فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱
صص۵۷-۷۹

تحلیل جایگاه امر قدسی در نقاشی‌خط معاصر ایران با در نظر داشتن مفهوم جهانی شدن در خوشنویسی

الهام سیستانیان / کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
elham.sistanian@gmail.com

چکیده

هنر نقاشی‌خط معاصر ایران از مکتب سقاخانه به‌بعد، به‌دنبال گسترش جریان مدرنیزاسیون، به‌وجود آمد. مکتب سقاخانه تلاش داشت تا فرهنگ سنتی تجسمی ایران را با رویکردهای نوین در حوزهٔ هنرهای تجسمی در مسیر جهانی شدن با هنر غرب پیوند بزند. با توجه به این‌که هنر خوشنویسی از اصول هندسهٔ روحانی و مقدس تبعیت می‌کند، این بیم وجود دارد که مدرن و جهانی شدن این هنر، مورد تناقض با امر ابدی در نظام فانی و مرکز در محیط (امر قدسی) قرار گیرد. بنابراین، این پژوهش قصد دارد به روش توصیفی- تحلیلی، تناقض یا هماهنگی امر قدسی در خوشنویسی را با امر جهانی شدن این هنر بسنجد. آمار و اطلاعات این پژوهش به‌روش کتابخانه‌ای- اسنادی جمع‌آوری شده است. سوال اصلی پژوهش این است که با توجه به‌دغدغهٔ جهانی شدن در خوشنویسی، جایگاه امر قدسی در آثار خوشنویسی و نقاشی‌خط معاصر ایران کجاست؟ پس از تحلیل، تطبیق و مطالعهٔ امر قدسی در پنج نمونه از آثار نقاشی‌خط دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی، به این نتیجه رسیدیم که قداست واقعی ناشی از سایه و روح الهی است که در هنر خوشنویسی وجود دارد و این موضوع که این آثار با تکنیک‌های نوین و به‌روز جهانی به‌ثمر رسیده باشند یا با ابزار ابتدایی مانند قلم و مرکب معمولی، در بیان قدسی آن هیچ تأثیری نمی‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: هنرخوشنویسی، هنر معاصر، نقاشی‌خط، جهانی شدن، امر قدسی، خوشنویسی مدرن.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.1, Spring 2022
pp.57-79

Analyzing the Position of the Holy Matter in Contemporary Iranian Calligraphy Considering the Concept of Globalization in Calligraphy

Elham Sistanian / Master's student of Art Research, Faculty of Arts, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.* elham.sistanian@gmail.com

Abstract

Contemporary Iranian calligraphic art emerged from the Saqakhane school following the modernization process's expansion. The Saqaqhana school tried to connect the traditional visual culture of Iran with modern approaches in the field of visual arts on the path of globalization with western art. Since the art of calligraphy follows the principles of spiritual and sacred geometry, there is a fear that the modernity and globalization of this art will be contradicted by the eternal matter in the mortal system and the center in the environment (sacred matter). Therefore, this research aims to measure the contradiction or harmony of the sacredness in calligraphy with the globalization of this art through a descriptive-analytical method. The statistics and information of this research have been collected through the library-document process. The study's central question is, considering the concern of globalization in calligraphy, where is the sacred place in contemporary Iranian calligraphy and calligraphic works? After analyzing, applying, and studying the sanctity in five examples of calligraphy works of the 80s and 90s, we concluded that true sanctity is caused by the shadow and divine spirit that exists in the art of calligraphy and that these works with modern techniques And if they have been produced in the world or with essential tools such as pen and ink, it has no effect on expressing its sanctity.

Keywords: the art of calligraphy, contemporary art, calligraphy, globalization, holy matter, modern calligraphy.

مقدمه

هنر نقاشی‌خط معاصر ایران، از مکتب سقاخانه به‌بعد در حین رواج مدرنیزاسیون به‌وجود آمد. بدین‌صورت که عنصر خط به‌عنوان یک آرایهٔ تزئینی به نقاشی افزوده شد و کم‌کم با تکرار این عمل به‌عنوان نقاشی‌خط شهرت یافت. در واقع، مکتب سقاخانه تلاش داشت تا فرهنگ تجسمی سنتی ایران را با رویکردهای نوین در حوزهٔ هنرهای تجسمی غرب در جهت جهانی شدن پیوند بزند. این موضوع با گذشت زمان و همگام با گسترش جریان‌های پست مدرنیستی در طی دو قرن اخیر، که موجب گسترش هنرهای بومی و منطقه‌ای در سرتاسر جهان شده است، نیز تشدید شد. به‌دلیل این‌که در عصر پست مدرن همراهی اجتناب‌ناپذیر هنر و تکنولوژی وجود دارد، همین امر دغدغهٔ خدشه بر ابعاد قدسی هنر را ایجاد می‌کند. این پژوهش با تحلیل آثار هنری که در سطح کشوری و جهانی مورد توجه و ماندگار واقع شدند و با رویکرد عرفانی، به‌مطالعهٔ این موضوع می پردازد. امر قدسی کلیدواژه‌ای عرفانی و مربوط به مکتب سنت‌گرایان است که در این رویکرد به‌معنای «امر ابدی در نظام فانی و مرکز در محیط» می‌باشد. با توجه به این نکته که ارزش نوآوری در هر هنر به اعتبار پشتوانه و تجربهٔ کار کلاسیک آن هنر بستگی دارد، هدف این پژوهش آن است که تناقض یا هماهنگی امر قدسی در هنر خوشنویسی را با امر جهانی شدن این هنر مطالعه نموده و بسنجد. در این مسیر، با مطالعه و تحلیل برخی آثار منتخب دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی به‌پاسخ این سوال برسدکه با توجه به دغدغهٔ جهانی شدن هنر خوشنویسی جایگاه امر قدسی در آثار نقاشی‌خط معاصر ایران کجاست؟

روش پژوهش

پژوهش به‌روش توصیفی و تحلیلی و با رویکردی عرفانی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز از روش کتابخانه‌ای - اسنادی صورت گرفته است. تصاویر مورد نیاز از کتاب‌های معتبر و سایت حراج هنری تهران استخراج شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش از بین کلیهٔ آثار نقاشی‌خط دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی که در نمایشگاه‌های داخلی و حراجی‌های بین‌المللی در معرض نمایش قرار گرفتند، و مورد تأیید بوده‌اند، ۵ اثر به‌صورت گزینشی انتخاب شدند. نویسنده اذعان می دارد که ایدهٔ پژوهشی این مقاله را وام‌دار مقالهٔ دکتر زهرا رهنورد و دکتر زهرا رهبرنیا با عنوان مواجههٔ هنر قدسی با تکنولوژی، چاپ شده در نشریهٔ علمی - پژوهشی

هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی در تابستان ۱۳۸۵، شمارۀ ۲۶ می‌باشد.

پیشینۀ پژوهش

با توجه به جست‌وجو در پایگاه‌های مختلف مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتب، در مورد نقاشی‌خط به پژوهش‌هایی از این دست برخورد نمودیم. شریفی زیندشتی و اوجی (۱۳۸۸) به این موضوع می‌پردازند که نقاشی‌خط به‌عنوان مکتبی نوپا و اصیل یاد شده و چگونگی روند شکل‌گیری مکتب سقاخانه و معرفی هنرمندان شاخص و ویژگی‌های آثار هنرمندان این مکتب را بررسی می‌کنند. محمدی اردکانی و پژوهش‌فر (۱۳۹۴)، به‌طور اختصاصی به‌مطالعۀ آثار نقاشی‌خط دهۀ هشتاد ایران با توجه به رویکرد سنت‌گرایان می‌پردازند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شاخصه‌هایی در آثار تکرار شده که در رویکرد سنت‌گرا به‌عنوان دلالت‌گر مفهوم سنت، ترویج شده‌اند. همچنین رونق فروش آثار نقاشی‌خط در آن دهه در خاورمیانه و کشورهای عربی بر تمایل به استفاده از عناصر رویکرد سنت‌گرا افزوده است. اما نظر نویسندگان بر این قرار گرفته که با توجه به محدودیت‌های چارچوبی رویکرد سنت‌گرا، اغلب آثار از بعد معنایی تهی گشته‌اند و اثری صرفاً بصری شده‌اند. آثار معناگرا نیز، صرفاً در حد انتقال مفاهیم سنتی، توان بیان مفهوم داشته‌اند و از بیان جریانات اجتماعی ناتوان هستند.

