

آن نیمه‌ی دیگر

بحثی در بحران زیباشناختی نقاشیخط

سولماز نراقی

مصائب یک نام

عنوان «نقاشیخط» و دو همزاد دیگرش «خط-نقاشی» و «خطاشی» چه ناظر بر گرایشی باشند در نقاشی یا خط و چه داعیه‌دار رسانه‌ای مستقل، شنونده‌ی خود را به شکل گریزناپذیری با پرسش از «خطیت» خط، و «نقاشیت» نقاشی روبرو می‌کنند. به سراغ ریشه‌های این ترکیب در دایره‌المعارف هنر، تألیف رویین پاکباز که برویم چنین می‌خوانیم:

«نقاشی painting، هنر بیان ایده‌ها و عواطف است، با آفرینش کیفیت‌های زیبایی‌شناختی معین، در یک زبان بصری دو بعدی. عناصر اساسی این زبان عبارت‌اند از: خط، شکل، رنگ، رنگسایه، و بافت (رنگ مهم‌ترین عنصر زبان نقاشی به‌شمار می‌آید)».

در مدخل نقاشیخط همین کتاب آمده است:

«اصطلاحی است برای توصیف نوعی نگارش توأم با رنگامیزی که غالباً در آن از شگردهای خوشنویسی سنتی استفاده می‌شود... گاه کاربست قلم‌مو و رنگماده روغنی، و یا بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی در ترسیم حروف، تنها جنبه‌ی «نقاشی»، در این نوع آثار است.»

به اتکای قید «غالباً» در تعریف فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که واژه‌ی «خط» در ترکیب نقاشیخط هم به معنای «خوشنویسی» به کار رفته و هم «نوشته» که در واقع دو معنی از معانی خط در زبان فارسی‌اند و معنی دیگر آن همان‌طور که اشاره شد خود یکی از عناصر اساسی نقاشی به‌شمار می‌رود.^۱

بد نیست که به این نکته تفاوت واژه‌ی نقاشی و painting را هم اضافه کنیم، چراکه اگر رنگ را به عنوان مهم‌ترین عنصر زبان نقاشی بپذیریم، این معنی در فعل paint به معنی رنگ‌آمیزی، تجلی مستقیم‌تری یافته است تا در کلمه‌ی نقاشی که ریشه در واژه‌ی نقش دارد و همچون دو واژه‌ی کهن ترسیمی و صورتگری، رنگ در آن مندرج یا حتا مستتر نیست. در واقع شاید هسته‌ی اصلی نقاشی همانا عنصر نقش باشد که هم به یاری رنگ و هم به یاری خط قابل حصول است؛ حال اگر بخواهیم آنچه را که نوعی غیاب پرسپکتیو در نگارگری ایرانی خوانده شده از دریچه‌ی دیگری هم بنگریم خواهیم دید که چگونه ترکیب‌بندی یک نگاره از منطق چینش افقی سطرها در کتابت نیز تبعیت کرده است. صحنه‌های پیش و پس در بالا و پایین یکدیگر ترسیم شده‌اند و در واقع تو گویی این جهان است که همچون سطرهای پیاپی دیده و روایت می‌شود و از یاد نبریم که سطر خود معنای دیگر واژه‌ی خط است. بستگی نقاشی و خط در زبان فارسی و نیز هنر ایرانی تا بدین پایه درونی است.

