Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Winter 2026 - NO 76

Research Article
DOI:10.22070/ negareh.2024.18595.3316

A Review of Sources and Approaches in the Typology of Calligraphic Movement Works in Contemporary Art of the Middle East

Sara Farahmand Drav,[1] Mohammad Reza Moridi [2]

1- Ph.D. Candidate in the Art Research Department, Iran University of Art, Tehran, Iran, (Corresponding author).
2-Associate Professor and Faculty Member in the Art Research Department, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Introduction: Calligraphy, as the most prominent art among Muslims, has been practiced by many calligraphers up to the contemporary era. This art, which has always followed established rules, had multiple functions in the Islamic world, from writing the Qur'an and manuscripts to contributing to other artistic forms. Prominent calligraphers such as Ibn Muqla, Ibn al-Bawwab, Yaqut al-Musta'simi, and many others gradually refined the art and passed it on to later generations. Over time, Islamic calligraphy evolved along a long and complex trajectory and became a symbol of Muslim creativity and cultural distinction. In the modern era, however, although traditional calligraphy is still practiced by many artists, it has lost many of its former functions. From the second half of the 20th century, within artistic movements known in Iran as Saqqakhaneh, Naghashi-Khat and Khat-Naghashi, and in Arab countries as Huruffiyya and Calligraphic School of Art, this art acquired new functions through its encounter with modern art. In these movements, which emerged almost simultaneously across the Middle East, artists such as Hossein Zindaroudi, Faramarz Pilaram, Madiha Umar, Rachid Kuraichi, and others employed calligraphy and letters to create new forms in modern painting. In this new approach, letters were deconstructed in modern paintings, new media replaced traditional ones, and new concepts were introduced, some had cultural identity and others had only literary aspects, but still the aesthetic qualities of calligraphy remained recognizable. Therefore, some scholars, including Hojjat Amani, named these new methods "calligraphic movement" or "Khoshnevisaneh". Over time, the number of artists engaged in this trend grew, and the new calligraphy became one of the most significant artistic trends in Arab countries and Iran.

Purposes & Questions: In order to solve challenges that have emerged around the types and scope of contemporary calligraphy works in Iran and the Arab countries of the Middle East, it is necessary to carry out a study with the aim of understanding the evolution of contemporary calligraphic practices and to answer the research questions about how calligraphy can be recovered and interpreted within the context of contemporary art, how artists have used calligraphy as a foundation for creating new works; and what themes and concepts have informed their engagement with calligraphy.

Methods: This research is based on the descriptive-analytical method, and the method of collecting information is library-based, purposeful, and informed. The method

CC BY

Received: 2025-07-02
Final revision : 2025-10-21
Accepted: 2025-11-01
Early online access: 2025-11-02
Published: 2026-01-01

1
Email: Farahmand.sarah@gmail.com

2
Email: Moridi@art.ac.irac.ir

Abstract
Negareh
Winter 2026 - NO 76

of data analysis is as follows: First, the works of some prominent researchers from the Arab world, and from Iran in recent decades, whose works are most relevant to the research objectives, have been studied. In the Arab world Abdelkebir Khatibi, Mohammed Sijelmassi, Nada Shabout, Wijdan Ali, Venetia Porter, Rose Issa, and Charbel Dagher, and in Iran, Hamid Keshmirshekan have been examined.

Findings & Results: The researchers studied the typology of works from different perspectives, and their opinions overlapped in some respects. Khatibi & Sijelmassi divided the works into four categories: geometric, abstract, decorative, and symbolic, and in their classification, there is no clear border between traditional and modern calligraphy. Wijdan Ali presented a multifaceted classification that includes both form and content. Dagher focused on the linguistic functions of letters and signs. And Porter described a group of works abstracts and classified other works according to content. Among the research works in the Persian language, no significant research was found in line with the typology of the works (with the exception of one example of a master's thesis: Torabi, Mohammad Mohsen, "Typology of Calligraphic Painting in Iran," which is limited to Iranian artists' works). But Hamid Keshmirshekan, in his outstanding work, "An Introduction to Contemporary Iranian Art," followed this trend in the history of contemporary Iranian art and identified various types of works in the New Calligraphy Movement. In this work, he has attributed three types of lettristic, Naqashi-Khat (some kind of neo-traditional approaches), and new letteristic approaches to Iranian calligraphy in the modern era.

The results of the approaches lead to the conclusion that the experts have so far classified calligraphic works using formalistic and content approaches. The content of the works covers a wide range of literary, political, social, and historical topics. Sometimes the works adopt an orientation toward tradition, and sometimes they move toward the future. Two distinct views can be found in the attitude of this art towards the future, modern art, and avant-garde art. The modern approach in this artistic refers to the use of new materials and themes alongside a formal analytic engagement with traditional calligraphy. Regarding avant-garde works, a fundamental and complete transformation is underway in the art of calligraphy, which requires more time and more research to make further comments about it.

Keywords: Contemporary calligraphic movement, Saqqakhaneh movement, Naqashi-Khat, Huruffiyya movement, Lettrism, Typology.

مروری بر منابع و رویکردها در گونه شناسی آثار جریان خوشنویسانه در هنر خاورمیانه

سارا فرحمند درو * محمدرضا مریدی **

دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۱ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۰ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۰۷/۲۹ زودآیند: ۱۴۰۴/۰۸/۱۱

صفحه ۲۳۲ تا ۲۵۳
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/ negareh.2024.18595.3316

CC BY

چکیده

مقدمه: خوشنویسی، به‌عنوان والاترین هنر در جهان اسلام، از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، در پی تلفیق با هنر مدرن، در قالب جریان‌هایی همچون سقاخانه، حروفیه، نقاشی-خط و... دچار دگرگونی‌هایی اساسی شده و گونه‌ها و رویکردهای نوینی پدید آورده است. این گونه‌ها که در این مقاله تحت عنوان کلی «جریان خوشنویسانهٔ معاصر کشورهای خاورمیانه» نام‌گذاری می‌شوند، به‌سبب تنوع و گستردگی، پرسش‌هایی را به‌وجود آورده‌اند. از سوی دیگر، انبوه منابع موجود پیرامون این جریان، دسترسی جامع به نظریات همهٔ محققان را دشوار ساخته است.

اهداف و سؤال‌ها: به‌منظور حل مسئلهٔ چالش‌های به‌وجود آمده پیرامون تنوع و گستردگی آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر کشورهای خاورمیانه انجام پژوهشی باهدف بررسی سیر تحولات گونه‌های مختلف آثار خوشنویسانه ضرورت می‌یابد. ازاین‌رو مقاله درصدد است به سؤال‌های پژوهش مبنی بر اینکه خوشنویسی چگونه توانسته در متن هنر معاصر بازیابی و بازخوانی شود؟ و هنرمندان چگونه خوشنویسی را دستمایهٔ خلق آثار نوین قرار داده‌اند؟ و در این راستا چه موضوعات و مفاهیمی مدنظر آنان قرار داشته است؟

روش‌ها: پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام‌شده است. در نخستین گام، نظریات پژوهشگران برجسته‌ای چون خطیبی-سیجلماسی، علی، پورتر، داغر، عیسی و کشمیرشکن که در دهه‌های اخیر تحلیل‌های جامع‌تر و منسجم‌تری نسبت به سایر محققان و در راستای اهداف پژوهش انجام داده‌اند، بررسی می‌شود. سپس روایت‌های مختلف با یکدیگر مقایسه شده و گونه‌های مختلف شناسایی و تحلیل می‌گردند.

یافته‌ها و نتایج: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در گونه‌های مختلف آثار خوشنویسانه، گاهی جنبه‌های فرمالیسم و گاه محتوا نقش غالب داشته‌اند. مضامین محتوایی نیز طیفی گسترده از مفاهیم ادبی، سیاسی، اجتماعی و تاریخی را در برمی‌گیرند. از منظر سیر تحول تاریخی این گونه‌ها، آثار اولیه یا به سنت خوشنویسی و یا به هنر مدرن گرایش داشته‌اند، اما به‌مرور تحول‌یافته و چرخشی به‌سوی هنر آوانگارد در آن‌ها دیده می‌شود. در رویکرد مدرن، در کنار مواد و مضامین نو، همچنان تمایل به واکاوی فرم‌های خوشنویسی سنتی وجود دارد؛ اما در رویکرد آوانگارد دگرگونی‌های بنیادین‌تری در فرم و محتوا در حال شکل‌گیری است.

واژگان کلیدی: جریان خوشنویسانهٔ معاصر، جنبش سقاخانه، نقاشی-خط، جنبش حروفیه، لتریسم، گونه‌شناسی.

* دانش‌پژوه دکترا، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران، (**نویسنده مسئول**). Email: Farahmand.sarah@gmail.com
** دانش‌پژوه دکترا، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email:Moridi@art.ac.ir

مقدمه

هنر خوشنویسی که نماد خلاقیت و تمایز فرهنگی مسلمانان است، به دلیل اهمیت نگارش قرآن به خط خوش توسط خوشنویسانی چون ابن مقله، ابن بواب، یاقوت مستعصمی و بسیاری دیگر از هنرمندان جهان اسلام تحول یافت و به کمال رسید. این هنر ازنظر انواع و قواعد از جنبه‌های فرمی، بصری و معنایی برخوردار شد، به‌طوری‌که همچون میراثی تصویری موردتوجه هنرمندان کشورهای اسلامی قرار گرفت. اما با ورود هنر مدرن به کشورهای خاورمیانه[1] خوشنویسی تا حد زیادی کارکردهای پیشین خود را از دست داد و در برخی زمینه‌ها با رکود در جنبه‌های خلاقانه‌ی خود مواجه شد. از طرفی هنر مدرن و برخورداری از ابزار و امکاناتی که مدرنیسم در اختیار هنرمندان قرار داد، سبب شکل‌گیری آثاری متنوع با محوریت نوشتار شد. هنرمندان با تکیه بر ابعاد زیباشناسانه و فرمالیستی خوشنویسی، در جنبش‌های هنری که با عناوینی چون سقاخانه، نقاشی-خط و حروفیهٔ معاصر[2] شناخته می‌شوند، دست به خلق آثار نقاشی با بهره‌گیری از حروف زدند. آنان در این جنبش‌های هنری به ساختارشکنی در شیوه‌های مرسوم خوشنویسی سنتی پرداختند و ابعاد و ویژگی‌های جدیدی به آن بخشیدند. به‌این‌ترتیب، انواع فراوانی از آثار خوشنویسانه در دوران مدرن به‌وجود آمدند که هریک به شیوه‌ای خاص، از جنبه‌های فرمی و معنایی خوشنویسی بهره‌مند شدند تا جایی که تنوع و گوناگونی آثار به وجود آمده پرسش‌های بسیاری دربارهٔ گونه‌ها و ویژگی‌های آن‌ها پیش روی پژوهشگران این عرصه نهاد. ازاین‌رو، در این پژوهش بر آنیم تا به‌منظور حل مسئلهٔ چالش‌های به وجود آمده پیرامون گسترهٔ وسیع آثار خوشنویسانه و باهدف بررسی سیر تحولات انواع مختلف آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر در کشورهای خاورمیانه از ابتدای شکل‌گیری جنبش‌های هنری مدرن تا دوران کنونی، با تمرکز بر نظرات متخصصان برجسته‌ای که به گونه شناسی آثار پرداخته‌اند، به این سؤالات بنیادین پاسخ دهیم که «خوشنویسی چگونه توانسته در متن هنرهای معاصر بازیابی و بازخوانی شود» و «هنرمندان چگونه خوشنویسی را دستمایهٔ اقتباس و خلق آثار نوین خود قرار داده‌اند؟» همچنین، در این راستا چه موضوعات و مفاهیمی مدنظر آنان قرارگرفته است؟ ضرورت و اهمیت پژوهش ازاین‌جهت است که تمرکز بر گونه شناسی آثار، منجر به شناخت بهتر یکی از مهم‌ترین جریان‌های هنری معاصر کشورهای اسلامی می‌گردد که در آن هنرمندان از والاترین میراث هنری خود، یعنی خوشنویسی، بهره جسته‌اند. از سوی دیگر، تمرکز پژوهش بر منابع دست‌اول محققان برجستهٔ ایران و جهان عرب دربارهٔ گونه شناسی آثار خوشنویسانهٔ معاصر، می‌تواند مسیر مطالعات آتی علاقه‌مندان به این شاخهٔ هنری را هموارتر سازد.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی، شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای و به‌صورت هدفمند و آگاهانه است. ابزار گردآوری اطلاعات نیز شامل فیش‌برداری از منابع، بارگیری از وب‌گاه‌های اینترنتی معتبر و نیز عکاسی از تصاویر کتب منبع بوده است. جامعهٔ آماری شامل شش منبع شاخص از آثار نویسندگان و پژوهشگران سدهٔ اخیر در زمینهٔ جریان خوشنویسانه است. منابع منتخب عبارت‌اند از: «شکوه خوشنویسی اسلامی» از عبدالکبیر خطیبی و محمد سیجلماسی (Khatibi & Sijelmassi, 1996)، «هنر مدرن اسلامی توسعه و تداوم» از وجدان علی (Ali, 1997)، «کلمه در هنر: هنرمندان خاورمیانه‌ی مدرن» از وینیشیا پورتر (Porter, 2006)، «حروفیهٔ عربی: هنر و هویت» از شربل داغر (Dāghir, 2016)، «نشانه‌های دوران ما: از خوشنویسی تا کالیگرافیتی» از رز عیسی و همکاران (Issa et al., 2016) و درنهایت «کنکاشی در هنر معاصر ایران» از کشمیرشکن (۱۳۹۶). در نمونه‌گیری از میان آثار فراوانی که در راستای جریان‌های خوشنویسانه در دهه‌های اخیر به نگارش درآمده‌اند، آثار پژوهشگرانی موردتوجه قرار گرفت که به‌صورت منسجم‌تر و تحلیلی‌تر نسبت به سایرین به تجزیه-تحلیل و گونه شناسی آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر پرداخته‌اند. این منابع ازاین‌جهت نیز دارای اهمیت‌اند که ارجاعات بسیاری به آن‌ها در مقالات، کتب و وب‌گاه‌های اینترنتی معتبر داده‌شده و نویسندگان آن‌ها در ارتباط مستقیم با نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری معاصر بوده‌اند. در این پژوهش، تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است؛ یعنی پس از مرور نظریات و روایت‌ها، گونه شناسی‌ها با یکدیگر مقایسه شده و سپس نقاط ضعف و قوت هر نظریه مشخص می‌گردد. همچنین رویکردهای موردنظر به ترتیب زمانی ارائه خواهند شد. افزون بر این، به دلیل فراوانی آثار نقاشی ازنظر تعداد و انواع، سعی شده در حد امکان از هر شاخه نمونه‌ای تصویری در متن گنجانده شود.

