

# بررسی شیوه‌های قرآن نگاری در ایران (از آغاز تا پایان عهد تیموری)

نویسنده: محسن عبادی

« تهیه و تنظیم: دارالکتابه مرکز طبع و نشر قرآن جمهوری اسلامی ایران »

بسیاری از مورخان و پژوهشگران هنر اسلامی، در باب فلسفه ابداع و تکامل انواع رشته‌ها و سبک‌های خوشنویسی اسلامی، بر این باورند که این هنر پرمنزلت تنها به این خاطر گسترش یافته که در خدمت کتابت مصاحف شریف بود و با این نوع کاربری خاص، جایگاه، شرافت و ارجمندی یافته است.

به روشنی می‌توان دریافت، که هنرمندان تأثیرگذار و هوشمندی که در برخی از مقاطع سیر تکامل هنر خوشنویسی ظهور کرده‌اند، توانستند با درنگ و تأمل در کار پیشکسوتان و اساتید برجسته و هم‌چنین تفحص و ارزیابی دقیق آثار آنان، ضمن پی‌بردن به نقاط ضعف و قوت در شاکله حروف و اتصالات و کرسی بندی این هنر، نقطه عطفی در را تکمیل، سهولت و دلفریبی هرچه بیشتر این هنر دقیق و پیچیده به وجود آورند. این گروه از خوشنویسان که آزمون و خطای فراوان در نظر به پردازی‌های شکلی قواعد خطوط و کتابت انجام دادند، توانستند خود را به عنوان قله‌های ماندگار و یا هنرمندانی تأثیرگذار و سرسلسله‌بزرگان این هنر پر رمز و راز معرفی نمایند.

بی‌شک این نام‌ها را در میان نام‌صدها هنرمند برجسته دنیای خط و خوشنویسی قرآنی، بیش از سایرین می‌توان شنید و به یاد آورد: این مقاله شیرازی، ابن بواب (علی بن هلال)، یاقوت مستعصمی، عبدالله صیرفی، احمد سهروردی، عثمان بن حسین وراق، بایسنقر بن شاهرخ گورکانی، جعفر تبریزی، اسدالله کرمانی، علاءالدین تبریزی، عبدالله طبّاخ، میرزا احمد نیریزی، علیرضا عباسی، اشرف الکتاب اصفهانی، وصال شیرازی، محمدشفیق تبریزی، محمدشفیق ارسنجانی و ...

هر کدام از این هنرمندان در روزگار مختلف و در عصر خود، کلی یا جزئی، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای چه در اسکلت بندی و شاکله کلی حروف و خطوط و چه در پوسته‌های بیرونی و جامه‌های ظاهری و پوششی آن، از خود به جای نهادند.

اما، در مجموعه حاضر نگاه فنی به موضوع سبک‌شناسی و خواص رفتاری و گستره سبک‌های مختلف خوشنویسی را از دو منظر کاتبان و کتابت بررسی می‌کنیم، که عبارتند از موضوع کاتبان و سبک کتابت. در بخش کاتبان لازم است از هویت کاری و زمینه پژوهشی افراد یاد کرد و در بخش کتابت هم به بررسی شیوه‌ها و مؤلفه‌ها و سبک‌های خوشنویسی (چه به لحاظ دوره‌های مختلف تاریخی و چه به لحاظ مناظر و مزایای موجود در آثار برخی مشاهیر) به طور موردی خواهیم پرداخت.

## الف) کاتبان: تفاوت کاتبان و خوشنویسان

۱- کاتبانی که تنها کاتب بوده‌اند:

با توجه به آرای موجود در بررسی فعالیت کاتبان در دوره‌های گوناگون و در پیوند با گرایش‌های مختلف هنر خوشنویسی، افراد فعال در این حوزه، به دو گروه شاخص تقسیم می‌شوند: نخست کاتب و خوشنویس، این گروه تنها به عنوان کاتب شناخته می‌شدند، کسانی بودند که به دلیل اهمیت و پردازش نسخه‌های دست‌نویس (در روزگاری که عدم وجود صنعت چاپ مانع از دسترسی افراد به تیراژهای وسیع می‌گردید) به ناچار به صورت روزمره، موظف بودند در دارالکتابه‌ها و یا کارگاه‌های شخصی، پیوسته مشغول به کار نوشتن و کتابت باشند. تا بتوانند با کار گروهی و مستمر و بدون وقفه تا حدودی توازن میان عرضه و تقاضا را برقرار سازند. واضح بود که در این شرایط نمی‌شد انتظار چندانی در باب کیفیت ابداع، نوآوری و عیارمندی قابل توجه و تحسین در آثار این نوع افراد که صرفاً به عنوان کاتب تربیت می‌شدند، داشت. چرا که همواره تقابل سرعت و کیفیت در همه ابعاد به گونه معکوسی وجود داشت.