مریدی و همکاران (۱۳۹۲)، ضمن پرداختن به‌گونه‌های مختلف هنر منطقه‌ای اسلام، بر تفاوت‌های میان این گونه‌ها تأکید داشته و وجه مشترک آن‌ها در برابر مقاومت فرهنگی، در برابر جهانی سازی هنر را مورد تحلیل قرار می‌دهند. هاتفی و شعیری (۱۳۹۲)، به این امر می‌پردازند که تعامل متن کلامی و تصویر، در کل، پیروی از روابط میان تمامی عناصر گفتمان است و فرایندی پویا را از یک نظام معنادار کلاسیک و معین به‌سوی یک نظام تصادفی معنا نشان می‌دهد که در آن، اوج ادغام نظام کلامی، در دل یک نظام تصویری، دیده می‌شود.

رضوی فرد (۱۳۹۳)، به این امر می‌پردازد که ارتباط هنر نوین خوشنویسی با نقاشی‌خط در چیست. در این پژوهش، راهکارهایی جهت غنا بخشیدن به فرهنگ و هنر خوشنویسی در ایران ارائه شده است. پورهمرنگ (۱۳۸۸)، با هدف تبیین این مطلب که خوشنویسی ضمن حفظ ویژگی‌های اصیل خود، از آن اندازه ظرفیت برخوردار است که با دگرگونی در ساختارهای ترکیب‌بندی و فرمی خود، به‌مثابۀ یک هنر مدرن، جایگاه ویژه‌ای در فضای فکری و اجتماعی جامعۀ معاصر ایرانی و جوامع بین‌المللی از آن خود نماید، نگارش شده

است و به این نتیجه می‌رسد که هنر خوشنویسی برای به‌روز شدن نیازمند اصالت و خلاقیت می‌باشد و با توجه به این‌که یک هنر بومی می‌باشد، از اصالت کافی برخوردار است، اما هنرمند خوشنویس باید با به‌کار بردن جنبه‌های خلاقیت ضمن حفظ اصالت‌های این هنر، آن را با نیازهای روز جامعه، مثل مدرن شدن منطبق نماید. جامعه نیز باید برای رسیدن به این هدف خود را مدام بازنگری و بازسازی کند.

اسعدی (۱۳۸۲)، به بررسی سه بخش مدرنیسم، هویت و سنت، در نقاشی معاصر ایران پرداخته و نتیجه می‌گیرد که ما ایرانیان هنوز در هنرهای تجسمی به‌غربی‌ها می‌نگریم و نیازمند آن‌ها هستیم و در اصالت و خلاقیت آثار نگارگری گذشتهٔ ما انحراف ایجاد شده و این انحراف‌های ایجاد شده مانند دیگر جریان‌های هنری معاصر، جای پژوهش و تحقیق دارد. شرفه (۱۳۹۵)، به‌بررسی هنر خوشنویسی سنتی، به‌عنوان هنر قدسی و نیز هنر نقاشی‌خط، و جایگاه آن در هنر قدسی پرداخته و با تهیهٔ پرسشنامه‌ای مبنی بر ارزشیابی این هنر، در بین دانشجویان هنر شهر تهران سنجش انجام می‌دهد. او به این نتیجه می‌رسد که آثار نقاشی‌خطی که از مؤلفه‌های سنتی مثل حروف، کلام الله، فرم و رنگ عرفانی بهره ببرد، می‌تواند هنر قدسی تلقی شود. نتیجه این‌که هنر خوشنویسی سنتی یک هنر قدسی می‌باشد و اثر نقاشی‌خطی که به‌صورت سنتی نزدیک‌تر باشد نیز هنر قدسی محسوب می‌شود.

شفیعی (۱۳۹۵)، شرایطی را بررسی نموده که در آن، هنر بومی قابلیت می‌یابد تا در عرصه‌های جهانی مطرح گردد. این پژوهش با در نظر گرفتن نهاد کریستیز، به‌عنوان نمونهٔ اعتباربخشی و برندسازی، نهادهای هنری در زمینهٔ هنر بومی خوشنویسی را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

در مجموع، می‌توان گفت که با بررسی پیشینه مشخص می‌شود پژوهشی که مستقیم و خاص به‌تحلیل ویژگی‌های عرفانی به‌ویژه امر قدسی در هنر نقاشی‌خط دو دههٔ ۸۰ و ۹۰ خورشیدی با توجه به دغدغهٔ جهانی شدن خوشنویسی پرداخته باشد، در دسترس قرار ندارد. و ضرورت انجام این پژوهش احساس می‌شود.

شاخصه‌های هنر خوشنویسی سنتی

در عمر هزار سالهٔ خوشنویسی سنتی ایران، تقریباً در هر دویست سال، با پیشرفت جدیدی در زمینهٔ تکنیک‌های خلاقانهٔ خوشنویسی مواجه بودیم. اولین گام پیشرفت در دورهٔ اول قرن

چهارم و پنجم قمری بود که با تدوین و تکمیل خطوط شش‌گانه به‌نام اقلام سته توسط ابن مقله و ابن بواب، مواجه بودیم. در دورهٔ دوم که در قرن ششم و هفتم قمری اتفاق افتاد، ابداع خط تعلیق و گسترش آن بود که به‌عنوان اولین خط ایرانی نام گرفت. در دورهٔ سوم که در قرن هشتم و نهم قمری اتفاق افتاد، به‌وجود آوردن خط نستعلیق توسط میر علی تبریزی بود. دورهٔ چهارم تحول، در قرن دهم و یازدهم قمری اتفاق افتاد، تکمیل و پیش‌برد خط نستعلیق توسط میر عماد قزوینی بود که آن دورهٔ اوج تعالی و پیشرفت نستعلیق ایرانی نام گرفته است. دورهٔ پنجم که مربوط به قرون دوازده و سیزده قمری بود، ایرانیان به‌خط شکسته نستعلیق روی آوردند و دورهٔ ظهور درویش عبدالمجید طالقانی و همچنین به‌وجود آمدن صنعت چاپ و ابداع فرم‌های نوین در کتابت نستعلیق و ظهور خوشنویسان نستعلیق‌نویس همچون غلامرضا اصفهانی و محمدرضا کلهر نام گرفت. ظهور محمدرضا کلهر دراین زمان، به‌عنوان رکن اصلی جریان تحول‌گرای خط با ایجاد تغییرات اساسی در فرم و قالب مفردات و کلمات شناخته می‌شود که درنتیجه، باعث ایجاد مکتب جدیدی طی سال‌های بعد از خودش در خط نستعلیق گردید. دوران معاصر با تأسیس انجمن خوشنویسان و تکمیل تجارب گذشتهٔ این هنر فاخر می‌باشد و ورود خوشنویسی نوین در قالب نقاشی‌خط به عرصهٔ جهانی هنر است. آثار خوشنویسی سنتی دارای شاخصه‌هایی چون آسان خوانی، آسان نویسی و زیبایی فرم‌هایی بودند که برگرفته از ذهن خلاق ایرانیان بود. اما کم‌کم با ورود صنعت چاپ و دور شدن خط از مصرف اصلی خود که کتابت با ابزار سنتی بود، آسان‌خوانی جای خود را به‌پیچیدگی داد، و بداهه‌نویسی جای آسان‌نویسی را گرفت. اما با این وجود، خوشنویسی ایرانی یا نستعلیق با توجه به محدود بودن به قوانین هندسی خاص، هیچ‌گاه از مسیر پیشرفت و تغییر دور نشده است. یکی از ویژگی‌های بسیار مهم خوشنویسی سنتی، مخصوصاً در برخی از سبک‌ها مثل سبک نستعلیق و شکسته نستعلیق، الزام رعایت اصول و قواعد ویژه توسط نویسنده می‌باشد که با کوچک‌ترین انحراف از این قواعد هندسی ویژه، از زیبایی و استحکام خط کاسته می‌شود. به این قواعد ویژه، هندسهٔ روحانی و مقدس گفته می‌شود. یکی از روش‌هایی که در هنر سنتی خوشنویسی و نگارگری قدیم به کارها جلوهٔ بصری بیشتری بخشید، ابداع «مرقع» بود. «وراقان و صحافان زبردست هم از ترکیب و تنظیم قطعه‌های منتخب خطوط خوشنویسان و صفحه‌های تصویر نقاشان چیره‌دست، مجموعه ای از اوراق پراکنده ترتیب می‌دادند که آن را به‌دلیل شباهتی که به‌مرقع درویشان از رقعه رقعه و وصله وصله بودن داشت، مرقع می‌گفتند.

