Iranian Journal for the History of Islamic Civilization
University of Tehran
Faculty of Theology and Islamic Studies
Print ISSN: 2228 - 7906
Online ISSN: 2645 - 5110

An Analysis of Nastaʿliq Calligraphy Styles, The Tabriz School of the Turkmen Dynasty

Esmail Hassanzadeh[1]✉, zekrollah mohammadi[2]

1. Corresponding Author, Associate professor Department of History, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (e.hassanzadeh@alzahra.ac.ir)
2. Associate Professor, Department of History, Faculty of Literature, AlZahra University, Tehran, Iran (Ze.mohammadi@alzahra.ac.ir)

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23 August 2024
Received in revised form: 10 March 2025
Accepted: 03 April 2025
Published online: 16 November 2025

Keywords:
Aq Qoyunlou,
Tabriz,
Turkmen,
Calligraphy,
Shiraz,
Qara Qoyunlou,
Herat

ABSTRACT

Art in the post-Ilkhanid period, alongside religion, became an element of identity and legitimization for governments. The advancement of calligraphy and miniature painting, alongside other arts, led to dynamism in society, creating diversity and multiplicity within the framework of a Mongol-Turkic and Iranian identity. The Shiraz school of calligraphy under the Al Injou and Al Muzaffar in the 8th century pioneered this movement. Baghdad and Tabriz under the Jalayirids achieved innovation by combining the legacy of Shiraz and the ingenuity of Tabriz. The Nastaʿliq script was the manifestation of this dual mixture, reaching its peak in Tabriz. With the forced migration of Tabrizi artists to Samarqand and Herat, the artistic center also shifted its location. With the rise to power of the Qara Qoyunlou and Aq Qoyunlou rulers, the Turkmen school of calligraphy regained strength with its distinct characteristics. This research, using a historical-analytical method, identifies the variety of Nastaʿliq calligraphy types within the Turkmen domain. Based on the lineage of the script, six parallel currents of calligraphy activity were identified, which, according to the master-head, can be referred to as the:"Khwarazmi Style", "Abd al-Hayy Astarabadi Style", "Khalvati Tabrizi Style", "Harawiyan Style", "Azhar Tabrizi Style" & "Miscellaneous Style". There were competitions and collaborations between these styles. This typology is based on specialized aspects of script recognition and the master-student relationship. The present research demonstrates that the Turkmen period cannot be overlooked due to the brevity of its political rule. The article's objective is to show the continuation of the calligraphy tradition beyond the borders and court of the Timurids. The progress of calligraphy during these dynasties is comparable to the progress of the Timurid and Safavid periods. Furthermore, the main origin of the Timurid School of calligraphy was the western provinces of Iran, which was transferred to the Turkmens somewhat unchanged and later, provided the basis for the formation of the Safavid School. However, the position of the Turkmen school should not be reduced merely to an intermediary and transitional tool; rather, it added to the aesthetics and subtlety of the penmanship.

Cite this article: Hassanzadeh, E. & mohammadi, Z. (2025). An Analysis of Nastaʿliq Calligraphy Styles, The Tabriz School of the Turkmen Dynasty. *Iranian Journal for the History of Islamic Civilization*, *58*(1), 28-53. DOI: 10.22059/jhic.2025.381289.654514

© The Author(s).
DOI: 10.22059/jhic.2025.381289.654514

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی
شاپا چاپی ۲۲۲۸-۷۹۰۶
شاپا الکترونیکی ۲۶۴۵-۵۱۱۰

تحلیلی بر شیوه‌های خوش‌نویسی نستعلیق؛ سبک تبریز مکتب ترکمانان

اسماعیل حسن‌زاده[1]✉، ذکرالله محمدی[2]

1. نویسندهٔ مسئول، دانشیار ،گروه تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران. رایانامه: e.hassanzadeh@alzahra.ac.ir

2. دانشیار گروه تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران. رایانامه: ze.mohammadi@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت:
1403/06/02

تاریخ بازنگری:
1403/12/20

تاریخ پذیرش:
1404/01/14

تاریخ انتشار: 1404/08/25

کلید واژه‌ها:
آق‌قویونلو، تبریز، ترکمانان، خوش‌نویسی، شیراز، قراقویونلو، هرات.

چکیده

هنرِ دورهٔ پسا‌ایلخانی در کنار دین، به عنصر هویت و مشروعیت‌بخش حکومت‌ها تبدیل شد. پیشرفت هنر خوش‌نویسی و نگارگری در کنار سایر هنرها، جامعه را با پویایی روبه‌رو ساخت و نوعی تکثر و تنوع را در قالب هویت مغولی – ترکی و ایرانی ایجاد کرد. مکتب خوش‌نویسی شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر در سدهٔ هشتم، پیشگام شد و بغداد و تبریز جلایری نیز با ترکیب میراث شیرازیان و نبوغ تبریزیان به نوآوری رسید.

خط نستعلیق، تجلی آمیزهٔ دوگلنهٔ بالا بود که در تبریز به‌اوج خود رسید و با کوچ اجباری هنرمندان تبریزی به سمرقند و هرات، کانون هنری نیز تغییر موقعیت داد. با قدرت‌گیری حکمرانان قراقویونلو و آق‌قویونلو، مکتب خوش‌نویسی ترکمان باویژگی‌های خاص، بار دیگر قوام گرفت. این پژوهش، به روش تحلیل تاریخی به شناسائی تنوع سنخ‌های خوش‌نویسی نستعلیق در قلمرو ترکمانان پرداخته و با توجه به سلسله‌نسبِ خط، فعالیت شش جریان خوش‌نویسی را به‌موازات هم شناسایی کرده است که با توجه به استاد سرشاخه، می‌توان به «شیوهٔ خوارزمی»، «شیوهٔ عبدالحی استرآبادی»، «شیوهٔ خلوتی‌تبریزی»، «شیوهٔ هرویان»، «شیوهٔ اظهر تبریزی» و «شیوهٔ متفرقه» اشاره کرد. رقابت‌ها و همراهی‌هایی بین این شیوه‌ها وجود داشت. این سنخ‌شناسی بر اساس جنبه‌های تخصصی خط‌شناسی و استاد – شاگردی تنظیم شده است. پژوهش حاضر نشان داده است که نمی‌توان دورهٔ ترکمانی را به سبب کوتاهی حاکمیت سیاسی نادیده گرفت. هدف مقاله، نشان‌دادن تداوم سنت خوش‌نویسی فراتر از مرزها و دربار تیموریان است. پیشرفت خوش‌نویسی در سلسله‌ها، با پیشرفت دورهٔ تیموری و صفوی برابری می‌کند. درضمن، منشأ اصلی خوش‌نویسی مکتب تیموری، ولایات غرب ایران بود که تاحدودی بدون تغییر به ترکمانان منتقل شد و سپس زمینهٔ شکل‌گیری مکتب صفوی را ایجاد کرد. البته، جایگاه مکتب ترکمانان را تنها نباید به میانجی‌گری و ابزار انتقالی تقلیل داد، بلکه بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی و ظرافت قلم نیز افزوده است.

استناد: حسن‌زاده، اسماعیل و محمدی، ذکرالله (1404). تحلیلی بر شیوه‌های خوش‌نویسی نستعلیق؛ سبک تبریز، مکتب ترکمانان. *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*، *58*(1)، 28-53. DOI: 10.22059/jhic.2025.381289.654514

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

DOI: 10.22059/jhic.2025.381289.654514

مقدمه

تشخیص و تفکیک هنر دورهٔ ترکمان از تیموری در سدهٔ نهم هجری، به سبب پیچیدگی مسائل سیاسی، سیالیت آن و جابه‌جایی سریع مرزها عملاً دشوار است. با ناپایداری مرزها، هنرمندان نیز جابه‌جا می‌شدند و به‌دلخواه و گاهی ناگزیر سرزمین خود را ترک می‌کردند و به کانون‌های امن اطراف می‌رفتند. امیر تیمور و شاهرخ، تعداد زیادی از هنرمندان سراسر منطقهٔ ویژهٔ تبریز، بغداد و شیراز را به سمرقند منتقل کردند. با مرگ شاهرخ و بروز فضای ناامن درخراسان، هنرمندان به‌کانون امن، یعنی تبریز، تحت فرمانروایی جهان‌شاه قراقویونلو رهسپار شدند. شیراز زیر حکمرانی پیربداق نیز محل مناسبی برای فعالیت هنرمندان شد. با قدرت‌گیری ابوسعید و حسین بایقرا، بار دیگر هرات به جذب هنرمندان سراسر ایران مبادرت ورزید، ولی همچون دورهٔ تیمور و شاهرخ تنها سمرقند و هرات نبود که کانون هنرپرور به شمار می‌رفت؛ دربار تبریز، تحت حکمرانی حسن پادشاه و سلطان یعقوب، نیز کانون امنی برای گسترش هنر بود. برای جلب و جذب هنرمندان، نوعی رقابت بین فرمانروای ترکمنی و تیموری به وجود آمده بود. وقتی هنرمندی، به هر دلیل، مورد عنایت دربار تبریز نبود، حتماً جایگاه مناسبی در دربار هرات، استانبول یا هند پیدا می‌کرد. برعکس، وقتی هنرمندی از هراتیان منزجر می‌شد، بدون دغدغه در تبریز و کانون‌های دیگر جایگاهی می‌یافت و هنرمندی که به هر دلیل، از سوی دربار رقیب دعوت یا با وی مکاتبه می‌شد، مورد سوءظن واقع نمی‌شد. رفت‌وآمد هنرمندان و بازگشتشان به دیارخود، امری طبیعی قلمداد می‌شد؛ برای نمونه، وقتی مولانا بنائی از دربار هرات منزجر شد، به تبریز آمد و مدتی بعد به هرات بازگشت و پس از سقوط تیموریان هرات به دربار شیبانیان رفت. این رفت‌وآمدها موجب شد که کانون‌های علمی و هنری نیز همراه هنرمندان جابه‌جا شود؛ بنابراین نوعی دشواری تشخیص در تعیین سبک و شیوهٔ استادان صاحب‌قلم به وجود آمده بود.

گاهی استاد نقّاشی یا خوش‌نویسی به شاگردان خاصّ خود اجازه می‌داد که نقاشی یا خطشان را به نام استاد منتشر کنند. وقتی شاگرد به دربار دیگر منتقل می‌شد آثار او به نام کانون جدید شناخته می‌شد. دربارهٔ نگارگری و خوش‌نویسی برخی از هنرمندان از هرات شاهرخی به شیراز ابراهیمی یا از هرات بوسعیدی به شیراز پیربداقی یا تبریز جهان‌شاهی نقل مکان می‌کردند. در این جابه‌جایی، سبک هرات در نقاشی یا خط به این کانون‌ها وارد می‌شد یا برعکس، وقتی ابراهیم تیموری در شیراز به‌حمایت از هنرمندان پرداخت، سبک هنر اینجوی فارس را به خراسان سرایت داد، همچنین سبک جلایری بغداد و تبریز به شیراز و هرات سرایت داده می‌شد. در هنر خوش‌نویسی بسیاری از خوش‌نویسان تبریزی، تحول خط را در سمرقند و هرات رقم زدند. وقتی شاگردان آن‌ها به تبریز وارد شدند با سبک موجود در تبریز آشنایی یافتند و سعی کردند دو سبک را باهم ادغام نمایند. به نظر می‌رسد، سنت ادغام هنری، خواه در نقاشی یا خط یا دیگر هنرها، موجب شده بود تا مکاتب یا اسلوب خاص آن منطقه ایجاد شود؛ برای نمونه با تغییر خط «رقاع»، تعلیق به وجود

آمد و با ترکیب نسخ و تعلیق «نستعلیق» ایجاد شد.

