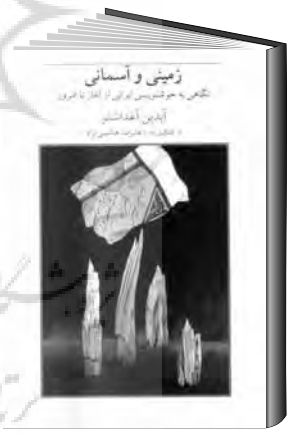
# سالک و استاد، در آسمان و زمین

●احسان‌الله شکراللهی طالقانی
کارشناس ارشد کتابداری کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی




● **آیدین آغداشلو، زمینی و آسمانی: نگاهی به خوشنویسی ایران از آغاز تا امروز، در گفت‌وگویی بلند با علیرضا هاشمی‌نژاد. کرمان: دانشگاه شهید باهنر؛ تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، چاپ اول، ۱۳۸۴، ۲۴۵ص + [۳۲] رنگی، وزیری، شومیز.**

خط را هنر تثبیتِ ذهنیّات تعریف کرده‌اند با علائمی قراردادی.[۱] همین تعریف ساده معرف دستاوردی از بشر است که همچنان درصدر مهم‌ترین اختراعاتِ او ثبت شده است. پژوهشگران، تاریخِ خط در نقاطِ مختلف کرهٔ خاکی را جست‌وجو کرده و یافته‌های خود را در مقالات و کتاب‌های فراوان و به مدد همین خط ضبط نموده‌اند. در ایران ما نیز کاربرد خط تاریخچهٔ شیرینی دارد که بنای پرداختن به آن را هم نداریم.

تنها باید به صورت نام شمار بدانیم که خط‌های میخی، عیلامی، آرامی، پهلوی، اوستایی و بالاخره اسلامی در این سرزمین طی چند هزاره کاربرد داشته و حاصل تأملات، تجربیات و خلاقیت‌های فرزندان ایران زمین را برای آیندگان به یادگار گذاشته است.

در این میان خطوطی با عنوان ایرانی اسلامی شناخته می‌شوند که در قالبی هنری ظاهر شدند و حاصل ابتکار و نوآوری‌های هنرمندانِ با ذوق ایرانی در تغییر خط عربی ـ اسلامی بوده است. این خطوط مشخصاً عبارتنداز: تعلیق، نستعلیق و شکسته نستعلیق.

پرداختن به پیشینه، زمینه‌های اوج و افول و بایسته‌های شناخت این خطوط که از ابتدا راه به بازار هنر گشوده‌اند ضرورتی است که طی دو دههٔ اخیر در قالب دو همایش بزرگ خوشنویسی،[۲] یک مجلهٔ تخصصی[۳] و صدها مقالهٔ علمی و چند عنوان کتاب صورت انجام پذیرفته است، اما این تلاش‌ها به هیچوجه درخور ارزش‌های زیبایی‌شناختی و تاریخی این هنر و کافی نبوده است.

یکی از آثار ارزشمند در این زمینه کتاب مورد گفت‌وگوست که در روی جلد با عنوان زمینی و آسمانی اما در داخل صفحه عنوانِ مختصر، صفحه عنوان اصلی، پشت صفحه عنوان و فهرست نویسی پیش از انتشار با عنوان آسمانی و زمینی نامگذاری شده است.

در این کتاب استاد آیدین آغداشلو در گفت‌وگویی بلند با آقای علیرضا هاشمی‌نژاد، نگاهی نسبتاً جامع ا لاطراف بر

◄
**قطعه خط نستعلیق،**
**به خط میرعلی هروی،**
**قرن دهم هجری.**

خوشنویسی ایرانی می‌اندازد و نقطه نظرات ارزندهٔ خویش را بیان می‌دارد.

کتاب دیباچه‌ای دارد به قلم آقای علیرضا هاشمی‌نژاد، آنگاه مشروحِ نُه جلسه مصاحبه که موضوعات مختلفی را شامل می‌شود، ارائه گردیده است. این موضوعات که در واقع فصول این کتاب را تشکیل می‌دهند عبارت‌انداز: رابطه با خوشنویسی، تعریف [خوشنویسی]، نسبت خوشنویسی با مفهوم هنر، خوشنویسی و مفهوم سنت، خلاقیت و خوشنویسی، کلهر و عماد الکتاب، خطوط ایرانی، ابزار و قالب‌ها و بالاخره خوشنویسی معاصر.

در پایان نه فصل یا مشروح نُه نشست به بخشی می‌رسیم که در آن برخی از نام‌ها و اصطلاحات معرفی و تعریف شده‌اند. مدخل‌های این بخش بیشتر شامل معرفی چهره‌های ایرانی نامبرده شده در متن و اصطلاحات رایج در هنرهای سنتی ایرانی است و از معرفی چهره‌های دیگر که در مصاحبه‌ها از ایشان نام برده شده و سایر اصطلاحات عالم هنر در آن اثری نمی‌بینیم (مشخصاً افراد و اصطلاحات غیرایرانی).

پس از اصطلاحنامه به فهرست منابعی برمی‌خوریم که شامل آندسته از آثار است که در متن گفت‌وگو به برخی از آن‌ها اشاره شده و یا در تهیهٔ شرح اصطلاحات و معرفی نام‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.

این فهرست برای علاقه‌مندانی که بخواهند سرنخ‌های این مصاحبه را دنبال کنند و سایر منابع مربوط به تاریخ این هنر عالی‌قدر ایرانی را مطالعه کنند مفید است.

پس از فهرست منابع نمایه‌ای که از کلیدواژه‌های اصلی و اَعلام کتاب تهیه شده در یازده صفحه درج شده و پایان بخش کتاب سی و دو صفحه رنگی از نمونه‌های مختلف خوشنویسی ایرانی، اسلامی و یک نمونه از خاور دور (کره‌ای) است که حسن ختام دلچسب این اثر است.

حروفچینی این کتاب با دقت و سلیقه صورت گرفته و جز در موارد استثنایی[۴] به اشتباه تایپی برنمی‌خوریم.

به دلیل ارزشمندی محتوای این کتاب ـ از دیباچه تا متن مصاحبه‌ها، نگارنده تصمیم گرفت که با حذف شاهد مثال‌های متعدد خلاصهٔ بسیار فشرده‌ای از آن را در معرض مطالعه علاقه‌مندان قرار دهد که ممکن است فرصت خواندن همهٔ متن اثر را پیدا نکنند یا به آن دسترسی ندارند. البته در این خلاصه از مباحث غیرمرتبط با خوشنویسی صرفنظر شده است.

در این اثر هر سؤالِ پرسشگرِ زیرک در زمینه‌های مختلف هنر خوشنویسی با پاسخ‌های سخته و هوشمندانه و شاهد مثال‌های فراوان استاد آغداشلو به پاسخ می‌رسد که خواننده را از عمق مطالعات، میزان تحقیقات، و شوق استاد در آموختن و اندوختن آگاه می‌سازد و به وجد می‌آورد.

البته باید به تلاش آقای هاشمی‌نژاد نیز آفرین گفت که توانسته این گونه طی چندین جلسه گفت‌وگو در طول چند سالِ متمادی استاد را بر سر ذوق آورد تا از دانش فراوانش تراوشاتی را بر زبان آورد که می‌تواند سرفصل مطالعاتی جدید در تعریف و

**قطعه خط شکسته نستعلیق، به خط محمد شفیع الحسینی (شفیعا)، ۱۰۷۹ هجری.**

تحلیل هنرهای سنتی ایرانی باشد.

آقای هاشمی‌نژاد در دیباچه این اثر هدف از انجام مطالعات مستمر خویش پیرامون خوشنویسی از جمله مصاحبه را پاسخ به سؤالات فراوان دانسته که گریبان ذهنش را می‌فشرده است. پرسش‌هایی که از نفی و شک در ارزش‌های خوشنویسی آغاز می‌شد و به چیستی و ماهیت و ذاتِ این هنر در قیاس با مبانی ارزش‌گذاری هنر امروز در آشنایان و رهروان هنرهای غربی مانند گرافیک و آثار مدرنیست‌ها در معنای عام مطرح بوده است. وی در این جست‌وجو قدری آگاهانه و قدری هم از سر اتفاق در متن فرایندی قرار می‌گیرد که سیر و سلوک خود را بر آن مبنا قرار داده و شامل بخش‌های مجزایی از این قرار می‌شده است:

ـ ظرفیت فضای تعلیم و تعلم خوشنویسی

ـ منابع مکتوب خوشنویسی

ـ شرح انگیزه انجام گفت‌وگو و جایگاه استاد آغداشلو در فرایند شناخت.