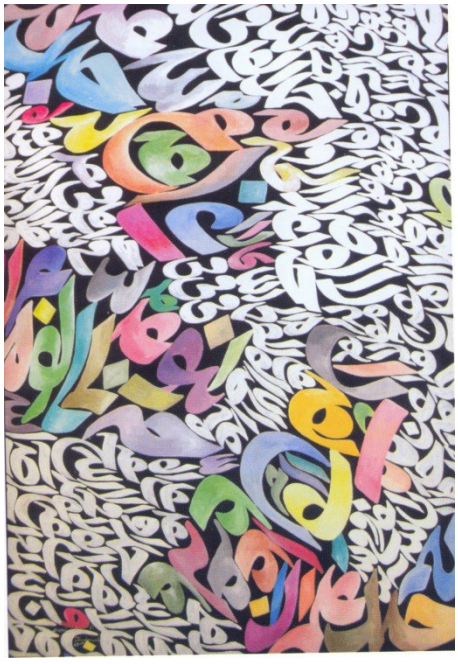
مانند مرقع بهرام میرزا، از سال ۹۵۱ق.، مرقع امیر بیک غیب و مرقع امیر حسین بیکاز (دوره شاه تهماسب اول صفوی) و مرقع گلشن و گلستان در دوران شاه جهان (۱۰۳۷ تا ۱۰۶۷ م.) با این وجود، می‌توان مرقع را آغاز هنر مدرن تکه‌چسبانی و کلاژ نامید که آغازی غیر مستقیم برای هنر نقاشی‌خط بود» (فضائلی، ۱۳۵۰: ۵۰۱).

تصویر۱: سیاه مشق اثر میرزا غلام رضا اصفهانی، ۱۲۸۸ ق، (مأخذ: نگاهی به آثار رضا مافی، ۱۳۹۲)

شاخصه‌های هنر خوشنویسی نوین

آغاز جریان نوین در خوشنویسی ایرانی، به‌دوران قاجار برمی‌گردد. در این دوران، جریان مستقل و نوگرای خط متکی بر ابتکارات میرزا غلام رضا اصفهانی (۱۲۴۶-۱۳۰۴ق) در سیاه مشق‌هایش به‌وجود آمد. اما اصل ابداع سیاه مشق به‌دوران میر عماد حسنی (۹۶۱-۱۰۲۴ق) مربوط است. با مرور اولین سیاه مشق‌ها از قرن دهم به قلم توانای میر عماد حسنی پی می‌بریم. این قالب در ابتدا برای گرم شدن دست خوشنویس قبل از کتابت و فارغ از جنبه‌های زیبای بصری‌اش استفاده شده است. اما در قرن سیزده و چهارده قمری شاهد اوج این قالب در آثار میرزا غلام رضا اصفهانی می‌باشیم (تصویر۱). بعد از میرزا غلام رضا، نقاشی‌خط به شیوهٔ اسماعیل جلایر (۱۲۶۲-۱۳۲۰ق)، نقاشی‌خط به‌شیوهٔ ملک محمد قزوینی، خطوط تزئینی حسن زرین قلم، خطوط گلزار متفاوت شیخ علی سکاکی، خط گلزار، خط ناخنی، عکس‌نویسی، قطاعی، قرینه‌نویسی و مرغ بسم الله و دیگر قالب‌های رایج در دوران قاجار، آثاری بودند که ورود به هنر نوین خوشنویسی ایران محسوب می‌شدند. پس از آن دوران، در دهم آبان ماه سال ۱۳۱۷ شمسی، معادل ۸ رمضان ۱۳۵۷ قمری، هنرکدهٔ هنرهای زیبا

تأسیس شد. در سال ۱۳۲۰ شمسی، معادل با ۱۳۶۰ قمری، کانون نوجویی‌ها در آن‌جا شکل گرفت و از همان زمان، تلاش‌های زیادی در جهت رهایی از قیدهای هنر سنتی شکل گرفته شد وکشاکش میان گرایش‌های کهنه و نو در فضای هنر معاصر ایران آغاز شد که در نهایت نوگرایان فاتح این میدان شدند و در جهت تقلید از مکاتب هنری غرب برآمدند. به این ترتیب، مکتب سقاخانه به‌وجود آمد. «این مکتب در جهت پاسخ به پرسشی که ذهن بسیاری از هنرمندان نوگرای آن دوران را به‌خود مشغول ساخته بود، به‌وجود آمد. آن‌ها به‌دنبال کشف ویژگی‌هایی بودند که بتواند کار آن‌ها را از کار هنرمندان نقاط دیگر جهان متمایز نماید. در همین جهت بود که مکتب سقاخانه به‌وجود آمد و ظهور خط در نقاشی در آغاز دههٔ ۱۳۴۰ شمسی اتفاق افتاد» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۰۷). نقوش برگرفته از حروف الفبا و خط و خوشنویسی توسط پیش‌گامان مکتب سقاخانه، در جهت پیشبرد اهدافشان در آثاری که تولید می‌شد، مورد استفاده قرار گرفت و به‌گرایشی بدل شد که خوشنویسی نوین دههٔ چهل را از خوشنویسی سنتی گذشته متمایز نمود. یکی از ویژگی‌های آن، رهایی از قواعد هندسی دقیق و غیر قابل تغییر خوشنویسی سنتی بود (تصویر۲). از سال ۱۳۴۰ شمسی تاکنون، آثار نقاشی‌خطی که به‌وجود آمدند، به‌دو دسته تقسیم می‌شدند. دستهٔ اول، آثاری است که در آن‌ها حروف و کلمات از بار ادبی تهی می‌شوند و اثر هنری کاملاً بصری می‌شود و در ابتدا در آثار هنرمندانی چون حسین زنده رودی و فرامرز پیل آرام و بعدها در آثار محمد احصایی دیده شدند. دستهٔ دوم، آثاری بودند که با درنظر داشتن اصول و قواعد زیباشناسی سنتی خوشنویسی به‌وجود آمدند. از نمونهٔ هنرمندان این



تصویر ۲: نقاشی‌خط اثر زنده رودی، (مأخذ: نگاهی به آثار رضا مافی،۱۳۹۲)

سبک، در ابتدا از رضا مافی، نصرالله افجه‌ای و جلیل رسولی و تا به امروز همچنان نصرالله افجه‌ای و جلیل رسولی و علی شیرازی را می‌توان نام برد.

امر قدسی و معرفت قدسی

قدس به‌معنای پاکی و قدسی به‌معنای صالح و نیکوکار است. امر قدسی از مضامینی است که از گذشته مردم عام و نه فقط متفکرین، آن را به‌معنای شهود می‌شناختند. در مبانی مکتب سنت‌گرایان که دارای رویکرد عرفانی نسبت به‌تمام هنرها می‌باشند، امر قدسی، هم نفس حقیقت خدا و هم حقیقت آفریدگان خدا می‌باشد. به‌دلیل این‌که آفریدگان نیز تجلی همان حقیقت واحد هستند. به اعتقاد سید حسین نصر، امر قدسی، همان ذات نامتناهی و حقیقت الحقایقی است که در تمام ادیان و سنت‌ها وجود دارد. البته به‌شرطی که این اصطلاح در والاترین معنای مابعدالطبیعهٔ خود درک شود. به‌دلیل این‌که آفریدگان خدا نیز تجلی همان حقیقت واحد هستند، این حقیقت می‌تواند در آثار هنری ساخت دست انسان هنرمند نیز متجلی شود. بنابراین قداست واقعی تنها نمی‌تواند از آن هر آن‌چه ماورای طبیعت است، باشد. به‌ویژه آثار هنرمندان خوشنویس و آثار معماران هنرمند نیز می تواند تجلی‌گاه امر قدسی باشد. به‌عنوان مثال، «زیبایی بنای تاج محل و خاص بودن آن به‌دلیل معماری ایرانی و وجود کتیبه‌های فارسی آن بنا است که موجب شده این بنا جزو عجایب هفت‌گانهٔ جدید جهان شناخته شود» (یدالله کابلی خوانساری، ۱۴۰۰). هنر نقاشی‌خط در راستای تکمیل هنر خوشنویسی به‌وجود آمد؛ بدین‌معنی‌که یک خوشنویس بعد از تکامل خط و رسیدن از قواعد و اصول زیبایی‌شناسی خوشنویسی به‌مرحلهٔ صفا و شأن، حال باید پیام یک بیت شعر یا یک آیه از قرآن را که اولی کلام شاعر و دومی کلام و پیام خداوند می‌باشد، به‌بهترین شکل برساند. اثر نقاشی‌خط به‌دلیل بهره‌گیری از عنصری مانند رنگ، دارای ارزش ذاتی ناشی از وجود تأثیر رنگ می‌شود. رنگی که هر آن‌چه نور را باز می‌تاباند، به ارزش هنری اثر نقاشی‌خط کمک بیشتری می‌کند. در چنین آثاری کلام الهی یا امر قدسی، در اوج قداستش، بر محمل‌هایی قرار گرفته و در تجلیات هنری انسان به‌ظهور می‌رسد. کاری که هنرمندانی چون رضا مافی، محمد احصایی و جلیل رسولی با موفقیت انجام دادند. معرفت قدسی در سنت عقلانی اسلامی، با نام علم حضوری یا معرفت مبتنی بر ایمان، در مقابل علم حصولی، یا معرفت مبتنی بر عقل استدلالی، یاد شده است. به‌دلیل عینیت هستی و معرفت، این سنخ از معرفت از امر قدسی

جدایی‌ناپذیر است.