پیشینهٔ تحقیق

در میان مقالات فارسی امانی و همکاران (الف-۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی شدن (با تکیه بر نظریهٔ مطالعات پسا استعماری)»، باغ نظر، شماره ۱۰۰، شرح می‌دهند که خوشنویسی چگونه در رویارویی با مدرنیسم و گفتمان‌های رقیب، در فرایند انتقال معنا، از کارکرد و شأن خود جداشده و

۱. منطقه‌ای در غرب آسیا و شمال افریقا. خاورمیانه در تقاطع سه قارهٔ آسیا، آفریقا و اروپا، در مجاورت اقیانوس هند قرار گرفته است و پنج دریای مدیترانه، احمر، خزر، سیاه و خلیج‌فارس در آن واقع شده‌اند (دانشنامه جهان اسلام، ص. ۷۵).

2.Hurufiyya movement

به عنصری پیش‌پاافتاده تبدیل‌شده است. آن‌ها با پرداختن به مسائلی مانند شرایط اجتماعی و جست‌وجوی هویتِ حاصل از نگاه پسااستعماری درنهایت به این نتیجه دست می‌یابند که خوشنویسی اسلامی در دوران معاصر نیز تا زمانی که از جنبه‌های خلاقانه‌اش بهره‌برداری شود و درعین‌حال نسبت خردانگارانه با آموزه‌های سنتی خود داشته باشد، اصالت و هویت خویش را حفظ خواهد کرد و حیات آن استمرار خواهد یافت. در این مقاله چنانچه واضح است علی‌رغم بررسی آثار خوشنویسانهٔ معاصر از منظر چگونگی ارتباط آن با خوشنویسی سنتی و هنر مدرن، به گونه‌های مختلف آثار و تحولات آن در دوران معاصر توجهی ندارد.

امانی و همکاران (ب-۱۴۰۰) در مقالهٔ دیگری با عنوان «تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی»، هنر و تمدن شرق، دورهٔ ۳۱، به دنبال یافتن عوامل مهم و تأثیرگذار در تغییر معنای خوشنویسی معاصر در رویارویی با مدرنیسم و گفتمان‌های رقیب و بازاری شدن آثار، به این نتیجه دست یافته‌اند که آثار خوشنویسی به میزان دوری‌اش از ارزش‌ها و سنت‌های عرفی و دینی سطحی‌تر و بازاری‌تر شده‌اند. این مقاله نیز بر از دست رفتن ویژگی‌های برجستهٔ خوشنویسی سنتی در دوران مدرن تمرکز دارد و به ابعاد مسئلهٔ پژوهش حاضر نظری نداشته است.

ترابی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری دانشگاه غیرانتفاعی فردوسی مشهد، با عنوان «گونه شناسی نقاشی-خط در ایران»، به راهنمایی مهدی صحراگرد، به گونه شناسی آثار نقاشی-خط در ایران، از منظر متن، فرم خط و فن اجرا پرداخته است. او در این پایان‌نامه به این نتیجه دست‌یافته که نقاشی-خط در ایران ازنظر متن و محتوا می‌تواند به دو دستهٔ با مضمون و بدون مضمون و ازنظر نوع خطوط به‌کاررفته به خطوط سنتی، تایپوگرافی و خطوط ابداعی و دست آزاد تقسیم شود. هرچند در این پایان‌نامه به گونه شناسی آثار مرتبط با این پژوهش پرداخته‌شده، اما محدود به کشور ایران است.

الیاسی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان با عنوان «پژوهشی در نقاشی-خط ایرانی (عوامل تأثیرگذار بر نقاشی-خط دههٔ ۴۰-۸۰)» به راهنمایی علی‌رضا طاهری و محمدحسین حلیمی، زمینه‌های تأثیرگذار بر شکل‌گیری نقاشی-خط ایرانی و هنرمندان آن را موردمطالعه و تجزیه تحلیل قرار داده و شیوه‌های مختلف نقاشی-خط معاصر را متأثر از شیوه‌های مختلف آن در گذشتهٔ تصویری هنر سرزمین‌های اسلامی دانسته است. درنهایت، او با مطالعهٔ آثار مختلف به این نتیجه دست می‌یابد که نقاشی-خط ایران که در گذشته به دو شیوهٔ انتزاعی و بازنما وجود داشته، در دوران مدرن نیز کماکان به این دو گونه ادامه داده است. ازاین‌رو، این پایان‌نامه تأکید می‌کند که در به‌کارگیری عنوان مدرن بر آثار معاصر باید احتیاط شود. این پژوهش نیز علی‌رغم دست یافتن به‌نوعی گونه شناسی و بررسی ارتباط خوشنویسی دوران معاصر با هنرهای سنتی و مدرن، توجهی به آثار معاصر دیگر کشورهای خاورمیانه ندارد.

در میان کتاب‌های فارسی، مریدی (۱۴۰۲) در کتاب «گفتمان‌های هنر اسلامی مدرن»، انتشارات متن، به مطالعهٔ تطبیقی جریان نقاشی-خط ایران، ترکیه، عراق و مصر پرداخته و شرح می‌دهد که چگونه زمینه‌های سیاسی و اجتماعی نیمهٔ دوم قرن بیستم موجب شکل‌گیری گفتمان بازگشت به خویشتن در سرزمین‌های اسلامی و جریان‌های نقاشی-خط و حروفیه گردید. مشخص است که این کتاب بیشتر به بسترهای اجتماعی شکل‌گیری این جریان توجه داشته تا گونه شناسی آثار و سیر تاریخی تحولات فرمی و محتوایی آن.

ندی شبوط[1] (Shabout, 2007) در کتابی با عنوان «هنر مدرن عرب: شکل‌گیری زیبایی شناسی عربی»، از انتشارات دانشگاه فلوریدا، با مروری بر هنر مدرن عرب از منظر تاریخی، در فصلی از کتاب به جریان حروفیهٔ معاصر و گونه‌شناسی صاحب‌نظران این جریان پرداخته است[2]. این کتاب، از این جنبه که نظریات مختلف پژوهشگران عرب را نسبت به آثار خوشنویسانه موردتوجه قرار داده، حائز اهمیت است. بااین‌حال، در این اثر تنها به کشورهای عربی توجه شده و جریان خوشنویسانهٔ ایران در آن جایگاهی ندارد. کتاب‌های دیگری در زمینهٔ هنر مدرن عرب وجود دارد که در اینجا مجال پرداختن به همهٔ آن‌ها نیست. این آثار نیز به معرفی این جریان در کنار سایر آثار هنری مدرن کشورهای عربی پرداخته‌اند؛ از جمله کتاب «هنر خاورمیانه: هنر مدرن و معاصر جهان عرب و ایران» از صائب ایگنر (Eigner, 2015)، اما در این منابع نیز توجهی به گونه شناسی آثار جریان خوشنویسانهٔ کشورهای خاورمیانه نشده و تنها اطلاعاتی کلی دربارهٔ آن‌ها ارائه‌شده است.

مرور منابع مورداشاره به‌وضوح نشان می‌دهد که تعداد آثار تألیفی در زمینهٔ کاربرد حروف در نقاشی خاورمیانه رو به افزایش است. این آثار به زبان‌های مختلفی نوشته‌شده و عمدتاً در دسترس مخاطبان فارسی‌زبان قرار ندارند. علاوه بر این، در میان منابع بررسی‌شده، اثری که به جمع‌آوری و دسته‌بندی نظریه‌های مربوط به گونه شناسی آثار خوشنویسی معاصر در کشورهای عربی و ایران پرداخته باشد، مشاهده نشد.

جریان خوشنویسی در هنر معاصر خاورمیانه

شکل‌گیری جریان هنر خوشنویسی در خاورمیانه، با ورود مدرنیته و به‌تبع آن هنر مدرن (شکل‌گیری آکادمی‌های هنر

1.Nada Shabout

۲. این اثر برگرفته از پایان‌نامه‌ی دکترای این پژوهشگر با عنوان «هنر مدرن عربی و دگردیسی حروف عربی»، ارائه‌شده به دانشگاه تگزاس در آرلینگتون به سال (1999) است (Shabout, 1999)

مدرن، موزه‌ها و بینال‌ها و مواجههٔ هنرمندان خاورمیانه با هنر غرب) و در بسترهای اجتماعی و سیاسی (همچون تجزیهٔ امپراتوری عثمانی، جنگ‌های پی‌درپی، استعمار غرب و سپس پایان آن) رخ داد. به‌این‌ترتیب، هنرمندان در مواجهه با هنر مدرن ابتدا، طی سده‌های نوزدهم و بیستم از هنرهای سنتی و بومی خود فاصله گرفتند. سپس وقوع جریانات مختلف زمینه‌ساز رویکرد دوبارهٔ آن‌ها به هنرهای سنتی شد. وجدان علی، مورخ و نویسندهٔ کتاب «هنر مدرن و جهان اسلام» روند تحولات هنر در سرزمین‌های اسلامی را در مواجهه با هنر غرب، در سه مرحله به‌اختصار بیان کرده است:

۲.۱. مرحلهٔ اول «یادگیری» است که هنرمندان به تقلید از آثار اورینتالیستی و کلاسیک غربی پرداختند و با ابزارها و فنون هنر غرب آشنا شدند.

۳. ۴. دومین مرحله «خودیابی» است که تلاش شد بین سوژه‌های محلی و سبک‌های مدرن پیوند برقرار شود.

۵.۶. در مرحلهٔ سوم، پس از جنگ جهانی دوم و عقب‌نشینی استعمار، «بازگشت» به میراث‌های ملی، بومی و سنتی آغاز شد و هنرمندان تلاش کردند تا علی‌رغم بهره‌مندی از امکانات هنر مدرن، هویت خود را از طریق هنر بازآفرینی کنند (Ali, 1997, 1989, 2003).

به‌این‌ترتیب برخی از هنرمندان مجدداً به هنرهای سنتی روی آوردند که خوشنویسی از مهم‌ترین آن‌ها بود. رویکرد دوباره به خوشنویسی که در بستر ارتباط با غرب رخ داد، با جریان‌های سنتی پیشین متمایز بود. در گذشته هنرهایی از دل خوشنویسی پدید آمدند که جنبهٔ تصویرسازی داشتند و در بسیاری از آن‌ها پایبندی چندانی به اصول و قواعد نوشتاری دیده نمی‌شد. به‌عنوان نمونه‌ای از انواع خط تزئینی جانورسان، اثری از میرعلی هروی در میانهٔ سدهٔ دهم هجری در تصویر ۱ نشان داده‌شده است که شکل شیر در آن جناسی تصویری دارد (بلر، ۱۳۹۶، ص. ۴۹۹).