در شرایط یاد شده برابر نیاز و مراجعات ضروری، کاتبان ناگزیر بودند در حداقل زمان ممکن، یک کتاب کامل را آماده کنند و بنا به درخواست تقاضای سفارش دهندگان آن را تزئین، جدول‌کشی، تذهیب و صحافی و جاد کنند. این گونه بود که وقتی آثار این گروه از کاتبان را مرور می‌کنیم چیزی به نام تاریخ و یا سنه کتابت در رقم آنان نقش و جایگاه ویژه‌ای ندارد و تنها شاخصه‌ای که ممکن بود بر تاریخ و زمان کاری آنان

تأثیر داشته باشد همانا کیفیت بیرونی و پوسته ای خط بوده است. یعنی بر اثر نوشتن زیاد و مداوم، نقایصی همانند لرزش دست، اغلاط املائی و تجویدی، اشتباهات اعراب گذاری و تریینی، کیفیت امر کتابت، متناسب با اصول صفحه آرایبی استاندارد، به حداقل می رسید، که البته با بالا رفتن سطح تجربه کاتب در حقیقت جسارت و شهامت وی در امر کتابت، در دانگ های متنوع و بر روی کاغذ ها و آهارهای گوناگون و با ابزار متنوع نسبت به سال های اولیه کتابتش ارتقا می یافت.

اما از منظور درونیات و ذات اسکت بندی، در خط آنان تغییر ملموس و قابل توجهی اتفاق نمی افتد، چه بسا که بر اثر تکثر و استمرار حرکت بر مدار کتابت محض، برخی از رفتارهای تعیین کننده خوشنویس در حرکت دست های آنان عمیقاً نشست کرده و حتی در صورتی که می خواستند اراده کنند، دیگر نمی توانستند آن قبیل عادت ها را که در منش و ساختار خطشان به اصطلاح جا خوش کرد بود تغییر داده و یا تبدیل به احسن کنند.

با یک برآورد ساده می توان نتیجه گرفت: که نسخه ها و آثار این گروه از کاتبان که فقط می شد به آنان «کاتب» گفت، بخش قابل ملاحظه ای از حجم قفسه های نسخ خطی موزه ها و مجموعه های شخصی را به خود اختصاص داده اند، زیرا این دسته از نویسندگان افرادی پر کار بوده اند که در مجموع به لحاظ تیراژ و کثرت آثار به جای مانده، بی رقیب به نظر می رسند.

لازم به یاد آوری است که در مجموعه پیش رو نیز به نسخه هایی از قرآن کریم بر می خوریم، که محصول این گروه از کاتبان است که سرعت و نگاه تولیدی در آرایه کار آنان کاملاً مشهور است.

علی رغم مطالب یاد شده، باید اعتراف کرد که این دسته از نسخه ها نیز همراه با قطعاتی از چیدمان هزار تکه خود سیر تحول و تطور هنر خط و خوشنویسی را با خود دارند که بی شک نقش ویژه خود را در تاریخ هنر ایران و اسلام، ایفا می کنند.

## ۲- کاتبان خوشنویس:

شور هنر خوشنویسی ایرانی در ابتدای پیدایش و تکوین تدریجی، تا مدون شدن و آرام و قرار گرفتن آن در داربست اسلوب و قواعد سخت گیرانه هندسی و روحانی بی شک مدیون تلاش نخبگان هنر خوشنویسی بوده است.

این گروه از کاتبان، پژوهشگران هنرشناس مهندسانی زبده بوده اند که در دنیای کار و کوشش حرفه ای در زمینه خط و خوشنویسی، همواره با تحقیق، تفحص، خلاقیت و ابداع به واکاوی و رمزگشایی از لایه های متنوع و بحث انگیز هنر خوشنویسی، ایرانی و اسلامی پرداختند که پیوسته در گذر زمان به عیار و پختگی فراوانی رسیده بوده.

در واقع بر خلاف کاتبان محض، کار در این گروه از خوشنویسان را می توان هنر نامید، زیرا تمام مؤلفه ها و زیر ساخت های یک هنر اصیل و شریف را می توان در آثار و بدایع آنان به روشنی مشاهده کرد.