مواجههٔ امر قدسی با هنر مدرن و تکنولوژی

«نقش والای هنر در جهان هستی، عرضهٔ نمادین حقیقتی ماورائی (امر قدسی)، از دریچه‌ای صوری و بصری می‌باشد. هنرمند کمک می‌کند تا اثر هنری یا عمق تفکر برانگیز، در پس رمزها و نمادها حاکی از مفهوم عمیق همان حقیقت قدسی باشد. هنرمند با بینش خود کمک می‌کند که اثر هنری، در هماهنگی کامل با تقدس موجود در جهان هستی قرار گیرد تا مخاطب از طریق دیدن بازنمایی یک نمونهٔ کوچک از جهان هستی، بتواند راز و رمز جهانی را که در آن می‌زید، دریابد» (رهبرنیا و رهنورد، ۱۳۸۵). «کلمهٔ «تکنیک» واژهٔ فرانسوی است و به‌معنای فن، صنعت، علم، هنر و حرفه می‌باشد. به‌علم، فن و صنعت، «تکنولوژی» گفته می‌شود. تعریفی که علم را درون تکنولوژی جای می‌دهد، به این صورت است: کاربرد دانش علمی و دانش منظم دیگر برای امور عملی به‌وسیلهٔ سیستم‌های منظمی که شامل مردم، سازمان‌ها، اشیاء زنده و ماشین‌ها می‌شود» (پیسی، ۱۳۶۷: ۱۰). با توجه به این تعریف، پی می‌بریم که تکنولوژی، نتیجهٔ تمایل انسان به‌شکلی قدرت‌مندانه در جهت رفع نیازهای زیستی‌اش بوده است. در نتیجه، می‌توان گفت که آن بخش از تکنولوژی که در جهت طبیعت حرکت می‌کند، مغایرتی با قداست ندارد، اما اگر درخلاف جهت باشد و به‌مقابله با طبیعت بپردازد، قطعاً مضر به‌حال جسم و روح انسان است. رشد رو به‌تعالی انسان را متوقف می‌نماید. پس باید برای افعال تکنیکی حد و مرزی قائل شد. فضاهای هنری و معماری‌های مهم دنیا، مانند مسجدالحرام و مسجدالنبی، با توجه به‌خیل عظیم زائرین، برخوردار از امکانات تکنولوژیک قابل توجهی است که بسیار مناسب و به‌جا می‌نماید. اما این‌که چه خصوصیاتی این فضا را مقدس می‌سازد و چه خصوصیاتی به‌تقدس آن لطمه می‌زند، اهمیت دارد. فضای نوشتاری و بصری نیز به‌همین ترتیب می‌باشد. آثار دو بعدی نوشتاری و بصری موجود در کتب مقدس، از جهت نوع محتوا و نیز تکنولوژُی حاکم بر کتابت، قابل قضاوت هستند. هنر نقاشی‌خط با وجود برخوردار بودن از مواد وتکنولوژی مدرن، جزو هنرهای دینی محسوب می‌شود. چون هنری است، دارای مفاهیم دینی با ابزار و مواد مدرن که در آن، گاهی از تکنولوژی مدرن نیز برای خلق آثار استفاده می‌شود. نکتهٔ اصلی این‌جا است که ایجاد آن رنگ، فرم و خلاقیت و تنوع باید در جهتی هم مسیر با طبیعت و قداست آن باشد. برای حرکت در

مسیر جهانی شدن نباید از این مهم غفلت نمود.

بیان در هنر مقدس

در هنرهای مقدس، تأکید بر بیانی ورای ظاهر جسمی اشیاء، برای نمایان کردن ذات آن‌ها وجود دارد. این نوع نگاه به ذات و باطن هستی، موجب به‌کارگیری سمبل، رمز و نماد در اثر هنری می‌شود. «خداوند یک جنبهٔ ترانساندانس (یعنی تعالی و تنزیه) دارد و یک جنبهٔ ایمنانس (یعنی ظهور) دارد. هنر همیشه جنبهٔ ایمنانس دارد. هنر یک امر انتزاعیِ ذهنی نیست، بلکه واقعیتی است که بیش از هر چیز در زندگی تجلی و ظهور دارد و اصلاً زندگی ما با هنر ارتباط دارد. بیست و چهار ساعت شبانه روز را در محیطی زندگی می‌کنیم که چه بخواهیم و چه نخواهیم با هنر مرتبط است. این اهمیت هنر را در زندگی روزمره و اهمیت هنر مقدس را در فرهنگ دینی به‌خوبی مشخص می‌کند» (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۱۹). «در واقع، سمبولیسم اساس خلقت و اساس وحی الهی است. هنر مقدس مبتنی بر علم سمبولیسم است. یعنی هر چیزی در هنر مقدس، در واقع، رمز یک حقیقت برتر است. رمزی که انسان را به حقایق برتر هدایت می‌کند و به مثل اعلی می‌رساند. در نتیجه، باعث نوعی شهود محض می‌شود. یک سمبل، برخلاف آن‌چه که امروز تصور می‌کنند، وضعی و قراردادی نیست، یک امر حقیقی و وجودی است. سمبل حقیقت را طبق یک قانون وجودی بیان می‌کند. سمبل در عین این‌که در یک صورت ظاهر شده است، راه به بی‌نهایت نیز دارد. سمبولیسم در هنر غیر دینی اصلاً وجود ندارد» (همان: ۳۲۵). «به‌نظر بورکهارت، هنری مقدس است که حکایت‌کنندهٔ رموز الهی و بازتاب رمزی و کنایی صنع الهی باشد. بنابراین یک مضمون دینی که واجد پرداختی رئالیستی است، مثل هنر رنسانس، نمی‌تواند هنری مقدس و دینی نامیده شود؛ چراکه فاقد آن رمزگرایی و کنایات خاص سبک‌شناختی است که هنر دینی را معنا بخشد. در حقیقت، هنر دینی تجربه‌ای زیباشناختی از امر متعالی و قدسی است و امر قدسی از ساحتی فراتر از ماده و آسمانی صادر می‌شود» (رهنورد، ۱۳۷۸: ۱۵ و ۱۸). در واقع، می‌توان گفت که کلام الهی در اوج قداست خود، در کنار تجلیات هنری دست انسان به‌ظهور می‌رسد.