مسئلهٔ دیگر، بحث روند تدریجی تکامل یک اثر هنری در چند دربار مختلف، اعم از تیموری و ترکمنی بود. برای نمونه می‌توان به کتاب خمسهٔ نظامی اشاره کرد که برای نخستین‌بار، بابرمیرزا تیموری به اظهر تبریزی دستور داد تا به کتابت آن بپردازد، اما عمر او کفایت نکرد. با سقوط هرات به دست قراقویونلوها، این نسخهٔ ناقص به دست پیربداق افتاد. او خوش‌نویسان و نگارگران را برای تکمیل آن گماشت، اما شورش و در پی آن قتل او، اثر باز هم ناتمام ماند. اثر ناقص، این‌بار به دست سلطان خلیل و یعقوب آق‌قویونلو رسید. کتابت آن را به انیسی و نگارگری‌اش را به استاد شیخی «مانی ثانی» و درویش‌محمد «ثانی مانی» سپردند، اما موفق نشدند تکمیل و اتمام این کار را ببینند. سرانجام، نگارش و نگارگری این اثر ماندگار در زمان شاه اسماعیل صفویه به پایان رسید (Thackston, 2014, 50). بدیهی است در بازهٔ زمانی حدوداً پنجاه‌ساله و تکامل تدریجی یک اثر، سنت‌ها در هم تداخل می‌کرد و به‌نوعی به هم‌نشینی در یک مجموعه می‌انجامید؛ به سخنی دیگر، خط و نگاره‌ها با سبک‌های متفاوت در یک مرقّع قرار می‌گرفت. این مسئله، تشخیص و تفکیک سبک‌ها و شیوه‌ها را دشوار می‌نمود.

خوشبختانه در سال‌های اخیر، مطالعات ترکمان‌شناسی در تاریخ هنر بیش از تاریخ سیاسی گسترش یافت و پژوهشگران خارجی و ایرانی در شناخت مکتب ترکمانان در خط و نقاشی تلاش‌های زیادی کرده‌اند. رویکرد پژوهشگران هنر، بیشتر با وجوه نسخه‌شناختی و اجرای هنری خطوط مرتبط بوده و به هیچ وجه خوش‌نویسی مکتب ترکمان، چندان مورد عنایت نبوده است؛ از این‌رو پژوهش حاضر، ضمن ارائهٔ سنخ‌شناسی از روند خوش‌نویسی مکتب ترکمان، به خاستگاه خوش‌نویسان، تفاوت‌ها و شباهت‌های خوش‌نویسی ترکمان نیز توجه کرده است. سلسله‌های ترکمن به سبب واقع‌شدن بین دو حکومت بزرگ تیموری و صفویه، چندان مورد توجه واقع نشده است. در مقایسهٔ مکتب خوش‌نویسی ترکمان تأثیر کمتری از مکتب تیموری بر مکتب خوش‌نویسی صفویان نداشته است. سنخ‌های شناسایی‌شده، رویکرد زیبایی‌شناسی خاصی دارند که به سبب طولانی‌بودن متن از پرداختن به آن خودداری شد.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات هنر اسلامی، به‌ویژه خوش‌نویسی و نگارگری، مدیون پژوهش‌های اروپائیان در نیمهٔ دوم قرن

بیستم، به‌ویژه رابینسن (1958)[1]، سئوجیک (1971)[2]، کنبای (1999)[3]، استوارت کری ولش (1373)[4]، ماری شیمل[5] و دیگران است. در این آثار (به‌جز اثر شیمل)، خوش‌نویسی ذیل نگارگری بررسی شده است. روند مطالعات هنر اسلامیِ دهه‌های اخیر، به‌سرعت مورد توجه ویژهٔ پژوهشگران خارجی و ایرانی واقع شد. در میان ایرانیان باید فضل تقدم در این زمینه را متعلق به مهدی بیانی با کتاب پرنفوذ *احوال و آثار خوشنویسان* (1363)؛ حبیب‌الله فضائلی با نگارش آثار *اطلس خط* (1350) و *تعلیم خط* (1356) دانست. با انتشار رساله‌های خوش‌نویسی به عنوان منابع اصلی، مانند *تحفه‌المحبین* سراج شیرازی، *مجموعه رسائل کتاب آرائی در تمدن اسلامی* نجیب مایل هروی (1372)، *مرقّعات دورهٔ تیموری، ترکمان و صفوی* از سوی تکستون (2014)[6]، محتوای پژوهش‌های خوش‌نویسی به‌سرعت متحوّل شد. مقالهٔ تخصصی یوشیفوسا سه‌کی (1386)[7] با عنوان«آثار خوش‌نویسی در دو مرقّع سلطان یعقوب محفوظ در توپقاپی سرای استانبول»، در توضیح دو مرقّع مزبور، مهم‌ترین تلاش در زمینهٔ خوش‌نویسی مکتب ترکمان است. سه‌کی تلاش دارد تا اسامی خوش‌نویسان موجود در این دو مرقّع را روشن سازد و با تعدادی از اسامی روبه‌رو شد که شناخت چندانی از آنان در دست نیست. اسامی مشابه خوش‌نویسان موجب شد که شناسایی سه‌کی نیز چندان موفق به نظر نرسد.

پرکارترین پژوهشگر ایرانی در این زمینه، یعقوب آژند است که آثار متعددی تولید کرد.[8] از میان آثار متنوع او، دو مقالهٔ «مکتب ترکمان تبریز» (1397) و «مکتب ترکمان شیراز» (1398) به خوش‌نویسی مکتب ترکمان پرداخته است. در آثار آژند، همچون اغلب پژوهشگران، نگارگری بر خوش‌نویسی غلبه دارد. او بیشتر در مقام پژوهشگرِ نگاره‌ها مطرح شده است تا خوش‌نویس. دیگر پژوهش‌های آژند بیشتر متوجه تیموریان و صفویان است و هنر ترکمان در حاشیهٔ این آثار قرار گرفته است. اما تعداد زیاد اسامی

1. Robinson (1958)
2. به رسالهٔ دکتری سئوجیک به‌طور مستقیم دسترسی نیافتیم. قسمت‌هایی از آن در مقالهٔ اتلیگان اوکای سوای، پژوهشگر ترک، مطالعه شد. آدرس رساله در فهرست گنجانده شده است. مشخصات مقالهٔ اتلیگان به شرح زیر است:
Atilgan, Okay Seay (2015). Xv yuzyila Iran ve ceverisinde gelisen Minyatur Usluplari Uzerine bir etut, https://www.ayk.gor.tr,Uplouds, 2015/01, PDF, pp.347-364.
3. Sheila R.Canby (1999)
4. Stuart Cary Welch (1373)
5. Annemarie Schimmel
6. Thackston (2014)
7. Youshifusa SEKI (1386)
8. یکی از آثار آژند که به مسئلهٔ خوش‌نویسی تیموری و صفوی ارتباط مستقیمی دارد، به شرح زیر است: یعقوب آژند (1391)، *از کارگاه تا دانشگاه*، فرهنگستان هنر و مؤسسهٔ ترجمه و نشر آثار متین. هرچند خود اثر، مانند سایر آثار، بیشتر بر نگارگری متمرکز است، بیش از سایر آثارش از خوش‌نویسی سخن گفته است. سلسله‌مراتب استاد ـ شاگردی مکتب تیموری و صفوی را روشن کرده، اما از مکتب ترکمان سخنی نیامده است. باید گفت نگاره‌ها از خوش‌نویسی جذابیت بیشتری برای پژوهش دارند.

خوش‌نویسان، نشان می‌دهد که دورهٔ ترکمان، خوش‌نویسی بر نقاشی غلبه داشته است. تعداد معدودی از نقّاشان این دوره شناخته شده‌اند؛ در حالی که اسامی خوش‌نویسان زیاد است. مقالات پراکنده‌ای از سوی پژوهشگران نیز دربارهٔ خوش‌نویسی منتشر شده که به خوش‌نویسی مکتب ترکمان اشاراتی دارند؛ ولی در بیشتر پژوهش‌ها، مکتب ترکمان نادیده گرفته شده است. دربارهٔ خط نستعلیق باید از مقالهٔ کم‌مایهٔ «تکوین و تطّور خط نستعلیق در سدهٔ هشتم و نهم هجری» از صداقت جباری (1387) و مقالهٔ کم‌مایه‌تر «زیبائی‌شناسی خط نستعلیق شیوهٔ غربی و شیوهٔ شرقی قرن نهم هجری» از حامد توسلّی و مریم خرّمی (1398) یاد کرد. مقاله‌های منتشرشده، اغلب از منظر هنری نگریسته و سعی کرده‌اند با شاخص چگونگی نگارش حروف در شیوه‌های مکتب تیموری یا ترکمان به تحلیل بپردازند. برای نمونه توسلّی و خرّمی با ارائهٔ چند نمونهٔ محدود، سعی کرده‌اند زیبایی شیوهٔ شرقی بر غربی را اثبات کنند. آنان با نشان‌دادن کشیدگی بلند یا کوتاه حروف، مانند «الف یا ب یا ح» بر این باورند که زیبایی در شیوهٔ شرقی بیشتر است. این نظر بوداق منشی قزوینی است که خط مکتب تیموری را بر خط مکتب ترکمانی ترجیح می‌دهد. آنچه در این شیوه غایب است، بی‌توجهی به روند تکاملی خط یک خوش‌نویس در زمان طولانی است؛ یعنی خط خوش‌نویس ممکن است در بازهٔ زمانی ده سال با تغییر روبه‌رو شود. اثبات این مسئله و تعیین شیوه یا سبک این خوش‌نویسان، امری دشوار است. در پژوهش حاضر، نگارندگان از منظر تاریخی، نه هنری، به مسئله نگریسته و سعی کرده‌اند با توجه به سلسله‌نسب خط خوش‌نویسان و رابطهٔ استاد ـ شاگردی، مسئلهٔ گرایش‌ها و تنوع شیوه‌های درون مکتب ترکمان را شناسایی کنند. شناسایی گرایش‌های موجودِ درون مکتب ترکمان با این روش، مانع دیده‌شدن تفاوت‌های جزئی بین خوش‌نویسان در روند پژوهش نمی‌شود. برای نمونه، منابع بر متفاوت‌بودن خط دو برادر خوارزمی، یعنی عبدالکریم و عبدالرحیم اشاره دارند، ولی بررسی خط این‌دو، هیچ‌گاه تفاوت معناداری را نشان نمی‌دهند. خط آن‌ها با شیوهٔ عبدالحّی نیز این‌گونه است. اما منابع با عنایت به منشأ و خاستگاه، سلسله‌نسب خط او را در گرایش متفاوت نشان می‌دهند. به نظر می‌رسد، روش تاریخی بررسی سلسله‌نسب خط و رابطهٔ استاد ـ شاگرد بهتر از بررسی زیبائی‌شناسی خط می‌تواند گرایش‌های خوش‌نویسی درون مکتب ترکمان را نشان دهد.

با مفروض‌دانستن تنوع ذاتی هنر خوش‌نویسی و اینکه هرکس در خوش‌نویسی شیوهٔ خود را دارد، این پژوهش به دنبال شناسایی تنوع درونی مکتب خوش‌نویسی ترکمان است.