آقای هاشمی‌نژاد که ترجیح می‌دهم در این نوشتار از این پس ایشان را «سالک» بنامم.

در توضیح مبحث نخست اظهار می‌دارد که مهم‌ترین وجوهِ نقد خوشنویسی که نافیانِ هرگونه ارزشِ هنری در خوشنویسی آن‌ها را مبنای استدلالات خود قرار می‌دهند عبارت از این دو وجه‌اند:

الف ـ اینکه ویژگی بیانگری (Expression) که مهم‌ترین ویژگی یک اثر هنری شمرده می‌شود و در خدمت بیان اندیشه یا بازنمود احساس و بیان درکی از لحظه‌ای است، تنها زمانی در خوشنویسی نمود پیدا می‌کند که ادبیات و مفاهیم کلمات و جملات را در خوشنویسی در نظر آوریم.

ب ـ اینکه خوشنویسی تکرار فرم‌های ثابتی است که بعد از تکامل نسبی، هنرمندان دیگر بدون امکان هرگونه ابداع یا خلاقیتی آن فرم‌های ثابت را تکرار می‌کنند و این تکرار نمی‌تواند متضمن خلاقیت خاصی باشد.

از نکات مهمی که سالک در پاسخ به چالش نخست بیان می‌دارد، توضیح راجع به ظرفیت فضای تعلیم و تعلم حاکم بر خوشنویسی کشور در طی دهه‌های اخیر است. این که تحلیل شیوه‌های استادان بعنوان بخشی جدی در برنامهٔ آموزشی انجمن خوشنویسان جایی نداشته و نحوهٔ ارزیابی رایج در انجمن نیز تنها توانایی اجرا را محک می‌دانست و این هر دو باعث شد «دانایی و شناخت تئوریک» در مراتب ارتقای هنرجو فاقد اهمیت جلوه کند و مانع از آن شود که نظام پژوهشی مستقلی در انجمن خوشنویسان ایران شکل بگیرد، و این غفلتی بزرگ بود.

غفلت دیگر انجمن عدم اتصال با پژوهشگران منفرد یا پژوهشکده‌های مرتبط بود که باعث شد نتواند از دانش پژوهانی همچون دکتر مظفر بختیار، استاد آیدین آغداشلو، مرحوم یحیی ذکاء و دیگران بهرهٔ کافی ببرد، و حتی در زمان اوج رونقِ انجمن خوشنویسان در نیمهٔ دوم دههٔ شصت و نیمهٔ اول دههٔ هفتاد شاهد اتفاق تازه‌ای در گشودن این باب نبوده‌ایم.

سالک در آسیب‌شناسی عدم شکل‌گیری نهاد پژوهش در انجمن خوشنویسان علت دیگری را نیز معرفی می‌کند و آن فقدان سنت نقد در خوشنویسی است؛ علتی که خود ریشه در آداب استاد و شاگردی و نفوذ کاریزماتیکِ استادان در پیروان و

هنرجویـان دارد. نفوذی که ایشـان را در هاله‌ای از تقدس قرار داد و از نقد مصون داشت. بدون تحلیل آکادمیک، متر و معیاری هم برای نقد آثار خوشنویسـی بوجود نیامد و حاصل کار تقویت ذهنیت‌های شخصی در تشخیص صواب از ناصواب بود که تنها به تعصّب و جانبداری‌های خام دامن می‌زند.

این‌گونه خوشنویسـی از نقد که ارزش‌ها و ادبیات هر حوزه را تقویت می‌کند محروم ماند و مبانی زیبایی‌شناختی این هنر در هاله‌ای از غفلت و کوتاهی پنهان ماند.

سـالک فقـدان منابع مکتوب روشـمند و فراگیـر در همهٔ موضوعات و حوزه‌های مختلف خوشنویسـی را از آسـیب‌های دیگر این هنر در دورهٔ معاصر برشمرده است و مجموع آنچه آمد را دلیل اصلی انجام این سلسله مصاحبه با استاد آیدین آغداشلو کسـی که در درجهٔ نخسـت نقاش و گرافیست است و در حوزهٔ سـینما نیز منتقدی شناخته شده اسـت، و در زمینهٔ دیگر هنرها بخصوص هنرهای سـنتی ایرانی هم صاحب نظری کم نظیر و به تعبیر سـالک از حیث تنوع شـناخت و نوع بررسـی در میان کارشناسـان و صاحب‌نظرانِ هنرهای ایرانی و اسلامی بی‌نظیر. کسی که خوشنویسی را نه به صورت منفرد، بلکه در بستر تاریخ هنر ایران می‌شناسد.

به زعم سـالک و هم از نظر این نگارنده سلسله گفت‌وگوی مزبـور سـرفصل‌های نوینـی را برای شـناخت ابعـاد دیگری از خوشنویسـی گشـوده اسـت، و از مهم‌ترین اتفاقـات حوزهٔ خوشنویسـی در دو دههٔ اخیر است، چرا که در مجموع می‌توان گفت که این اثر به فلسـفه هنر خوشنویسـی عنایت خاص دارد و از سـطح آثارِ دست پایین و فراوان که در موضوع خوشنویسی نگاشته شده و معمولاً سرشار از کلمات و عبارات احساسی است پا را به مراتب فراتر می‌نهد و به رمزگشـایی عناصری می‌پردازد که معمولاً در سنت خوشنویسی مغفول یا ناگفته مانده است.

هم‌چنیـن در این اثر جنبه‌های مختلف هنر خوشنویسـی با سـایر هنرهای جهانی مورد مقایسه قرار گرفته و به همین دلیل شـاید همهٔ اصطلاحات اسـتفاده شده توسـط مصاحبه کننده و مصاحبه‌شونده برای مخاطبان عام خوشنویسی قابل درک نباشد، و تنها آن دسـته از خواص می‌توانند از این اثر بهرهٔ بیشتر ببرند که از سطح سواد بصری و نظری بالاتری برخوردار باشند.

مطالعهٔ تطبیقی خوشنویسـی شـرق دور با شـرق نزدیک و مقایسـهٔ نقش مایه‌های نگارگری اسـلامی بـا بیزانس و نوع معماری شـرق و غرب از دیگر ویژگی‌های این سلسله مصاحبه اسـت که به شناخت بیشتر ما از برداشـتِ استاد آغداشلو از هنر خوشنویسـی کمک می‌کند، و اطلاعات مفیدی را در زمینهٔ این موضوعات در اختیارمان قرار می‌دهد.

رابطهٔ ایمان با خوشنویسـی در خاوردور و نزدیک و نقش و کیفیت تأثیر کشـف و شـهود در نگاشتن متون دینی به صورت خوشنویسی، و برای مؤلفه‌های مختلف در ارزیابی آثار بجا مانده از این تمدن‌ها از خواندنی‌های دلچسب این اثر است. همان‌گونه که کتابِ موضوعِ سـخن با ابیاتی از سـعدی شیرین سخن آغاز گردیـده، با تقدیـم دو بیت از حافظِ آسـمانی علاقه‌مندان را به خواندن خلاصه مصاحبه‌ها دعوت می‌کنیم:

**نقدهـــا را بـــود آیا کـــه عیاری گیـــرند**
**تـا همه صومعه‌داران پیِ کاری گیرند**
**مصلحت دید من آن است که یاران همه کار**
**بگـــذارند و خـــم طرهٔ یاری گیرند**

■ در مصاحبهٔ نخست، استاد آغداشلو که از این پس ایشان را به اختصار «اسـتاد» خواهیم خواند از اصل و نسبش می‌گوید و نسـبتش با خوشنویسـی. اینکه خانواده‌اش هشتاد و پنج سال پیش از روسـیه تازه کمونیست به ایران گریختند. خانواده‌ای که در اثر سیاست‌های «خط زدایی» در روسیه دیگر ارتباطی با خط نداشـتند جز از طریق خواندن قرآن، و اینکه وی خوشنویسی را در چهارده سـالگی در یک گردش علمی با جمع همکلاسان در موزهٔ ایران باستان کشف نموده است.

رمزگشایی از خطوط کوفی در گرداگرد اشیاء دوران اسلامی و خطـوط ثلث کتیبه‌هـا و گچبری‌ها و کاشـی‌کاری‌ها لذتی را برای وی به ارمغان آورد که مرزی نداشـت. به مرور دسـتیابی بـه نمونه‌های نـاب خوشنویسـی و قطعات اسـتادان از طریق عتیقه فروشی‌های خیابان منوچهری و کتابفروشی‌های خیابان بهارسـتان او را به سـمت کارشناسیِ خط و مرمت‌گری این آثار سوق داد و در کوتاه زمانی از وی خبره‌ای در این فن ساخت.

