نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱

# مقایسه شیوهٔ کرسی‌بندی در دو چلیپای مشابه از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی*

**محمدمهدی قادریان[۱]، شهاب شهیدانی**[*۲]**، علیرضا محمدی‌میلاسی[۳]**

[۱] کارشناس‌ارشد رشته نقاشی، گروه نقاشی، مؤسسه عالی آموزش سپهر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار گروه آموزشی تاریخ و باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران.
[۳] استادیار گروه گرافیک، مؤسسه عالی آموزش سپهر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳)

## چکیده

سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی از نامدارترین نستعلیق‌نویسان تاریخ خوشنویسی هستند که نوآوری‌های تأثیرگذاری در ساختار هندسی نستعلیق و فرم چلیپا داشته‌اند. این پژوهش با هدف بررسی ساختار فرمی دو چلیپای مشابه از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی، با تمرکز بر نحوهٔ کرسی‌بندی آن‌ها انجام شده است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ میدانی است و با رویکرد توصیفی- تحلیلی انجام شده است. نتایج نشان می‌دهد در هر دو چلیپا، کرسی تمامی سطرها منحنی است که می‌توان مقطعی از یک بیضی در نظر گرفت؛ در چلیپای سلطانعلی الگوی بیضی کرسی سطرها متفاوت است، اما در چلیپای میرعلی الگوی بیضی چهار سطر یکی است. در هر دو چلیپا حسن تشکیل و حسن وضع کلمات با توجه به انحنای کرسی هر سطر انجام شده که تأثیر کلمات از میزان انحنا، در چلیپای سلطانعلی بیشتر است. در چلیپای او ارتباط کلمات و کرسی هر سطر به نحوی است که قسمت‌های ضخیم کلمات در یک راستا قرار گرفته و سطر کرسی قوت تشکیل داده است. حسن وضع کلمات چلیپای میرعلی قاعده‌مند شده و چیدمان روی کرسی انجام شده است. چلیپای سلطانعلی بر اساس دید مورّب و نهایی طراحی‌شده، در حالی که در چلیپای میرعلی، هر سطر با دید افقی طراحی شده است.

**واژه‌های کلیدی**

خط نستعلیق، چلیپا، کرسی‌بندی، سلطانعلی مشهدی، میرعلی هروی.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده اول، با عنوان «مقایسهٔ امکانات و تحولات کرسی‌بندی در فرم چلیپای نستعلیق از دورهٔ تیموری تا صفوی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در مؤسسه عالی آموزش سپهر اصفهان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۴۲۲۳۶۰۱، نمابر: ۰۶۶-۳۳۱۲۰۱۰۶، E-mail: shahidani.sh@lu.ac.ir.

## مقدمه

سلطانعلی مشهدی ملقب به سلطان‌الخطاطین، از نام‌آورترین و تأثیرگذارترین خوشنویسان دورهٔ تیموری است که به لحاظ گسترهٔ شهرت و نفوذ، هیچ‌یک از خوشنویسان این دوره به اندازهٔ او مورد توجه نبوده‌اند (فضائلی، ۱۳۶۲، ۴۷۱). علاوه بر آثار متعدد، در حدود شانزده نفر را در زمرهٔ شاگردان او ذکر کرده‌اند (آژند، ۱۳۸۳، ۳۲) که کم‌تر خوشنویسی پس از او به این اندازه شاگرد طراز اول نداشته است. وی در رسالهٔ مهم *صراط‌السطور* علاوه بر این که سرگذشت خود را شرح داده، به جنبه‌های عملی و نظری خوشنویسی پرداخته و ابعاد معنوی هنر خوشنویسی را مورد تأکید قرار داده است (رجبی، ۱۳۹۴، ۲۶). از این منظر شاید بتوان گفت سلطانعلی موقعیتی منحصربه‌فرد دارد و کم‌تر خوشنویسی پس از او به این جامعیت نائل آمده است.

میرعلی هروی ملقب به کاتب‌السلطان، خوشنویس مشهور دیگر این دوره است. ارتباط او با سلطانعلی از دو حیث حائز اهمیت است. اول این که ظهور میرعلی هروی مقارن است با سیطرهٔ کامل نفوذ سلطانعلی مشهدی در سراسر خراسان، به نحوی که شاگردان او در مشهد و سایر بلاد خراسان و ماوراءالنهر مشغول تعلیم خط بوده‌اند (آشتیانی، ۱۳۷۵، ۶۳). میرعلی که در هرات، مشهد و بخارا زندگی می‌کرده مطمئناً تحت تأثیر سلطانعلی بوده است. دومین نکتهٔ حائز اهمیت این است که میرعلی شاگرد زین‌الدین محمود، شاگرد بی‌واسطهٔ سلطانعلی بوده است (بیانی،۱۳۶۳، ۴۹۳؛ قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۱۱۶). ظاهراً میرعلی زمانی که در مشهد بوده، شاگردی سلطانعلی را نیز کرده است (اقبال آشتیانی، ۱۳۲۳، ۱۸). نتیجه این که میزان تأثیرپذیری میرعلی از سلطانعلی بسیار زیاد بوده و آشکار است که چقدر او وام‌دار سلطانعلی مشهدی است. نکتهٔ دیگر این که از دیرباز بحث بر سر برتری یکی از این دو خوشنویس نسبت به هم مطرح بوده است. گاه سلطانعلی و گاه میرعلی را برتری داده‌اند (نصرآبادی، ۱۳۱۷، ۵۲۵). گویا این دعوا در زمان حیات دو خوشنویس نیز جریان داشته است. قاضی نورالله در *مجالس‌المؤمنین* می‌گوید که:

> *چون خط او بکمال رسید با مولانا سلطانعلی در مقام دعوی شد و اهل عصر جانب مولانا گرفتند و آخر او سه قطعه از مولانا سلطانعلی گرفته تقلید کرد تا با قطعه‌های مولانا پیش او بردند. مولانا متحیر شد که آیا خط او کدام است و بعد از تأمل بسیار خط ملامیرعلی را برداشت* (شوشتری، ۱۳۷۷، ج. ۲: ۴۹۰)

در میان معاصرین عموماً خط میرعلی را بر سلطانعلی ترجیح داده‌اند. به‌نظر بیانی از بدو خط نستعلیق تا زمان میرعلی، هیچ‌یک از خوشنویسان این خط حتی سلطانعلی مشهدی را نمی‌توان در برابر وی نهاد. بسیاری از خوشنویسان نستعلیق پس از میرعلی، وقتی خط آن‌ها جودت و استواری یافته است که پیروی کامل از شیوهٔ وی کرده‌اند؛ و این حکم حتی درباره بزرگ‌ترین استاد خوشنویس نستعلیق میرعماد نیز جاری است، که شاید نیمه‌ای از دوران خوشنویسی خود را با پیروی از قواعد و مشق از خطوط میرعلی گذرانده است (بیانی، ۱۳۶۳، ۵۱۰). بنابر نظر برخی محققان، هیچ‌یک از خوشنویسان از وضع نستعلیق تا زمان میرعلی هروی به مهارت او نرسیده‌اند (جباری، ۱۳۸۷، ۸۲). در ارتباط با حسن تشکیل حروف و کلمات، اختلاف بسیار بین ضعف و قوت، عدم ارتباط ساختاری بین حروف یک کلمه و فضاسازی نامناسب، از ضعف‌های قلم نستعلیق تا دورهٔ سلطانعلی مشهدی است (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳، ۱۰۲). در مقالهٔ «تحلیل و بررسی سبک‌های خط نستعلیق قدما» نیز حکم به برتری چلیپای میرعلی داده شده و حسن تشکیل و حسن وضع در خط میرعلی بهتر تشخیص داده شده است. در این مقاله که دو اثر از سلطانعلی و میرعلی را به‌صورت تجسمی مورد ارزیابی قرار داده، نویسندگان چنین نتیجه گرفته‌اند که در چلیپای میرعلی حسن تشکیل صاف‌تر و صیقلی‌تر و استحکام حروف بیشتر شده است. هم‌چنین با اصلاح نقطه‌گذاری و شکل‌گرفتن ریتمی مناسب‌تر بین مدّات، حسن وضع نیز بهتر شده است (رضوی‌فر، پورمند، ۱۳۹۶، ۶۳).