تفکیک خوش‌نویسی سدهٔ نهم به دو شیوهٔ «خراسانی» و «عراقی» در متون خوش‌نویسی ریشه دارد. در مرقّع‌های باقی‌مانده از دورهٔ تیموری و صفوی، استادان خراسان و عراق در رقابت با هم سعی‌داشتند اصول و روش ویژهٔ خود را آموزش دهند. این جدیت موجب شکل‌گیری دو مکتب خوش‌نویسی و شیوه‌های متفاوت درون هریک از آن‌ها شد، در حالی که این نوع تفکیک چندان رسا نیست و یادآور تقسیم‌بندی

دیوانیان و مورخان دورهٔ سلجوقی به دو بخش خراسانی و عراقی است. خراسانیان، راست دین و عراقیان، بددین و رافضی نامیده می‌شدند. اگر نگاه تاریخی داشته باشیم، بیشتر خوش‌نویسان خط نستعلیق، خاستگاه تبریزی و شیرازی دارند که در این نام‌گذاری بدان دقت نشده است. این دو شهر در جغرافیای عراق (عرب یا عجم) قرار نداشتند. در این دوره از عراق (عراق عجم)، خوش‌نویس برجسته‌ای ظهور نکرده یا نامشان برای ما باقی نمانده است. این تقسیم‌بندی ظاهراً تا دورهٔ تیموری، صفوی و ترکمن تداوم یافته و به کار گرفته شده است. برخی از پژوهشگران از مفهوم «شرقی» و «غربی» استفاده می‌کنند که به‌نظر این مفهوم‌بندی نیز کامل نیست. این مفهوم نیز بعدها وارد ادبیات هنری شده است که به‌نظر اصالت ندارد؛ بنابراین در این نوشته، مکتب ترکمان به سبک آذربایجانی (تبریزی) ـ فارسی (شیرازی) تقسیم شده و آن‌ها نیز به پنج شیوهٔ دارای اصالت سلسله‌نسب و یک گرایش بدون سلسله‌نسب تقسیم شده است. این دسته‌بندی از رسالهٔ *تحفة‌المحبین* سراج شیرازی (857ه.ق) اقتباس شده و در هند به نگارش درآمده که بر «شیوهٔ تبریز» و «شیوهٔ شیراز» تأکید کرده است. حتی از مکتب هرات و استادان آن نیز یاد نکرده است. شاید مکتب هرات به سبب نوپا بودن چندان نفوذی در محافل هنری هند در زمان تألیف کتاب نداشت؛ در حالی که شیوهٔ تبریز و شیراز از دورهٔ جلایری و مظفر وارد هند شده بود. تبریز در تولید آثار فاخر و شیراز در تولید خوش‌نویسی و نگارگری تجاری مطرح بودند. برای تحلیل نسب سلسله خط، ناگزیر به سابقهٔ تاریخی خوش‌نویسی اشاره می‌شود.

مکتب خوش‌نویسی تیموری خراسان: با محوریت شیوهٔ عبدالله صیرفی تبریزی و امیرعلی تبریزی

خوش‌نویسان خراسان، سلسله‌نسب خوش‌نویسی خود را به سید حیدر کنده‌نویس (جلی‌نویس) از شاگردان یاقوت مستعصمی و استادان ستّه خوش‌نویسی سدهٔ هشتم هجری قمری می‌رسانند. سید حیدر در میان خطوط، خط ثلث را بهتر از سایر خطها می‌نوشت و متخصص اصلی این خط بود. خواجه علی‌شاه، وزیر و خواجه غیاث‌الدین محمد، پسر رشیدالدین فضل‌الله همدانی، خود را از شاگردان سید حیدر می‌دانستند (منشی قزوینی، 1388: 110).

یوسف مشهدی از دیگر استادان خطوط ستّه بود. وی همچون سید حیدر مدت‌ها در خدمت یاقوت بود که بعد از مرگ او (676ه.ق) از بغداد به آذربایجان رفت و در تبریز مکتب یاقوت را آموزش داد و شیوهٔ خاص خود را داشت و از استادان برجستهٔ مکتب خوش‌نویسی تعلیقِ دورهٔ چوپانیان و جلایریان بود.

عبدالله صیرفی، فرزند خواجه محمود صرّاف تبریزی، شاگرد سید حیدر، ادامه‌دهندهٔ راه استاد در «اقلام ستّه» (خط‌های شش‌گانه) شد. می‌توان صیرفی را وارث شیوهٔ بغداد ـ تبریز جلایری دانست. به نظر می‌رسد بین یوسف مشهدی و سید حیدر که هردو از شاگردان یاقوت بودند، نوعی تفاوت سبک نگارشی وجود

داشت. صیرفی توانست سنت خوش‌نویسی دوگانهٔ مشهدی و سید حیدر را ترکیب و اسلوب جدیدی ایجاد کند. همچنین او خط تعلیق را برای نوشتن مکاتبات و کتاب‌ها گسترش داد. معاصرانش او را به سبب نوآوری سبکی، «یاقوت زمان» می‌نامیدند. صیرفی در کتیبه‌نویسی و کاشی‌تراشی استاد بود. بیشتر کتیبه‌های عمارات تبریزِ دورهٔ چوپانی و جلایری، به‌ویژه کتیبهٔ عمارت استاد و شاگرد، کتیبه‌های بیرون، درون و اطراف گنبد و سردرهای عمارت امیر چوپان سلدوزی، کتیبهٔ مدرسه دمشقیه و کتیبهٔ مسجد بلیانکوه در تبریز به‌خط اوست (منشی قمی، 1352: 22–24). گفتنی است که کتیبه‌ها را می‌توان با هر نوع خط از انواع خطوط اسلامی (محقق، ریحان، ثلث، نسخ، توقیع و رقاع) نوشت، امّا بیشترکتیبه‌ها به‌خط ثلث نوشته می‌شد؛ زیرا خط ثلث با کاشی‌کاری و طرح‌های نقّاشی و رنگ‌ها هماهنگی خاصی پیدا می‌کرد. خط ثلث درشت‌اندام با حرکات گرم گوناگون از فاصلهٔ دور چشمگیر و باشکوه است. قلم نسخ نیز بیشتر برای نوشتن قرآن به کار می‌رفت (فضائلی، 1362: 130).

دستهٔ دوم از خوش‌نویسان عراقی به استادی امیرعلی بن حسن تبریزی (م850ه.ق)، شاخهٔ دیگری را ایجادکردند که اصول خوش‌نویسی عراق در آن برجسته بود. امیرعلی تبریزی از شاگردان صیرفی بوده و برخلاف دستهٔ اول خوش‌نویسی که ثلث و نسخ را مبنا قرار داده بودند، خط تعلیق را بیشتر مورد توجه قرار داد و با ترکیب نسخ و تعلیق، واضع خط نسخ تعلیق (نستعلیق) شد.

در یورش‌های تیمور، امیرعلی و بسیاری از هنرمندان آذربایجانی و بغدادی به سمرقند برده شدند و در آنجا خط نستعلیق را ترویج دادند که بیشتر در بین اعراب و ترک‌ها به «خط عجمی» شناخته می‌شد. پس از تمرکز قدرت در دستان شاهرخ پس از سال 815ه.ق و حمایت او از عالمان و هنرمندان، موجب افزایش تعداد هنرمندان در دربارش شد. حملات او بر آذربایجان و کوچاندن هنرمندان به هرات، دوران طلایی هنر، به‌ویژه در خوش‌نویسی و نگارگری، ایجاد کرد.

توضیح این نکته لازم است که خط تعلیق برگرفته از خط رقاع است. با تغییر در برخی اصول خط رقاع، آن را تعلیق نام نهاده‌اند. با ترکیب نسخ و تعلیق «نستعلیق» ایجاد شده است (فضائلی، 1362: 259). بنا بر روایت‌های موجود در رسالهٔ جعفر بایسنغری، نستعلیق ابتدا از سوی «جماعتی» از خطنویسان شیرازی پدیدار شد، سپس تبریزیان آن را گرفتند و با تغییراتی در سبک نستعلیق شیرازی آن را متناسب نمودند و درنهایت، میرعلی تبریزی برای آن قواعدی وضع کرد. سبک تبریزی در هند نیز رواج یافت، اما سبک خراسانی نستعلیق بر سبک آذربایجانی غلبه کرد و تاکنون ادامه یافته است (فضائلی، 1362: 265؛ مدخل خطاطی، *دانشنامهٔ جهان اسلام*). واقعیت این است که این دوره، ترکیب‌ها و تقریب‌ها، هویت جامعه را تعیین می‌کرد. تقریب تشیّع، تسنّن و تصوّف و ایجاد روش نوینی که تشخیص مذهب در آن بسیار دشوار بود، امری متعارف بود.

بین صاحب‌نظران بر سر «واضع» و «مخترع» بودن خط نستعلیق از سوی امیرعلی تبریزی اختلاف‌نظر وجود دارد. بیت‌های سرودهٔ ملاسلطان علی در تجلیل از امیرعلی تبریزی که در *جواهرالاخبار* و به‌تبع آن در سایر منابع آمده است، به‌خوبی این اختلاف‌نظر را نشان می‌دهد. احتمالاً برخی در آن زمان منکر «واضع» بودن امیرعلی بوده‌اند (منشی قزوینی، 1388: 111).[1]

گروهی از پژوهشگران بر این باورند که پیدایش خط نمی‌تواند پدیده‌ای آنی باشد که از سوی یک فرد اختراع شود. این گروه با استناد به ادلّهٔ عقلی و ویژگی انباشتی دانش و استناد به برخی منابع دورهٔ پیشین استدلال می‌کنند که پیش از امیرعلی، شیرازیان پراکنده به خط نستعلیق می‌نوشتند (فضائلی، 1350: 445–444). حتی برخی تندرَوی کرده و آن را به سده‌های چهارم و پنجم هجری می‌رسانند. گروه نخست بر این باورند که امیرعلی را واضع و گردآورندهٔ اصول خط نستعلیق باید دانست. گروه دیگر، جایگاه او را در حد گردآورنده تقلیل داده‌اند. این گروه نیز نظر خود را بر گزارش منابع پیشین بنا گذاشته‌اند (سلوتی، 1382: 23–22). برخی از پژوهشگران معتقدند، امیرعلی بن الیاس تبریزی الباورچی پانزده سال پیشتر (سال 798ه.ق) از امیرعلی بن حسن تبریزی، به خط نستعلیق، نسخهٔ مثنوی معروف به *همای و همایون* خواجوی کرمانی موجود در کتابخانهٔ بریتانیا (add18113.) را نوشته است (هاشمی نژاد، 1393: 25–26).

حال، بدون واردشدن به این مسئله، امیرعلی تبریزی جریانی را بنا گذاشت که تحول مهمی در دنیای خط‌نویسی ایجاد کرد. شاگردانش، از جمله فرزندش، عبدالله (عبیدالله)، و دامادش بدرالدین محمد تبریزی راه او را ادامه دادند. اصالت هنری امیرعلی از سوی شاگردان عبدالله، مانند مولانا فریدالدین جعفر تبریزی و اصیل‌الدین اظهر تبریزی، شیخ محمود جعفر هروی و شیخ محمد امامی هروی و برادرش شیخ‌غیب الله امامی هروی پیگیری شد. جعفر تبریزی به سبب شاگردی امیرعلی و صیرفی، ترکیب‌کنندهٔ هر دو گروه شد و صاحب‌نظر اصلی مکتب خراسان گردید. عبدالرحمان خوارزمی (بدخشی)، شاگرد بدرالدین محمد تبریزی، مکتب خوش‌نویسی ترکمان را بنیان گذاشت. می‌توان گفت که خوش‌نویسی مکتب عراق اصالت و قدمت بیشتری نسبت به مکتب خراسان داشت. مکتب خراسان به مکتب عراق وابسته بود. استاد هر دو جریان مکتب خراسان، تبریزی بود.

