

در فضیلت کجروی

زیباشناسی عیب در سنت خوش- نویسی ایرانی/ اسلامی

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم
مگر رسمیم به گنجی درین خراب آباد
حافظ

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 تشرف به یک نظام آئینی است؛ کجروی از آن معادل ارتداد است و راهروی در آن نیازمند ریاضت.

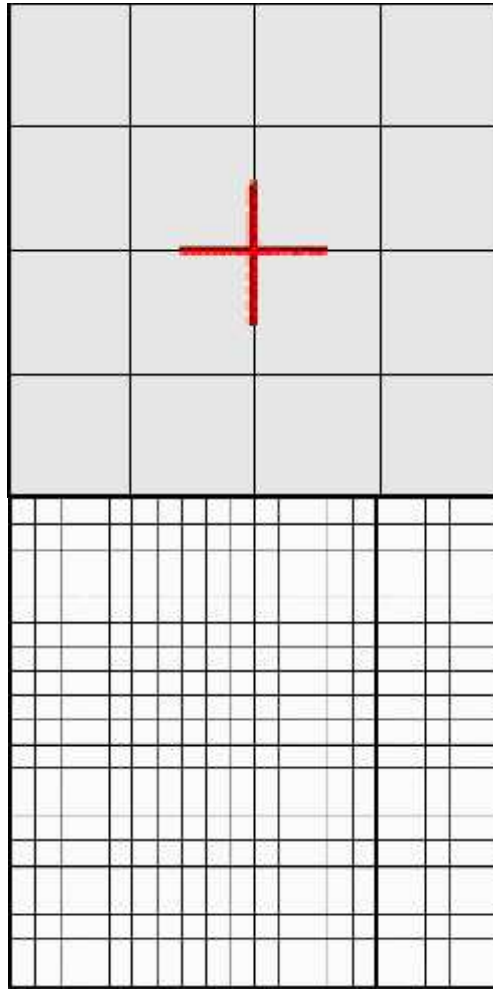
اما در این نظام، «حُسن» یا زیبایی، سرشتی دیالکتیکی دارد؛ یعنی از تعامل عناصر متضادی چون «ضعف و قوت»، «سطح و دور»، «صعود و نزول»، «سواد و بیاض» و... شکل گرفته است. کار هنرمند نیز برقراری موازنه میان اضداد است. با این همه اگر بپذیریم که خط‌مشی خوشنویسی در طول قرن‌ها «حفظ» چنین توازنی بوده، تنها بخشی از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

مقاله حاضر 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. لازم به ذکر است 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 موازنه سواد و بیاض

خروج از محورهای متقاطع

هر اثر هنری که بر سطحی دو بعدی خلق می‌شود درون محدوده‌ای موسوم به کادر تحقق می‌یابد و هویت خود را در نسبت با آن محدوده تعریف می‌کند. صفحه نوشتاری نیز همانند هر اثر دو بعدی دیگری واجد ساختار فضایی مشخصی است که طی روندی تاریخی تکامل یافته است. صفحه، فضایی است که در آن گفتار، مکانمند می‌شود و موجودیت فیزیکی نوشتار، منعقد. اگر عمل نوشتن، عبارت از عمود کردن عناصر و علائمی بر سطوح مستوی باشد، پارادایم فضا در نهایت محیطی دوبعدی، چارگوش و مشبک خواهد بود که حاصل آمیزش رشته‌های افقی با اشکال عمودی، مقور یا موربی است که بر آن‌ها فرود آمده یا قطعشان کرده‌اند. صورت فروکاسته یا چکیده‌شده این ترکیب، دو محور متقاطع افقی و عمودی است که طرحی از صلیب را مجسم می‌سازد. به یاری این طرح می‌توان محور چینش خطوط درون یک صفحه را ترسیم کرد (نمودار ۱ و ۲):



در اغلب خطوط جهان، از جمله خطوط ایرانی-اسلامی که موضوع سخن ماست محور همنشینی کلمات، سطحی مستوی موازی با خط افق است، و خط افق جایی است که آسمان به زمین پیوند می‌خورد و زمان و مکان بر هم منطبق می‌شوند. طرح صلیب نیز که هسته اولیه صورت‌بندی فضایی در نوشتار را تشکیل می‌دهد، محل تلاقی زمان و مکان است. مقطع صلیب جایی است که مرکز مربع بر مرکز دایره منطبق می‌شود.