وی در پاسـخ سـؤال سـالک مبنـی بـر ارائـه تعریفی از خوشنویسـی و نقطه‌های آغازِ آن، کتیبه‌ها و متون کهن ایرانی در دوره‌های هخامنشـی و ساسـانی را فاقد سنجه‌های دیروز و امروزِ این هنر برمی‌شمارد.

ولی به وجود نوعی از خوشنویسـی در شرقِ دور یعنی چین، کره، و ژاپن صحه می‌گذارد.

وی هم‌چنین تأکید می‌کند که خوشنویسـی مرحلهٔ آغازینی دارد که همان کتابت اسـت، که معمولاً بـا ثبت و تکثیر متون دینی، ادبی و علمی همراه بوده اسـت، و از آنجا که هر وسـیلهٔ انتقال معرفتی، صاحبِ تقدسـی ضمنی می‌شد و مسأله ضرورت درکِ آنچه کتابت می‌گردید توسـط خواننده، کتابت و به تبع آن خوشنویسـی را در هاله‌ای از تقدس فرو می‌برده است، و رابطه میان انسـان خاکـی و عالم غیب را به صورتی شـهودی برقرار می‌کرده است. رابطه‌ای مرموز، عرفانی، و آسمانی.

استاد آن هالهٔ تقدس در خوشنویسی را که هنوز مورد اشارهٔ

خوشنویسان معاصر است ریشه در این پس زمینه می‌داند که خوشنویسان چه در خاور دور و چه در خاور نزدیک متون مذهبی، عرفانی، ادبی و اخلاقی را کتابت می‌کرده‌اند؛ اما در روزگار ما که متون مذهبی کمتر کتابت می‌شوند ، یا وظیفهٔ انتقال معرفت بشری برعهدهٔ حروف چاپی و الواح فشردهٔ رایانه‌ای قرار گرفته است، این باور درست نمی‌نماید، و خوشنویسی دیگر فی‌نفسه مقدس نیست؛ هرچند طی قرون متمادی این عزت و احترام شامل حال این پیشه و هنر شده است. و اگرچه خوشنویسِ معاصر از آن معنا و باطن و حیثیتی که حاصل کار عظیم صدها هزار خوشنویس بزرگ و چیره دست است، احساس افتخار می‌کند، اما بدون داشتن نقشی در انتقال معرفت و انعکاس پیام الهی نمی‌تواند ادعای اتصال پیوسته با عالم قدسی را همچنان ادامه دهد، و باید ابعاد دیگری را برای قدسی بودن حرفه‌اش جست‌وجو کند.

به اعتقاد استاد، خوشنویسی اسلامی با نام حضرت علی(ع)[۵] مترادف است و خوشنویسی به خاطر نگاشتن قرآنی که مستقیماً کلام الهی بود، نه مثل تورات و انجیل و اوستا و سایر متونی دینی که مجموعه‌هایی از احادیث و گفتارهای پیامبران و حواریون و اولیای الهی هستند، بنابراین ارزش معنوی خاصی پیدا کرد و زیبا و درست نوشتن آن خود نوعی عبادت به حساب می‌آمد.

حضور هنرمندان دیگری که در جوار خوشنویس به تذهیب و تجلید و تزیین صفحات قرآن‌ها می‌پرداختند هم اعتبار بیشتری به خوشنویسی اسلامی بخشید. به این ترتیب خوشنویسی و تذهیب و سایر هنرهای مربوط به کتاب‌آرایی نشانه اخلاص و احترام و عبودیتی شد که از جانب بشر فانی به ساحتِ ربوبی اظهار می‌گردید. در عین حال تقدسی که شامل خوشنویسان قرآنی می‌شود، شامل مذهبان و جلدسازان و دیگر شاخه‌های کتاب‌آرایی نمی‌شود. چرا که خوشنویسی مستقیماً رابطه کلام الهی با مردم می‌شود، اما هنرهایی دیگر تزیین‌گر و تجلیل‌کنندهٔ متن نگاشته شده هستند؛ اگرچه تذهیب‌گران صفحاتِ آغاز و سر سوره‌های قرآن هم از معنای قرآن تأثیر می‌گیرند و چهارچوب فقه و شریعت را دربارهٔ نوع و حد هنرهای تصویری رعایت می‌کنند.

به نظر استاد در گروهبندی خوشنویسان تا قرن هشتم هم، قرآن‌نویسان مهم‌ترین و معتبرترین بوده‌اند و پس از آن خوشنویسانی قرار می‌گرفتند که متون علمی، ادبی، فقهی و فلسفی را کتابت می‌کرده‌اند، و در انتها هم محررها و منشی‌ها و کاتبانی قرار داشتند که دفاتر و گزارش‌ها و اسناد را تنظیم می‌کرده‌اند.

بنابراین حیثیت خوشنویسی به میزان زیاد از برکت متن شریف و شایسته‌ای که می‌نوشته حاصل آمده است؛ و اگر یاقوت مستعصمی در آشوبِ بغداد می‌گوید «کافی نوشته‌ام که به همه عالم می‌ارزد» آن «کاف» نشانه است از سنت خوشنویسی ششصد و پنجاه ساله پیش از او، و او از راه نگارش استادانه آن اسبابِ تجلیل از خود را فراهم می‌کند و در سایهٔ آن می‌خرامد. البته این که در خوشنویسی هر حرفی علامت و نشانه‌ای است، این نشانه بودن بیشتر برمی‌گردد به «خط» تا «خوشنویسی» یعنی تکوین نشانه پیش از آغاز متن خوشنویسی واقع می‌شود و به همین خاطر خوشنویسی فرع بر الوهیت و تقدس نشانه‌ها و متن قرآنی قرار می‌گیرد، و هر جا که به سرچشمه و منشأ قدسی خود یعنی قرآن رجوع کند از فیض آن برخوردار می‌شود.

■ در جلسه دوم گفت‌وگو، استاد یکی از اصول پذیرفته شده در سنت خوشنویسی ایرانی و اسلامی را زیر سؤال می‌برد، و آن این که «صفای خط از صفای دل است». ایشان بعنوان نمونه «عماد الکتاب» را مثال می‌زند که در دوران انقلاب مشروطه عضو کمیتهٔ مجازات بود که این گروه حکم ترور هر فردی را ذیل عنوان «خائن به کشور» صادر می‌کرد. هم‌چنین از میرزا غلامرضای اصفهانی نام می‌برد که اصلاً درویش مسلک بود و پیر و مرادش علی محمد لواسانی، و متهم به بابی‌گری و مورد حمایت مستوفی الممالک، با این حال خط هر دوی این افراد از بسیاری از معاصرینشان که یا مستقیماً روحانی بودند و یا از آن پس زمینه برخوردار بودند مستحکم‌تر و لطیف‌تر بوده است. بنابراین استاد پیشنهاد می‌دهد که تا سنجه و معیار دقیقی برای اندازه‌گیری این «صافیِ درون» نیافته‌ایم آن را وا بگذاریم، نه این که کنار بگذاریم، تا بعنوان یکی از مؤلفه‌های مورد بحث باقی بماند.

■ در مصاحبه سوم سؤال نخست سالک به گونه‌ای که هر چند در آن عنوان شده که بنای معنویت زدایی از هنر خوشنویسی را ندارد، اما این هنر را دارای هر دو بخش قدسی و دنیوی دانسته و هنر بودنش را به چالش می‌کشد، و در نهایت از چیستی و پیام آن می‌پرسد.

در پاسخ استاد به تفاوتِ عمیق تعریف قدمایی و معاصر از پیام و ماهیت و وظیفهٔ هنر می‌پردازد، و متانت و تدریجی که در تغییر شکل و شیوهٔ هنرهای ایرانی دیده می‌شود را نشانه‌ای از ضرباهنگ ملایم تفکری می‌داند که آرام و از سر صبر و به گونه‌ای عارفانه به منظر جهان نگاه می‌کند.

وی روش هنرمندانِ نگارگر ایرانی در امضا نکردن آثارشان را برخلاف روش خوشنویسان که معمولاً امضا دارند، ناشی از فروتنی نمی‌داند، و معتقد است که خوشنویسان به یمن هنری

◄
**قطعه خط تعلیق، به خط ابوالفضل ساوجی، ۱۱۸۴ هجری.**

که از پرتو قرآن منور و قدسی شده از امتیاز بیشتری برخوردار بوده‌اند و با علم به چنین امتیازی است که با امضای قطعات و کتابت‌هایشان به برتری فضیلتشان می‌بالند و از این راه وابستگی به آن منبع فیض را اعلام می‌کنند.

اما در مورد نگارگری‌ها، به علت «غیر مقبولِ شرعی بودن» و هم به خاطر جمعی بودن خلق برخی آثار، این امضا که نشانهٔ فردیّت هنرمند است در پای آثار دیده نمی‌شود.

