

# در فضیلت

# کج

## سولماز نراقی

قواعد خوشنویسی که امروز در کرسی‌های سنتی آموزش خط پیگیرانه مراقبت و ترویج می‌شوند، از گفتمانی کلاسیک برآمده‌اند که زیبایی را معادل تناسب و هم‌ارز عدالت می‌شمرد؛ قواعد خدشه‌ناپذیری که باید چونان فریضه به جا آورد و چونان اخلاق رعایت کرد. به موجب این نگاه فراگرفتن خط نیز، مرتبه‌ای از تشریف به یک نظام آئینی است؛ کجروی از آن معادل ارتداد است و راهروی در آن نیازمند ریاضت.

اما در این نظام، «حُسن» یا زیبایی، سرشتی دیالکتیکی دارد؛ یعنی از تعامل عناصر متضادی چون «ضعف و قوت»، «سطح و دور»، «صعود و نزول»، «سواد و بیاض» و... شکل گرفته است. کار هنرمند نیز برقراری موازنه میان اضداد است. با این همه اگر بپذیریم که خط‌مشی خوشنویسی در طول قرن‌ها «حفظ» چنین توازی بوده، تنها بخشی از حقیقت را دریافته‌ایم. زیرا به گواهی تاریخ، تنوع خطوط، و

بیابا که زمانی زمی خراب تویم  
سکریم بهی دین خراب آباد  
حافظ

# روی

## زیباشناسی عیبِ دَسَنَتِ خوشنویسیِ ایرانی / اسلامی

تحولات رخ‌نموده در آن حاصل بر هم خوردن موازنه میان اضداد و غلبه یکی بر دیگری بوده است. از سوی دیگر وقتی مبانی زیباشناختی خط را از زاویه کجروی‌ها یا تصرفات خلاقه‌ای می‌نگریم که رفته‌رفته به توسعه مبانی «حُسن» یاری رسانده‌اند، درمی‌یابیم که پیوست و گسست‌ها از سنن غالب صرفاً در مسیری خطی رخ نداده‌اند و بسیاری از آنها همزمان با هم تحقق یافته‌اند.

«زیباشناسی عیب» به تبیین سازوکارهای «تحریف» همچون تنها راهبرد خلاقه در تاریخ خوشنویسی می‌پردازد که هم حاصل فرایندهای سلبی بوده و هم ایجابی؛ هم با شکستن و زایل کردن حاصل می‌شده، هم با افزودن و ترکیب کردن. اما آنچه «عیب» می‌نامیم عموماً ناظر بر جنبه‌های سلبی

تحریف است که در تحولات هنری خوشنویسی نقش رادیکال‌تر و مؤثرتری داشته‌اند. آن دسته از تحریفات سلبی و ایجابی که در این مقاله بررسی می‌شوند، خود از سه نوع خروج یا کجروی ناشی شده‌اند که عبارتند از: ۱- خروج از محورهای متقاطع ۲- خروج از توالی خطی سطر ۳- خروج از موازنهٔ سواد و بیاض

## خروج از محورهای متقاطع

سطری که بر کاغذ نوشته می‌شود، پایه‌گذار مفهوم فضا نزد کاتب یا خطاط است. در اغلب خطوط جهان، از جمله خطوط اسلامی که موضوع سخن ما است، حروف و کلمات از خط‌های راست، منحنی یا موربی تشکیل شده‌اند که بر یک محور افقی مفروض عمود می‌شوند.

اگر عمل نوشتن، دست‌کم در خطوط ایرانی/اسلامی، عبارت از عمود کردن عناصر و علائمی بر سطوح مستوی باشد، پارادایم فضا در این خطوط محیطی مسطح و عموماً چارگوش است که با رشته‌های افقی پی‌درپی تقسیم شده است و اشکالی عمودی، مقور یا مورب، بر آن‌ها فرود آمده یا قطعشان کرده‌اند. صورت فروکاسته یا چکیده‌شدهٔ این ترکیب، دو محور متقاطع افقی و عمودی است که یادآور طرحی از صلیب اند. به باری این طرح می‌توان محور چینش خطوط درون یک چنین صفحه را ترسیم کرد. (نمودار ۱)

بر همین منوال، در تحولات زیباشناختی این خطوط نیز دو الگوی اولیهٔ خروج را می‌باید نخست در چرخش بر محور افق و دوم در کجروی از محور عمود جستجو کرد که اولی در گرد کردن (تدویر) تجلی می‌یابد و دومی در شکستن؛ یکی مداخلهٔ ایجابی است و دیگری مداخلهٔ سلبی.

یکی از دوگانه‌های ذکرشده در اصول خط «سطح و دور» است. وقتی از «سطح» سخن می‌گوییم، منظورمان نوعی توازی یا همسویی با خط زمینه است که عمدتاً در مدّات یا حروف نشسته بر کرسی متبلور می‌شوند. براین اساس «دور» نوعی سرتابیدن از اقتدار خط زمینه است؛ شورش امر مستدیر بر امر مستوی. حروف مدور می‌کوشند قاهریت و عاملیت کرسی را با دورزدن آن یا سرپیچیدن از آن به پرسش‌کشند. سیمای کلی صفحه متناسب با برجسته‌شدن هر یک از عناصر متضاد نسبت به دیگری (سطح بر دور یا بالعکس) تغییر می‌کند و تأثیرات حسی متفاوتی به بیننده منتقل می‌شود.