در تحولات زیبایشناختی خطوط ایرانی اسلامی دو الگوی اولیه خروج را می‌باید نخست در چرخش بر محور افق و دوم در کجروی از محور عمود جستجو کرد که یکی در گرد کردن (تدویر) تجلی می‌یابد و دیگری در شکستن؛ اولی مداخله ایجابی است و دومی مداخله 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. حروف مدور قاهریت و عاملیت کرسی را با دورزدن آن یا سرپیچیدن از آن به پرسش می‌کشند. 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 اعتدال سطح و دور از خط استاد نقل باید کرد...» (قلیچ‌خانی، رسالات خوشنویسی، ص ۳۱)

در تحولات شکلی خطوط ایرانی-اسلامی غلبه تدریجی «دور» بر «سطح» آشکار است، چنان که می‌توان «تدویر» را اساس تحول اقسام 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 «مَعْقِلِي» 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 به‌غایت 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 رفاع نامید، برای آن که در آن وقت رقعها را بدان خط می‌نوشتند. 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 بی‌خدشه سطر گرفتار پیچ‌وخم می‌شود و شیدایی و تموّج 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 دامنه نفوذ آن است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در روند تکامل زیبایشناسانه خط، مفردات حروف و شیوه همجواری آنها نیز بر صورت‌بندی فضایی نوشتار تاثیر می‌گذارد.

فضا در یک اثر نوشتاری عبارت از کادر یا محدوده دوبعدی قاب و کاغذ نیست. الگویی ست که از تکثیر فرم‌های منفرد و شیوه همجواری آنها درون صفحه شکل می‌گیرد.

در فرهنگ بصری ما جاسازی حروف و کلمات در چارچوب‌های هندسی، ریشه‌های تاریخی در سنت کتیبه نگاری دارد. اما ریشه‌های کهن‌تر این تجربه فرمی را باید ابتدا در الواح گلی، مهر-انگشتی‌ها، سکه‌ها، آرایه‌های منقش به خط و نیز در هیروگلیف‌هایی جستجو کرد که درون حاشیه‌هایی موسوم به کارتوش^۱ (فرانسوی کارتریج) ترسیم می‌شدند. کارتوش، کادری بیضی یا مستطیل شکل بود که نام پادشاهان و ملکه‌های مصر باستان را درون آن نقش می‌کردند.



نمونه‌ای از کارتوش

هر خطی که دور زنجیره مشخصی از عناصر نوشتاری کشیده شود را می‌توان کادر یا کارتوشی قلمداد کرد که یک واحد نوشتاری مشخص را مرزبندی و در فضای متمایزی مستقر کرده است. کارتوش، الگوی کوچکی از یک «کادر مشخص» و پیش‌نمون فضایی است که نوشتار همچون یک «حضور» درون آن تعیین می‌یابد. یک صفحه نوشتاری عبارت از محورهایی متوالی است که در آنها، مجموعه‌ای از عناصر پیوسته با فواصل مشخصی در کنار هم قرار گرفته‌اند. این پاره‌های پیوسته طبق قراردادهایی زبان‌شناختی با مکث‌های معینی از یکدیگر جدا می‌شوند. هر پاره‌ای که در مجاورت پاره دیگر واجد استقلال فضایی است و می‌تواند درون کادر یا کارتوشی فرضی قرار بگیرد قابل تحویل به مفهوم «کارتیم» یا «تک کادر» خواهد بود. اگر فونم^۲ را کوچک‌ترین واحد تفاوت‌زا در نظام آوایی زبان، مورفم^۳ را کوچک‌ترین واحد تفاوت‌زا در نظام معنایی و گرافم^۴ را کوچک‌ترین واحد تفاوت‌زا در نظام نوشتاری بدانیم، می‌توانیم کارتوش را مبنایی برای تعیین کوچک‌ترین واحد تفاوت‌زا در نظام فضایی نوشتار در نظر آوریم و آن را به قیاس واحدهای یاد شده، کارتیم Carteme یا «تک کادر» بنامیم. به اتکای این عنصر است که می‌توان تمامی خطوط و من جمله خطوط اسلامی را نقشه نگاری یا کارتوگرافی کرد. در خطوط اسلامی کوچک‌ترین جزء قابل تحویل به کارتیم، نقطه است. این عنصر ضمن آنکه می‌تواند واجد استقلال فضایی باشد، در تعاملی پیوسته با صفحه، که «آبر-کارتوش» یا آخرین محدوده تعریف شده برای اثر است، موجبات شکل‌گیری یک الگوی کارتوگرافیک را فراهم می‌کند. در حقیقت نقطه، صادر اول، و نیز هسته مولد فرم است. اولین و خودبسنده‌ترین ردی که از قلم به جا می‌ماند، و صورت غایی آن خط را پی‌ریزی می‌کند. اینک دو مداخله ایجابی و سلبی یعنی گردشگری و شکستگی در خطوط اسلامی را ضمن تحلیل الگوی کارتوگرافیک کوفی تا نستعلیق مرور خواهیم کرد.

