی که به تاریخ ۹۴۵ق/ ۱۵۳۸م نوشته شد.^{۲۹} در *خمسه نظامی*، ارتباط نسخه با شاه طهماسب از آنجا نمایان است که شاه‌محمود دو صفحه پایانی را به رنگ طلایی با رقم «الشاهی» رقم زده است. علاوه بر آن، در این نسخه نگاره‌هایی هست که نام و لقب شاه طهماسب بر آنها نقش بسته است.

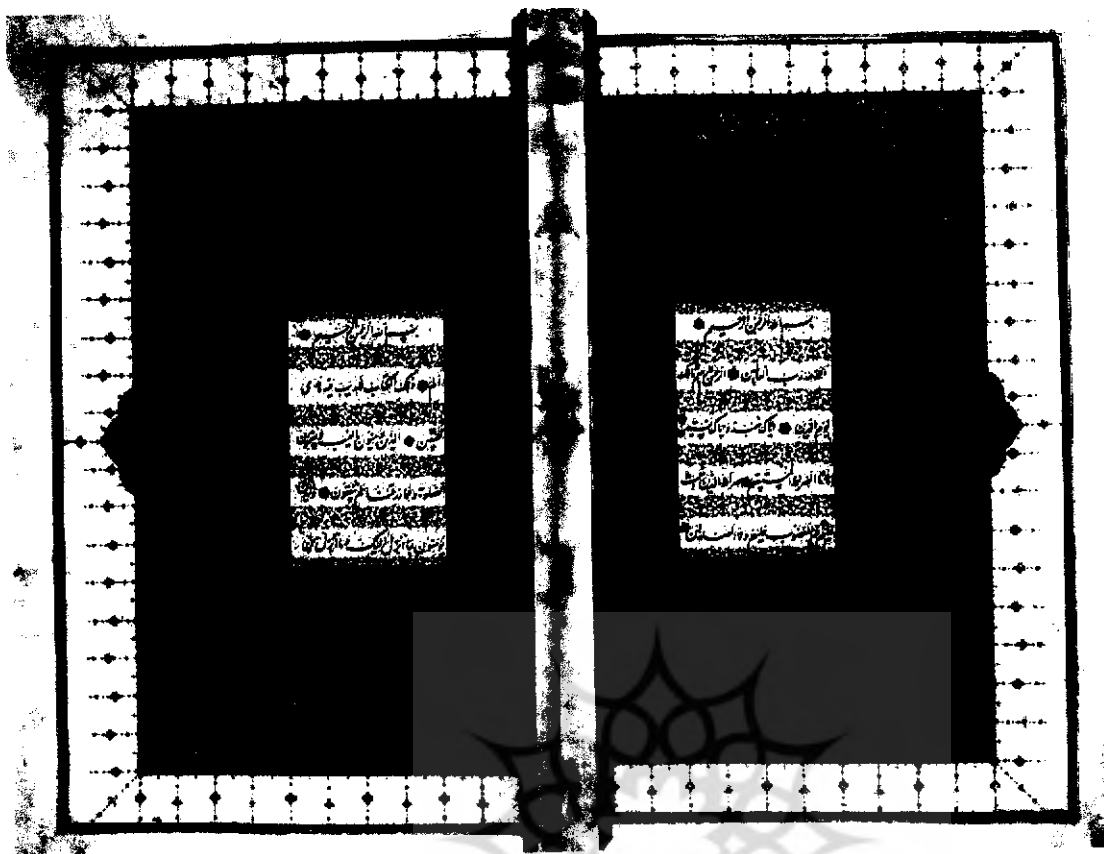
انتخاب خط نستعلیق برای نوشتن *خمسه نظامی* کاری عادی به حساب می‌آید؛ اما قصد شاه‌محمود در به‌کارگیری این خط برای کتابت قرآن را باید تجربه و آزمایشی جدید دانست. افتخار و مباحثات خوشنویس به هنرش از نوشته *صفحه انجامة قرآن پیداست*. شاه‌محمود در این صفحه آورده است که «در سایه رحمت الهی و الطاف ملوکانه {...}، این قرآن از بدو تا ختم به خط نستعلیق کتابت شد».^{۳۰} برگزیدن شاه‌محمود خط نستعلیق را برای کتابت این نسخه از قرآن تابع تجربه‌هایی در به‌کارگیری این خط برای نوشتن آیاتی از قرآن بود.^{۳۱} دوست‌محمد هروی و سیداحمد مشهدی هنرمندان دیگری بودند که