اما در جریان هنر مدرن خاورمیانه از حروف به اشکال دیگری استفاده شد. رویکردهای متنوعی که در بسیاری از آن‌ها حروف به‌عنوان عاملی وحدت‌بخش و دالی هویتی عمل کردند و به ابزاری برای ارزیابی مجدد رابطهٔ خود و دیگری تبدیل شدند. حروف در اینجا از مفاهیم مقدس جداشده و به‌عنوان یک ابزار ایدئولوژیک، شیوهٔ جدیدی به دست دادند که از گذشتهٔ سنتی و افراط‌کاری‌های هنر مدرن به‌طور یکسان فاصله می‌گرفت. اینکه چرا هنری سنتی چون خوشنویسی در زمینه و زمانهٔ معاصر بازخوانی و اقتباس شد به مسائل پیچیدهٔ اجتماعی، سیاسی و هنری جهان در این دوران بازمی‌گردد؛ ولی همین نکته که رویکرد دوباره به خط و نوشتار تلاشی بود برای پیوند هنر سنتی و مدرن و قادر

تصویر ۱. میرعلی هروی، شیر، مرکب طلا و جوهرهای رنگین روی مقوا، قرن شانزدهم میلادی (بلر، ۱۳۹۶)

Figure 1. Mir Ali Heravi, Lion, gold ink and colored inks on cardboard, 16th century CE. (Blair, 2017)

بود جریان هنر خاورمیانه را با جریان هنری جهان همراه سازد تا حد زیادی شکل‌گیری این جریان را توجیه می‌سازد. درواقع هنرمندان خاورمیانه «به دنبال راهی برای رهایی از پیامدهای استعمار و بازتولید فرهنگ بومی، به سراغ خالص‌ترین هنر اسلامی، یعنی خوشنویسی، رفتند» (امانی و همکاران، الف-۱۴۰۰، ص. ۲۶). این در حالی بود که مسئلهٔ زبان و استفاده از حروف نوشتاری در هنر مدرن غرب پیش از آن در جنبش‌های مختلف هنر مدرن همچون دادائیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی، کوبیسم و ... ظهور کرده بود. در این میان حالات دلخواه و انعطاف‌پذیر حروف نوشتاری به‌عنوان موضوعی که اغلب آن را میان نقاشی و موسیقی قرار داده‌اند، توجیهی قانع‌کننده برای استفاده از آن در هنر جدید فراهم آورد (Cernuschi, 2012, p. 106). هنرمندان خاورمیانه نیز این ظرفیت را دریافتند؛ چراکه حروف، از ارزشمندترین عناصر در هنرهای اسلامی به شمار می‌آیند و در کنار فرم خاص خود، قابلیت آن را دارند که ساختارشکنی شوند، معناهای نمادین و زبانی بیابند و به فرم‌های بصری با پتانسیل‌های بالا تبدیل شوند. ازاین‌رو، کاملاً طبیعی بود که نوشتار و حروف فارسی/عربی به‌عنوان یکی از مؤثرترین عناصر بیانی در بازنمایی هنر معاصر مطرح شوند. به همین دلیل آغاز رویکرد نو به حروف، به‌ویژه در میان هنرمندان دیاسپورا که به دلایل مختلف سیاسی و اجتماعی در اروپا و آمریکا مشغول تحصیل و کار بوده و در تماس مستقیم با هنر غرب قرار داشتند، زودتر دیده شد.

یکی از مهم‌ترین این پیشگامان مدیحه عمر[1] هنرمند سوری عراقی ساکن ایالات‌متحده بود که به نظر وجدان علی به دلیل برپایی اولین نمایشگاه نقاشی از حروف عربی در سال ۱۹۴۹م-۱۳۲۷ش در کتابخانهٔ جرج تاون واشینگتن،

1.Madiha Umar

اولین هنرمند جهان اسلام است که رسماً این جریان را آغاز کرد (Lenssen et al., 2018, pp. 142-143). پس از او و حتی هم‌زمان با مدیحه عمر، هنرمندان دیگری نیز به این جریان پیوستند و آن را گسترش دادند. در کشورهای عربی این جریان به حروفیه شهرت یافت. امانی (۱۴۰۱) هنرمند و خوشنویس ایرانی در مقاله‌ای با عنوان «نقاشی-خط، خط-نقاشی یا هیچ‌کدام؟» اصطلاح خوشنویسانه[1] را ترجیح می‌دهد. «حروفی در زبان عربی با ترجمه لتریست هم‌معناست که اشاره به گروه لتریست‌ها دارد و از سوی دیگر با جنبش صوفیانه حروفیه (حروفی) در میانهٔ قرن هشتم هجری ممکن است خلط مبحث شود. افزون بر این‌ها، این خوشنویسی است که به حروف و الفبا ماهیت و زیبایی و ارزش دیداری داده و معنا و بیان زیباشناسانه‌ای به ذات آن بخشیده است. تنها در فرهنگ‌هایی که خوشنویسی به‌عنوان یك هنر است، مانند چین، ژاپن، کره و جهان اسلام می‌توان بر پایهٔ استفاده از حروف و شخصیت‌هایی چون المان گرافیکی، بیان زیبایی‌شناسی بصری را دریافت. این جریان در ایران با عناوینی ترکیبی چون نقاشی-خط یا خط-نقاشی شناخته می‌شود. روشن است که نقاشی و خوشنویسی دو مقولهٔ متفاوت‌اند که هرکدام دارای اصول، مبانی و زیباشناسی خاص خود هستند و هنرمندان این جنبش هم اصراری بر خوشنویس نامیدن خود ندارند. حتی برخی از آن‌ها را نمیتوان خوشنویس نامید. بنابراین این واژه‌ها ناکارآمد است. ازاین‌رو، نویسنده «جنبش هنری خوشنویسانه» را استفاده و پیشنهاد می‌کند» (امانی، ۱۴۰۱). با پذیرفتن این استدلال در این نوشتار نیز از اصلاح «خوشنویسانهٔ معاصر» برای اشاره به انواع جریان‌های حرف‌نگاری نو استفاده خواهد شد. به گفتهٔ پاکباز (۱۳۹۶، ص. ۱۸۳۰) هنرمندان در جریان خوشنویسانهٔ معاصر به‌نوعی زیبایی‌شناسی بصری دست‌یافته‌اند که بر مبنای آن می‌توانند تشخص یابند و درعین‌حال، آنچه را که از هنر غربی آموخته‌اند با پیشینهٔ فرهنگی خود تطبیق دهند. به‌این‌ترتیب جریانی از نیمهٔ دوم قرن بیستم در هنر خاورمیانه ظهور کرد که به‌سرعت توسعه یافت و از شیوه‌های اصولی و قاعده‌مند خوشنویسی سنتی گذر کرد.

بررسی منابع و رویکردها در گونه شناسی آثار خوشنویسانه

چنانچه گفته شد از میان منابع معاصری که به آثار جریان خوشنویسانه پرداخته‌اند، شش منبع منسجم‌تر و تحلیلی‌تر از سایرین بوده‌اند. عبدالکبیر خطیبی و محمد سیجلماسی[2] با عنوان «شکوه خوشنویسی اسلامی» (Khatibi & Sijelmassi, 1996). این پژوهشگران در این اثر به مطالعه در زمینهٔ اسلیمی و خوشنویسی پرداخته‌اند. این کتاب اصول هندسی و زینتی خوشنویسی را توضیح می‌دهد و به بررسی وابستگی متقابل خط و تزئین می‌پردازد همچنین در فصلی با عنوان نقاشی معاصر آثار خوشنویسانه را به چهار گروه دسته‌بندی می‌کند:

۱. حروف رفتاری هندسی دارند[3]: در این شیوه حروف به‌طور خلاقانه‌ای از هم جدا یا با هم ترکیب می‌شوند و میل به ذوب شدن در جادوی طلسم آمیز زبان دارند. هنرمند متن را به تصویر تبدیل می‌کند و نوعی سرود یا مناجات در برخوردهای خطوط، حرکات فیزیکی و ریتم قطعه قابل‌مشاهده است. در اینجا متن از صدا جدایی‌ناپذیر است. به نظر خطیبی و سیجلماسی (Khatibi & Sijelmassi, 1996) بیشتر آثار جریان خوشنویسانه در این دسته می‌گنجند (تصویر ۲).

۲. حروف رفتاری انتزاعی دارند[4]: در اینجا حروف در یک پس‌زمینهٔ رنگی قرار می‌گیرند و به تصویر هویتی فرهنگی می‌بخشند. آثار شاکر حسن سعید را می‌توان در این دسته گنجاند (تصویر ۳).

۳. حروف رفتاری نمادین دارند[5]: در اینجا زمینهٔ اثر با نشانه‌هایی پر می‌شود که حالتی عرفانی یا طلسم گونه دارند. مثلاً در آثار رشید قریشی[6] (تصویر ۴)، کیفیت‌های خوشنویسی چینی و ژاپنی، تنها به‌عنوان نشانه عمل می‌کنند. علائم نوشتاری رفتاری نمادین دارند و کنشی اندیشه نگار را منعکس می‌سازند.

۴. حروف رفتاری تزئینی دارند[7]: در این دسته از آثار به یک کلمه، عبارت یا متن حالتی تزئینی داده می‌شود. نوشتار خوانا است و در آن شیوه‌های خوشنویسی اسلامی تداوم می‌یابد (تصویر ۵) (Khatibi & Sijelmassi, 1996, pp. 215-224).

منبع دوم، اثر ارزشمند وجدان علی[8] با عنوان «هنر مدرن اسلامی توسعه و تداوم» است که بسیار موردتوجه و استناد پژوهشگران بعد از او قرارگرفته است. وجدان علی از اصطلاح مکتب هنر خوشنویسی[9] برای آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر استفاده می‌کند(Ali,1997, p.152). او در این اثر ریشه‌های جریان خوشنویسانه را در خوشنویسی سنتی دانسته و بر این باور است که هنرمندان در جست‌وجوی هویت، پس از یادگیری تئوری‌ها و فنون هنر غرب و پالایش توانایی‌های فردی، میراث گذشته را به زبانی نو بازتفسیر کرده‌اند و سپس به مرحله‌ای از پیشرفت دست یافته‌اند که هنری از آن خود ساختند و فردیت خود را در هنر توسعه بخشیده‌اند. وجدان علی معتقد است تنها در فرهنگ‌هایی که خوشنویسی یک هنر است، بیان زیبایی شناختی بصری مبتنی بر استفاده از حروف و کاراکترهای

1.Calligraphic

۲. عبدالکبیر خطیبی فیلسوف، جامعه‌شناس، رمان‌نویس، شاعر و نویسنده، صاحب تأثیرگذارترین مجموعه مقالات فرهنگی، زبان و نظریات ادبی است که در بسیاری از مسائل نظری پیشگام بوده است. محمد سیجلماسی نیز منتقد ادبی برجسته مراکشی و نویسندهٔ چندین کتاب در زمینهٔ هنر و فرهنگ مراکش و میراث اسلامی است.

3.Geometric treatment

4.A process of abstraction of the painted letter

5.An emblematic use of lettering

6.Rachid kuraichi

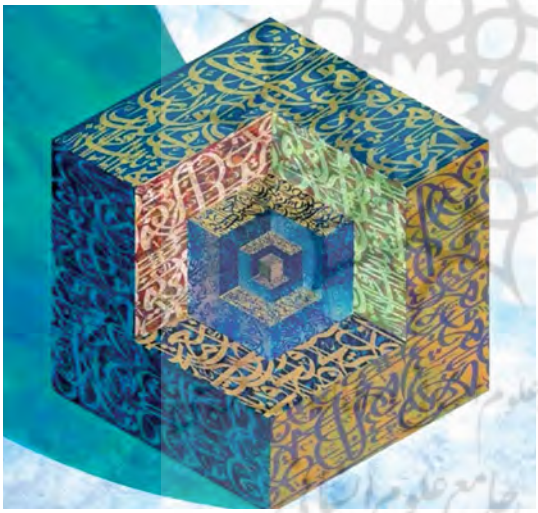
7.A decorative treatment of lettering

۸. وجدان علی، محقق، مورخ و هنرمند عراقی در بغداد به دنیا آمد. مدرک کارشناسی خود در رشتهٔ تاریخ از دانشگاه بیروت و مدرک دکترای خود در رشتهٔ هنر اسلامی را از لندن دریافت کرد (1993). او در هنر خود سنت‌های خوشنویسی عربی را در قالب‌هایی مدرن توسعه داده و همچنین بنیان‌گذار انجمن سلطنتی هنرهای زیبا و گالری ملی اردن است.

