

محمود فداei
AAOHAMMAD FADAEI

بهرام حنفی
BAHRAM HANAFI

خوشنویسان مشغول کارند

خوشنویسان مشغول کارند

خوشنویسان مشغول کارند (۱):
وضعیت مرزی

خرداد ماه ۱۳۹۳

موجده
MOJDEH ART GALLERY

خوشنویسان مشغول کارند



بهرام حنفی



محمد فدایی

امروز خوشنویسی در وضعیت بغرنجی است. از یک سو با گذشته‌ای با شکوه و سنت هنری‌ای غیر قابل چشم پوشی در تاریخ ما حضور دارد و از طرف دیگر مدتهاست بخاطر حال حاضرش از چشم نخبگان هنری و فرهنگی افتاده است. حتی پاره‌ای از موفقیت‌های چشمگیر آثار نوگرا در حراجی‌ها و پیش چشم ناظران بین‌المللی نه تنها جایگاه این رشته را بین طایفه هنرهای تجسمی بهبود بخشیده بلکه بیشتر به عنوان قبیله‌ای که بواسطه رانت‌های دولتی و دلارهای نفتی در خدمت ایدئولوژی خاصی است، بیش از دوره درباری بودنش متهم شده است.

از لحاظ مطالعات نظری هم حال این رشته قابل مقایسه با هنرهایی مثل نقاشی و مجسمه‌سازی و سینما نیست. آنچه هست بیشتر اطلاعات دائرةالمعارفی و یا کتاب‌های آموزشی است و پاره‌ای پژوهش‌های نظری که علاقمندان به سنت‌گرایی و عرفان داشته‌اند که از قضا خود این رویکردهای نظری به علت دورافتادگی از وضعیت اندیشه معاصر و موقعیت انسان امروز سخن زیر سوال هست.

پرواضح است امروز در میان هنرمندان تجسمی از خوشنویسی گفتن و پیوند با آن نوعی خطر کردن است. مقایسه کیفیت و میزان اطلاعات خوشنویسان از تاریخ هنر و جریان‌های اندیشه و نقد هنری به عنوان یکی از مهمترین منابع همه فعالان هنری با سایر هنرمندان رشته‌های دیگر به فهم

این ادعا کمک می‌کند. گویی خوشنویسان به زمانی بی‌تاریخ در محدودترین جغرافیا خورده‌اند و حداکثر تقلای آنها بازگشت دوباره به خاطره اصالت و شکوه گذشته و قدرت "قدما" است. اما آیا خوشنویسی همان است که خوشنویسان سنتی از آن دم می‌زنند؟ سنت خوشنویسی چیست و آیا قرائت مشهور از "اصول" غیر قابل خدشه و بازنگری جدی است؟ آیا خوشنویسان برای خوشنویسی بسنده هستند و برای فهم خوشنویسی آثار و گفتار آنها تنها و مطمئن‌ترین منبع ممکن است؟ به نظر می‌رسد اهمیت خوشنویسی عظیم‌تر از آن است که فهم و تعریفش تنها از عهده حاملان رسمی سنت آن برآید و ارزش‌ها و داورها تنها بدست آنها سپرده شود.

"خوشنویسان مشغول کارند" عنوان دو پهلوی سلسله نمایشگاه‌هایی است که ضمن نمایش تلاش‌های عملی تعدادی از هنرمندان در بررسی توانایی خوشنویسی در "امکان بازنمایی تجربه زیسته" سعی دارد مخاطبان خود را به خودبستگی خوشنویسان و بی‌التفاتیت سایر نخبگان به آن حساس‌تر کند. در پیش گرفتن رویکردی انتقادی به تقلیل خوشنویسی تنها به یک عنصر بصری هویت‌ساز، تزئینی و یا یک "نشانه و دال" و بی‌توجهی به سنت پربار زیبایی‌شناسی آن از اهداف این مجموعه است. دعوت از اهل فلسفه و هنر برای تأمل نظری جدی‌تر به وضع امروز این رشته و احیانین برگزاری نشست‌های تخصصی و ارائه مقالات به بهانه این نمایشگاه‌ها از برنامه‌های تدارک دیده شده آتی است.

● **"وضعیت مرزی"** تلاش عملی دو هنرمند است برای بررسی یک امکان. آیا می‌توان در لحظات بحرانی و پردلهره با خط احوال آدمی را تصویر کرد و خوشنویسی برآمده از سنت تزئینی هنر ایرانی را استخدام کرد؟ توانایی‌های فرم و ترکیب‌های خوشنویسی از معماری گذشته تا آثار معاصر واضح است، رقص و سماع و شور و ترکیب‌های پرتحرکش نیز هم. قابلیت اکسپرسیو خوشنویسی هم بسیار بالاست، کافی است حرکات قلم کمی سریع و آزاد و رها شود و شاید کمی ابزار کار تغییر کند. اما آیا خوشنویس می‌تواند همچون یک نقاش فکورانه چشم در چشم واقعیت بدورد، توفان را دریابد و همچون یک توفان زده بی‌آنکه کلامی از اهل شعرو شرع وام بگیرد و دربند "ملاحه" و "قوت و صافی" باشد وجود مضطرب را تصویر کند؟ خطی که از سنت زیبایی‌شناسی‌ای برآمده که تمام دلهره و غمش، چشمان خیس بلبل

واضطراب غزالانش در باغ‌های بهشتی فرش و نگارگری هاست!

اما در هر دوره و سده‌ای می‌توان دید، انسانی در برابر چشمان مستاصل، خراشیده و خاک می‌شود، بیماری او را سوهان می‌زند و مرگ او را می‌جود، بی‌گناهی به بارها حبس ابد گرفتار می‌شود و به همه داشته‌های انسانی‌اش تجاوز می‌شود و آنگاه است که در میان این همه رنج، تنها پرداختن به "عالم خیال" هنر نیست، عین بی‌هنری است.

نقطه پیوند آثار بهرام حنفی و محمد فدائی دقیقین همین جاست، مهم نیست چقدر آگاهانه و یا ناآگاهانه بدین جا رسیده‌اند. در هول و اضطراب زیستن، ترسیم پریشانی دوران، چالش وجودی و جنگیدن برای زیستن، رنگ‌های شسته شده و لکه‌های کنده شده، ترکیب‌های هولناک و حرکت‌های ناگهانی قلم و اما با این همه فراموش نکردن سنتی که در آن بالیده‌اند. شاید آثار آنها ناخواسته مقاومتی در برابر "هیج" و "کیج" باشد و شاید بزودی در همین معنا باختگی‌ها همه چیز خود را بپازند. آنها جزئی از وضعیت بغرنج و پرتضاد و تناقض امروز هستند. شمع‌هایی که فدائی بر سرگور خط روشن می‌کند تا اشک‌هایشان

آن را بیوشاند، پذیرفتن انحطاط سنتی است که هنوز با پاره‌پاره‌های آن دلخوش است، اما امید او به یک رستاخیز ناگهانی، شکفتگی و شکافتگی دردناک و خونین خوشنویسی، همچون گل و رجم بر سر این قبر می‌رود. همان جدال با خاموشی‌ای که حنفی سال‌هاست با شکسته و ثلث‌هایش، با آن شاخک‌های تهاجمی خرچنگ‌هایش، با آن ترکیب‌های مهیب و فرا رنده که در عین استحکام حکایتگر زوالند و خبر از انهدام می‌دهند، با آن درگیر است.

هیچ یک از این دو نفر نمی‌دانند آیا فاجعه‌ای در راه است، یا در فاجعه زندگی می‌کنند و یا خاطره فاجعه‌ای را دارند... آنها درست شبیه یک توفان زده هستند و توفان را می‌نگارند ■

محمد فدایی



وضعیت‌های مرزی

امیدشعبانی

نویسنده و پژوهشگر.

مرگ، رنج، گناه، کشمکش و ستیز، شانسی و تصادف و نیز شکست و نومیدی شروری (در ادبیات کلاسیک فلسفی) هستند که به‌طور آشکار و بارز وجود دارند و کسی را یارای گریز از آن‌ها یا سرکشی در برابرشان نیست. آن‌ها گریزناپذیر و تغییرناپذیرند. این وضعیت‌ها را خود بر نمی‌گزینیم و باید در برابرشان به عنوان حدود و مرزهای آزادی مان سر تسلیم فرود آوریم.