مخطوطات به‌جامانده نشان می‌دهد که خطاطان از این روش با جدیت بسیار پیروی می‌کردند. *صفحه انجامة* نسخه‌ای که به دست مالک دیلمی (به تاریخ ۹۶۹ق/ ۱۵۶۱-۱۵۶۲م) کتابت شده، و هم اکنون در سن پترزبورگ نگهداری می‌شود، نشان‌دهنده آن است که از روی دست‌نوشته سلطان‌علی کتابت شده است.^{۳۲}

اشتیاق شاه طهماسب و دیگر اعضای خاندان صفوی به مشق و شناخت خوشنویسی باعث دست‌یابی خوشنویسان به عالی‌ترین مقامهای درباری شد، که حتی شخصاً اجازه داشتند که با شاه و بستگان نزدیکش ارتباط داشته باشند. بیشتر کاتبان برجسته دربار شاعر هم بودند و در برخی نمونه‌های خوشنویسی، اشعار خود را می‌نوشتند. اگر چه منصبهای درباری برای خوشنویسان هم اعتبار و منزلت به همراه داشت و هم حقوق و مواجب، چنان‌که از اخبار ثبت‌شده در منابع تاریخی پیداست، احتمال داشت حمایت‌های سلطنتی یکپاره قطع شود و هنرمند خوشنویس را مجبور کند که برای ادامه فعالیت هنری خود در جستجوی حامی دیگری برآید و به جای دیگری پناه ببرد.^{۳۳} در سرگذشت‌نامه‌های کاتبان دربار صفوی می‌خوانیم که کاهش علاقه شاه طهماسب به هنر کتاب‌آرایی در آخرین سالهای حکومتش زندگی این هنرمندان را با تهدیدهای بیشتری روبه‌رو کرد. شاه طهماسب شخصاً بر فعالیت خوشنویسانی که در خدمت سایر اعضای خاندان سلطنتی بودند نیز تا حدی نظارت می‌کرد. او می‌توانست کاتبی را از دربار خود به یکی از مراکز ایالتی اعزام کند؛ یا برعکس، هنرمندی را از ولایات به پایتخت فراخواند.^{۳۴}

ده سال نخست سلطنت شاه طهماسب (۹۳۰-۹۴۰ق/ ۱۵۲۴-۱۵۳۴م) دورانی پراشوب همراه با اختلافات داخلی و کشمکش و ستیز میان سران حکومت بود. در عین حال، این دوران زمان شکل‌گیری و شکوفایی

ت ۱۴. قرآن به خط نستعلیق با سرسوره به خط رفاع، نوشته شاه محمود نیشابوری، تبریز (۱)، ۱۹۴۵ق / ۱۵۳۸-۱۵۳۹م، آبرنگ جسمی، مرکب و طلا بر کاغذ، ۲۶/۷×۳۷/۵ م. موزة توب قالی سرای استانبول



یا در کاغذهای تزیینی مخصوصی جای می‌دادند که مجدداً تذهیب می‌شد.^{۳۷} با اینکه صدها برگ از این گونه قطعه‌ها، چه به صورت تک‌برگهای جداگانه و چه به صورت بخشی از مجموعه مرقعات، به جای مانده، تعداد کمی از آنها انتشار یافته است. این امر بازسازی تاریخ و تعیین جایگاه و سهم هر یک از خوشنویسان را در شکل‌گیری این هنر دشوار می‌کند.

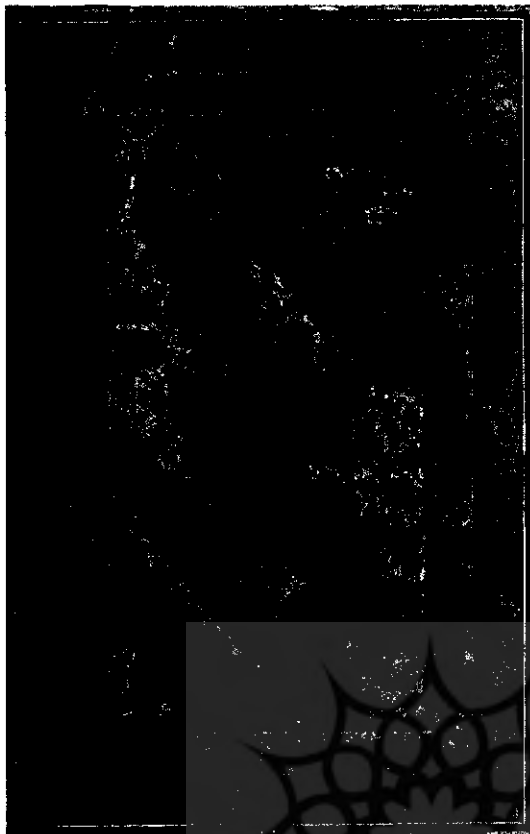
منابع تاریخی عصر صفوی غالباً میرعلی هروی را هنرمندی اثرگذار در هنر خوشنویسی شمرده‌اند؛ با این حال، او هیچ‌گاه به دربار صفویان نیوست. میرعلی در سال ۸۸۱ق / ۱۴۷۶م در هرات متولد شد و در سال ۹۳۴ق / ۱۵۲۸م به اجبار روانه بخارا شد. او تا هنگام وفات، در سال ۹۶۳ق / ۱۵۵۶م، همچنان در آن شهر می‌زیست.^{۳۸} سید احمد در رساله‌ای که درباره خوشنویسی نوشته جایگاه هنری میرعلی را هم‌بایه سلطان‌علی مشهدی دانسته است.^{۳۹} شاهزاده هنرپرور، ابراهیم میرزا، فرزند بهرام میرزا صفوی، خط میرعلی را بسیار می‌پسندید و شمار زیادی از آثار او را گرد آورده بود.^{۴۰}