جهانی شدن در خوشنویسی

موضوع زبان جهانی هنر، به‌عنوان زبانی با نمادها و نشانه‌های مشترک میان همهٔ فرهنگ‌ها،

در برابر رویکرد تمایز سبک‌ها و ژانرهای هنری که تأکید بر بومی بودن آفرینش‌های هنری نیز دارد، از دیرباز در نظریه‌های هنر مطرح بوده است. نصرالله افجه‌ای از هنرمندان نقاشی‌خط ایران، دربارهٔ جهانی شدن هنر خط می‌گوید: «به اعتقاد من، نقاشی‌خط یک زبان گرافیکی است، گرافیک نیز زبانی بین‌المللی است. یک زبان اشاره و یک زبان تلویحی است که می‌تواند پیام خود را به‌گوش تمام کسانی برساند که با فرهنگ‌ها و اعتقادات متفاوت، در گوشه و کنار جهان پراکنده هستند. علاوه بر آن، نقاشی‌خط چیزی نیست که به‌تازگی پدید آمده باشد. در زمان سلجوقیان هم کسانی که خط طغری می‌نوشتند، کارشان به‌نوعی نقاشی‌خط بود. از آن پس نیز آثاری شبیه «مرغ بسم الله» و تصاویر مختلفی به‌مدد خط در معماری اسلامی و بناهای تاریخی ایجاد شده است. اصولاً این حق برای ما وجود دارد که خطوط را به‌حرکت‌های تازه‌ای از دیدگاه خود وادار سازیم». جهانی شدن در کل پدیده‌ای فرهنگی می‌باشد که از طرفی، زمینهٔ مناسب برای معرفی فرهنگ‌های بومی را در عرصهٔ جهانی فراهم می‌کند و از طرف دیگر، بستر لازم را برای بومی و محلی شدن عناصر فرهنگ جهانی مهیا می‌سازد. فرهنگ‌های خاص بومی ایران، پیشینه‌ای درخشان در آشنایی با خطوط میخی، ایلامی، آرامی، پهلوی و اوستایی دارند. همین موضوع بستر لازم را برای تحول جنبه‌های بصری در خطوط پس از اسلام فراهم آورد. بنابراین تأثیرپذیری از خط و خوشنویسی اسلامی نیز توسط ایرانیان امری طبیعی بوده است و مهم‌تر از آن، تأثیرگذاری هنر خوشنویسی ایرانی بر خوشنویسی اسلامی است. تعریف محمد احصایی از دیگر هنرمندان معاصر از نقاشی‌خط چنین است: «هنرمند خطاط با هر نوع خطی، اگر کاری تولید کند که عنصری تزئینی یا بیانی خاص باشد، می‌تواند یک اثر نقاشی‌خط به‌شمار آید. اما طراحی‌های با آجر یا گچبری‌های دوران تیموری، در مساجد یا قالی‌ها و وسایل روزمره، همگی خط نقش می‌باشند، نه نقاشی‌خط. پس زمانی‌که در مورد نقاشی‌خط صحبت می‌کنیم، در واقع، به‌تعریف معاصر آن می‌پردازیم. همین تعریف معاصر است که نقاشی‌خط را به‌وجود آورده است. در زمان معاصر، از این تعریف فراتر رفته و نقاشی‌خط از جنبهٔ نوشتن به‌صورت خوش خارج می‌شود، به این صورت که در دوران معاصر، زیبایی در پرداختن به موضوع است. اگر این را اکسیر تلقی کنیم، کار اکسیر خورده به نقاشی‌خط بدل می‌شود». جلیل رسولی از جمله هنرمندانی است که آثارش از اصول و قواعد سنتی خوشنویسی پیروی می کند و پایهٔ آثارش خوشنویسی است. او نمایشگاه‌هایی در کشورهای امارات، کویت و ترکیه برگزار نموده است. برگزاری نمایشگاه‌های مختلف در

این کشورها او را به‌چهره‌ای آشنا برای آن‌ها مبدل نموده است. رسیدن به‌زبان بین‌المللی نقاشی‌خط، بعد از طی طریق و تجربهٔ برپایی نمایشگاه به‌نکتهٔ اثبات شده‌ای برای وی تبدیل شد. او تجربهٔ خود را چنین بیان می‌کند: «در کشورهای اروپایی و غربی، با برپایی نمایشگاه به این نتیجه رسیدم که آن‌ها تمایل به‌دیدن خوشنویسی به‌واسطهٔ رنگ، ترکیب و کمپوزیسیون دارند. اساساً در این کشورها، خوشنویسی کلاسیک صرف، از اقبال چندانی برخوردار نیست. پس حدوداً می‌توان نتیجه گرفت که برای جهانی شدن در خوشنویسی باید آن را با قواعد و اصول کلاسیک، اما در قالب رنگ و ترکیب و کمپوزیسیون ارائه نمود» (تیموری، ۱۳۹۱: ۳۱). صداقت جباری نیز از هنرمندانی است که در مارکت هنر جهان اقبال شایسته‌ای یافته است. او در چهارمین دو سالانهٔ بین المللی خوشنویسی جهان اسلام در ترکیه (۱۹۹۸) موفق به‌کسب مقام اول شد. به‌عقیدهٔ او، برای جهانی شدن در خوشنویسی، باید رعایت قواعد در خوشنویسی سنتی را با رویکردی نوگرایانه به‌حروف، تغییر داد و اثری خلاقانه در گسترهٔ بوم نقاشی ایجاد نمود. به‌عقیدهٔ برخی از منتقدان، صداقت جباری یکی از موفق‌ترین تجربه‌ها در خلق نقاشی آبستره مدرن با استفاده از عناصر خطی و خوشنویسی فارسی را رقم زده است. در ادامه، به‌تحلیل آثار این هنرمندان پرداخته می‌شود.

تحلیل آثار

تحلیل آثار در این پژوهش، با رویکرد زیباشناسی و عرفانی انجام می‌شود. برای تحلیل جایگاه امر قدسی در آثار دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی، بیشتر از آثار هنرمندانی بهره گرفته شده، که به اصول ساختاری خط و اصل انتقال معنا پایبند می‌باشند و

تصویر ۳: مرغ باغ ملکوت، جلیل رسولی، ۱۳۸۱، (مأخذ: رسولی، ۱۳۹۱)

آثارشان محتوایی، مذهبی، ادبی یا روایی، از طریق بهره‌مندی از اشعار، احادیث و آیات کلام الله، دارا می‌باشند. با توجه به این‌که پیش‌گامان مکتب سقاخانه در تولید آثار خوشنویسی سمت و سویی مدرن و آزاد پیش گرفته بودند، هنرمندان نقاشی‌خط امروز هنوز مسحور مفاهیم مقدس و ادبی موجود در خوشنویسی سنتی می‌باشند.

۱. مرغ باغ ملکوت. تکنیک: رنگ روغن و ورق طلا روی بوم (تصویر۳): اثر مرغ باغ ملکوت، با خط شکسته نستعلیق روی بوم پوشیده از ورق طلا نوشته شده، هنرمند در این اثر از قانون بالا رفتن و صعود در انتهای کرسی حروف، که جزو قواعد شکسته‌نویسی می‌باشد استفاده نموده و در ترکیب‌بندی داخل متن شعر، برای ایجاد بیاض و سواد مورد نیاز که موجب زیباتر شدن اثر خوشنویسی سنتی می‌شود، بین شبه جملهٔ مرغ باغ ملکوتم و شبه جملهٔ نیم از عالم خاک، فاصلهٔ بصری قائل شده است.

امتداد انتهای حروف شکسته نستعلیق توأم با پیچش و صعود و نزول‌های فراوان، به ایجاد تصویر مرغ پرداخته‌اند که این مورد یکی از ویژگی‌های خط‌نوشته‌های رسولی می‌باشد. و الفک‌ها و سرکج کاف و نقطه‌های حروف شکسته نستعلیق به‌صورت تزئینی معمول آثار نقاشی‌خط، به‌تزئین و آرایش تصویر مرغ عاشق پرداخته‌اند.

به این ترتیب، هنرمند تا حدودی به‌تصویرسازی شعر مولانا در این اثر نقاشی‌خط در چشم و ذهن مخاطب کمک نموده است و جلوهٔ مرغان بهشتی و ملکوتی شعر معنوی مولانا را با رنگ و فرم عرفانی به‌نمایش درآورده است. مضمون معنوی شعر مولانا توأم با رنگ‌های سبز و طلایی و تصویر چهرهٔ مرغ باغ ملکوت، همراه با فرم و هندسهٔ زیبا و روحانی خط شکسته نستعلیق و همچنین به‌کار بردن رنگ سبز متن در اثر، می‌تواند بیان‌گر امر قدسی و حضور صفات ویژهٔ الهی در مضمون تصویر باشد.

تصویر ۴: رقص آبی، محمد احصایی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۹۲، (مأخذ: وبسایت حراج تهران)

همان‌طور که گفته شد، وجود سواد و بیاضی که رسولی در نحوهٔ ترکیب‌زنی حروف و کلمات به آن‌ها پرداخته است، یعنی تقسیم‌بندی آن‌ها به‌دو شبه جملهٔ مجزا در فرم ترکیب‌بندی، به‌تبعیت از قانون سواد و بیاض سنتی که در هندسهٔ روحانی سبک نستعلیق و شکسته نستعلیق وجود دارد نیز از نشانه‌های حضور امر قدسی در اثر می‌باشد. همچنین جلیل رسولی در کارش اشاره به‌سمبول و نماد مرغ دارد که خود نماد به‌طور کل، نمایندهٔ والاترین شکل ارائهٔ امر قدسی درآثار هنری می‌باشد.