کارتوگرافی خطوط اسلامی

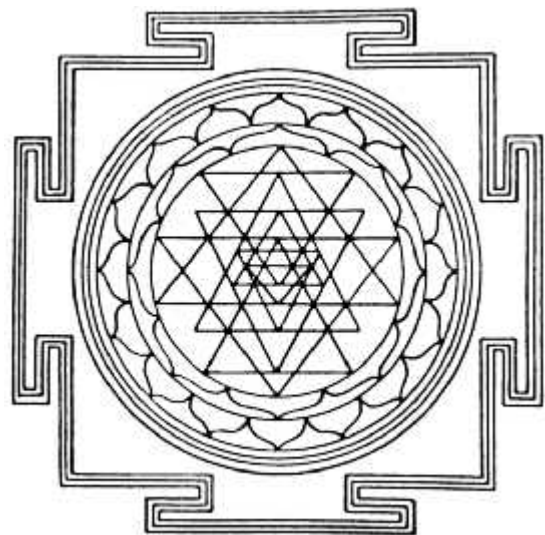
^۱ -cartouche

^۲ -phoneme

^۳ -morpheme

^۴ -grapheme

بر اساس برخی از کهن‌ترین برداشت‌های بشر از گیتی، زمین چارگوش است و آسمان گرد. زمین مکان است و آسمان زمان. ساختار فضایی نوشتار غالباً متمایل به محیطی چهارگوش (مربع، مستطیل، مربع متمایل به دایره یا مستطیل متمایل به بیضی) بوده است.^۵ گویی که ساختار فیزیکی صفحه از آغاز بر مبنای انگاره‌ای از جهان یا کیهان، صورت‌بندی شده که همزمان دربردارنده عناصر زمانی و مکانی است. رابطه خط با معماری و به ویژه معماری مقدس نیز ریشه در همین پیوند بنیادین دارد. «هر گونه معماری مقدس، متعلق به هر سنتی که باشد قابل تاویل به مضمون اساسی تبدیل دایره به مربع (تربیع) است. اگر دایره رمز وحدت تقسیم‌ناپذیر مبدأ اعلی تلقی شود چهارگوش نمودگار تعیین نخستین و ثابت آن یعنی نمودار قانون یا معیار کلی است... (بورکهارت ، ص ۱۸) « ساختار فضایی نوشتار را بیش از هر چیز می‌توان از طریق نمودار ماندالا که یکی از کهن‌ترین نمادهای بشری است تحلیل کرد. ماندالا انگاره‌ای کیهانی مرکب از دایره و مربع و نماد تمامیت و یکپارچگی هستی است.

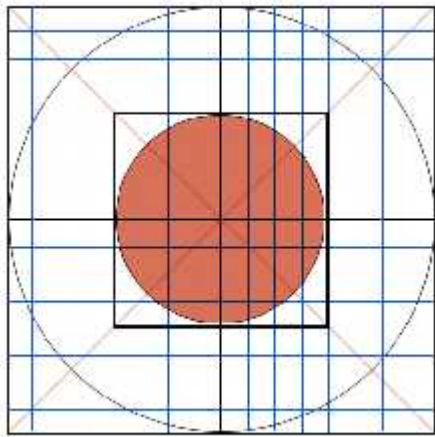


در فرهنگ هندو « vastu-Purusha-mandala یا vastu-mandala که طرح و گرتۀ آن از طریق آیین جهت یابی به دست می‌آید خود به چندین مربع کوچک‌تر تقسیم می‌شود و بدین گونه شبکه‌ای از چهارگوش‌ها به وجود می‌آید که شالوده‌های ساختمان در داخل آنها قرار می‌گیرند. (همان، ص ۳۰) این همان طرحی است که در خط معقلی با بنایی تحقق یافته است. زیرا این خط صرفاً از سطح به وجود آمده و دور ندارد:



خط معقلی

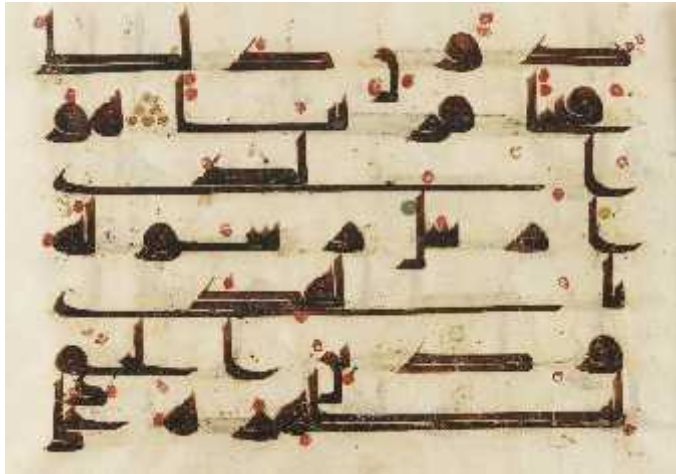
اما خط کوفی که مادر قلم‌های اسلامی خوانده می‌شود، واجد تنوعات بسیاری است. گونه شاخصی از آن که موسوم به کوفی قرآنی (تصاویر ۵ و ۶) است و از اصلاح خطوط نامأنوس مکی و مدنی به وجود آمده «اندازه‌های متناسب و مشخصی دارد و بیانگر چارگوش‌ها و زاویه‌هایی است که با استفاده از سرکش‌های عمودی کوتاه و خطوط افقی امتداد یافته‌اند.» (سفادی، ص ۱۲). نمودار ۳، کوچک‌ترین واحد تفاوت را در ساختار فضایی کوفی قرآنی را با رنگی دیگر نشان می‌دهد. تکثیر این سلول و گسترش افقی آن بر محور سطر، پارادایم کلی فضا در این خط را تصویر می‌کند:



نمودار ۳- کوفی قرآنی

دایره‌ای که در میانه‌ی کادر چارگوش رسم شده، ناظر بر گردش‌های ملایمی است که روی هم هاله‌ای مدور را درون صفحه ترسیم می‌کنند. این هاله بر شکل نقطه در قلم کوفی انطباق دارد، چراکه در این شیوه از خط کوفی، «نقطه» یک دایره کامل است.^۶

- باید دانست که در نمونه‌های کهن کوفی نقطه به چشم نمی‌آید اما در اغلب نمونه‌های به جا مانده از کوفی، غیر از نقطه، «ها نیز دوایر قرمز رنگی است که اگر پایین حرف قرار گیرد، کسره است، اگر بالای حرف باشد فتحه و اگر بالای حرف و اندکی جلوتر از حرف باشد، ضمه خوانده می‌شود.» (قلیچ‌خانی، ص)



تصویر ۵ - کوفی قرآنی



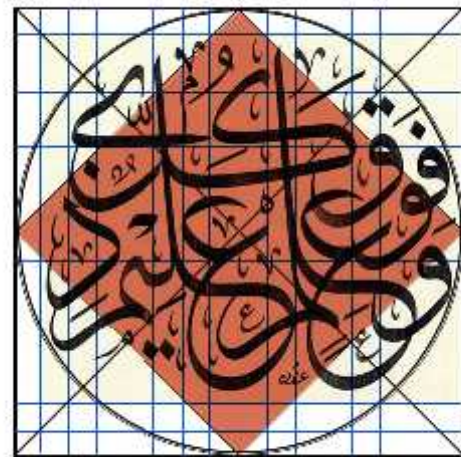
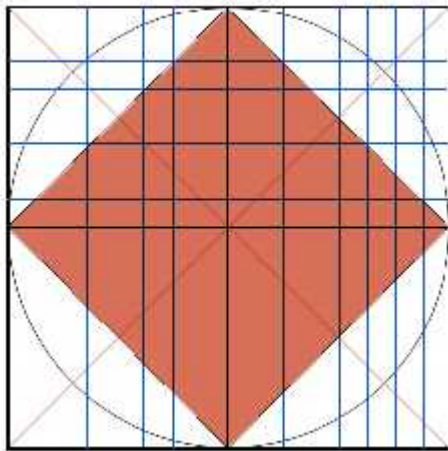
تصویر ۶- کوفی ایرانی، یا منکسر

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. اتفاقاً در این خطوط، نقطه نیز دیگر گرد نیست و به شکل نقطه در خطوط سته یا ششگانه شباهت دارد.