۱- در فرهنگ معین ذیل واژه‌ی خط آمده است: ۱- اثر و نشانه‌ی قلم بر کاغذ و غیره، نوشته، نبشته، ... ۲- مجموعه نشانه‌هایی که برای تحریر در یک زبان به کار می‌رود از حروف و علائم، ۳- (حروفیه) نشانه و آیت، ۴- فاصله دو نقطه ۵- کشش قلم و مانند آن که بین دو نقطه را اتصال دهد ۶- محل تلاقی دو سطح، حد سطح و آن طولی است بی عرض ۷- تعیینات عالم ارواح که اقرب مراتب وجود است؛ عالم کبریایی

خوشنویسی ایرانی هم طیف وسیعی از تجربه‌ورزی‌ها را شامل می‌شود که از نگارش درست و خوانای کلام تا نقش-آفرینی‌های بازنمایانه با حروف، و نیز فرم‌های هندسی و معمارانه و یا سیاه‌مشق‌های ناخوانا در نوسان است. با این وسعت تجربه‌ورزی در خط، و نیز توسعه‌ی تعاریف هنری در عصر حاضر مشکل بتوان قائل به تمییز شتابزده‌ی خط و نقاشی و سپس تلفیق ساده‌انگارانه‌ی آن دو شد. عطف توجه به این گزاره‌ی پاکباز که رنگ «مهم‌ترین عنصر زبان نقاشی» است، ابعاد اتفاقی که در ظهور نقاشی‌خط رخ داده و می‌دهد را روشن می‌کند. اگر رنگ را به عنوان مهم-ترین عنصر نقاشی بپذیریم باید قبول کنیم که یک اثر اگر بناست نقاشی باشد بعید است رنگین نباشد و در آن وقت علاوه بر اینکه برخی از بزرگ‌ترین آثار نقاشی جهان از دایره‌ی تنگ این تعریف بیرون می‌مانند، بسیاری از قطعات الوان خوشنویسی خواه ناخواه نقاشی به حساب خواهند آمد، به ویژه که در برخی از آنها گفتگوی فرم و رنگ به نحو پیچیده‌ای تجلی یافته است. خوشنویسی نیز یک زبان بصری دو بعدی است و در عناصر اساسی آن هم خط هست هم شکل و هم از قضا رنگ. اما فرق واقعی آن با نقاشی در این است که کار خوشنویس آرایش و چینش تعداد مشخصی از اشکال است که محدود به نویسه‌ها و علائم قراردادی زبان‌اند حال آنکه منابع شکلی نقاش بالقوه نامحدودند. نقاش چه تصویرگر جهان باشد و چه تصویرگر درون خود، چه درگیر انضمام باشد و چه انتزاع، از حیث نقش‌آفرینی آزادتر از یک خطاط است.

بدیهی است، هرچه تابعیت خط از زبان کمرنگ‌تر شود امکانات هنرمند برای چینش و آرایش آزادانه‌ی حروف بیشتر خواهد شد و در آن هنگام است که به نقاشی به ویژه گرایشی از آن موسوم به نقاشی انتزاعی و غیربازنمایانه نزدیک می‌شود. اتفاقی که قرن‌ها در سنت خوشنویسی تحت عنوان «تفنن» رخ داده است و نمونه‌های درخشان آن را می-توان در قالب تمرینی «سیاه مشق» و نیز در خوشنویسی بنایی و برخی کتیبه‌نگاری‌هایی مشاهده کرد که با ترکیب-های هندسی و رنگ‌آمیزی پیچیده و گاه برجسته روی کاشی یا دیوار خلق شده‌اند. اگر به فصل پایانی کتاب «اطلس خط» تألیف حبیب الله فضایی مراجعه کنید و نمونه‌هایی را که تحت عنوان خطوط تفننی یا خط و نقاشی گردآوری شده‌اند از نظر بگذرانید با منابع الهام‌آثاری که در نیم قرن اخیر تحت عنوان نقاشی‌خط به وجود آمده‌اند آشنا خواهید شد. انبوهی از این نقاشی‌خط‌ها در واقع همان خطاطی کهن با «قلم‌مو و رنگ‌ماده‌ی روغنی بر روی بوم» اند و تعدادی دیگر از این آثار نیز به رغم استفاده از خط به عنوان عنصر غالب، مطلقاً نقاشی‌اند.