۲. رقص آبی. تکنیک: رنگ و روغن روی بوم (تصویر۴): تابلوی رقص آبی از نمونهٔ ترکیب‌های کلاسیک احصایی با خطوطی درهم تنیده می‌باشد که در پس‌زمینه‌ای سیاه به‌صورت برجسته پدیدار شده است. کل اثر از دو مستطیل تشکیل شدهکه یکی در درون دیگری به‌صورت منظم قرار گرفته است. در داخل مستطیل بزرگ‌تر یا همان کادر بیرونی اثر، مستطیلی کوچک‌تر حاوی گره‌های درهم تنیده از حروف و نقطه قرار گرفته‌اند. در حد فاصل دو مستطیل، منحنی‌های دواری با الهام از فرم دوایر نستعلیقی حروف ح، ی و ن در ترکیبی کمابیش متقارن کار شده است.

گره‌ها در مستطیل داخلی برخلاف فرم دوایر پیرامون آن، نامنظم و مرموز هستند که در میان آن‌ها، نقطه‌ها و الفک‌های بدون قاعده‌ای روشن جای گرفتند. این ترکیب به‌شکلی تلویحی یادآور هندسهٔ کلی کاشی‌کاری و فرش و هنر صفحه‌آرایی می‌باشد. در واقع، می‌توان گفت یادآور هندسهٔ روحانی و مقدس هنرهای سنتی می‌باشد که از اصول و قواعد نسبت‌های طلایی در آن‌ها استفاده می‌شده است؛ مانند مستطیل طلایی و مارپیچ طلایی. می‌توان گفت که منبع الهام هنرمند در خلق این اثر، ابتدا استفاده از اصول هنرهای سنتی بوده است. تمام حروفی که در هر دو مستطیل یاد شده قرار دارند و ناشی از ضربهٔ قلم‌های هنرمند هستند، به‌فرم و حرکت‌های خط نستعلیق و شکسته نستعلیق نزدیک‌ترند.

همچنین چند الفک ایستا و قدرتمند در نیمهٔ چپ تصویر وجود دارند که درست شبیه آثار سال‌های پیش از این کار هنرمند «سری الف‌ها» هستند که اشاره‌ای عرفانی به «الف قامت یار» دارند. رنگ آبی غنی استفاده شده در حروف روی پس‌زمینهٔ سیاه، حسی از آسمان و رازهای آن را به‌بیننده القا می‌کند؛ طوری‌که در مرکز تصویر درست شبیه نیایشی عارفانه در دل تاریکی شب می‌ماند. در این صورت، عنوان «رقص آبی»، نمایندهٔ رقص عرفانی سماع می‌تواند باشد. این اثر نیز شبیه خیلی از آثار دیگر ایشان، نوعی نقاشی آبسترهٔ خطی است

که اجزای آن را حروف، کلمات و سطور نوشتاری غالباً ناخوانا تشکیل داده است. احصایی در این اثر بافتار کلمات را شکافته و حروف متشکلهٔ آن کلمات را آزاد نموده و هدفش از این شالوده‌شکنی حروف، این است که زیبایی‌شناسی سنتی حروف فارسی را به اصول نقاشی مدرن پیوند دهد. این اثر کیفیت گرافیکی بالایی دارد به این دلیل که کلمات تنها به‌عنوان نشانه‌های متنی بدون معنا در اثر نمایان شدند. در کل در این اثر، کلمات تنها با هویت شکلی خود بر پهنهٔ یک ترکیب انتزاعی ظاهر می‌شوند. به‌درستی مشخص است که این اثر فضای بصری متلاطم و پر انرژی، شبیه نقاشی‌های آبسترهٔ اکسپرسیونیستی پدید آورده، اما پر واضح است، که ریشه در خوشنویسی فارسی نیز دارد. چون پایانه‌های ظریف انتهای حروف و پیچش‌ها و دورهای حروف سبک نستعلیق، به‌زیبایی در اثر دیده می‌شوند. احصایی پس از شالوده‌شکنی در کلمه و تبدیل آن به‌یک بازی فرمی، به فرم‌ها حجم می‌داده که این عمل با سایه‌گذاری حروف و تغییر ماهیت آن‌ها، از نشانه‌های تخت به‌بلوک‌های حجمی برجسته انجام شده است. می‌توان گفت حروف و عناصر خطی در اثر احصایی به‌راحتی و آشکارا در خدمت دنیای فرم هستند. بنابراین به‌ترکیبی منتج شدند که بیشتر یک بستر آزادانهٔ نقاشی است تا نوشتاری قاعده‌مند و تابع قوانین زیباشناسانهٔ خوشنویسی سنتی. چرایی انتخاب عنوان رقص آبی برای این اثر، از کیفیت ظاهری و فرم و رنگ آن دریافت می‌شود، نه از دلالت‌های واژگان و عبارت‌های آن. گویی از خط، فقط جلوه‌ای صوری و ظاهری باقیمانده که معنای خاصی از آن استنباط نمی‌شود. در این اثر، چون شالوده‌شکنی حروف اتفاق افتاده و از فرم سنتی کلمات تنها پیچش و دورها باقیمانده است، خط و حروف آن، واجد معنای توافق شدهٔ زبانی نیستند و تنها حامل احساس هنرمند و فردیت کنش‌گر او می‌باشند. با

تصویر ۵: بدون عنوان، نصرالله افجه‌ای، ۱۳۹۶، اکرولیک روی بوم، (مأخذ: وبسایت حراج تهران)

وجود شالوده‌شکنی هندسهٔ روحانی حروف نستعلیقی در این اثر، وحدت موجود بین عناصر فرم کلی و پیچش‌ها و دورهای رقصان خطوط آن، به‌سادگی نمایندهٔ حضور «امر قدسی» می‌باشد.

۳. بدون عنوان. تکنیک: اکرولیک روی بوم (تصویر۵): تابلوی حاضر، اثر نصرالله افجه‌ای می‌باشد. در نگاه اول، برای توصیف این اثر، چیزی شبیه به‌یک تودهٔ مواج و رقصان در فضا شبیه به‌گرد و غبار معلق به‌ذهن متبادر می‌شود. تودهٔ گرد و غباری قهوه‌ای رنگ و تیرهٔ تک فام. اما زمانی که جزئیات آن را بهتر مشاهده می‌نماییم، کمپوزیسیونی تشکیل شده از خطوط کوفی و نوعی خط محقق متمایل به‌نسخ روی مدارهای دوار می‌بینیم. این اثر با الهام از زیبایی‌شناسی فرم‌های مواج و رها، در سطور موازی، نامتقارن و تکرار شونده، با کیفیتی چشم‌نواز پدید آمده است. افجه‌ای با چیدمان نظام‌مند نوشتار روی خطوط منحنی و استفاده از عنصر تکرار، این اثر را به‌وجود آورده است. استفاده از عنصر تکرار، از قوانین زیباشناسی سنتی می‌باشد که در هنر و معماری ایرانی-اسلامی بسیار استفاده شده است. در واقع، ویژگی عنصر تکرار، انسجام ویژه در آثار هنری سنتی پدید می‌آورد. افجه‌ای در این اثر نیز مثل برخی آثارش از آن استفاده نموده و هم‌زمان با آن از رنگ تک فام قهوه‌ای نیز در کل اثر بهره برده است. چون بیان تصویری خود را محدود به‌یک عنصر پایه‌ای قرار داده، می‌توان گفت که مفهوم آشنای وحدت در اثرش متجلی شده است. این وحدت همان تک بودن و وحده لا شریک له می‌باشد و نمایندهٔ حضور امر قدسی در اثر است. اثر حاضر نمونه‌ای از اوج‌گیری رویکرد سال‌های اخیر افجه‌ای در زمینهٔ استفاده از پتانسیل موجود در فرم حروف و توانایی ترکیب شکلی فرم‌ها با

تصویر ۶: بدون عنوان، صداقت جباری، ۱۳۸۹، رنگ و روغن روی بوم. (مأخذ: رسولی، ۱۳۹۱)

یکدیگر برای به‌وجود آوردن یک فضای انتزاعی می‌باشد. او سعی داشته در عین انتزاعی بودن، تصویری فیگوراتیو نیز به‌وجود بیاورد. این اثر حاصل مکاشفه‌ای مدام در بازیابی عناصر فرمی هنر خوشنویسی ایرانی است که علاوه بر کارکرد معنایی و انتقال پیام، می‌تواند، دستاوردی جدید در تحولات تصویری هنر ایران در بین جهانیان باشد.