نکتهٔ حائز اهمیت این است که برخلاف تصور رایج، تفاوت چلیپاهای سلطانعلی و میرعلی، بیش از آن‌که به خاطر تفاوت در کیفیت و مهارت این دو خوشنویس نسبت به هم باشد، به علت تفاوت نگاه و رویکرد آن‌ها به قالب چلیپا بوده است. لذا به‌جای قضاوت و برتری‌دادن یکی بر دیگری، باید به ویژگی‌های چلیپاهای این دو خوشنویس مهم پرداخت. یک از راه‌های مهم در شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های چلیپاهای این دو خوشنویس، بررسی چلیپایی مشابه از آن‌ها است. اهمیت چلیپاهای مشابه به سنت نقل‌نویسی باز می‌گردد. سنتی که در آن خوشنویسان در مرحله‌ای از آموزش خود چلیپای استادان دیگر را با دقت بسیار دوباره اجرا می‌کرده‌اند تا رموز کار را فرا بگیرند. چلیپا نویسی، فریضه‌ای واجب برای خوشنویسان حتی در قالب نقل‌نویسی مکرّر بود؛ به‌گونه‌ای که گاه مشخص نیست ترکیب و ابداع چلیپای نخستین از کدام خوشنویس و کدام‌یک آن را نقل نویسی کرده است (شهیدانی، ۱۳۹۸،۱۵۰). نگارندگان با هدف بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار این دو خوشنویس، دو چلیپای مشابه را با تمرکز بر نحوهٔ کرسی‌بندی آن‌ها مورد تحلیل قرار داده‌اند. در این مقاله ابتدا به الگوهای مطرح در کرسی‌بندی چلیپا اشاره می‌شود. پس از آن دو چلیپای مشابه از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی را با تمرکز بر نحوهٔ کرسی‌بندی آن‌ها تحلیل می‌کند و در بخش نتیجه‌گیری، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها به‌طور مشخص بیان می‌گردد.

## روش پژوهش

این پژوهش براساس مطالعات کتابخانه‌ای و از طرق مشاهده میدانی اطلاعات و چلیپاهای مورد نیاز را از کتب، مقالات، قطعات و مرقعات موجود در موزهٔ ملک، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، کتابخانه آستان قدس رضوی و کتابخانه کاخ گلستان جمع‌آوری و به روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار داد. در این تحلیل آثاری از موزه‌های معتبر داخل و خارج از ایران بررسی شد و از میان ۳۰ چلیپای معتبر به‌دست‌آمده، چلیپاهایی مشابه از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی که متنی یکسان داشتند انتخاب گردید. از میان چلیپاهای به‌دست‌آمده، دو چلیپا مربوط به مرقع گلشن بود که متن و ترکیب یکسان داشتند. دو چلیپای دیگر متن

یکسان و ترکیب متفاوتی داشتند که در این پژوهش از آن‌ها استفاده شد. چلیپای سلطانعلی مربوط به مرقع گلشن در موزه تزئینی است و چلیپای میرعلی در کلکسیون سلطنتی انگلستان نگهداری می‌شود. علت انتخاب این دو چلیپا وجود شباهت و درعین‌حال تفاوت آن‌ها بود که برای مقایسه تطبیقی مناسب بود.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که به‌طور مشخص به بررسی و مقایسهٔ دو چلیپای مشابه بپردازند زیاد نیست؛ بااین‌حال به چند مورد می‌توان اشاره کرد: در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعماد الحسنی سیفی قزوینی و محمد اسعدالیساری» نویسندگان به مقایسهٔ چلیپایی پرداخته‌اند که اسعدالیساری از روی چلیپای میرعماد نقل‌نویسی کرده است (شفیعی و کرمی، ۱۳۹۴). این پژوهش بر اساس مقایسهٔ مفردات، زاویهٔ قلم‌گذاری و تأکید بر شباهت‌ها و تفاوت‌های دو چلیپا انجام شده است . در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزاغلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی» ابتدا مفردات و زاویهٔ قلم‌گذاری بررسی شده و نحوهٔ قرارگیری کشیده‌ها و ترکیب مورد بررسی قرار گرفته و نقاط قوت و ضعف هر خوشنویس نسبت به هم بیان شده است (حسینی و دیگران، ۱۳۹۶). در مقالهٔ «سبک‌های خط نستعلیق قدما» مفردات و کلمات میرعلی هروی، میرعماد حسنی، میرزاغلامرضا اصفهانی و محمدرضا کلهر با هم مقایسه شده است. در ابتدای این پژوهش چلیپای مشابهی از سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی نیز مقایسه شده و نویسندگان حکم به برتری چلیپای میرعلی هروی داده‌اند (رضوی و پورمند، ۱۳۹۶). مقالهٔ «مقایسهٔ ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوهٔ صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)» بر اساس مبانی هنرهای تجسمی آثار و هم‌چنین چلیپاهای میرعماد و امیرخانی را مقایسه کرده و نویسندگان چلیپای میرعماد را در اجرای مفردات، حسن تشکیل و حسن وضع برتر دانسته‌اند (اسحاق‌زاده و دیگران، ۱۳۹۷). این پژوهش با تمرکز بر نحوهٔ کرسی‌بندی سطرهای چلیپا مسیری متفاوت از دیگر پژوهش‌های انجام شده را ارائه داده و ملاک‌های تازه‌ای برای مقایسه و قضاوت در مورد برتری آثار پیشنهاد کرده است.

