

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Islamic Calligraphy, a Symbol of Resistance to the
Process of Westernization
(Based on the Theory of Postcolonial Studies)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقاله پژوهشی

خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی شدن
(با تکیه بر نظریه مطالعات پسااستعماری)

حجت امانی^{۱*}، حسن بلخاری قهپی^۲، صداقت جباری کلخوران^۳

۱. دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، ایران.

۲. استاد، دکتری مطالعات اسلامی، فلسفه هنر، دانشگاه تهران، ایران.

۳. استاد، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۷/۰۱

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۸

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۶/۲۹

چکیده

بیان مسئله: تقابل با غرب راه نفوذ استعمار را در جوامع اسلامی فراهم آورد و با تغییر در بافت گفتمانی ساختار نظام سنتی و اجتماعی، موجب بحران و تحولات عمیقی در تمامی عرصه‌ها از جمله فرهنگ و هنر اسلامی شد. با غربی‌شدن آموزش هنر و پیشرفت و فناوری در صنایع مختلف، هنرهای کتاب‌آرایی سنتی از رونق افتاد؛ شیوه‌های غربی جایگزین هنرهای سنتی شد و آن‌ها را «به حاشیه برد». با شکل‌گیری مطالعات پسااستعماری و ارائه خوانش «مقاومت» در برابر قدرت در اشکال استعماری، همچنین نفی آکادمیسم غربی از جانب برخی هنرمندان پیشرو غربی، مشروعیت اصول و زیبایی‌شناسی غربی به‌عنوان معیار با چالش مواجه شد. بدین ترتیب، هنرمندان اسلامی برای یافتن هویت خود، رهایی از پیامدهای استعمار و بازتولید فرهنگ بومی، دوباره به خوشنویسی به‌عنوان سمبل مقاومت و عنصری زاینده از بطن تمدن اسلامی رجوع کردند. **روش پژوهش:** پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از مطالعات پسااستعماری و روش توصیفی-تحلیلی، علل مقاومت خوشنویسی اسلامی در برابر روند غربی‌شدن را بررسی کرده است. **هدف پژوهش:** هدف پژوهش حاضر بازشناسی عوامل مصون‌ماندن خوشنویسی اسلامی در برابر استعمار است.

نتیجه‌گیری: پژوهش حاضر، در خصوص علل مقاومت خوشنویسی اسلامی در برابر روند غربی‌شدن، دو عامل عمده و اساسی را مؤثر می‌داند: نخست، شرایط اجتماعی و جستجوی هویت حاصل از نگاه پسااستعماری که با بازگشت به خود و نظریه مقاومت سنت خوشنویسی را از اندیشه‌های استعمار و امپریالیسم فرهنگی مصون نگه داشته است. دیگری، ماهیت و قابلیت‌های خلاقانه خوشنویسی است. خوشنویسی، در «پیوند خوردگی» با کلام الهی، خاصیت تجریدی در ماهیت و عینیت دارد، با گنجینه حکمت، ادبیات و علوم انسانی آمیخته، با سایر هنرهای اسلامی تطبیق‌پذیر است و نحوه تعلیم و تعلم آن عمیقاً ریشه در سنت‌ها و عرفان اسلامی دارد. خوشنویسی اسلامی در دوران معاصر نیز، تا زمانی که از جنبه‌های خلاقانه‌اش بهره‌برداری شود و در عین حال نسبت خردانگارانه با آموزه‌های سنت خود داشته باشد، اصالت و هویت خود را حفظ می‌کند و حیات آن نیز استمرار می‌یابد.

واژگان کلیدی: خوشنویسی، مقاومت، جهانی‌شدن، اسلامی، پسااستعماری.

مقدمه و بیان مسئله

مواجهه با غرب را که در آخرین سال‌های قرن ۱۸ م. رخ داد می‌توان سرآغاز نهادینه‌شدن مدرنیته در جهان اسلام دانست و «نفوذ استعمار» از نتایج رویارویی و تقابل دو گفتمان سنتی و مدرن در جوامع اسلامی است. جوامع اسلامی بعد از مدرنیته دوره‌های پرفرازونشیبی را در عرصه‌های مختلف از سر گذراندند و با بحران‌ها و تحولات عمیقی در بافت گفتمانی ساختار نظام سنتی و اجتماعی روبه‌رو شدند. فرهنگ و هنرهای سنتی نیز با پیدایش مدارس و آکادمی‌های هنر پیرو روش غربی دچار بحران و دگرگونی شدند (Naef, 2003, 171). از یک سو، پیشرفت‌های صنعتی در تولید هنرهای سنتی، از جمله رواج چاپ دستی در استانبول به‌عنوان پایتخت امپراتوری عثمانی (مرکز حکومت اسلامی)، و از سوی دیگر تمایل حلقه‌های درباریان به هنرهای غربی نگارگری و هنرهای سنتی را از رونق انداخت و رو به زوال برد؛ اما خوشنویسی و نسخه‌نگاری، گرچه بخشی از حیات خود را از دست دادند، به روند خود ادامه دادند (Ali, 1997, 178). این پژوهش به دنبال پاسخ به این مسئله است که، با وجود ظهور جنبش‌های هنری مدرن در جوامع اسلامی، و نیز گسترش آموزش هنر بر اساس شیوه‌های غربی، خوشنویسی اسلامی چگونه توانسته است خود را مصون نگه دارد؟ بازآیی خوشنویسی در دوران معاصر و محفوظ‌ماندن اصالت خوشنویسی در برابر روند غربی‌شدن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و لازم است دلایل آن را، با هدف شناسایی قابلیت‌های هنرهای سنتی و بومی در دوران معاصر، مورد بررسی قرار داد.

پیشینه پژوهش

پژوهشگران جوامع اسلامی و غربی از جنبه‌های مختلف درباره خوشنویسی اسلامی پژوهش کرده‌اند، اما این کار تا کنون از دیدگاه مطالعات پسااستعماری صورت نگرفته، موردی که پژوهش حاضر درصدد انجام آن است؛ از این رو، این مقاله بدیع به نظر می‌رسد. پژوهش‌های «سیلویا نف»^۱ درباره خوشنویسی اسلامی بیشتر بر هنرهای تجسمی معاصر عرب متمرکز است و در کنار سایر هنرها به خوشنویسی معاصر، به‌عنوان نماد نوآوری هنرمندان اسلامی در هنر معاصر، پرداخته است. او در مقاله‌ای با عنوان «بازکشف هنر اسلامی» (Naef, 2003) به مسئله احیای هنر خوشنویسی در دوران معاصر می‌پردازد؛ به اعتقاد او این پدیده موقتی است و، به‌منظور نوآوری در سنتی فراموش‌شده، به‌دست هنرمندان در هنر معاصر عرب ظهور کرده و با هنر غرب سازگار شده است. اما پژوهش حاضر به مقاومت خوشنویسی

در برابر غربی‌شدن و قابلیت‌های این هنر توجه دارد. دیگر پژوهش مربوط به خوشنویسی (از حیث تاریخ‌نگاری و مستندنگاری) اثر شیلابلیر با عنوان «خوشنویسی اسلامی» (Blair, 2006) است که به سیر تحول و تطور خوشنویسی اسلامی در سرزمین‌های اسلامی و همچنین گرایش‌های نوین خوشنویسی پرداخته و به علل محفوظ‌ماندن خوشنویسی اسلامی در برابر روند غربی‌شدن اشاره‌ای نکرده است. حبیب‌الله فضایی در «اطلس خط: تحقیق در خطوط اسلامی» (فضایی، ۱۳۹۲) بیشتر به معرفی و شناسایی انواع خطوط و تاریخچه تحول و تطور آن‌ها پرداخته و وارد مباحث دیگری نشده است. رهیافت پدیدارشناختی «آنه‌ماری شیمل»^۲ در «خوشنویسی و فرهنگ اسلامی» (شیمل، ۱۳۸۹) در نفوذ به لایه‌های پنهان آثار خوشنویسی و تبیین اهمیت و منزلت آن‌ها به‌خوبی عمل کرده، اما او به نحوه مقاومت و دلایل تداوم حیات خوشنویسی در تمدن اسلامی نپرداخته است. آثار سید حسین نصر در باب خوشنویسی اسلامی (مثلاً نصر، ۱۳۷۵) عمدتاً از منظر عرفان و تصوف به مبحث خوشنویسی اسلامی می‌نگرند و به جنبه‌های روحانی آن توجه دارند؛ این گرچه می‌تواند از دلایل مقاومت خوشنویسی اسلامی در برابر غربی‌شدن باشد، اما جنبه‌های دیگر مسئله، به‌ویژه استقامت در برابر نفوذ استعمار، که در این پژوهش بررسی می‌شود، در مد نظر نصر نبوده است.