تصویر ۲. راشد سلیم، آسمان ابری است و روح من از باران مرطوب است (Shabout, 2007)
Figure 2. Rashid Salim, The Sky Is Cloudy and My Spirit Is Dampened by the Rain. (Shabout, 2007)

تصویر ۳. شاکر حسن سعید، نوشته روی دیوار، اکرلیک روی چوب ۱۹۷۸، (Issa et al., 2016)
Figure 3. Shakir Hassan Al Said, Writing on the Wall, acrylic on wood, 1978 (Issa et al., 2016)

تصویر ۴. رشید قریشی، جوهر و خاک رس روی چوب، ۱۹۸۶، بنیاد هنری بارجیل، شارجه (Koraïchi, 1986)
Figure 4. Rachid Koraïchi, ink and clay on wood, 1986, Barjeel Art Foundation, Sharjah. (Koraïchi, 1986)



تصویر ۵. احمد مصطفی، بلوغ آگاهی ۱ (Moustafa, 2013)
Figure 5. Ahmad Moustafa, The Maturation of Awareness 1 (Moustafa, 2013)

نوشتاری را می‌توان به‌عنوان عناصر گرافیکی درک کرد (Ali, 1997, p. 151). او از چند جنبه به گونه شناسی آثار خوشنویسانه پرداخته است. آثار در گونه شناسی او نخست از جنبهٔ محتوایی به دو گروه مذهبی و سکولار تقسیم می‌شوند. آثار مذهبی اغلب پیامی دینی، معنوی یا اخلاقی منتقل می‌کنند و آثار سکولار خود سه زیرشاخهٔ اجتماعی-سیاسی، ادبی و تزئینی را در برمی‌گیرند. علی افزون بر دسته‌بندی محتوایی، دسته‌بندی دیگری نیز ارائه می‌کند:

خوشنویسی ناب[1]، **خوشنویسی انتزاعی**[2] و **ترکیبات خوشنویسانه**[3]. در شاخهٔ خوشنویسی ناب، موضوع و ترکیب‌بندی اثر تنها حرف است که می‌تواند به‌تنهایی یا در ترکیب با دیگر حروف به‌کاربرده شود. حروف در اینجا جدا از ویژگی‌های بصری و گرافیکی، دارای معنا و ویژگی‌های زبانی هستند و در بیش از یک سطح ادراک می‌شوند. علی چهار زیرشاخه برای این گروه برمی‌شمرد:

۱. «سبک نئوکلاسیک[1]» که بر اساس یکی از سبک‌های

1.Pure Calligraphy
2.Abstract Style
3.Calligraphic combinations

تصویر ۶. محمد احصایی، حافظ اسرار الهی (احصائی، ۱۳۸۰)
Figure 6. Mohammad Ehsai, Keeper of Divine Secrets (Ehsai, 2001)

خوشنویسی سنتی، با کمی تغییر در خط و موتیف شکل می‌گیرد ولی معمولاً مدرن است. آثار این شاخه از نوادگان قطعات خوشنویسی عثمانی و ایرانی هستند. آثار اولیهٔ وجیه نحله یا تصویر ۶ از محمد احصایی در این دسته قرار دارند.

۲.در شاخهٔ «کلاسیک مدرن[2]» هنرمند یکی از شیوه‌های خوشنویسی سنتی را در نوعی اجرای جدید با رنگ‌ها، فرم‌ها و یا ترکیب‌بندی‌های نو تجربه می‌کند و آزادی هنر مدرن و قواعد خوشنویسی سنتی با هم تلفیق می‌شود. بسیاری از آثار هنرمند مصری احمد مصطفی که تصاویری فریبنده و سه‌بعدی توسط حروف خوشنویسانه از متون قرآنی تولید می‌کند، در این دسته می‌گنجند (تصویر ۵).

۳.«کالیگرافیتی[3]» خط نوشتاری رایج است. این شاخه که به گرافیتی شباهت دارد، عبارت است از دست خط شخصی هنرمند در یک ترکیب‌بندی مدرن و آزاد. ایتیل عدنان[4] هنرمند لبنانی، آثاری به این شیوه دارد. در اثری به نام الله روی کاغذ ژاپنی به شکل آکاردئون، کلمهٔ الله بارها به خط سیاه، نوشته و روی آن از رنگ‌های متنوع استفاده‌شده است. چیدمان حرف الله در تضاد با توزیع نامنظم رنگ‌ها قرارگرفته و تلفیق جالبی از ریتم و تزئین خلق کرده است (تصویر ۷).

٤.چهارمین و آخرین زیرشاخه از خوشنویسی ناب «خوشنویسی آزاد[5]» است که تعادلی بین سبک نئوکلاسیک و کالیگرافیتی برقرار می‌کند. اگرچه این خط قاعده‌مند نیست، اما قاعده‌مندتر از گرافیتی است (Ali, 1997, pp. 161-170). هنرمند لیبیایی علی عمر ارمس[6] آثاری به این شیوه دارد. ازنظر بصری برخی از آثار خود وجدان علی را نیز می‌توان در این دسته گنجاند (تصاویر ۸ و ۹).

دومین شاخهٔ اصلی در دسته‌بندی علی خوشنویسی انتزاعی است که با تعریف هنر انتزاعی در دیکشنری فایدون مطابقت دارد.

طبق این تعریف هنر انتزاعی هنری است عاری از تصاویر فیگوراتیو که مراجع مستقل خود را دارد. هنرمند جنبهٔ تجسمی و ایستای حروف عربی را به‌عنوان عنصر ساختاری

تصویر ۷. ایتیل عدنان، الله، ترکیب مواد روی کاغذ، ۱۹۸۷، مجموعه دائمی گالری ملی هنرهای زیبای اردن (Adnan, 1987, as cited in Lesnick, 2023)
Figure 7. Etel Adnan, Allah, mixed media on paper, 1987, Permanent Collection of the Jordan National Gallery of Fine Arts (Adnan, 1987, as cited in Lesnick, 2023)

1.The Neoclassical Style
2.Modern Classical Style
3.Calligraffiti
4.Etel Adnan
5.Freeform Calligraphy
6.Ali Omar Ermes

تصویر ۸. علی عمر ارمس، لا، اکرلیک روی کاغذ(Ermes, 2003)

Figure 8. Ali Omar Ermes, La, acrylic on paper (Ermes, 2003)

ترکیب‌بندی تغییر می‌دهد و حروف به‌عنوان فرم‌های مستقل گرافیکی درک می‌شوند. در اینجا کیفیت انتزاعی کاراکترها به شکلی نامحدودی در خدمت هنرمند است. این شاخه خود به دو زیرشاخه تقسیم می‌شود: «خط نوشته‌های خوانا[1]» که در آن فرم حروف دارای اهمیت است، حتی اگر چنانچه مانند آثار هنرمند سوری محمود حماد[2] از اهمیت زبانی بی‌بهره باشد (تصویر ۱۰) و «شبه نوشتار»[3] که در آن نوشته‌ها خوانا نیستند و هدف نه انتقال پیامی خاص، بلکه استفاده از حروف در یک الگوی تزئینی است؛ مانند تصویر ۱۱ از هنرمند تونسی نجا المهداوی[4] که در آن شکل حروف به علامت‌های آبستره تغییریافته و شبیه حروف چینی شده‌اند (Ali, 1997, pp. 170-171). سومین دسته‌بندی اصلی علی ترکیبات خوشنویسانه هستند. این شاخه می‌تواند شامل آثار فیگوراتیو، غیر فیگوراتیو، موتیف‌های نمادین، کلمات، یا قسمتی از یک متن خوانا باشد و شامل دو زیرشاخه است: «کالیگرافی مرکزی»[5]، نوشته‌ای که صرف‌نظر از اندازه، به‌عنوان جزء دلالت‌گر و معنی‌دار یک ترکیب‌بندی عمل می‌کند و «کالیگرافی حاشیه‌ای»[6] که در آن حروف فارغ از فضایی که اشغال می‌کنند، نقش محوری ندارند. تل الزعتر از رشید قریشی که فیگورها و کلمات تل الزعتر به کشتار فلسطینیان در جریان جنگ داخلی لبنان اشاره دارند، نمونهٔ کالیگرافی مرکزی (تصویر ۱۲) و درخت عشاق[7] اثر منی السعودی[8] که در آن نوشته‌های فرعی، تحت سلطهٔ یک فیگور قرار دارند، در زیرشاخهٔ کالیگرافی حاشیه‌ای قرار می‌گیرند (تصویر ۱۳)، (Ali, 1997, pp. 173-177).

جدا از دسته‌بندی‌های بیان‌شده، وجدان علی شاخهٔ چهارمی را معرفی و آن را خط ناخودآگاه[9] می‌نامد. در این گروه فرم‌های ناخودآگاه نوشتاری، به‌طور تصادفی، به‌صورت شکل‌های انسانی، حیوانی و آبستره در اثر هنرمند ظاهر می‌شوند. مجسمهٔ بدون عنوان از منی السعودی که شبیه کلمهٔ الله است در این شاخه جای می‌گیرد (تصویر ۱۴)، (Ali, 1997, pp. 183-184).

منبع سوم کتاب «حروفیهٔ عربی: هنر و هویت» از شربل داغر[10] است. این اثر از این نظر دارای اهمیت است که داغر در آن تلاش می‌کند تا گونه شناسی متفاوتی بر اساس خوانش اثر هنری به‌مثابهٔ یک متن ارائه دهد. به نظر داغر، نقاشی در درجهٔ نخست یک متن است، زیرا یک دال است. عمل خواندن ابتدا شامل درک یک نقاشی به‌عنوان یک سیستم

1.Legible script
2.Mahmoud Hammad
3.Pseudo script
4.Nja Mahdaoui
5.Central calligraphy
6.Marginal calligraphy
7.Lover's Tree
8.Mona Saudi
9.Unconscious calligraphy

۱۰. شربل داغر استاد لبنانی دانشگاه بالامند لبنان است. او در زمینهٔ شعر، زبان و هنرهای عربی و اسلامی، فردی برجسته است و به دو زبان عربی و فرانسوی داستان می‌نویسد. داغر از دانشگاه سوربن جدید پاریس فارغ‌التحصیل شد و دارای دو مدرک دکترا در حروف عربی مدرن (1982) و زیبایی شناسی هنر (1996) است.

تصویر ۹. وجدان علی، کربلا، ۱۹۹۲ (Wijdan Ali, 2024)
Figure 9. Wijdan Ali, Karbala, 1992 (Wijdan Ali, 2024)

تصویر ۱۰. محمود حماد، خوشنویسی، رنگروغن روی بوم (Hammad, 1985)
Figure 10. Mahmoud Hammad, Calligraphy, oil on canvas (Hammad, 1985)

تصویر ۱۱. نجاالمهداوی، ترکیب‌بندی کالیگرافیک، سیلک اسکرین (Mahdaoui, n.d.)
Figure 11. Nja Mahdaoui, Calligraphic Composition, silkscreen (Mahdaoui, n.d.)

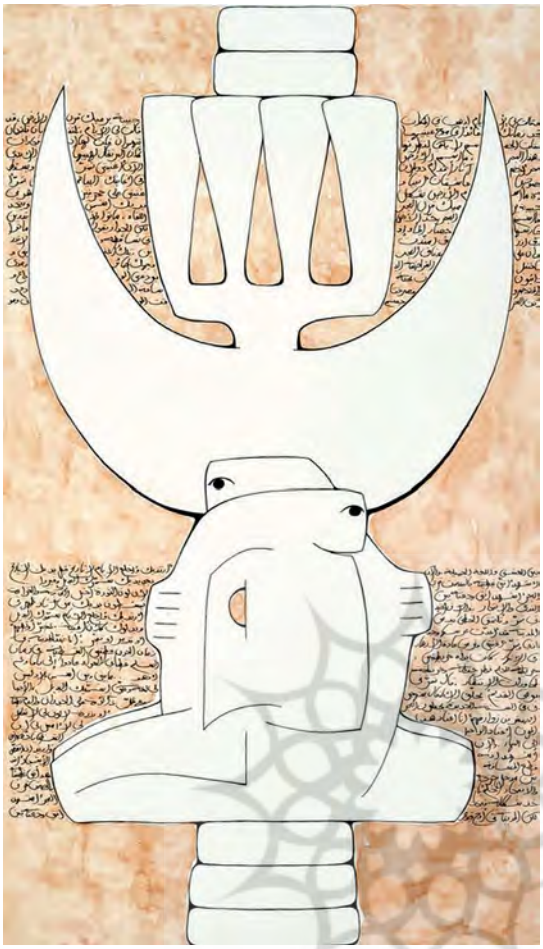
گرافیکی و سپس رمزگشایی واژگان آن است (Dāghir, 2016, pp. 53-54). داغر برخلاف وجدان علی، شروع جریان خوشنویسانهٔ معاصر را نه در منابع سنتی که در هنر مدرن می‌داند، ازاین‌رو، موجودیت آن می‌بایست جدای از خوشنویسی سنتی نگریسته شود. او ابتدا شاخه‌ای با عنوان خوشنویسی تجسمی[1] را از دایرهٔ جریان خوشنویسانه جدا می‌کند. به نظر داغر تنها جنبهٔ مدرن این شاخه در استفاده از ابزار، فن، ترکیب‌بندی و رنگ‌های جدید است. آثار جریان خوشنویسانه ازنظر او دو ویژگی محوری و اصلی دارند: اول اینکه حروف در آن عناصری تجسمی هستند و قواعد خوشنویسی سنتی به‌طور کامل در آن‌ها شکسته می‌شود. دوم حروف قادر به بیان ویژگی‌های فرهنگی هستند (Dāghir, 2016, pp. 61-67). بر این اساس، او این جریان را به چهار شاخه تقسیم می‌کند:

- در آثار شاخهٔ **نقاشی-حرف**[2]، حروف محوریت اثرند و هنرمند قابلیت‌های تجسمی و بصری حروف را برای اهداف مختلف تزئینی، مفهومی و ... به کار می‌گیرد. داغر در این دسته آثار هنرمندانی چون النصیری، منی السعودی و مدیحه عمر را قرار می‌دهد.
- در آثار شاخهٔ **نقاشی-عبارت**[3] معنای زبان‌شناسی عبارت متنی، بخشی از بیان هنری به شمار می‌رود. در این آثار هنرمندان از متون ادبی کلاسیک یا مدرن استفاده می‌کنند و ساختار اثر هم بصری و هم زبان شناسانه است. تصویر ۲ از راشد سلیم با عنوان «آسمان ابری است و روح من از باران مرطوب است» در این شاخه قرار دارد. در این اثر فرم و معنا در تعامل‌اند.
- آثار شاخهٔ **نقاشی-نوشته**[4] بافتی ناخوانا از نوشتار را بدون پیامی زبانی به تصویر می‌کشند. هنرمندان این گروه شامل قطری یوسف احمد، محمد القاسمی و رشید قریشی هستند (تصویر ۴).
- در شاخهٔ **نقاشی-متن**[5] حروف عناصری هستند در میان عناصر دیگر اثر. فرم گرافیکی در این آثار می‌تواند به‌طور کامل دست‌کاری یا انتزاعی شود. آثار هنرمندانی چون محمود حماد، السعید و العزاوی در این دسته قرار دارند.