باباشاه اصفهانی در رساله آداب‌المشق چنین می‌گوید:

«اما سطح؛ و آن آن است که چون ناظر نظر کند، حالت خشکی دریابد، چون اوایل مدّات و غیر آن. اما دور؛ و آن آن است که چون به نظر آید، طبیعت حالت رطوبت دریابد، چون



نهایت مدّات و مثل آن. و اعتدالِ سطح و دور از خط استاد نقل باید کرد...» (قلیچ‌خانی، رسالات خوشنویسی، ص ۳۱)

در تحولات شکلی خطوط ایرانی-اسلامی غلبهٔ تدریجی «دور» بر «سطح» آشکار است، (ر. ک به جدول پایان مطلب) چنان که می‌توان «تدویر» را اساس تحولِ اقلام پس از کوفی دانست. میرعلی هروی در رساله «مدادالخطوط» در بیان اقسام خطوط و سطح و دور و وجه تسمیه هر یک می‌گوید:

قدیم، خط «مَعْقِلِی» معمول بوده و مجموع آن سطح است و اصلاً دور ندارد و بهترین خط معقلی آن است که سواد و بیاض آن را توان خواند، و معقلی برای آن گویند که محل تعقل است و بعد از آن در زمان بنی‌امیه خط کوفی را استخراج کردند... در آن خط، دانگی دور است و باقی سطح... چون مدتی بر آن گذشت، در زمان بنی‌عباس شخصی «مقله» نام که به غایت عاقل و کامل بود و دست‌و‌دل قابل داشت، حضرت امیرالمؤمنین علیه‌السلام را در خواب دید و از آن جناب ارشاد یافت و در خط کوفی تصرف کرد و اندکی تدویر در آن خط پدید آورد... علی ابن مقله وضع خط در دایره نهاد و بالمره از طریق کوفی بگردانید و مردمان را تعلیم کرد. چنانکه قلمی اختراع نمود و آن را ثلث نام نهاد، و از آن جهت ثلث گویند که دو دانگ او دور و چهار دانگش سطح است، و بنای آن بر نقطه نهاد، یعنی به میزان نقطه برای هر حرفی مقداری تعیین کرد و از ثلث پنج قلم دیگر استخراج نمود بر این طریق که... سطح او را بیش‌تر کرد محقق نام کرد... و دور بیش‌تر ساخت و توقیع نام نهاد [که] نصفی از آن دور است و نصفی سطح. چون آن قلم باریک کرد سه قلم دیگر پیدا شد، باریک ثلث را نسخ نام نهاد که ناسخ خط‌ها است و ... باریک محقق را ریحان نام نهاد و باریک توقیع را رقاع نامید، برای آن که در آن وقت رقع‌ها را بدان خط می‌نوشته‌اند. بعد از آن تعلیق پیدا شد که یک دانگ او سطح است و پنج دانگ او دور، و تعلیق برای آن گویند که تعلق به نسخ دارد، و آن را نامه نیز گویند که بدان نامه می‌نگارند. و بعد از آن نسخ تعلیق پیدا شد که یک دانگ او سطح است و پنج دانگ او دور، و او را نسخ تعلیق از آن جهت گویند که از نسخ و تعلیق وضع نموده‌اند». (همان، تلخیص، ص ۶ و ۷)

«تدویر» فرایندی است که طی آن قوس‌ها و منحنی‌ها در خط افزایش می‌یابند و مسیر صاف و بی‌خندهٔ سطر گرفتار پیچ‌و‌خم می‌شود و شیدایی و تموج بیش‌تری می‌یابد. از سخن میرعلی هروی چنین برمی‌آید که تدویر در تحولات خط، گامی انقلابی محسوب می‌شده است چندان که «مقله» برای آنکه تدویر در خط کوفی بیاورد، در خواب از امیرالمؤمنین ارشاد می‌گیرد. باید دانست که تدویر هرگز به معنای وارد کردن عنصری تازه نیست، بلکه تقویت عنصری از پیش موجود و افزودن به دانهٔ نفوذ آن است.

گسترش تدویر، صورت‌بندی کلی فضا را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. با نگاهی به خطوط ایرانی اسلامی دو مداخلهٔ ایجابی و سلمی یعنی گردش‌گی و شکستگی را در مفردات حروف و صورت‌بندی فضا مرور خواهیم کرد:

خط کوفی که مادر قلم‌های اسلامی خوانده می‌شود، واجد تنوعات بسیاری است. گونه‌ی شاخصی از آن که موسوم به کوفی قرآنی است و از اصلاح خطوط نامأنوس مکی و مدنی به وجود آمده «اندازه‌های متناسب و مشخصی دارد و بی‌انگیز چارگوش‌ها و زاویه‌هایی است که با استفاده از سرکش‌های عمودی کوتاه و خطوط افقی امتداد یافته‌اند.» (سفادی، ص ۱۲) به کمک این مشخصات می‌توان الگو یا پارادایم کلی فضا را از این خط، استخراج و در قالب نقشه‌ای ترسیم کرد. این الگو عبارت از محیطی چارگوش (مستطیل یا مربع) است با دایره‌ای در داخلش که عبور خطوط متقاطع آن را به چهار بخش مساوی تقسیم کرده‌است. (نمودار ۲)