اگر تجربه‌ورزی‌های نقاشان با خط همچون یک عنصر بصری، و تجربه‌ورزی‌های خطاطان با رنگ همچون یک امکان اجرایی، عنوان نقاشی‌خط به خود گرفته باشند، معلوم نیست چرا «هیچ»‌های پرویز تناولی مجسم‌خط و عکس‌های بهمن جلالی و صادق تیرافکن و شیرین نشاط عکس‌خط عنوان نگرفته‌اند؟ به خصوص که در واژه‌ی نقاشی‌خط داعیه‌ی رسانه بودن نهفته است؛ رسانه‌ای که از ترکیب نقاشی با خط به وجود آمده است. این در حالی است که در تلفیق نقاشی و خط که تا مغز استخوان با یکدیگر پیوند دارند و قرن‌ها به صورت‌های مختلف در جوار یکدیگر بوده‌اند امید کمتری به ظهور یک وسیله‌ی بیانی متفاوت با عنوانی تازه هست تا تلفیق هر رسانه‌ی دیگری با خط. اصلاً بر اساس چه معیاری می‌توان گفت زنده‌رودی کارش نقاشی نیست و نقاشی‌خط است، هنگامی که خط برای او عبارت است از حرف و حرف نیز در آثارش همان جایگاهی را دارد که نقش، اعم از علائم و مهرها و طلسم‌ها و اعداد یا هر عنصر قابل انباشت دیگر؟

آنطور که از شواهد و قرائن برمی‌آید یک اثر به اعتبار دو عامل نقاشی‌خط نامیده شده: یکی استفاده از ابزار نقاشانه (خاصه رنگ) و دیگری فراروی‌های فرمی از خوشنویسی رایج. که هر دو تا حدودی در تاریخ خطاطی _با معنای گسترده‌تری که از خوشنویسی دارد_ مسبوق به سابقه‌اند. اما برای نقاشی معاصر ایران و جهان، حضور عنصر خط به خصوص طی دوره‌ای مشخص درپچه‌ای تازه به شمار می‌رفت تا جایی که به شکل‌گیری جنبشی موسوم به «لترسیم» در غرب انجامید و شبیه‌ترین نمونه‌ها به آن را می‌توان در آثار مکتب سقاخانه و نیز برخی نقاشی‌های معاصر دید که در آنها خط گاه تا مرز خط‌خطی‌های نامفهوم دگرگون شده است. رویدادی که به مدیوم‌های دیگری چون عکس و مجسمه نیز تسری پیدا کرد. اما پرسش این است که ظهور جریان‌هایی از این دست تا چه حد توانسته-است به گسترش مرزهای زیبایی‌شناختی خوشنویسی یاری رساند؟

آنچه هنرمندان سقاخانه را در پی مواجهه با مکاتبی چون اکسپرسیونیسم انتزاعی، کوبیسم ترکیبی و نقاشی‌های میدان رنگی قرن بیستم متوجه ظرفیت‌های خط همچون هنری انتزاعی می‌کرد، در برخی موارد عبارت بود از فروکاست تصاویر به عناصر تشکیل دهنده‌ی آنها و ساده سازی جهان عینی که در خلاصه‌ترین و اتمیک‌ترین صورت ممکن به شکل‌گیری شبکه‌هایی منظم یا بی‌نظم از خطوط عمودی و افقی، سطوح رنگی و نیز ترکیب‌هایی بدوی از اشکال هندسی - از آن نوع که در کار پیکاسو، براك، مندریان، مالویچ، پولاک، روتکو و... دیده شده بود- می-انجامید.