مورخان عصر صفوی از تلاش آنها برای کتابت همه قرآن به خط نستعلیق خبر داده‌اند.^{۳۵}

نستعلیق را عموماً برای نوشتن متون عربی خطی نامناسب دانسته‌اند؛ اما پاکیزه‌نویسی و تسلط مثال‌زدنی شاه محمود بر قلم، متن نسخه او را به حد اعلا شفافیت و خوانایی رسانیده است. ویژگی ممتاز دیگری که شاه محمود بدان دست یافته در سوره «فاتحه» هویداست. او با کشیده نوشتن حروف «با» و «تا» و «سین»، نوعی تأکید بصری در کلمات ایجاد کرده همانند تأکیدهای صوتی که هنگام قرائت آهنگین قرآن بر کلمات وارد می‌شود (ت ۱۴)،^{۳۶} شاه محمود و دیگر خوشنویسان عصر صفوی در قطعه‌نویسی نیز سرآمد بودند. قطعه‌نویسی بدین صورت رایج بود که یک رباعی یا دوبیتی را در چهار سطر مورب (چلیپا) در تک‌برگی دراز و باریک می‌نوشتند. این قطعه‌ها غالباً به شیوه‌ای استادانه تزیین می‌شد. گاهی قطعه خوشنویسی شده را از کاغذی می‌بریدند و به کاغذی دیگر که رنگی متضاد با کاغذ قطعه خوشنویسی داشت، منتقل می‌کردند. شعرها را یا با مرکب رنگی می‌نوشتند،

ت ۱۵۰. رباعی ای از
حافظ و اشعاری از
میرعلی هروی. به خط
میرعلی هروی. بخارا
(۱۵۲۰-۱۵۵۰ م.)
رنگ و طلا بر کاغذ.
۱۵/۸×۲۵/۱ س. م.
نگارخانه فریر، مؤسسه
اسمیتونین واشنگتن
دی. سی

(2) Freer Gallery
of Art



شیوه خوشنویسی میرعلی در میان خوشنویسان عصر صفوی پیروان بسیار یافت. یکی از نزدیکترین شاگردان و پیروان میرعلی سیداحمد مشهدی (ف ۹۸۶ق/ ۱۵۷۸-۱۵۷۹م) بود که در هر دو شهر هرات و بخارا نزد وی به شاگردی نشست. سیداحمد بعدها به دستگاه شاه طهماسب راه یافت و در آنجا به کتابت مراسلات رسمی دربار گماشته شد. او به‌ویژه در نوشتن نامه‌هایی که به دربار شکوهند سلطان سلیمان، پادشاه عثمانی، می‌فرستادند تبحر یافت.

همکاری این هنرمند با دربار شاه طهماسب دیری نپایید و او بزودی به مشهد بازگشت و در آنجا به تعلیم مشغول شد.^{۴۲} نمونه‌ای از خط سیداحمد با تاریخ ۹۷۸ق/ ۱۵۷۰م - ۱۵۷۱م که به زیبایی با دو اندازه مختلف از قلم نستعلیق به نگارش درآمده و اکنون در نگارخانه ساکالر^{۴۳} واشنگتن دی‌سی نگهداری می‌شود، نشان‌دهنده وفاداری سیداحمد به سنت به‌جای‌مانده از شیوه خوشنویسی میرعلی است^{۴۴} (ت ۱۶). سیداحمد برای نسلهای بعد هم، به سبب اینکه استاد میرعماد،

شیوه خوشنویسی میرعلی بعدها در سرزمین هندوستان با اقبال بسیار روبه‌رو شد و بسیاری از آثار خوشنویسی او در مرقعاتی که برای امیراتوران گورکانی هند، جهانگیر و شاه جهان، ترتیب می‌یافت گرد آمد.