این محیط چارگوش نمایانگر تصویری است که خطوط از مکان نوعی در ذهن دارد و از دو ویژگی زاویه‌دار بودن حروف و نیز غلبه‌ی سطح بر دور حاصل شده است. این دو ویژگی موجب تأکید بیش‌تر بر محورهای متقاطع می‌شود. حال اگر خطوط عمودی و سطوح مستوی را امتداد بدهیم، محیطی مشبک از مربع-مستطیل‌های کوچک و بزرگ به دست می‌آید. حاصل بسط این شبکه، فضایی چارگوش است که در خط معقلی، وجهی غالب دارد، زیرا این خط صرفاً از سطح به‌وجود آمده و دور ندارد، اما کوفی دور دارد. (تصویر ۱)

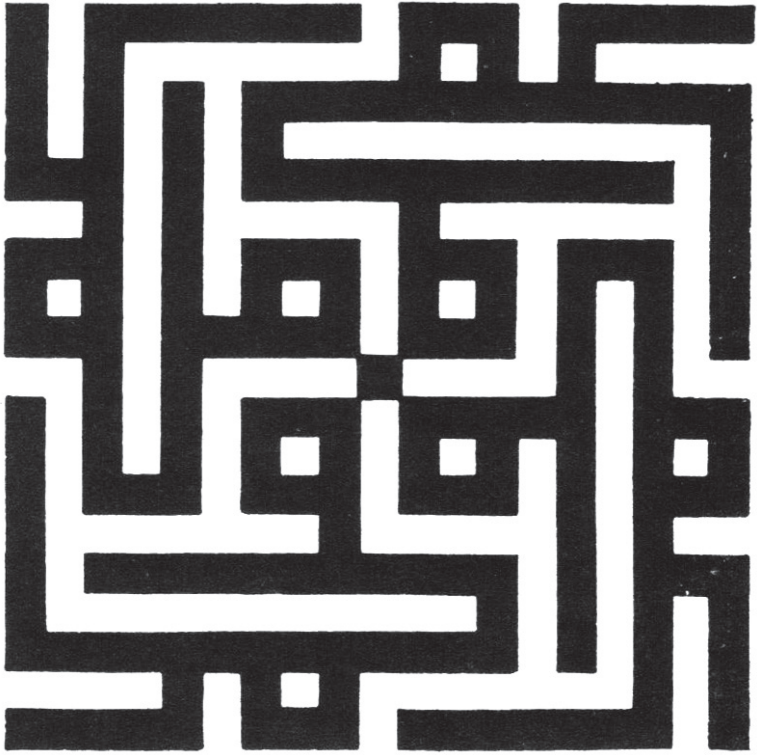
آن دایره که در میان چارگوش رسم شده، نیز ناظر بر همین دورهاست. گردش‌های ملایمی که روی هم هاله‌ای مدور را درون صفحه ترسیم می‌کنند. این هاله بر شکل نقطه در قلم کوفی نیز انطباق دارد، چراکه در این شیوه از خط کوفی، «نقطه» یک دایره کامل است.<sup>۱</sup> (تصویر ۲)

ترتیب قرارگیری اشکال از بیرون به درون، غلبه‌ی آن شکل را در سازماندهی بصری خط نشان می‌دهد. بیرونی‌ترین شکل که در اینجا چارگوش است، برداشت کاتب از مکان را به تصویر می‌کشد؛ درکی از مکانمندی هستی که مستقیماً بر صورت بندی فضا تأثیر می‌گذارد. از این رو شاید بتوان آن را «الگوی کیهانی کادر» نامید. اما شکل بعدی یعنی دایره بر یک هسته‌ی زایا درون خط دلالت دارد که نتیجه‌ی عناصر منحنی در برخی حروف است و از سپیده‌دم تدویر در خطوط اسلامی خبر می‌دهد.

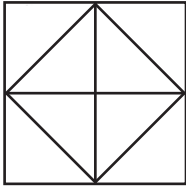
خطوط متقاطع درون دایره-مربع نیز الگوی چیدمان سطرها را نشان می‌دهند که حاصل فرود آمدن حروف ایستاده بر خط کرسی اند. باید دانست که میان شیوه‌های متنوع کوفی، خطوطی که موسوم به کوفی مائل یا کوفی منکسر اند، انحرافات از محور عمود را نیز نشان می‌دهند. (تصویر ۳) اتفاقاً در این خطوط، نقطه نیز دیگر گرد نیست و به شکل نقطه در خطوط سته یا ششگانه شباهت دارد. صورت بندی فضا در این خطوط چنین است. (نمودار ۳)

۱- باید دانست که در نمونه‌های کهن کوفی نقطه به چشم نمی‌خورد، اما در اغلب نمونه‌های به جا مانده از کوفی، غیر از نقطه، «اعراب‌ها نیز دوار تر نیز ترنگ است که اگر پایین حرف قرار گیرد، کسره است، اگر بالای حرف باشد نقطه». (بزرگ‌نمایی حرف و اندکی جلوتر از حرف باشد، ضمه خوانده می‌شود.» (قلیچ خانی، ص ۱۴۷)