مبانی نظری

• تعریف مفاهیم کلیدی

«خوشنویسی اسلامی»: از دو واژه «خوشنویسی» و «اسلامی» در کنار یکدیگر تشکیل شده است که مراد از به‌کارگیری آن در این پژوهش به‌اختصار بیان می‌شود. خوشنویسی، به نقل از تعریف شیلابلیر، یعنی خطی که نگارنده‌اش قصد دارد تأثیری زیبایی‌شناختی در بیننده ایجاد کند، نوشتاری که نه‌تنها به‌واسطه محتوای معنادارش پیامی را منتقل می‌کند، بلکه از طریق نمود ظاهری‌اش نیز سخن می‌گوید. در قیاس با علم زبان‌شناسی، خوشنویسی برای نوشتار همچون فصاحت است برای گفتار. بدین معنا، خوشنویسی متضاد بدخطی^۳ است (Blair, 2006, 14). واژه «اسلامی» در اینجا موضوعات وابسته به فرهنگ یا تمدن‌های زیر نفوذ دین اسلام را نیز دربرمی‌گیرد؛ منظور فرهنگ پرورده در سرزمین‌هایی است که اسلام حضوری عمده در آن‌ها داشته است؛ بنابراین اصطلاح «خوشنویسی اسلامی» در اینجا یعنی زیبانگاری (خوشنویسی) و انواعی از آن که در بستر فرهنگ و تمدن اسلامی رشد کرده و تا به امروز ادامه یافته‌اند و ارتباطشان با این فرهنگ قطع نشده است.

• نظریه و مطالعات پسااستعماری

پسااستعمارگرایی، همانند بسیاری نظریه‌های معرفت‌شناختی دیگر، فاقد معنایی شفاف و واحد است. ناپیوستگی و عدم توافق درباره اهداف، روش‌ها و دستاوردهای سیاسی پسااستعمارگرایی، که برخی منتقدان نقصان بزرگ این نظریه به شمارش می‌آورند و عده‌ای دیگر، از جمله «هومی بابا»^۴، آن را نقطه‌قوت این نظریه می‌دانند، از پسااستعمارگرایی نظریه‌ای آشفته و متغیر ساخته است. این واقعیت از همان ابتدا و با در نظر گرفتن خود واژه «پسااستعماری» و دو قسمت مجزای آن خودنمایی می‌کند: «پسا-» و «استعماری».

پیشوند «پسا» به معنای «بعد از» نیست، بلکه بیانگر «پس از آغاز» یا «در آستانه» است. «برخی از نظریه‌پردازان، اصطلاح پسااستعماری را همانند پسااستعمارگرایی و پسامدرنیسم بدون خط تیره می‌نویسند و برخی دیگر بر لزوم استفاده از خط تیره میان «پسا» و «استعماری» تأکید می‌ورزند. نظریه‌پردازان حامی استفاده از خط تیره بر این باورند که این اصطلاح باید بر وضعیتی از آگاهی دلالت کند که یکسره با آگاهی مربوط به دوره متقدم آن متفاوت است و خط تیره پس از پیشوند به تحقق این مهم یاری می‌رساند» (موسوی و درودی، ۱۳۹۱، ۱۷).

برخی اصطلاح پسااستعماری (کلونیالیسم) را با امپریالیسم هم‌معنا می‌دانند، ولی ادوارد سعید میان امپریالیسم و کلونیالیسم تمایز قائل می‌شود. در نگاه او امپریالیسم به «عملکرد، نظریه و رفتار و رویکرد و مرکز و مقرّ مسلطی اشاره دارد که به خطه وسیعی حکومت می‌کند و کلونیالیسم، که همواره در نتیجه امپریالیسم رخ می‌دهد، به معنای فروکاستن قدرت و استقرار در این خطه وسیع است» (سعید، ۱۳۹۰، ۶۴).

• نظریه و نقد پسااستعماری

نظریه و نقد پسااستعماری بیش از هر چیز به تحلیل گفتمان استعماری و به چالش کشیدن سوژه امپریالیستی و هژمونی انسان غربی مربوط می‌شود. نقد پسااستعماری درصدد آشکارسازی این نکته است که سلطه اقتصادی و سیاسی، که از عناصر کلیدی امپریالیسم و استعمار در قرون هجدهم و نوزدهم بود، همواره با صورت‌بندی و تکوین گفتمان‌هایی همراه بوده است که در آن‌ها «غیریت» مردمان آسیا و آفریقا، به‌عنوان هویتی مستقل، نفی می‌شد؛ این مردم از بعد فرهنگی نیز استعمار می‌شدند و در این ضمن برتری فرهنگی و اخلاقی قدرت‌های اروپایی همواره بدون کمترین تردید یا پرده‌پوشی مورد تأیید و تأکید قرار می‌گرفت (بوین و رطانسی، به نقل از: انصاری و درودی، ۱۳۹۳، ۴). هرچند بسیاری افراد در این باره

مطالبی نوشته‌اند، اما با مطالعات ادوارد سعید، به‌ویژه پس از کتاب «شرق‌شناسی» او، بود که از دهه ۱۹۸۰ م. این موضوعات وارد دنیای آکادمیک اروپا و آمریکا شد و مورد بحث قرار گرفت. مبنای کار وی مقاومتی است که در مقابل دیگرستیزی غرب شکل می‌گیرد. سعید استدلال می‌کند که هرگونه حاشیه‌سازی به مقاومت می‌انجامد. مقاومت‌گرایی اسلامی به این معناست که گروه‌های مختلف اسلامی درصدد آن برمی‌آیند تا از حاشیه به‌سوی مرکز تغییر مکان دهند و وارد متن شوند. به همین قیاس می‌توان گفت، با ورود مدرنیته به حوزه خوشنویسی و رونق‌یافتن نقاشی به شیوه‌های غربی، خوشنویسی در مسیر حاشیه قرار گرفت، اما پس از چندی توانست با مقاومت نه‌تنها از انحطاط‌رهایی یابد بلکه در برخی موارد شکوفا شود و توسعه یابد.

• مقاومت

در مطالعات پسااستعماری، مقاومت انگیزشی است در برابر فرهنگ غرب؛ به بیان دیگر، پایداری و ایستادگی در برابر جنبه‌های گوناگون میراث فرهنگی استعمارگران است که در قالب اندیشه‌ها و نظریه‌های مختلف فرهنگ و هنر جوامع غیرغربی را هدف قرار می‌دهند: «از جمله انگیزه‌های اساسی در مطالعات پسا-استعماری ارائه خوانشی مقاومت‌آمیز در برابر قدرت در اشکال استعماری، نواستعماری، پدرسالارانه، گفتمانی و مادی آن برای برهم‌زدن شناخت‌شناسی این قدرت، دعاوی حقیقت و راهبردهای بازنمایی آن است؛ به عبارت دیگر، نظریه پسا-استعماری تجربه‌های سرکوب مقاومت، نژاد، جنسیت، بازنمایی، تفاوت، آوارگی و مهاجرت را در نسبت با گفتمان‌های تاریخی، فلسفی، علمی و زبان‌شناختی غرب می‌کاود» (سردار و ون لون، به نقل از: مظفری، اسدیان و شریفی، ۱۳۹۶، ۲۴).