در وضعیت مرزی مرگ، در عین آگاه شدن از فانی بودن و محدودیت خویش، دچار دلهره و نومیدی نیز می‌شویم؛ اما در همین لحظه است که وجود انسان می‌تواند به روی خود اصیل‌اش گشوده شود و ورای روزمرگی آسایش بخش رود. مرگ امکانی دائمی و حتمی و گریزناپذیر است، یقینی‌ترین و نهایی‌ترین امکان است که تنها به من تعلق دارد نه به دیگری. هرآنچه که زاده می‌شود به ناگزیر مرگ را نیز در پی دارد، اما فقط انسان است که از مرگ خویش آگاه است. مرگ آگاهی البته نه اندیشیدن صرف به مرگ، بلکه توان زندگی کردن در روشنای دوست‌داشتنی مرگ است. آگاهی به وضعیت مرزی مرگ یعنی آگاهی از میرایی و فناپذیر بودن وجود انسانی خویش در جهان.

است که زندگی و مرگ ژرفا می‌یابد. آموختن چگونه مردن، آموختن صادقانه زیستن و صادقانه اندیشیدن است.

رنج (جسمی و روحی) نیز یک واقعیت است و نادیده گرفتن آن با خود فریبی و ریا همراه است. در سطح وجود اصیل (Existenz)، رنج امری است اجتناب‌ناپذیر و غیر قابل انکار. در مرتبه وجود اصیل رنج موجب خودآگاهی می‌شود و آدمی توان تحمل بار گران آن را در خود می‌یابد. با پذیرا شدن رنج، راه تعالی از روشنایی بیشتری برخوردار می‌شود. با پذیرش صادقانه رنج، پی می‌بریم که نیک‌بختی همیشگی و مطلق فریبی بیش نیست و زندگی آکنده از خوشی‌ها و توهمات دلفریب است.

جهان آدمی نه یکپارچه، بلکه جهانی است آکنده از تضادها و کشمکش‌ها، جهانی است تکه‌تکه. در چنین جهانی گناه و تقصیر امری است گریزناپذیر، زیرا من باید مسؤولیت عمل خود و در نتیجه گناه ناشی از آن را بر عهده بگیرم. گناه ریشه در مسأله انتخاب دارد. انسان هستنده‌ای است آزاد و مختار، پس در هر انتخابی به ناگزیر برخی از امکانات باید نادیده گرفته شوند و همین مسأله موجب احساس گناه می‌شود. آگاهی کامل از گناه، انسان را بر آن می‌دارد تا به علاج ضروری بپردازد که مورد نکوهش اوست. درون انسان و نیز جهان آکنده از کشمکش و تناقض است. انسانی که در سطح وجود اصیل یا همان Existenz است با شجاعت و صداقت بی‌همتا این تناقضات را پذیراست، اما انسانی که در سطوح نازل و فروتر وجود قرار دارد در مواجهه با کشمکش‌ها و تناقضات درونی خویش و نیز جهان، دستاویزی جز دروغ و ریا نخواهد داشت. او غرق در روزمرگی و دلخوشی‌های ناپایدار است.

راه تعالی

انسان سوار بر مرکب اختیار و آزادی، در کشمکش با جبر، به سوی تعالی ره می‌پوید. آزادی عطیه‌ای است ملکوتی برای امکان بخشیدن به حرکت تعالی و نبرد با چنگال جبر و سرنوشت. رنج، وضعیت‌های مرزی و ارتباط از عوامل زمینه‌ساز تعالی هستند. امر متعال (Transzendenz) ورای هر مفهوم و مقوله فلسفی است، غیر قابل توصیف و فراتر جری است، دست‌نیافتنی است. امر متعال افق همه افق‌هاست، منشأ و مصدر همه موجودات است. فراگیرنده‌ای است مطلق. وجود انسان وجودی است امکانی و نامتعین (تقدّم وجود بر ماهیت) که ماهیتش در راه سلوک به سوی تعالی تحقق می‌یابد. در راه تعالی، انسان از وجود منحصر در زمان و مکان خویش در می‌گذرد و به وجود خاص انسانی خویش (Existenz) می‌رسد که همان خود واقعی فرد و سطح برین وجود انسان است که غیر عینی و یکتا و منحصر به فرد است، غیر قابل تعریف است و در قالب مفهوم نمی‌گنجد، سپس راه به سوی امر متعال می‌جوید. انسان برای رسیدن به سطح Existenz و سپس امر متعال نیازمند جهش است و شرط لازم این جهش فرارونده آزادی است. آزادی همان است که آدمی را به سطح Existenz و از آنجا به سپهر تعالی می‌رساند.

وضعیت‌های مرزی دیوارها و موانعی هستند بر سر راه وجود آدمی. هر حدی اشاره دارد به ورای آن حد و هر مرزی اشاره

دارد به ماوراء آن مرز، پس وضعیت‌های مرزی نیز حدودی هستند که ما را به تعالی فرامی‌خوانند، قله‌هایی هستند که Existenz (وجود خاص آدمی) را به صعود و اوج‌گیری به سوی تعالی فرامی‌خوانند. در سطح وجود اصیل نمی‌توان وضعیت‌های مرزی را فراموش کرد یا نادیده گرفت، باید آن‌ها را قهرمانانه پذیرفت و در برابرشان سر تسلیم فرود آورد. در سطح وجود اصیل و در مواجهه با وضعیت‌های مرزی، به تعبیر نیچه باید «عاشق سرنوشت» خویش بود. وضعیت‌های مرزی رمزهایی هستند حاکی از ناتوانی و محدودیت انسان که اگر نور بینش درونی بر آن‌ها تابیده شود سپهر وجود روشنایی می‌گیرد و بال انسان به سوی تعالی گشوده می‌شود. در لحظه نومیدی است که نور امید بردل انسان می‌تابد و نجات رخ می‌نمایاند. در شکست است که انسان به خویشتن اصیل خویش پی می‌برد و تعالی می‌جوید. انسان در مواجهه با وضعیت‌های گریزناپذیر و لایتغیر با شکست رویارو می‌شود، اما تجربه شکست برترین رمزی است که پرده از چهره فقیر و تهی Existenz انسان برمی‌دارد و به امر متعال اشاره می‌کند. شکست، وضعیتی بنیادی است. انسان در سطح وجود اصیل یا همان Existenz در سکوت غیر قابل ادراک، صادقانه پذیرای شکست است و از آن طفره نمی‌رود. در واقع ارتباط با امر متعال اهمیت دارد نه اثبات عقلانی آن. «شخص ثابت‌کننده تعالی نیست، بلکه گواه آن است». رنج همواره بر جان انسان سنگینی می‌کند و به تعبیر نیچه انسان چنان سخت رنج می‌کشد که خنده را اختراع کرده است. با پذیرش آگاهانه این وضعیت هاست که بنیان سست محیط و شرایط بیرونی فرو می‌ریزد و دل خوشی‌ها و توهمات ناپایدار و سست بنیاد آدمی مکشوف می‌شود.

در سپهر متعال سکوت سخن می‌گوید و انسان به سکوت و ندای متعال گوش فرامی‌دهد، ندایی که به زبان راز و تمثیل و استعاره سخن می‌گوید. هنر و فلسفه ورزی نیز دو نحوه رمزخوانی هستند و هنر اندیشه‌ورز و تفکر فلسفی نیز نوعی آزمون مرگ (به تعبیر یاسپرس) هستند؛ زیرا انسان با آگاهی از پایان‌مندی و نیستی خود، سرمدیت و بی‌پایانی امر متعال را تجربه می‌کند. حضور متعال در رمزها هیچ‌گاه در کلیت خود فرا چنگ نمی‌آیند، اما انگیزه دست‌یابی به امر متعال نیز هیچ‌گاه خاموشی نمی‌گیرد و ایمان هرگز به یقین تبدیل نمی‌شود و هر شخص روایتی خاص از رمزها دارد و آن‌ها را به‌گونه‌ای خاص قرائت می‌کند و هر دم چهره‌ای تازه از امر متعال در رمزها از پس نقاب به‌در می‌آید و به ناگاه رخ در نقاب می‌کشد. رنج و راز به گونه‌ای پایدار و مستمر توسط شخص خوانده می‌شوند، نه یک بار برای همیشه. امر متعال تنها با Existenz و آن هم با واسطه رمز قابل تجربه است، ایمان به امر متعال یگانه است و شخصی و غیر قابل انتقال. رمز تبیین‌پذیر نیست، اهل اشارت رمز را توسط Existenz اصیل و واقعی خویش می‌خواند. امر متعال در رمز متجلی می‌شود ■





محمد منصور هاشمی
نویسنده و پژوهشگر.