داغر برخی آثار را نیز در شاخهٔ جداگانه‌ای با عنوان **حروفیهٔ هندسی** قرار می‌دهد. آثار هنرمند فلسطینی کمال بلاطه در این شاخه قرار دارند. در این آثار حروف می‌توانند تزئینی، تحلیلی یا ترکیبی باشند. تصویر ۱۵ از این هنرمند به‌طور هم‌زمان یادآور هندسهٔ تزئینی هنر اسلامی و گرافیک رایانه‌ای مدرن است. ویژگی دیگر برخی آثار این گروه، تبدیل حروف به نمادهایی است که حالات، احساسات و عکس‌العمل‌های هنرمند را بیان می‌کنند و کارکردی زبانی

1 .Plastic Calligraphy
2.The painting-the letter (al-Lawha)
3.The painting-the phrase
4.The painting-the writing
5.The painting-the text
6.Quataiba Al-Shaikh Nouri

تصویر ۱۲. رشید قریشی، تل الزعتر، اچینگ (Koraïchi, 1979)
Figure 12. Rachid Koraïchi, Tal al Zaatar, etching (Koraïchi, 1979)



تصویر ۱۳. منی السعودی، درخت عشاق، شعری از محمود درویش (Saudi, 1977)
Figure 13. Mona Saudi, Tree of Lovers, a poem by Mahmoud Darwish (Saudi, 1977)

ندارند. آثار هنرمند عراقی قطیبه الشیخ نوری،[6] نمونه‌ای از این رویکرد است (تصویر ۱۶) (Dāghir, 2016).

منبع چهارم از گونه شناسی‌ها، مربوط به وینیشیا پورتر[1] و کتاب «کلمه در هنر»[2] (Porter, 2006) است که به مناسبت نمایشگاهی با همین عنوان در موزه بریتانیا منتشر شد. این اثر به هنر معاصر خاورمیانه می‌پردازد. آثار این نمایشگاه منعکس‌کنندهٔ مسائل هویتی، سیاسی و میراث هنری منطقه هستند. یکی از موضوعات اساسی این کتاب چالش‌های هنرمندان مختلف با حروف، به‌عنوان خط و زبان است. برای برخی، این خط با سنت مقدس اسلام و قرآن همخوانی دارد و برای برخی دیگر، بخشی جدانشدنی از میراث آن‌ها به شمار می‌رود. این نمایشگاه تنوع و قدرت روش‌هایی را که هنرمندان خاورمیانه برای بیان حقایق ذهنی و سیاسی خود از طریق تغییر در رسانهٔ خط به آن دست یافته‌اند، نشان می‌دهد. پورتر در این اثر همچنین به گونه شناسی آثار خوشنویسانه از وجه محتوایی می‌پردازد و آثار این جریان را به چهار شاخه تقسیم می‌کند:

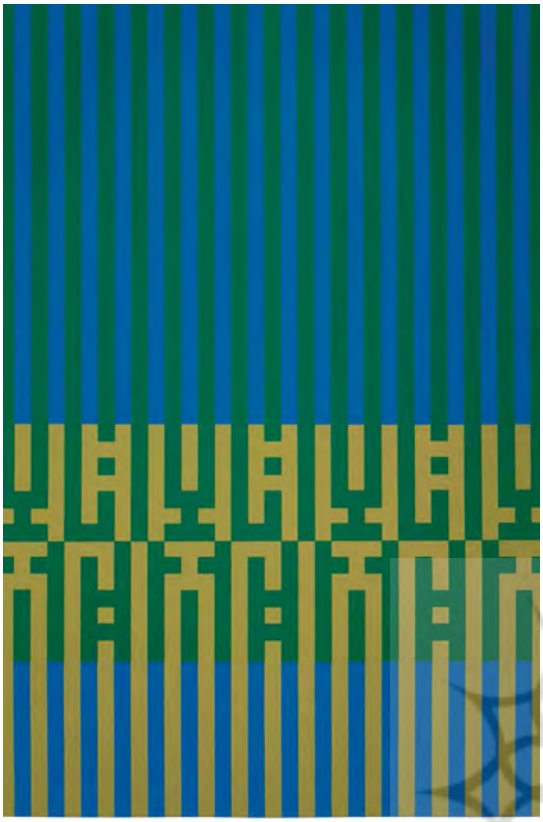
۱. آثاری که در آن از نوشته‌های مقدس استفاده‌شده است.
۲. آثاری که به ادبیات و هنر می‌پردازند.
۳. آثاری که در آن‌ها کلمات و حروف ساختارشکنی می‌شوند.
۴. آثاری که به هویت، تاریخ و سیاست اشاره دارند.

در آثار شاخهٔ نوشتار مقدس، از متون مقدسی چون قرآن و انجیل استفاده می‌شود. هنرمندان این شیوه گاه حتی از مرزهای متعارف خوشنویسی فراتر رفته و ترکیب‌بندی‌های شخصی خود را خلق می‌کنند (Porter, 2006, p. 23). کهیعص از عثمان وقی الله[3] که در اطراف پنج حرف جسورانهٔ درشت به خط ثلث، سورهٔ «مریم» با خط نسخ ریز نوشته‌شده است، در این دسته می‌گنجد (تصویر ۱۷).

آثار با محتوای ادبیات و هنر، شامل ادبیات کلاسیک، مدرن و عرفانی هستند (Porter, 2006, p. 37). در تصویر ۱۸

۱. وینیشیا پورتر متصدی هنر اسلامی و معاصر خاورمیانه در موزهٔ بریتانیا است. او در دانشگاه آکسفورد به تحصیل در رشتهٔ هنر عربی و اسلامی پرداخت و دکترای خود را در تاریخ قرون‌وسطی و معماری یمن از دانشگاه دورهام دریافت کرد. زمینه‌های خاص موردعلاقهٔ او عبارت‌اند از کتیبه‌های عربی، طلسم و مهر، سرامیک و هنر معاصر خاورمیانه که در آثاری با عناوین بازتاب: هنر معاصر خاورمیانه و شمال آفریقا، جهان اسلام: تاریخ در اشیا حج: سفر به قلب اسلام، کاشی‌های اسلیمی (مجموعه‌هنر شرق) به چاپ رسیده‌اند.
2.Word into Art
3.Osman Waqia Allah
4.Saud Al-attar

تصویر ۱۴. منی السعودی، بدون عنوان، ۱۹۸۳ (Shabout, 2007)
Figure 14. Mona Saudi, Untitled, 1983 (Shabout, 2007)

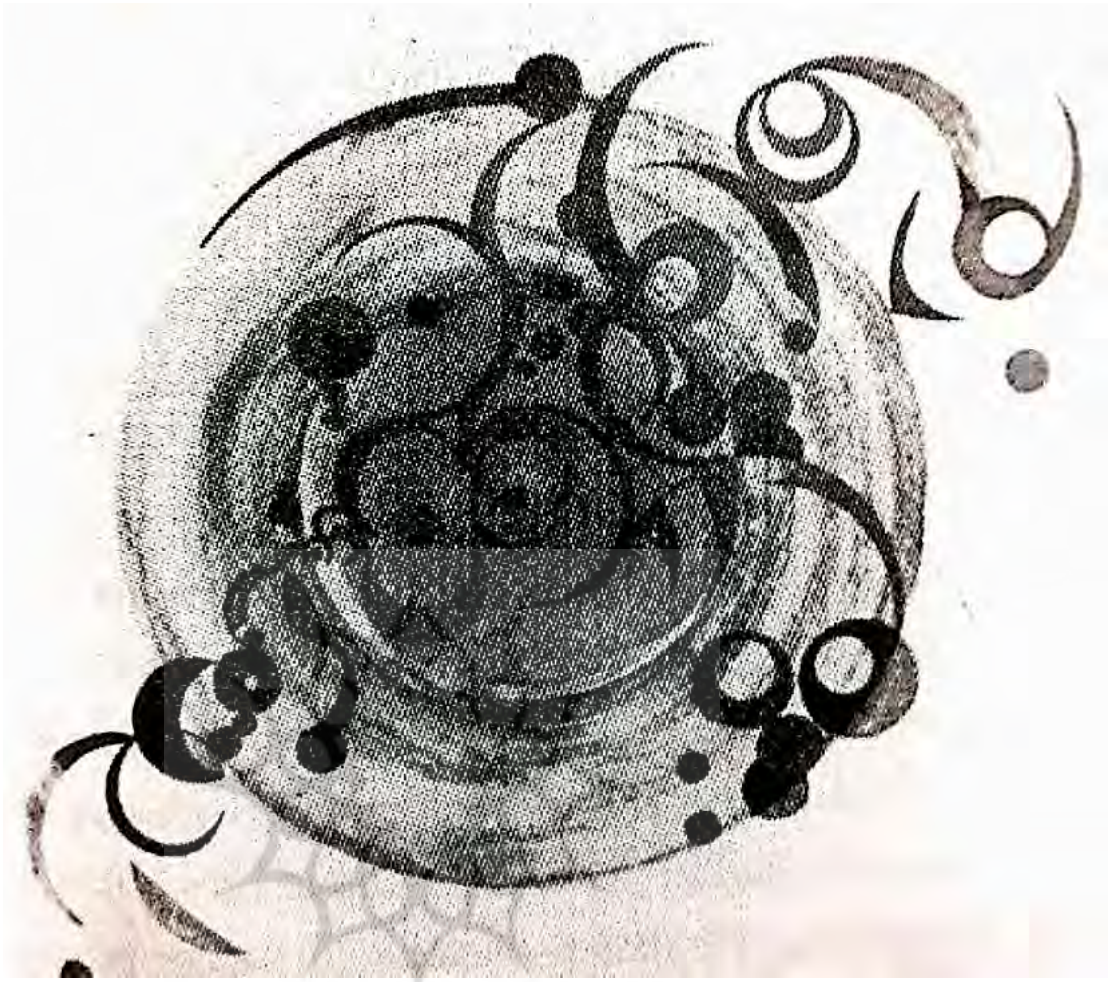


تصویر ۱۵. کمال بلاطه، لا انا الا انا (Boullata, 1983)
Figure 15. Kamal Boullata, La Ana Illa Ana (Boullata, 1983)

اثری از سعاد العطار[۴] هنرمند عراقی با عنوان «با الهام از یک شعر»[۱] نشان داده‌شده است. العطار از هنرمندان مدرن متعهد به حفظ سنت‌های فرهنگی است و گذشتهٔ فرهنگ مردم عراق را با الهام از شعر، تاریخ و اساطیر عرب به تصویر می‌کشد(Mathaf encyclopedia of Modern Art and the Arab World, n.d). دستهٔ دیگر به حروف ساختارشکنی شده اختصاص دارد. آثار هنرمند عراقی مدیحه عمر در این دسته جای دارد (تصویر ۱۹). همچنین اثر هیچ در قفس پرویز تناولی که در آن نوشته خوانا اما فرم در قالبی انتزاعی به کار گرفته‌شده است، در این دسته می‌گنجد، زیرا در اینجا خوانایی در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد (تصویر ۲۰). سیا ارمجانی هنرمند ایرانی ریتم شعر ایرانی را با حروف بازسازی می‌کند و جاکوب الحنانی دعاهای دوران کودکی خود را به‌صورت شبکه‌های درهم‌فشرده نشان می‌دهد. تکرار حروف توسط خالد بن سلمان نوعی بازتاب افسون صوفیانه است (Porter, 2006, p. 69). دستهٔ آخر مربوط به آثاری است که محتوای تاریخی و سیاسی دارند یا بحران‌های اجتماعی و جنگ‌های اخیر خاورمیانه را به نمایش می‌گذارند (Porter, 2006, p. 101).