هویت‌گرایی اسلامی و بومی باعث شکل‌گیری نظام چندمرکزی شد و مشروعیت گفتمانی غرب را با چالش روبه‌رو کرد. ادوارد سعید بر این باور بود که نباید با اصول و مبانی غرب به مقابله با شرق‌شناسی پرداخت؛ بلکه باید، با تأکید بر ارزش‌های جهان‌شمولی همچون آزادی، یکتاپرستی، نفی ظلم و تبعیض، عدالت‌گرایی، عقلانیت، صلح‌جویی، حقوق بشر و کرامت انسانی، که ریشه در جهان‌بینی اسلامی دارند، در برابر اندیشه شرق‌شناسی مقاومت کرد؛ بنابراین، با توجه به اینکه ریشه این ایده‌های جهان‌شمول در فرهنگ اسلامی است، کشورهای اسلامی از طریق تأکید بر این ایده‌های جهان‌شمول به‌نوعی به مقابله با گفتمان شرق‌شناسی پرداختند و از این طریق توانستند برای خود هویتی مستقل بر مبنای فرهنگ اسلامی ایجاد کنند (مختاری و دهقانی، ۱۳۹۴، ۸۹).

بر اساس این بررسی مختصر می‌توان گفت، به‌رغم تفاوت‌های حاکم در میان متفکران این حوزه، آنچه محل توافق

زودتر از سایر مناطق جهان اسلام در معرض مستقیم غرب قرار گرفته بودند، غرب‌گرایی به سرعت آغاز شد و هنرمندان مدرن اسلامی را درگیر از خودبیگانگی و ایجاد گسست و فاصله از ریشه‌های میراث و تمدنشان کرد. بدین ترتیب، مراکز مهم در حوزه عرب با اشکال هنری غربی سازگار شدند و آکادمی‌ها و مدارس هنری (با شیوه‌های غربی) در این نواحی دایر شدند؛ از جمله «فرهنگستان هنرهای زیبای لبنان»^۶ در سال ۱۹۳۷ و «مهد الفنون الجميله عراق» در سال ۱۹۴۱ فعالیت خود را آغاز کردند. ناگفته نماند که قبل از تأسیس این مراکز بورسیه‌های تحصیلی به کشورهای اروپایی برای جوانان فراهم شده بود و برخی از این جوانان در این مراکز به کار گرفته شده بودند. این تغییرات نهادی نشانگر پذیرش و سازگاری با روش غربی در تولید، تدریس و تصور هنر است (Naef, 2003, 165). گرچه شرایط در «جهان عرب» (به معنای امروزی‌اش) با استانبول، به‌عنوان مرکز امپراتوری عثمانی و ایران از حیث زیرساخت‌های لازم برای تولیدات هنری در سطح بالا متفاوت بود. به‌طور کلی می‌توان گفت که توسعه هنر مدرن در جهان اسلام در همه کشورهای اسلامی فارغ از زمان تقریباً به شکلی یکسان صورت گرفت. افزون بر این، تقویت روابط اقتصادی، سیاسی و نظامی با غرب به تسلط فیزیکی و فرهنگی آن‌ها انجامید و در نهایت باعث از دست دادن اعتماد به نفس و احساس حقارت در هنرمندان اسلامی نسبت به میراث نیاکان خود شد. به عبارت دیگر، جوامع اسلامی دچار استعمارزدگی شده بودند و این مسئله موجب از رونق افتادن هنرهای سنتی و به حاشیه رفتن آن هنرها در جهان اسلام شد؛ هرچند به‌طور متناقضی در این شرایط خوشنویسی اسلامی دچار رکود نشد، آن هم در حالی که سایر هنرهای کتاب‌آرایی، مانند تصویرسازی، تجلید و صحافی، به سمت زوال رفتند. چنانکه خواهیم دید، خوشنویسی به چند دلیل، از جمله ارتباط درونی و ذاتی آن با نسخه‌برداری از قرآن کریم، کرامت و اصالت خود را حفظ کرد و این نکته می‌توانست اولین بصیرت هنری در جهان اسلام به شمار آید.

بیداری فرهنگی در جهان اسلام

پس از جنگ جهانی دوم که استعمارگری غربی در غرب آسیا (خاورمیانه) عقب نشست، در عرصه هنرهای تجسمی فضایی ایجاد شد که هنرمندان غربی با دست‌یافتن به تجارب جدید تجسمی، ضمن نفی آموزش‌های آکادمیک غربی شیوه‌های خود را با عناصر و اشکال الهام‌بخش از سنت‌های هنری جهان اسلام توسعه و اعتلا دادند؛ از این جمله «هانری ماتیس»^۷ بود که هنر خود را مدیون شرق می‌دانست و پس از دیدار از نمایشگاه هنر اسلامی، که در سال ۱۹۱۰ در مونیخ برگزار

نظریه‌پردازان و منتقدان پسااستعماری است ارزشیابی مجدد رابطه‌ای سنتی و تأکید بر علم بومی در برابر علم استعماری است، علمی که در طول تاریخ استعمارگری به‌مثابه ابزاری مهم در خدمت سیاست‌های استعماری بوده است. همه متفکران مطالعات پسااستعماری به موضوعاتی مانند ظلم و ستم استعماری و نواستعماری، مقاومت در برابر استعمار، هویت استعمارگر و استعمارشده و الگوهای تعامل بین این هویت‌ها، مهاجرت پس از استعمار به کلان‌شهرها، مبادلات فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده، و پیامدهای اختلاط فرهنگی می‌پردازند. علاوه بر این، موضوعات نژاد و قومیت، زبان، جنسیت، هویت، طبقه، و بیش از همه قدرت، کانون این مباحث است. از این رو توجه به هنرهای سنتی، به‌ویژه خوشنویسی، از جمله به‌دلیل مقاومت آن در برابر فرهنگ استعمارگر در جوامع اسلامی، از نگاه مطالعات پسااستعماری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله مبتنی بر معیارهای روش توصیفی-تحلیلی است. در این‌گونه پژوهش‌ها، علاوه بر بررسی «وضع موجود»، به تبیین «صفات و ویژگی‌های آن» می‌پردازند و سپس به «تشریح و تبیین» چگونگی و چرایی آن وضعیت مبادرت می‌کنند. در واقع پژوهش حاضر به دنبال چرایی مقاومت خوشنویسی اسلامی در برابر روند غربی شدن است. داده‌ها بر اساس مطالعات اسنادی گردآوری شده‌اند و سپس با معیارهای نظریه پسااستعماری ادوارد سعید و هومی بابا مورد توصیف و تحلیل قرار گرفته‌اند. روشمندی (متدولوژی): در تجزیه و تحلیل یافته‌های این پژوهش از روش کیفی استفاده شده است. راهبرد در روش کیفی اغلب از طریق تحلیل استقرایی است و از مشاهده‌های خاص به سوی مشاهده‌های کلی حرکت می‌کند.