---

1. دو بیت این اشعار به شرح زیر است:

نسخ تعلیق گرخفی و جلی‌ست — واضع الاصل خواجه میرعلی‌ست
تا که بودست عالم و آدم — هرگز این خط نبوده در عالم
نکنی نفی او ز نادانی — بی‌ولایت نبوده تا دانی

خوش‌نویسی مکتب ترکمان و سبک تبریزی – شیرازی: شیوهٔ «خوارزمی» و «شیوهٔ انیسی»

سبک خوش‌نویسی تبریزی ـ شیرازی، سلسله‌نسب خط خود را به خواجه مبارکشاه زرین‌قلم از «استادان ستّه» و شاگردش، پیر یحیی صوفی، می‌رسانند. مهم‌ترین ویژگی خط این مکتب، نازک، صاف و پاکیزه‌نویسی است. مبارکشاه «به‌غایت نازک» می‌نوشت. او از استادان دورهٔ سلطان اویس جلایری، استاد کارگاه دربار تبریز بود. پیروانش کامیابی او در خط و نزدیکی به دربار را نتیجهٔ رؤیای سلطان اویس می‌دانند (منشی قمی، 1352: 21–22؛ منشی قزوینی، 1388: 111). میر یحیی صوفی، نازک‌نویس دیگری است که بر مکتب ترکمان تأثیر ماندگار گذاشت و شاخص ممیزهٔ آن با سبک خراسانی شد. مولانا سعدالدین عراقی نیز راه استادش را ادامه داد و درنهایت، مولانا معروف خطاط بغدادی، شاگرد میر یحیی، سردستهٔ استادان مکتب عراق شد. مولانا معروف با عبدالله بن امیرعلی تبریزی هم‌زمان بود و از نظر خوش‌نویسی در مقابل او قرار داشت. عبدالله نستعلیق را بر سنت پدر، کلفت‌تر و برجسته‌تر می‌نوشت. در دیباچهٔ دوست محمد بر مرقّع بهرام میرزا، تقابل او و شاگردانش با جریان خراسانی بیان شده است. بر اساس این روایت، شاگردان مولانا معروف، مانند مولانا محمدحسام بر مولانا فریدالدین جعفر تبریزی و شاگردش مولانا طبّاخ حسادت می‌کردند (Thackston, 2014: 9). مولانا معروف بغدادی پس از تصرف بغداد از سوی قراقویونلوها، به سبب وابستگی ذهنی و سیاسی به جلایریان به اصفهان رفت که اسکندر میرزا، برادرزادهٔ شاهرخ، در آن حکمرانی داشت. او موظف بود روزانه پانصد بیت بنویسد. مدتی بعد در یکی از سفرهای جنگی شاهرخ به عراق عجم (817ه.ق)، به هرات برده و به «کاتب خاص» منصوب شد و به سبب خوش‌مشربی، پیروان زیادی جمع کرد. در واقعهٔ ترور شاهرخ از سوی احمدلر (830ق)، تعدادی از عراقی‌ها، ازجمله مولانا معروف متهم شدند و برخی اعدام و مولانا نیز با تخفیف یک درجه به حبس در سیاه‌چال قلعه اختیارالدین هرات محکوم شد و چندی بعد در زندان درگذشت (سمرقندی، 1383: 2/ 383–834). به نظر می‌رسد او که حاضر نشده بود با بایسنغر جوان در نگارش خمسهٔ نظامی همکاری کند، مورد کینهٔ شاهزاده واقع شد. رفتار غرورآمیزش با شاهزادگان و دولتیان نیز محبوبیتش را در بین درباریان کاسته بود و شاگردان و مصاحبان مولانا مورد اتهام واقع شدند، برخی متواری و برخی با پرداخت پول کلان تبرئه گشتند (سمرقندی، 1383: دفتر اول، 1/ 383). مولانا مجموعه‌ای از اشعار، ازجمله شعرهای خودش را به قلم رقاع کتابت کرده است که در کتابخانهٔ سلطنتی تهران موجود است (بیانی، 1363: 2/ 913؛ حبیبی، 1355: 531).

شاگرد برجستهٔ مولانا معروف، عبدالرحمان خوارزمی (بدخشی) راه استاد را ادامه داد. عبدالرحمان همچنین شاگرد عبدالله پسر امیرعلی و بدرالدین محمد، داماد امیرعلی، بود. یکی از شگفتی‌های تاریخ هنر

این دوره، این است که در رأس مکتب خراسان دو تبریزی بودند و در رأس مکتب ترکمان سبک تبریزی ـ شیرازی، دو خوارزمی پدر و پسر قرار داشتند.

عبدالرحمان در هرات ملقّب به «تاج‌الائمه» بود. پس از واقعه، احمدلر به آذربایجان رفت. چندی بعد به دربار اسپند میرزا در بغداد راه یافت و مورد حمایت او قرار گرفت. عبدالرحمان بعداز ورود به تبریز و بغداد، اصلاح نوآورانه‌ای را ادامه داد که استادش مولانا معروف شروع کرده بود و تغییراتی در خط نستعلیق ایجاد کرد. شاید بتوان تقابل دو جریان مولانا معروف با مولانا جعفر را تداوم تقابل امیرعلی و یحیی صوفی دانست که به‌گونه‌ای شیوهٔ خراسانی و آذربایجانی ـ عراقی محسوب می‌شد. در سنت خوش‌نویسی خراسان که مبنی بر «چاق»، برجسته و بزرگ‌نویسی بوده، کشیدگی برخی حروف مانند (گ، ح، خ) بیشتر از شیوهٔ آذربایجانی ـ عراقی است (فضائلی، 1362: 275-269). عبدالرحمان (مرگ حدود 886ه.ق) استاد مسلّم خط نستعلیق، حدود سی‌سال در کارگاه‌های خوش‌نویسی قراقویونلوها و آق‌قویونلوها خدمت کرد و آثارش در کتابخانه‌های مختلف پراکنده است. از آثار او، کتابت شش دفتر *مثنوی معنوی* مولوی، به قلم نستعلیق متوسط با رقم «عبدالرحمن کاتب سنه 839ه.ق» موجود است. همچنین کتابت *خمسهٔ* نظامی با قلم نستعلیق با رقم «کتبهٔ عبدالرحمن سنه 839ه.ق» دورهٔ اصفهان میرزا در دست است. سومین اثر موجود در مجموعه ترجیعات کتابخانهٔ مجلس تهران ترجیع‌بندی به قلم نستعلیق با رقم عبدالرحمن خوارزمی به سال 866ه.ق، دورهٔ پیربداق، موجود است (حبیبی، 1355: 497-498).

روند اصلاح خط نستعلیق که از مولانا معروف بغدادی شروع‌شده، از سوی عبدالرحمن ادامه یافت و به دست فرزندش نظام‌الدین عبدالرحیم خوارزمی مشهور به «انیسی» (وفات 902ه.ق) گسترش یافت. نفوذ او در دربار آق‌قویونلوها برگسترش روند اصلاحی مؤثر واقع شد. عبدالرحیم به‌حدی در تعمیق، تثبیت و گسترش خط نستعلیق کوشید که به نام او تمام شد و «شیوهٔ انیسی» نام گرفت. برخی از مرقّعات دورهٔ صفوی بدون اینکه نامی از پدرش به میان بیاورند، او را اصلاح‌گر خط دانسته‌اند. در دیباچهٔ مرقّع بهرام میرزا آمده است که او «بسیار نازک و صاف و پسندیده» می‌نوشت (Thackston, 2014: 10). در سبک خراسانی، کشیدگی حروف، به‌ویژه الف و دوایری حروف «ح، ج، خ» تعادل داشت، در حالی که در سبک آذربایجانی ـ فارسی کشیدگی بیشتر و دوایر تندی داشت (فضائلی، 1362: 269-275؛ مدخل «خطاطی(2)»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*). انیسی و اسلافش در کشیدگی الف، تحت تأثیر قلم ثلث قرار گرفته بودند. انیسی در کارگاه خطاطی سلطان خلیل در شیراز بود و بعد به خدمت سلطان یعقوب آق‌قویونلو وارد شد که پیشرفت زیادی کرد و روابط نزدیک‌تری با سلطان برقرار کرد. انیسی نیز لقبی بود که یعقوب به او داده بود. حتی سلطان بیتی در این‌باره سروده بود:

یـاران مـکنیـد خـوش‌نـویسـی کاین ختم شده است بر انیسی[1]

او نیز در امضای خود بر اوراق خط‌نویسی، «عبدالرحیم یعقوبی» و «عبدالرحیم رستمی» یا «انیسی سلطانی» می‌نوشت. صاحب‌نظران او را در نوشتن نستعلیق «قرینهٔ مولانا سلطان علی مشهدی» دانسته‌اند؛ شعر نیز می‌سرود (سام میرزا، 1384: 134). صاحب *مجالس‌النفایس* او را «جامع فضایل و کمالات انسانیه» می‌داند. دربارهٔ استادی عبدالرحیم آمده است که در خط نستعلیق به «طرز خود استاد عالمیان است» (علیشیرنوائی، 1363: 301). دست‌خط او و منتخباتی از اشعار و دیوان *منطق‌الطیر* عطار به خط نستعلیق با چهار مینیاتور در کتابخانهٔ مجلس موجود است (حبیبی، 1355: 668). عبدالرحمن همراه عماد خبّاز ابرقوهی خمسهٔ نظامی را نوشتند (آژند، 1397: 29–40).

مولانا عبدالکریم (م. 892ه.ق) معروف به‌پادشاه برادر مولانا انیسی نیز به شیوهٔ برادر خط می‌نوشت و شعر هم می‌گفت. در ده سالگی در خط نستعلیق مشهور شد. اما معتقد بود که از برادرش بهتر می‌نویسد. رقابتی تنگاتنگ بین دو برادر درگرفته بود. خط این دو برادر به هم شبیه بود، ولی سلطان یعقوب خط انیسی را بر خط عبدالکریم ترجیح می‌داد. این هم موجب آزردگی او شد (منشی قمی،1352 :57–58؛ دربارهٔ نستعلیقِ دورهٔ صفویه ر.ک. اصفهانی: 113–120). عبدالکریم مخترع مرکّبی شده بود که در آب از بین نمی‌رفت. ظاهراً علاوه بر خط، رفتار این دو برادر با هم تفاوت داشت و عبدالکریم به‌نوعی «دماغش مخبط» شده بود (منشی قمی، 1352: 57–58). گاهی در کتیبه‌ها امضای خود را به صورت«کتبهٔ خدا»، «کتبهٔ شاه» و«کتبهٔ زرافه» می‌نوشت (سام میرزا، 1384: 135). رساله‌های *حالنامه* و *روشنایی‌نامه* در موضوع عرفانی به خط نستعلیق به قلم عبدالکریم در کتابخانهٔ مجلس، به تاریخ 15 شعبان 883ه.ق، موجود است (حبیبی، 1355: 498).

نوآوری خاندان خوارزمی در کارگاه‌های ترکمانان موجب شد در خط نستعلیق دو سبک متفاوت شکل گیرد. تفاوت‌های سبکی که از مولانا یحیی در شیوهٔ عراقی شکل گرفته بود در انیسی به تکامل رسید و انیسی تفکیک‌کنندهٔ رسمی این دو سبک شد. کاربرد مفاهیمی مانند «قرینه»، «برابر»، «در تقابل» و «حسادت بر» دربارهٔ استادان مکتب تیموری و ترکمنی نشان می‌دهد که تفاوت مهمی بین دو مکتب وجود داشت. در این بازهٔ زمانی، یعنی حدود ربع چهارم سدهٔ نهم هجری، سبک خراسانی به هدایت اظهر تبریزی و جعفر بایسنغری و سلطان علی مشهدی در خراسان رواج یافت. سبک نستعلیق آذربایجانی ـ عراقی در بغداد، آذربایجان و شیراز با هدایت انیسی رونق گرفت. بین پیروان شیوهٔ انیسی و شیوهٔ سلطان علی مشهدی نیز رقابت و معارضه وجود داشت. مشهدی بر سبک نستعلیق هراتی تأکید داشت و انیسی هم بر سبک

1. تاکستون، دیباچه مرقّع شمس‌الدین محمد وصفی بر مرقّع شاه اسماعیل، ص10؛ در این مرقّع شعر بدون نام سراینده بیان شده است، اما در روایت *گلستان هنر* منش قمی (ص58) به سلطان نسبت داده شده است.