گونه شناسی پنجم که از زاویه‌ای تاریخی و درگذر زمان به آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر در خاورمیانه پرداخته متعلق به رزعیسی و اثرش «نشانه‌های دوران ما از خوشنویسی تا کالیگرافیتی» است. او این جریان را در سه بازهٔ: نوآوری (۱۹۵۰-۱۹۷۰م)، اکتشاف (۱۹۸۰-۱۹۹۰م) و جهانی‌شدن[۲] (۲۰۰۰-۲۰۱۵م) موردمطالعه قرار داده است. در دورهٔ اول مکتب‌های جدید هنری باهدف ایده‌ها و رویکردهای نو و مقاومت در برابر تقلید شروع به ظهور کردند (Issa et al., 2016, pp. 20-25). در این آثار همچنان پیوستگی‌هایی با خوشنویسی سنتی وجود دارد. آثار نخست هنرمند لبنانی وجیه نحله و احمد محمد شیبرین از این نمونه‌ها هستند. در این دوران حروف فارسی/عربی به‌عنوان یک دال فرهنگی ریشه دواندند و با دور شدن از اشکال کلاسیک خط، رویکردی نو یافتند. عمر النقدی، هنرمند مصری به خلق آثاری دست زد که در آن حروف عربی به اشکال ریتمیک انتزاعی به کار رفت و ویژگی‌های معنوی، فرمی و موسیقیایی یافت (تصویر ۲۱). شاکر حسن سعید، پدر هنر مدرن عراق، در سال ۱۹۷۱م -۱۳۴۹ش گروه البعدالواحد را تأسیس کرد که در آن از حروف برای ساختن

1.Inspiration from a poem
2.Innovation, Exploration and Circumnavigation



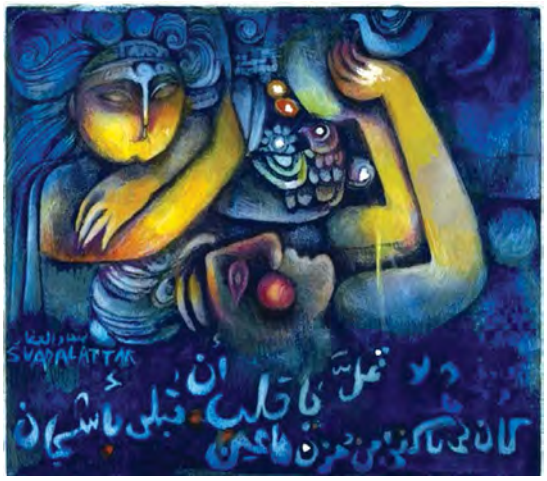
تصویر ۱۶. قطیبه الشیخ نوری، حروف، ۱۹۶۰ (Shabout, 2007)
Figure 16. Qutayba al Sheikh Nuri, Letters, 1960 (Shabout, 2007)

فرم‌های گرافیتی استفاده می‌شد (تصویر ۳) (Issa et al., 2016, p. 58). حروف در آثار هنرمندان سودانی مدرسهٔ قدیم خارطوم با گرایش به خوشنویسی سنتی و با هدف پیوند فرهنگ آفریقایی، اسلامی و سنت‌های محلی به کار رفت. عثمان وقی‌الله از اعضای گروه از شاگردانش می‌خواست که به ماهیت خوشنویسی، فارغ از زبان آن بنگرند و حروف را عناصری زنده تجسم کنند. ابراهیم الصلاحی عضو دیگر گروه مجذوب فرم حروف عربی و فواصل بین آن‌ها شد و آن را در چهره‌های نقاب مانندش به تصویر کشید (تصویر ۲۲) (Ali, 1997, p. 147).

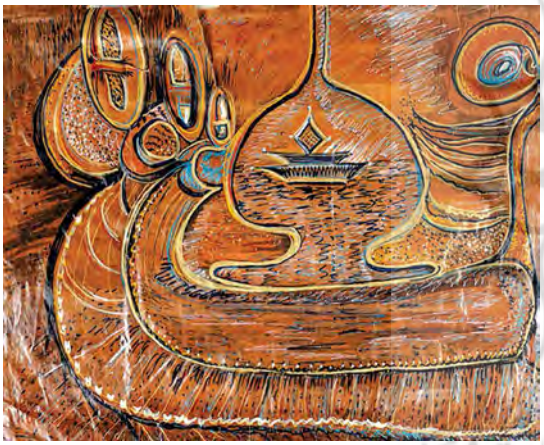
در ایران این جریان با پیشگامان جریان سقاخانه و در راستای سیاست‌های حکومت برای شکل دادن به «مکتب ملی هنر»، توسط هنرجویان دانشکدهٔ هنرهای تزئینی شکل گرفت و از افراد مهم و تأثیرگذار آن حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی و فرامرز پیلارام بودند. هنرمندان سقاخانه در کنار استفاده از نشانه‌های شمایل‌نگاری شیعی، عناصر بومی و تزئینی ایرانی، به استفاده از حروف و خوشنویسی رو آوردند. زنده‌رودی پس از مهاجرت به فرانسه، بر استفاده از عناصر نوشتاری تمرکز کرد. به گفتهٔ روئین پاکباز زمانی که او در پاریس اقامت گزید، جنبش لتریسم هنوز در اوج بود. در این فضای هنری زنده‌رودی عناصر هندسی و تصویری قبلی‌اش را کنار گذاشت و صرفاً به خط‌نگاری رو آورد. او با عدول از قواعد مرسوم خوشنویسی، تمامی کوشش خود را بر بررسی ماهیت بصری عناصر نگارشی و نیز جنبه‌های گوناگون دلالت‌گری آن‌ها متمرکز کرد (تصویر ۲۳)، (پاکباز و همکاران، ۱۳۸۶، ص. ۲۲).

دورهٔ اکتشاف در تقسیم‌بندی رز عیسی، دورهٔ پویایی و تحول فرهنگی بود. در این دوران جریان خوشنویسانه محبوبیت بیشتری یافت و هنرمندان به تجربیات مختلف با حروف دست زدند. تا اواخر قرن بیستم تأثیرپذیری هنرمندان از هنر

تصویر ۱۷. عثمان وقی الله، کهیعص، جوهر و طلا بر روی کاغذ
(Waqialla, 1980)
Figure 17. Othman Waqiallah, Kāf–Hā–Yā‘–‘Ayn–Ṣād (KHY‘‘Ṣ), Ink and Gold on Paper (Waqialla, 1980)



تصویر ۱۸. سعادالعطار، الهام از یک شعر، حکاکی و آکواتینت با رنگ دستی نرم (Al-Attar, 1999)
Figure 18. Suad al Attar, Inspired by a Poem, Etching and Aquatint with Soft Hand Coloring (Al Attar, 1999)



تصویر ۱۹. مدیحه عمر، بدون عنوان، رنگروغن روی کاغذ
(Omar, n.d.)
Figure 19. Madiha Omar, Untitled, oil on paper (Omar, n.d.)

مدرن و تلفیق آن با هنر سنتی کاملاً مشهود و قابل‌لمس است؛ اما در قرن بیست‌ویکم با ورود به عصر ارتباطات، در ساختار و معنای حروف تحولات اساسی ایجاد شد و این جریان از اصول اولیهٔ خود فاصله گرفت و وارد مرحلهٔ جهانی شد. به‌تدریج نسلی از هنرمندان به میدان آمدند که زیبایی‌شناسی بین‌المللی را جذب کرده و گه‌گاه در آثار مختلف از حروف فارسی/عربی استفاده می‌کردند. در بسیاری از این آثار حروف و کلمات صرفاً برای ایجاد ترکیب‌بندی خاصی در کنار هم قرار گرفتند و معنای ادبی و مذهبی نهفته در خوشنویسی به‌طور کامل دگرگون شد. در تقسیم‌بندی رز عیسی، دورهٔ جهانی‌شدن دوره‌ای است بدون مرزهای معین که در آن سبک‌های ترکیبی و چند رشته‌ای غالب‌اند. در این دوره هنرمندان همچنان به کشف ریشه‌های تاریخی و فرهنگی خود تمایل دارند اما این بار بدون قالب‌های مشخص و با استفاده از رسانه‌های روز جهان. تصویر ۲۴ اثری از هنرمند ایرانی فرهاد احرارنیا را نشان می‌دهد که در آثارش از رسانه‌های مختلف عکس، ویدیو و مجسمه و با مضامین جهانی استفاده می‌کند (Issa et al., 2016, pp. 22-23).

منبع ششم به کشمیرشکن (۱۳۹۶)[۱] و اثر مهم «کنکاشی در هنر معاصر ایران» می‌پردازد. از این اثر می‌توان به گونه شناسی حمید کشمیرشکن دربارهٔ آثار خوشنویسانهٔ معاصر هنرمندان ایرانی که او آن را جنبش حروف‌نگاری نو نامیده است، از منظر تحولات آن‌ها درگذر زمان، فرم و محتوا پی برد. درواقع رویکرد کشمیرشکن در این‌گونه شناسی تا حدودی به رویکرد رز عیسی شباهت دارد. کشمیرشکن سرآغاز کاربست اشکال متنوع جریان خوشنویسانه را با هنرمندان سقاخانه و به‌طور مشخص، حسین زنده‌رودی می‌داند. به نظر کشمیرشکن خط در آثار هنرمندان سقاخانه گونه‌ای از لتریسم مدرن بود و جهت‌گیری سکولار داشت.

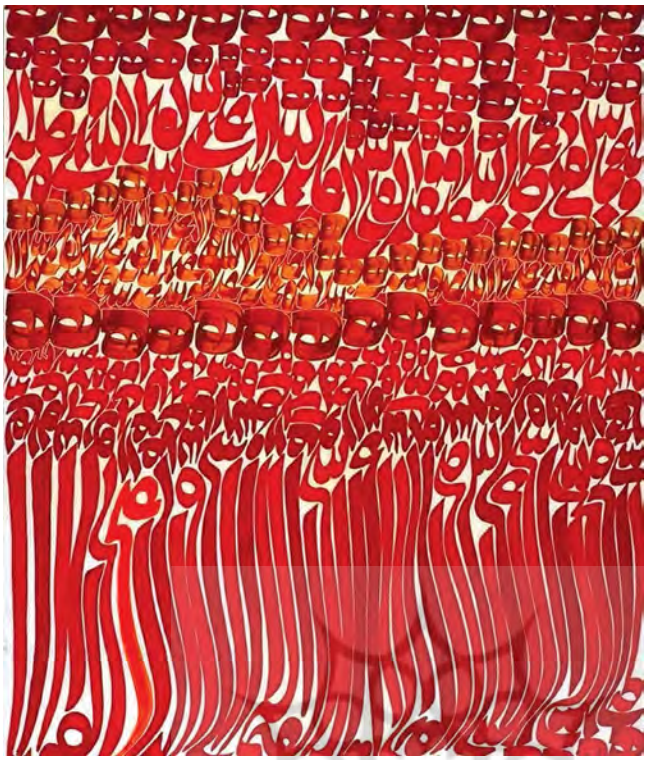
۱. حمید کشمیرشکن، فارغ‌التحصیل مقطع دکترای رشتهٔ تاریخ هنر با گرایش هنر معاصر از دانشگاه آکسفورد و موضوع تحقیقات او هنر معاصر ایران و مطالعات خاورمیانه است. او در این زمینه کتب و مقالاتی به نگارش درآورده است.

تصویر ۲۰. پرویز تناولی، هیچ، برنز (Tanavoli, 2005)
Figure 20. Parviz Tanavoli, Heech, bronze
(Tanavoli, 2005)

تصویر ۲۱. عمر النقدی، بدون عنوان، اکرلیک روی بوم
(El Nagdi, 1979)
Figure 21. Omar El Nagdi, Untitled, acrylic on canvas
(El Nagdi, 1979)

تصویر ۲۲. ابراهیم الصلاحی، صداهای بازآمده از زمان کودکی
(El-Salahi, 1965)
Figure 22. Ibrahim El Salahi, Sounds of Childhood Recalled (El Salahi, 1965)

هنرمندان این جریان از عناصر خوشنویسی به‌مثابهٔ مؤلفهٔ اصلی نوعی انتزاع آزاد و فردی بهره بردند. مهم‌ترین مشغلهٔ ذهنی این گروه خلق آثاری بود که ضمن برخورداری از دلالت‌های فرهنگی و بومی، شیوه‌های هنری عصر خود را نیز نشان دهند (تصویر ۲۵). او جریان نقاشی-خط را تأثیر حروف‌نگاری‌های سقاخانه بر خوشنویسان سنتی و افرادی چون محمد احصایی، رضا مافی و نصرالله افجه‌ای می‌داند. در این جریان تمرکز اصلی بر خلق آثاری است که در آن‌ها بنیان‌های خوشنویسی سنتی جایگاهی ویژه دارند، ولی به‌گونه‌ای متفاوت از آثار صرفاً کلاسیک نمود می‌یابند. این جریان پس از انقلاب اسلامی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شد و در آثار هنرمندانی همچون جلیل رسولی، علی اجلی و... ادامه یافت (تصویر ۲۶). کشمیرشکن علاوه بر این دو دسته، از دستهٔ سومی نام می‌برد که در دهه‌های



تصویر ۲۳. حسین زنده‌رودی، رنگروغن روی بوم (Zindaroudi, 1972)
Figure 23. Hossein Zenderoudi, oil on canvas (Zenderoudi, 1972)

اخیر توسط نسل جدیدی از هنرمندان آغازشده است. در این جریان گرایش‌های خوشنویسانه با تنوع بیشتری ظاهرشده‌اند. جریان خوشنویسانه در آثاری از هنرمندان دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ شمسی، نوعی از لتریسم را به نمایش گذاشته که به دلیل توقف جریان سقاخانه با وقوع انقلاب اسلامی امکان حیات نیافته بود. این جریان در نسل جدید هنرمندان با مضامین جهانی ادامه یافته است (کشمیرشکن، ۱۳۹۶). هنرمندانی چون فریدون مام‌بیگی و رافت نگارنده و همچنین فرهاد احرارنیا در این گروه جای دارند. در خطنگاری‌های فریدون مام بیگی تأثیرات خوشنویسی ژاپنی، اکسپرسیونیسم انتزاعی و هنر مدرن مشهود است (تصویر ۲۷). ازاین‌رو، در گونه شناسی کشمیر شکن می‌توان سه رویکرد لتریستی، نقاشی-خط و لتریستی نو را در جریان هنر خوشنویسانهٔ ایران بازشناخت. در گونهٔ اول تأکید بیشتر بر فرم و مضامین گاهاً بومی، در گونهٔ دوم بر فرم و مضمون‌های سنتی برگرفته از خوشنویسی سنتی و در گونهٔ سوم بر فرم و مضامین جهانی شده است.