## کرسی‌بندی

کرسی در لغت به معنای پایه؛ طراز و چیزی است که بر آن می‌نشینند (دهخدا و عمید، ذیل واژهٔ کرسی) به عبارت دیگر کرسی محوری است که حروف و کلمات به‌طور هماهنگ در نسبت با هم چیدمان می‌شوند. نسبت به کرسی سطر و چلیپا ذهنیت یکسانی وجود ندارد. گاه آن را خط راستی در نظر می‌گیرند که تمام حروف و کلمات به‌جز دوایر، «ر» دراز و دنبالهٔ «م» روی آن قرار گیرد (فلسفی، ۱۳۸۵، ۵). گاه چند کرسی برای یک سطر در نظر می‌گیرند؛ شامل کرسی اعلی، اسفل و اوسط (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۲). هم‌چنین قطاع تعریفی جدید از کرسی‌بندی ارائه داده و آن را مطابق ۳۰ درجه درنظر گرفته است (قطاع، ۱۳۸۰، ۸۴). تحلیل دیگری که از کرسی نستعلیق وجود دارد این است که به‌طورکلی، کرسی افقی نستعلیق کاملاً صاف نیست و به‌نوعی شکل منحنی دارد. بدین‌گونه که حروف و کلمات در ابتدا و انتهای سطر، بالاتر از دیگر حروف و کلمات قرار می‌گیرند. ازاین‌رو، حرکت در راستای نوشتاری خط فارسی از راست به چپ، دوری ساعت‌گرد بر این کرسی پدید می‌آورد (ایران‌پور، شیرازی، ۱۳۹۲، ۲۱).

## تحلیل دو چلیپای مشابه با متن یکسان

در جدول (۱) دو چلیپای مشابه با متن یکسان آورده شده است. متن هر دو چلیپا چهار بیت شعر است با این عبارات:

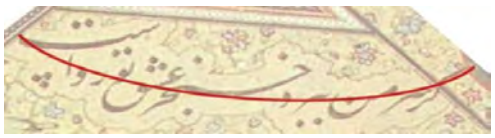
*گر سر من ببرد خنجر عشق تو رواست هر که از سر کند اندیشه به‌جایی نرسد*
*از قلم کم نتوان بود نه بینی که قلم تا نبرند سرش را به صفایی نرسد*

چلیپای سلطانعلی مشهدی (تصویر ۱) برگی از مرقّع گلشن از موزه هنرهای تزئینی است که با قطاعی دوست‌محمد هروی انجام شده است (مرقع رنگین، ۱۳۷۸، ۵۵). این برگ تماماً توسط سلطانعلی کتابت شده که راقمه آن نیز عبده سلطان‌علی مشهدی است. در زیر راقمه اثر به‌صورت مورّب «کاتبها سلطان‌علی المشهدی و قاطعا دوست‌محمد» نوشته شده. چلیپا روی کاغذ رنگ‌شده نوشته شده و بیرون از کادر، تشعیری با نقوش گیاهی و پرندگان کار شده است (همان). چلیپای میرعلی هروی (تصویر ۲) در کلکسیون سلطنتی انگلستان نگهداری می‌شود و بخشی از یک صفحهٔ ترکیبی است که شامل چلیپایی از او و چلیپایی از محمدحسین کشمیری در ابعاد صفحه ۳۷ × ۲۴ سانتی‌متر است. مشخصات صفحه عبارت است از: مرکب سیاه و کاغذ مرمری مات و زرافشان است. در حاشیه نیز کاغذ زرافشان بر روی کاغذ آبی کار شده است (کلکسیون سلطنتی انگلستان). الگوی کرسی هر دو چلیپا منحنی و مقطعی از یک بیضی است. در چلیپای سلطانعلی (تصویر ۱) بیضی سطر اول و سوم و بیضی سطر دوم و چهارم یکسان است. فاصلهٔ بیضی‌ها نسبت به هم تفاوت دارد. در چلیپای میرعلی (تصویر ۲) بیضی هر چهار سطر یکی است و فاصلهٔ بیضی‌ها از هم، دوبه‌دو برابر است. در چلیپای سلطانعلی، سطر اول نسبت به لچکی بالا رفتاری متفاوت از سطر چهارم نسبت به لچکی پائین دارد. در حالی‌که در چلیپای میرعلی به علت یکسان بودن کرسی سطر اول و چهارم، چلیپا رفتاری مشابه با لچکی‌های بالا و پائین دارد. در ادامه تمامی سطرها به‌طور مجزا بررسی می‌شود. تحلیل هر سطر در دو حالت افقی و مورّب (دید نهایی چلیپا) انجام می‌گیرد. منظور از دید نهایی چلیپا، حالتی

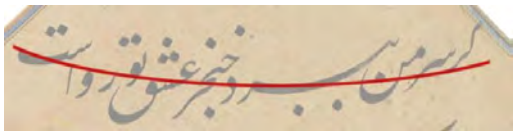
جدول ۱- مقایسه دو چلیپای مشابه با متن یکسان

| | |
|---|---|
| | |
| تصویر ۱- چلیپای سلطانعلی مشهدی. مأخذ: (مرقع گلشن، موزه هنرهای تزئینی) | تصویر ۲- چلیپای میرعلی هروی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان) |

جدول ۲- سطر اول در حالت افقی.



تصویر ۳- سطر اول چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)



تصویر ۴- سطر اول چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

است که چلیپا در نهایت در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد؛ به این صورت که نوشته‌های چلیپا به‌صورت مورّب دیده می‌شود و دو ضلع بلند کادر به‌صورت عمودی و دو ضلع کوتاه کادر به‌صورت افقی قرار دارد. در جدول (۱) دو چلیپا بر اساس دید نهایی دیده می‌شود.

## بررسی و تحلیل سطر اول چلیپا

### در حالت افقی

همان‌طور که در جدول (۲) دیده می‌شود، پیکره‌های سطر اول سلطانعلی (تصویر ۳) از انحنای کرسی تأثیر زیادی گرفته‌اند. به‌طور مثال در ابتدای سطر، کلمات «گر»، «سر» و «من» مایل به راست اجرا شده‌اند و حالت خوابیده پیدا کرده‌اند. در انتهای سطر اما، کلمات راستای معمول خود را دارد. زاویهٔ نزول «گر» در ابتدای سطر و زاویهٔ نزول «ا» انتهای سطر متفاوت است. به عبارت دیگر کلمات بر اساس جایی که در کرسی قرار گرفته‌اند، دچار چرخش شده‌اند. هم‌چنین پیکره‌ها دچار تغییر شکل نیز هستند. در «من» اتصال «ن» به «م» با زاویهٔ بازتری اجرا شده است. در «خنجر» اتصال «جر» به «خن» کشیده با شکستگی همراه و کمی بسته‌تر اجرا شده و در «عشق» اتصال «ق» به «عش» نیز بازتر اجرا شده است. «ق» دچار چرخش شده و خوابیده‌تر اجرا شده است.