*

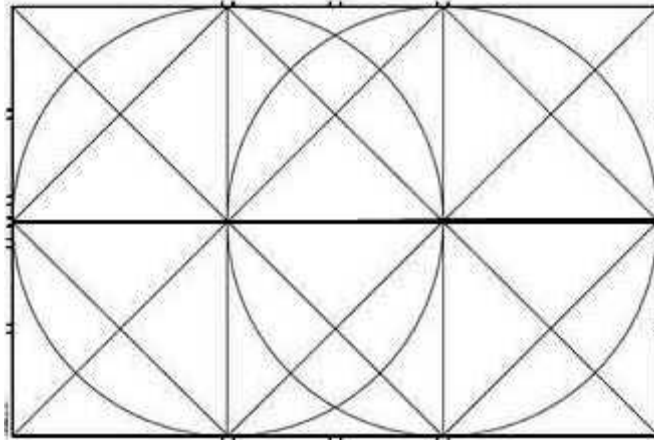
اما ابن مقله، با نظام‌دادن به خطوط مستدیر و مقور اولیه که «عموماً ظرافت نداشتند و از قانونی خاص پیروی نمی‌کردند، و مخصوصاً برای اهداف و مقاصد غیرمذهبی استفاده می‌شدند» (سفادی، ص ۱۸) اقلام سته را ابداع می‌کند که شامل ثلث و نسخ و ریحانی و رقعه و توقیع و رقاع اند. آنچنان که حمید سفادی در کتاب خوشنویسی اسلامی اشاره می‌کند، «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 این 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 می‌توان نتیجه گرفت که این مقله آن نافرمانی را که در دوایر و منحنی‌ها و به تبع آن در خطوط مستدیر نسبت به سطوح مستوی مندرج بود، مهندسی، و آن را با سلسله‌ای از قواعد هندسی رام کرد. اما آنچه هروی «وضع خط در دایره نهادن» می‌خواند،^۷ به صورتی بطئی در خطوط ششگانه رو به گسترش می‌گذارد. اما گذار از خط کوفی قرآنی به خط نسخ و ثلث، صرفاً حاصل نهادن وضع خط بر دایره نیست بلکه همزمان با چرخیدن مربع میانی که سرچشمه انحراف از محور عمود است نیز پیوند دارد که خود شکل تازه‌ای از رابطه مربع و دایره را سامان می‌دهد. در میان خطوط سته، ثلث و نسخ و محقق و ریحان، از حیث میزان تدویر، تفاوت‌های ظریفی با توقع و رقع دارند. اما در تمامی آنها شکستگی یا انحراف از محور عمود حضوری آشکار دارد. شکل نقطه نیز در این خطوط از دایره به لوزی که خود مربعی چرخیده نسبت به دو محور متقاطع است تبدیل می‌شود. این روندی است که از کوفی منکسر که آن را کوفی ایرانی هم می‌نامند آغاز شده بود. نمودار زیر کارتم یا کوچک‌ترین واحد تفاوت را در نظام فضایی خطوط نسخ، ثلث، ریحان و محقق، را نشان می‌دهد که بر شکل نقطه در این خطوط منطبق است:

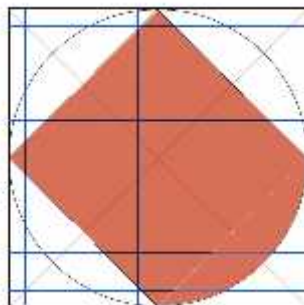


نمودار ۴- خطوط سته

- برخی گفته‌اند که نام ثلث «اشاره به نسبت عمودی‌ها یا سرکش‌ها به خمیدگی‌های این خط دارد. بر طبق این نظریه، [تنها] یک‌سوم خط ثلث از عمودی‌ها یا سرکش‌های مستقیم تشکیل می‌...» (سفادی، ص)