تحلیل یافته‌ها، مرور و تجزیه تحلیل داده‌ها نشان می‌دهند:

■ در گونه شناسی خطیبی-سیجلماسی (Khatibi & Sijelmassi, 1996) بر فرم حروف ساختارشکنی شده، ویژگی‌های زبانی و نمادین حروف تأکید شده است. در شاخهٔ تزئینی از این‌گونه شناسی ارتباط با خوشنویسی سنتی برقرار می‌شود. چنانچه مشاهده شد در این طبقه‌بندی نقش حروف به‌عنوان عناصر اصلی یا فرعی اثر دیده نشده و طبقه‌بندی محتوایی نیز در نظر گرفته نشده است.

■ وجدان علی دو دسته‌بندی فرمی و محتوایی ارائه می‌دهد. حروف در این دسته‌بندی می‌توانند محوریت اثر باشند یا عنصری فرعی. در شاخه‌ها گاهی تأکید بر فرم است و گاه بر ویژگی‌های زبانی؛ اما علی‌رغم توجه به این مسائل، دستهٔ فرعی دیگری با عنوان خط ناخودآگاه معرفی می‌گردد که تفاوت آن از شاخهٔ انتزاعی چندان آشکار نیست. ازاین‌رو، وجدان علی گونه شناسی پیچیده و درهم‌تنیده‌ای ارائه می‌کند که در آن بین برخی شاخه‌ها نمی‌توان مرز روشنی قائل شد. نقطهٔ قوت دسته‌بندی او گونه شناسی به دو روش محتوایی و فرمی و نیز توجه به نقش اصلی و فرعی حروف در اثر است.

■ داغر با اثر به‌مثابهٔ یک متن مواجه شده است. او ریشه‌های جریان خوشنویسانه را هنر سنتی نمی‌داند و شاخهٔ خوشنویسی تجسمی را از جریان خوشنویسانه به‌طور کامل جدا می‌کند. ازاین‌رو، نحوهٔ مواجههٔ او با آثاری که در فرم سنتی، اما در معنا معاصرند، روشن نیست. در گونه شناسی داغر به ویژگی‌های بصری، فرمی، بار معنایی و همچنین

تصویر ۲۴. فرهاد احرارنیا، عکاسی دیجیتال روی بوم و سوزن‌دوزی، ۲۰۱۱ (Issa et al., 2016)

Figure 24. Farhad Ahrarnia, digital photography on canvas and embroidery, 2011 (Issa et al., 2016)

نقش اصلی و فرعی حروف در اثر توجه شده است.

■ گونه شناسی پورتر بیشتر متکی به محتوای آثار و در شاخهٔ انتزاعی بر چگونگی مواجههٔ هنرمند با فرم حروف است.

■ رز عیسی در گونه شناسی‌اش رویکرد متفاوتی نسبت به آثار خوشنویسانه در پیش گرفته و سیر تحولات آن‌ها را درگذر زمان و از منظر ارتباط‌شان با خوشنویسی سنتی و رویکردهای هنری جهان موردتوجه قرار داده است.

■ حمید کشمیرشکن اگرچه در کتاب خود به‌طور مستقیم به گونه شناسی آثار خوشنویسانه نپرداخته، ولی در مسیر مطالعات تاریخی‌اش آثار هنرمندان ایرانی را از منظر رویکرد به فرم و محتوا، در سه دورهٔ زمانی طبقه‌بندی کرده است و از این طریق می‌توان گونه‌های مختلف آثار هنرمندان ایرانی را در بسترهای اجتماعی، سیاسی و روز جهان مورد تحلیل قرار داد. این گونه شناسی تنها در جامعهٔ هنری ایرانیان انجام‌شده و جامعیت گونه شناسی پژوهشگران عرب را دارا نیست. جدول ۱، گونه شناسی آثار خوشنویسانه معاصر ازنظر این شش پژوهشگر منتخب را به‌اختصار نشان می‌دهد.

تصویر ۲۵. حسین زنده‌رودی، بدون عنوان، اکرلیک روی بوم، ۱۳۵۰ (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)

Figure 25. Hossein Zenderoudi, Untitled, acrylic on canvas, 1971 (Keshmirshekan, 2016)

تصویر ۲۶. نصرالله افجه‌ای، مجلس اول سعادی، رنگروغن روی بوم ۱۳۷۲، (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)

Figure 26. Nasrollah Afjehei, Majles e Avval e Sa'adi, oil on canvas, 1993 (Keshmirshekan, 2016)

تصویر ۲۷. فریدون مام‌بیگی، سفینهٔ سفید، ترکیب مواد روی بوم، ۱۳۷۶ (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)

Figure 27. Fereydoun Mamebeigi, The White Vessel, mixed media on canvas, 1997 (Keshmirshekan, 2016)

جدول۱. خلاصهٔ گونه‌شناسی آثار خوشنویسانه معاصر از نظر شش پژوهشگر منتخب پژوهش.

Table 1: Summary of the Typology of Contemporary Calligraphic Works According to Six Selected Scholars of the Study.

پژوهشگر	شاخه‌ها	رفتار حروف
۱-خطیبی-سیجلماسی (Khatibi & Sijelmassi, 1996)	۱. رفتار هندسی	حروف در تصویرسازی متن به کار می‌روند و تصویر همچنان کیفیت‌های زبانی دارد.
	۲. رفتار انتزاعی	حروف رفتاری انتزاعی داشته و هویتی فرهنگی به اثر می‌دهند.
	۳. رفتار نمادین	حروف به شکل نشانه‌های طلسم‌گونه و عرفانی عمل می‌کنند.
	٤. رفتار تزئینی	خوشنویسی اسلامی تقلید می‌شود و به‌صورت تزئینی به کار می‌رود.
۲-وجدان علی (Ali, 1989, 1997, 2003)	۱. خوشنویسی ناب: حروف موضوع اصلی اثرند.	الف. سبک نئوکلاسیک: خوشنویسی سنتی با کمی تغییر در رنگ و موتیف استفاده می‌شود.
		ب. کلاسیک مدرن: یکی از شیوه‌های خوشنویسی سنتی با اجرایی نو و ابزاری مدرن.
		ج. کالیگرافیتی: دست خط شخصی هنرمند در یک ترکیب‌بندی مدرن.
		د. خوشنویسی آزاد: تعادلی بین سبک نئوکلاسیک و کالیگرافیتی برقرار می‌کند.
	۲. خوشنویسی انتزاعی: حروف اساساً به‌عنوان فرم‌های مستقل گرافیکی درک می‌شوند.	الف. خط نوشته‌های خوانا: فرم حروف دارای اهمیت است.
		ب. شبه نوشتار: هدف ارائه یک فرم تزئینی با اشکالی شبیه حروف است.
	۳. ترکیبات خوشنویسانه: حروف تنها یکی از چندین عناصر اثرند.	الف. کالیگرافی مرکزی.
		ب. کالیگرافی حاشیه‌ای.
	٤. خط ناخودآگاه.	فرم‌های خوشنویسانه توسط هنرمند به‌طور ناخودآگاه و تصادفی خلق می‌شوند.
۳-شربل داغر (Dāghir, 2016)	۱. نقاشی-حرف	محوریت اثر قابلیت‌های تجسمی حروف است.
	۲. نقاشی-عبارت	معنای زبان شناسی متن و ساختار بصری بخشی از بیان هنری به شمار می‌روند.
	۳. نقاشی-نوشته	اثر به فرم نوشته‌ای زبانی مرتبط است اما نه در معنا.
	٤. نقاشی-متن	حروف نقشی ثانویه در میان عناصر دیگر اثر دارند.
	حروفیهٔ هندسی	حروف فرم‌هایی تزئینی، تحلیلی و یا ترکیبی هستند.
٤-وینیشیا پورتر (Porter, 2006)	۱. نوشتار مقدس	از متون مقدس استفاده می‌شود.
	۲. ادبیات و هنر	متونی از ادبیات کلاسیک، مدرن و عرفانی در اثر به کار می‌روند.
	۳. ساختارشکنی حروف	حروف به‌عنوان تصاویر انتزاعی به کار می‌روند.
	٤. هویت، تاریخ و سیاست	از متون برای نشان دادن موضوعات هویتی، تاریخی و اجتماعی استفاده می‌شود.
٥-رز عیسی (Issa et al., 2016)	۱. نوآوری	ظهور ایده‌های نو و مقاومت در برابر تقلید.
	۲. اکتشاف	تجربیات مختلف با حروف در عین برقراری ارتباط دیالکتیکی هنر مدرن و خوشنویسی سنتی.
	۳. جهانی‌شدن	استفاده از رسانه‌های مختلف و دگرگونی معنای ادبی و مذهبی نهفته در خوشنویسی سنتی.
٦-حمید کشمیرشکن (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)	۱. لتریستی	با جریان سقاخانه آغاز شد و تأکید بر فرم‌های خوشنویسی سنتی بود.
	۲. نقاشی-خط	تأکید بر فرم و مضامین خوشنویسی سنتی بود.
	۳. لتریستی نو	نوعی هنر انتزاعی که در آن تأکید بر فرم خط و مضامین جهانی است.

نتیجه

ظهور جریان خوشنویسانهٔ معاصر در خاورمیانه و گسترش سریع آن از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، پرسش‌های بنیادینی دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری، چگونگی بازخوانی عناصر سنتی خوشنویسی در دوران معاصر، انواع و حتی عنوان این جریان به وجود آورد که پژوهشگران بسیاری در پی پاسخ‌گویی به آن‌ها برآمدند. این مسئله لزوم پرداختن به گونه شناسی آثار را ضروری ساخت زیرا پاسخ به این پرسش‌ها تنها در گرو شناخت بهتر و دسته‌بندی آثار امکان‌پذیر بود. ازاین‌رو، در این پژوهش گونه شناسی آثار جریان خوشنویسانهٔ معاصر در خاورمیانه از طریق شش منبع از پژوهشگران به‌نام این جریان مورد خوانش قرار گرفت: خطیبی-سیجلماسی (Khatibi & Sijelmassi, 1996)، وجدان علی، وینیشیا پورتر، شاربل داغر، رز عیسی و حمید کشمیرشکن. تجزیه تحلیل منابع موردمطالعه نشان داد که محققان از عناوین مختلفی برای این جریان استفاده کرده‌اند و از زوایای متفاوتی به ریشه‌ها و طبقه‌بندی آثار پرداخته‌اند که از بسیاری جهات باهم همپوشانی داشته و از برخی جهات نیز متفاوت بوده‌اند. در این میان برخی آثار را درگذر زمان و به‌صورت تاریخی و برخی دیگر را از منظر فرم، محتوا و اشارات معنایی و زبانی طبقه‌بندی کردند. از میان پژوهشگران رز عیسی و حمید کشمیر شکن، علاوه بر بررسی فرمی و محتوایی، آثار را درگذر زمان و در چگونگی ارتباط‌شان با رسانه‌ها و مضامین روز جهان موردمطالعه قرار داده‌اند، موضوعی که شاید سایرین به آن کم‌توجه بوده‌اند. درنهایت از قیاس گونه شناسی‌ها می‌توان به این جمع‌بندی دربارهٔ جریان خوشنویسانه معاصر دست یافت که: اول: تنوع سبک‌ها و موضوعات در جریان خوشنویسانه سبب شده تا قرار دادن آثار زیر چتر یک سبک مشخص ناممکن به نظر رسد. دوم: در برخی آثار معاصر علی‌رغم استفاده از مواد مدرن، فرم و مضمون همچنان ادامهٔ خوشنویسی سنتی است؛ مانند بسیاری از آثار نقاشی-خط که عموماً توسط خوشنویسان سنتی خلق‌شده‌اند. سوم: در آثاری که در فرم خوشنویسی قاعده‌مند ساختارشکنی صورت گرفته است، عموماً دو رویکرد متمایز دیده می‌شود: ۱. رویکردی که به هنر مدرن گرایش دارد و در آن در کنار ساختارشکنی حروف و استفاده از مواد جدید، تمایل به واکاوی فرم و حتی معنا در خوشنویسی سنتی همچنان ادامه دارد (مثلاً آثار مدیحه عمر). ۲. رویکرد دیگر، گرایش به آینده، هنرهای آوانگارد و رسانه‌های جدید دارد و در آن دگرگونی‌های بنیادینی در خوشنویسی سنتی در حال وقوع است. در این شاخهٔ جدید، به‌نظر می‌رسد نظام معنایی و فرمی خوشنویسی تا حد زیادی دستخوش دگرگونی گشته است. بنابراین با صرف‌نظر از برخی گونه‌ها که خارج از محوریت غالب آثار شکل‌گرفته‌اند، به نظر می‌رسد بتوان اکثر آثار به وجود آمده تا اوایل سدهٔ بیست‌ویک را آثاری دانست که در مواجههٔ دیالکتیکی با خوشنویسی سنتی به وجود آمده‌اند و قابلیت‌های بصری خوشنویسی سنتی را در تلفیق با هنر مدرن آزموده‌اند؛ اما در مورد آثار آوانگارد، به دلیل تازگی جریان، اظهارنظرهای بیشتر دربارهٔ آن همچنان نیازمند مطالعات گسترده و عمیق می‌باشد و امید است در آینده بتوان به یافته‌های روشن‌تری از وجوه پنهان این جریان هنری دست‌یافت.