شماره‌ای از آثار میرعلی متضمن اشعار خود اوست. این اشعار گویای آن است که او از شهرت و توانایی خویش بسیار آگاه بوده است. با این حال، نمی‌توانست خود را از خدمت اجباری در دستگاه ازبکان بخارا رهایی بخشد. انتشار گسترده آثار خوشنویسی میرعلی نشان می‌دهد که این آثار در مسیرهای بازرگانی دست‌به‌دست می‌شده است. برخی از اشعار میرعلی حکایت از آن دارد که او از اینکه آثارش با قیمتهای کلان خرید و فروش می‌شده بسیار خشنود بوده است.

صفحه‌ای از مرقعی گورکانی که هم اکنون در نگارخانه فریر^{۴۵} نگهداری می‌شود نمونه‌ای است از شیوه سخن‌سرایی و خوشنویسی میرعلی^{۴۶} (ت ۱۵). در قاب میانی این صفحه رباعی‌ای از حافظ، شاعر شهیر سده هشتم هجری، نوشته شده که از بی‌وفایی و ناپایداری عمر شکوه سر می‌دهد. این ابیات به خط نستعلیق جلی و برجسته در چهار سطر مورب به شیوه چلیپا ترتیب یافته است. رقم خوشنویس در گوشه پایین سمت چپ دیده می‌شود. حاشیه این بخش میانی را اشعاری از میرعلی فراگرفته که با قلمی بسیار ظریف و زیبا به نگارش درآمده است. میرعلی در این اشعار توانایی خود را در خوشنویسی در اندازه‌های مختلف، از بزرگ‌ترین کتیبه‌ها تا خط غبار، می‌ستاید و با ابیاتی با این مضمون بر خود می‌بالد:

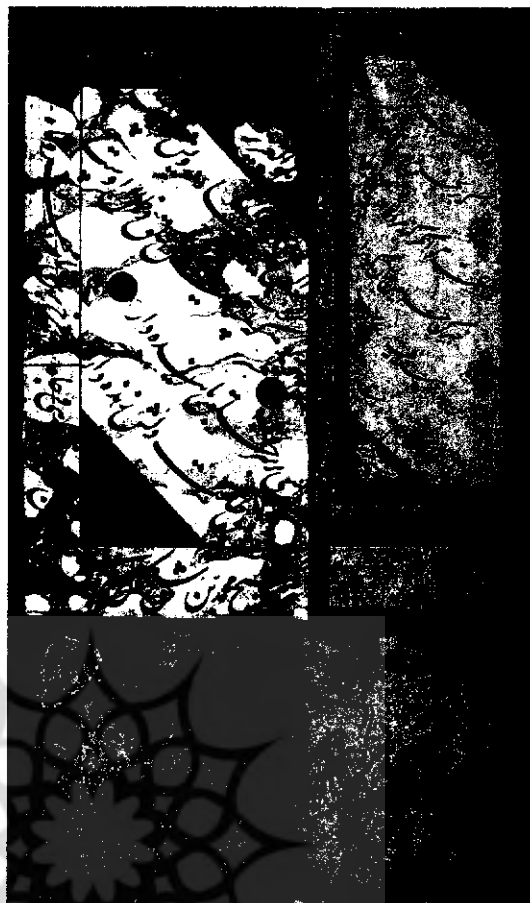
به جز قلم نهد کس به حرف من انگشت
نویسم ار به مثل از کتابه تا به غبار
بود نتایج دست و زبان من امروز
به نزد اهل هنر همچو لؤلؤی شهوار
ز خط و صنعت شعرم سرآمد ایام
قبول اگر نکند خصم گو بیا و بیار
چه احتیاج به دعوی دلا چو معلوم است
هم از لطافت خط و سلامت اشعار
بس است شاهد احوال اینکه بیت مرا
به تنگه‌ای همه کس می‌خرد در این بازار^{۴۱}