۴. بدون عنوان. تکنیک: رنگ و روغن روی بوم (تصویر۶): تابلوی حاضر، روی بوم ۱۰۰ در ۱۵۰ سانتی متر انجام شده است. جباری در اغلب آثارش به ایجاد فضای سیاه مشقی می‌پردازد. به‌دلیل این‌که سیاه مشق، آزادی و رهایی بیشتری دارد و امکان ترکیب‌بندی‌های متنوعی به‌وجود می‌آورد. سواد و بیاض‌هایی که در این اثر سیاه مشقی وجود دارد، وحدت و هماهنگی فرمی در اثر به‌وجود آورده که دقیقاً همان قدسی بودن آثار سیاه مشق سنتی را یادآور می شود. جباری از همان پتانسیل بهره گرفته است. نقطه‌گذاری و ایجاد موتیف‌های کوچک در کار، موجب درهم شکستن شکل‌های پیوستهٔ بزرگ می‌شود. همانند ناظر منفعل که از آشفتگی ناشی از واقعه‌ای خارج از انتظار به‌وجد می‌آید. به‌خاطر حالت سیاه مشق گونهٔ کلمات، ریتم پویا و پرتحرک در حروف ایجاد شده است. با ایجاد موج در خطوط، فضایی سیال در کل تابلو پدید آمده است. گویی کسی ذکر می‌گوید و صداهای مبهم درهم می‌پیچد. رنگ‌ها نیز در این اثر کاملاً سنتی و ایرانی هستند که یادآور گنبد، فیروزه و کویر می‌باشند. رنگ‌ها از شفافیت زیادی برخوردار نیستند. این اثر شبیه به‌هنر نگارگری ایرانی می‌باشد و ماهیتی دینی دارد. چون واژه‌ها ظاهراً اسماء الحسنی می‌باشند. در این اثر، ترکیب التقاطی سنت و مدرنیسم کاملاً واضح است و نوعی عقلانیت را نمایش می‌دهد. تظاهرات هنری این تفکر التقاطی، طیف وسیعی از تجربه‌گری‌های معاصر را دربرمی‌گیرد. این کار بیشتر یک نقاشی آبستره متشکل از عناصر نوشتاری است تا هر چیزی که به‌خط، متن و کلمات معنادار

تصویر ۷: سوره حمد، علی شیرازی، ۱۳۹۴، (مأخذ: وبسایت حراج تهران)

مربوط شود.

حاصل کار، اثری شورانگیز با کیفیت زیبایی‌شناختی منحصر به فرد می‌باشد. این کار انتزاعی در عین وابستگی به‌حافظهٔ تاریخی و معنوی یک ملت، روایتی از تلاطم خط و رنگ در روزگار معاصر را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

۵. سورهٔ حمد. تکنیک: اکرولیک و ورق نقره روی بوم (تصویر۷): در این اثر، شیرازی متن سورهٔ فاتحه الکتاب را که دروازهٔ ورود به‌مهم‌ترین متن مقدس مسلمانان است و با توجه بر وجه معنای آن، با شیوهٔ مدرن به‌تصویر کشیده است. این اثر به‌نظر می‌رسد دو صفحهٔ سیاه مشق نویسی می‌باشد که در روی یکدیگر قرار گرفته و سپس ترکیب شده‌اند.صفحهٔ ابتدا و زیرین دارای خطوط مشکی رنگ در زمینهٔ نقره‌ای می‌باشد و در صفحهٔ سیاه مشق‌نویسی دوم یعنی روی کار در قسمت پایین اثر، به‌نظر می‌رسد خطوط آبی از زمینهٔ آبی رنگ به‌شکل نستعلیق جدا شدند و تا زیر یک ردیف از خطوط صفحهٔ سیاه مشق مشکی رنگ اول امتداد یافته‌اند. در قسمت بالای اثر، خطوط نستعلیق با رنگ آبی لاجوردی به‌صورت معکوس نوشته شدند و آویخته هستند. خطوط آبی رنگی همراه با دورگیری مشکی روی زمینهٔ آبی نوشته شده، ترکیب‌بندی‌ها و چیدمان حروف کاملاً انتزاعی است. ترکیب‌بندی‌ها درست شبیه سیاه مشق‌های نستعلیق قدما می‌باشد. اما سیاه مشق‌هایی است که در کوشش خلاقانه برای ایجاد ترکیب‌های قدرتمند و اجرای بی‌نقص اتصالات، تحت تأثیر هنر معاصر خلق شده است؛ چراکه در اثر، رنگ‌آمیزی چند لایه و سایه روشن‌های میان حروف با هدف ایجاد حجم مشاهده می‌شود که از ویژگی‌های هنر مدرن می‌باشد.چیدمان حروف به‌صورت عمودی و جسورانه توأم با کشیده‌های پر شیب روی حروف دیگر، برای ایجاد بافتی متقاطع و در عین حال ظریف و با شکوه ملاحظه می‌شود. شیرازی فضایی رنگی با ریتم چرخشی در سرتاسر فضای بوم با تأکید بر خصلت ذاتی هندسهٔ حروف نستعلیق و تأثیر بصری حروف این سبک، با انبوهی از کلمات را که آغاز و پایانش مشخص نیست، درهم تنیده است. این‌که فضای پر رمز و راز و مقدس سورهٔ حمد را با این فضای با شکوه ژرف و هزارتو به‌وجود آورده، اثری تحت تأثیر فرهنگ ایرانی- اسلامی خلق نموده است. حروف سیاه مشقی و تو در توی آبی لاجوردی با ترکیب‌بندی واژگون نسبت به‌حروف پایین، تداعی‌کنندهٔ کنتراست معنادار آسمان و زمین مقابل یکدیگر است.به‌نظر می‌رسد این تضاد و هم آوایی توأمان، تجسمی زیبا از جهان دوگانهٔ خوشنویسی ایرانی و ذهنیتی تأویلی با مفهوم به ازل بازگرداندن را ارائه می‌نماید.

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی بزرگان نقاشی‌خط معاصر ایران، (تیموری، ۱۳۹۱: ۲۳۶، با دخل و تصرف)

هنرمند	ویژگی آثار نقاشی‌خط	شاخص	استاد اثرگذار	اقدام قابل توجه	روش کاری	اثر تأثیرگذار
محمد احصایی	وفاداری به اسکلت خط	خطوط گره‌دار	میرعماد، میرحسین، میرزا غلام رضا	وارد کردن نقاشی‌خط در محیط دانشگاهی و جهانی نمودن آن	بداهه در هنر (الله‌ها)	تابلوهای معروف به گره‌ها
نصرالله افجه‌ای	حرکت خط بر حجم	حرکت از کثرت به وحدت	حسین میرخانی	تثبیت نقاشی‌خط در کنار سایرین	حرکت از کثرت به وحدت (کاربرد رنگ‌های محدود)	تابلوهای نقاشی‌خط
جلیل رسولی	وفاداری به خطوط سنتی جامعیت در اقلام (کتابت تا کتیبه)	تلفیق و تنوع	استاد حسن میرخانی، میرعماد و خوشنویسی قاجار	گسترش نقاشی‌خط ایرانی در جهان اسلام	طراحی همراه با محاسبه تنوع رنگ بیشتر	ایجاد آثار دوره‌ای همراه با تازگی
صداقت جباری کلخوران	تعهد به چارچوب هندسی‌کادر را جانشین‌گریز از قوانین خط نموده	سیاه مشق‌نویسی	احصایی و مافی	جهانی‌کردن نقاشی‌خط	شالوده‌شکنی در کتیبه‌نویسی	مجموعه آثار راز نهان
علی شیرازی	وفاداری به سبک‌سنتی نستعلیق (در قلم کتیبه)	سیاه مشق‌نویسی	غلام‌حسین امیرخانی، خوشنویسی قاجار	تثبیت نقاشی‌خط در کنار سایر هنرمندان	ترکیب‌بندی‌های قدرتمند و اجرای بی‌نقص اتصالات تحت‌تأثیر هنر معاصر	کتیبه نوشته‌های ترکیب‌بند محتشم

نتیجه

همان‌طور که در تحلیل و خوانش آثار مطالعه شد، مشخص شد، امر قدسی در آثار نقاشی‌خط معاصر ایران با شاخصه‌های ایجاد فضای انتزاعی و مجرد، ترکیب نقش‌مایه‌های سنتی، نمادگرایی، گرایش به اساطیر، ترکیب‌بندی‌های افقی و عمودی، استفاده از عناصر تزئینی مثل ورق طلا و نقره، ایجاد بافت و استفاده از اشکال هندسی مثل دایره و مربع بازنمود