تقدیر و تشکر

مقاله حاضر، حاصل یک پژوهش مستقل است که توسط نویسنده به انجام رسیده و موردحمایت هیچ سازمان یا دانشگاهی نبوده است.

تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

احصائی، م. (۱۳۸۰). حافظ اسرار الهی [خوشنویسی نستعلیق]. بازیابی شده در ۲۱ مرداد، ۱۴۰۳، از

https//:mohammadehsaei.com/arts/calligraphy

الیاسی، ب. (۱۳۸۸). پژوهشی در نقاشی-خط ایرانی (عوامل تأثیرگذار بر نقاشی-خط دههٔ ۴۰-۸۰) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه سیستان و بلوچستان.

امانی، ح. (۱۴۰۱) نقاشی‌خط، خط-نقاشي یا هیچ‌کدام؟ روزنامه اعتماد، (۵۳۷۰)، چهارشنبه ۱۶ آذر، ۹. بازیابی شده در ۱ مهر، ۱۴۰۲، از

https//:www.etemadnewspaper.ir/fa/main

امانی، ح.، بلخاری قهی، ح.، و جباری کلخوران، ص. (الف-۱۴۰۰). خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی شدن (با تکیه بر نظریه مطالعات پسااستعماری). باغ نظر، ۱۸(۱۰۰)، ۲۱-۳۰.

https//:doi.org/10.22034/bagh2021.249115.4670.

امانی، ح.، بلخاری قهی، ح.، و جباری کلخوران، ص. (ب-۱۴۰۰). تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی. هنر و تمدن شرق، ۳۱(۹)، (بهار)، ۵۱-۶۲.

http//:noo.rs/nir3I

بلر، ش (۱۳۹۶). خوشنویسی اسلامی (و. کاووسی، مترجم). فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، چاپ و نشر شادرنگ

https//:www.ketabsource.ir/downloads97/

پاکباز، ر. (۱۳۹۶). دائرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر.

https//:ajansbook.ir

پاکباز، ر.، امدادیان، ی.، و ملکی، ت. (۱۳۸۶). پیشگامان هنر نوگرای ایران: حسین زنده‌رودی. ماه‌ریز.

https//:www.goodreads.com/book/show27386024/

ترابی، م. (۱۳۹۵). گونه شناسی نقاشی-خط در ایران [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه فردوسی مشهد.

حداد عادل، غ.، و میرسلیم، م. (ناظران). (۱۳۷۵). دانشنامه جهان اسلام. بنیاد دائرةالمعارف اسلامی.

https//:noorlib.ir/book/info20632/

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران، نشر نظر.
https//:nazarpub.com/product86/
مریدی، م. (۱۴۰۲). گفتمان‌های هنر اسلامی مدرن: مطالعات جامعه‌شناختی هنر مدرن و معاصر در سرزمین‌های اسلامی. متن؛ دانشگاه هنر تهران.
https//:matnpub.ir402/

Reference

Al-Attar, S. (1999). *Albemarle Gallery*. London: Albemarle Gallery. https://library.britishmuseum.org/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=109559&query_desc=an%3A%22169110%22

Ali, W. (1997). *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. University Press of Florida. https://archive.org/details/modernislamicart0000aliw

Ali, W. (Ed.). (1989). *Contemporary Art from the Islamic World*. Scorpion Publishing. https://openlibrary.org/books/OL9338214M/Contemporary_Art_from_the_Islamic_World

Ali, W. (2003). Modern Art from the Arab World. *Universes in Universe/ Art Actuel du Monde Islamique*. Retrieved December 24, 2024, from https://universes.art/en/nafas/articles/2003/modern-art-from-the-arab-world

Amani, H. (2022). Calligraphy, Calligraphy or None? *Etemad Newspaper*, 5370, Wednesday, December 7th, 9. Retieved September 23, 2023, from https://www.etemadnewspaper.ir/fa/main **[In Persian].**

Amani, H., Bolkhari Ghahi, H., & Jabbari Kalkhoran, S. (2021-a). Islamic Calligraphy, a Symbol of Resistance to the Process of Westernization (Based on the Theory of Postcolonial Studies). *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *18*(100), 21-30. https://doi.org/10.22034/bagh.2021.249115.4670 **[In Persian].**

Amani, H., Bolkhari Ghahi, H., Jabari Kalkhoran, S. (2021-b). Changing the meaning in the discourse of contemporary iranian calligraphy from the perspective of critical discourse analysis,. *Journal of Art & Civilization of the Orient*, Volume 9, Issue 319(31), Pages 51-62. http://noo.rs/nir3I **[In Persian]**.

Blair, S. (2017). *Islamic Calligraphy* (V. Kavousi, Trans.). Tehran: Academy of Arts of Iran. https://www.ketabsource.ir/downloads/97 **[In Persian].**

Boullata, K. (1983). *There is No I but I* [Silkscreen]. Received June 14, 2023, from https://www.barjeelartfoundation.org/collection/there-is-no-i-but-i/

Cernuschi, C. (2012). Paul Klee and language. In J. Sallis (Ed.), *Paul Klee: Philosophical Vision- From Nature to Art* (pp. 105- 133). McMullen Museum. https://archive.org/details/paulkleephilosop0000klee/page/104/mode/2up?q=Paul+Klee+and+Language

Dāghir, S. (2016). *Arabic Hurufiyya: Art and Identity* (S. Mahmoud, Trans.). Skira. https://search.worldcat.org/title/Arabic-Hurufiyya-:-art-and-identity/oclc/939995162

Ehsai, M. (2001). *Hafez, Keeper of Divine Secrets* [Nasta'liq calligraphy]. Retrieved August 12, 2024, from https://mohammadehsaei.com/arts/calligraphy

Eigner, S. (2015). *Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of Arab World and Iran* (Z. Hadid, Foreword Writer; Revised & expanded ed.). Merrell. https://search.worldcat.org/title/896907796?oclcNum=896907796

El Nagdi, O. (1979). *Untitled One* [Painting, Mixed media on wood]. Barjeel Art Foundation. https://www.artsy.net/artwork/omar-el-nagdi-untitled-one

El-Salahi, I. (1965). *Reborn Sounds of Childhood Dreams I* [Enamel paint and oil paint on cotton; Reference T13979]. Retrieved October 22, 2023, from https://www.tate.org.uk/art/artworks/el-salahi-reborn-sounds-of-childhood-dreams-i-t13979

Elyasi, B. (2009). *A Study on Iranian Calligraphic Painting (Influential Factors on Calligraphic Painting from the 1960s to the 2000s)* [Unpublished master's dissertation]. University of Sistan and Baluchestan. **[In Persian].**

Ermes, A. O. (2003). *La* [Acrilic on paper]. Retrieved December 18, 2023, from https://www.aliomarermes.co.uk/

Haddad Adel, G., & Mirsalim, M. (Eds.). (1996). *Encyclopaedia Islamica* [Daneshnamehye Jahane Eslam]. Tehran: The Center for Islamic Encyclopaedia. https://noorlib.ir/book/info/20632 **[In Persian].**

Hammad, M. (1985). *Khat.* National Gallery. Retrieved October 24, 2023, from https://nationalgallery.org/artist/mahmoud-hammad/?lang=ar

Issa, R., Cestar, J., & Porter, V. (2016). *Signs of our Times: From Calligraphy to Calligraffiti* (H. U. Obrist, Forword writer). Merrell. https://www.merrellpublishers.com/9781858946528

Keshmirshekan, H. (2016), *An Introduction in to Contemporary Iranian Art*. Tehran: Nazar. https://nazarpub.com/product/86 **[In Persian].**

Khatibi, A., & Sijelmassi, M. (1996). *The Splendor of Islamic Calligraphy*. Thames and Hudson. https://search.worldcat.org/title/The-splendor-of-Islamic-calligraphy/oclc/34275017

Koraïchi, R. (1979). *Tel alZa'tar* [Mixed media on paper]. The Jordan National Graphy of Fine Art. https://nationalgallery.org/

Koraïchi, R. (1986). *Without You, or Me, or the Nostalgic Hallucination* [Painting, Ink on clay on wood]. Grey Art Museum. Retrived June 29, 2023, from https://greyartmuseum.nyu.edu/2020/04/artwork-spotlight-rachid-koraichi/

Lenssen, A., Rogers, S. A., & Shabout, N. M. (2018). *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. The Museum of Modern Art. https://search.worldcat.org/title/1035756538

Lesnick, A. (2023, April 20). *Alum Trip to Jordan Begins with Arabic Lesson at Sijal Institute*. BRYN MAWR College. Retrieved July 19, 2023, from https://www.brynmawr.edu/news/alum-trip-jordan-begins-arabic-lesson-sijal-institute

Mahdaoui, N. (n.d.). *Calligraphy Composition*. National Gallery. Retrieved September 27, 2023, from https://nationalgallery.org/artist/nja-mahdaoui/

Mathaf encyclopedia of Modern Art and the Arab World. (n.d). *Tiffany Floyd*. Retrieved 17 September, 2023, from https://mathaf.org.qa/en/encyclopedia/authors/tiffany-floyd/

Moridi, M. (2023). *Discours of Modern Islamic Art: Sociological Study of Modern and Contemporary Art in the Islamic Lands*. Matn; Tehran Art University. https://matnpub.ir/402 **[In Persian].**

Moustafa, A. (2013). *Maturity of Consciousness - variant 1* [Paper]. Retrieved September 21, 2024, from https://www.artsy.net/artwork/ahmed-moustafa-maturity-of-consciousness-variant-1

Omar, M. (n.d.). *Untitled* [Oil on paper]. Retrieved 15 September, 2023, from https://www.bonhams.com/auction/26829/lot/20/madiha-omar-syria-1908-2005-the-cave/

Pakbaz, R. (2018). *The Encyclopedia of Art*. Farhang-e-Moaser. https://ajansbook.ir **[In Persian]**.

Pakbaz, R., Emdadian, Y., & Maleki, T. (2016). *Pioneers of Iranian Modern Art: Charles-Hossein Zindaroudi*. Tehran: Mahriz. https://lib.ut.ac.ir/site/catalogue/1043073 **[In Persian].**

Porter, V. (2006). *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (S. Eigner, Forward writher). The British Museum Press. https://archive.org/details/wordintoartartis0000port

Saudi, M. (1977). *Homage to Mahmoud Darwish: The Lover's Tree* [Silk screen and watercolour on paper]. DAF Beirut. https://dafbeirut.org/collection/mona-saudi/thyt-lmhmwd-drwysh-shjrt-alaanshq-homage-mahmoud-darwish-lovers-tree

Shabout, N. (1999), *Modern Arab Art and the Metamorphosis of the Arabic Letter* [Unpublished PhD. Thesis]. The University of Texas, the Faculty of the Graduate School. https://www.proquest.com/openview/bdc18cfffcb0352636f506642df89ffb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y

Shabout, N. (2007). *Modern Arab Art (Formation of Arab Aesthetics)*. University Press of Florida. https://searchworks.stanford.edu/selections/6997721

Tanavoli, P. (2005). *Heech in the Cage* [Sculpture, Bronze]. The British Museum. Retrieved October 20, 2023, from https://www.tanavoli.com/works/sculptures/bronze/heech-in-the-cage/

Torabi, M. (2016). Typology of Calligraphic Painting in Iran [Unpublished master's dissertation]. Ferdowsi University of Mashhad. **[In Persian].**

Waqialla, O. (1980). *Kaf Ha Ya Aayn Sad* [Objrct type: Calligraphy, Museum No.: 1998,0716,0.1]. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1998-0716-0-1

Wijdan Ali. (2024). Received September 27, 2024, from https://alchetron.com/Wijdan-Ali#wijdan-ali-0a2734fc-fdf4-48b7-b2f0-dc7a2cc7a40-resize-750.jpeg

Zindaroudi, C. H. (1972). *Fhe+Jkm* [Oil on canvas]. Retrieved September 21, 2024, from https://www.artymag.ir/en/counter/F7fW/