شکوه نجیبانه و تسخر معنا با خستگی



محمد فدایی

در آسمان خیالش انگار بنا بوده است ابرهای خوش خیالی و فارغ بالی باشد، ابرهای سرخوش نقاشی‌های شرقی، که نیست. در عوض دلگیری شمع‌هایی آب شده و به پایان رسیده و شره کرده هست. کنار هم قرار گرفتن صورتی‌ها و خاکستری‌های نقاشی، کنار هم قرار گرفتن شادی‌های زمینی و رنج‌های بنیادی، همان تقابل است و همان تسخر که ذکرش رفت. سطح روی بوم برجستگی و فرو رفتگی دارد، اما منطق تصویری کار منطق مسطح خوشنویسی است و نه بُعدمندی نقاشانه به معنای کلاسیک. در این اثر گویی آموخته‌ها و دغدغه‌های یک نسل به مصاف واقعیات روزمره و روزمرگی‌های هول آورفته است. دنیاهاى مختلف در آن کنار هم ننشسته‌اند، ولی به آستانه دیدار هم رسیده‌اند.

این را که این تجربه‌ها به کجا خواهد رسید آینده مشخص خواهد کرد، اما این که این تجربه‌ها از کدام ضرورت‌ها حاصل شده است همین الان هم مشخص است ■

زمینی بدل شده است. هر چند با این همه اکثر کارها از منطق زینتی بودن و کارکرد تزئینی داشتن فاصله چندانی نگرفته‌اند. حسی را که از تلفیق آن شکوه نجیبانه و این تسخر معنا با خستگی (absurd) به مخاطب منتقل می‌شود شاید بتوان در یک کلام «گروتسک» خواند.

یکی از کارهای این مجموعه را در نظر بگیریم: «حامله و ماهی» از محمد فدائی. تابلویی ۱۹۰ در ۱۹۰ سانتیمتر و ناهموار که از ترکیب مواد پدید آمده است. خوشنویسی سیاه و صورتی روی بوم چیزی از خاطره خوشنویسی با خود دارد، اما تنها چیزی یا چیزی؛ چرا که این انحنای خوشنویسانه در زمینه‌ای قرار گرفته‌اند که معنا و کارکردشان را دگرگون می‌سازد. فیگورهای روی پرده واضح‌تر از آنند که بشود آن‌ها را ندید. زنی که خوشنویسی بدن او را شکل داده است و ماهی‌ای که معلق در هوا انگار آرزوها و اندیشه‌های زن را تجسم بخشیده است. بدن / خوشنویسی شعله‌هایی زمینی شده از اروتیسم دارد. اما این اروتیسم کاملاً ظاهری است. سیاهی حاملگی هم اگر مشوش مان نکند سرخی بالای سرزن چنین می‌کند. سرخی‌ای که شکستگی گچ و ناهمواری سطح اثر زخم‌مانندی و رنج‌آوری آن را مضاعف می‌کند. دور و بر سرو

نقاشی خط‌هایی که بخشی از تاریخ هنر ما را شکل داد، و نیز نقاشی‌هایی که خوشنویسی و خط را در کنار بسیاری عناصر و نمادهای سنتی دیگر در دل خود جای داد و خود را به مثابه امری «اگزوتیک» حتی به دنیا هم عرضه کرد. پس از انقلاب، خوشنویسی باز خود موضوعیت یافت؛ همچنان که آواز ایرانی و اسلوب‌های کلاسیک شعرو از جمله غزل. نسل پس از انقلاب در دل این سنت‌ها رشد کرد و به افق‌های دنیایی جهانی شده و جهانی دهکده شده رسید. حال چه چیز طبیعی‌تر از این که بار دیگر بکوشد در آن محدودیت‌ها و امکانات گذشته و حال کاوش کند و روزی نوبگشاید؟ به‌ویژه این‌که اگر برای آن نقاشان پیش از انقلاب کشف خط یافتن عتیقه و دفینه بود، برای این نسل‌ها خوشنویسی مأنوس و نزدیک بوده است و هنرمردن جهان امری دورتر که آن را کشف کرده‌اند و می‌کنند. همان‌طور که از تلفیق نونگری حاکم بر شعر نو و رواج دوباره قالب غزل غزل‌های نویی پدید آمد که شاید بتوان گفت از مهم‌ترین شعرهای پس از انقلاب شد و همان‌طور که از مواجهه آواز ایرانی و موسیقی سنتی با انواع و اقسام موسیقی‌های دیگر اکنون انواع و اقسام موسیقی‌های تلفیقی دارد پدید می‌آید، خوشنویسی هم ترکیب‌ها و تلفیق‌های تازه را تجربه می‌کند.

سلسله نمایشگاه‌های «خوشنویسان مشغول کارند» یکی از این تجربه‌های ناگزیر است. از سویی، بازتاب حرکت‌ها و پیچ و خم‌های آشنای خوشنویسی ماست، و از سوی دیگر، می‌خواهد وضعی را نمایندگی کند که در خوشنویسی سنتا جایی برای آن در نظر نگرفته‌اند: وضعیت‌های مرزی (Grenzsituationen) به تعبیر کارل یاسپرس؛ وضعیت‌هایی مثل رویارویی با بیماری لاعلاج، رنج و مرگ، عشوه و ملاحه و متانت خوشنویسی‌واحه آرامش است و وحشی‌ترین قلم‌زدن‌های نستعلیق و شکسته نستعلیق سرمستی و ارستگی. اما «موقعیت‌های مرزی» وادی حیرت است و اضطراب و ترس آگاهی و قلق. این دو را می‌توان به دیدار هم برد؟ سعی بهرام حنفی و محمد فدائی در این نمایشگاه‌شان معطوف به این امر بوده است.

خط نقاشی‌ها و نقاشی‌های این دو آن ویژگی‌های سنتی خوشنویسی را با بی‌منطقی دنیا و تصادف و اضطراب و رنج درآمیخته‌اند؛ با معنا با خستگی. پس از آن آرامش معنوی نشانی هست و نیست، آن وارستگی و رهایی دچار بی‌نظمی و گیجی به نظر می‌رسد و آن ملاحه موقر به جذابیت

هر کس اندک آشنایی‌ای با خوشنویسی داشته باشد و کمی مشق نظر کرده باشد طعم لذتی فراموش‌نشده را در ذائقه ذهن دارد. شکوه و آرامش و استحکام و وقار نجیبانه و سرمستانه نستعلیق و شکسته نستعلیق قابل انکار نیست. تجربه همین لذت بوده است که از میرعماد تا غلامحسین امیرخانی و از درویش عبدالمجید طالقانی تا عبدالله کابلی خطوطی دلنشین را استمرار بخشیده است و می‌بخشد. از سوی دیگر، هر کس اندک آشنایی‌ای با تاریخ و فلسفه هنر داشته باشد و کمی مشق نظرورزی کرده باشد مسأله‌ای همیشگی را می‌شناسد و در خاطر دارد. هنر صرف صنعتگری و استادکاری نیست، هنر تکرار و تقلید نیست، هنر دید است و مکاشفه، تجربه‌های تازه‌ای که غیرمستقیم بر گستره معرفت می‌افزاید. استادانی که بهترین کپی‌های کارهای داوینچی و رامبراند و ونوک و دگرا می‌کشند جایی در تاریخ هنر نمی‌یابند؛ چنان‌که بهترین مقلدان حافظ و صائب جایی در تاریخ ادبیات. ولی باز از سوی دیگر خلاقیت در خلأ شکل نمی‌گیرد و هنر بی‌تاریخ نیست. تاریخ‌مندی زیستن در محدوده دیروز و امروز است و حرکت بر بستر امکانات آن‌ها به سوی فردا. هنر گفتگویی است با فرم‌های دیروز و امروز و تلاشی است برای یافتن فرم‌های فردا.