با نگاهی اجمالی به تحولات بنیادی که نظریه پردازان خوشنویسی از قبیل این مقاله، ابن بواب، یاقوت (و سلسله اش)، جعفر تبریزی، بایسنقر، طبّاخ هروی، علاءالدین تبریزی، احمد نیریزی و... بر جای گذارده اند در می یابیم که این گروه از کاتبان، کارشان تنها نوشتن و تقلید محض و کورکورانه از اسلاف خود نبوده است، بلکه با ذکاوت و روحیه عدم پذیرش آن چه که بدان می رسید، اقدام به نوآوری و جبران نارسایی ها و پردازش و تکوین هنر خوشنویسی می کردند. چنان که از دوره ای به دوره دیگر بر عیار و زیبایی حروف، اتصالات، سطر بندی صفحات تدوین شده آنان افزوده می شد و جریان تکوین جمال هنر خوشنویسی به دست خلّاق و توانمند آنان شکل تازه ای می گرفت.

به عنوان مثال، در آثار یاقوت مستعصمی به مواردی بر می خوریم که حکایت از تفاوت کارهای کتابت وی دارند. زیرا وی هنرمندی پرکار بود و قرآن های متعددی از خود به یادگار گذاشت، اما در نگاهی به مصاحف قرآنی یاقوت در می یابیم که همه آن ها از لحاظ معیارهای هنری خوشنویسی در یک سطح نبوده اند و گاه فاصله عمیقی میان آثار وی وجود دارد، که محل تأمل است. این تفاوت ها نشانگر این امر است که اوقات کاری وی به دو بخش تقسیم می شده اند، نخست کار روزمره کتابت و دیگری تحقیق و مشق مفهومی و دقیق برای رسیدن به فرم های هنری تر و زیباتر در حروف، اتصالات و کرسی بندی ها. البته در رقم هایی که در انتهای قرآن های موجود به خط وی برجاست، به خوبی در می یابیم که با زیرکی هر چه تمام آن چه که محصول تفکر هنری وی بوده در امضا و ترقیم خود می آورده و همانا عیار اصلی خط خود را در صفحه پایانی به گونه ای به رخ می کشیده، که رفتار خط کتابتی وی نشان می دهد، هر چند با سرعت اغراق آمیز و عجولانه نوشته می شد، اما واقعاً بیانگر شخصیت خطوط خود یاقوت بود و با توجه به اختلاف فاحش عیاری با ترقیم وی مشخصاً رنگ و بوی سبک توانمند وی را داشت. همین امر باعث گردید تا بسیاری از آثار وی را به سهو، کار شاگردان او بدانند و گفته می شود که پس از اتمام کار، یاقوت آنها را امضا می کرده است.

گفتنی است، در کارنامه وی قرآن‌های خاصی هم دیده می‌شود که ظاهراً سفارش از طرف شخص خاصی نبوده بلکه آن‌ها را صرفاً جهت نمایاندن نبوغ و توانایی منحصر به فردش می‌نوشته است و یا اینکه سفارش از سوی اشخاص بسیار مهمی همانند سلاطین و حاکمان وقت بوده و به او فرصت ویژه‌ای به دور از شتاب و تندمی می‌داده‌اند تا بهترین را عرضه کند. این نوع از قرآن‌های یاقوتی از حیث هنر خط و خوشنویسی در شمار شاهکارهای بی‌نظیر وی به شمار می‌آید. از جمله نمونه‌هایی که در این مجموعه از یاقوت آمده است، خود نشان‌گر دوران اوج خلاقیت هنری وی در اجرای بی‌بدیل و فاخر حروف و سطور است که می‌تواند به درستی، جایگاه برتر وی را در عرصه هنر خوشنویسی بیان کند. چه بهتر است که یاقوت و شخصیت هنری او با این نوع صفحات به روزگار نشان داده شود.

## ب) موضوع کتابت و سبک شناسی:

موضوع کتابت و سبک شناسی در آثار خوشنویسان برتر تاریخ، خود مقوله‌ی است، که تاکنون به طور جدی و ساختارمند به آن پرداخته نشده و همواره جای خالی تحلیلی بصری و هنری این قبیل آثار در میان گفتارها و مستندات موجود در این زمینه به چشم می‌خورد. بی‌شک رمزگشایی از ویژگی‌های مخصوص شیوه کار هر یک از بزرگان هنر خوشنویسی، حداقل فرصتی است تا به جویندگان و محققین این امکان را بدهد که در برخورد با مواردی که به لحاظ مشابهت و تمایز ابهام برانگیز هستند، یقین و انتخاب بهتری داشته باشند. تا با فراغ خاطر بیشتر بر روی آثار و بدایع هنر خوشنویسی ایرانی و اسلامی به کنکاش و داوری بپردازند. زیرا هر چه شک و تردید در مراحل تحقیق کمتر می‌شود، حقیقت علمی کار افزایش می‌یابد.