روند غرب‌گرایی هنر در جوامع اسلامی

رویارویی دو گفتمان سنتی و مدرن در اواخر قرن ۱۸ م. راه را برای نفوذ استعمار در جوامع اسلامی فراهم کرد و شرایطی را به وجود آورد که زمینه‌ساز پیدایش مدارس و آکادمی‌های هنر به‌عنوان اولین راه نفوذ شیوه‌های غربی در هنر شد. تدریس نقاشی غربی در مدارس نظامی استانبول و آکادمی هنرهای زیبا از سال ۱۸۸۳ با سرپرستی «عثمان حمدی»^۸، از شاگردان «ژان لئو جرمو»^۹ نقاش شرق‌گرای فرانسوی، آغاز شد (Renda, Grabar & Pinar, 1988, 17). با جایگزینی اشکال هنر غربی، مانند نقاشی سه‌پایه‌ای و مجسمه‌سازی، به جای هنرهای سنتی در ترکیه، لبنان، مصر و تونس، که

شد، اظهار داشت «شرق ما را نجات داد» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸، ۶۲).

افزون بر این، به تبع مؤلفه‌های مهم دیگری چون ظهور ناسیونالیسم و رواج آن در منطقه، همچنین شکل‌گیری هویت‌های جدید بعد از جنگ جهانی دوم و استقلال دولت‌های این ناحیه، هنرمندان اسلامی، با غرور جدیدی که به خاطر ملیت و استقلال سیاسی تازه‌یافته خود به دست آورده بودند، بر آن شدند تا روندها و گرایش‌های غالب زمان خود را (که بیشتر غربی بود) زیر سؤال ببرند. بنابراین سنت‌های تجسمی محلی و بومی، که پیش از این معلمان غربی با برچسب «غیرهنری» ردشان می‌کردند، وضعیت هنر را برای بسیاری از هنرمندان این عرصه بازیابی کردند. بدین ترتیب، هنرمندان در این مناطق شروع به بازگشت به ریشه‌هایشان کردند و میراث خود را کاویدند. این بیداری فرهنگی هنرمندان اسلامی را به سمت رشد و توسعه هنر معاصر جهان اسلام سوق داد.

در این مرحله، هنرمندان اسلامی که حال خود را تکه‌تکه می‌دیدند در جست‌وجوی هویتشان بودند و آن را ابزاری برای حفظ خود می‌دیدند. برخی از این هنرمندان معتقد بودند هنر امری جهانی است و ضرورتی برای استفاده از میراث فرهنگی خود نمی‌دیدند. در مقابل، عده‌ای صرفاً به طرح سوژه‌ها و موضوعات محلی در قالب‌های اروپایی ادامه دادند، و عده‌ای نیز به دنبال این بودند که با میراث گذشته خود به کارهایشان هویت دهند. اما این گروه چگونه می‌توانستند با آموزه‌های غربی و آموزش‌های آکادمیکی که گذرانده بودند شکل دیداری خلاقانه و تازه‌ای به وجود آورند؟ آن‌ها درصدد جایگزینی شیوه‌های غربی برآمدند، بدین نحو که بررسی مؤلفه‌های تمدن گذشته خودشان را از سر گرفتند و برخی از جریان‌ها و جنبش‌های محلی را شکل دادند که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان «انجمن حامیان هنری» در مصر، «گروه هنر مدرن» بغداد، «مکتب خارطوم قدیم» در سودان، «مکتب سقاخانه» در ایران، و «گروه بُعد واحد» در عراق را نام برد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت، تلاش هنرمندان در این جنبش‌ها و مکاتب محلی که در راستای بومی‌سازی هنر و همچنین جست‌وجوی هویت در منطقه غرب آسیا صورت گرفت در برخی ابعاد وجوه مشترکی دارند: استفاده از موضوعات محلی و درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌های بومی در چارچوب سبک‌های شناخته‌شده غربی، مانند کوبیسم، اکسپرسیونیسم و حتی آبستره، از جمله آن‌هاست. همچنین تغییرات سیاسی-اجتماعی مشابهی در ساختار جوامع و رشد فضای فکری، در سایه مطالعات و نظریه‌پسااستعماری، هنرمندان را به جست‌وجوی سبک و شیوه‌ای محلی که تحت تأثیر اصول هنر غربی نباشد هدایت می‌کرد. هنرمندان اسلامی که به جست‌وجوی دوباره میراث خود با

مؤلفه‌های بومی و ضدغربی دعوت شده بودند حال آن را در خوشنویسی بازمی‌یافتند.

بازآیی هنرمندان اسلامی به خوشنویسی

به سبب هجوم جریان‌های هنر غربی، تنوع فرهنگی، مهاجرت و برگزاری نمایشگاه‌ها با گرایش‌های متنوع و انتشار کتاب‌های مختلف هنری در باب هنر غرب، هنر پیکره‌نمای (فیگوراتیو) هنرمندان اسلامی در این میان دیده نمی‌شد؛ «تا زمانی که هنر پیکره‌نما باقی مانده بود، رجوع به هنر اسلامی موضوع اصلی نبود و این به خاطر دلایل تکنیکی بود و مسئله دیگر اینکه این میراث (پیکره‌نما) قابل ملاحظه و رقابت با مدرنیته نبود» (Naef, 2003, 167).

هنر پیکره‌نمای هنرمندان اسلامی، از یک سو، با معیار هنر غربی سنجیده و دیده می‌شد، زیرا خود حاصل آموزش‌ها و اصول زیبایی‌شناسی غربی بود؛ و از سوی دیگر، نفی و به حاشیه رانده می‌شد. برخی کارشناسان غربی، با این ادعا که هنر اسلامی عنصر تزئینی صرف است و چون این هنر در نظرشان با مفاهیم هنر غرب سازگاری نداشت یا به دلایل سیاسی، هنر بودن آن را انکار می‌کردند. این اندیشه‌ای بود که خیلی گسترش پیدا کرده و به مدت طولانی باقی مانده بود، به طوری که «هرمن گوتز»،^{۱۱} هندشناس و مدیر موزه «بارودا»،^{۱۲} در مدخلی از «دایرةالمعارف بریتانیکا» (۱۹۶۰) ادعا می‌کند که هنر اسلامی اساساً تزئین است. همچنین «کلود لویی اشتراوس»^{۱۳}، در گزارش خود از سفرش به شرق، با این ایده که هنر اسلامی هنر نیست، مدعی است: در سطح زیبایی‌شناسی، بنیادگرایان افراطی اسلامی، با رد کردن امور نفسانی، به امور جزئی از قبیل عطریات، گلدوزی، توردوزی و باغ‌ها پرداختند (ibid., 166).

افزون بر این‌ها، در فضای حاکم بر اواخر قرن نوزدهم، ارنست رنان^{۱۴}، فیلسوف فرانسوی، با نظریه‌پردازی‌هایش و همچنین سخنرانی‌ای درباره «اسلام و علم»^{۱۵} در دانشگاه سوربن (منتشر در مجله «دبا»^{۱۶}، ۱۸۸۳)، آغازگر رشته‌ای مباحثات فکری و مجادلات قلمی در جهان اسلام و غرب شد. او قوم عرب را فاقد زیبایی‌شناسی و اسلام را مخالف با علم و فلسفه دانست و آشکارا بر فرومایی نژاد سامی در مقابل نژاد آریایی تأکید کرد. او مدعای برتری نژاد آریایی بر نژاد سامی را مبنای داوری درباره فلسفه عربی قرار داد و ادعا کرد تمام آنچه در خصوص فلسفه اعراب می‌توان گفت این است که فلسفه یونان به زبان عربی نوشته شده است. در عین حال، اهل فلسفه عربی نیز بیشتر از نژاد غیرسامی بوده‌اند. به اعتقاد رنان، نژاد سامی شایستگی و توانایی اندیشه فلسفی را ندارد. از این رو، این قوم هیچ اثر فلسفی‌ای که متعلق به خودش باشد نیافریده است. فلسفه برای سامی‌ها، چیزی جز

بازگشت به خویشتن بود که مقاومت و بازآیی خوشنویسی، به‌عنوان هنر سنتی به‌حاشیه‌رانده و عاملی برای نشان‌دادن هویت، شکل گرفت. به همین قیاس، هنرمندان معاصر نیز از خوشنویسی به‌عنوان ویژگی خاص هنر جوامع اسلامی در برابر شیوه‌های متنوع و سبک‌های غربی در عرصه جهانی استفاده کرده‌اند.