(3) Sackler
Gallery



طراحی کتیبه‌هایی برگزید که قرار بود در کاخ عظیم او در قزوین نصب شود.^{۴۴}

مالک در سال ۹۵۸ ق/ ۱۵۶۰-۱۵۶۱ م، یعنی زمانی که مالک در پایتخت اقامت داشت، مرقعی از خوشنویسی برای امیرحسین بیگ، از بلندپایگان دستگاه صفویان، ترتیب داد.^{۴۵} این مرقع نمونه‌هایی از آثار خوشنویسی را دربرداشت که دوستان و نزدیکان امیرحسین بیگ برای او گردآورده بودند تا به بررسی و مقایسه آنها بپردازد. مالک به قلم خود بر این مرقع دیباچه‌ای نوشت و شخصاً بر کار تزیین آن با نگارگری و تذهیب نظارت کرد. صفحه آغازین این مرقع به شیوه‌ای استادانه و با جزئیات فراوان نقاشی و تشعیر شده است. در این صفحه موجوداتی، اعم از واقعی و افسانه‌ای، در میان درختان و گله‌ها و شکوفه‌ها جست‌وخیز و خودنمایی می‌کنند (ت ۱۷).^{۴۶} در دیباچه مرقع، مالک برای توصیف این صفحه، آن را به منظره‌ای تشبیه کرده است. او خط نستعلیق را همچون گلی سرزنده و نورسته در گلستان خوشنویسی ستوده است. هر صفحه از این مرقع به بوستانی آذین‌بسته می‌ماند و خطوط همچون سبزه‌ها و شکوفه‌های شاداب



نستعلیق‌نویس پیشتاز اواخر سده دهم / شانزدهم، بوده به یادماندنی است.

اما هنرمندی که می‌توان او را مهم‌ترین نماینده اهمیت و اعتبار خوشنویسی در حیات فرهنگی آخرین سالهای حکومت شاه طهماسب دانست، کسی نیست جز مالک دیلمی. او از خوش‌ذوق‌ترین و مستعدترین خوشنویسان فعال در ربع آخر سده دهم / شانزدهم بود. مالک در نستعلیق‌نویسی پیرو شیوه سلطان‌علی مشهدی بود و میراث آن هنرمند را به شاگردان خود انتقال می‌داد. شاهزاده ابراهیم میرزا صفوی نیز از جمله شاگردان او بود و مالک نسخه‌هایی نیز برای این شاهزاده کتابت کرد. مالک همچنین بر قلمهای ششگانه، که از سنت خوشنویسی یاقوت مستعصمی به یادگار مانده بود، تسلط کامل داشت و همین امر باعث شد که گاهی از او با عنوان یاقوت زمانه یاد کنند. مهارت مالک در خوشنویسی او را نزد شاه طهماسب بسیار عزیز و محترم کرد و شاه او را برای

ت ۱۶. (راست) اشعاری از امیرشاهی، به خط سیداحمد مشهدی، ۱۵۷۰-۱۵۷۱ هـ. ق. آرنج جسمی، مرکب و طلا بر کاغذ، ۱۸/۱۱/۳۱ س. م، نگارخانه آرتور ام. ساکس، مؤسسه ایمیسونین واشنگتن دی. سی

ت ۱۷. (چپ) صفحه‌های آغازین مرقع امیرحسین بیگ، رقم مالک دیلمی، قزوین (۲)، ۱۵۶۰ ق. / ۱۵۶۰-۱۵۶۱ م، مرکب و طلا بر کاغذ، ۲/۲۴×۲۹ س. م، موزه توب‌قایی‌سرای استانبول.

from the Mongols to the Qajars, ed. R. Hillenbrand, London, 2000, pp. 57- 73.

Dickson, M. B. *Shah Tahmasp and the Uzbeks, The Duel for Khurasan with Ubayd Kahn: 930-946 / 1524-1540*, unpublished Ph.D. dissertation, Princeton, University, 1958.

Dorn, B. *Catalogue des Manuscrits et Xylographes Orientaux de la Bibliothéque Imperiale Publique de St. Petersbourg*, St Petersburg, Imprimerie del' Academie Imperiale des Sciences, 1852.

Eskandar Beg Monshi. *History of Shah Abbas the Great*, transl. Roger M. Savory, Boulder Colorado, Westview Press, 1978, 2 vols.

Hafiz. *The Divan of Hafez: A Bilingual Text, Persian-English*, transl. and ed. R. Saberi, Lanham MD, University Press of America, 2002.

Huart, C. *Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris, 1908.

James, David. *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. II, ed. Julian Raby, Nour Foundation, Azimuth Editions, London, Oxford University Press, 1992.

———. *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, vol. III, ed. Julian Raby, Nour Foundation, Azimuth Editions, London, Oxford University Press, 1992.

Kuhnelt, Ernst. *Islamische Schriftkunst*, Graz, Akademischer Druck, 1986.

Lings, Martin. *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, World of Islam Festival Trust, Westerham, Kent, Westerham Press, 1976.

Lowry, Glenn D. and Milo Cleveland Beach. *An Annotated and Illustrated Checklist of the Yever Collection*, Arthur M. Sackler Gallery, Seattle, University of Washington Press, 1988.

Martin, B. G. "Seven Safawid Documents from Azarbayjan", in: *Documents from Islamic Chanceries*, ed. S. M. Stern, Columbia S.C., University of South Carolina Press, 1965, pp. 171-206.