خوشنویسی ایرانی محصول پیچیده‌ای از یک جور «مهندسی حُسن»^۲ است و حسن به معنی زیبایی، پارادایمی است که سنت هنری و جمال‌شناختی ایرانی بر آن بنا شده؛ به اتکای این پارادایم، اثر هنری که یک مصنوع بشری است می‌باید از حیث تناسب و توازن به صنع الهی تشبیه جوید. جهان و انسان همچون عالم کبیر و عالم صغیر جلوه‌هایی از جمال حق و الگوی مطلق زیبایی هستند. صاحب حسن در واقع برخوردار از پرتو جمال الهی است. اما نکته‌ی مهم این است که الگوبرداری از جهان و انسان در هنر ایرانی که بخش اعظم آن بر پایه‌ی انتزاع شکل گرفته به صورتی استیلیزه و درونی شده، تحقق یافته است. احراز نظم، توازن و تناسب، از شرایط اولیه‌ی حسن است. بنابراین پیدا کردن فرمول نظم در هر پدیده‌ای به معنای نزدیک شدن - و نه الزاماً دستیابی - به فرمول حسن است. در این دستگاه معرفت‌شناختی، «نظم» تعریف محدود و مظاهر مشخصی از قبیل توازی، قرینگی، تکرار و توالی، تناسب عددی و... دارد. در واقع آنچه میان ما و سنت پیش از ما فاصله انداخته، همین نگاه معرفت‌شناختی است. انسان معاصر که همچون سنجه‌ی زیبایی و مفسر و مولد آن به جهان پیش روی خود می‌نگرد برداشت متفاوتی از نظم و بی‌نظمی دارد و برای تصادف و نسبیّت اعتبار ویژه قائل است. همین برداشت تازه از نظم امکان صورت‌بندی‌های متنوع و متکثر را از مصالح پیشین برای او فراهم می‌سازد. چرخش اصلی هنرمند در واقع می‌باید اینجا اتفاق بیفتد نه در بازسازی رنگین و بزرگ همان الگوها. آنچه در پی می‌آید بررسی تنها سه نمونه از تمهیدات هنری به کار رفته در آثار موسوم به نقاشی‌خط است که به یاری آنها میزان تبعیت و نیز فراروی این آثار از سنت زیباشناختی پیش از خود را روشن‌تر خواهیم کرد.

۱- قلمرو تکرار

کشف بهنگام رابطه‌ای ناهنگام میان تجارب لتریستی غرب و سنت سیاه‌مشق ایرانی یکی از رموز موفقیت آثاری بود که در دهه چهل شمسی بر اساس آرمان‌های مدرنیستی خلق شدند. «تکرار» اولین تمهید هنری مأخوذ از سنت خوشنویسی و برخی تجربه‌های مدرنیستی بود. تکرار، هر چیزی را از ارجاع اولیه‌اش تهی می‌کند و در خلایق که به وجود می‌آورد منظومه‌ای از روابط تازه را شکل می‌دهد. در تکرار ظرفیت آفرینش انواع فرم‌ها و سطوح باز و نامحدود وجود دارد. هنرمند خود طی فرایند خلق در تکثیر سلولی اثر مستحیل و با سلوک درونی آن منطبق می‌شود و بدین ترتیب فضا را به همان شکل که اراده کرده و خیال ورزیده می‌آفریند. فرم‌هایی چون کتیبه، چلیپا، سطر، بیت و... کادری مشخص و محدودی دارند که به اقتضای متن و نیز مبتنی بر تقسیم قدسی فضا بسته شده‌اند. در این میان، سیاه‌مشق تنها فرمی بود که قدرت در هم شکستن قاب و فراروی از فضاهای تعریف شده را داشت.

^۲ - از نظر ابن مقوله (۳۲۸-۲۷۲ ق) قواعد خط به دو دسته‌ی «حسن تشکیل» و «حسن وضع» تقسیم می‌شوند. [حسن تشکیل] رعایت اصول و ارکان نوشتن حروف و اتصالات آن در کلمات می‌باشد که شامل موارد زیر است: «نسبت، سطح، دور، قوت، ضعف، صعود مجازی، نزول مجازی، صعود حقیقی، نزول حقیقی، ارسال، سواد و بیاض». حسن وضع رعایت اصول سطر نویسی و شامل موارد زیر است: «تنظیم و ترکیب سطر، رعایت فواصل، حسن مجاورت و اعتدال کلمه‌ها، کرسی‌بندی و کشیده نویسی». (فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، حمیدرضا قلیچ-خانی، نشر روزنه، چاپ دوم ۱۳۸۸)

از این رو سیاه مشق، سرمشق مشاقان نوگرا و به تبع آن، تکرار تمهید بنیادینی شده که هر کس بنا به فهم و ذوق هنری خود از آن بهره‌برداری می‌کرد.