## ❖ یاقوت مستعصمی

شاخصه‌های سبک یاقوت، در خط ثلث وی عبارتند از ارتفاع کم و کوتاه تر بودن نیم تا یک نقطه ای الف‌ها و اتصالات صعودی که در مجموع، ارتفاع سطرها را تا حدودی کاهش می‌دهد. در نوع مرکب برداری یاقوت دست و دل بازی و پر حجمی خاصی دیده می‌شود که تا اوایل دوره صفویه نیز این شیوه مرکب برداری مورد توجه خوشنویسان پس از وی قرار گرفت.

البته انتخاب نوع آهار کاغذ نیز در رفتار مرکب برداری وی بی‌تأثیر نبوده است. روانی و سیالی اجرای حروف و کلمات نیز محصول همین گزینش است. وی مرکب هر دانگی از خطوط ثلث و محقق را کاملاً رقیق می‌کرده و به همین جهت سایه‌ها و کنتراست‌های خاکستری در مشکی نویسی‌های او بیانگر همین موضوع بود است. البته رقت مرکب این امکان را به او می‌داده که حروف گوشته‌تر و ضخیم‌تری را با سرعت بهتری اجرا کند همچنین در دوایر اجرا شده توسط یاقوت، عمق کم و تخت بودن که میل به خط محقق را می‌رساند به خصوص در دایره «ن» و «ی» کاملاً مشهود است.

الف‌های صعودی در خط وی، با انقطاع ناگهانی قلم از کاغذ به پایان می‌رسید و به گونه‌ای زاویه‌ای کمتر از سی درجه با خط عمود بر کسی ایجاد می‌کرد. در نگارش نقطه‌ها چه در فورم و چه در چیدمان نقطه‌ها در مجاورت یکدیگر یاقوت شیوه‌ای بر جای گذاشت که هنرمندان زیادی از این روش تقلید کرده‌اند. فاصله بین نقطه‌ها در حروفی مثل «ت» یا «ی» بیش از یک نقطه سفید است و نقطه‌های دوتایی نه در مسیر عمودی و نه در مسیر افقی بلکه روی یک امتداد مورب و موازی با شیب حروف مرسل قرار گرفته‌اند.

شکل نقطه‌ها نیز فرمی بین مربع و لوزی دارند. در خط محقق یاقوت، کم یا بیش همان رفتارهای خط ثلث مشهور هستند. با این تفاوت که ابتدای دوایر تقریباً به صورت تخت و با دور و قوسی که در ذات حرکت به صورت خیلی ظریف وجود دارد اجرا می‌شوند. همچنین انتای شماره دوایر و صعودهای مجازی نیز کاملاً قسمتی از یک دایره بوده که به شکل واضحی به سمت بالا و راست قوس بر می‌دارند. البته در آثار پیروان وی در این قسمت دور کمتری وجود داشت.

خط نسخ شیوه یاقوت در حقیقت شروع جریان کتابت خاصی است که اوج و تکامل آن در خط علاءالدین دیده می‌شود. اصلی‌ترین شاخصه‌ای سبک نسخ نویسی، ریتم هنرمندانه آن است که متأسفانه پس از دوره صفویه از این رفتار گرافیکی مفید کمتر استفاده شده است. نسخ یاقوت معمولاً بعد و برش نداشته و در مواقعی که قلم به طور ناگهانی تغییر جهت می‌یابد، مثل دُم «واو» و «ر» و یا ابتدای حرف «ب» تغییر ضخامت خاصی مشاهده نمی‌شود و از ظرافت و نازکی در برش‌ها اثر کمتری دیده می‌شود. از ویژگی‌های جالب نگارش نقطه‌ها در خط یاقوت می‌توان به مربع بودن نقاط اشاره کرد. آن هم مربعی که در حالت مورب قرار نگرفته است. در زمینه مکان نقطه حرف «ن» نیز سنتی از خود بر جای گذارده، که از سوی علاءالدین تبریزی، عبدالله صیرفی، احمد قره‌حصاری، میرزا اسدالله کرمانی و حتی روز بهان نیز مورد تقلید قرار گرفته است. در اکثر موارد

نقطه داخل دایره «ن» قرار دارد، درست مثل خط نستعلیق و در برخی موارد نادر نقطه کمی از کاسه دایره بیرون آمده. البته از صفویه به بعد نقطه «ن» خط نسخ از دایره کاملاً بیرون آمده و به فضای بالا و مایل به اول حرف قرار گرفته است.