خوشنویسی که تناسب تام، هم‌بانی‌های زمانه و هم‌باج‌های بینی گذشتگانمان داشته است، مهمترین هنر بصری ماست؛ چرا که صرفاً میراثی کهنه و زیبا نیست، بلکه حتی هنوز بستر درک و دید عموم ماست. عام‌ترین تجربه بصری مان. اما دیگر نه نیازهای زمانه پشتوانه خوشنویسی است و نه جهان بینی روزگار. دیگر تذکر تفکر نیست، دیگر تکرار استمرار نیست، دیگر زیبایی هنر نیست. هنر بیش از زیبایی است، استمرار بیش از تکرار است، تفکر بیش از تذکر است. در چنین شرایطی تقدیر خوشنویسی چه خواهد بود؟

خوشنویسی به عنوان خوشنویسی به معنای سنتی کلمه البته ادامه پیدا خواهد کرد و چشم‌های مشتاق را به میهمانی راه‌های رهایی و وارستگی خواهد برد، به ضیافت زیبایی برای چشم‌های آشنا و محرم. اما در این تقدیر غم غربت هم هست. آنچه روزی هنری عام بود روز به روز خاص‌تر خواهد شد. آیا جوان‌ترهایی که دغدغه هنر هم دارند به آن تقدیر تن خواهند داد؟ یا در وادی‌هایی دیگر نیز قلم خواهند زد و مشق خواهند کرد؟ چنان‌که پیش از این نیز چنین کرده‌اند. خوشنویسی از چند دهه‌ای پیش از انقلاب به این وادی دوم هم راه یافت و حاصلش شد خط نقاشی‌ها و

شان مشغول کار

شکوه



امیر مازار
استادیار گروه فلسفه هنر
دانشگاه هنر تهران.

خط سوم

از زمانی که زندگی جدید نظم جهان سنتی را دگرگون ساخت و نیاز به نهادهای جدید را ایجاد کرد و خواهان دگرگونی نهادهای قدیم شد تا با آن سازگار باشند، هنر سنتی در مسیر زوال قرار گرفت؛ چرا که دیگر متناسب با جامعه جدید نبود. «خوشنویسی» نیز در مقام هنر سنتی چنین مسیری را طی کرده است. راه نجات هنرهای سنتی دگرگونی آن هاست تا معاصریت پیدا کنند؛ یعنی به نوعی با انسان و جامعه جدید همدم و همراه شوند، و البته راه نجات دیگر، بازگرداندن جامعه و جهان به نظم قدیم است که ناممکن می نماید.

اما چگونه می توان به خوشنویسی معاصریت بخشید؟ آیا اساساً خوشنویسی چنین قابلیتی را در خود دارد؟ برای پاسخ روشن به این پرسش ها هم باید سرشت جهان جدید و نیازها و نهادهایش را شناخت هم به خوبی با خوشنویسی آشنا بود، اما خلق و ابداع در عالم هنر معمولاً با تأمل نظری پیشین به دست نمی آید. انسانی که در نظم جدید زندگی می کند با عناصر جهان خود گلاویز می شود و از آن چیزی مناسب برای دردهای خویش برمی آورد و اگر به راستی روح زمانه را دریافته باشد و مهارت کافی داشته باشد اثرش فراگیر و تأثیرگذار خواهد شد. هنرمند در جهانش زندگی می کند و روح زندگی اگر او را مستعد بیابد سرشار می سازد. در دهه های اخیر هنرمندان قرار گرفته در مسیر زندگی جدید تجربه هایی با خط و خوشنویسی داشته اند که بعضاً یکسره در چارچوب خوشنویسی نبوده، اما به نوعی به دگرگونی آن و بقایش در قالب شکلی از هنر جدید مدد رسانده است. این تلاش ها و تجربه ها شکل و شیوه های گوناگونی داشتند و همگی به یکسان کامیاب نبودند و قابلیت های متفاوتی را در جهت مقاصد خود در خوشنویسی سنتی یافته بودند. در این جا به دو تجربه شاخص تر اشاره خواهیم کرد که به نوعی دو دوره عمده در کار با خط در هنر جدید ایران را نمایندگی می کنند.

تجربه سقاخانه (زنده رودی): خط حضوری برجسته در آثار نقاشان سقاخانه ای و به ویژه آثار زنده رودی یکی از پایه گذاران اصلی این جریان داشته است. به نظر می رسد در وهله یا نظر نخست آنچه هنرمندان سقاخانه در خوشنویسی یافتند تا در آثار نوپر دازانه خود به کار گیرند نه یک ویژگی درونی بلکه بیرونی بود. این وجه بیرونی جنبه هویتی خوشنویسی سنتی بود. خوشنویسی به لطف قرن ها حضور در فضای جغرافیایی ایران و اسلام تبدیل به نمادی از این جهان زندگی شده و حضورش یادآور آن هویت است. زنده رودی با استفاده شاید ناگاهانه اما هوشمندانه از این ویژگی هویتی توانست

آثار هنری اش را که در قالب آثار مدرن پدید می آمدند بومی و از این جهت خاص سازد و هویتی منحصر به فرد برای آن ها فراهم کند. این هویت فرهنگی-تاریخی هم برای اهالی این فرهنگ و هم برای بیرونیان خوشایند بود. برای اهل این فرهنگ خوشایند بود چرا که اثر مدرنی را می دیدند که با زبان بصری مألوف و آشنایی با آن ها سخن می گفت. این آثار می توانست پلی باشد بین زبان تاحدودی غریب و دیر هضم هنر متجدد و زبان آشنای هنر قدیم. این هنر منقطع از عالم تاریخی ما نبود و از این لحاظ می توانست پیوستگی زبان بصری ما را در عین بویایی اش حفظ کند. امری که مهمترین نیاز ما برای رجوع به مؤلفه های زبان سنتی در همه عرصه های فرهنگی و هنری است. این هنر برای بیرونیان هم جذاب بود، چرا که در زمانه ای ظاهر می شد که زبان تک گوی عقلانیت مدرن سست شده و علاقه به زبان های پیرامونی قوت گرفته بود. زنده رودی می توانست در زبان هنر مدرن عناصر هویتی جامعه ای پیرامونی را بیان کند و آن زبان را رنگارنگ تر سازد.

در عین اهمیت این جنبه هویتی خوشنویسی، اشتباه است اگر حضور خط در آثار زنده رودی را در همین جنبه خلاصه کنیم. در واقع، در دهه های اخیر بسیار بوده ایم که این جنبه هویتی نمادهای سنتی، تحت تأثیر سقاخانه یا مستقل از آن، بسیار مورد استقبال قرار گرفت و از در و دیوار تا مبل و لباس را به نقش خود آلود (!) و در بهترین شکل هنری تزیینی و در وضع معمولش آثاری به غایت مبتذل، بی تناسب و زشت پدید آورد، اما آثار زنده رودی این چنین نبود؛ چرا که او از ویژگی های ذاتی خوشنویسی سنتی مواد خاصی را منتزع ساخته بود و در پس این انتزاع خوانشی جدید از متنی سنتی قرار داشت که صیغه ای کاملاً فکروانه و انتقادی به این آثار می داد.

پیوند خوشنویسی با جهان سنتی اش تنها در این نیست که در دل آن پدید آمده و استمرار یافته است. جهان فرهنگی پدید آورنده خوشنویسی در تار و پود خوشنویسی جای گرفته و نظم و قوانین درونیش را شکل بخشیده است. هم طراحی شکل حروف، هم قوانین ترکیب خط و هم سبک های متنوع خوشنویسی و هم کاربردهای گوناگون آن در رسانه های گوناگون همگی پیوندهای روشنی با آن اندیشه و فرهنگ دارند. هیچ انسان جدیدی الف و بای فارسی را چنان شکل نمی دهد که خطاط سنتی داده بود و هندسات الحروف قدما را اگر هم خوش بدارد به کار نمی گیرد. قامت ایستاده الف و کشیدگی های ب را با ضرباهنگ عالم سنتی



حسین زنده رودی

پیوندی تنگ تنگ است، چنان که شکل پر حجم و چهار گوش نقطه را که نقشی اساسی در تناسبات و شکل سازی های حروف دارد. به اجمال باید گفت که زنده رودی باز هم شاید ناگاهانه این پیوندهای درونی خوشنویسی سنتی با عالمش را دریافت و با نمایش عریان تر و انتزاعی حروف، تکرار آن ها، نمایش اغراق آمیز سیاهی و سفیدی یا به عکس رنگ آمیز ساختن آن ها، این خصایص درونی خوشنویسی سنتی را، که به معنای دقیق کلمه خوشنویسی را سنتی می سازد، پیش چشم ما آورد؛ اما، در همان حال نشان داد که پیوند ما با شکل سنتی آن ها بریده شده و چاره ای نیست که آن ها را از ریخت افتاده، رنگ به رنگ شده در هندسه های جدید قرار گرفته و در نهایت کهنه و از دست رفته ببینیم. بدین شکل خوشنویسی

قدیم متنی شد که بر بوم زنده رودی نگاهی درجه دوم و انتقادی به آن می شد. در این قرائت جدید هم درهم ریختگی و درگذشتگی عالم سنتی برجسته بود، هم حسرت خواری و حس نوستالژیک ما نسبت به رسم و عادت زندگی قدیم که گذری دردناک از آن به سمت جهان جدید داشتیم. این بینش عمیق موجود در آثار زنده رودی آثار او را از تقلیدهای بی مایه و کارهای تزیینی متمایز می سازد. البته هویت گرایی لغزشگاه خطرناکی بود که بسیاری از هنرمندان حتی سقاخانه ای نتوانستند از آن بگریزند و بدین ترتیب در ورطه کارهای تزیینی بی مایه فروغلتیدند.