Morton, A. H. "An Introductory note on a Safawid *munshi's* manual in the Library of the School of Oriental and African Studies", in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XXXIII, part 2, 1970.

Musee d'Art et d'Histoire, Geneva, *Treasures of Islam*, exhibition catalogue, Geneva, 1985.

Piotrovsky, Michael and John Vriese (ed). *Heavenly Art, Earthly Beauty: Art of Islam*, Amsterdam, 1999.

Porter, Y. "Un Traite de Simi Neysapuri (IXe/XV S.), artiste et polygraphe", in: *Studia Iranica*, vol. 14, 1985, pp. 179-198.

Qadi Ahmad. *Calligraphers and Painters, a Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir Munshi (circa A.H. 1015/*

این بوستان‌اند و حاشیه‌هایی که این تصویرها را در میان گرفته‌اند، نهرها و جویبارهای جاری در اطراف بوستانها را به یاد می‌آورند.^{۲۷}

مطالعه زندگی و هنر خوشنویسان عصر صفوی نشان می‌دهد که خوشنویسی در مرکز حیات فرهنگی و هنری این دوره جای داشته است. فرمانروایان این سلسله برای کتابت نامه‌ها و فرمانها و اسنادی که به وسیله آنها امور جاری مملکت را اداره می‌کردند، دائماً نیازمند یاری کاتبان بودند. علاوه بر آن، خوشنویسان درباری نسخه‌های نفیسی از متون ادبی را برای اعضای خانواده سلطنتی و وابستگان نزدیک آنها کتابت و تولید می‌کردند. از این اساسی‌تر اینکه حیات فرهنگی دربار بر سرودن و نوشتن شعر متکی بود. از صاحبان فضل و ذوق توقع می‌رفت که قطعاتی از اشعار خود را با خط نیکو به یکدیگر بدهند. این تبادل موجب شد که فرهنگ ادبی و بصری صفوی در دامنه‌ای بزرگ‌تر شناخته شود؛ خبرگان هنری آن قطعات را گرد آوردند و خوشنویسان در ایران و هند و ترکیه آنها را سرمشق خود ساختند. □

کتاب‌نامه

اسکندر بیک منشی. *تاریخ عالم آرای عباسی*، تصحیح ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰. ج ۲.

امیر خسرو دهلوی. *دیوان کامل*، تصحیح م. درویش، مقدمه سعید نفیسی، تهران، جاویدان، ۱۳۴۳.

بیانی، مهدی. *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۲۵. ج ۱.

صفا، ذبیح‌الله. *تاریخ ادبیات ایران*، تهران، فردوس، ۱۳۶۴-۱۳۶۶. ج ۳ و ۴.

علی بن حسین کاشفی (صفی). *لطایف الطوایف*، ترجمه و تصحیح احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۴۶.

قاضی احمد منشی قمی. *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری، ۱۳۶۶.

Adle, C. "Les Artistes nommes DustMohammad, au XVIe siecle", in: *Studia Iranica*, vol. 22, 1993, pp. 219-296.

Ashrafi, M. M. *Persian-Tajik Poetry in XIV -XVII Centuries Miniatures*, Irfon, Dushanbe, 1974.

Cagman, Filiz. "The Ahmed Karahisari Qur'an in the Topkapi Palace Library in Istanbul", in: *Persian Painting*

Vittor, C. F. *The Herat School: Persian Poetry in the Timurid Period*, unpublished Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 1978, 2 vols.

Welch, S. C. et al. *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, Inc, 1987.

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Priscilla Soucek, "Calligraphy in the Safavid Period 1501-1576" in: John Thompson and Sheila R. Canby, *Hunt for Paradise, Court Arts of Safavid Iran 1501-1576*, Milan, Skira, 2004, pp. 48-71.

۲. برای دیدن نمونه‌ای از خوشنویسی شاه اسماعیل، نک:

Ernst Kuhnelt, *Islamsche Schriftkunst*, Abb. 53, pp. 43-45; A. Sakisian, *La miniature persane du XIIIe au XVIIe siecle*, pl. 83;

دو صفحه از دستخط سلطانونم، دختر شاه اسماعیل، که برای مرقع برادرش بهرام‌میرزا نوشته بود، در اینجا است:

Topkapi Saray Museum, H.2154, fols. zb, 8a, David J. Roxburgh, "Our Works Point to Us", *Album Making, Collecting, and Art (1427-1565)*, vol. II, p. 816, vol. III, figs 54-55;

برای آگاهی بیشتر از ارتباط شاه طهماسب با خوشنویسی، نک:

Qadi Ahmad, *Calligraphers and Painters, a Treatise by Qadi Ahmad, son of Mir Munshi (circa A.H. 1015/ A.D. 1606)*, pp.181-182, 184;

قاضی احمد، گلستان هنر، ص ۱۳۷-۱۳۹

۳. برای دیدن نمونه‌ی درباره‌ی خوشنویسی، نک:

David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*; Wheeler M. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*.

4. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 101-104, 126-128, 134-136, 138-140, 141-144, 193;

قاضی احمد، همان، ص ۵۹ و ۶۰، ۷۸ و ۷۹، ۸۷ و ۸۸، ۹۰ و ۹۱، ۹۲ و ۹۴، ۱۵۵ و ۱۵۶

5. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, pp. 21-27.

۶. برای آگاهی بیشتر از احوال یافت، نک:

David James, *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD*, pp. 58-59.

۷. درباره‌ی سال وفات میرعلی هروی در تذکره‌ها اختلاف بسیار است و تاریخهای بسیاری را از ۹۲۴ تا ۹۷۶ ق سال وفات او دانسته‌اند؛ اما مرحوم مهدی بیانی سال ۹۵۱ ق را دقیق‌تر دانسته است. برای آگاهی بیشتر، نک: مهدی بیانی، *احوال و آثار خوشنویسان*، ج ۲، ص ۴۹۹ و ۵۰۰-و.

8. Eskandar Beg Monshi, *History of Shah Abbas the Great*, vol. 1, pp. 266, 268;

اسکندربیک منشی، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، ج ۱، ص ۱۷۰ و ۱۷۱.

9. David J. Roxburgh, op. cit. pp., 230-240.

A.D. 1606), translated from the Persian by V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers, vol. 3, no. 2, Washington, D. C., 1959.

Rieu, Charles. *Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum*, 3 vols, London, 1881.

Robinson, B. W., Ernst J. Grube, G. M. Meredith-Owens, and R. W. Skelton. *Islamic Painting and the Arts of the Book*, London, 1976.

Roxburgh, David J. "Our Works Point to Us", *Album Making, Collecting, and Art (1427-1565)*, unpublished Ph.D. dissertation, 3 vols, University of Pennsylvania, 1996.

———. *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture: Supplements to *Muqarnas*, vol. IX, Leiden, Brill, 2001.

Safwat, Nabil F. *The Harmony of Letters: Islamic Calligraphy from the Tareq Rajab Museum*, Tareq Rajab Museum Kuwait, n. d., Singapore, 1997.

Sakisian, A. *La miniature persane du XIIIe au XVIIe siecle*, Paris, Van Oest, 1929.

Schimmel, Annemarie. *Calligraphy and Islamic Culture*, New York, New York University Press, 1984.

———. "The Calligraphy and Poetry of the Kevorkian Album", in: *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, Inc, 1987, pp. 31-44.

Simpson, Marianna Shreve, "A Manuscript Made for the Safavid Prince Bahram Mirza", in: *The Burlington Magazine*, vol. 133, May-August 1991, pp. 376-384.

———. *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran*, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, New Haven, Washington, D. C., Yale University Press, 1997.

Soudavar, Abolala. *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*, New York, Rizzoli, 1992.

Stern, S. M. "Two Ayyubid Decrees from Sinai", in: *Documents from Islamic Chanceries*, ed. S. M. Stern, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1965, pp. 9-38.

Swietochowski, Marie Lukens, "The Historical Background and illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483", in: *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, ed. R. Ettinghausen, New York, 1972, pp. 39-72.

Thackston, Wheeler M. "The Diwan of Khata'i: Pictures for the Poetry of Shah Isma'il I", in: *Asian Art*, vol. I, no. 4, pp. 36-63.

———. *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture: Supplements to *Muqarnas*, vol. X, Leiden, Brill, 2001.