اما عامل مهم دیگر ماهیت و قابلیت خود خوشنویسی است که در عالم اسلام به‌استغنا بر پای خود ایستاده است. خوشنویسی اسلامی، ضمن تجریدی‌بودن از حیث صوری و ماهیت، از آغاز تولد در تمدن اسلامی با کلام الهی پیوند خورده است؛ ارتباط درونی و ذاتی آن با نسخه‌برداری از قرآن کریم همواره موجب شده است که اصالت آن در تمدن اسلامی حفظ شود. افزون بر این، ویژگی‌های دیداری ممتاز و متمایز آن و کاربردش در کنار سایر هنرهای اسلامی و نیز اصول و شیوه نگارش، تعلیم و تعلم آن، در سنت‌ها و آموزه‌های تعالیم اسلامی و عرفانی سرچشمه دارد، که در ادامه به مؤلفه‌های مهم آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

۱- تجریدی‌بودن ماهیت و عینیت خوشنویسی

ماهیت هنرهای اسلامی، به اعتبار آیه قرآنی «لن ترانی»^{۱۶}، تجریدی است (بلخاری قه‌ی، ۱۳۹۸، ۱۴). واژه «تجرید» به این معناست: «تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود، در صورتی که آن جزء یا آن صفت به‌تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد» (معین، ۱۳۸۲، ۷۲۶). بنابراین منظور از تجرید در اینجا این است که، فارغ از حیث ماهوی، تجلی خوشنویسی در قالب تجسمی یا رویکرد عینی (صورت) نیز از کیفیتی تجریدی برخوردار است، بدین معنا که مصداق بیرونی ندارد. همین خاصیت خوشنویسی اسلامی را از خوشنویسی شرق دور نیز متمایز می‌کند. وجه ممیز تجرید در خوشنویسی اسلامی این است که نوشته به عنصر اصلی — و گاه به تنها عنصر — تزئین تبدیل می‌شود. این دگرگونی بنیادین تا حد زیادی از نقش محوری کلام در دین اسلام سرچشمه می‌گیرد (Blair, 2006, 18).

بنابراین خوشنویسی اسلامی، به‌لحاظ برخورداری از ماهیت و صورت تجریدی، به تجلی کلام الهی نزدیک‌تر است؛ همان‌طور که هندسه حروف در خوشنویسی اسلامی هم شکل (فرم) و هم محتوا را یکجا و به‌صورت واحد با هم دارد و از این طریق بار تصویر را نیز به دوش می‌کشد. از آنجا که هنرهای تصویری در بیشتر مواضع رسمی و دینی منع شده‌اند، در خوشنویسی، نوشتن به ابزاری برای ابراز قدرت، عقیده، حقانیت و بسیاری دیگر از افکار و اندیشه‌هایی تبدیل

اقتباسی خارجی و تقلیدی از فلسفه یونانی نبود (مصطفی عبدالرزاق، به نقل از: عبداللہی، ۱۳۹۷، ۲۳۶).

بلافاصله پس از انتشار این خطابه که به زبان‌های مختلف ترجمه شد، نظریه و رده‌هایی مختلف، از جمله از جانب سید جمال‌الدین افغانی (اسدآبادی) (۱۲۵۴-۱۳۱۴ ه.ق.)، بر آن نوشته شد. این خطابه از دیدگاه نظریات پسااستعماری نیز مورد نقد قرار گرفته است. ادوارد سعید، با الهام از اندیشه‌های «میشل فوکو»^{۱۵}، بسیاری از نوشته‌های غرب درباره شرق را گفتمانی استعماری می‌داند؛ به عقیده وی، نوشته‌های رنان و دیگران باعث به وجود آمدن گفتمانی شد که فرهنگ غرب از طریق آن توانست «شرق» را به‌عنوان طبقه‌ای پایین‌تر معرفی کند: «مراد از پرداختن به مشرق‌زمین عبارت است از سخن‌گفتن درباره آن، تصویب‌کردن نظرات مربوط به آن، توصیف آن، تدریس درباره آن، اقامت در پهنه آن و حکم‌راندن بر آن. در این مقال، شرق‌شناسی یعنی شیوه‌ای غربی برای سلطه بر مشرق‌زمین و تغییر ساختار آن و اعمال قدرت بر آن» (سعید، ۱۳۹۰، ۲۲). بر این اساس، ادبیات پسااستعماری غرب با هدف تغییر شالوده‌شکنانه نگرش شرق به غرب و فرهنگ غربی و مقاصد استعماری‌اش پدید آمد. در چنین شرایطی که به‌طور مختصر شرح داده شد، هنرمندان اسلامی می‌خواستند هر آنچه را که انجام داده بودند با محتوایی اصیل و حقیقی جایگزین کنند. آن‌ها دیگر با ترسیم پیکره‌ها و نشانه‌های مأخوذ از سنت‌هایشان رضایت نداشتند (Ali, 1997, 181)؛ پس به دنبال راهی برای رهایی از پیامدهای استعمار و بازتولید فرهنگ بومی، به سراغ خالص‌ترین هنر اسلامی، خوشنویسی، رفتند. این هنر در سنت‌های جوامع اسلامی ریشه دوانده و به‌عنوان بخشی از سنت‌های خاص اسلامی همچنان مقاومت خود را در برابر نفوذ استعمار و غربی‌شدن حفظ کرده بود، پس هنرمندان توانستند از آن به‌عنوان هنری منحصر به تمدن اسلامی بهره‌مند شوند.

مقاومت خوشنویسی در برابر غربی‌شدن

مقاومت خوشنویسی در برابر روند غربی‌شدن را می‌توان حاصل دو عامل عمده و اساسی دانست؛ همان‌گونه که شرح داده شد، یکی تغییر شرایط اجتماعی و نظم گفتمانی در جوامع اسلامی در مواجهه با فرهنگ غرب بود، فرهنگی که هنرهای سنتی از جمله خوشنویسی را به حاشیه رانده بود. از آنجا که خوشنویسی فقط در تمدن اسلامی درک می‌شد و برخلاف نقاشی و معماری و نظایر آن مثل و نمونه‌ای غربی نداشت، توانست مصون بماند. علاوه بر این، در سایه فرمان‌های روشنفکران مسلمان و مطالعات پسااستعماری در

نوشتن را امری مطلقاً ضروری ساخت. هر هجایی از این کتاب مقدس باید با دقت کامل ثبت می‌شد. دیگر ممکن نبود صرفاً به حافظه انسان، که دستخوش خطاست، اعتماد کرد (لینگز، به نقل از: موسوی رکنی، ۱۳۹۵، ۶۲). همچنین سید حسین نصر درباره تقدس خوشنویسی می‌گوید: «از آن رو که قرآن کلام خداوند و فعل او تلقی می‌شود لذا نوشتار آن نیز به همان میزان از تقدس برخوردار است» (نصر، ۱۳۷۵، ۳۲).