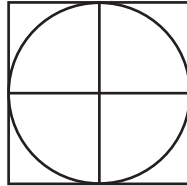
تصویر ۱، خط معقلی



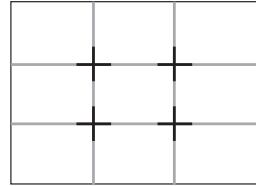
۵۱۵



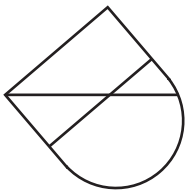
نمودار ۳، کوفی ایرانی، یا منکسر



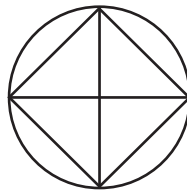
نمودار ۲، کوفی قرآنی



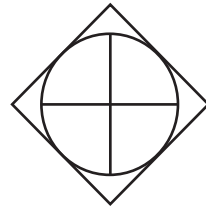
نمودار ۱، محورهای متقاطع



نمودار ۶، تعلیق



نمودار ۵، توقیع و رقاع



نمودار ۴، ثلث و نسخ و محقق و ریحان

اما ابن مقله، با نظام دادن به خطوط مستدیر و مقور اولیه که «عموماً ظرافت نداشتند و از قانونی خاص پیروی نمی کردند، و مخصوصاً برای اهداف و مقاصد غیرمذهبی استفاده می شدند» (سفادی، ص ۱۸) اقلام سته را ابداع می کند که شامل ثلث و نسخ و ریحانی و رقع و توقع و رقاع اند. آنچنان که حمید سفادی در کتاب خوشنویسی اسلامی اشاره می کند، «در اواخر قرن سوم ه.ق/ نهم م، بیش از بیست سبک نگارش خوشنویسی مستدیر و قوسی مورد استفاده همگانی بود و بسیاری از آنها فاقد ظرافت و زیبایی کوفی تحول یافته بودند... بنابراین ابن مقله بر خود وظیفه دانست تا طراحی خطی انحنادار (مستدیر و قوسی) را ابداع کند که هم خطی زیبا و متناسب باشد و هم بتواند به طور مؤثر با خط کوفی برابری کند.» (همان، ص ۲۰). از این سخن می توان نتیجه گرفت که ابن مقله آن نافرمانی را که در دوایر و منحنی ها و به تبع آن در خطوط مستدیر نسبت به سطوح مستوی مندرج بود، مهندسی، و آن را با سلسله ای از قواعد هندسی رام کرد. اما آنچه هروی «وضع خط در دایره نهادن» می خواند، به صورتی بطنی در خطوط ششگانه رو به گسترش می گذارد. ثلث و نسخ و محقق و ریحان، از حیث میزان تدویر، تفاوت های ظریفی با توقع و رقاع دارند. صورت بندی فضا در چهار خط نخست، عبارت از مربعی چرخیده یا لوزی شکل است که دایره ای را درون خود جای داده است، حال آن که این ترتیب در توقع و رقاع معکوس است. (تصویر ۴)

انگار الگوی کیهانی کادر که در چهار خط نخست لوزی بود، در توقع و رقاع بدل به دایره می شود و تأثیر بلافصل این تغییر را می توان بر صورت بندی حروف هم دید. با این وجود چیدمان سطرها در هر شش خط، همچنان بر پایه خطوط متقاطع صورت می پذیرد. یعنی فرود آمدن یا عمود شدن عناصری بر سطح مستوی (خط کرسی). نقطه اما در تمام این خطوط به صورت لوزی است. این چرخش خود از ظهور شکستگی یا تمایل در خطوط سته خبر می دهد. (نمودار ۵ و ۴)



نتیجه تغییر بنیادینی که در صورت بندی حروف و ساختمان کلی فضا به نفع کجی و شکستگی رخ می دهد، ظهور خط تعلیق است. انگار ادامه منطقی چرخش مربع در خطوط سته شکسته شدن محورها و چینش حروف است در خط تعلیق؛ به نحوی که صلیب درهم می شکنند و به تبع آن فرم کلی حروف از صافی و ایستایی درمی آیند. از سویی رابطه میان چارگوش و دایره نیز عوض می شود. اینجا هر دو شکل با هم ترکیب شده و در هم فرورفته اند. الگوی کیهانی کادر اینک الگویی به مراتب پیچیده تر است. زاویه دید خطاط نیز دیگر ساکن نیست و از وجهی به وجه دیگر می غلند. بعدتر خواهیم دید که این تلفیق، خاستگاه شکل گیری نستعلیق است. اگر گفته هروی را در باب وجه تسمیه تعلیق (تعلق داشتن به نسخ) به یاد بیاوریم، رد پای نسخ را در تعلیق با دقت در

تصویر ۳، کوفی منکسر



تصویر ۴، اقلام هشتگانه



ط



تصویر ۶، ملک محمد قزوینی،  
۱۲۵۰ ق. موزه رضا عباسی

تصویر ۲، کوفی قرآنی



چارگوشی که اینک تقریباً نصف شده تشخیص خواهیم داد، و اگر این وجه تسمیه را فراموش کنیم، میان معنای «معلق بودگی» واژه تعلیق، و حس ناپایداری و تموج که از این خط و خطوط هم-سنخ آن همچون دیوانی، رقعہ، شکسته تعلیق و شکسته نستعلیق به بیننده انتقال می‌یابد، پیوند برقرار خواهیم کرد. در واقع، تعلیق را می‌توان یک جور نسخ معلق به شمار آورد. الگوی تقسیم فضا در این خط چنین است (نمودار ۶)