ضمن این‌که چیدمان پیکره‌ها به نحوی انجام شده که قسمت‌های ضخیم و قوت‌های آن‌ها بیشترین فشردگی را داشته باشند و در راستای کرسی قرار بگیرند. کرسی یا از میان این قوت‌ها عبور کرده مانند «ببر»، «خنجر» و «ست» و یا این که مماس با آن‌هاست که در پیکره‌های دیگر به این حالت است. به عبارت دیگر سطر، **کرسی‌قوت** تشکیل داده است. سطر میرعلی (تصویر ۴) رفتاری متفاوت دارد. انحنای کرسی بسیار ملایم‌تر است. دور پیکرها کنترل‌شده‌تر است و استقلال بیشتری نسبت به کرسی دارند. پیکره‌ها دفرمه نشده‌اند و صرف‌نظر از جایی که در کرسی دارند، همگی هم‌راستا هستند. به‌طور مثال تغییر زاویه‌ای در «گر» و «ا» انتهای سطر دیده نمی‌شود. نکتهٔ دیگر این که چیدمان پیکره‌ها، با ذهنیت معاصر منطبق‌تر است. به‌طور مثال «گر»، «سر» و «من» در بالای کرسی قرار گرفته‌اند. حالت دیگری که در چیدمان سطر وجود دارد که در سطرهای دیگر نیز تکرار شده این است که پیکره‌ها یا در قسمت بالایی یا در قسمت زیرین خود (به‌خصوص در کشیده‌ها) با کرسی مماس‌اند. حالت دیگر این است که کرسی از مفصل‌ها و اتصالات عبور کند. این حالت در اتصال «ع» به «ش» در «عشق» و در اتصال «ر» به «ج» در «خنجر» و در اتصال حرکت دوم «و» در «تو» دیده می‌شود. هر سه قاعدهٔ این سطر در سطرهای بعدی نیز تکرار شده است. به‌طورکلی این سطر با دید افقی سازگارتر است و چیدمان پیکره‌ها تا حدی مستقل از میزان انحنای کرسی انجام شده و محل قرارگیری پیکره‌ها در نسبت با کرسی به شکلی تکرارشونده است.

جدول ۳- سطر اول در حالت مورّب.

تصویر ۵- بالا. سطر اول چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)

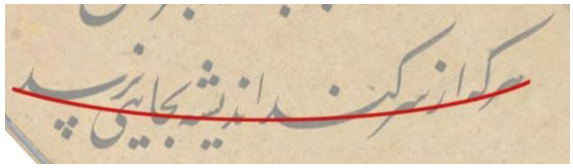
تصویر ۶- پایین. سطر اول چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

### در حالت مورّب (دید نهایی)

همان‌طور که در جدول (۳) دیده می‌شود، سطر سلطانعلی (تصویر ۵) در این حالت ساختار بهتری دارد. فشردگی انتهای سطر و تراکم نقطه‌ها به‌نوعی وزن بصری آن را بالا برده و انتهای آن را سنگین‌تر کرده تا سطر افقی‌تر حس شود. انتخاب کشیدهٔ «ست» در انتها موازی و هم‌جهت با کشیدهٔ «خنجر» است. در ابتدای سطر نیز سرکش «گر» و «سر» در یک راستا هستند و حالت کشیده دارند که باز هم‌جهت با «خنجر» است. بنابراین سه حرکت مورّب برای ایجاد تعادل در این سطر طراحی شده است. تغییر شکل پیکره‌ها و چرخش‌های آن‌ها ارتباط پیچیده‌ای با این زاویهٔ دید دارد و باعث گردش چشم و حرکت دورانی و بالارونده از ابتدا تا انتهای سطر شده است. ضمن این‌که ارتباط بیضی کرسی و پیکره‌ها بازی پویایی، با هم دارند. ارتباط سطر و لچکی در این حالت به‌صورت دقیق انجام شده است به نحوی که در ابتدا سطر با لچکی فاصله داد و با صعود سطر، در انتها بیشترین نزدیکی را به لچکی پیدا کرده است که باعث رفتاری دینامیک و پویا بین این دو شده است. نتیجه این‌که سلطانعلی برای نوشتن سطر دو زاویه را همزمان لحاظ کرده است. سطر احتمالاً به‌صورت افقی نوشته شده، اما دید مورّب و نهایی لحاظ شده است. به

جدول ۴- سطر دوم در حالت افقی.

تصویر ۷- سطر دوم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)



تصویر ۸- سطر دوم چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

عبارت دیگر سلطانعلی در چلیپا نگاهی دو منظری داشته است. در سطر میرعلی (تصویر۶) هیچ‌کدام از این ویژگی‌ها دیده نمی‌شود. سطر حالتی ایستا دارد. چیدمان پیکره‌های حروف قانون‌مند و براساس حسن وضع انجام شده است و مانند پلکان‌های مستقل چشم از آن‌ها بالا می‌رود. در مورد چیدمان سطر در این حالت، «ق» در «عشق» فاصله‌ای بیش از حد از بیضی کرسی گرفته و احساس خروج از مسیر سطر را منتقل می‌کند. نتیجه این‌که میرعلی با تمرکز و تأکید بر پیکره‌ها و مفردات، به‌جای دیدی کل‌نگر، به دیدی جزءنگر رسیده و به پیکره‌ها استقلال فردی داده است. هم‌چنین سطر را تنها از منظر افقی طراحی و اجرا کرده است. به عبارت دیگر سطر، افقی‌نویسی شده و بعد به‌صورت مورّب و در حالت چلیپا قرار گرفته است. صیقلی‌شدن و پرداخت قاعده‌مند پیکره‌ها و چیدمان دقیق آن‌ها، معنای چلیپا و مورّب بودن آن را با ابهام روبه‌رو کرده و یا بازتعریف کرده است.

## بررسی و تحلیل سطر دوم

### در حالت افقی

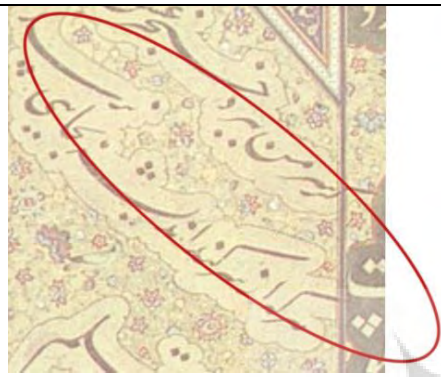
سطر دوم هر دو چلیپا در جدول (۴)، ویژگی‌هایی مشابه سطر اول دارند. در سطر دوم چلیپای سلطانعلی (تصویر۷) انحنای کرسی بیشتر از کرسی سطر میرعلی (تصویر ۸) است و بخصوص در انتهای سطر، این انحنا زیادتر نیز شده است. چیدمان سطر سلطانعلی تأثیر بیشتری از انحنای منحنی دارد و سطر، کرسی قوت تشکیل داده است. در کلمهٔ «نرسد» با توجه به مفهوم کلمه و اجرای هم‌راستا و چسبیده به هم «نر» و «سد»، این را باید یک پیکره در نظر گرفت. نکتهٔ قابل توجه دیگر، نقطه‌های زیر کشیدهٔ «سد» هست که هم فاصلهٔ بین «یی» و «س» را کم کرده و هم امتداد کرسی را تا انتها تضمین کرده است.

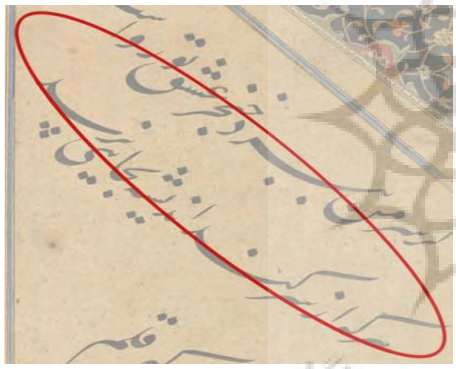
در سطر دوم میرعلی شیب، کنترل‌شده‌تر است. پیکره‌ها بر اساس کرسی چیدمان شده‌اند اما استقلال فرمی خود را از انحنای کرسی حفظ کرده‌اند. به‌طور مثال کشیدهٔ «کند» و «سد» قاعده‌مند اجرا شده و شبیه به هم هستند. هم‌چنین ارتفاع سطر محدود شده و ابتدای سطر به خاطر سرکش «که» بالاتر قرار گرفته است. سطر براساس این زاویهٔ دید طراحی شده است.