غربی یا تبریزی؛ عالی‌افندی، تفاوت سبک هرات تیموری و در رأس آن سلطان علی مشهدی را، به سبب طرز تراشیدن قلم مربوط ساخته است و معتقد است پیروان شیوهٔ خراسانی «قلم‌ها را محرّف» می‌تراشیدند، اما عبدالرحمان خوارزمی و پیروانش «قط قلم را جزم» می‌زدند؛ محمود هروی صاحب شیوه در مکتب ترکمان نیز «قلم را وسط» می‌تراشید (عالی‌افندی، 1926: 10-11). عالی‌افندی تفاوت‌های سبکی را به نوع تراشیدن قلم تقلیل داده و از محتوای روایات خوش‌نویسی‌شده سخنی به میان نیاورده است. برخی از صاحب‌نظران، مانند میرزا حبیب اصفهانی معتقدند درنهایت، شیوهٔ خراسانی نستعلیق در محافل خطاطی آذربایجان غلبه یافت (اصفهانی، 1369: 163)، اما چنین استنباطی درست به نظر نمی‌رسد. از مرقّع‌های متعدد دورهٔ صفوی چنین برمی‌آید که مکتب ترکمان با سبک آذربایجانی ـ عراقی و شیوهٔ انیسی تا دورهٔ شاه عباس در ایران رواج داشت؛ حتی از مرزهای ایران گذشت و به هند و عثمانی رفت. شاید دلیل چنین استنباطی غلبهٔ سبک خراسانی بر دربار ترکمان پس از درگذشت انیسی باشد، اما گفتنی است غلبهٔ یک جریان یا تفکر و شیوه به دربار به معنای از بین رفتن آن نیست. می‌توان گفت شیوهٔ انیسی، سلطهٔ فرهنگی خود را در دربار از دست داد، ولی در نواحی پیرامونی ادامه یافت. بوداق منشی قزوینی نیز شیوهٔ انیسی را نقد می‌کند و آن را مقایسه با سبک خراسانی دلچسب نمی‌داند: «اصلاً حالت و مزه و اصول در خط ایشان نیست» (منشی قزوینی، 1388: 111).

شیوهٔ انیسی بر خوش‌نویسان شیراز نیز اثر گذاشت و آن‌ها تتبع «شیوهٔ انیسی» می‌کردند و «شاگرد خوش‌چین خرمن او» بودند (منشی قمی، 1352: 57-58). شیوهٔ انیسی، مدت‌ها در فارس ادامه یافت. ازجمله استادان کتابخانهٔ سلاطین ترکمان در شیراز، می‌توان به مولانا پیرمحمد، امیرمجدالدین ابراهیم، مولانا محمود سیاوش، مولانا پیرمحمد ثانی، مولانا اسدالله کرمانی، شیخ محمدعلی کرمانی، نعیم‌الدین شیرازی، سالک بن سعید، ملا یونس در شام، عماد خبّاز ابرقوهی، میر عضد بخاری، خواجه سلمان، میر مصطفی و ملا علی سلطان اشاره کرد که کتاب‌های کتابخانهٔ مساجد و مدارس شیراز به خط این افراد است (منشی قمی، 1352: 28). ملا علی سلطان بعد از سقوط آق‌قویونلوها به‌استانبول رفت. آثار نعیم‌الدین، مانند کتابت *دیوان* کمال‌الدین خجندی (تحریر در 901ه.ق) و *دیوان* امیرخسرو دهلوی در 898ه.ق در کتابخانهٔ ملی ایران موجود است. دیگرآثارش از سال 898 تا 915ه.ق در دیگر کتابخانه‌های ایران و هند وجود دارد. نظام‌الدین بن شمس‌الدین اردبیلی (زنده در سال 920ه.ق) نیز از خوش‌نویسان آذربایجانی بود که علاوه بر نستعلیق به‌شیوهٔ انیسی، اقلام ششگانه را نیز خوب می‌نوشت (بیانی، 1363: 3/ 943-942).

ظفرنامهٔ تیموری شرف‌الدین علی یزدی به قلم نستعلیق کتابت و عناوین آن به‌تاریخ 892ه.ق در دست است که کتابت *زبده الحقایق به قلم* نستعلیق با رقم «سلطان علی الیعقوبی» به‌تاریخ 884ه.ق انجام یافته

است. 51 قطعه در مرقّعات کتابخانهٔ خزینهٔ اوقاف استانبول و همچنین 13 قطعه از مرقّع بهرام میرزا در همان کتابخانه از سلطان علی دیده می‌شود (نوروزیان، 1392: 55-56).

سبک خراسانی – تبریزی: شیوهٔ عبدالحّی آسترابادی

شیوهٔ دیگر خوش‌نویسی مکتب ترکمان، متعلق به مولانا عبدالحّی استرآبادی است. سلسه‌نسب خط او به عبدالله صیرفی تبریزی می‌رسد. بنا بر روایت دیباچهٔ میر سید احمد بر مرقّع امیر غیب‌بیگ، خواجهٔ تاج سلمانی (نویسندهٔ *تاریخ حسن شمس*) استاد خط تعلیق است. بعد از او عبدالحّی استرآبادی منشی سرسلسلهٔ تعلیق‌نویسان است (Thackston, 2014: 24). عبدالحی دو شیوهٔ نگارش داشت که می‌توان شیوهٔ نخستین را مشابه سبک خراسانی دانست. شیوهٔ نخست «در نهایت رطوبت و حرکت بوده که مناشیر و احکام» سلطان ابوسعید را بدان خط نوشته است. او در این شیوه، شاگردانی داشت که ازجمله می‌توان به مولانا درویش و میر منصور و خواجه‌جان جبرئیل اشاره کرد که پیرو شیوهٔ او بودند. مالک دیلمی، شاگرد خواجه‌جان بوده که دورهٔ شاه اسماعیل و تهماسب صفوی نفوذ هنری زیادی داشت.

عبدالحّی پس از سقوط ابوسعید، به دربار حسن پادشاه راه یافت و شیوهٔ خطاطی او تحت تأثیر مکتب آذربایجان قرارگرفت. در این شیوه، خط او «در کمال استحکام و پختگی و اصول و چاشنی» بود (منشی قمی، 1352: 43) که احکام حسن‌بیگ و سلطان یعقوب و سایر سلاطین را بدان طرز می‌نوشت. منشیان عراق، ازجمله شیخ محمد تمیمی (پسر خواجه‌جان تبریزی) و مولانا ادریس بدلیسی پیرو او بودند. او در فن خود یاقوت زمان بود. به‌تدریج، بین استاد و شاگردش، شیخ محمد تمیمی، اختلاف بروز کرد و این رقابت به دشمنی انجامید. شیخ تمیمی مدعی بود که از استادش بهتر می‌نویسد و در مجامع خط استاد را کم‌رنگ نشان می‌داد. زمانی که شیخ درگذشت مرگ او را ناشی از نفرین استاد دانستند. خواجه عبدالحّی سال 907ه.ق در تبریز درگذشت و در حظیره مشهور به عبدالحیّه مدفون شد (منشی قمی، 1352: 43-44). از دیگر شاگردان او می‌توان به مولانا حاجی علی منشی استرآبادی اشاره کرد که دورهٔ صفویه به دبیری برخی از امیران رسید. خواجه میرمحمد منشی قمی نیز از منشیان سلطان رستم‌پادشاه بود که شیوهٔ او را پیروی می‌کرد. خط او نیز در غایت «رطوبت و حرکت و پختگی است». او پس از سقوط حکومت رستم پادشاه منزوی شده و در قم ساکن گشت (منشی قمی، 1352: 45). مولانا ادریس بدلیسی (فوت. 911ه.ق)، مؤلف *کتاب هشت بهشت*، افزون بر نستعلیق به خط‌های دیگر نیز مسلط بود. نویسندهٔ *گلستان هنر*، خط او را نقد کرده و معتقد است که خط او «رعنا و نازک نیست، اما اسلوب و اصول خوب دارد» و دیوان انشاء حسن پادشاه، سلطان‌یعقوب، رستم‌پادشاه و الوندبیگ را داشت (منشی قمی، 1352: 44).

سبک تبریزی – شیرازی؛ شیوهٔ عبدالرحیم خلوتی تبریزی

شیوهٔ خوش‌نویسی خلوتی از دیگر شیوه‌های رایج سبک تبریزی ـ انیسی است. از آثار باقیمانده نمی‌توان به‌طور دقیق، تفاوت شیوهٔ خلوتی و انیسی را تفکیک کرد، اما می‌توان گفت که فکر صوفی‌گرانه در اندیشهٔ خلوتی بیش از سایر خوش‌نویسان بود. عبدالرحیم خلوتی (د. 859ه.ق) سلسله‌نسب خط خود را به طریق پدرش به عبدالله صیرفی می‌رساند. پدرش شمس‌الدین قطابی به شمس صوفی یا شمس مشرقی (د.830ه.ق در حلب) معروف بود. اتخاذ لقب خلوتی نیز بر گرایش‌های صوفیانه‌اش دلالت دارد. طریقت خلوتیه، خاستگاه شروانی دارد و شمس قطابی نیز ریشهٔ نخجوانی دارد. خلوتی مدتی از پیروان طریقت زین‌الدین خوافی معروف به زینیه با گرایش مذهبی حنفیه بود که در بخارا ریشه داشته و در خراسان، آذربایجان، مصر و آناطولی گسترش یافته بود (ابن‌کربلائی، 1381: 1/ 83). مدتی نیز مریدی خواجه علی صفوی و کمال خجندی را کرده بود، اما خرقهٔ طریقتی خود را از شمس مغربی مرید طریقت ابن‌عربی دریافت‌کرده که با شیخ پدرش بود. خلوتی در دربار بغداد بود و تحت‌نظر اصفهان میرزا با شیخ محمود هروی همکاری می‌کرد. خلوتی نیز همچون عبدالحّی استرآبادی در خوش‌نویسی در بغداد و تبریز سابقهٔ طولانی داشت. بارگاه اصفهان میرزا بیش از سایر شاهزادگان قراقویونلو گرایش شیعی پیدا کرده بود. عبدالحّی (د. 825) برادر خلوتی نیز به شیوهٔ برادرش می‌نوشت. خط عبدالحی از عبدالرحیم نیز «نازک و رعناتر» و متعادل‌تر بود. آنان در کنار پدرشان، خاندان اهل خط را تشکیل‌داده بودند. عبدالحی، خط یاقوت را بسیار ظریف تقلید می‌کرد که حتی استادان خط، تفاوت آن را تشخیص نمی‌دادند. ظاهراً، مدتی این عمل را محل کسب درآمد ساخته بود (ابن‌کربلائی، 1381: 1/ 85). شاید برتری خط برادر موجب شد تا عبدالرحیم مدتی خوش‌نویسی را کنار گذارد و بیشتر به تصوّف توجه کند. اما بعد از جوانمرگ‌شدن برادرش، مجدداً به خوش‌نویسی روی آورد. عبدالرحیم در هر چلّه یک مصحف خوش‌نویسی می‌کرد. عبدالرحیم خلوتی مدتی نیز شاگردیِ عبدالحّی منشی استرآبادی را کرده که جریان خوش‌نویسی آذربایجانی را ایجاد کرده بود. شاگرد برجستهٔ عبدالرحیم خلوتی، نعمت‌الله بوّاب تبریزی بود که در دورهٔ قراقویونلوها جایگاه بالایی پیدا کرد. ابن‌بوّاب ابتدا از دربار اصفهان میرزا شروع و دورهٔ پیربداق و جهانشاه نفوذ گسترده پیدا کرد. وی از معدود خوش‌نویسانی است که برای تعلیم به هرات نرفته بود. او خط را «رعنا و نیکو» می‌نوشت. کتیبهٔ عمارات مظفّریه تبریز از اوست (منشی قمی، 1352: 45؛ ابن‌کربلائی، 1381: 1/ 85). نعمت‌الله بوّاب به‌حدی در محافل خوش‌نویسی شهرت یافت که با ابن‌بوّاب، بزرگ سرآمد شاگردان ابن‌مقله، همتا دانسته و لقب ابن‌بوّاب دوم داده شد. از همکاری او با کارگاه‌های خوش‌نویسی دورهٔ آق‌قویونلوها آگاهی در دست نیست. سرآمد شاگردان ابن‌بّواب، شمس‌الدین تبریزی ثانی است. او در کارگاه‌های آق‌قویونلو فعال

بود و آثاری در مرقّعات به‌جا گذاشت. ازدیگر شاگردان عبدالرحیم می‌توان به مولانا محمد خلیلی و مولانا عبدالواسع اشاره کرد (ابن‌کربلائی، 1381: 1/ 85).