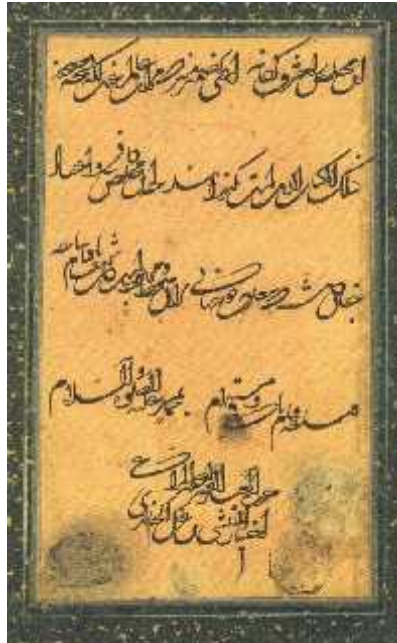


اما نوع رابطه مربع و دایره در خط تعلیق قدری متفاوت است نتیجه تغییر بنیادینی که در صورت بندی حروف و ساختمان کلی فضا به نفع کجی و شکستگی رخ می دهد، ظهور خط تعلیق است. این تلفیق، خاستگاه شکل گیری نستعلیق است. اگر گفته هروی را در باب وجه تسمیه تعلیق (تعلق داشتن به نسخ) به یاد بیاوریم، رد پای نسخ را در تعلیق با دقت در 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 ناپیدای و تموج که از این خط و خطوط هم سنخ آن همچون دیوانی، رقعه، شکسته تعلیق و شکسته نستعلیق به بیننده انتقال می یابد، پیوند برقرار خواهیم کرد. در واقع، تعلیق را می توان یک جور نسخ معلق به شمار آورد. الگوی تقسیم فضا در این خط چنین است:

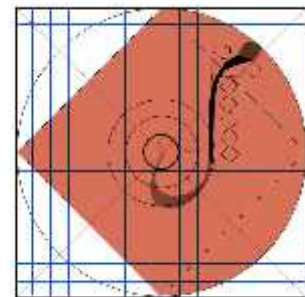
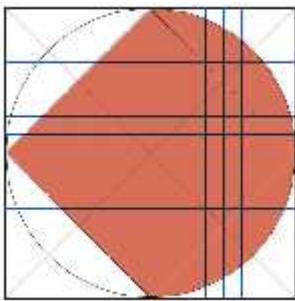


نمودار ۵-تعلیق

تعلیق خطی است که شمایل کلی آن، هم چرخش بر محور عمود را نشان می‌دهد و هم انحراف از محور افق را. یعنی هم گردتر است و هم شکسته‌تر. حتی گردی‌ها هم شکسته و اریب شده‌اند. ملاحظه می‌کنیم که نقطه نیز در اینجا کمابیش ترکیبی از مربع و دایره است و به شکل نقطه در خط نستعلیق شباهت بسیار دارد. 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 سرکش‌ترین اقلام در میان خطوط هشتگانه اسلامی هستند.



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 خلجانات آن. تعلیق را نخستین خط ایرانی پس از اسلام می‌دانند.^۸ نستعلیق اما تلاشی است در جهت تحقق آرمان «تعادل». پارادایم فضا در نستعلیق الگویی بسیار متعادل و متکامل است.



نمودار ۶- نستعلیق

- از نظر نوشتاری ایرانیان روش خاصی را توسعه دادند که تعلیق (معلق) نام دارد و مطابق با برخی منابع موثق ایرانی (همانند کتاب قاضی احمد) از سبک‌های رقاع و توقیع اقتباس شده، اما تأکید کمتری بر خطوط عمودی و حرکت تند و مورب دارد. (خوشنویسی اسلامی، آن ماری شیمل، ص ۱۰۰).