در ادامه استاد جسورانه از مشخص نبودن واضع خطوط یا اقلام مختلف سخن می‌گوید و تردید می‌کند در نقطه‌های آغاز هنرهای وابسته به خوشنویسی مثل ساختن کاغذ ابروباد، قطاعی، و خط ناخنی، و دست‌آخر این که مشخص بودنِ واضع یک خط یا هنر اصلاً اهمیتی ندارد!

ایشان معتقد است آنچه بود پیرایش و تنظیمی بود آرام آرام، به دست استادانی که ما نمی‌شناسیمشان جز عده‌ای برجسته را؛ چرا که در این هنر قیام و یاغی‌گری و انکار ابوّت بکار نمی‌آمده است. سال‌ها تمرین ـ پیاپی و نفس‌گیر لازم بود و حجم عظیمی از فروتنی و اطاعت. شیوهٔ انتقال سینه به سینهٔ هنر، شیوه‌ای بود که در قالبِ رابطهٔ پدر ـ فرزندی تعریف و اجرا می‌شده است.

در چنین جوّی، با رعایت ظرافت‌های اخلاقی و نکته سنجی‌های فراوان در مناسبات میان افراد پس از عمری شاگردی، زمانی که نوبت استقلال هنرمند و استادی وی فرا می‌رسید او پیرایش و ویرایش ویژهٔ خویش را اعمال می‌کرده است. تغییر مختصری که از نظر اهل فن عظیم می‌نموده است. به این ترتیب هیچ انکار و در هم شکستنی در بنیان‌های قبلی وجود نداشته است. در صورتی که در هنر غرب درهم شکستن تعریف‌هایِ از پیش مشخص شده سابقه‌ای طولانی دارد. به همین خاطر تشخیص تفاوت‌ها و نوآوری‌ها در خوشنویسی حتی برای یک خوشنویس غیرمتخصص بسیار مشکل است. در خوشنویسی خلاقیت در سطحی بسیار پیچیده و حساس اتفاق می‌افتد، سطحی که در آن هر حادثه عظیمی درونِ ابعادی ظریف صورت می‌گیرد، که بازتابِ بیرونی و طول موجِ خاصِ آن برای غیر اهل فن چندان محسوس نیست.

■ در جلسه چهارم گفت‌وگو که سالک دامنهٔ بحث را به سنت‌های خوشنویسی می‌کشاند استاد از سیرهٔ پسندیدهٔ هنرمندانِ بزرگ اعم از خوشنویسان تا نقاشان و معماران و صنعتگرانِ این‌گونه یاد می‌کند که بسیاری از ایشان «ارتقا درونی» را بر «ارتقا بیرون» ترجیح می‌دادند بی‌آنکه درویشانه «ارتقا بیرونی» را انکار کنند، و این «ارتقا درونی» البته در کسوت جمعی صورت می‌گرفته است. خوشنویس در این فرهنگ رابطه و واسطهٔ مردم با سواد بوده است با منابع فیض و حکمت و ادبیات؛ و منتشر کنندهٔ رهنمودهای گوناگون برای درست و خوب زندگی کردن. بنابراین در هنرهای سنتی ایرانی و بویژه خوشنویسی شاهدِ نوعی بیان هستیم که بازگو کنندهٔ حکمتِ جمع است. خاطره‌ای قومی که در بسیاری موارد زیبا، درخشان، و ماندگار است.

در ادامهٔ گفت‌وگو، زیر سؤال بردن شهادتِ ابن مقله بعنوان اولین شهید عالم خوشنویسی از سوی سالک، استاد را به سمت این پاسخ سوق می‌دهد که: «اگر هنرمند به جای وقف کردنِ خودش به کار، وارد معقولات بشود، که حوزهٔ خطیری است، عاقبتِ خوشی ندارد!» در واقع استاد قایل به جدایی هنر از سیاست است و اینکه هنرمند حق ندارد وارد بازی‌های سیاسی شود و یا سیاستمدار لیاقتِ هنرمندشدن را ندارد.

سالک در ادامه بحث را به نقاط عطفِ تاریخ خوشنویسی

می‌کشاند. اما استاد با بازگشت به موضوعات پیشین از جایگاه اجتماعی خوشنویسان سخن می‌گوید و از این اعتقاد که خوشنویسان عموماً در دستگاه‌هایی که نیاز به کاتب داشته مشغول بکار بوده‌اند، و طبیعتاً زمینهٔ ارتباطشان با مراکز قدرت و حکومت فراهم بوده است. چرا که شغل اصلی خوشنویسان ـ حتی مهم‌ترین ایشان، همچون میرعلی هروی، و شاه محمود نیشابوری و میرعماد ـ کتابت نسخه‌های خطی بود (هنر برای جامعه)، و قطعه‌نویسی برای مرقعات (هنر برای هنر) بخشی از زمینه‌کارشان بشمار می‌آمده است، که برای دلشان می‌نوشته‌اند. آنگاه استاد از مؤلفه‌هایی نام می‌برد که باعث گسترش یا رکود کار هنرمندانِ دوره‌های مختلف شده است: حمایت یا عدم حمایت شاهان و حکومت‌گران، میزبان استقبال مردمی از هنر، ایجاد و گسترش فعالیت مراکزی که سفارش دهندگان اصلی بودند، و بالاخره اشباع شیوه‌های رایج یک دوران.

استاد در ادامه می‌گوید: «هنر ایرانی که بازتاب فرهنگ زنده و غنی خود بود و از وجوهِ مختلفی مانند تفکر دینی، فلسفی و عرفانی تقویت وبازسازی می‌شد، حرکت سیال خود را تا نیمهٔ قرن سیزدهم هجری ادامه داد، اما به تقریب در هر پنجاه سال یک بار دو پاسخ به اشباعی که در شیوه‌های تثبیت شده پدیدار می‌شد ناچار بود با بازنگری و فاصله‌گرفتن و «طرحی نو در انداختن» تجدید حیات کند و این کار مخصوصاً پس از قرن دوازدهم صورتی جدی‌تر به خود گرفت.

به وجود آمدن روش‌ها و شیوه‌های تازه ـ حتی با کیفیتی نازل‌تر ـ نشان دهندهٔ هنرمندانی است که در هر حالتی به جست‌وجوی خود برای یافتن آفاق تازه ادامه می‌دهند.

در واقع شیوهٔ مسلط و رسمی یک دوران، به خاطر شدت تکرار و تقلید و یکنواختی، به اشباع می‌رسد و هنرمند خلاق و پیشتاز با درک این موضوع، راه‌کارهای تازه و شیوه‌های متفاوت را پیشنهاد می‌دهد. مثل میرزا رضای کلهر که به عمد صاف نمی‌نویسد، اما نرمش و ملاحتی را در کار می‌طلبیده که با تیزی و صافی مغایرت داشته است».

استاد در تبیین نظر خود راجع به میرزای کلهر کمتر به ضرورت‌های چاپی نویسی و تنگناهای این مسیر اشاره می‌کند که خواه ناخواه میرزا را به کلفت‌نویسی وا می‌داشته است و بزرگوارانه تغییرات او در خط را بیشتر از جنس نبوغ برمی‌شمارد تا جاری؛ و بازسازی الگوهای رسمی و رایج از سوی میرزا را دست‌یابی به آفاقی می‌داند در خور یک نابغهٔ کم نظیر هنر، در صورتی که می‌دانیم نشر آثار کتابتی میرزای کلهر سبک ناگزیرِ او را بر بال و پر نشر نشاند و تبلیغ و ترویج هنرش را عهده‌دار شد تا شیوهٔ او آفاق زمانی و جغرافیایی را درنوردد و چشم‌ها و ذهن‌ها را با خود مأنوس کند و از آنجا که خواه ناخواه «هر آنچه دیده بیند دل کند یاد»، مخاطبانی که دستشان از این قطعات ناب اما غیرقابل چاپ میرعماد کوتاه بود، می‌بایست شیرینی خط نستعلیق را در نمونه‌های چاپی خط میرزای کلهر جست‌وجو کنند.

از سوی دیگر نیز هنرمندانی که سر در گرو چاپی نویسی و نشر هنر خویش دارند نیز ناچارند به تنگناهای چاپ سنگی تن دهند و سبک میرزا را پی بگیرند؛ در غیر این صورت هنرشان محکوم به محدودیت و انزواست.

البته بعد خود استاد هم به نوعی بر این دیدگاه نگارنده صحه می‌گذارد: «میرزای کلهر کاربردی فکر می‌کند و می‌توانم نتیجه‌گیری کنم که دربارهٔ راه و هدفش آگاهی دارد و سعی می‌کند «کتابت» را با «چاپ» آشتی دهد و همراه کند تا از زوال آن مانع شود».