در تعلیق صلیب می‌چرخد و درون مربع-دایره قرار می‌گیرد. تعلیق و مشابهاتش خطوطی اند که شمایل کلی آنان، هم چرخش بر محور عمود را نشان می‌دهد و هم انحراف از محور افق را. یعنی هم گردترند و هم شکسته‌تر. حتی گردی‌ها هم شکسته و اریب شده‌اند. ملاحظه می‌کنیم که نقطه نیز در اینجا ترکیبی از مربع و دایره است و همچنین به نظر می‌رسد که هسته مولد فرم با الگوی کیهانی کادر ترکیب شده است. اگر در این خطوط دقیق‌تر شوید، خواهید دید که غالباً پایان سطرها حرکتی صعودی و اریب دارند به حاشیه سمت چپ کادر، که روی هم گاه تصویری می‌سازند شبیه شعله کشیدن به بالاترین نقطه صفحه. این خطوط سرکش-ترین اقلام در میان خطوط هشتگانه اسلامی هستند. (تصویر ۵)

تعلیق نزدیک‌ترین خط به نستعلیق است و در واقع ریشه و بنیاد آن به شمار می‌رود. نستعلیق حاصل تزریق نسخ به تعلیق است، برای تسکین خلجانان آن. تعلیق را نخستین خط ایرانی پس از اسلام می‌دانند. نستعلیق اما تلاشی است در جهت تحقق آرمان «تعادل». پارادایم فضا در نستعلیق الگویی بسیار متعادل و متکامل است که سخن گفتن از آن را به دلیل گستره بحث به مقاله‌ای مستقل موکول می‌کنیم. لیکن از آنچه تا کنون گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تعیینات خروج یا کج‌روی در اقلام پیش از نستعلیق را می‌باید هم نسبت به محور افق (خط زمینه) بررسی کرد که در «دور»ها یا گردی‌ها نمود می‌یابد و هم در نسبت با محور عمود که در شکستگی‌ها و کژی‌ها. دقت کنید که شکستگی صفتی آشکارا سلبی است. شکسته بودن یعنی صاف نبودن، یا سالم نبودن. بدین ترتیب شکسته‌ها که هم در کوفی مائل مجال بروز می‌یابند و هم از اقلامی چون تعلیق و نستعلیق منشعب می‌شوند، خطوطی اند که زیبایی مندرج در کجی یا ناراستی را تعین بخشیده‌اند.

## خروج از توالی خطی سطر

حبیب الله فضائی در کتاب «تعلیم خط» قواعد دوازده گانه خط و ملاحظات آن را جملگی در چهار قاعده «اصول» و «نسبت» و «ترکیب» و «کرسی» خلاصه می‌کند. او «حسن و زیبایی» را در خط، حاصل تجمیع دو دستگاه «حسن وضع» و «حسن تشکیل» معرفی می‌کند. بر این اساس، رعایت «اصول» و «نسبت» منجر به «حسن تشکیل» می‌شوند که ناظر به همنوایی اشکال است و رعایت مبانی «ترکیب» و «کرسی» به «حسن وضع» که ناظر به مجاورت چشم‌نواز سطرها و انتظام خطوط. به نظر می‌رسد که

لغت «وضع» در اینجا اشاره به وضعیت قرارگیری سطرها دارد که در غالب خطوط، متوالی و زنجیروار است. بنابراین حسن وضع عبارت است از زیباترین صورت ممکن توالی. «زبان تجربه‌ای است مقید به زمان. در یک تابلوی نقاشی، همه چیز را همزمان می‌بینیم؛ در متن، چیزها از پی یکدیگر می‌آیند... بعضی هنرها مقید به زمان اند و بعضی مقید به مکان (فضا)». (پاز، ریوس، ص ۸۶)