از تألیفات عبدالرحیم، می‌توان به *مفاتیح‌الغیب* در تصوف، *حاشیه بر شرح اصطلاحات شیخ عبدالرزاق کاشی*، *شرحی بر رباعی حوراییه ابوسعید ابی‌الخیر*، *تعلیقات بر بعضی ابیات مشکله گلشن‌راز*[1] و چند اثر دیگر اشاره کرد.

شیوهٔ محمود امامی هروی و شیوهٔ شیخ محمد امامی هروی: سبک ترکیبی خراسانی – آذربایجانی

مولاناشیخ محمود جعفری هروی (زنده در سال 894ه.ق) از شاگردان مولانا جعفر بایسنغری است. نسبت جعفری نیز نشان‌دهندهٔ میزان اعتماد مولانا جعفر بایسنغری به اوست. خوش‌نویسان این شیوه، هرچند تحت‌نظر استاد مکتب تیموری آموزش دیده‌بودند، نسبت به استاد متفاوت نوشته‌اند و پس از ورود به آذربایجان تحت تأثیر شیوهٔ آذربایجانی ـ عراقی به «نازک و رعنانویسی» روی آوردند. دلیل مهاجرت او به قلمرو قراقویونلوها مشخص نیست. شاید با تصرّف هرات از سوی ترکمانان، در میان کوچ‌دهندگان اجباری بود. او برخلاف برخی از خوش‌نویسان خراسانی، عراق را ترک نکرد، در دربار پیربداق قراقویونلو در بغداد به سر برد و به شیخ محمود پیربداقی معروف شد. ذکر این نکته لازم است که هرگاه حکمران یا سلطان از عملکرد و خط استادی خوشش می‌آمد و رابطهٔ عاطفی و الفتی با استاد پیدا می‌کرد یا مانند بایسنغر، پیربداق و یعقوب، شاگردی استاد را می‌کرد، اجازه می‌داد استاد در رقم‌هایش نام حکمران را ذکر کند و گاهی فقط اجازه‌داده می‌شد عبارت «سلطانی» ذکر شود. محمود هروی سپس به دربار آق‌قویونلوها پیوست. رقم‌هایش را «شیخ محمود سلطانی» (منسوب به سلطان خلیل) و «شیخ محمود یعقوبی» امضا می‌کرد. او در هرات، شیراز، بغداد و تبریز زندگی کرد. حدود سی‌سال در خدمت کتابخانه‌های حکمرانان ترکمان بود و از استادان پرکار خوش‌نویسی به شمار می‌رفت. نسخ زیادی به قلم او در کتابخانهٔ جهان موجود است (بیانی، 1363: 3و4/ 891-892).

شیخ محمود مدتی در کتابخانهٔ یعقوبی، رئیس کارگاه بود که علاوه بر آموزش نوآموزان، مشغول کتابت دیوان‌های شعر شده بود. سلطان در نامه‌ای از او خواهان سرعت‌بخشیدن بر کتابت شده بود که ایشان بیماری خود و مبتدی‌بودن شاگردان را مطرح کرده است. ظاهراً هر ناسخ روزانه وظیفه داشت تعداد ابیات مشخصی بنویسد، اما مسئلهٔ مهم که به‌گونه‌ای به ماهیت هنر خوش‌نویسی مربوط می‌شد، مسئلهٔ روحیهٔ نویسنده است که در نامه به‌خوبی انعکاس یافته است. در این نامه آمده است:

1. عسکر حقوقی از محققان اخیر رسالهٔ مختصری در شرح برخی از ابیات گلشن راز(167 بیت) با مشخصات زیر منتشر کرده است. آیا این رساله همان رساله خلوتی است معلوم نشد. برای مزید آگاهی معرفی می‌شود. *شرح گلشن راز*، (1372). تهران: انتشارات هیرمند.

کمترین خاک بر گرفتگان شیخ محمود، آستان عالی به لب ادب بوسیده به عزّ عرض می‌رساند که پروان همایون در باب کتابت بنده درگاه و شاگردان صادر شده که هریک در روزی چند توانند نوشت؟ صورت حال آنکه کتابت به فنون دیگر نسبت ندارد، جهت آنکه گاه باشد که بی‌خواست آنچه توقع است اضعاف آن دست می‌دهد و گاهست که هرچه خود را به تکلّف برآن می‌دارد، دانگ آنچه می‌کرده میسر نمی‌شود و شاگردان هنوز مبتدی‌اند؛ اگر درکتابت تعجیل نمائید مانع ترقی شود... (بیانی، 1363: 3و4/ 891–892؛ Thackston, 2014: 47).

در نامه تأکید شده است که از دیوان‌ها روزانه پانصد بیت بنویسند. این مقدار نوشته متداول بود؛ البته استادانی در یک روز دوهزار بیت نوشته‌اند. آخرین اثرتاریخ‌دار که امضای شیخ محمود را داراست مربوط به سال 894ه.ق است (سه‌کی،1386، 75–93).

شیخ محمد امامی هروی از کاتبان زبردست سدهٔ نهم هجری است که دوران جوانی نزد مولانا جعفر تبریزی شاگردی کرده بود و بعدها در کتابخانهٔ سلطان یعقوب و سلطان رستم خدمت کرد و در کتابت‌ها، خود را شیخ محمد سلطانی، شیخ محمد یعقوبی، شیخ محمد رستمی و شیخ محمد یوسفی (احتمالا برادر سلطان یعقوب) امضا می‌کرد. او در نستعلیق چیره‌دست بود و بعضی از اقلام، مانند نسخ، رقاع و تعلیق را نیز خوش می‌نوشت (بیانی، 1363: 3/ 642–644). نامه‌ای از شیخ محمد در دست است که به سلطان نوشته و اعلام کرده که «دوات فغفوری چینی» داشته که افتاده و شکسته است و درخواست ظرف و دوات جدید برای نگارش کرده بود (Thackston, 2014: 47). بر اساس مرقّعات و قطعات موجود از خوش‌نویسان، نام شیخ محمد با پسوند امامی یا هروی و بدون پسوند، سه مورد وجود دارد. برخی بدون پسوند، یعنی شیخ محمد آمده است. فقدان نشانه‌ها، پژوهشگران را دچار تردید ساخته است (سه‌کی، 1386: 75–93).[1] به نظر می‌رسد ارقامی را که نام شیخ محمد را دارد و به دورهٔ قراقویونلوها مربوط است، می‌توان با اطمینان بیشتر به شیخ محمد امامی هروی مربوط دانست؛ برای نمونه قطعه‌ای که به سال 866ه.ق در بغداد در دست است و نام شیخ محمد را دارد، می‌تواند از شیخ محمد امامی هروی باشد. اما ارقامی که در دورهٔ آق‌قویونلوها ثبت شده، می‌تواند بین شیخ محمد، فرزند فخرالدین کاتب سلطانی، مشترک باشد. مولانا فخرالدین خود از کاتبان به‌نام دورهٔ قراقویونلو و آق‌قویونلو است و شانزده قطعه در مرقّعات به نام اوست (سه‌کی، 1386: 75–93).[2] داشتن عنوان«کاتب سلطانی» نشان می‌دهد او در دورهٔ سلطان خلیل در شیراز، دارای موقعیت و «وظیفه» بود؛ ولی معلوم نشد در کدام شیوهٔ قلم می‌نوشت.

1. یوشیفوسا سه‌کی، 1386: 93–75.

2. رونق خوش‌نویسی به‌گسترش صنعت مرکب‌سازی دامن زده بود. دوات‌سازی در آذربایجان و شیراز گسترش زیادی یافته بود. خوشبختانه نسخه‌ای از رساله به زبان فارسی مربوط به دوات‌سازی شبه‌قارهٔ هند در دست است. برای آگاهی بیشتر ر.ک. علی بن حسام‌الدین متقی برهان‌پوری (1385). التجریب الوافی فی الحبر الصافی، رساله‌ای در مرکب‌سازی، مقدمهٔ عارف نوشاهی. *نامه بهارستان*، *5*(1–2)، 21–36.

وابستگی آن به مکتب ترکمان و سبک آذربایجانی ـ عراقی مسجّل است، اما وابستگی شیوهٔ او به مطالعات بیشتری نیاز دارد. مجموعه اشعاری وجود دارد که کتابت آن در سال 878ه.ق با رقم سلطانی مربوط به دورهٔ حکمرانی سلطان خلیل در شیراز است. آخرین قطعهٔ تاریخ‌دار مربوط به‌شیخ محمد (917ه.ق) است (سه‌کی، 1386: 88). به نظر می‌رسد، این قطعه به شیخ محمد بن فخرالدین کاتب مربوط است؛ زیرا شیخ محمد هروی در این تاریخ اگر زنده باشد، باید عمر طولانی داشته باشد و بعید است بتواند نقش خطاطی را به‌خوبی اجرا کند. نخستین قطعهٔ تاریخ‌دار از شیخ‌محمد به سال 866ه.ق بغداد مربوط است. این فاصله زمانی طولانی است که یک نفر بتواند به‌خوبی قلم بزند.

شیخ‌غیب‌الله امامی هروی برادر شیخ محمد از دیگر پیروان این شیوه بود. بر اساس منابع، غیب‌الله به شیوهٔ برادر می‌نوشت و سندی دال بر جایگاه بالای هنری در کارگاه‌های خوش‌نویسی ترکمانان در دست نیست.

شیوهٔ اظهر تبریزی: شیوهٔ ترکیبی خراسانی – آذربایجانی

این سبک هویت مستقل ندارد و تنها به این دلیل در دستهٔ جداگانه قرار گرفته تا نشان داده شود که استادان این سبک بیشتر زمان خود را در قلمرو ترکمانان سپری کرده‌اند. برخی زیر نظر استادان مکتب تیموری آموزش دیده و از شاگردان مولانا اظهر تبریزی (زنده در 880ه.ق) بودند، اما در قلمرو قراقویونلوها و آق‌قویونلوها کتابت کرده‌اند. اظهر تبریزی از استادان اثرگذار مکتب تیموری خراسان بود. دوره‌ای که به‌ناگزیر مدتی در آذربایجان و عراق گذراند، بر خوش‌نویسی مکتب ترکمان اثرگذاشت. زندگی هنری مولانا اظهر به دو قسمت تقسیم می‌شود: زندگی در هرات و زندگی در تبریز/ عراق. شاگردانش را نیز می‌توان به پیروی از سنت خوش‌نویسی به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ نخست، پیروان سبک هروی مانند سلطان علی مشهدی[1] (وفات926ه.ق) و سلطان علی سبزمشهدی و دستهٔ دوم، پیروان سبک عراقی مانند سلطان علی قاینی، حافظ محمد (وفات924ه.ق)، محیی شیرازی، مولانا محمود نظام، مولانا میرک (کتابت دیوان اوحدی در 868ه.ق) و امیر مجدالدین ابراهیم. دستهٔ آذربایجانی ـ عراقی در هرات یا تبریز زیر نظر اظهر آموزش دیده بودند (بیانی، 1363: 3/ 891–892). از میان شاخهٔ آذربایجانی ـ عراقی تنها خوش‌نویسی که خاستگاه خراسانی داشت، سلطان‌علی قاینی (م. 914ه.ق) بود. پس از سقوط هرات و حمایت‌نشدن از سلطان ابوسعید به دربار قراقویونلوها آمد که به سبب اقامت طولانی‌مدت در قلمرو ترکمانان به این مکتب

1. سلطان علی مشهدی نیز از دیگرسرآمدان خطنویس هراتی بود که به دربار تبریز آمد و در امضا، خود را سلطان علی یعقوبی معرفی می‌کرد. ظفرنامه علی یزدی موجود در کتابخانهٔ مجلس به خط نستعلیق متعلق به اوست. نسخهٔ *زبده‌الحقایق* عین‌القضاه همدانی به قلم نستعلیق جلی به امضای سلطان‌علی یعقوبی (کتابت در سال 884ه.ق) است.