در ادامه استاد خوشنویسی را قالب‌ریزی شده‌ترین هنر کتاب‌آرایی معرفی می‌کند و «مفردات حروف» را غیرقابل تخطی‌ترین آن به شمار می‌آورد. بخشی که اتفاقاً خوشنویسان مهم و صاحب سبک در همین مفرداتِ لایتغیر و خشک، تغییرات شگفت‌انگیزی ایجاد می‌کنند؛ به نوعی که در عین وفاداری به شکل بنیانی و نشانه‌ایی حروف و کلمات، سلیقه و معنا و پیشنهاد تازهٔ آنان را هم دربر داشته باشد: «در ایشان «من» خطرکنندهٔ درخشان و کم‌نظیری عمل می‌کند که قابل قیاس با تقلیدگران نیست، چون تقلیدگران تنها می‌توانند قالب و ظاهر را تکرار کنند و آن معنا و جان که هنرمند را از تقلید و تکرار می‌رهاند دست‌نیافتنی می‌نماید.

استاد در پاسخ سالک درخصوص ابتکارات شخصی و خاص خوشنویسان به نمونه‌هایی از قبیل قطاعی، خط ناخنی، خط گلزار، و خط اختراعی ملک محمد قزوینی و برخی قطعه‌نویسی‌های حسن زرین قلم اشاره می‌کند و به عنوان یک سرفصل مهم و با استمرار زمانی بیشتر و تنوع و بالندگی از سیاه مشق نام می‌برد. سیاه مشقی که در آثار میرعماد دیده می‌شود و در قطعات میرزا غلامرضا و میرحسین ترک به اوج می‌رسد.

«این استادان آرام آرام از بار ادبی نوشته‌های خود کم می‌کنند و به نگاشتن جملاتی می‌رسند که تداوم و یکپارچگی ندارند. تقلیل یا حتی حذف معنا و مفهوم پیوسته‌ی ادبی نشانهٔ توجه محض به زیبایی است تا معنی که پیش از این آنها در مفردات تجلی داشت».

استاد پیچیدگی و حساسیت نهفته در آثار برجستهٔ خوشنویسی را در حدی می‌داند که دریافت و رمزگشایی از چنین هنر نمادگرا و مرموزی که آکنده از متافیزیک و عرفان و مراقبه است را سخت می‌شمارد؛ و به همین خاطر معتقد است بیرونی‌ها یعنی کسانی که در متن این سنت و این جامعهٔ خاص

رشـد نکرده‌اند کمتر قادرند ظرائف و حساسیت‌های خوشنویسی اسـلامی و ایرانی را به خوبی درک و دریافت کنند. از همین رو آثار محققان کوشـا و متعهدی چون آن ماری شیمل یا تیتوس بوکهارت و دیگران خالی از اشتباه نیست و تحقیقاتشان عموماً از توضیحات واضح و ساده فراتر نمی‌رود و عقیم می‌ماند.

در فرازی از این گفت‌وگو اسـتاد از جفـای روزگار و فراز و فرود جایگاه هنرمندان دم می‌زند که گاهی هنرمندی شـاخص در زمان حیـات ـ مثل عباس نوری خوشـنویس دورهٔ فتحعلی شـاه ـ را به طاق نسـیان می‌نهد و در مقابـل عوامل گوناگونی دسـت به دسـت هم می‌دهد تا هنرمندی مثل میرزای کلهر را که در زمان حیات شـهرت چندانی نداشته به مقامی اسطوره‌ای رسـاند. هم‌چنین از خوشنویسـان ارزنده‌ای یـاد می‌کند که زیر سایهٔ شهرت خوشنویسان برجستهٔ معاصرشان قرار می‌گرفتند و جایگاه و مقامشان درست درک نمی‌شد.

■ در گفت‌وگوی پنجم، سـالک مبحث جست‌وجو در زمینهٔ ظهور و بروز خلاقیت خوشنویسی در طول تاریخ را پیش کشیده، و این انتقاد که «در خوشنویسـی خلاقیت زاینده و پیامی وجود ندارد» را به چالش می‌کشد، بعنوان سؤال مشخص از ارتباط بین تحولات خوشنویسی با سایر هنرها و همزمانی این تحولات در دوره‌های خاص تاریخ هنر می‌پرسد.

در پاسخ، استاد از تقارن برخی سرفصل‌های هنر خوشنویسی و نگارگری مثل میرعماد و رضا عباسـی در عهد صفوی نشـان می‌دهد، و نمونه‌های دیگری را از دوران تیموری و فتحعلیشاهی شـاهد می‌آورد. هر چند در ادامه اظهار می‌دارد که «جز در مورد هنرهای وابسته به کتاب‌آرایی در دیگر هنرهای ایرانی و پس از اسلام نمی‌توان چنین همزمانی‌هایی را قاطعانه سراغ جست. در عین حال در دوره‌های رشـد و شـکوفایی نمی‌توان منکر نوعی هماهنگی و ارتقا کیفی هنرها هم شد.

در این کشاکش غلبه و تنزل هنرها هم ابعاد بسیار ظریف و مخفی مانده‌ای وجود دارد که در جا و بلافاصله نمی‌توان پاسخی بـرای آن‌ها پیدا کرد. یکی از این ابعاد مسـئله ارتباط هنرمند با وضعیت اجتماعی دوران اسـت. این که با قاطعیت نتیجه‌گیری کنیم که هنر در امنیت و صلح و آرامش شکوفایی شود، همیشه مصداق ندارد. حافظ و سـعدی و مولانا خـود از نمونه‌های برتر هنرمندانی هستند که در بدترین دوران تاریخی ایران توانسته‌اند اوج هنـر را بـه نمایش بگذارند. بنابرایـن محدودیت گاهی هم باعث اعتلا می‌شـود و شـعور و نبوغ بی‌نظیر هنرمندان برتر را به لمعان می‌آورد.

هنرمنـد خلاق هـر محدودیتی را تبدیل به سـکوی پرواز می‌کند، هر مانع سـلب‌کننده‌ای را دور می‌زنـد و از آن حاصلی خلاقـه و درخشـان پدید می‌آورد؛ تـا جایی که معنـای جهان برایش و با کارش تغییر کند. مثل رشـد خوشنویسـی در شرایط و محدودیتـی که توسـط چاپ بـرای کلهر و در زنـدان برای عمادالکتـاب بوجود آمد. چاپ سـنگی میرزا را ناچار به یک قلم نوشـتن و مکث نکردن نمود تا از ایـن راه به خلاقیت ذاتی‌اش برسـد، و عمادالکتاب را بیشتر به سمت «هنر برای هنر» سوق داد، هرچنـد در دوران او وجه «هنر برای مردم» کمرنگ شـد، ولی خوشبختانه در ایران برعکس ترکیه هرگز تعمدی برای کنار گذاشتن خوشنویسی بکار نرفت».

البته گفته اخیر اسـتاد را می‌توان تاحدودی از سر خوشبینی دانسـت چـرا که در ایـران دورهٔ رضاشـاهی به تبـع آتاتورک تلاش‌هایی داشـت صورت می‌گرفت تا خط فارسی را هم مثل آن سـامان دسـتخوش نابسـامانی کنند، و حلقهٔ ارتباطی ایران را نیز با پیشـینهٔ درخشـان ادبی، هنری و تاریخی‌اش از میان بردارند؛ اما خوشـبختانه مقاومت نسل فرهیختهٔ آن دوران مانع از این انقطاع فرهنگی شـد. کتاب‌شناسـی مقـالات مربوط به خـط و زبان[۶] گویای تلاش هر دو گـروه موافق و مخالف تغییر خط در ایران اسـت. به گمان نگارنده نقش جامعهٔ خوشنویس و علاقه‌مندان به خوشنویسـی در ممانعـت از تغییر خط در ایران پررنگ بوده است.

■ در گفت‌وگوی ششم بحث بر سر مقایسه میرزای کلهر و عمادالکتاب ادامه پیدا می‌کند:

«عمادالکتـاب بی‌آنکه چالش‌ها و راه‌حل‌های میرزای کلهر را گذرانده باشـد به همان شیوه مقید می‌ماند و مانند کلهر سیاه مشـق‌هایی می‌نویسد که در آن‌ها یک کلمه بارها پشت سر هم تکرار می‌شود، و این شیوه را چندان ادامه می‌دهد که به صورت سـبک شخصی او درمی‌آید و بعدها از طریق شاگردان نزدیکش ادامه پیدا می‌کند.