تجربه دوم را فرم گرایی نام می دهیم که نماینده شاخصش آثار **احصایی** است. آثار احصایی در پیوند با آثار سقاخانه و از دل آن ها پدید آمد، اما به راهی کاملاً متفاوت رفت. آنچه در آثار احصایی خودنمایی می کند به هیچ وجه ویژگی هویتی خوشنویسی سنتی نیست، بلکه قابلیت های فرمال خوشنویسی سنتی برای هماهنگ شدن با زیبایی شناسی مدرن است. قابلیت های بی نظیر خوشنویسی سنتی برای ترکیب بندیهای متنوع و منعطف، طراحی دقیق هندسی حروف و خصلت حجمی آن ها این امکان را به هنرمند نوپرداز می دهد که با خارج کردن کلمات و حروف از زمینه اصلی شان، با تغییر اندازه ها، با ترکیب بندی های نو و قاب بندی یکسره جدید آثاری مدرن پدید آورد که شاخصه های زیبایی شناسی جدید را دارا باشند. در این جا هندسات الحروف با ضابطه و نظم جهان جدید هماهنگ می شوند و شکلی حجمی و حجیم پدید می آید که نو است. احصایی در این طریق کاملاً از قابلیت های درونی خوشنویسی مدد می گیرد و به همین دلیل کارهای او کاملاً خوشنویسانه است؛ برخلاف آثار سقاخانه ای



محمد احصایی

که گاه آن ها را «نقاشی خط» نام می نهند. این آثار به مذاق هنر غیر باز نمایانه جدید هم خوش می آید و سواد و بیاض فرم یافته و انتزاعی آن را می پسندد. احصایی با وارد کردن خلاقانه عنصر رنگ و استفاده از مواد جدید در رسم خطوط و تأکید بر بافتی که در حرکت های دل انگیز قلم با مواد جدید بر زمینه ای نو پدید می آید بر معاصریت آثارش می افزاید. آثار احصایی به لطف توانمندی و نوآیینی شان مخاطبان بسیار در داخل و خارج یافتند و شیوه او پیروان و مقلدان بسیار پیدا کرد. اما به نظر می رسد بر سر این مسیر نیز لغزشگاهی هولناک قرار دارد که بسیاری از این قبیل آثار به دام آن افتاده اند. نوعی هنر تزیینی و بی محتوا که تنها در پی هندسه ها و ترکیب های جدید است و قابلیت های جدید رایانه ای نیز بر ابثال آن می افزاید. البته شاید عمر ذائقه فرم پرست و زیبایی شناسی گرا (استتیک) نیز به سر آمده باشد. امروزه بازیگران عالم هنر مسیرهای دیگری را می پیمایند.

آیا در خوشنویسی سنتی قابلیت های دیگری هست که هنوز هنرمندان ما به کار نگرفته باشند؟ قطعاً چنین است. نمونه ای از این قابلیت ها توانایی های بیانی (اکسپرسیو) خوشنویسی سنتی است. ناله و نوای نی مضمونی آشنا در فرهنگ ماست. این ناله و نوادر کار خوشنویس از ناله قلم بر سطح کاغذ آغاز می شود و در کشیدگی ها و در سوادها و بیاض ها امتداد می یابد. حرکات تند و چابک قلم یا وقار و سنگینی اش تماماً خصلت های بیانی دارند. اساساً هر کدام از اشکال حروف در خوشنویسی سنتی شخصیت دارند و توانایی بسیار برای به زبان آمدن. سیاه مشق با حجم های متفاوتی که به توده حروف می دهد و ترکیبات گوناگونی که به لشکر اشکال و واژه ها می بخشد کاملاً مستعد بیان دردها و عواطف درون است؛ و در نهایت، ترکیب بندیهای متنوع خوشنویسی، به ویژه شکل و شیوه های جدیدی که در آثاری همچون آثار احصایی به میان آمده، توانایی های بیانی خوشنویسی را دو چندان کرده است. به نظر می رسد در سال های اخیر رویکرد تزیینی و فرم گرا جان درناک و پرسخن قلم را در بند کرده است. آثار حنفی و فدائی در نمایشگاه اخیرشان، موقعیت مرزی، در این مسیر تازه ترقدم برمی دارند. آن ها در پی زبانی بیان گرا و مفهوم پر دازند. اگر خوشنویسی بتواند، در قالبی صحیح، با مخاطبش سخن بگوید با او اشک بریزد و بخندد و بتواند هنرمندانه به جامعه و تاریخ و سیاست اشاره کند در طی مسیر معاصریت کامیاب بوده است. ■



منصور مومنی

شاعر و نویسنده، مدیر روابط عمومی و تبلیغات بانک سامان.

یک چشم و چند چشم انداز

سر آن ندارم که در این نوشته به سراف پرسش هایی بروم که می کوشند گذر خوشنویسان و خوشنویسی را در تاریخ و از کتابت به گالری واکاوی کنند. چشم اندازهایی که قرار است این نوشته را به جایی برسانند، صرفاً از تماشای تابلوهایی می آیند که زیر عنوان کلی «نقاشیخط» در هنر ایرانی شناخته می شوند و این روزها جاه و جایگاهی تازه را جستجو می کنند.

الف) دیدنی نه خواندنی:

برادری هم مدرسه ای داشتیم در سالهای دبستان که جز به نستعلیق نوشتن از زمانی پذیرفتند و خودکار را سلاخی سرد در دست هر دانش آموزی می دانستند. و این برادر هم مدرسه ای من با سماجی پدیدار معتقد بود که: «خط زیبا خطی است که خوانده نشود!» گرچه او تنبیهات و جرایم سنگینی را به خاطر این باورش تحمل کرد ولی بی خبر از همه عالم حرفی را بر زبان می آورد که از آینده خوشنویسی ما خبر می داد. قاعدتاً وقتی صحبت از خوشنویسی می شود توقع خواندن

متنی با خط خوش نباید توقع بی جایی باشد ولی تابلوهایی که در نمایشگاههای مختلف نقاشیخط بر دیوار می نشینند بیشتر میل دیده شدن دارند تا خوانده شدن. نقش و نگاره های تزئینی و تذهیبی نیز که پیش از این هم نشین خط و کلمات بودند یا از صفحه تابلو برخاسته اند و یا نقش آنها را خود حروف و کلمات بر عهده گرفته اند. خوشنویسان یا بهتر بگویم نقاشیخط نویسان ما به جای نوشتن کلمات، آنها را بر سینه تابلو نقش می زنند و حاصل همین است که می بینیم: اثری دیدنی و دیگر نه خواندنی.

ب) خوشنویسی بر خوشنویسی

برای بسیاری، بسیار بدیهی است که نقاشیخط را ادامه خوشنویسی بدانند. برای من اما این باور نه تنها بدیهی نیست بلکه نقاشیخط را حرکت خوشنویسی علیه خوشنویسی می دانم. گرچه ماده نخستین نقاشیخط نویسان نیز مانند خوشنویسان کلمات هستند و هر دو گروه آثارشان را با نوشتن به ظهور می رسانند ولی دریافت

بهرام حنفی



و پرداخت کلمات نزد این دو گروه تفاوتی عمیق با یکدیگر دارند. تفاوتی که زیربنای آن صرفاً شکلی نیست و فقط از تغییر در هندسه مانوس حروف و کلمات بر نمی آید. تحولات پیشینی از این دست داشته ایم که خط را مثلن از نسخ به نستعلیق رسانده و یا نستعلیق میرعماد را از کلهر جدا کرده است ولی این همه، همه اش در بستر خوشنویسی حرکت کرده اند. آنچه در نقاشیخط بروز پیدا می کند برآمده از بی اعتنائی به اصول خوشنویسی نیست بلکه اصولاً فروریختن و یا دست کم درهم پاشیدن این اصول است. در میدانی که قلم به هر سو می دود بی آن که میل به قانون و حریم آن داشته باشد. و این واقعه را اگر کودتای خوشنویسی علیه خودش نگویم، چه بگویم؟ واقعه ای که از حرکت خوشنویسی به سمت «دیدنی شدن» آغاز شده است و قصد آن به هیچ وجه کوتاه و بلند کردن قد و قامت حروف نیست بلکه گستاخانه در پی نفی «خواندنی بودن» خویش است، یعنی نفی همان چیزی که قرنهای مایه سربلندی خوشنویسی بوده است. (یادآوری کنم که تابلوهای نقاشی که نوشته ای نیز در کنار یا در متن خود دارند و من آنها را تابلوهای «نقاشی + خط» می دانم ربطی به این بحث ندارند.)