رشد و تکامل حیرت‌آور خوشنویسی با تحریر قرآن ارتباط مستقیم دارد؛ خوشنویسان بهترین نمونه هنر خویش و نهایت توانایی خود را در نوشتن کلام خدا به کار برده‌اند (افشار مهاجر، ۱۳۷۹، ۴۹). بنابراین، عامل اهمیت یافتن خوشنویسی در میان سایر هنرهای اسلامی این پیوند خوردگی با کلام الهی است. «فریتویف شوان»^{۱۸}، در کتاب «شناخت اسلام»، رمز و راز خوشنویسی را وابسته به قدرتمندی آیات قرآن می‌داند؛ او می‌گوید: «درک نقش مهمی که آیات قرآن، این عبارات عالی و والا مرتبه، در زندگی هر مسلمان ایفا می‌کنند کار ساده‌ای است. این آیات صرفاً جملاتی برای انتقال اندیشه نیستند، بلکه به نوعی جان دارند، قدرت دارند، طلسم‌اند» (به نقل از: شیمل، ۱۳۸۹، ۱۳۴). از این رو می‌توان گفت این پیوند ناگسستنی همواره متضمن حیات و بقای خوشنویسی اسلامی بوده است.

۳- خاص‌گرایی خوشنویسی؛ عاملی هویت‌ساز

از یک نگاه، تمایز دیداری الفبای خوشنویسی اسلامی، که در حوزه تمدنی خاص خود قابل درک و فهم بوده، برخلاف هنرهایی چون نقاشی و معماری، از نمونه‌های غربی چندان تأثیر نپذیرفته است. این الفبا، که حاصل تطور و همزیستی طولانی با زبان مردمان این تمدن بوده، به‌آسانی قابل تغییر نبوده است. این شکل خاص دیداری از الفبای خوشنویسی اسلامی از جمله ویژگی‌های بود که هنرمندان اسلامی از آن به‌عنوان عاملی هویت‌ساز در برابر هنرها و شیوه‌های هنری متنوع غربی استفاده کردند. به بیان دیگر، «جست‌وجوی هویت»، که شرحش رفت، باعث شد هنرمندان به ریشه‌های اسلامی خود بازگردند و آنچه را که مورد تمایز با فرهنگ غربی می‌دیدند در خوشنویسی بیابند. از نگاهی دیگر، حروف خوشنویسی، که طی قرن‌ها در تمدن اسلامی مورد استفاده بوده‌اند، فراتر از انتقال پیام و قبل از معانی‌شان به فرهنگی خاص تبدیل شده‌اند. حال، پس از پنج دهه پیروی از سبک‌های بین‌المللی در نقاشی و مجسمه‌سازی، هنرمندان مدرن اسلامی، برای توسعه زیبایی‌شناسی‌ای جدید یا آنچه می‌توانست در مقابل فرهنگ غرب متمایز شود، مبنا را در جریان مکتب خوشنویسی یافتند و توانستند، بی‌آنکه خود را

شد که در جاهای دیگر تصاویر را برای بیان آن‌ها به کار می‌بردند. به گفته «اریکا داد»^{۱۷}، فرهنگ اسلامی «تصویر کلمه» است (ibid., 21). از این رو، تغییر خلاقانه حروف در خوشنویسی اسلامی در بسیاری موارد هم‌زمان نقش انتقال تصویر را نیز ایفا می‌کنند. سرلوحه‌های سوره‌های قرآنی از جمله این موارد است. یا مثلاً در اثر هنرمند معاصر لبنانی، حسین مادی، با عنوان «عین» (تصویر ۱) به معنای چشمه و چشم، او سعی کرده است در کنار حروف بازنمایی تصویری را نیز القا کند.

۲- پیوند خوردگی با کلام الهی

خوشنویسی در ابتدای تولد خود با ثبت و حفظ کلام الهی مرتبط بوده است و توانسته به والاترین وظیفه خود، یعنی انتقال مفاهیم در متون مقدس، عمل کند. حفظ و نگهداری متون مقدس با نظام نوشتاری وضع‌شده برای ادیان جهان باعث شد که منشأ این هنر دینی و مقدس تلقی شود و در اساطیر کهن برای پیدایش آن به سرچشمه‌های غیرانسانی و الهی رجوع کنند. «مارتین لینگز»، همانند بسیاری از مورخان هنر اسلامی، معتقد است این قرآن بوده که ضرورت نوشتن و به‌خصوص خوشنویسی را به وجود آورده است: «نخست باید گفت که، پیش از نزول قرآن، خط عربی هنوز صورت هنری نیافته و هنوز مسئله‌ای به نام خوشنویسی در کار نبود. در آن زمان، خط در مقاصد معمولی به کار می‌رفت. چنانکه می‌دانیم، اقوام عرب اهل شعر بودند، ولی شاعران آن‌ها نمی‌پسندیدند که شعرشان به کتابت درآید؛ ترجیح می‌دادند که مردم نسل بعد شعرشان را از بر کنند و آن‌ها نیز آن را به سینه آیندگان بسپارند، ولی نزول قرآن



تصویر ۱. حسین مادی، «حرف عین» (۱۹۷۳). پرنیت روی مقوا. مأخذ: Naef, 2003.

و ترکیب در اشکال هندسی و آزاد و مانند آن — حیات و تجلی خوشنویسی را به‌عنوان عاملی وابسته به سایر هنرهای اسلامی تداوم بخشیده است. از این رو، خوشنویسی در طول تمدن اسلامی توانسته است بر بسترهایی مختلف، از وسایل روزمره زندگی مانند سفالینه‌ها، چراغدان‌ها و غیره گرفته تا کتیبه‌های بزرگ مساجد یا میل مناره‌های عظیم، با حفظ محتوای پیام، کاربرد و اهداف آن، جای خود را به وجه زیبا و مناسب بیاورد. تطبیق‌پذیری خوشنویسی در سفالینه‌های نیشابور (تصویر ۲) از نمونه‌های بارز قابلیت تطبیق‌پذیری خوشنویسی اسلامی است.

استفاده از حروف خوشنویسی در هنر تجسمی معاصر نیز نه تنها هدفی واحد بلکه اهدافی بسیار دارد. مهم‌ترین هدف آن هدایت فرآیند نوآوری هنری به‌سوی کیفیتی فرهنگی است که هنرمند را به مبنای معتبری متصل می‌کند، ملی‌گرایی او را اعتلا می‌دهد و او را به‌سوی سرزمین و محیط‌های اطراف طبیعی‌اش سوق می‌دهد. این فرآیند به هنرمند امکان می‌دهد که از انعطاف‌پذیری حروف عربی، که به‌دلیل شکل زیبا و قابلیت انعطاف‌پذیری‌شان مشهورند، بهره‌بردار؛ مانند آهنگی که می‌توان روی سازهای موسیقی مختلف نواخت تا دیدی انعطاف‌پذیر ایجاد کند که موضوع مورد نظر را به خلوص و انتزاع نزدیک‌تر می‌کند، بدون آنکه از محتوای آن چشم‌پوشی کند یا مفهوم آن را از بین ببرد (Hamudi, 2018, 362).

۶- خوشنویسی هنری بر اساس آموزه‌های سنتی و دینی

اگرچه هنرهای سنتی اسلامی همه بر اساس آموزه‌های دینی و سنت‌های اسلامی شکل گرفته‌اند، به نظر می‌رسد که هیچ‌کدام به اندازه هنر خوشنویسی مورد توجه قرار نگرفته‌اند. در کتاب الهی قرآن، به‌ویژه در سوره‌های «علق» و «قلم»، بر اهمیت و منزلت نگارش تأکید شده است. علاوه بر این، در احادیث قدسی و روایات منتسب به معصومین به زیبا نوشتن توصیه فراوان شده است، تا آنجا که اجر معنوی آن را گاهی برابر با پاداش فردوس و بهشت توصیف کرده‌اند: «من کتب بحسن الخط بسم الله الرحمن الرحیم داخل الجنة به غیر الحساب» (قمی، ۱۳۸۳، ۱۵). از این رو، خوشنویسی و خوشنویس از جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ و تمدن اسلامی برخوردار بوده، تا آن حد که عمل خوشنویسی برای مسلمانان امری عبادی محسوب می‌شده است. یکی از دلایل شاید این باشد که در میان عرفا و اهل تصوف شیعی تمایلی به خوشنویسی و مشاقتی وجود داشت، کسانی مانند درویش عبدالمجید طالقانی، از شکسته‌نویسان مشهور دوره صفوی (۱۱۵۰-۱۱۸۵)، که رقم نام خود را با صفات و اوراد اهل تصوف همراه می‌ساخت. از سده‌های میانه به

از حال یا گذشته جدا کنند، خلاقیت و شیوه‌ای منحصر به خود را توسعه دهند (Ali, 1997, 185).