عمادالکتاب از طرف دیگر، سرمشق‌ها و رسم‌الخط‌هایی به صورت نقطه‌چین چاپ می‌کند که زمینه‌سـاز تشـبت و فراگیر شدن شیوهٔ او و کلهر می‌شود».[۷]

سالک اما معتقد است که کلهر همچون میرزا غلامرضا آثار خلاقهٔ خود را در ادامهٔ سـنت گذشته ارائه نمی‌کند، اگر چه دقیقاً معاصر میرزا غلامرضایی است که ذهنیتی مثل میرعماد دارد.

اسـتاد نیز از این اعتقاد جذاب می‌گوید که: «هنر همیشـه تابعی محض از تغییرات جامعه نیسـت، بلکه گاه خود در تغییر و تحول پیشـرفت جوامع نقش مهمی ایفا کرده اسـت. هنرمندان اصیل و پیشـتاز که تثبیت شدگی ملال‌آوری از دوران تهی شده را درک می‌کنند، دورانی از دگرگونی را آغاز می‌کنند و مصلحت مردم را که تعالی و رشد و حرکت، بنیان اصلی آن است. بیشتر و پیشتر از آنان در نظر می‌گیرند. اگر چه تغییرات زود جا نمی‌افتد و زمانی طولانی لازم است تا سلیقه‌ها با صورت‌های جدید همراه

**قطعه خط نسخ، به خط زین‌العابدین سلطانی، ۱۲۷۶ هجری.**

و هماهنگ شود، و در این میان بسا هنرمندان پیشتازی که با سختی روزگار می‌گذرانند. اسطورهٔ هنرمندانی که رنج کشیده و به حاشیه رانده شده، و در فقر و تنهایی مرده‌اند، از همین «ناهمدورانی» و ناهماهنگی با سلیقه‌های تثبیت شدهٔ عمومی می‌آید. میرزای کلهر خودش و کارش را با فن‌شناسی جدیدی که از جایی دور و غریبه آمده است، یعنی چاپ سنگی که از راه آمده و مستقر شده تا کتابت خوشنویسان را تعطیل کند هماهنگ می‌سازد. او حروف و کلمات را یک قلم و یکسره می‌نوشته و حتی در نقاط لازم معمول درنگ نمی‌کرده و یکباره و به سرعت می‌نوشته است. این‌ها همه به ملاحظهٔ چاپ سنگی بوه و سعی داشته کارش را با محدودیت‌های چاپ سنگی تطبیق دهد و مانند هر هنرمند خلاق و شایسته‌ای از محدودیت به تعالی برسد».

زمانی که سالک از جایگاه کلهر در خوشنویسی می‌پرسد، پاسخ استاد چنین است: «او آخرین خوشنویس بزرگ عصر قاجار و اولین خوشنویس بزرگ نسل بعد است. یعنی او به صورت غیرمستقیم آغازگر دوران خوشنویسی پس از خویش است. دورانی که پس از چهل سال به مدرنیته می‌انجامد».

نظر سالک هم در مورد میرزای کلهر آن است که «وی پایان آگاهانه‌ای است بر سنت خوشنویسی گذشته؛ بخاطر قالب‌هایی که انتخاب نمی‌کند و از چلیپانویسی و قطعات پاکنویس دوری می‌گزیند، و هر چه می‌نویسد عمدتاً برای چاپ است. سیاه مشق‌ها و سرمشق‌هایش هم غیررسمی‌اند.» استاد با اضافه کردن یک ویژگی دیگر بر گفته سالک صحه می‌گذارد: «امضا نکردن» که خلاف سنت رایج خوشنویسی بود.

سالک کار کلهر را مرثیه‌ای برای خوشنویسی سنتی ایران قلمداد می‌کند که پس از دوران جدیدی شروع می‌شود؛ دورانی که نام عمادالکتاب را بر پیشانی خویش دارند. نسلی که دوران طوفانی و بحرانی انقلاب مشروطیت را تجربه کرده، و نه تنها خوشنویسان، بلکه نقاشان، نویسندگان، و روشنفکران این دوران هم در این تجربه سهیم و شریکند، و عمادالکتاب خود نمونهٔ برجستهٔ این نسل است.

استاد هم حضور عمادالکتاب در این متن طپنده را اولین نمونه از هنرمندی ایرانی می‌شمارد که در تکوین و شکل‌گیری انقلابی که جامعه‌اش را زیر و رو کرده مستقیماً دخالت داشته است؛ و به همین خاطر عمادالکتاب را در زمرهٔ خوشنویسان و هنرمندانی قرار می‌دهد که درگیرودار رویارویی سنت و تجدد با مسائلی مواجه شدند که پیش از آن به این شدت ذهن و روند کار آن‌ها را مختلف و مشغول نکرده بود. در صورتی که خوشنویسان مهم و بلندآوازهٔ پیشین هر کدام از حصار امنی برخوردار بودند که در آن راحت می‌زیستند و ناچار به رویارویی با طوفان‌های ناشناخته نبودند. اما عمادالکتاب روشنفکری ناآرام و متعهد است. شخصیت او در دوره‌ای شکل می‌گیرد که ساختار اجتماعی ایران در مواجهه با بحران‌های پیاپی در حال تغییر و تحول است؛ در عین حال دورانی است پرشور و سرزنده. عمادالکتاب هم به نوعی مانند ابن مقلهٔ بیضاوی تعهد به خوشنویسی را با تعهد به جریان‌های سیاسی و اجتماعی درهم آمیخت. وی خوشنویسی را فرع بر تکالیف اجتماعی خود فرض می‌کرد و قدم در حوزه‌ای گذاشت و تجربه‌ای را آزمود که برخلاف ابن مقلح با بازگشت به هنر خود توانست از مغاک آن خلاص شود.

به این ترتیب استاد عمادالکتاب را از زمرهٔ هنرمندانی معرفی می‌کند که بعد از تمام شدن نیرو و عمری که بی‌دریغ در راه ایدئولوژی‌هایشان صرف کردند، در انتها درمی‌یابند تنها آغوش حمایتگری که می‌توانند در روزهای تنهایی و گم‌گشتگی

و بی‌پناهی به آن پناه ببرند، همان هنری است که چنان بی‌اعتنایی در حقش روا داشته بودند. عمادالکتاب هم به یمن خوشنویسی‌اش بود که از حبس رها شد و یکی از مهم‌ترین مشاغل زمانه‌اش یعنی فرمان‌نگاری دربار و معلمیِ ولیعهد را به دست آورد.

زمانی که سالک از ارتباط خوشنویسی و دیگر هنرها در دوران عمادالکتاب می‌پرسد، استاد از رابطهٔ سه گانهٔ «خوشنویسی، ادبیات و نقاشی» به محکمی یاد می‌کند و نمونه‌هایی را برمی‌شمرد، از جمله ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی از هزار و یک شب که زمینه‌ساز تصویرگری نفیسِ مجموعهٔ شش جلدی آن توسط ابوالحسن خان صنیع‌الملک شد که آخرین نسخهٔ خطی مصور سلطنتی ایران است.

در پاسخ سؤال سالک مبنی بر مقایسهٔ میزان خلاقیت هنری خوشنویسان خط نستعلیق در دوره‌های مختلف، استاد به رسم یک منحنی می‌پردازد که با میرعلی تبریزی آغاز می‌شود، از میرعماد می‌گذرد و به میرزا غلامرضای اصفهانی ختم می‌شود. اما میرزای کلهر در این منحنی جایی ندارد. بخاطر آن که او خود آغازگر منحنی دیگری است، اگر چه نه به طول و درازای منحنی قبلی، اما با چشم‌انداز جذاب و خاص خود.

استاد در بررسی وضعیت خوشنویسی معاصر طی یکصد سالهٔ اخیر روند آن را رو به تحول ارزیابی می‌کند نه رو به افول؛ اما تمرکز هنرمندان خوشنویس را بیشتر بر خط نستعلیق می‌بیند آن هم نه در بعد کتابت چرا که با روی کارآمدن حروف‌چینی این وظیفه از دوش خوشنویس تا حدود زیادی برداشته شده است، و اگر چه استادان برجسته‌ای همچون استاد امیرخانی، استاد احصایی و استاد خروش و دیگران متن‌های متعددی را نیز کتابت کرده‌اند، در عین حال چون وظیفه و سهم کتابت از خوشنویسان گرفته شده، به ناچار وجههٔ شخصی و هنری آن گسترش بیشتر پیدا می‌کند، اما در مجموع محدودتر می‌شود؛ به همین خاطر نباید خوشنویسی معاصر را به تحجر و ناتوانی متهم کرد.

■ در جلسهٔ هفتم که گفت‌وگو از تقسیم‌بندی خطوط به ایرانی و غیرایرانی به میان می‌آید استاد ابتدا از پیشینهٔ خط در قلمرو ایران زمین و اقوام قدیمی ایران سخن می‌گوید، آنگاه شباهت خط تعلیق به خطوط آرامی دوران ساسانی را بی‌اساس می‌خواند، اما مشابهت‌هایی میان انواع خطوط با ریشه‌های فنیقی را منتفی نمی‌داند.