### در حالت مورّب (دید نهایی)

در جدول (۵) سطر دوم از دو چلیپای سلطانعلی و میرعلی قابل مقایسه است. سطر سلطانعلی (تصویر ۹) با این زاویه سازگاری بیشتری دارد. بازی پیکره‌ها و بیضی کرسی دینامیک است و گردش مدوّر و بالارونده در کلیت سطر ایجاد شده است. نحوهٔ نقطه‌گذاری در «کند» و «اندیشه» سرکش کاف و کشیدهٔ «یشه» را هم‌راستا کرده است. چیدمان این سطر با حالت

جدول ۵- سطر دوم در حالت مورّب.





تصویر ۹- بالا. سطر دوم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)

تصویر ۱۰ پایین. سطر دوم چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

مورّب سازگاری بیشتری دارد و کرسی و پیکره‌ها به‌طور هم‌افزا، همدیگر را تقویت می‌کنند. ارتباط این سطر و سطر اول نیز به‌خوبی مشخص است. به‌طور نمونه، می‌توان به هماهنگی «خنجر»، «اندیشه» و «نرسد» و ارتباط آن‌ها با بیضی کرسی توجه کرد. سطر میرعلی (تصویر ۱۰) در این حالت از جذابیت کم‌تری نسبت به حالت افقی برخوردار است. احساس یکنواختی و چیدمان بر اساس حسن وضع در سطر حاکم است و چیدمان پیکره‌ها به‌صورت دقیق یا در زیر کرسی و یا در روی آن انجام شده است. ضمن این که بیضی سطر نیز حالتی خطی و نامتعادل دارد و با این زاویهٔ دید، سازگاری ندارد.

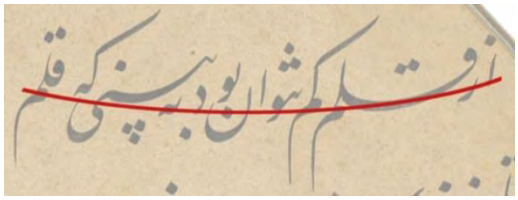
## بررسی و تحلیل سطر سوم

### در حالت افقی

سطر سوم در قالب چلیپا، سطری حائز اهمیت است؛ چراکه در مرکز چلیپا جای دارد و دو سطر بالا و دو سطر پایین از طریق آن به هم مرتبط

**جدول ۶- سطر سوم در حالت افقی.**

**تصویر ۱۱- سطر سوم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)**



**تصویر ۱۲- سطر سوم چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)**

می‌شوند. گاه برای ارتباط بیشتر ارتفاع این سطر بلندتر در نظر گرفته می‌شود. در جدول (۶) سطر سوم دو چلیپا قابل مقایسه است. در سطر سلطانعلی (تصویر ۱۱) که در نگاه اول سطر نامتعارف و پر ارتفاعی است، سوارشدن کلمات بر روی‌هم در مرکز سطر اتفاق افتاده است. سوارشدن «که» روی «ببینی» نامعقول به‌نظر می‌رسد؛ چراکه با توجه به ارتفاع و سرکش «که» و فضای منفی زیاد زیر «قلم» کشیدهٔ انتهای سطر، چیدمان سطر در حالت افقی را با ابهام روبه‌رو کرده است. ضمن این که در اینجا نیز چرخش پیکره‌ها رخ داده است. اجرای دو «قلم» در ابتدا و انتهای سطر در دو زاویهٔ متفاوت انجام شده است. دم «م» در هر سه پیکره با زاویهٔ متفاوتی انجام شده است. در سطر میرعلی (تصویر ۱۲) همان قواعد دو سطر پیش حاکم است. شیب سطر ملایم است. پیکره‌ها به‌طور دقیق چیدمان شده‌اند و حسن تشکیل و شاکلهٔ آن‌ها مستقل از انحنای کرسی است. سطر با ریتمی روان چیدمان شده و چشم با حرکتی راحت در سطر گردش می‌کند. نتیجه این که سطر میرعلی با توجه به این زاویه طراحی و اجرا شده است.

## در حالت مورّب (دید نهایی)

همان‌طور که در جدول (۷) دیده می‌شود، سطر سلطانعلی مشهدی (تصویر ۱۳) با توجه به حالت مورّب طراحی شده است. مواردی که در حالت افقی نامتعارف بود، در این حالت نقشی تعیین‌کننده در ترکیب سطر بازی می‌کنند. به‌طور مثال «که» در این حالت در امتداد کشیدهٔ «قلم» قرار گرفته و خطی مورّب در بدنهٔ کرسی وارد کرده تا شیب کرسی متعادل شود و چیدمان و کرسی چندلایه و چندمعنایی شود. هم‌چنین نقطه‌های «نتوان» به‌طور فشرده و پایین‌تر از حد معمول قرار داده شده تا سرکش «کم»، نقطه‌ها و «ن» در یک راستا باشند و جواب خط مورّب بالا- سرکش «که» و کشیدهٔ «قلم»- باشند. در دو سطر پیش، این نوع مورّب‌سازی نیز انجام شده بود. در سطر میرعلی (تصویر ۱۴) در این زاویه، تنش و پیچیدگی سطر حداقل است. سطر رفتاری یکنواخت دارد. ارتباط پیکره‌ها و بیضی کرسی خنثی است و سطر جذابیتی که در حالت دید افقی داشت را از دست داده است. ارتباط دو سرکش «کم» و «که» نیز در حد سرکش‌ها باقی مانده و درون سطر ادامه نیافته است.

**جدول ۷- سطر سوم در حالت مورّب.**

**تصویر ۱۳- بالا. سطر سوم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)**

**تصویر ۱۴- پایین. سطر سوم چلیپای میرعلی.مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)**

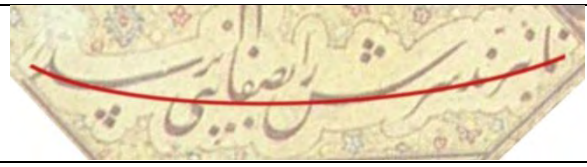
## بررسی و تحلیل سطر چهارم

## در حالت افقی

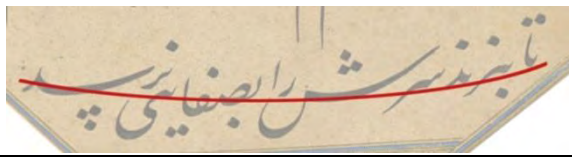
سطر چهارم در حکم فرود و حسن ختام چلیپا است. در جدول (۸) سطر چهارم دو چلیپا در کنار هم قرار داد. در سطر سلطانعلی (تصویر ۱۵) کرسی انحنای کمی دارد. در حقیقت با آن‌که بیضی کرسی سطر دوم و چهارم یکی است، اما انحنای سطر چهارم کم‌تر است.