اما نمونه‌های اعلای تکرار در نقاشی‌های **زنده‌رودی** به صورتی پارودیک و گسسته از آرمان «حسن» به تصویر درآمدند. آثار او از هرگونه التزامی نسبت به موازین زیباشناختی خط عاری‌اند و در آنها همه‌ی عناصر تابلو اعم از رنگ، فرم، مواد و مصالح، و حروف دست به کار خلق یک نسخه‌ی معیوب از مرقعات نفیس و ظریف‌اند. زنده‌رودی با تخریب «حسن» به توسعه‌ی مفهوم آن کمک می‌کند. او با تکرار یک حرف در پی ترسیم هیچ خلسه‌ی عارفانه‌ای نیست، بلکه حروف و کلمات را به جانوران ریز و میکروبووار تبدیل می‌کند و آن «کلمه که در ازل بود» را به چالش می‌کشد. در برخی از آثارش اما به نظر می‌رسد که شیفته و مسحور منابع بصری خود و درگیر بازسازی نظم‌های نمونه‌ای کهن نظیر دوایر متحدالمركزی است که مهم‌ترین نماد تکرار به شمار می‌روند. ولی تجربه‌های زنده‌رودی در یک برآیند کلی از فاصله‌ای معنادار خبر می‌دهند که هنرمند با سنت پیش از خود گرفته است. حتا در آثار **فرامرز پیلارام** که بیشترین شباهت را با آثار زنده‌رودی دارند، غیاب آن شوخ طبعی رندانه حس می‌شود. آثار پیلارام نمونه‌ی آشکار استحاله در بنیان قدسی خوشنویسی ایرانی هستند و به رغم آنکه از حیث تأکید بر جنبه‌ی فرمی حروف، متهورانه و انتزاعی به نظر می‌رسند، بیشتر اتخاذ یک شیوه‌ی بیانی مدرن برای تکریم سنت به نظر می‌آیند. در واقع اگر زنده‌رودی و پیلارام را دو تن از پیشوایان جریان یادشده به شمار آوریم یکی در کار ایجاد اختلال در سنت است و دیگری اصلاح و بازسازی آن. تمهید اصلی هر دو «تکرار» است، اما در یکی فصل هست و در دیگری وصل. پیلارام به یاری تکرار، زمینه‌ی بصری مغشوشی را خلق می‌کند که گاه معطوف به بازنمایی «پرواز» است و گاه در ترکیب کلی، نیمرخ مرغ و یا اسب را نشان می‌دهد و این تجربه‌ای است که بعدها هم تکرار می‌شود و مثلاً در آثار صداقت جباری و نصرالله افجه‌ای گاه با رنگ‌بندی محدودتر و در اشکال موج‌گونه تجلی می‌یابد.

۲- قلمرو حرکت و نقشمایه‌ی مرغ

توالی که یکی از مشخصات ذاتی خط است و ریشه در *خصلت زنجیره‌ای زبان* دارد همواره حس حرکت را به نگرنده یا خواننده‌ی سطور القا می‌کند. به دنبال آن خوشنویسی نیز با حرکت و به تبع آن پرواز که صورت آرمانی «حرکت» و حسرت دائمی آدمیزاد بوده است پیوندهای فرمی دارد؛ پایان سطر در اغلب فرم‌های نوشتاری ایرانی، به خصوص در تعلیق، دیوانی، نستعلیق و شکسته نستعلیق حالتی بالا رونده و صعودی دارد. به این همه بیفزاییم خط طغرای، «مرغ بسم‌الله» و هزاران صورت بازنمایانه از مرغ در خوشنویسی ایرانی را که گواه این پیوند درونی‌اند.