سالک از تأثیر هنرها بر یکدیگر می‌پرسد، و استاد این تأثیر را در دوران بالندگی فرهنگی امری همیشگی می‌داند که حتی در دوران نزول فرهنگی هم به شکلی نازل وجود دارد. آنگاه استاد از پرداختن همزمان به یک یا چند هنر دیگر به موازات هنر اصلی توسط برجستگان هنر سخن به میان آورد و به عنوان مثال اغلب خوشنویسان قدیم را واجد هنر شاعری می‌شمرد.

وی هم‌چنین از منحنی و قوس و طاق در هنر ایرانی از زمان اشکانیان و ساسانیان به عنوان نشانه‌ای تکرارشونده نام برد که این نقشمایه در دوران اسلامی با ترتیب و تنوع‌های تازه در سطحی وسیع به‌کار رفت و زیرساخت هر ترکیب تازه‌ای شد؛ و از هنرهای تصویری و معماری تا شعر و ادبیات و فلسفه و جهانبینی و عرفان انتشار یافت؛ به گونه‌ای که در گنبد مینا خم ابروی یار در شعر حافظ، تا نون و لام نستعلیق، قلم‌گیری نگارگری و انحنای تیغه‌های خنجر و شمشیر تا جنبش ملایم و باوقار تیغه‌های فولادی علامت‌های مراسم عاشورا راه پیدا کرد.

سؤال بعدی سالک از حالت‌گرایی در هنرهای سنتی و بخصوص خوشنویسی بود. تعریف استاد از حالت‌گرایی و دگرگونی‌هایی است که به خاطر حالات روحی مختلف در شکل یک اثر هنری پدید می‌آید که خوشنویسی را هم از چنین ملاحظاتی خالی نمی‌داند.

وی معتقد است نه تنها حالات گذرا، بلکه حال کلی یک هنرمند در وایت او از جهان و معنای آن بسیار پراهمیت و آشکار است. در کنار این حال کلی که از سبک و شیوهٔ کار هنرمند حکایت می‌کند، به طور قطع حالتی و حسی در برخی کارها هست که در آثار دیگر او به این شدت و وضوح وجود ندارد. به نظر استاد تفاوت جایگاه هنرمندان در کوچکی و بزرگی جهان و آفاق معنوی آن‌هاست. تفاوت در مساحت و حد و حدود نبوغ و شعور ایشان است. تفاوت در جهان‌بینی و حال هنرمند است؛ و اگر کسی درست نگاه کند می‌تواند دریابد که مثلاً حال میرعماد در لحظهٔ نوشتن فلان قطعه چگونه بوده است. او که حداقلِ کارش بسیار بالاتر از حداکثر تمامی همگنان و بیشتر خوشنویسان نستعلیق در این چهار صد سال اخیر است؛ و این تشخیص نیاز به تخصص و شم قوی و جست و جوی بسیار دارد.

■ در مصاحبهٔ هشتمِ سؤال از ابزار و قالب‌های خوشنویسی است و این که مشخصاً «نقاشی ـ خط» را می‌توان از مقولهٔ خوشنویسی محسوب نمود یا خیر.

پاسخ استاد معطوف است به تعریف خوشنویسی. وی معتقد است: «در جوار نگارش با قلم نی و مرکب بر روی یک صفحه که تعریف معمول و مرسوم خوشنویسی است، همیشه شاخه‌ها و شعبه‌های متعددی وجود داشته و دارد که از متن اصلی خوشنویسی جدا نبوده است. مثل طغرانویسی، کتیبه‌نویسی، رنگه‌نویسی و انواع تفنن‌های نقاشانه‌ای که در عالم خوشنویسی راه پیدا کرده است. «برگردان خوشنویسی» که شامل همهٔ

کتیبه‌هـا، حکاکی‌ها، حجاری‌هـا، بافته‌ها و آثار حاصـل قلم‌مو می‌شود، همه نمونه‌های بسـیار قابل توجهی از خوشنویسی‌اند؛ اما طرح اصلی و اولیه از خوشنویسـی است و بقیه کار اجرایی از نقاش و حکاک و...، بنابراین اگر بخواهیم به همان تعریف ساده و مستقیم از خوشنویسی اکتفا کنیم، ناچار بسیاری از نمونه‌های درخشان خوشنویسی برگردانده شده را باید حذف کنیم.

از طرف دیگر هر مطلبی که با قلم نی روی کاغذ بنویسـند را نبایـد خوشنویسـی عربـی و ایرانی بـه حسـاب آورد. مثل شـکل‌های تزیینی که چینیان مسـلمان با قلم نـی روی کاغذ پدید می‌آورده‌اند».

اسـتاد «نقاشـی ـ خط» را همچون نقاشی مکتب سقاخانه بازتـاب بحران هویتی می‌داند کـه در هنر معاصر ما بوجود آمد: «نقاشـان و خوشنویسان ما سـعی فراوان کردند تا از مسیرهای ظاهراً متفاوت راهی را پیدا کنند که بشـود مدرنیسم انکارکنندهٔ سـنت و گذشته را با هنر سـنتی و قدیمی همراه و هماهنگ و ادغام کنند.»

وی سپس بعضی از خوشنویسان سنتی را به عنوان پیشگام این حرکت معرفی می‌کند:

احصایـی، افجه‌ای، رسـولی و این اواخر جباری؛ کسـانی که بدون رها کردن «سـرِ زلف خط» توانسـتند نمونه‌های قابل تحسین و ماندگاری در کارنامه خود ثبت کنند. هر چند احصایی و جباری تا مرز از هم پاشیدن بنیان خوشنویسی هم پیش رفتند، اما در نهایت به اصل وفادار ماندند.

اسـتاد از فراموش شـدن «محمدرضا صابر فیوضی» ابراز تأسـف می‌کند که به عنوان هنرمندی غریزی و تا به مرز وادی جنون و عاشـقی و فناء فی‌الله رسیده می‌بایسـت بیشتر و بهتر معرفی و شناخته می‌شد.

علی‌رغـم هنرمندانـی که «پوسـت را برداشـتند و مغز را بگذاشتند»، استاد معتقد است در مجموع ورق‌های ماندگار، پرمعنا و زیبایـی از دفتر هنرهای معاصر ایران به نقاشـی ـ خط تعلق دارد. اما سالک به اطلاق آثار این وادی به نوعی از خوشنویسی تن نمی‌دهد و آن‌هـا را به خاطر نوع اجرا و ابزار پدیدآورنده، در زمرهٔ آثار نقاشـی قرار می‌دهد. همان‌گونه که اسـتفادهٔ صرف از رنگ را باعث ورود خوشنویسی به محدودهٔ نقاشی نمی‌داند.

اما اسـتاد این اختلاف را تنها بر سـر نام و عنوان می‌داند و معتقد اسـت گذشت زمان همه چیز را حل می‌کند؛ این هنر هم چه با عنوان «خط ـ نقاشـی» یا «نقاشـی ـ خط» یا هر عنوان دیگر برای خود اصالت پیدا خواهد کرد. در نهایت این که مطرح کردن مقولهٔ انحراف در هنر خوشنویسـی برای این هنر توهمی بیش نیست.

اسـتاد در پاسـخ سـالک در مورد نقـش فرم‌هـا در ایجاد قالب‌های خوشنویسـی، خطـوط جدید را دنبالـهٔ تحولی که در درازمدت شـکل گرفته‌اند، معرفی می‌کنـد و باور ندارد که هیچ خوشنویسـی به تنهایی خطی را اختراع کرده باشد؛ و قصه‌های ابن مقله و میرعلی تبریزی و مرتضی قلی‌خان شـاملو را چندان جدی نمی‌گیرد؛ و جایگاه ایشان را به عنوان پیرایشگران پیشتاز معتبر می‌شناسـد؛ و تنها ملک محمد قزوینی را مبدع نوعی خط تزیینی به‌حسـاب می‌آورد، و در دوران معاصر هم از خط ابداعی آقای عجمی با نام «معلّی» که کاربرد گسترده‌ای هم پیدا کرده به‌عنوان خط ابداعیِ توسط یک فرد نام می‌برد.

بنابراین معمولاً در عالم هنر خوشنویسی مثل سایر هنرهای سـنتی هر تغییری در طول زمان حادث می‌شـود و موتاسیون با خلق الساعه‌ای وجود ندارد. تولدها مدت طولانی دارند، همان‌طور که احتضارها هم به طول می‌انجامد.