پس از سطر سوم که بیشترین تنش و پیچیدگی را داشت، سطر چهارم نقش فرود بعد از فراز و پایان‌بندی اثر را دارد. در این سطر نیز پیکره‌ها تا حدی دفرمه شده‌اند. جدای از طول و انحنای زیاد «ش»، انتهای آن نیز بالاتر از حد معمول است و دایرهٔ «ش» با زاویهٔ بازتر از معمول به آن متصل شده است. هم‌چنین «ا» در «صفا» قوس زیادی دارد و به سمت راست مایل شده است. در کلمهٔ «ترسد»، اجرای «تر» در بالا، باعث شده تا زیر «سد» فضای منفی زیادی داشته باشد که با نقطه‌های زیر کشیدهٔ «سد» نیز، این فضا پر نشده است. در سطر میرعلی (تصویر ۱۶) ویژگی‌های سه سطر پیش تکرار شده است. انحنای کرسی کم است. ابتدای سطر از انتهای آن بالاتر است و چیدمان پیکره‌ها با دقت و در جای مشخص در نسبت با کرسی انجام شده است. سطر چهارم نیز بر اساس دید افقی طراحی و اجرا شده است.

جدول ۸- سطر سوم در حالت افقی.

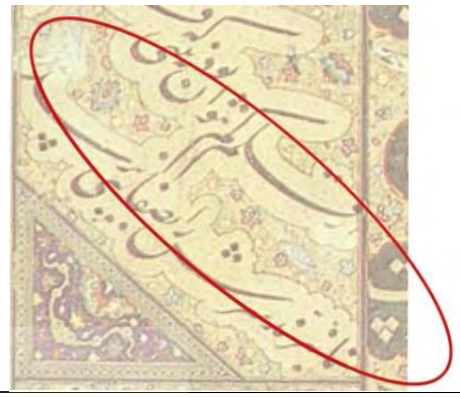


تصویر ۱۵- سطر چهارم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)



تصویر ۱۶- سطر چهارم چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

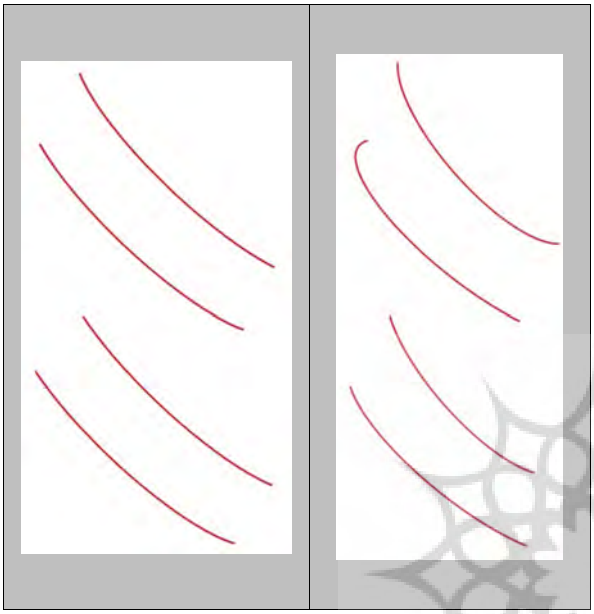
جدول ۹- سطر سوم در حالت مورّب.



تصویر ۱۸- بالا. سطر چهارم چلیپای سلطانعلی. مأخذ: (مرقع گلشن)

تصویر ۱۸- پایین. سطر چهارم چلیپای میرعلی. مأخذ: (کلکسیون سلطنتی انگلستان)

جدول ۱۰- ساختار چلیپا.



تصویر ۱۹- چلیپای سلطانعلی مشهدی.

تصویر ۲۰- چلیپای میرعلی هروی.

## در حالت مورّب (دید نهایی)

سطر چهارم هر دو چلیپا در حالت مورّب در جدول (۹) آمده است. سطر سلطانعلی (تصویر ۱۸) همانند سطرهای پیش، بر اساس حالت مورّب طراحی شده است. دفرماسیون‌های پیکره‌ها با توجه به این حالت بسیار دقیق انتخاب شده است. به‌طور مثال بالاآمدگی انتهای «ش» کشیده نقش تکیه‌گاه را برای «را» دارد. هم‌چنین انحنای «ا» در «بصفا» علاوه بر این که با دم «م» هماهنگ و سازگار شده، با در زیر «م» قرارگرفتن آن، اتصال دو سطر و پیوستگی آن‌ها نیز تقویت شده است. گویی در سطر سوم دو مسیر برای ادامه وجود دارد؛ مسیری که ادامه‌ی سطر است و مسیری که از طریق دم «م» در «قلم» و «کم» به سطر چهارم می‌رسد. اجرای «نر» در کلمهٔ «نرسد» نیز در این حالت علاوه بر این که ارتباط «بصفا» و «کم» را تقویت و تأکید کرده است، امتداد «سد» را افزایش داده تا با «ش» کشیده هماهنگی بیشتری پیدا کند. ضمن این که رفتار این سطر با لچکی پایین هماهنگ و آرام است. رفتاری که در مقایسه با نسبت سطر اول و لچکی بالا بسیار متفاوت است. سطر میرعلی (تصویر۱۸) هم‌چون سه سطر پیش، ساده اجرا شده است. نکتهٔ مهم در این سطر انحنای بیشتر ابتدای سطر است که تا حدی با دید مورّب سطر سازگار است. این حالت در سطر اول نیز اجرا شده است. بااین‌حال پیکره‌ها هم‌چنان استقلال خود را حفظ کرده‌اند. ارتباط این سطر با لچکی پایین نیز مشابه سطر اول با لچکی بالا کم تنش و تا حدی یکنواخت اجرا شده است.

## ساختار چلیپا براساس کرسی چهار سطر

بخش انتهایی این پژوهش به بررسی نحوهٔ قرارگیری کرسی‌ها در صفحه اختصاص دارد. ساختار هر دو چلیپا بر اساس نحوهٔ قرارگیری کرسی چهار سطر در کادر و هم‌چنین با حذف کلمات، لچکی‌ها و عناصر تزئینی در جدول (۱۰) آمده است. برای بررسی ساختار انتزاعی چلیپا باید به کادر صفحه و موقعیت کرسی‌ها در آن، توجه کرد. در چلیپای سلطانعلی (تصویر ۱۹) کادر صفحه مستطیل باریکی است که کرسی‌ها با شیب زیاد در آن قرار گرفته‌اند. با این‌که بیضی کرسی سطر اول و سوم یکی است، اما مقطعی که از هر بیضی انتخاب شده متفاوت است. این مورد در ارتباط با

سطر دوم و چهارم نیز صدق می‌کند. در این مورد نیز دو مقطع متفاوت از یک بیضی برای کرسی‌ها انتخاب شده است. میزان انحنای دو سطر بالایی بیشتر است. در نتیجه طول آن‌ها نیز بیشتر است. مجموعهٔ این ویژگی‌ها سبب شده تا کرسی‌ها در صفحه باعث ایجاد تعادل در فضاهای منفی بین کرسی‌ها و اطراف صفحه شوند. ارتباط صحفه و کرسی‌ها پیچیده است و می‌توان صفحه و کرسی‌ها را به‌تنهایی در حکم اثری مستقل لحاظ کرد. در مقابل ساختار چلیپای میرعلی هروی (تصویر۲۰) یکنواخت است و حالتی ایستا دارد. با توجه به این که بیضی کرسی هر چهار سطر یکی بوده، انتخاب مقطع بیضی برای تمامی سطرها نیز بسیار شبیه است. نتیجه این‌که میزان انحنای سطرها و طول آن‌ها تقریباً برابر است و سطرها با هم موازی‌اند. در مورد ساختار چلیپای میرعلی، همان‌طور که دیده می‌شود، کاملاً در خدمت پیکره‌ها عمل می‌کند و تنها برای چیدمان و سامان‌دهی به آن‌ها لحاظ شده است و نمی‌توان اثری مستقل به حساب آورد.