گردیده است. با توجه به این‌که پیش‌گامان مکتب سقاخانه در تولید آثار خوشنویسی سمت و سویی مدرن و آزاد پیش گرفته بودند، اما هنرمندان نقاشی‌خط امروز هنوز، مسحور مفاهیم مقدس و ادبی موجود در خوشنویسی سنتی می‌باشند. در واقع قداست هنر، منشأ در روح هنرمند دارد که برگرفته از روح الهی می‌باشد. می‌توان گفت که هنرمند مدرن ایرانی مسلمان را به‌هیچ عنوان نمی‌توان از سنت‌های گذشته و معنوی خود دور نمود که شاید بتوان همین نکته را زبان خاص و ویژهٔ هنرمند مدرن ایرانی در کل جهان محسوب نمود که با وجود پایبندی به اصول و قوانین دین و قوانین هندسهٔ روحانی وکلاسیک خط خود، هنری مدرن را پایه‌گذاری می‌کند. نکتهٔ اصلی این است که اگرچه ممکن است خوشنویسی ذاتاً و به‌خودی خود هنری مقدس نباشد، اما به‌دلیل این‌که هنرمند ایرانی را نمی‌توان از تقدس ذاتی دین اسلام جدا نمود، هرگاه دست به‌قلم می‌برد در آثارش امر قدسی را بازنمایی می‌کند، هم از نظر متن و مفهوم و هم از نظر رنگ و موتیف و استفاده از اصول و قواعد زیباشناسی در آثارش. همچنین پی برده شد که اغلب هنرمندان معاصر از شاخصه‌های سنتی هنر خوشنویسی به‌ویژه سبک نستعلیق در آثار خود بهره می‌برند. پس قداست واقعی نمی‌تواند از آن هر آن‌چه ماورای طبیعت است باشد، بلکه سایه و روح الهی است که از طریق روح، اندیشه و دست هنرمند با واسطهٔ ابزار مدرن و تکنولوژی پیشرفته یا ابزار سنتی، در مقدس شدن اثرنقاشی‌خط مؤثر واقع می‌شود. اما امکان خدشه‌دار شدن نقش مدرنیته و تکنولوژی نیز در این میان وجود دارد. آن زمانی است که انسان هنرمند، به‌سمت کسب قدرت مطلق تکنولوژیک و خدایی کردن در جهت هنرش حرکت کند که نتیجه‌ای جز ناکامی ناشی از ضعف علم، دانایی و درک حقیقت ندارد. زیرا در هنر، انسان هنرمند تنها در نقش خلیفهٔ خدا در زمین می‌باشد، نه خالق هنر و در صورتی‌که از طبیعت دور شود و لجام گسیخته درصدد غلبه بر آن برآید، شکست می‌خورد. تکنولوژی تنها باید در خدمت قدرتمندی انسان و به‌کارگیری علم و دانش در جهت آزادی‌بخشی و آرامش باشد و بتواند در خدمت عبادت و امر قدسی قرار گیرد و هرگز نباید بر انسان حکومت کند. در صورت حکومت بر انسان است که از جایگاه اصلی خود خارج می‌شود و اسارت بار می‌شود. برای آیندهٔ پژوهش، تکمیل این خط سیر و پیشبرد موضوع جهانی شدن ایران در هنر خوشنویسی و نقاشی‌خط، پیشنهاد می‌شود. پژوهش در رابطه با شناخت و تحلیل آثار هنرمندان جوان و پیش‌روی معاصرکه دراکسپوهای مختلف برگزیده می‌شوند، در حوزهٔ نقاشی‌خط یا سبک خوشنویسی سنتی انجام شود.

منابع

اسعدی، مینو. (۱۳۸۲). «مدرنیسم، هویت و سنت در نقاشی معاصر ایران». *جلوهٔ هنر*. ش۲۳. صص۴-۱۳.

اسمیت، لوسی. (۱۳۸۰). *آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

اعوانی، غلام رضا. (۱۳۷۵). *حکمت و هنر معنوی*. تهران: گروس.

افجه‌ای، نصرالله. (۱۳۶۷). «نقاشی‌خط یک زبان بین‌المللی». *کیهان فرهنگی*. ش۵۹. صص۶۴-۶۵.

بختیاری، جواد. (۱۳۶۹). «خط نستعلیق جلوهٔ ناب هنر آبستره». *هنر*. ش۱۹. صص۹۸-۱۰۱.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). *هنر مقدس؛ اصول و روش‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

پاکباز، روئین. (۱۳۷۳). *دایرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پورهمرنگ، نسرین. (۱۳۸۸). «ظرفیت‌های هنر خوشنویسی برای مدرن شدن». *کتاب ماه هنر*. ش۱۳۵. صص۲۶-۲۹.

پیسی، آرنولد. (۱۳۶۷). *تکنولوژی و فرهنگ*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

تیموری، کاوه. (۱۳۹۱). *راز نقاشی‌خط: نگاهی به آثار جلیل رسولی*. تهران: آبان.

تیموری، کاوه. (۱۳۹۲)، *رازهای خط و نقاشی‌خط: نگاهی به آثار رضا مافی*. تهران: هنر معماری قرن.

تیموری، کاوه. (۱۳۹۴). «از ریاضت تا رضایت در هنر؛ تحلیل و بررسی آثار استاد صداقت جباری». *رشد آموزش هنر*. ش۴۲. صص۱۷-۲۷.

حراج تهران. قابل دسترسی در: tehranauction.com.

خانهٔ هنرمندان ایران. قابل دسترسی در: iranartists.org.

رضوی فرد، حسین. (۱۳۹۳). «جهانی شدن در خوشنویسی: تحلیل و بررسی خوشنویسی نوین در ایران با تأکید بر نقاشی‌خط». *نقد کتاب هنر*. ش۱ و ۲. صص۲۲۱-۲۴۰.

رهبرنیا، زهرا و رهنورد، زهرا. (۱۳۸۵). «مواجه هنر قدسی با تکنولوژی». *هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*. ش۲۶. صص۱۰۱-۱۰۸.

رهنورد، زهرا. (۱۳۷۸). *حکمت هنر اسلامی*. تهران: سمت.

شرفه، سیده زهرا. (۱۳۹۵). *جایگاه هنر قدسی در هنر نقاشی‌خط ایران*. کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا. راهنما: زهرا رهبرنیا.

شریفی زیندشتی، بهروز و اوجی، مصطفی. (۱۳۸۸). «نقاشی‌خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران». *کتاب ماه هنر*. ش۱۳۵. صص۳۰-۳۷.

شفیعی، مریم. (۱۳۹۵). *هنر بومی در عرصهٔ هنر جهانی*. کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا. راهنما: زهرا رهبرنیا.

صادقی، حبیب الله و همکاران. (۱۳۹۶). «بررسی ویژگی‌های انتزاعی در نقاشی‌خط‌های صداقت جباری». *ادبیات نمایشی و هنرهای نمایشی*. ش۶. صص۳۱-۴۷.

فضایلی، حبیب الله. (۱۳۸۵). *اطلس تعلیم خط*. تهران: سروش.

قلیچ خانی، حمیدرضا و احصایی، محمد. (۱۳۸۳). «نقاشی‌خط در گفت‌وگو با سید محمد احصایی». *کتاب ماه هنر*. ش۷۱ و ۷۲. صص۳-۷.

قلیچ خانی، حمیدرضا. (۱۳۸۸)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.

قلیچ خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*. تهران: فرهنگ معاصر.

محمدی اردکانی، جواد علی و پژوهش فر، پرنیا. (۱۳۹۴). «تحلیل بازنمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دهه هشتاد ایران». *نگره*. ش۳۵. صص۷۸-۹۱.

مریدی، محمدرضا و همکاران. (۱۳۹۲). «تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولتیک جهان اسلام». *مطالعات ملی*. ش۵۴. صص۷۳-۹۸.

نصر، سیدحسین. (۱۳۹۱). *معرفت و امر قدسی*. ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی. تهران: فرزان.

هاتفی، محمد و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «تحول پدیدارشناختی خط-نقاشی از منظر نشانه-معناشناختی با مطالعه موردی ۵ اثر». *مطالعات تطبیقی هنر*. ش۵. صص۳۳-۴۶.