سـالک در ادامه نظریهٔ برخی را که خط شکسته نستعلیق را نتیجهٔ تندنویسی نستعلیق دانسته‌اند سهل‌انگارانه می‌شمارد و آن را جفا به ارزش‌های خط شکسته می‌داند و معتقد است علاوه بر ضرورت تندنویسـی عوامل دیگری هم در پیدایش خط شکسته دخیل بوده‌اند که عبارت‌اند از:

۱. تعامل انواع هنرها در یک دوران
۲. ایجاد هماهنگی در شکل و محتوا
۳. نیاز به رهایی از قیود و شکستن قالب‌های رایج

اسـتاد نیز ضمن تأکید بر ظرافت و دل‌انگیزی خط شکسته و مناسـبش برای دفاتر جُنگ و بیاض شعر، نامه‌ها و اخوانیات، به یک نکتهٔ اساسی در مورد این خط اشاره می‌کند و آن این که در وضع خط شکستهٔ نستعلیق از آغاز اصولاً «ظرافت و ریزی» مد نظر بوده است.

همچون نوعی زمزمه در ذکر و عبارت. شیوه‌ای که شاگردان مستقیم قلهٔ این خط، درویش عبدالمجید طالقانی هم به پیروی از اسـتاد خویش ادامه دادند. اما میرزا غلامرضا و سـید گلستانه بـا جلی‌نویسـی این خـط آن را از هدفش دور کردنـد؛ چرا که زیبایی‌شناسی ریزاندیشـیده شدهٔ آن در این قالب‌های درشت و جلی جا نمی‌افتد.

در ادامهٔ بحث سالک از میزان نو بودن قالب‌های بکار گرفته شـده در خوشنویسی معاصر می‌پرسـد و استاد همهٔ این قالب‌ها را مسـبوق به سـابقه نمی‌داند و معتقد است حداقل در نقاشی ـ خط و خطوط تزیینی و تفننی جسـت‌وجوهای تازه بر قالب‌های سابق چیزهای زیادی افزوده است که البته این افزایش در همه جا یکسان نیست؛ مثلاً در کتابت تغییر چندانی به‌وجود نیامده اما در مقابل شکسته‌نویسـی بسیار تفاوت کرده است، و در مجموع خوشنویسـی از مصرفی بودن گسـترده‌اش در شکل کتابت به شدت تقلیل یافته و مشخص‌تر و هنری‌تر شده است. این هنر با

سابقهٔ هزار و چهارصد ساله‌اش نباید خم می‌شد و می‌شکست، بلکه باید تحمل می‌کرد، که کرد، و همین در حاشیه ماندنش هم غنیمت است.

■ در جلسه نهم گفت و گو، سالک از حرکت‌های اساسی خوشنویسی معاصر می‌پرسد، و استاد در پاسخ تشکیل انجمن خوشنویسان و تشکیل شعب متعدد آن در شهرستان‌ها در دوران مدیریت استاد امیرخانی و افزایش باورنکردنی کمیت هنرجویان این رشته و انتشار آثار این حوزه را به‌عنوان حرکت‌های اساسی و تأثیرگذارترین کوشش‌ها در خوشنویسی معاصر نام می‌برد. اما از آسیب‌های این دوران هم بر این مورد انگشت می‌گذارد که «این نسل مشتاق تنها نوشتند و نوشتند و از حیث پشتوانهٔ نظری و تحلیلی خودشان را خوب تغذیه نکردند. به همین دلیل تقریباً هیچ متن تاریخی یا نقد و بررسی علمی پدید نیامد و خوشنویسان این نسل بی‌آن که صاحب وقوف انتقادی و تحلیلی مفید و یاری رساننده‌ای بشوند، سعی کردند با کار متمادی و فراوان این نقیصه را جبران کنند که در واقع این جبران آن نبود»

استاد معتقد است کیفیت خوشنویسی معاصر به خاطر گزینش شیوه‌ای واحد و افراط و تعصب در حفظ آن و رویارویی و طرد و انکار دریچه‌های تازه‌ای مانند «نقاشی ـ خط» در دایره‌ای یکنواخت چرخید و هزاران اثر مشابه و یکنواخت پدید آورد. حمایت دولتی پس از انقلاب هم به ارتقای کیفیت خوشنویسی کمک چندانی نکرد و هر کاری که شد در زمینهٔ کمیت بود.

استاد پس از نقش خوشنویسی معاصر می‌گوید: «اگر خوشنویسی معاصر نمی‌تواند همهٔ وجوه مسائل و مصائب و شادی‌های زمانهٔ ما را بیان کند حداقل می‌تواند ما را به گذشتهٔ در حال دورشدنی که در حال فراموش شدن نیز هست متصل کند، و این سهم و ارزش کمی نیست.

شاید گذشته و خاطرهٔ قومی و هویت قدیمی ما از این راه به سرعت و به دقت بازسازی و زنده نشود، اما چه باک، چون خاطره مکرر می‌شود و تجدید یاد آن دوران، مالامال از لطف بی‌حد است، و آن غنا و تعالی بی‌نظیر معنای امروز ما را افزون می‌کند».

استاد میان خوشنویسی معاصر ایران و هنر جهان رابطه و نسبت چندانی نمی‌یابد:

«هنر جهانی همیشه از خطاطی چینی و ژاپنی استقبال کرده و صدها کتاب در این باب چاپ کرده، اما دربارهٔ خوشنویسی اسلامی اغلب ساکت مانده است. در کتاب‌های تاریخ هنرشان هم اگر قطعه خطی را بیاورند معمولاً چپ و راست و برعکس چاپ می‌کنند. خوشنویسی گویا مخاطبانشان را تنها در میان اهالی خود سراغ می‌کند؛ اما آن نوعی از خوشنویسی که طی چهار دههٔ اخیر تا حدودی از آن استقبال شده «نقاشی ـ خط» بود، به‌خصوص در نمونه‌هایی که بیشتر به انتزاع نزدیک شده بود، مانند آثار زنده رودی و احصابی».

آخرین پرسش سالک در آخرین نشست، به آیندهٔ خوشنویسی اختصاص داشت، و پاسخ استاد باز هم جذاب و شنیدنی: «خوشنویسی راهی ندارد جز تجدید حیات مداوم، کار خلاقهٔ درست و تعمق در حاصلی که بوجود می‌آورد. فقط با تقلید نمی‌توان یک خاطره را تجلیل کرد، چون پس از گذشت مدتی تبدیل به اداگرایی محض می‌شود.

بسیاری از خوشنویسان سنتی ما چنان وابسته و دلبستهٔ الگوهای قدیمی‌شان هستند که در هر گفت و گو و چون و چرایی را می‌بندند و هزاران خوشنویس جوان ما خوشنویسی می‌کنند بی‌آن که مباحث نظری آن را دنبال کنند. شاید اگر این افق بازتر شود، نسل تازه‌ای با مترها و معیارهای تازه از راه برسد که نه تنها خواهد توانست از پنجرهٔ نیمه باز اطاقش جهان را تماشا کند، بلکه قدم در آن خواهد گذاشت و کمک خواهد کرد تا گذشتهٔ خوشنویسی معاصر ما را با نگاهی پست مدرنیستی به حال و آینده متصل شود و از حوزهٔ صنایع دستی به حوزهٔ هنر زنده و جاندار معاصر ارتقا یابد و این زایش بی‌انقطاع هزار و چهار صد ساله تداوم پیدا کند.»

در پایان این معرفی یکبار دیگر تلاش آقای علیرضا هاشمی‌نژاد را قدر می‌نهیم که به‌عنوان سالک مسیر چیستی خوشنویسی سراغ استادی راه بلد را گرفت و آنچه آموخت را از تریبون نشر به سایر افراد نسل خویش و آینده رساند و در حقیقت سرور حافظ لسان الغیب را بکار بست که:

به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم
که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

**پانوشت‌ها:**

۱. رادمنش، عطاملک. «خط: پیدایش و پیشینهٔ آن و نخبگان خوشنویسی»، فرهنگ اصفهان شماره ۲۷ و ۲۸، بهار و تابستان ۱۳۸۳، ص ۱۴۳ و ۱۴۴.

۲. اولین همایش بین‌المللی خوشنویسی، و نخستین جشنوارهٔ خوشنویسی جهان اسلام.

۳. مجلهٔ چلیپا.

۴. مثلاً در ص ۱۶۳ کلمهٔ «ما» از مصراع دوم این بیت ساقط است:
پادشاه ممالک خطیم صفحهٔ مشق ما قلمرو ماست

۵. کتاب‌شناسی زبان و خط، اثر محمد گلبن.

۶. این رسم المشق را نخستین رسم‌المشق چاپی فارسی دانسته‌اند که با الگوبرداری از رسم‌المشق‌های غربی طراحی شده بود.