«مرغ» که صورت نوعی پرنده است یک نقشمایه‌ی کهن در نقاشی ایرانی به شمار می‌رود و استعاره‌ی انسانی است که از قفس خاکی تن به تنگ آمده و میل به بازگشت دارد. به نظر می‌رسد که خوشنویسی ایرانی نیز با این موتیف پیوندی دیرینه دارد. به یاد بیاوریم قصه‌ی آفرینش نستعلیق را که در آن دو عنصر «رویا» و «مرغ» نقش‌های معناداری را ایفا می‌کنند: می‌گویند میرعلی تبریزی نستعلیق را با الهام از پرواز پرنده‌گانی ابداع کرد که یک شب در خواب دیده بود. نخست باید دانست که همین ارجاع به رویا، خود شیوه‌ای برای مشروعیت بخشی به آفرینش بشری است از طریق انتساب آن به غیب که همزمان، به هنرمند همچون واسطه‌ی دو عالم لاهوت و ناسوت صورتی پیامبرگونه می‌دهد. سپس پرنده که خود جانشین آدمی است تبدیل به مرجعی تصویری برای نستعلیق می‌شود که به وضوح از یک ظرفیت فیگوراتیو و انداموار برخوردار است.

تقریباً تمام پیشوایان نقاشیخط و پیروان بعدی‌شان مرغ را آزموده‌اند و باید گفت که تنوع بالای فرم و رنگ در این تجربه‌ها، هیچ اختلال و بحرانی در جایگاه الوهی مرغ ایجاد نکرده است. در واقع اینجا هم کماکان، تغییرات، معطوف به ثبات‌اند و گویی این همه بانگ از آن رو برپاشده تا سکوت را پاسداری کند. از طاهای بهبهانی تا فرامرز پیلارام،

صادق تبریزی، صادق بریرانی، رضا مافی، صداقت جباری و... بال و سر و منقار و تن مرغ را به صورتی ترسیم کرده- اند. اما از آن میان آثار سه تن واجد خصوصیات بالنسبه متفاوتی است:

نخست **صادق بریرانی** که تجربیاتش حاصل عطف توجه به موضوع حرکت اند. به نظر می‌رسد بریرانی در ادامه‌ی تجربیات کنشی خود که با لحظه‌ی آفرینش هنری همچون بیگ بنگ یا آزاد شدن ناگهانی یک انرژی انباشته برخورد می‌کند، به دینامیزم سطر می‌رسد و شهود نهفته در نوشتن را کشف می‌کند. اما فرط دلبستگی بریرانی به عرفانی که خط و شعر فارسی را به یکدیگر گره زده است، سبب می‌شود که نتواند از وسوسه‌ی کلام چشم پوشد.^۳ او ابیاتی از شعر کلاسیک و نیز گفتارهای روزمره را با ضربه قلم‌های ناگهانی می‌نویسد. در واقع کار او تاکید بر خصلت توالی و زنجیروارگی نوشتار است، و گرچه از شکسته نستعلیق الهام گرفته با زیبایی‌شناسی خط فارسی کاری ندارد. مواجهه‌ی او با خط، معطوف است به برجسته کردن ظرفیت بیکران خط-ورزی که در نقاشی‌های کنشی امثال پولاک نهفته است. او بی‌آنکه از زبان صرف نظر کند در یک وضعیت معلق بین سخن گفتن و نشان دادن می‌ایستد. او نیز پرنده را به یاری خط ترسیم می‌کند و در ادامه‌ی همین خط‌خطی‌های شهودی، به ترسیم کهکشان می‌رسد. استفاده از یک قلموی شلخته و تند نویسی، این دسته از آثار بریرانی را گاه به خوشنویسی چینی و ژاپنی نزدیک می‌کند که در عین حال از حیث تمرکزگیری پیش از اجرا و سرعت در لحظه‌ی نوشتن با خوشنویسی ایرانی تفاوت دارد.