## نتیجه

سلطانعلی مشهدی (درگذشت ۹۲۶ ه.ق) و میرعلی هروی (درگذشت ۹۵۱ ه.ق) از بزرگ‌ترین خوشنویسان سدهٔ نهم و دهم هجری هستند که تأثیر تعیین‌کننده‌ای در مسیر و قالب چلیپا پس از خود داشتند. میرعلی هروی در زمانی ظهور کرد که سیطرهٔ سلطانعلی در مشهد و خراسان و ماوراءالنهر تمام و کمال بود. لذا او نیز تحت نفوذ سلطانعلی بوده است. با همهٔ این احوال، او در زمان پختگی مسیری متفاوت را پیمود و شیوه و سبکی شخصی را پدید آورد که پس از او توسط شاگردانش دنبال شد. در مقایسهٔ این دو استاد بزرگ، گاه سلطانعلی را بر میرعلی برتری داده‌اند و گاه برعکس؛ اما تاکنون ویژگی‌های آثار آن‌ها به‌طور مبسوط و با مصداق مشخص مورد مقایسه قرار نگرفته است. این پژوهش که با هدف بررسی نحوهٔ کرسی‌بندی چلیپا در آثار سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی انجام شد، چلیپایی مشابه که شعر یکسانی داشت انتخاب شد. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که رویکرد و نگاه سلطانعلی به چلیپا، کل‌نگر و بر اساس دید نهایی بوده است. به عبارت دیگر طراحی پیکره‌های نستعلیق، با توجه به حالت مورّب و دید نهایی چلیپا انجام شده است. هر سطر در عین این که در حالت افقی نوشته شده، اما دید مورّب سطر را نیز در نظر گرفته شده و در نتیجه سطر پرسپکتیوی پیچیده ساخته که یادآور پرسپکتیو مثالی و چند منظری نگارگری‌های دورهٔ تیموری است. همین ویژگی در طراحی حروف و کلمات سبب شده تا آن‌ها دفرمه شوند. از این نظر نستعلیق سلطانعلی بر اساس حسن تشکیل و حسن وضع تخطی‌ناپذیر شکل نگرفته؛ بلکه حروف و کلمات بر اساس ویژگی‌های هر سطر تفاوت آشکاری دارد. هم‌چنین بسته به جایگاه هر کلمه یا حرف در سطر، چرخشی در اجرای آن‌ها وجود دارد. حروف و کلمات ابتدای سطر مایل به راست و حروف و کلمات انتهای سطر عمودتر اجرا شده‌اند. ویژگی دیگر چیدمان پیکره‌ها این است که قسمت‌های ضخیم یا اصطلاحاً قوت پیکره‌ها در یک راستا قرار گرفته‌اند و سطر کرسی قوت ساخته است. کرسی یا از میان قوت یک پیکره عبور کرده یا این‌که قوت‌های یک پیکره در زیر یا بالای کرسی با آن مماس شده‌اند و تجمعی از قوت‌ها در اطراف کرسی ایجاد شده است. نکتهٔ دیگر این که کرسی هر چهار سطر چلیپای سلطانعلی منحنی است که مقطعی از یک بیضی است. الگوی بیضی سطر اول و سوم یکسان و الگوی بیضی سطر دوم و چهارم نیز یکسان است اما در هر سطر، مقطعی که از بیضی انتخاب شده مختص همان سطر است و در سطرهای دیگر تکرار نشده است. هم‌چنین نحوهٔ قرارگیری کرسی‌ها در صفحه به نحوی است که می‌توان آن را اثری مستقل در نظر گرفت. ارتباط کرسی‌ها، صفحه و کادر چندلایه و پیچیده است به نحوی که کرسی‌ها باعث ایجاد تعادل فضای منفی اطراف و بین کرسی‌ها شده‌اند. هم‌چنین با توجه به این که کادر مستطیلی باریک است، کرسی‌ها در صفحه با زاویهٔ تند قرار گرفته‌اند و با فرم کادر سازگار هستند. در مقابل، چلیپای میرعلی هروی ویژگی‌های کاملاً متفاوتی دارد. میرعلی جزءنگر است و هندسه‌ی حروف و کلمات را بر اساس حسن تشکیل و حسن وضع قاعده‌مند دنبال کرده است. تأکید بر خلوص فرم تک‌تک حروف و کلمات، استقلال آن‌ها از زاویهٔ دید مورّب و چیدمان دقیق، تعریف شده و تکرارشوندهٔ آن‌ها باعث شده تا چلیپای او ویژگی‌های دیگری پیدا کند.

در چلیپای میرعلی کادر مستطیل به حالت مورّب قرار گرفته و سطرها در دید افقی اجرا شده و در نهایت صفحه به حالت اول بازگردانده شده است. اجرای چلیپا مستقل از دید نهایی است و پیکره‌ها مستقلاً و بر اساس قواعد طراحی و اجرا شده‌اند. کرسی هر چهار سطر منحنی و مقطعی از یک بیضی است. الگوی بیضی هر چهار سطر یکی است و فاصلهٔ آن‌ها از یکدیگر، دوبه‌دو برابر است. طول و انحنای هر چهار کرسی تقریباً یکی است و کرسی‌ها با هم موازی‌اند. چیدمان کرسی‌ها در صفحه به‌صورت یکنواخت است و تنها نقش کرسی‌ها کمک به چیدمان دقیق پیکره‌ها است. نتیجه این که چلیپای سلطانعلی مجموعه‌ای است پیوسته که عناصر چلیپا اعم از حروف و کلمات، کرسی‌ها، کادر، فضای مثبت و منفی و لچکی‌ها در خدمت خلق فضایی منسجم هستند، اما چلیپای میرعلی متمرکز روی پیکره‌ها و میزان خلوص و صیقلی بودن مفردات است. پیکره‌ها مستقل از عناصر دیگر عمل می‌کنند. حسن تشکیل حروف و کلمات بر اساس هندسهٔ دقیق شکل گرفته و حسن وضع در چلیپا قاعده‌مند است و بر اساس کرسی‌های تکراری و مشابه انجام شده است.

### فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۳)، خوشنویسی در قلمرو مکتب هرات: دوره پیشین (با تأکید بر خط نستعلیق)، *ماه هنر*، شماره ۶۹ و ۷۰، صص ۲۴-۳۷.

آشتیانی، سید جلال‌الدین (۱۳۷۵)، میرعلی هروی خوشنویس صوفی مشرب، فصلنامه *هنر*، شماره ۳۱، صص ۱۶۳-۱۸۲.