- قاضی احمد، همان، ص ۶۴-۷۸ .
۲۶. همان، ص ۷۳ و ۷۴.
27. Marianna Shreve Simpson, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran*, p. 286, fig. 183.
28. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 135, 139-140, 142-144, 147;
قاضی احمد، همان، ص ۸۷-۸۸، ۹۰-۹۱، ۹۳-۹۴، ۱۰۰
29. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 141-142, 144, 147; 93
قاضی احمد، همان، ص ۹۴ و ۹۶ و ۱۰۰
30. Marianna Shreve Simpson, op. cit., pp. 254-269, 385-406.
31. M. M. Ashrafi, *Persian-Tajik Poetry in XIV-XVII Centuries Miniatures*, pp. 49-51, pls. 32-37.
32. Marianna Shreve Simpson, op. cit., pp. 258-261, 387-388, figs. 158-159.
33. ibid., fig. 158, p. 259.
34. C. Adle, "Les Artistes nommes Dust Mohammad, au XVle siecle", pl. VIII, fig. 4.
35. ibid. pp. 227-228, 287; Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, p. 166, note 100; Qadi Ahmad, op. cit. p. 147;
قاضی احمد، همان، ص ۹۹
36. Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, no. 91, pp. 189-190.
37. Marianna Shreve Simpson, op. cit., figs. 166-167, 170-171, 176-177, 189-191, 194-197, 211, pp. 265-266, 272-275, 279, 291, 294-296, 310.
38. Annemarie Schimmel, "The Calligraphy and Poetry of the Kevorkian Album", pp. 32-36.
39. Wheeler M. Thackston, op. cit., p. 25.
40. Qadi Ahmad, op. cit., p. 155;
قاضی احمد، همان، ص ۱۰۷
41. Freer Gallery of Art, 39.49b in: S. C. Welch, *The Emperor's Album: Images of Mughal India*, pp. 206-207.
42. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 138-140;
قاضی احمد، همان، ص ۹۰-۹۱
43. Glenn D. Lowry and Milo Cleveland Beach. *An Annotated and Illustrated Checklist of the Yever Collection*, no. 435, bottom, p. 354.
44. Marianna Shreve Simpson, op. cit., pp. 284-93, 411-117; Qadi Ahmad, op. cit., p. 141-145;
قاضی احمد، همان، ص ۹۳-۹۷
45. Wheeler M. Thackston, op. cit., pp. 18-20.
46. Topkapi Saray Museum, H. 2151, fols. 1b-2a, in: Marianna Shreve Simpson, op. cit., fig. 187, p. 289.
47. Wheeler M. Thackston, op. cit., pp. 19-20.
10. David James, op. cit., pp. 74-75; idem, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries*, nos. 7, 35, pp. 34, 36-37, 128-35; Filiz Cagman, "The Ahmed Karahisari Qur'an in the Topkapi Palace Library in Istanbul", p. 57.
11. ibid., no. 43;
نسخه یگانه‌ای از قرآن شیراز یا قزوین (۱۵۵۲/۹۵۹)، ص ۱۷۲-۱۸۱
12. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 88-99;
قاضی احمد، همان، ص ۴۲-۴۴
- S. M. Stern, "Two Ayyubid Decrees from Sinai", pp. 9-38,
Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*, no. 9, pp. 34-35.
13. ibid, no. 55, p. 152.
14. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 87-88;
قاضی احمد، همان، ص ۴۶ و ۴۷;
برای دیدن سندی از شاه اسماعیل با همین طغرا، نک:
- B. G. Martin, "Seven Safawid Documents from Azarbayjan", pp. 171-177, pl. LIII.
15. Eskandar Beg Monshi, op. cit., vol. 1, p. 269;
اسکندربیک منشی، همان، ج ۱، ص ۱۷۲ و ۱۷۳
16. Abolala Soudavar, op. cit, no. 136, pp. 332-338; B. W. Robinson, Ernst J. Grube, G. M. Meredith-Owens, and R. W. Skelton, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, no III.219, p. 181, and pl. 23.
17. Nabil F. Safwat, *The Harmony of Letters: Islamic Calligraphy from the Tareq Rajab Museum*, pp. 76-77;
برای دیدن نمونه‌ای از رساله‌های فرعی سده دهم / شانزدهم، نک:
British Library, Add 26139, fol. 36b-37, Rieu 1881, vol. 2, pp. 531-532.
18. Wheeler M. Thackston, "The Diwan of Khata'i: Pictures for the Poetry of Shah Isma'il I", p. 52.
19. idem, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, p. 10.
۲۰. برای آگاهی از این نسخه، نک:
Marie Lukens Swietochowski, "The Historical Background and illustrative Character of the Metropolitan Museum's Mantiq al-Tayr of 1483", pp. 39-72.
21. Wheeler M. Thackston, op. cit., pp. 10, 21, 25, 36.
22. Abolala Soudavar, op. cit., no. 58, p. 158.
مهدی بیانی، همان، ج ۱، ص ۳۷۲-۳۸۰، ۲۳
- David J. Roxburgh, "Our Works Point to Us", *Album Making, Collecting, and Art (1427-1565)*, pp. 798-799, 885-904.
۲۴. ظاهراً نویسنده در ذکر یکی از دو سال قمری یا میلادی دچار خطا شده است؛ زیرا سال ۹۲۰ ق برابر با سال ۱۵۱۴ م است - و.
25. Qadi Ahmad, op. cit., pp. 105-125;