بنا بر این گفته اگر زبان را تجربه‌ای مقید به زمان بدانیم و هنرهایی چون نقاشی را مقید به مکان (فضا)، پرسشی که طرح خواهد شد، این است که آیا خوشنویسی هنری وابسته به زمان (time-based) است یا به مکان؟ آیا عمل خوانش به تنهایی می‌تواند خط را که عبارت از علائمی قراردادی برای ثبت نشانه‌های زبانی است، به امری زمانمند مبدل سازد؛ آن هم در جایی که الفبای هر قومی، تنها برای صاحبان یا کاربرانش ماهیت نشانه‌ای دارد و برای قوم دیگر عبارت از عناصری مطلقاً بصری است؟ به نظر می‌رسد که نوشتار توأمان واجد هر دو کیفیت باشد. یک متن نوشته‌شده را می‌توان هم صورتی ایستا (استاتیک) دید و هم سیوروتی پویا (دینامیک). خط از آغاز به دنبال بقا است و شورشی است علیه مرگ یا فناپذیری گفتار. بنابراین می‌کوشد زبان را که «تجربه‌ای است مقید به زمان»، به قید مکان درآورد. به عبارت دیگر نوشتار نوعی مادیت‌بخشی و مکانمندسازی گفتار در راستای ثبت و یادداشت آن است. به همین سبب از یک سو با زمانمندی کلام درگیر است و از دیگر سو با مکانمندی تصویر. در خطوط ایرانی/اسلامی نیز همچون اغلب خطوط جهان، محور هم‌نشینی کلمات سطحی مستوی است موازی با خط افق، و خط افق جایی است که آسمان به زمین پیوند می‌خورد و زمان و مکان بر هم منطبق می‌شوند. طرح صلیب نیز که در آغاز مقاله، از آن به عنوان هسته اولیه صورت‌بندی فضایی در نوشتار یاد شد، محل تلاقی زمان و مکان است. مقطع صلیب جایی است که مرکز مربع بر مرکز دایره منطبق می‌شود. بر اساس برخی از کهن‌ترین برداشت‌های بشر از گیتی یا Cosmos، زمین چارگوش است و آسمان گرد. زمین مکان است و آسمان زمان. الگوهای صورت‌بندی فضایی نوشتار نیز متناسب با برداشت صاحبان یا مبدعان هر خطی، در چارچوب درک آن‌ها از «مکان» و «زمان» صورت تحقق می‌یابند. اما «هنر» خط، از جدالی که میان محدودیت‌ها و ظرفیت‌های این دو قطب برقرار بوده، بهره‌های بسیاری برده است. تدویر و تحولات ناشی از گسترش آن خود از پیامدهای ایجابی این جدال است که منجر به شکوفا شدن ظرفیت‌های دینامیک یا زمانمند خط شده است. خروج از توالی خطی سطر نیز یکی دیگر از این نتایج است که برعکس، خط را به نقاشی نزدیک‌تر و ظرفیت‌های استاتیک آن را شکوفا تر کرده است. استفاده از تمهیداتی چون ایجاد کرسی‌های سرهم، یا چند طبقه و چیدمان دکوراتیو لغات در کتیبه‌های مدور، مربع یا سه گوش، نقاشی کردن مرغ و انسان و حیوان با حروف، سیاه‌مشق، و در نهایت پرکردن صفحه با نوشته‌ها و اسلیمی‌های تودرتو نمونه‌هایی از برهم‌زدن توالی مرسوم سطر اند.

اما از منظر زیباشناسی عیب، تعداد زیادی از این تجارب، چه در گذشته چه امروز، عموماً محتاطانه و کم‌ریسک بوده‌اند. از نقاشی کردن حروف و جاسازی آن‌ها در بسته‌های ریز و درشت تا حمله



جسورانه به مرزهای زیبایی، رسمیت بخشیدن به عیب و کشف ارزش‌های نهفته در آنچه زشت می‌خوانیم و ناپسند می‌دانیم، راه بسیار است. (تصویر ۷۰۶)

## خروج از موازنهٔ سواد و بیاض

هنوز هم متهوران‌ترین خروج‌ها در سنت خوشنویسی را باید میان برخی از «سیاه‌مشق»ها جست‌وجو کرد که با برهم‌زدن موازنهٔ سیاه و سفید و بسط مالیخولیایی حروف در تمام کادر، تعریف فضا را دگرگون می‌کنند؛ جایی که ظلمت بر نور فائق می‌آید و آن صفحه که خطاط با مراقبت معمارانه طراحی کرده بود، به حصاری بی‌نفوذ تبدیل می‌شود.

اصطلاح سواد و بیاض در خوشنویسی به سیاهی حروف بر سفیدی کاغذ دلالت دارد، اما بیش از آن که ناظر بر رنگ باشد، ناظر بر نور است؛ چرا که بر اصل «تقابل» سیاه و سفید بنا شده است. «نور و رنگ دو امر متفاوت اند، نور علت وجود رنگ نیست، بلکه علت ظهور آن است... شیء مرئی به دو چیز نیاز دارد: اولاً نور که از یک منبع نور [منبر] تولید می‌شود و ثانیاً رنگ، که اساساً کیفیت [یا صفت] شیء مورد نظر است... نور، روحانیت رنگ، یعنی رنگ در حالت روحانیت یافته است، حال آن که رنگ، جسمانیت نور، یعنی نور در حالت جسمانیت یافته است.» (کرین، واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ص ۱۹۰ تا ۱۹۶) تقابل سیاه و سفید، حضور نور را همچون عامل ظهور رنگ یا عینیت‌یابی تصویر گوشزد می‌کند. برای همین فرقی ندارد که با جوهر سیاه روی صفحه‌ای سفید بنویسیم، یا با جوهر سفید بر صفحهٔ سیاه. مسئله آن تقابلی است که موجود نمود یا تعیین می‌شود. از این رو به نظر می‌رسد که سواد و بیاض از اساسی‌ترین مفاهیم طرح شده در هنر خط باشند. کیفیت مواجههٔ سیاه و سفید، و میزان حضور هر یک در صفحه، نوسان‌ها و تموجات نور را درون یک اثر تغییر می‌دهد.

توازن سواد و بیاض در نهایت به توازن خلأ و ملاً یا به اصطلاح خوشنویسی خلوت و جلوت ختم می‌شود. «باید دانست که افراط و تفریط در یکی از این دو قاعده، دلیل پیدایش دیگری نیز خواهد شد؛ به این صورت که اگر در بخشی از صفحه، خلوت یا جلوت دیده شود، به همان تناسب، دیگر بخش‌های صفحه نیز متقابلاً دارای جلوت یا خلوت خواهند شد. یعنی رعایت نکردن یک اصل، سبب پیدایش عیب دیگری خواهد شد و در نظر گرفتن نسبت میان این دو قاعده، بخشی از قاعدهٔ «تناسب» است. (قلیچ‌خانی، فرهنگ اصطلاحات خوشنویسی، ص ۱۷۴)