اما باید دانست که در این حوزه طیفی از آثار هنری پدید آمده‌اند که خصوصیات نسبتاً مشابهی دارند. از آن جمله‌اند دسته‌ای از خطاطی‌های **رضا مافی** و دوره‌ای از نقاشی‌های **صادق تبریزی**، که عمدتاً با دو رنگ سیاه و سفید یا کرم و قهوه‌ای خلق شده‌اند و رفتار پرتابی قلم در آنها آشکار است. این قبیل آثار که فضاهای خلوت بارزی دارند، تداعی‌گر نقاشی ژاپنی سومی‌یه، و مینیمالیسم «ذن»-بنیاد آن هستند. این میل به خلاصگی و گزیدگی را همچنین می‌توان در نقاشی‌های سهراب سپهری و درونمایه‌ی اشعار وی نیز یافت.

۳- قلمرو تقارن و ترتیب

چینش هندسی، متقاطع و متقارن حروف ریشه‌ای کهنسال در خوشنویسی تزئینی ایران دارد و نمونه‌های بی‌بدیل آن را می‌توان در خط معقلی یا بنایی مشاهده کرد که از خط کوفی نشأت گرفته است. به نظر می‌رسد که هندسه‌ی زایا و پیچیده‌ای که در بطن این خطوط نهفته است، توجه برخی هنرمندان معاصر از قبیل **محمد احصایی** را به خود جلب کرده است. بر خلاف سایر شاخه‌های خوشنویسی که بزرگ‌نویسی در آنها مرسوم نیست، خط بنایی معطوف به اجرا در ابعاد بزرگ است و حروف و کلمات آن نیز به زحمت خوانده می‌شوند. این نقطه‌ی عزیمت احصایی است. با این حال احصایی از خاستگاه خود فاصله‌ی بنیادینی نمی‌گیرد و پیداست که به هیچ روی سرستیز یا میل به چالش با مفهوم حسن ندارد. آثار احصایی ثابت می‌کنند که نه تنها کاربرد رنگ، که حتا عبور از زبان هم، کافی نیست تا یک اثر، صرفاً خوشنویسانه نباشد. احصایی یک خطاط به معنای دقیق کلمه است و این اتفاقاً نقطه قوت او و نویدبخش دستاوردهای تازه‌ای برای هنر خط تواند بود به این امید که از مصرف شدن در نقاشی به صورت یک نشانه یا آرایه برهد. اما مسأله این است که احصایی از مرزهای «خوش» نویسی تجاوز نمی‌کند. آن نظم کهن که به یاری توازی، قرینگی، توالی و ترتیب، قابل احراز است در کار او جلوه‌ای مرعوب کننده و گیرا می‌یابند. در واقع احصایی به کمک ابزارهایی که در اختیار دارد، و در چارچوب زیباشناسی کهن ایرانی، فرم‌های متنوعی خلق می‌کند بی‌آنکه پیچ و مهره‌های اصلی را دستکاری کند. به همین دلیل آثار او مشیی محافظه‌کارانه دارند و بیشتر در کار

^۳- بریرانی در کاتالوگ نمایشگاه پاریس خود در ۱۳۵۶ می‌نویسد: «عرفان ایرانی را که از خیلی پیش ریشه در درو نم داشت پناهگاهی ساختم. شعر عارفانه دارای تصعید است. با آن به اوج رفته و در اوج و حال و جذب به نوشتن و کم کم از سطح متعارف و معقول و مأنوس خارج شدم، به بالا رفته. به فضایی غیر از زمین، به کهکشان.» (ص ۱۵۰، مجموعه صادق بریرانی، ناشر: محمد صادق بریرانی، چاپ اول، زمستان ۱۳۴)