به نظر می‌رسد خوشنویسی ایرانی در روند توسعه هنری خود حتماً آنجا که مستقیماً درگیر تصویرگری با حروف نبوده است، فرمول‌های زیبایی بصری را از اندام جانداران اخذ کرده و به ترجمانی انتزاعی از این الگوهای آرمانی دست یافته است. در میان خطوط هشتگانه فارسی موفق‌ترین الگوبرداری از تن، در نستعلیق رخ داده است. می‌گویند میرعلی تبریزی نستعلیق را با الهام از پرواز پرندگان ابداع کرد که یک شب در خواب دیده بود. اگر از صحت و سقم روایت مشکوکی بگذریم که ابداع نستعلیق را به هنرمندی واحد نسبت می‌دهد، خواهیم دید که به راستی فرم‌های بنیادین خطی چون نستعلیق بر پایه‌ی فهمی درونی از زیبایی اندام انسان، حیوانات و به ویژه پرندگان خلق شده‌اند. می‌توان حدس زد که میان این برداشت زیباشناسانه که حوالی سده هفت و هشت هجری به شکوفایی نستعلیق منجر می‌شود و آن تلقی صوفیانه از مفهوم خط که همان ایام در اندیشه‌های حروفیان تجلی می‌یابد رابطه‌ای معرفت‌شناختی برقرار است. هنگامی که کنش نوشتن به استعاره‌ای از خلقت بدل می‌شود، حروف نیز همچون استعاره‌هایی از مخلوقات می‌باید به جمالی هم‌تراز جمال الهی برسند. از آن طرف، بالندگی نستعلیق هم‌زمان است با نیمه نخست سده نهم یعنی ظهور مکتب هرات تحت حمایت دربار تیموری که از نتایج درخشان آن توجه بی‌سابقه به ترسیم انسان و مهارت در پیکر‌نمایی است. همگامی نستعلیق با مراحل مهمی از تحولات نگارگری ایرانی را باید نقطه اوج پیوند درونی نقاشی با خط دانست. تا جایی که گاه می‌توان فیگورهای انسان یا جانوران نقاشی شده را با تغییراتی بر کلمات و حروف نستعلیق منطبق کرد.

نستعلیق به عنوان ایرانی‌ترین خط در میان خطوط اسلامی، تحت اراده‌ی روح نسخ و تعلیق، به بیان نیچه‌ای حاصل جمع دو الوهیت متضاد آپولون و دیونیزوس است: نسخ روح آپولونی نستعلیق و تعلیق روح دیونیزوسی آن است. در حقیقت نستعلیق با ترکیب سنجش‌پذیری و نظم آپولون، و هرج و مرج و شوریدگی دیونیزوس، آرمان تعادل را تحقق می‌بخشد و به سمت پیراستن خط از هر گونه کجروی‌ای حرکت می‌کند که به برهم خوردن این توازن بینجامد پیش می‌رود. اما وجه دیونیزوسی نستعلیق در شکسته نستعلیق مجال ظهور می‌یابد و شکسته خود انحراف یا خروجی از ساختار بیش از حد مهندسی شده و متوازن نستعلیق است.

از آنچه تا کنون گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تعینات خروج یا کجروی در اقلام پیش از نستعلیق را می‌باید هم نسبت به محور افق (خط زمین) 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. شکسته‌بودن یعنی صاف‌نبودن، یا سالم‌نبودن. 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 تعیین بخشیده‌اند.

خروج از توالی خطی سطر

هر سطری که بر کاغذ نوشته می‌شود، پایه‌گذار مفهوم فضا نزد کاتب است. در اغلب خطوط جهان، علائم و نویسه‌ها از خط‌های راست، منحنی یا موربی تشکیل شده اند که بر یک محور افقی مفروض عمود می‌شوند. اگر شکل‌گیری نوشتار را از ترسیم عناصر منفرد بصری (اعم از تصویرنگاشت و آوانگاشت) تا اتصال یافتن آنها به یکدیگر و تبدیل شدن به جمله، تعقیب کنیم در خواهیم یافت که وجه مشترک همه خطوط، توالی یا تسلسل نویسه‌هاست. توالی‌های افقی، عمودی یا بعضاً دورانی در صورت‌های مختلف نوشتاری برآیند خصلت زنجیره‌ای زبان اند. «زبان تجربه‌ای ست مقید به زمان» (پاز، ص ۸۶) .. نوشتار اما، نوعی مکانمندسازی گفتار در راستای ثبت و یادداشت آن است. به همین سبب از یک سو با زمانمندی گفتار درگیر است و از دیگر سو با مکانمندی تصویر. حبیب‌الله فضائی در کتاب «تعلیم خط» قواعد دوازده‌گانه خط و ملحقات آن را جملگی در چهار قاعده «اصول» و «نسبت»، و «ترکیب» و «گرسی» 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 کاربران 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 صیوریتی پویا (دینامیک). خروج از توالی خطی سطر خط را به نقاشی نزدیک‌تر و ظرفیت‌های استاتیک آن را شکوفاتر کرده است. استفاده از تمهیداتی چون ایجاد کرسی‌های سر هم، 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 پر کردن صفحه با نوشته‌ها و اسلیمی‌های تودرتو نیز نمونه‌های دیگری از برهم‌زدن توالی مرسوم سطر اند.