اما سیاه‌مشق بر پایهٔ همین عیب بنا شده است. سیاه‌مشق از آنجا که تمـرین نوشتن است، با تساوی خلأ و ملاً کاری ندارد و از این رو در مقام یک ژانر مستقل نیز هویت خود را از بازی آزادانه‌تر با نور در میانهٔ دو قطب متضاد می‌گیرد؛ ژانری که در اغراق‌آمیزترین حالت خود پرده کشیدن بر روشنی است. ملاً، جهان اثر را تاریک می‌کند و تا آنجا پیش می‌راند که تنها ردی از گذر نور باقی بگذارد. ارزش و اهمیت روشنایی در فرهنگ ایرانی از عهد باستان تا دوران اسلامی بر کسی پوشیده

لن يحصل لشركه في كل من مزرع عالم فكله صحبه

فلك الكمال لست كنزك في كل من مزرع واحد

خبر شه سعادته في كل من مزرع واحد  
شاه قاسم

مس قاسم وستهلم بحمد الله والسلام

الحمد لله  
المنشي على الخدم



منزل دہم

تصویر ۸، سیاہ مشق، علی اکبر خان کارہ حقیقی

کایثاء عصد و این

از نام بکونج اصحاب کسا

کر دیدی در بد این سکر

ز زر که جودن بایر کبی

من تیشا

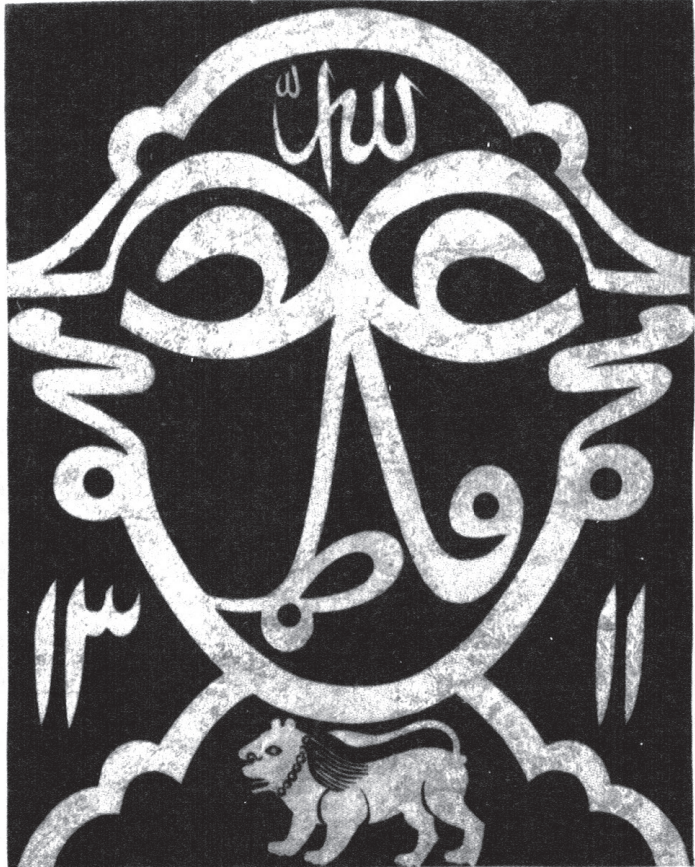
من تیشا

تصویر ۷۷ قطلمی، احمد طهرانی، ۱۳۱۱ ق

من تیشا

من تیشا

من تیشا



در مختصر کن الدوله کسو

بمیل سیرنو کر رو

نیست. «واژه خورّه، معادل فارسی خوارنه اوستایی یا همان فرخنده نور و آتش ملکوتی است.» (کربن، بن‌مایه‌های زرتشتی در اندیشه سهروردی، ص ۹) اما در شعبی از فلسفه و عرفان اسلامی که باورهای زرتشتی و اسلامی را با یکدیگر درآمیخته‌اند، «نور» معانی پیچیده‌تری هم پیدا می‌کند. مفهوم «نور سیاه» که در آثار شیخ نجم‌الدین کبری به دقت تبیین شده است، یکی از مصداق این پیچیدگی است. نور سیاه ناظر بر نوعی «ابراگاهی» برخاسته از «شب روشن» است که در حد فاصل «آگاهی» برخاسته از روز روشن و «ناآگاهی» برخاسته از شب تاریک قرار می‌گیرد. نکته اینجا است که رنگ سیاه در اسلام مکروه است و پوشیدن آن از سوی پیامبر اسلام منع شده است. نجم رازی هم در رده‌بندی هفتگانه انوار اشاره می‌کند که «نور سفید نشانه اسلام است» (کربن، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ص ۱۵۵)، اما آنچه نجم کبری «نور سیاه» می‌خواند، ریشه در تأویلی شیعی دارد که سیاهی را واجد مرتبه‌ای باطنی می‌داند. «نور سیاه ذات خداوندی است که سبب می‌شود آدمی بتواند ببیند. دقیق‌تر که گفته باشیم، چیزی که باعث می‌شود آدمی ببیند، یعنی نور شخص مطلق، به هیچ رو نمی‌تواند یک موضوع به چشم آمدنی شود. در این مفهوم است که نور نورها (نورالانوار)، نوری که همه نورها با آن پدیدار می‌شوند، هم نور است و هم تاریکی... این نور بینایی را پدید می‌آورد، اما خود نادیدنی است.» (همان، ص ۱۵۱)