### ❖ بایسنقر

بی گمان جایی که حرف از خط محقق جلی باشد و سخنی از بایسنقر و شاهکارهایش در محقق نویسی نباشد قطعاً قصوری صورت پذیرفته و حقی نادیده گرفته شده است. زیرا که به واقع اتمام و اکمال محقق جلی را باید در قلم شیوا و استادانه بایسنقر و هنرمندی تام وی دانست.

شیوه بایسنقر، در خط محقق مقوله ای منحصر ب فرد از مکتب قائم به ذات است، که بی شک می توان به عنوان شیوه و مکتب مرجع در مطالعه و پژوهش فنی خط محقق به آن استناد کرد. در سبک وی، نکاتی دیده می شود که تنها در هنر بایسنقر می توان آن ها را مشاهده کرد. چشم های «ص» و «ط» در شیوه او خوابیده تر و بادامی تر هستند و چه بسا غمزه و شوخ چشمی بیشتری هم دارند. در حرف «واو» و سر حرف «ف» و «ق» نیز چشم سفید داخل آن ها همین ویژگی های خاص را دارند، که در خط هیچ هنرمند دیگری دیده نمی شود.

همچنین ارسال انتهایی دوایر و شماره ها نیز از خصوصیات فردی مربوط به شیوه بایسنقر است. یعنی، وقتی که قلم به انتهایی دوایر و شماره ها می رسد ب سرعت رو به بالا فرستاده می شود و حرکت ظریف و ترد و تند و تیزی از خود به جای می گذارند. در تزئینات خط و استفاده از تزئین «هفت» نیز بایسنقر شگرد خاص خودش را دارد که بر خلاف نرمش و گردی دو قسمت چپ و راست در بالای تزئین، امتداد دم هفت را بسیار عمودی تر و طولانی تر از سایرین اجرا می کرده است که با فضاهای عمومی ما بین حروف مرتفع تجانس و هماهنگی بیشتری دارد.

نکته جالب توجه دیگر، استفاده از نقطه های گرد و دایره ای به جای نقطه های مستطیل و لوزی در برخی موقعیت های خاص است، که نقطه مستطیل و لوزی به دلیل حجم زیاد، در فواصل بین حروف و اتصالات خوب جا نمی شوند و نقطه گرد انتخاب هوشمندانه تری است؛ در حالی که در شیوه های دیگر محقق نویسی، توسط دیگران نقطه گرد دیده نمی شود. هم چنین الف های خط محقق بایسنقر، شباهت و تناسب بیشتری با الف های خط ثلث به لحاظ ارتفاع و ضخامت دارند. حروفی مثل «ب» و «ف» بسیار تخت و کم عمق هستند، اما باز هم در ذات خود دارای دور و پیچش لطیفی بوده که در مجموع حرکت سهل و ممتنعی را در پی دارند. در اعراب گذاری و در اعراب ضمه، بایسنقر با حوصله و دقت یک حرف «واو» کامل را با قلم ریز اجرا و صورت حرفه ای تری به اعراب ضمه می داده است.

سر میم نیز، به جای اینکه مثلثی باشد به آناتومی دایره فندقی شکل نزدیک تر است. دسته ها و گردن های حروفی مثل «ر» و «ن» در خط بایسنقر عمود نیستند و زاویه ای بیش از ۲۰ درجه رو به داخل دارند که اجرای قسمت بعد از گردن را آسان تر می نمایند. در سر حرف جیم اول و مفر حرکتی نازک و تیز در ادامه طره سر جیم رو به سمت گرده داخ سر جیم دارد که در پیج سبک دیگری دیده نمی شود. ارسال های انتهایی حروفی مثل «ر» و «م» بسیار استادانه و لطیف و در عین حال محکم و استوار اجرا می شده اند که البت همانندی برای آن ها به لحاظ کیفیت و عیار هنری نمی توان یافت. این احتمال وجود دارد که جنس قلم مورد استفاده او از یک جنس نرم و اسفنجی و غیر متراکم بوده که در اجراهای درشت و جلی اثر از رنجه و یا لرزش بر روی آهار کاغذ ضخیم خانبالغ دیده نمی شود و شاید لطافت و حس ابریشم گونه بودن خط و عشوه ای که در حروف و اتصالات خط او دیده می شود حاصل همین انتخاب او بوده باشد.