۴- آمیختگی با گنجینه حکمت، ادبیات و علوم انسانی

با رشد فن خطاطی و نگارش قرآن، به‌عنوان اولین انقلاب نگارشی‌ای که فرایند گذار عرب از گفتاربنیادی به نوشتاربنیادی را نشان می‌دهد، خوشنویسی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ پس از قرآن، پیامبر (ص) نقش شعر را از چارچوب فضیلت‌های قبیله‌ای به فضیلت‌های دینی منتقل می‌کند (آدونیس، ۱۳۹۲، ۳۲). بدین ترتیب، شعر نیز قابلیت خوشنویسی پیدا می‌کند و در تمدن اسلامی با ادبیات همگام می‌شود و این دو با هم مراحل رشد و شکوفایی را می‌پیمایند. توصیه قرآن و سفارش پیامبر (ص) به علم‌آموزی و نوشتن و ثبت آن حرکت علمی مسلمانان در قرون نخستین اسلامی را رقم زد. همچنین ضرورت و توجه به گسترش و تولید علم در جهان اسلام، ترجمه کتاب‌های مختلف در زمینه‌های طب، حکمت، ادبیات و علوم انسانی در نهضت ترجمه در عصر طلایی عباسیان و نهضت ترجمه در اندلس، و توجه مسلمانان به ترجمه آثار پیشینیان، نیاز به خوشنویسی و نسخه‌برداری از متون را بیش‌ازپیش حیات بخشید (جان‌احمدی، ۱۳۷۹، ۱۵۰).

۵- استمرار خلاقیت در خوشنویسی و تطبیق‌پذیری با سایر هنرهای اسلامی

خوشنویسی اسلامی، به‌دلیل تحول تاریخی بنیادین و طولانی‌اش و گرایش نخبگان جامعه (متفکران مذهبی) به این هنر، مراحل دگرذیسی و تطور عمیقی را پیموده که موجب ابداع قوالب و صورت‌های متنوع و گاه تزئینی شده است. در تمدن اسلامی، هرگاه خوشنویسی به نقطه‌ای از اشباع رسیده است، هنرمندان و نخبگان خوشنویس جلوه‌ای تازه از آن را به وجود آورده‌اند و این خود گواهی بر استمرار خوشنویسی در طول تاریخ این هنر سنتی است. نخستین نمونه‌های درخشان این خلاقیت‌ها را می‌توان در خطوط کوفی دید؛ اشکالی چنان متنوع از این نوع خط به وجود آمده است که شناسایی همه نمونه‌های آن کاری دشوار است و پژوهشی مستقل می‌طلبد (صحراگرد، ۱۳۹۹، ۱۴). وجوه شکل‌پذیری برخی خطوط، نه تنها از حیث سهولت در قرائت بلکه به‌منظور کاربرد آن‌ها در سایر هنرهای اسلامی، به‌طوری‌که کار گرفته شده که متن، در انبوه پیچش‌ها، مستور مانده و اهمیت ثانویه یافته است. اشکال و قالب‌های متنوع و قابلیت‌های تجسمی و دیداری‌ای که در خوشنویسی دیده می‌شود — از جمله در سیاه‌مشق، چپ‌نویسی، توأمان^۲، روی‌هم‌نویسی، رنگی‌نویسی

این هنر، درک آن صرفاً در حوزه تمدنی خود، و عدم تطابق با نمونه‌های غربی، در سایه نظریه مقاومت در مطالعات پسااستعماری، توجه نخبگان و روشنفکران اسلامی به فضای بازگشت به خویشتن، جست‌وجوی هویت هنری، و نفی اصول آکادمیسم غربی جلب شد و در نتیجه خوشنویسی، به‌عنوان شاخصه هنر اسلامی، جایگاه خود را باز یافت. بازگشت به میراث و فرهنگ، و بازشناخت آن‌ها بر اساس معیارها و قابلیت‌های فرهنگ خود و نه دیگری، که از رهاوردهای مطالعات پسااستعماری است، در مصون‌ماندن هنرهای سنتی و بومی در برابر فرهنگ استعماری نقش بسزایی داشته است. همان‌گونه که تاریخ نشان می‌دهد، شناخت قابلیت‌ها و ماهیت خوشنویسی اسلامی، توجه عرفا و اهل تصوف شیعی و نیز نخبگان، بهره‌برداری از قابلیت‌های دیداری این هنر و توسعه کاربرد آن در کنار سایر هنرهای اسلامی، موجب تداوم در تنوع و ظهور گونه‌ها و قالب‌های خوشنویسی شده است. همچنین، به‌سبب پیوند و درهم‌تنیدگی عمیق خوشنویسی با کلام الهی، حکمت و ادب متعالی و برخورداری از ریشه‌های عمیق در سنت‌ها، تعالیم و آموزه‌های اسلامی و شکل‌گیری معیارهای زیبایی‌شناسی آن بر اساس فرهنگ خود، این هنر در برابر بلعیده‌شدن از سوی فرهنگ‌های رقیب، امپریالیسم، و استعمار مصون مانده است. از این رو که می‌توان از خوشنویسی به‌عنوان نماد مقاومت نام برد. به بیان دیگر، در کنار ماهیت و عینیت خوشنویسی، پیوند خوردگی با کلام الهی و نسخه‌برداری از قرآن مهم‌ترین عامل مصونیت آن در مواجهه با غرب بوده است. خوشنویسی اسلامی در دوران معاصر نیز، بدون انکار جایگاه خوشنویسی سنتی، در قالب‌هایی نوین چون نقاشی-خط (خط-نقاشی) جلوه‌های دیداری تازه‌ای ایجاد کرده است. بدین ترتیب می‌توان گفت، تا زمانی که خوشنویسی اسلامی از جنبه‌های خلاقانه‌اش بهره‌مند شود، و نیز نسبتی خردانگارانه با آموزه‌های سنت خود داشته باشد، اصالت و هویت خود را حفظ خواهد کرد، حیات آن استمرار می‌یابد و می‌تواند به‌عنوان شاخصه هنر جوامع اسلامی در برابر هنر و فرهنگ جهانی نقش‌آفرینی کند.



تصویر ۲. کاسه سفالین منقوش به خوشنویسی کوفی، نیشابور، احتمالاً مربوط به دوره سامانی. مأخذ: Komaroff, 2016.