این تأویل یا قرائت عرفانی/شیعی را می‌توان با چرخشی که در سیاه‌مشق به نفع استیلای سیاهی بر سفیدی رخ می‌دهد، قیاس کرد. از این منظر سیاه‌مشق باز نمودی از نور سیاه است. به ویژه در نمونه‌هایی از آثار میرزا محمد رضا کلهر یا علی اکبر خان کاوه و دیگران که سیاهی تمام صفحه را فرامی‌گیرد و نه دیگر اثری از چینش متوالی سطرها هست و نه هیچ تقارن و تناسبی میان حروف، نیل به مرتبه ابراهامی آشکارتر است. چنین است که سیاه‌مشق، تاریکی حاصل از جلوت یا تراکم را همچون صفتی سلبی یا گونه‌ای عیب‌ناکی به امر زیبا بدل می‌کند و بدان دامنه‌ای به وسعت نور می‌بخشد. (تصویر ۸)

\*

شاید باریک شدن در تاریخچه این مداخلات، شهامت رسمیت‌بخشیدن را به آنچه بنا بر توافقی تاریخی زشت یا معیوب می‌خوانیم، بیش‌تر کند، زیرا برون‌رفت از بن‌بستی که خط بدان گرفتار آمده، نه در مصرف فرآورده‌های سنت به نام مدرنیسم، که در خروج از خوشگلی به نفع بیانگری است؛ اتفاقی که قبل از همه باید در خلوت خلاقه مشق و مشاق رخ دهد؛ و الا بار این امانت را کارناوال‌های مکاره نقاشی‌خط، اگر هم بردارند، به مصلحت بازار فرو خواهند گذاشت. آشکالی از دفرماسیون یا ناسازی حروف که در برخی تجربه‌های معاصر رخ داده، عموماً به رفرماسیونی محتاطانه در لایه‌های بیرونی اثر انجامیده است. پیدا است الگوهای تقلیل‌یافته «حسن» که دهه‌ها از طریق نهاد رسمی انجمن خوشنویسان حفاظت و ترویج شده‌اند، گریبان هنرمندان نواندیش را نیز رها نمی‌کنند. پرسش این است که آیا می‌توان شیوه‌ای از خطاطی را جانشین خوشنویسی کرد که در آن فرد قادر باشد الگوهای زیبایی را از منابع ذهنی خویش استخراج یا تأمین کند و بدین وسیله همه امکانات و محدودیت‌هایی را که مشخصات فیزیکی و روانی وی بدو بخشیده، در خلق اثری شخصی و متمایز به کار گیرد؛ اثری که نه بر سرکوب ناخودآگاه و تفاوت‌های فردی برخاسته از آن، که بر تقویت این منبع عظیم و نامشکوف بنا شده است.

شاید بدین ترتیب خط بتواند معرف پیچیدگی‌های روانی یک فرد و به همان میزان بیانگر آلام و آمال او باشد. مفهوم «خوش» نوشتن، زمانی به راستی بازتعریف خواهد شد که در معرض رفت و برگشت‌های مدام از بیرون تاریخی، به درون جاری و دگرگون‌شونده قرار گیرد. البته این چالشی دشوار و پرخطر است که تنها با آکاوی سنت، و رادیکالیزه کردن تحریفات آن در راستای منویات هنرمند ممکن خواهد شد. هم از آنگونه که: در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور.

سطح و دور در خطوط ایرانی-اسلامی

| نام قلم                             | میزان سطح | میزان دور |
|-------------------------------------|-----------|-----------|
| معلی                                | ۶ دانگ    |           |
| کوفی                                | ۵ دانگ    | ۱ دانگ    |
| ثلث و نسخ- محقق و ریحان (دور بیشتر) | ۴ دانگ    | ۲ دانگ    |
| توقیع و رقاع                        | ۳ دانگ    | ۳ دانگ    |
| تعلیق و نستعلیق                     | ۱ دانگ    | ۵ دانگ    |

- کریم، هانری، *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه انشاالله رحمتی، نشر سوفا، ۱۳۸۹

- کریم، هانری، *انسان، توانی در تصوف ایوانی*، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، انتشارات گلپا، آموزش‌کار خرد، چاپ سوم، ۱۳۹۲

حفیظ‌الله، حبیب‌الله، *اطلس خط، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۹۰*

- قلیچ‌خان، محمد رضا، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، نشر روزنه، چاپ دوم، ۱۳۸۸*

- قلیچ‌خان، محمد رضا، *رساله‌ای در خوشنویسی و هنرهای وابسته، روزنه، بهار ۱۳۷۳*

- قلیچ‌خان، محمد رضا، *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۹۲*

- کریم، هانری، *بن‌ماهی‌های آئین زرتشت در اندیشه سهروردی*، ترجمه مصحح بهیروزری، نشر جامی، تهران، ۱۳۸۴

منابع:

- پاز، اکبر، *تک خوانی‌های دو صدایی، گفتگوهای با*

- سفادی، حمید، *خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهیار شایسته فر، خلیان ریوس، ترجمه کوه میرعباسی‌بی، ۱۳۸۶*

- انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۱

- شعیب، آن‌ماری، *خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهیار شایسته فر، صفر نیک زاده (زیراستار)، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۶*