اعاده‌ی حیثیت از پیشگاه «حسن» اند. احصایی رنگ را نیز به صورتی محتاطانه به کار می‌برد. آثار او عمدتاً با دو رنگ اصلی خلق شده‌اند و بیشتر بر تمایز آشکار زمینه و اثر تاکید می‌گذارند. استفاده از رنگ سرخ و سبز سیدی، و آبی ایرانی، در زمینه‌ی سیاه، یا خطوط سیاه در زمینه‌ی سفید و یا برعکس، بیش از هر چیز یادآور ثنویت میترایی هستند و نسبت سواد و بیاض را که یکی از مبادی و موازین خوشنویسی سنتی است به یاد می‌آورند. تکرار در آثار احصایی معطوف به خلق ترکیب‌های هندسی مشخص و غالباً متقارن است. با این همه آنچه احصایی را از دیگر هنرمندان این عرصه متمایز می‌کند همانا کشف و بسط هسته‌ی گرافیکی خط است. اگر گشایشی برای خوشنویسی وجود داشته باشد از همین دریچه است چراکه هنر خط با گرافیک هم تیره و هم تبار است و احصایی نیز به یاری ذوق تربیت شده در سنت خوشنویسی ایرانی و امکانات گرافیک فرم‌های درخشانی می‌آفریند که اگرچه انقلابی نیستند اما هنرمندانه ساخته شده‌اند.

صداقت جباری هم که شاگرد بلافاصل محمد احصایی و تحت تأثیر و تربیت اوست، در همان قلم و با همان هسته‌ی گرافیکی کار خود را آغاز می‌کند اما به مرور تغییراتی در کار خود به وجود می‌آورد که عبارتند از ساختن زمینه‌های رنگی و فرو بردن حروف و کلمات در داخل زمینه به نحوی که یک بافت (texture) درهم را مجسم سازد. بدین ترتیب او تمایز حروف از بسترشان را کم‌رنگ می‌کند اما کماکان فرم‌های اسپیرال و یا چارگوش را با رنگ‌های آبی، اخراپی، سبز یا سیاه در میانه‌ی کادر قرار می‌دهد و حروف را طوری در هم می‌آمیزد که یادآور کعبه و طواف یا بال پرندگان و امواج خروشان دریا باشند. کاری که احصایی نیز در مجموعه‌ای از آثارش موسوم به «الفبای ازلی» با تجسم مبهمی از اسب یا پرند انجام می‌دهد. این تلقی از رنگ، فرم و رمزپردازی، بیشتر یادآور گرایش‌های ایدئولوژیک در هنر پس از انقلاب اسلامی است که نشانه‌شناسی خاص خود را دارند و امثال **صداقت جباری** و **نصرالله افجه‌ای، رضامافی** و... خود به نوعی پایه‌گذار و مروج این زیباشناسی ایدئولوژیک به شمار می‌روند.

با نگاهی کلی می‌توان دریافت که نقاشی‌خط عمدتاً بر مصرف دو دستگاه زیباشناختی مستقر بنا شده که یکی اعتبارش را از مدرنیسم غرب می‌گیرد و دیگری از گفتمان هویت‌خواهانه‌ی معطوف به سنت. حاصل این تلفیق کالای خوشگلی است که قرار است هم ذائقه‌ی بورژوازی ایرانی را پوشش دهد و هم باب طبع شرق‌شناسی باشد. محدودند آثاری که با یک انرژی درهم‌کوبنده بنیان‌های هنر پیش از خود را به پرسش بگیرند. به نظر می‌رسد که آنچه خط-نقاشی یا نقاشی‌خط یا خطاشی به هنر ایرانی عرضه داشته به اندازه‌ی نامش بحران‌زده است. شاید اگر به جای این همه بحران‌زدگی ذره‌ای بحران‌زا می‌توانست بود، به معانی و کارکردهایی که داعیه‌دار آن بوده صورت تحقق می‌بخشید.