### ❖ عبدالله طبّاخ هروی

در خصوص سبک کار عبدالله طبّاخ به طور کلی می توان گفت که از دگر دیسی و لاغر شدن سبک یاقوت به وجود آمده است. بدین ترتیب، که در خط محقق عبدالله طبّاخ، اصول یاقوتی به عنوان اجزایی لا یتغیّر حفظ گردیده اما، با توجه به دقت بیشتر وی در تمیز نویسی و سرعت کمتر در کار نگارش، ظریف گونه بودن خط طبّاخ کار ویرا از خط یاقوت متمایز می کند.

چندین ویژگی خاص در اجرای جزئیات حروف، اتصالات و تزئینات، خط طبّاخ را به اصطلاح امضا دار و متعلق به اسلوب وی نگاه داشت است. در تزئینات و اعراب گذاری خط محقق طبّاخ، به دو نوع ویژگی خاص می رسیم. اول: در ضمه ها که بر خلاف دیگران، عبدالله طبّاخ امتداد ضمه ها را با زاویه ۴۵ درجه نسبت به خط افقی اجرا می کرده در حالی که هیچ هماهنگی ریتمیک و منظمی با فتحه ها که زاویه ۳۰ درجه نسبت به خط افق دارند دیده نمی شود و اگر این ها رمونی را خط افرادی همانند علاءالدین تبریزی، دنبال کنیم البته به نتایج هنرمندانه تری می رسیم. در حالی که دنبال اجرای ضمه در خط طبّاخ بسیار بلند و اغراق آمیز نگارشته می گردید. ویژه گی دوم که در تزئینات خط وی دیده می شود این است که شکل تزئینی هفت را کاملاً منطبق بر سبک بایسنقر اجرا می کرده، در ارسال دم «واو» و «ر» بسیار محتاط بوده و آن را مانند میرزا اسدالله کرمانی

کوتاه و مختصر می نوشت. حروفی مثل ب، ف و ک و ل را نیز بسیار جمع و جور و کوچک می نگاشت. نقطه های حروف را به صورت لوزی شکل ولی مایل به چپ می نگاشته که با نقطه های لوزی عمودی یا قوت کمی تفاوت داشته و مورب تر دیده می شوند. تأثیرات سبک هایی همانند سبک اسدالله کرمانی در جای جای خط طبّاخ قابل رؤیت است و این شبهه را به وجود می آورد که شاید طبّاخ از خط اسدالله یا اساتید مکتب اسدالله کرمانی الهام می گرفته است. گردن تمام دایره های «ن»، «ص»، «ق» و «س» که کاملاً به صورت عمودی نزول دارند و نوع نگارش سر حروف «ع» و شروع حرکت کاف کوفی که به صورت ناقص و ناگهانی در مسیری مورب به سمت پائین نگارش می شده از حال و هوای سبک کرمانی تأثیر پذیرفته است؛ اما کوچک بودن چشم های حروف «ها» دو چشم و چشم «ص» که بیش از حدود متعارف زیبایی شناسی منقبض شده اند فقط در سبک طبّاخ قابل پیگیری است.

خط نسخ طبّاخ به طور روشن گرتته برداری جزء به جزء از خط و شیوه یا قوت است، که با شتاب و سرعت اجرایی بالاتر از یا قوت مستعصمی، نسخ طبّاخ را به فرم کتابتی نزدیک و از فرم خوشنویسی دور می کند.

اما، یکی از سلايق جالب و منحصر ب فرد طبّاخ رامی توان در طراحی علامت وصل بالای الف های موصول مشاهده کرد. شکلی که طبّاخ آن را برای علامت وصل به کار می گرفته به نظر می رسد که تجانس و هم خوانی خاصی با هنر خوشنویسی نداشته و فقط از یک دایره کوچک که بر گوشه خارجی یک زاویه قائمه مماس شده به وجود آمد است. هرچه در خطوط و آثار دیگر هم طرازان عبدالله طبّاخ جستجو کنیم چنین فرم و شکلی را نمی یابیم که تا این اندازه ساده و هندسی بوده باشد.