پ) سیاه مشق به نقاشیخط

من نیز این را شنیده ام که گروهی نقاشیخط را خلف (یا حثنا خلف) سیاه مشق های بی نظیر پیشینیان می دانند. رابطه شکلی بخشی از آثار نقاشیخط با آثار سیاه مشق نیز معلوم است. ولی به گمان من دو واقعیت این دو از هم جدا می کند. (توضیح محافظه کارانه ای نیز بدهم که این جداسازی به معنی رجحان یکی بر دیگری نیست.) واقعیت نخست آن که آثار سیاه مشق شکل گرفته از تمرین خوشنویسان برای افزایش مهارت و قدرت دست برای نوشتن صدها بار یک حرف یا کلمه بی هیچ تفاوتی هستند. تکرار نوشتن یک حرف و مقایسه آنها با هم تا رسیدن به شکلی واحد، سرمزمل سیاه مشق است. ممارستی برای خوانای خوش نوشتن. و این سرمزمل از منزلت نقاشیخط بسیار دور است.

واقعیت دوم این که نشانه ها و نشانی هایی که ما در سیاه مشق برای اثبات پدرانگی اش پیدا می کنیم برآمده از دانش و تجربه امروز ماست و این نشانه های ارزشمندی که از پیوند و برهم نشینی حروف در سیاه مشق ها به هم نشان می دهیم میراث اقدام آگاهانه خوشنویسان پیشین نیست بلکه بازتاب «بیخودی» ها و «بی خبری» های آنها در خلوت و نوای قلم کشی هایشان است. اتفاقاتی که نقاشیخط بر پایه یک آگاهی

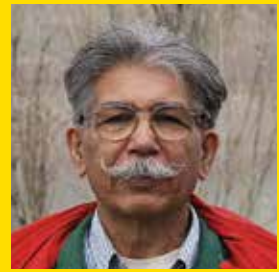
عامدانه پی ریزی کرده و دنبال می کند.

ت) نقشی ایرانی از جهان

«استبداد ترجمه» اصطلاح من در آوردی من است و منظور از آن وجود آثار بیشتر ترجمه شده در بازار نیست بلکه تولید متن به مثابه ترجمه است. این سیاق تولید، نا آشنا با امکانات و ابزارهای خود و غریبه با پیشینه و امروز خویش است. در این روش تولید، فرد استبدادزده به بازسازی دیگری در خویش مشغول می شود و حاصل نیز در بهترین وضعیت و موقعیت چیزی بیشتر از دیگری نیست. این اتفاقی است که در بسیاری از آثار معطوف به «ایسم» ها در حال وقوع است. (یک توضیح محافظه کارانه دیگر: من هیچ مشکلی با هیچ ایسمی ندارم!) و در این میانه غوغا من نقاشیخط را هنری می شناسم که دست کم تا به امروز به بند «استبداد ترجمه» نیفتاده و کوشیده است خود را با استفاده از امکانات و ابزارهای آشنا به بیانی ایرانی از جهان امروز برساند و این بیان را به رخ بکشد. به راحتی نمی توان نقاشیخط را از «ایسم» ها جدا کرد و در همان حال نیز به سادگی نمی توان آن را به «ایسم» ی نسبت داد. و همین است که این روزها این آثار را به زبان بین المللی هنر ایران نزدیکتر کرده است.

ث) بهرام حنفی

اگر بخواهیم گروهی را به عنوان عوامل کودتای خوشنویسی علیه خوشنویسی معرفی کنیم مطمئن باشید یکی از آن نامها بهرام حنفی خواهد بود. او آگاهانه و عامدانه بر همه قواعد خوشنویسی شوریده است و در تابلوهایش چشم اندازهایی را نشان مان می دهد که هیچ امکانی برای بازخوانی شان وجود ندارد. در نگاهی کوتاه اگر هر تابلوی بهرام حنفی را جهانی بدانیم کلمات تاب خورده و درهم تنیده او انگار از درد و اضطرابی می گویند که همه اجزای این جهان را به بی شکلی رسانده و فقط در پی پایداری خویش است. در گروهی از آثار حنفی این حروف دردمند در هم رفته حتارنگ و روی خود را از دست می دهند و سایه یا شبخی از آنها روی تابلو باقی می ماند. او مصرانه می خواهد ما (یا خودش) را با موقعیت تاریخی و وجودی بشر امروز روبرو کند. بشری که از درون دردمند، مضطرب و گره خورده است ولی با سماجت می کوشد سرپا بایستد و ادامه دهد. به تابلوهای او نگاه کنید، هیچ بعید نیست دریافت های متفاوت دیگری نیز به دست آورید ولی احتمال نزدیک به یقین میدهم که این موجود سمج مضطرب را به راحتی در آنها خواهید دید. ■



عباس عارف
شاعر، منتقد هنری و خوشنویس.

از روی خطِ دل، به سوی حظِ دل

آثار خوشنویسی در ایران، اگرچه همیشه بر گنبد ها و سردرها، در میدان ها و خانه ها، در برابر چشمان مردمان - و یعنی - هنری مردمی بوده است، هنوز معماست. محققان و صاحب نظران در تاریخ خط، خوشنویس نبوده اند. رمز و رازهای این هنر عارفانه را با گوشت و پوست و خون شان درک نکرده اند، اگرچه بسیار کوشیده اند و نیا سوده اند. شکسته ی نستعلیق، معمای مضاعف است. حتی هیچ یک از خوشنویسان بزرگ در طول ۳۰۰ سال گذشته نتوانسته است منشاء حقیقی شکسته ی نستعلیق ابتدایی را در تحلیل و توضیح علمی و صحیح روشن کند. گو این که مسئله یی چنین پیچیده از وضوح نمایشگاه حاضر به دورست، لازم میدانم اشاره وار بگویم شکسته ی نستعلیق (بر خلاف اظهارهای عوامانه ی مشهور به هیچ وجه از خط تحریری نزاده است؛ هر چند که بدیهی است به نحوی از آن بی بهره نمی توانسته باشد. بهرام حنفی از خوشنویسانی انگشت

قرار نگرفت؛ خودش هم باطن اهل پذیرش تقلید میبذلت نبوده است. من از لااقل ده سال قبل تا کنون به طور مستمر از نزدیک شاهدیم که او با ابتلا به کسالتی موحش، از جان مایه گذاشته تا دلش را بنویسد. بهرام از معدود خوشنویسانی ست که میدان داران مصلحت های فردی و گروهی در این دنیای پُر وایلاهی خوشنویسی، آشکارا حقوق مسلم او را ضایع کرده اند. جرمش همین آثارش، دل به هنر وفادارش با این همه او هنرمندی ست که وجود دارد، در حد و حدود بضاعت فرهنگی و درد هنر و وفاداریش به آن می آفریند. و حقیقت را همیشه نمی توانند ببوشانند. بهرام حنفی، هنرمندی است خلاق، انشاالله هر سال پخته تر و بهتر از پار، با بعضی آثارش نیز اثر گذار و ماندگار. دست همه ی هنرمندان پاک و ایرانی اصیل را می فشارم، با درود!