این سو، رساله‌هایی مختص پیشینه و قابلیت‌های هنری خوشنویسی به نگارش درآمد که حاوی تعالیمی نظری در باب کسب فضایل و زدودن رذایل و صفات ادوات و ابزارآلات خوشنویسی بود. چنانکه از متون این رسائل و فتوت‌نامه‌ها پرمی‌آید، از ساختن مرکب، کاغذگری، تا نظام تعلیم و تعلم در خوشنویسی و سلسله‌مراتب شاگردی و کسب اجازه‌نامه، همه ریشه در تعالیم و آموزه‌های دینی و سنتی دارند (فضایلی، ۱۳۹۲، ۲۷). از همین رو، تغییر در هنرهای سنتی به‌ویژه هنر خوشنویسی تقریباً غیرممکن بود، زیرا تغییر در خوشنویسی به‌نوعی تغییر در سنت محسوب می‌شد که امر آسانی به نظر نمی‌رسید. با این وصف، اگر تطور و دگرگونی‌ای در خوشنویسی صورت گرفته، مربوط به زیبایی‌شناسی آن در چارچوب خاص خود بوده است: «تغییر در اشکال خوشنویسی اسلامی در جهت نگارش قرآن کریم برای یافتن شایستگی نگارش کلام وحی صورت می‌گرفت» (Komaroff, 2016, 65). در نهایت می‌توان گفت خوشنویسی، با به‌کارگیری دوباره‌اش در هنر مدرن، هنرمندان اسلامی را با مهم‌ترین میراث و سنت‌های عظیم خود آشتی داد؛ همچنین فضایی فراهم آورد تا بار دیگر با بیان مفهومی فلسفی برگرفته از نگرش هنرمندان به هستی روبه‌رو شویم.

نتیجه‌گیری

خوشنویسی اسلامی مانند سایر هنرهای سنتی، در تغییر و تحولات نظام سنتی جوامع اسلامی در رویارویی با غرب و مدرنیته به حاشیه رانده شد. اما با توجه به خاص‌گرایی

پی‌نوشت

۱. Silvia Nafe.
۲. Annemarie Schimmel (1922-2003).
۳. cacography.
۴. Homi K. Bhabha.
۵. Osman Hamdi.
۶. Jean- leon Gerome.
۷. Académie Libanaise des Beaux Arts.
۸. Henri Matisse (1869-1954).
۹. Hermann Goetz.
۱۰. Baroda.
۱۱. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) (انسان‌شناس فرانسوی)

- فضایی، حبیب‌الله. (۱۳۹۲). *اطلس خط: تحقیق در خطوط اسلامی*. تهران: سروش.
- قرآن کریم.
- قمی، قاضی احمد. (۱۳۸۳). *گلستان هنر (تصحیح و تحشیة احمد سهیلی خوانساری)*. تهران: منوچهری.
- مختاری، مریم و دهقانی، عبدالرحیم. (۱۳۹۴). تحلیل جنبش‌های اجتماعی خاورمیانه با تأکید بر مؤلفه‌های شرق‌شناسی ادوارد سعید. *جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، ۳(۷)، ۸۹-۱۱۲.
- مظفری، افسانه؛ اسدیان، مونا و شریفی، فرزانه. (۱۳۹۶). *گفتمان پسااستعماری در ادبیات جهان (تحلیل گفتمان رمان ریشه‌ها)*. *مطالعات رسانه‌ای*، ۱۲(۳۸)، ۱۹-۳۶.
- معین، محمد. (۱۳۸۲). *فرهنگ فارسی معین*. تهران: دبیر.
- موسوی رکنی، سید محمدهادی. (۱۳۹۵). نقد و بررسی دیدگاه سنت‌گرایان در مورد سرآغاز هنر خوشنویسی اسلامی. *باغ نظر*، ۱۳(۳۸)، ۵۷-۶۴.

- موسوی، سید صدرالدین و درودی، مسعود. (۱۳۹۱). *نگرشی انتقادی بر مطالعات پسااستعماری و رویکردهای آن*. *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، ۵(۱)، ۳۹-۷۴.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی (ترجمه رحیم قاسمیان)*. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- Ali, W. (1997). *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Florida: University Press of Florida.
- Blair, Sh. S. (2006). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hamudi, J. (2018). The diasporic divide: An Arab artist between Damascus and Berlin. In A. Lenssen, S. Rogers & N. Shabout (Eds.), *Modern art in the Arab World: Primary Documents* (pp. 361-2). New York: The Museum of Modern Art.
- Komaroff, L. (2016). *Beauty and Identity: Islamic Art from the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles County Museum of Art.
- Naef, S. (2003). Reexploring Islamic art: Modern and contemporary creation in the Arab world and its relation to the artistic past. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 43, 164-174.
- Renda, G., Grabar, O. & Pinar, S. (1988). *A History of Turkish Painting*. Seattle & London: University of Washington Press.

- ۱۲. Ernest Renan (1823-1892).
- ۱۳. «L'Islam et la Science».
- ۱۴. *Journal Des Debats*.
- ۱۵. Michel Foucault (1926-1984).
- ۱۶. اعراف/۱۴۳.
- ۱۷. Erica Dodd.
- ۱۸. Frithjof Schuon (1907-1998).
- ۱۹. کلمه «علم» شصت بار و مشتقات آن ۸۵۴ بار در قرآن آمده است. همچنین «خذوا حکمه و لو من السنة المشرکین»؛ «الحکمة ضالة المؤمن يأخذها ممن سمعها و لا یبالی فی آی وعاء خرجت»؛ «و لمداد جرت به اقلام العلماء خیرة من دما شهداء فی سبیل الله»؛ «الحض العلماء طلب العلم»؛ «فضل العلم خیر من فضل العبادة» و «و تعلموا العلم فان فی تعلمه لله خشية و طلبه عبادة و مذاکرته تسبیح و البحت عنه جهاد لمن لا یتعلمونه صدقة و بذله لاهله قرابة لانه معالم الحلال و الحرام و منار سبيلة الجنة...» از اهم احادیث‌اند (جان‌احمدی، ۱۳۷۹، پ. ۵).
- ۲۰. «توأمان» همان مثنی نویسی است.

فهرست منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۷۸). *هنر و معماری اسلامی (ترجمه یعقوب آژند)*. تهران: سمت.
- آدونیس (علی احمد سعید). (۱۳۹۲). *سنت و تجدد یا ثابت و متحول (پژوهشی در نوآوری و سنت عرب) (ترجمه حبیب‌الله عباسی)*. تهران: سخن.
- افشار مهاجر، کامران. (۱۳۷۹). *سایه طوبی (مجموعه مقالات دوسالانه نقاشی جهان اسلام)*. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- انصاری، منصور و درودی، مسعود. (۱۳۹۳). *مطالعات پسااستعماری، تلاش متن محور در جهت وارونه‌سازی چشم‌اندازها (با تأکید بر بازشناسی رویکردهای متفاوت)*. *جستارهای سیاسی معاصر*، ۵(۲)، ۱-۲۳.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۸). *نظریه تجلی؛ در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- جان‌احمدی، فاطمه. (۱۳۷۹). *نهضت ترجمه؛ نتایج و بی‌آمدهای آن*. *تاریخ اسلام*، ۴، ۱۴۶-۱۵۸.
- سعید، ادوارد. (۱۳۹۰). *شرق‌شناسی (ترجمه لطفعلی خنجی)*. تهران: امیرکبیر.
- شیمل، آنهماری. (۱۳۸۹). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی (ترجمه اسدالله آزاد)*. تهران: آستان قدس رضوی.
- صحراگرد، مهدی. (۱۳۹۹). *سطر مستور (تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی)*. تهران: فرهنگستان هنر.
- عبداللهی، مهدی. (۱۳۹۷). *چه باشد آنچه خوانندش «فلسفه اسلامی»*. *جاویدان خرد*، ۳۳، ۲۳۳-۲۶۰.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله:

امانی، حجت؛ بلخاری قهی، حسن؛ جباری کلخوران، صداقت. (۱۴۰۰). خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی شدن (با تکیه بر نظریه مطالعات پسااستعماری). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۰)، ۲۱-۳۰.

DOI: 10.22034/bagh.2021.249115.4670
URL: http://www.bagh-sj.com/article_135541.html