خروج از موازنهٔ سواد و بیاض

هنوز هم متهورانه‌ترین 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 [امنیر] 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.» (کربن، واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ص ۱۹۰ تا ۱۹۶) تقابل سیاه و سفید، حضور نور را همچون عامل ظهور رنگ یا عینیت‌یابی تصویرگوشزد می‌کند. برای همین فرقی ندارد که با جوهر سیاه روی صفحه‌ای سفید بنویسیم، یا با جوهر سفید بر صفحه سیاه. مسئله آن تقابلی است که موجد نمود یا تعیین می‌شود. از این رو به نظر می‌رسد که سواد و بیاض از اساسی‌ترین مفاهیم طرح شده در هنر خط باشند. کیفیت مواجهه 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 ملأ 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 رعایت‌نکردن یک اصل، سبب پیدایش عیب دیگری خواهد شد و در نظر گرفتن نسبت میان این دو قاعده، بخشی از قاعده «تناسب» است. (قلیچ خانی، فرهنگ اصطلاحات خوشنویسی، ص ۱۷۴)

اما سیاه‌مشق بر پایه همین عیب بنا شده است. سیاه‌مشق از آنجا که تمرین نوشتن است، با تساوی خلأ و ملأ کاری ندارد و از این رو در مقام یک ژانر مستقل نیز هویت خود را از بازی آزادانه‌تر با نور در میانه دو قطب متضاد می‌گیرد؛ ژانری که در اغراق‌آمیزترین حالت خود پرده‌کشیدن بر روشنی است. ملأ، 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 نیست. «واژه خوره، معادل فارسی خوارنه اوستایی یا همان فرخنده‌نور 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 مصادیق 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 استیلا 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 ابرآگاهی 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.



سیاه مشق، میرزا علی اکبر خان کاوه

*

شاید باریک شدن در تاریخچه این مداخلات، شهامت رسمیت بخشیدن را به آنچه بنا بر توافقی تاریخی زشت یا معیوب می خوانیم، بیش تر کند، زیرا برون رفت از بن بست که خط بدان گرفتار آمده، نه در مصرف فراورده های 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 کارناوال- های مکاره نقاشی خط، اگر هم بردارند، به مصلحت بازار فرو خواهند گذاشت. آشکالی از دفرماسیون یا ناسازی حروف که در برخی تجربه های معاصر رخ داده، عموماً به رفرماسیونی محتاطانه در لایه های بیرونی اثر انجامیده است. پیدا است الگوهای تقلیل یافته «حُسن» که دهه ها از طریق نهاد رسمی انجمن خوشنویسان حفاظت و ترویج شده اند، گریبان هنرمندان نواندیش را نیز رها نمی- کنند. پرسش این است که آیا می توان شیوه ای 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 محدودیت هایی 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 تفاوت های فردی برخاسته از آن، که بر تقویت این منبع عظیم و نامشکوف بنا شده است. شاید بدین ترتیب خط بتواند معرف پیچیدگی های 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 برگشت های مدام از بیرون تاریخی، به درون جاری و دگرگون شونده قرار گیرد. البته این چالشی دشوار و پر خطر است که تنها با واکاوی 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

منابع:

- بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس(اصول و روش‌ها)، ترجمه جلال ستاری، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۹
- پاز، اکتاویو، تک خوانی‌های دو صدایی، گفتگوهای با خولیان ریوس، ترجمه کاوه میرعباسی، نی ۱۳۸۶
- سفادی، حمید، خوشنویسی/اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۱
- شیمل، آن ماری، خوشنویسی/اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، صفر بیک زاده(ویراستار)، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۶
- فضائی، حبیب الله، اطلس خط، انتشارات سروش، تهران ۱۳۹۰
- قلیچ خانی، محمدرضا، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، نشر روزنه، چاپ دوم: ۱۳۸۸
- قلیچ خانی، محمدرضا، رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته، روزنه، بهار ۱۳۷۳
- قلیچ خانی، محمدرضا، درآمدی بر خوشنویسی/ایرانی، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۹۲
- کربن، هانری، بن مایه‌های آئین زرتشت در اندیشه سهروردی، ترجمه محمود بهفروزی، نشر جامی، تهران، ۱۳۸۴
- کربن، هانری، واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ترجمه انشاءالله رحمتی، نشر سوفیا، ۱۳۸۹
- کربن، هانری، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، انتشارات گلبن و آموزگار خرد، چاپ سوم: ۱۳۹۲