ترکمان گرایش داشت. قاینی، هم دورهٔ اول حضور در حیات و هم دورهٔ حضور اظهر در تبریز از حضور استفاده کرده است. مناقب هنروران او را «بهره‌مند از حسن خط» اظهر معرفی‌کردند، درویش‌مسلکی بر او غلبه داشت (عالی‌افندی، 1926: 59-60). شاید بتوان او را یکی از پرکارترین و سرشناس‌ترین خوش‌نویسان شیوهٔ ترکیبی دانست. قاینی نام خود را به‌صورت سلطان علی «قاینی یعقوبی» می‌نوشت. او دورهٔ بی‌ثباتی پسایعقوبی از تبریز به حجاز رفت و بعد در هرات به دربار سلطان حسین بایقرا پیوست و مدتی رقم سلطانی (سه‌کی،1386: 75-93) و ملازمت مولانا عبدالرحمن جامی می‌کرد. وی مدعی بود که یک بیت خطش به یک تنکه می‌ارزد (شیرنوائی، 1363: 274). به دلیل ضرورت نگارشی، این خطها بیشتر کاربرد پیدا کرده بود. مولانا حافظ محمد در خط ثلث سرآمد زمان بود و «عدیل خود» نداشت (منشی قمی، 1352: 32). برخی کتیبه‌های آرامگاه حضرت معصومه(س) به قلم اوست. در نستعلیق از اظهر پیروی می‌کرد، اما به پایه‌ای نرسید که بتواند مقام بالایی در دستگاه هنری آق‌قویونلوها کسب کند. میرک شیرازی پیش از آمدن اظهر به‌تبریز در دیوان پیربداق قلم می‌زد و دیوان اوحدی به قلم میرک (در سال 868ه.ق) در دست است (بیانی، 1362: 3/ 891-892). محیی شیرازی (زنده درسال 890ه.ق) خط نستعلیق را خوش و اقلام شش‌گانه را استادانه می‌نوشت. او را هم‌ردیف عبدالله صیرفی می‌دانند. در نستعلیق در زمرهٔ استادان اولیهٔ این خط است و به شیوهٔ اظهر تبریزی می‌نوشت؛ یعنی پیرو شیوهٔ ترکیبی بود (بیانی،1362: 3/ 895). مولانا محمود بن نظام نیز پیرو شیوهٔ اظهر تبریزی بود. او را نباید با محمود بن نظام قاری صاحب *دیوان البسه* اشتباه گرفت. لازم است اشاره شود که این استادان پیش از آمدن اظهر به تبریز از استادان مکتب ترکمان بودند. شاید به دلیل شهرت، مدتی را نزد اظهر به سر برده و به شاگردی او افتخار می‌کردند.

با توجه به اینکه مولانا اظهر به هنگام لشکرکشی سلطان ابوسعید تیموری در اردوی او بود و با کشته‌شدن سلطان (873ه.ق) به شروان متواری شد و حدود یک یا دو سال در این منطقه فعالیت کرد؛ قطعه‌ای از او به‌تاریخ 873ه.ق در شروان دردست است (سه‌کی، 1386: 75-93). در شروان شاگردانی پروراند و بعد از تثبیت قدرت حسن‌پادشاه به دربار تبریز منتقل شد. قطعه‌ای از او در اصفهان در قلمرو ترکمانان نگارش یافته که مربوط به877ه.ق است (سه‌کی، 1386: 75-93). گلچینی از اشعار شاعران مختلف به تاریخ 880ه.ق در محل نامشخص در دست است (نوروزیان، 1392: 55-66). هرچند مولانا اظهر مقام بالایی در خوش‌نویسی داشت و او را پس از امیرعلی تبریزی و جعفر تبریزی سومین استاد کامل نستعلیق می‌دانند (سمساری، مدخل مولانا اظهر تبریزی)، در ارقامش در قلمرو ترکمانان عبارات سلطانی دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد سبک خراسانی او که مبتنی بر «چاق و برجسته»نویسی است، چندان مطلوب ترکمانان نبود. در مرقّعات در دسترس، تاکنون رقمی با نام فرمانروا به نام یکی ازخوش‌نویسان این شیوه

دیده نشده است (بیانی، 1363: 1/ 73-74).

شیوهٔ متفرقه: دیگر خوش‌نویسان مکتب ترکمان

تعداد دیگری از خوش‌نویسان مکتب ترکمان را نمی‌توان به یکی از سبک‌ها یا شیوه‌ها نسبت داد؛ زیرا سلسله‌نسب خطی آنان روشن نیست. ولی برخی از این‌ها در سطح بالا به خط نستعلیق می‌پرداختند و برخی دیگر در سطوح محلی فعالیت داشتند که می‌توان «شیوهٔ قمی»، «شیوهٔ اردبیلی»، «شیوهٔ کرمانی» و غیره را از آن استنباط کرد. البته نباید در متکثرکردن شیوه‌ها اغراق نمود؛ تعدادی از این خوش‌نویسان در ربع نخست سدهٔ دهم، یعنی دورهٔ شاه اسماعیل صفوی مصدر امور شدند و مکتب ترکمانی دورهٔ صفوی را گسترش دادند. برای نمونه خوش‌نویسان شیوهٔ قمی مثل مولانا حافظ محمد (حاجی‌محمد)، حافظ قنبر شرفی، شرف‌الدین عبدالمجید قمی (جد مادری منشی قمی، صاحب *گلستان هنر*)، مولانا حیدرقمی، مولانا سید ولی را نام برد که بیشتر به خط ثلث یا نسخ و کوفی کتیبه‌ها و نوشته‌های آستان حضرت معصومه(س)، کتیبهٔ درگاه مسجد، مزار سلطان سید ابواحمد در درب ری را می‌نوشتند (منشی قمی، 1352: 32-33). خواجه مظفر معمار از خویشان مولانا معین‌الدین معمار شاعر از خاندان معماریان شیراز و از کاتبان معتبر دیوان سلطان یعقوب بود (علیشیرنوائی، 1363: 300).

از خوش‌نویسان شیراز که تابع مکتب ترکمان بودند، پیشتر به مواردی اشاره شد که می‌توان از مولانا محمد سیاوش، مولانا پیرمحمد ثانی، میر عبدالقادر حسینی و حافظ عبدالله و مولانا صدرالدین روزبهان شیرازی یادکرد. یکی از خوش‌نویسان شیراز به نام یعقوب بن حسن سراج شیرازی در سال 857ه.ق رسالهٔ خوش‌نویسی *تحفه‌المحبین* را تألیف کرد که در آن فقط به استاد مستقیم خود مولانا صدرالدین روزبهان اشاره کرده است (سراج شیرازی،1367: 45). خوش‌نویسی در شیراز به پژوهش بیشتری نیاز دارد. روایت منشی بوداق قزوینی، رونق و همه‌جاگیری خوش‌نویسی و هنرهای وابسته را به‌خوبی نشان می‌دهد که خوش‌نویسی با گذر از هنر به حرفه تبدیل‌شده بود و مشارکت زنان در حرفهٔ خطاطی و هنرهای وابسته را توضیح می‌دهد. او می‌نویسد:

> نسخ تعلیق‌نویسی در شیراز بسیارند. همه تقلید یکدیگر می‌کنند. اصلاً خط ایشان از هم فرق نمی‌توان کرد. عورات شیرازی کاتب‌اند و به دستور نقش صورت برمی‌دارند و اکثر بی‌سوادند. مؤلف به شیراز رفت و تحقیق کرد واقعیست. در هر خانه، زن کاتب است و شوهر مصوّر و دختر مذهّب و پسر مجلّد. هرچند کتاب که می‌خواهند همه به یک میزان که در هیچ‌کار فرق نتوان نهاد و این لطیفه بهرام میرزاست که می‌گفت در شیراز کتاب می‌کارند یکی به‌واسطهٔ بسیار و دیگری به‌جهت آنکه همه به‌هم می‌ماند (منشی قزوینی، 1388: 112).

مقامات جامی نیز گسترش «صنعت کتابت و تذهیب و جدول و تجلید» را در شیراز به‌گونه‌ای دیگر تأیید می‌کند (نظامی باخرزی، 1371: 181).

از دیگر خوش‌نویسانی که فقط نامی از آن‌ها در مرقّعات و ارقام باقی ماند، می‌توان به هادی یعقوبی، درویش سلطانی، شیخ عبدالله امامی، حسین حسینی استرآبادی، وفایی، مرشد بن ابوالخیر، ابراهیم بن ابوالخیر، ابراهیم شاه، احمد ویسی، پیرجلیل، تاج، فتح‌الله محلاتی، کمال خندان و غیره اشاره کرد (سه‌کی، 1386: 75-93). در دیباچهٔ مرقّع شاه اسماعیل به قلم شمس‌الدین محمد وصفی تعداد دیگری از خوش‌نویسان شیراز، تبریز و سایر شهرها آمده است که افزودن آن‌ها جز اینکه تعداد را افزایش دهد، فایده‌ای نخواهد داشت، مگر اینکه با انتشار بیشتر نسخ خطی بتوان حضور آن‌ها را در سبک‌ها و شیوه‌های مختلف خوش‌نویسی دسته‌بندی کرد. افرادی مانند فتح‌الله محلاتی پس از شکست جنگ چالدران به عثمانی رفتند. برخی مانند مولانا حافظ باباجان به دلیل اختلاف با اطرافیان سلطان حسین بایقرا با دعوت سلطان یعقوب به تبریز آمد (منشی قزوینی، 1388: 113). حافظ خط را نیکو می‌نوشت و در نواختن عود او را قرینهٔ عبدالقادر قدیمی می‌دانستند. برادر او، حافظ قاسم، در دوازده سالگی در مجلس وعظ ملا حسین کاشفی خوانندگی کرد و شهرت زیادی به دست آورد (منشی قزوینی، 1388: 113).

از خوش‌نویسان کمتر شناخته‌شدهٔ دربار قراقویونلو، می‌توان به محمود بن محمد خماری و محمد بقّال یاد کرد که هردو در دربار پیربداق در شیراز و بغداد بودند و در کتابت نستعلیق استاد بودند و آثار متعددی از آنان، ازجمله نسخهٔ *لمعات* عراقی و *گلشن راز* به خط خماری (در سال 854ق) در دست است (بیانی، 1363: 3/ 891-892). شاید دورهٔ آق‌قویونلوها نیز مصدر کار بودند، اما متاسفانه آثاری از آنان به دستمان نرسیده است.

از شاهزادگان آق‌قویونلو، یوسف‌میرزا، پسر کوچک حسن پادشاه، و سلطان علی، پسر سلطان خلیل، از خوش‌نویسان این دوره بودند. دوران حکمرانی سلطان خلیل در شیراز که محفل عالمان، نقّاشان و خطاطان بود در فرزند نوجوانش اثر گذاشت و در نه‌سالگی از خوش‌نویسان مشهور فارس شد. از آنجایی که طبع شعر نیز داشت این مسئله را در بیتی چنین آورده است:

یکی از عنایات حق این است که نه‌ساله‌ام می‌نویسم چنین

او همچنین در عمارت تخت جمشید شیراز روی تخته‌سنگی اشعار خود را نوشت که *گلستان هنر* هفت‌بیت آن را که تاریخ 881ه.ق دارد، ثبت کرده است (منشی قمی، 1352: 31-32).

برخی دیگر مانند مولانا نظام‌الدین اردبیلی (زندهٔ 920ه.ق) شیوهٔ خاص خود را در اردبیل رواج داد و کتیبه‌های آستان شیخ‌صفی را می‌نوشت. پسرش، مولاناشمس‌الدین، نیز شیوهٔ پدر را اصلاح کرد و رواج بیشتری داد (منشی قمی، 1352: 32-33).