اسحاق‌زاده، روح‌الله؛ صادقیان، حمید، و روحانی اصفهانی، الهام (۱۳۹۷)، مقایسهٔ ارتباطات بصری در خط نستعلیق بین دو شیوهٔ صفوی و معاصر (میرعماد و امیرخانی)، نشریه *هنرهای زیبا*، شماره ۲، صص ۳۵-۴۶.

اقبال آشتیانی، عباس(۱۳۲۳)، هنرمندان و آثار هنری: میرعلی هروی کاتب

سلطانی، *یادگار*، شماره ۳، صص ۱۷-۳۱.
ایران‌پور، امین؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۲)، ارتباط دست‌برتری با مبانی حرکتی در خط نستعلیق، *نگره*، شماره ۲۸، صص ۱۵-۲۶.
بیانی، مهدی (۱۳۶۲)، *احوال و آثار خوشنویسان*، علمی، تهران.
جباری، صداقت (۱۳۸۷)، تکوین و تطور خط نستعلیق در سدهٔ هشتم و نهم هجری قمری، نشریه *هنرهای زیبا*، شماره ۳۳، صص ۷۷-۸۴.
حسینی رشتخوار، سیده فرشته؛ قلیچ‌خانی، حمیدرضا، و نعمتی بابای‌لو، علی(۱۳۹۶)، مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ خوشنویسی چلیپایی مشابه از میرزاغلامرضا اصفهانی و غلامحسین امیرخانی، *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۱۴، صص ۱۷-۲۹.
رجبی، محمدعلی (۱۳۹۴)، تبیین وجوه معنوی خوشنویسی با تأکید بر *رسالهٔ صراط‌السطور* سلطانعلی مشهدی، *نگره*، شماره ۳۵، صص ۱۸-۳۱.
رضوی‌فرد، حسین؛ پورمند، حسن‌علی (۱۳۹۶)، تحلیل و بررسی سبک‌های نستعلیق قدما، *مبانی هنرهای تجسمی*، شماره ۴، صص ۵۳-۷۰.
شفیعی سرارودی، مهرنوش؛ کرمی، نورالدین (۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی ساختار دو چلیپای خط از میرعمادالحسنی سیفی قزوینی و محمد اسعدالیساری، *پژوهش هنر*، شماره ۹، صص ۲۷-۳۶.
شوشتری، قاضی نورالله (۱۳۷۷)، *مجالس‌المؤمنین*، ج. ۲، اسلامیه، تهران.
شهیدانی، شهاب (۱۳۹۸)، *تحولات خوشنویسی عصر صفوی با تکیه بر آثار و احوال علیرضا عباسی*، دانشگاه اصفهان، اصفهان.
فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲)، *اطلس خط*، مشعل، اصفهان.
فلسفی، امیراحمد (۱۳۸۵)، *نگاهی به ترکیب در نستعلیق*، یساولی، تهران.
قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۰)، تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوهٔ میرعماد، *فرهنگ اصفهان*، شماره ۲۰، صص ۸۲-۸۷.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*، فرهنگ معاصر، تهران.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، بنیادپژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد.
مرقع گلشن، موزه هنرهای تزئینی، به نقل از مرقع رنگین ۲ (۱۳۷۸)، *منتخبی از آثار نفیس خوشنویسان بزرگ ایران تا نیمه قرن چهاردهم*، انجمن خوشنویسان ایران، تهران.
مشهدی، سلطانعلی (۱۳۹۹)، *صراط‌الخط (صراط السطور)*، مصحح: علی صفری آق‌قلعه، حکیمه شریعت‌نیا، میراث مکتوب، تهران.
نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۱۷)، *تذکره نصرآبادی*، ارمغان، تهران.
هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۳)، *سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار*، مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری (متن)، تهران.
https://www.rct.uk/collection/themes/publications/eastern-encounters/verses-of-persian-poetry-by-muhammad-husayn-0

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# Comparison of a Similar Chalipa Seating Method by Sultan Ali Mashhadi and Mir Ali Heravi*

**Mohammad Mahdi Ghaderian[1], Shahab Shahidani**[2], Alireza Mohammadi Milasi[3]**

[1]Master of Painting, Department of Painting, Sepehr Higher Education Institute of Isfahan, Isfahan, Iran.

[2]Assistant Professor, Department of History and Archeology, Faculty of Literature and Human Sciences, Lorestan University, Khorramabad, Iran.

[3] Assistant Professor, Department of Graphic, Sepehr Higher Education Institute, Isfahan,Iran.

(Received: 27 Nov 2021, Accepted: 13 Jun 2022)

Sultan Ali Mashhadi and Mir Ali Heravi are among the most famous Nasta'liq writers in the history of calligraphy who have had influential innovations in the geometric structure of Nasta'liq and the cross form. Mir Ali's relationship with Sultan Ali is important in two ways. Firstly, the emergence of Mir Ali Heravi coincides with the complete domination of Sultan Ali Mashhadi throughout Khorasan so that his students were practicing calligraphy in Mashhad and other parts of Khorasan and Transoxiana, and Mir Ali, who lived in Herat, Mashhad, and Bukhara, was certainly influenced by Sultan Ali. The second important point is that Mir Ali was a student of Zineuddin Mahmoud, a direct student of Sultan Ali. Therefore, recognizing the similarities and differences between the works of these two masters of calligraphy leads to a better understanding of the developments of Nastaliq. This study aims to investigate the formal structure of two similar chalipas from Sultan Ali Mashhadi and Mir Ali Heravi, focusing on how they are seated. The method of collecting information is desk-based and has been done with a descriptive-analytical approach. Among the works of these two calligraphers, chalipas whose authenticity is not in doubt were examined and two chalipas with the same text and different compositions were used. The reason for choosing these two chalipas was the existing similarities and the differences, which makes possible a better comparison. The results show that in both chalipas, the seat of all rows is curved, which can be considered as a cross-section of an ellipse, with the difference that in Sultan Ali's chalipa, the oval pattern of the first and third-row seats is the same and the oval pattern of the second and fourth rows is the same. In the Mir Ali's chalipa, the oval pattern of each of the four lines is the same.

In both chalipas, the arrangement of the figures is done according to the curvature of the seat in each row, but the effect of the figures is more than the curvature of the seat in Sultan Ali's chalipa. So that the figures are rotated relative to the vertical axis and in some cases are deformed. In chalipa of Mir Ali, figures are regular and carefully executed. Letters and words are executed repeatedly and according to defined rules.

Sultan Ali's chalipa is designed based on the oblique and final view; In other words, the chalipa is performed with a horizontal view and in line with the calligrapher's view, but during the performance, the final and diagonal view of the chalipa is also considered, which creates a complex and two-point perspective, while in Mir Ali's chalipa, each line is designed with a horizontal view and the final view is not considered. Sultan Ali's chalipa is designed based on the holistic view and the components serve the whole of the chalipa, but Mir Ali's chalipa is partisan and the components have their own independence.

**Keywords**

Nastaliq Script, Chalipa, Seating, SultanAli Mashhadi, Mir Ali Heravi.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Comparison of seating opportunities and developments in the Nastaliq Crucifix form (chalipa) from the Timurid to the Safavid Period" under the supervision of second and third authors at the Sepehr University of Isfahan.

**Corresponding Author: Tel: (+98-913) 4223601, Fax: (+98- 66) 33120106, E-mail: shahidani.sh@lu.ac.ir