است. بهرام حنفی هم خوشبختانه، چه خود بداند و چه نداند، چنین آموزگار یاطنی و هدایت کننده یی درسینه دارد. آموزگاری که هست تا تقلب و سلطه ی مادیات و هیاهو نیست. و آنجا که این دو باشد و آید، حکمت سینه نیست و نخواهد بود..... قلم گذاری بهنجار و راحت، مرکب برداری های باندازه، تناسب صفحات و محتویات صفحات، ملاحظت کلی آثار و کلمات، همه نشان می دهد که او از آگاهی حصولی نسبی بهره برده است. اما خوشبختانه دو چندان از چشمه یی درونی آب خورده است. از این لحاظ او هنرمندی است اصیل. و مگر در سراسر این زمانه ی وانفسا چند هنرمند اصیل داشته ایم و داریم. و هستند دو سه تن شکسته نویسی که آثار درویش عبدالمجید طالقانی را با موفقیت های کم و بیش پذیرفتنی تقلید می کنند، اما بهرام هرگز به تقلید مُد روز، دل نبست؛ بهتر بگویم در روابطی که به دام تقلید کورانه و ابتذالش می انداخت،

شمار است که شکسته ی نستعلیق را هنرمندانه درک کرده است در حالی که نود و نه درصد شکسته نویسان حاضر، درک شان از این هنر، نه هنرمندانه، بلکه حصولی - مدرسی است، فقط. او اگرچه قلمهای درشت را بهتر از دیگر شکسته نویسان بر صفحه می راند، مرکز قلمش (به اصطلاح کلاسیک ها) قلم مشق است، همان قلمی که مطمئناً همت و پشتکار تحسین انگیز او از این پس اهمیت بنیادین آن را اصل قرار خواهد داد، اصلی که او باید از پنجه های هنرمندش در مقام خوشنویس اصیل هرگز فرو نهد، و حتماً نخواهد نهاد.

فضاسازی های او به نحوی از بعض آثار معاصرانی که نوآوری را از اهداف جدی خود قرار داده بودند الهام گرفته است، نیز از آن چه در دانشکده از مبانی هنر تجسمی آموخته؛ اما آموزگار حقیقی هنرمند ایرانی اصیل، حکمتی گز گرفته است که دانسته و ندانسته در سینه اش نهفته



یحیی شعبانی
دکتری فلسفه علم،
پژوهشگاه علوم انسانی.

در باب بی تاریخ بودن «معاصریت»

«برای کسی که نمی داند به کجای خواهد برود، باد موافق وجود ندارد.» (سنکا)
پرسش از «توانایی های خوشنویسی در دنیای معاصر»، اگر از چشم انداز ایدئولوژیکی که می گشاید بگذریم، به نظر «مسئله ای» را مطرح می کند که هنوز به سطح پرسش نرسیده است، یا به درستی به یک پرسش راستین تبدیل نشده است. چنین مسائلی را می توان بخشی از وجدان معذب هنر فارسی در نگاهش به خود دانست، و جهد هنرمندان گرامی و بالنده ی ما تلاشی برای روشن تر شدن سویه ها، ژرفا و چشم اندازهای همین مسئله است. در ادامه می کوشیم در قالب پیشنهاد برای نوشتن تاریخ خوشنویسی در چارچوب تاریخ عمومی به برخی از سویه های این مسئله بپردازیم؛ ادعای نوشته این است که تا چنین تاریخی به نگارش در نیامده

کنونی و آتی تفاوتی با هم ندارند. نتیجه ی منطقی تعدیل نیافتگی فقدان حس گذر زمان است، و نتیجه ی این فقدان به محاق رفتن تاریخ است. معاصر بودگی (معادل با اکنونیت در سیر زمان) تنها و تنها در بسترو سیریک تاریخ معنا مند می شود. معاصر بودگی در خوش نویسی (و هنر به طور کلی) تنها در ذیل معاصر بودگی کلی تری معنای ویژه ی خود را می یابد که همان معاصر بودگی تاریخ عمومی است. تاریخ خوشنویسی نوشته نمی شود مگر در پرتو نوشته شدن تاریخ عمومی ایران؛ اکنون این پرسش ماست، یا به تعبیری بزنگاه ماست که چگونه تاریخ خود را بنویسیم. اشتباه است اگر گمان کنیم تاریخ (و تاریخ خوش نویسی به تبع آن) صرفاً توالی یا هم زمانی رویدادهای امر ماضی است، چنین چیزی صرفاً روایت گاه شمارانه ای از امور

از این قصه به دور نیستند؛ تردید داریم که آنها در «امتداد» سنت و تاریخ ما باشند. سپهر زمانی و تاریخی ما ملغمه ای است از عناصر بدون برچسب زمانی، به این معنا که عناصر و دقایق آن سپری نشده اند چون تعدیل نشده اند؛ تعدیل شدن دقایق زمانی یعنی آگاهی از اینکه آنها به کدام یک از جهت های زمانی تعلق دارند و زمانندی بی آمد چنین تعدیلی است. تعدیل زمانی امری آگاهانه و غیر مکانیکی است، و بخشی از آگاهی تاریخی را تشکیل می دهد؛ یعنی آگاهی از به سر آمدن دوره های و آغاز دوره های دیگر. اگر بخواهیم به صورت تمثیلی این تعدیل نشدگی زمان را بیان کنیم می توانیم از موسیقی کمک بگیریم؛ اگر تمام نت ها و اصوات یک ملودی را همزمان بشنویم می گوئیم زمان برای شنونده تعدیل نشده است، یعنی نت های سپری شده،

باشد صحبت از معاصریت و موقعیت مرزی و مفاهیمی از این دست می تواند بر اینها ماست موجود بیافزاید.
معاصریت بخشی از اکنون بالفعل مانیست تنها و تنها به یک دلیل چون تاریخ نداریم، به همین دلیل است که در خوش بینانه ترین حالت مرده ریگی به اسم سنت داریم اما سنت تجمعی و انباشته نداریم. از هگل آموخته ایم که هنر ذاتا تاریخی است، خواه در مقام آفرینش خواه در مقام مفاهمه، پس هر اثر هنری قوام یافته و دارای «قاب» به تاریخی تعلق دارد، به ایستاری تکیه داده است؛ اما اکنون پاسخ این سؤال می تواند تعیین کننده باشد؛ اگر تاریخ ما شکل و قوام نیافته است و صورتی بحرانی به خود می گیرد، آیا آفرینش آثار قوام یافته از دل آن ممکن است؟ تعلق بسیاری از آثار بصری به سنت ما جای تردید است (آثار غیر بصری هم

متن پیش

متن پیش

ناپیوسته به هم است و نتیجه‌ی آن در بهترین حالت چیزی نخواهد بود مگر مرده‌ریگی از عناصر یا در هوا (چنان که تا کنون بوده است). نوشتن تاریخ (خوشنویسی) در تحلیل نهایی بخشی از کلان مسئله‌ی اجتماعی-سیاسی-فکری ماست. باید تاریخ بنویسیم، در غیر این صورت کشتی معاصربودگی ما در اعماق تاریخ دیگری لنگر خواهد انداخت، چنان که هم اکنون انداخته است، و دیگران تاریخ خود را بر ما می‌نویسند!!! (با پوزش از فرهنگستان ادب فارسی). سویی‌ی ایدئولوژیک فوق‌الذکر درست در همین جا واقع است. ایدئولوژیک بودن آن برآمده از این واقعیت است که قرار است با استفاده از چارچوب‌های مفهومی «دیگری» ما را برای دیگران روایت کند؛ دقیقاً همین جا می‌توان معاصریت مورد نظر را به صورت عریان تماشا کرد. در چه صورت یک اثر هنری معاصر است؟ وقتی که:

- ۱) اثر هنری در مناسبات اقتصادی یا چرخه‌ی مالی بازار هنری قرار بگیرد؛
- ۲) عناصر، دقایق، و رخداد‌های موجود در اثر هنری قابل روایت برای «دیگری» باشد؛
- ۳) اثر هنری از حاشیه‌ی تاریخ دیگری به کانون آن راه برد و «جایی» در بین رویداد‌های هنری آنها به خود اختصاص دهد؛

به این سیاهه باز هم می‌توان افزود. اما قصه همان است که گفتیم، قرار بر این است که معاصر «آنها» باشیم اگر ابرو باد و مه و دلال به یاری بشتابند البته. روایت ما برای دیگری باید از پس روایت ما برای خودمان بیاید، در غیر این صورت چنین روایتی از دیگری غیری می‌سازد مطلق. وقتی دیگری به غیریت مطلق بدل شود آنگاه اولاً رابطه‌ی ما و دیگری دشوار خواهد شد و ثانیاً توضیح همین دشواری نیز دشوارتر؛ در این صورت می‌گوییم دیگری متعالی شده است و تعالی دقیقاً یعنی تسلط. به نظر ما چنین پارادوکسی را در سطح فنی می‌توان در دو مورد بسیار حیاتی ملاحظه کرد: (۱) قطبی شدن ناگزیر نقاشی خط یا نوسان نقاشی خط (کالیگرافی) بین دو قطب خوش‌نویسی و نقاشی. توضیح آنکه از بین این دو قطب تاریخ دومی بر بی‌تاریخی‌اولی غالب می‌شود (شده است) و گویی «سرنوشت است این». یعنی گویی این نقاشی است که

تاریخش را بر ناتاریخ خط اعمال می‌کند. کافی است نگاهی شماتیک بر نقد نیم بند فارسی در این قلمرو بیافکنیم تا این مهم را رصد کنیم. (۲) مسئله‌ی بیان و بازنمایی در نقاشی خط. به نظر ما هنوز این پرسش بی‌پاسخ است که در نقاشی خط با چه گونه شیئی، و به تبع آن چه گونه بیانی، مواجهیم. با خط و کلمه یا با فرم‌ها و ابژه‌های متعارف در نقاشی؟ و این که آیا آماج بازنمایی در نقاشی خط واقعیت فی‌نفسه (در معنای غیر کانتی!) است یا چیزی دیگر؟

اشتباه است اگر صورت بندی فوق را همان برنامه‌ی «بازگشت به خویش» در نظر بگیریم. مطالب فوق به هیچ وجه قصد ندارند آبی به این آسیاب بی‌برکت بریزند، و قبایی بر بی‌لیاسی آن بیوشانند، به دلایل متعدد که شاید اشاره‌ای مختصر به یکی از آنها در اینجا بی‌مناسبت نباشد. وقتی دوستان از «بازگشت به خویش» سخن می‌گویند منظور بازگشت (فرار) به چیزی صلب در گذشته است که گمان می‌کنند باید به آن افتخار (!!) کرد، آنها از سنت و گذشته (که به نظر ما مفاهیمی شدیداً بحرانی هستند) محبسی می‌سازند که قرار است از آنان در برابر خطرات «محافظت» کند غافل از این که به استقبال خطر بزرگتری می‌روند: فروبستگی آینده. آنان از گذشته امری یک‌و متصلب می‌سازند که به توحید زمانه بدل می‌شود و هر گونه تخطی از آن کفری نابخشودنی و تخطئه می‌شود. اما فراموش نکنیم که تا تصویری از آینده نداشته باشیم گذشته‌ای برای ما شکل نخواهد گرفت، گذشته محصول جریانی است که آینده منشاء و مبداء آن است نه بالعکس!! بت‌وارگی و شیء‌گشتگی گذشته هیچ معنایی ندارد مگر فروبستگی آینده. نوشتن تاریخ عرصه‌ی آزادی مورخ و راوی در آینده است (تأکید می‌کنیم که در اینجا تاریخ‌نگاری با آرایش گاه‌شمارانه تفاوتی ماهوی دارد) پس ما مسئول تاریخیم نه محصول آن: آینده را رستگار کن تا گذشته و اکنونت رستگار شود!

تاریخ مثل یک کشور است، کشور ناموجود مرز ندارد پس صحبت از موقعیت یا موقعیت‌های مرزی در وضعیت بی‌تاریخی و بی‌سنتی چندان روشن نیست. چنین عبارتی اگرچه حاکی از چیزی است اما چیزهای بسیار

زیادی را هم در وضعیت ما می‌پوشاند. در چنین وضعیتی طرح درست پرسش می‌تواند بسیار حائز اهمیت باشد؛ پرسش افقی را می‌گشاید که پاسخ آن به همان افق تعلق دارد (هایدگر)؛ پرسش موضوع پرسش را می‌شکند و آن را می‌گشاید (گادامر)؛ پرسش درست بخش مهمی از پاسخ است و به نظر ما در شرایط موجود پرسش از معاصریت پرسش درستی نیست چون، علی‌رغم ظاهر پرطمطراق آن، در تحلیل نهایی پرسشی تاریخی نیست.

در همین زمینه باز هم می‌توان چیزهای بیشتری گفت. وقتی از تجربه‌ی زیسته (Erlebnis) در سپهر هنری سخن می‌گوییم باید آگاه باشیم که دلالت سخن ما بسیار فراتر از آن چیزی می‌رود که در بادی امر به نظر می‌رسد. می‌دانیم که گادامر این اصطلاح را به عنوان بدیلی برای مفهوم نبوغ (هنری) در منظومه‌ی کانتی مطرح می‌کند. اگر دقیقاً تریب‌گوییم در واقع این عبارت در امتداد نبوغ کانتی و برای اصلاح آن به پیش کشیده می‌شود. توضیح آن که: کانتناز استقلال حکم ذوقی سخن می‌گفت و به زبان ساده این استقلال یعنی انفکاک هنرمند و اثر هنری از زمینه‌ی پیدایش آنها، یا تجرید، انتزاع، و در نهایت زاده شدن چیزی مثل نبوغ هنرمندانه و ذوقی، همه‌ی حرف کانت البته این بود که زیبایی هنری (و طبیعی) به مفهوم در نمی‌آید، از لونی دیگر است گویی، و نبوغی فرا انسانی باید تا فراتر از چنگ آید و مهمتر به بیان آورده شود. گادامر در مقابل از تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند سخن به میان می‌آورد، تجربه‌ی زیسته در یک زیست جهان مشخص. چنان که گویی هنرمند دیگر تافته‌ای جدا بافته نیست، عضوی از همین زیست جهان ماست، حتی وقتی آن را به سخره می‌گیرد و بر آن می‌شورد. اینجا گویی منظور نظر گادامر تکیه بر شباهت‌ها و همگونی‌های هنرمند و غیر هنرمند است، هدف فاصله گرفتن از تصویر رمانتیک از هنرمند است (به نظر شما ظاهر بسیاری از هنرمندان وطنی گویای همین تلقی رمانتیک از هنر نیست؟!).

زیست جهان توفانی و بی‌تاریخ، هنرمند و هنر بی‌تاریخ می‌زاید (تنها توفان فرزندان ناهمگون می‌زاید!) در عین معصومیت. اگر این تصویر از هنر و برآمدن آن از

زیست جهان را بپذیریم ضرورتاً باید به شرایط پدیداری رخداد‌های هنری توجه ویژه‌ای کنیم. شرایط پدیداری هنرهای بصری فارسی تفاوتی ماهوی از مثلاً شرایط پدیداری گرافیک یا نقاشی مدرن دارد. چنان که مرسوم است هنرهای بصری فارسی را دکوراتیومی خوانند و بلافاصله آن را به تزئین صرف تقلیل می‌دهند، به نظر ما تزئینی دانستن آن دقیقاً توجه نکردن به همین شرایط پدیداری آن است. هنر دکوراتیو وقتی به تزئین بدل می‌شود که سمبولیسم اشتراکی-اجتماعی خود را از دست می‌دهد. به نظر می‌رسد که پیش فرض هنر دکوراتیو عدم تمایز ماهوی بین هنرهای زیبا، پیشه و هنرهای فرعی است. هنر دکوراتیو موزه را بر نمی‌تابد چون بستر پدیداری آن زندگی روزمره در زیست جهان است. بخشی از بحران‌های هنری ما از همین انتقال برمی‌خیزد؛ به هیچ وجه قصد نداریم پدیده‌ی موزه و ضرورت آن را زیر سؤال ببریم، اما ترجیح می‌دهیم آگاهانه به جواب این انتقال التفات کنیم. باید بیاندیشیم، باید پرسیم آیا پیش و پس از این انتقال رخداد هنری اینهمانی خود را حفظ می‌کند یا خیر. از اینجا می‌توان مدخل دیگری به نقد هنری نیز گشود؛ نمی‌خواهیم در پس این حرف شعارگونه پنهان شویم که مفاهیم نقدی «آنها» به کار هنر «ما» نمی‌آید، چنین سخنی کج‌خوانی و کج‌تابی مفهوم زیست جهان است و در پس آن خوداخته‌پنداری فریاد می‌زند. زیست جهان‌ها، ترجمه‌پذیرند به یکدیگر، اما چنین ترجمه‌ای صرفاً یک انتقال منفعلانه نیست باید نسبت به ابزارهای انتقادی گشوده باشیم اما به صورت فعال. باید به وضعیت مسئله‌ای بنگریم که ابزارهای نقدی حول آن آراسته می‌شوند، نتیجتاً باید وضعیت مسئله‌های خودمان را بیابیم و در نسبت با آن به ترجمه جهت و سویه بدهیم، بدیهی است که بدون تاریخ‌مندی تشخیص وضعیت مسئله بسیار دشوار و غلط انداز خواهد بود. پرسش از هنر بودن خوشنویسی و هنرمند بودن خوشنویسان پاسخی ایستا ندارد، باید در دینامیسم تاریخ به آن پرداخت ■



محمد فدایی



بهرام حنفی