نتیجه‌گیری

پژوهش دربارهٔ خوش‌نویسی به سبب تطور خط استاد در روند فعالیت هنری، درهم‌آمیختگی سبک‌ها در نتیجهٔ رفت‌وآمدها و تغییر مکان جغرافیایی و انتقال اجباری خوش‌نویسان به مراکز دیگر، موجب شد که تعیین مکتب‌ها و سبک‌ها دشوار شود. با وجود این، پژوهشگران تلاش‌های خود را برای سنخ‌شناسی خط انجام داده و به نتایجی هم رسیده‌اند. مکتب ترکمان به سبب قرارگرفتن بین دو مکتب پرقدرت هنری و سیاسی نادیده یا کم دیده شده است. حتی برخی از پژوهشگران هویت مستقلی برای آن تعریف نکرده‌اند؛ اما پی‌گیری‌ها نشان داده که تبریز و شیرازِ پیشاترکمانی و پساترکمانی در خوش‌نویسی، بیش از سایر شهرهای ایران نقش‌ساز بوده‌اند. در این میان، نمی‌توان مکتب ترکمان را نادیده گرفت. شناسایی شیوه‌های مختلف درون مکتب ترکمان نشان داده که خوش‌نویسی در این دوره به‌پیشرفت‌های زیادی نایل آمده است و در عین وحدت، کثرت را نشان می‌دهد. خوش‌نویسی دورهٔ ترکمان با تمام ویژگی‌ها و شیوه‌ها به دورهٔ صفوی منتقل شد. نمی‌توان خوش‌نویسی دورهٔ اول صفوی را از شیوهٔ ترکمان به‌راحتی جدا کرد. اگر ادعا کنیم که خوش‌نویسی اوایل دورهٔ صفوی ادامهٔ مکتب ترکمان است، اغراق نخواهد بود. یکی از ویژگی‌های مکتب ترکمان که به‌پژوهش جدی نیاز دارد و در این پژوهش بدان پرداخته نشده است، مسئلهٔ رشد تدریجی گرایش‌های شیعی در انتخاب قطعات منظوم برای خوش‌نویسی است. سبک شیراز و تبریز/ بغداد پیشاترکمانی و ترکمانی در مقایسه با سبک تیموری، نزدیکی بیشتری با عناصر ایرانی و شیعی داشته‌اند. عناصر شیعی را می‌توان در نسخهٔ *خاوران‌نامه* مشاهده کرد و برتری عناصر ایرانی را در اشعار حماسی *خاوران‌نامه* و *شاهنامه‌ها* به‌وضوح دید که البته به پژوهش دیگری نیازمند است. برگرداندن رسم‌الخط عربی به شیوهٔ فارسی (مانند تغییر نگارش کلمهٔ «اشاره» به «اشارت») در آثار مکتب ترکمان بیشتر دیده می‌شود. رشد جنبش حروفیه در تبریز را نمی‌توان از روند روبه‌گسترش خط نستعلیق که به «عروس خطوط اسلامی» و «خط عجمی» معروف شده، کنار گذاشت.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آژند، یعقوب (1384). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین ـ مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (1391). *از کارگاه تا دانشگاه*. تهران: نشر فرهنگستان هنر و مؤسسهٔ ترجمه و نشر آثار متن.

آژند، یعقوب (1398). شیوهٔ شیراز مکتب ترکمان. *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، *24*(4)، 49-56.

آژند، یعقوب (1397). شیوهٔ تبریز مکتب ترکمان. *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، *23*(4)، 29-40.

ابن‌کربلائی تبریزی، حافظ حسین (1383). *روضات‌الجنات و جنات‌الجنان*. تصحیح محمد امین سلطان القرائی. تبریز: نشر ستوده.

اصفهانی، میرزا حبیب (1369). *تذکره خط و خطاطان*. ترجمهٔ رحیم چاوش اکبری. تهران: نشر کتابخانهٔ مستوفی.

بیانی، مهدی (1363). *احوال و آثار خوشنویسان*. مجلد 2 (ج 1-2 و 3-4). تهران: نشر علمی.

حبیبی، عبدالحی (1355). *هنر عهد تیموریان و متفرعات آن*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

رابینسن، بزیل ویلیام (1376). *هنر نگارگری ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

رهنورد، زهرا (1386). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری*. تهران: سمت.

سام میرزا صفوی (1384). *تحفه سامی*. تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ. تهران: اساطیر.

سراج شیرازی، یعقوب بن حسن (1376). *تحفه المحبین*. به‌کوشش کرامت رعناحسینی و ایرج افشار. تهران: نشر نقطه و میراث مکتوب.

سلوتی، رحیم (1382). *پژوهشنامه خط نستعلیق*. تهران: گنجینهٔ فرهنگی.

سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق (1383). *مطلع سعدین و مجمع بحرین*. تصحیح عبدالحسین نوائی. ج2، دفتر اول. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سمساری، محمدحسن (بی‌تا). مدخل «مولانا اظهر تبریزی». *دایره المعارف بزرگ اسلام*. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی.

سه‌کی، یوشیفوسا (1386). آثار خوش‌نویسی در دو مرقّع سلطان یعقوب محفوظ در توپقاپی سرای استانبول. *نامهٔ بهارستان*، *67*(11-12)، 75-93.

عالی افندی، مصطفی (1926). *مناقب هنروران*. استانبول: مطبعه عامره.

علیشیر نوائی، میر نظام‌الدین (1363). *مجالس النفایس*. به‌اهتمام علی اصغرحکمت. تهران: نشر کتابخانهٔ منوچهری.

فضائلی، حبیب‌الله (1350). *اطلس خط؛ تحقیق در خطوط اسلامی*. اصفهان: انجمن آثار ملی.

فضائلی، حبیب‌الله (1362). *تعلیم خط*. تهران: سروش.

متقی برهان‌پوری، علی بن حسام‌الدین (1385). التجریب الوافی فی‌الحبر الصافی (رساله‌ای در مرکب‌سازی)، مقدمهٔ عارف نوشاهی. *نامهٔ بهارستان*، *5*(2-1).

مدخل «خطاطی(2)». *دانشنامه جهان اسلام*. ج15.

منشی قزوینی، بوداق (1388). بخش احوال خطاطان و نقّاشان، به‌کوشش کوشا. *نامهٔ بهارستان*، *10*(15)، 107-

.120
منشی قمی، قاضی میر احمد (1352). *گلستان هنر*. تصحیح احمد سهیلی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
نظامی باخرزی، عبدالواسع (1371). *مقامات جامی*. تصحیح نجیب مایل‌هروی. تهران: نشرنی.
نوروزیان، گیتی (1392). بررسی تطبیقی خوش‌نویسی نسخه نگاره کلیله و دمنه 2198 محفوظ در کاخ گلستان با شیوهٔ خوش‌نویسی اظهر تبریزی. *مجلهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، *18*(4)، 55-66.
هاشمی‌نژاد، علیرضا (1393). معرفی مشهورترین نسخه از اشعار خواجوی کرمانی، نسخهٔ کتابخانهٔ بریتانیا کتابت 798ه.ق. *نامهٔ بهارستان*، (4)، 6-25.

Atilgan, O.S. (2015). *Xv yuzyila Iran ve ceverisinde gelisen Minyatur Usluplari Uzerine bir etut, https://www.ayk.gor.tr,Uplouds, 2015/01,PDF,pp.347-364.*
Thackston, (2014). Album perfaces and other Documents on the history of calligraphers and painterd. *STUDIES AND SOURCES IN ISLAMIC ART AND ARCHITECTURE, Brill-leiden.*
Soucek, P.P. (1971*). Illustrated manuscripts of Nizami's Khamseh, 1386-1482*. Thesis (Ph.D.). New York University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Transliteration

Ali Effendi, M. (1926). *Manāqeb-e Honarvarān*. Istanbul: Amreh Press.

Ali Shir Navaei, M. N. (2004). *Maǰālīs ul-Nafā'īs*. With the Honor of Ali Asghar Hekmat. Tehran: Manouchehri Library Publishing.

Azhand, Y. (2005). *Tabriz and Qazvin-Mashhad Painting School*. Tehran: Art Academy.

Azhand, Y. (2012). *From Workshop to University*. Tehran: Art Academy Publication and Text Works Translation and Publishing Institution.

Azhand, Y. (2018). *Tabriz Style of the Turkmen School*. Fine Arts-Visual Arts Journal, 23 (4), 29-40.

Azhand, Y. (2019). *Shiraz Style of the Turkmen School*. Fine Arts-Visual Arts Journal, 24 (4), 49-56.

Bayani, M. (1984). *The Lives and Works of Calligraphers*. Volume 2 (Volumes 1-2 and 3-4). Tehran: Scientific Publications.

Entry "Calligrapher (2)". *Encyclopedia of the Islamic World*. Volume 15.

Fazaeli, H. (1973*). Atlas of Calligraphy; Research on Islamic Calligraphy*. Isfahan: National Works Association.

Fazaeli, H. (1983). *Teaching Calligraphy*. Tehran: Soroūš.

Habibi, A. (1976). *The Art of the Timurid Era and Its Subsidiary*. Tehran: Iranian Culture Foundation.

Hasheminejad, A. (2014). Introduction to the most famous manuscript of Khaju Kermani's poems, the British Library copy dated 798 AH. *Nameh-ye Baharestan*. (4), 6-25.

Ībn Karbalāʾī Tabrīzī, Ḥ. Ḥ. (2004). *Rawḍāt al-ǰenān wa ǰennāt al-ǰannān*, Edited by Mohammad Amin Soltan al-Qaraei. Tabriz: Sotoūdeh Publication.

Īṣfahānī, M. Ḥ. (2010). *Taḏkerat-e Khaṭṭ va Khaṭṭāṭān*, Translated by Rahim Chavash Akbari. Tehran: Mostūfī Library Publications.

Monšī Qazvīnī, B. (1989). Section on Calligraphers and Engravers, By the Effort of Koosha. *Nameh-ye Baharestan*, *10*(15), 107-120.

Monšī Qummī, Q. M. A. (1974). *Golestān-e Honar*, Edited by Ahmad Soheili. Tehran: Iranian Culture Foundation.

Motaghī Borhān-pūrī, ʿA. b. Ḥ. (2006). Al-Taǰrīb al-Wāfī fī l-Ḥībr al-Ṣāfī (A treatise on ink making), Introduction by Aref Noshahi. *Nameh-ye Baharestan, 5*, 2-1.

Norouzian, G. (2013). Comparative study of calligraphy of the manuscript of the Kelileh and Demneh 2198 preserved in the Golestan Palace with the calligraphy style of Azhar Tabrizi. *Fine Arts Magazine - Visual Arts*, *18*(4), 55 -66.

Noẓāmī Bākharzī, ʿA. (1992). *Maqāmāt-e ǰāmī. Edited by Najib Mayelharvi*. Tehran: Našr-e Ney.

Rahnavard, Z. (2007). History of Iranian Art in the Islamic Period: Painting. Tehran: Samt.

Salouti, R. (2003). Nastaliq Calligraphy Research. Tehran: Ganǰīneh Farhangī.
Sām Mīrzā-ye Ṣafavī (2005). Toḥfe-ye Sāmī. Edited by Rokn al-Din Homayoun Farrokh. Tehran: Asāṭīr.
Samarqandi, K. A. (2004). Mawlāl Sa'dīn and Majma' al-Bahrain. Edited by Abd al-Hossein Nava'i. Volume 2, Book 1. Institute for Humanities and Cultural Studies.
Samsari, M. H. (n.d.). Entry for "Maulana Azhar Tabrizi". Great Encyclopedia of Islam. Under the supervision of Kazem Mousavi Bojnourdi.
Sehki, Y. (2007). Calligraphy Works in Two Marqās of Sultan Yaqoob Mahfouz in Topkapi Saray, Istanbul. Nameh-ye Baharestan, 67 (11-12), 75-93.
Serāǰ Šīrāzī, Y. b. Ḥ. (1997). Toḥfat ul-Moḥebbīn. Edited by Keramat Raanahosseini and Iraj Afshar. Tehran: Našr-e Noqṭe va Mīrāṯ-e Makṭūb.
William Robinson, B. (1997). *The Art of Painting in Iran*, Translated by Yaqoob Azhand. Tehran: Molā Publications.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی