بررسی عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران، منابع تغذیهٔ سنتی و مدرن آن

(پیشنهاد طرحی کلی برای تفکیک مفاهیم خوشنویسی، خطاطی، لِتریسم و سایر گرایش‌های نوشتاری در هنر ایران)

محمد فدایی*

*کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۵/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۰/۱۸]

چکیده

در این مقاله ابتدا به خصوصیات خط و زبان فارسی به عنوان عامل هویت‌ساز در فرهنگ ایرانی، ویژگی‌های صیقل یافتهٔ خط فارسی در طول تاریخ خوشنویسی و تفاوت‌های آن با الفبای لاتین پرداخته شده است. بعد از آن به رویارویی خط و زبان فارسی و لاتین در عصر قاجار و ابتدای پهلوی اول اشاره شده و با نشان دادن نظرات دو قطب مختلف یعنی عمادالکتاب به عنوان خوشنویس سنتی و میرزا مَلکَم‌خان به عنوان روشنفکر دل‌بستهٔ مدرنیسم و ویژگی‌های الفبای لاتین، سعی شده است نقطهٔ عزیمت بررسی رویارویی هنر سنتی و هنر مدرن در به‌کارگیری عناصر نوشتاری به دهه‌ها پیشتر از دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی در ایران به عقب برده شود. سپس شباهت‌های ظاهری بین هنر گذشته و آثار هنرمندان نوگرای ایرانی با مقایسهٔ خط‌های عمادالکتاب با آثار حسین زنده‌رودی به عنوان کسی که خود را «لتریست» خوانده و از سرآمدان و متقدمان «سقاخانه» است، نشان داده شد. آنگاه پیشنهاد شد برای فهم آثار هنرمندان نوگرا باید منابع تغذیهٔ آن‌ها شناخته شود. سپس مهم‌ترین منابع تغذیهٔ داخلی و سنتی یعنی خوشنویسی و خطاطی و منابع خارجی و مدرن یعنی جنبش‌هایی مثل لتریسم معرفی شده‌اند. در حقیقت هدف اصلی این مقاله آن است که به بهانهٔ آشنایی با جریان لتریسم که از عناصر نوشتاری در هنر غربی سود جسته است، در یک کلیت بسیار وسیع‌تر مواجههٔ ایرانی‌ها با ویژگی‌های خط و تجربه‌های هنر غربی مطالعه شود و با تأثیرات آن‌ها در سیر تاریخی هنر نوگرای ایران آشنایی عمیق‌تری صورت گیرد. هم‌چنین در این مقاله به طور ضمنی به مسائل مهمی مثل بررسی ادعای حضور «لتریسم» در جریان «سقاخانه» یا امکان تفکیک منطقی جریان مشهور به «نقاشی‌خط» از گرایش‌های اصیل و قابل تأمل هنر نوگرای ایران پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی

لتریسم، خوشنویسی، خطاطی، حسین زنده‌رودی، هنر نوگرای ایران.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۲۶۰۸۴۲۱، E-mail : info@mohammadfadaei.com

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

مقدمه

کندوکاو تاریخ هنرِ ایران یا آشنایی با جنبش‌های هنری غربی وقتی معطوف به پرسشی معاصر و نیازی برآمده از تجربهٔ زیستهٔ ما باشد، به یقین برای هنرمندان سودمندتر است. مسائل پیچیده، ما را بر آن می‌دارد تا برای شناخت و ارزیابی وضعیت خویش، به گذشته یا پیرامون خود بپردازیم و تاروپود آن‌چه ما را به هم بافته است، بررسی کنیم. از این‌رو برای فهم سیر تاریخی تحولات استفاده از عناصر نوشتاری در هنر ایران، آشنایی با جنبش‌های هنر غربی/ مدرن و دقت در چگونگی استفاده از عناصر نوشتاری در سبک‌هایی مثل اکسپرسیونیسم، پاپ یا لتریسم[۱] و بررسی نسبت تاریخی ما با دستاوردها و تجربیات آن‌ها ضروری است. آشکار است پژوهش در چنین موضوعی می‌تواند در حد یک پایان‌نامه، بسیار مفصل و پردامنه باشد. در این مقالهٔ کوتاه، به جای معرفی صوری و انتقال داده‌های تاریخی و دائرةالمعارفی، ترجیح داده شد ضمن اشاره به اطلاعات ضروری، بیشتر به طرح یک بستر کلی -و شاید تازه- برای ارزیابی تحلیلی این موضوع پرداخته شود.

برای مطالعهٔ تأثیرات شیوه‌های مختلف استفاده از عناصر نوشتاریِ هنر مدرن غربی در هنر نوگرای ایران دو پیش‌فرض ابتدایی وجود دارد. یکی لحاظ کردن دورهٔ تاریخی‌ای به نام هنر نوگرا یا مدرن در سرزمین ایران، که البته از جنبش‌های مدرنیستی هنر مغرب زمین نشان دارد. و دیگری آثار متعدد و متنوعی که در این دورهٔ هنر ایران با استفاده از شکل حروف و کلمات یا به اصطلاح فرم‌های خطاطانه شکل گرفته‌اند[۲]. پرداختن به جزئیات این دو مفروض، نیازمند فرصت فراخ‌تری است و از آن‌جاکه در پژوهش‌ها و منابع مختلف به آن‌ها اشاره شده است از تکرارشان این‌جا خودداری می‌شود.

هم‌چنین متأسفانه بنا به دلایلِ مختلفی که جای شرح آن این‌جا نیست، هم مطالعات نظری در حوزهٔ هنر خوشنویسی میان ما چندان جدی و قابل توجه نیست و هم ما به مطالعات رویکردهای تازهٔ هنرهای نوشتاری در شاخه‌ها و جریان‌های مختلف هنری، فارغ از سنت خوشنویسی چندان نپرداخته‌ایم. این ضعف نظری سبب شده است که کمتر با یک چشم‌انداز درست یا طرحی اندیش‌مندانه در بررسی حضور عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران و ارتباط دوره‌های مختلف آن با یکدیگر مواجه شویم. افق نگاهی که ضمن بررسیدن منابع تغذیه و منشأ آن‌ها، تحلیل و ارزیابی روشنی نیز از سیر تحولات تاریخی آن به دست دهد. متأسفانه باید اعتراف کرد علی‌رغم آشکارگیِ ارتباط بین جریان‌های هنری غربی با آن‌چه در هنر نوگرای ایران با استفاده از عناصر نوشتاری شکل گرفته، این ارتباط کمتر مورد توجه قرار گرفته و بررسی شده است.

پیشینه‌تحقیق

پیش از توضیح ایدهٔ کلی پژوهش لازم است به چند منبع قابل ارجاع برای توضیح پیشینه و سابقهٔ چنین بحث‌هایی اشاره شود. شاید در زمینهٔ مطالعهٔ نظری عناصر نوشتاری در هنر خاورمیانه در حال حاضر قابل اعتناترین اثر کتاب خانم وجدان علی[۳] به نام «هنر اسلامی مدرن: توسعه و پیوستگی»[۴] است که البته بسیار عمومی به کل حوزهٔ تمدنی هنر اسلامی پرداخته است. مفهوم‌سازی‌های تازه با پیشنهاد اصطلاحاتی مثل «شیوهٔ کلاسیک نو»، «شیوهٔ کلاسیک مدرن» و «کالیگرافیتی» برای توضیح آن‌چه در آثار هنر نوشتاری جدید در گسترهٔ حوزهٔ هنر اسلامی رخ داده، از ابتکارات این کتاب است (Ali, 1977, 165-166). هم‌چنین می‌توان به کتاب تازهٔ خانم رُز عیسی[۵] «نشانه‌های عصر ما: از کالیگرافی تا کالیگرافیتی»[۶] اشاره کرد که از لحاظ مفهوم‌سازی و بحث نظری طرح تازه‌ای ندارد و بیشتر کاتالوگ و معرفی هنرمندان مختلف است. دو کتاب یاد شده و کتاب‌هایی از این دست به علت شمول گسترده و فراتر از مرزهای ایران بودن به بسیاری از جزییات لازم در بحث هنر نوگرای ایران نپرداخته‌اند.

در زبان فارسی متأسفانه نظیر چنین کتاب‌هایی چندان یافت نمی‌شود، چند ترجمه: نه‌چندان مطلوب دربارهٔ آثار خوشنویسی و خطاطانه در عالم اسلام منتشر شده است که در بخش‌های کوتاهی از آن‌ها گزارشی از بعضی از هنرمندان نوگرای ایرانی که در گرایش‌های تازهٔ خوشنویسی و خطاطی فعال بوده‌اند یافت می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها کتاب «شاهکارهای خطاطی اسلامی»[۷] است. علی‌رغم این‌که در زبان فارسی کتاب مستقلی در این زمینه که قابل ارجاع برای پژوهش محققانه باشد در حال حاضر موجود نیست، می‌توان در چند کتاب از پژوهشگران ایرانی که در زمینهٔ هنر معاصر و نوگرای ایران تألیفاتی داشته‌اند مطالبی را هر چند اندک یافت. «زمینی و آسمانی»[۸] از آیدین آغداشلو یکی از آن‌هاست. در این کتاب هر چند کوشش آغداشلو برای پیوند «آرکی‌تایپ یونگ» با «هنر قدسی» سنت‌گرایان و پیش کشیدن بُعد معنوی و باطنی و وجه صوفیانهٔ خوشنویسی در تحلیل آثار معاصر است، از لحاظ نظری نامنسجم‌تر از آن است که راه به جایی ببرد، اما او در این کتاب به علت هم‌زیستی با بسیاری از هنرمندان نوگرا و آشنایی توأمان با هنر گذشتهٔ ایران و هنر مدرن غرب، تحلیل‌ها و جزییاتی از سیر تحول هنر نوشتاری در ایران به دست می‌دهد که قابل چشم‌پوشی نیست. کتاب «هنر معاصر ایران» نوشتهٔ حمید کشمیرشکن[۹] اما با ارائهٔ گزارشی مستند از سیر پیدایش جریان «سقاخانه» و تلاش در توضیح روشنِ تفکیک دوگانهٔ آثار ملهم از خط بعد از آن، به نظر می‌رسد نقطهٔ شروع جدی‌تری برای بررسی‌های نظری سیر تحولات هنر نوشتاری در ایران به‌دست می‌دهد. در این میان هستند پاره‌ای نوشته‌ها از منتقدانی مثل

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

جواد مجابی[۱۰] که می‌توان در آن‌ها گزارش‌های دست اول از وقایع دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی در هنر ایران به دست آورد. اما به جرأت می‌توان گفت در هر حال یک چشم‌انداز نظری جدی برای بررسی این سیر تاریخی و یک تحقیق جامع و مستقل در زبان فارسی در این موضوع هنوز ارائه نشده است.

فرضیه اصلی و ساختار تحقیق

همیشه هنگام گفت‌وگو دربارهٔ آثار هنر نوگرای ایران که در آن‌ها از عناصر نوشتاری استفاده شده است، سؤالی اساسی مطرح می‌شود: چه نسبتی بین آثار نوگرا (مدرنیستی) در هنر نو و معاصر ایران و سنت خوشنویسی و میراث خطاطی ما وجود دارد و چرا ناگهان در دوره‌ای که تب تجدد همراه با شور هویت‌گرایی در هنر ایران بالا می‌گیرد، عناصر نوشتاری و توجه به فرم‌هایی که تداعی‌کنندهٔ زیبایی‌شناسی سنت خوشنویسی ما بودند به فراوانی در آثار هنری ظاهر می‌شوند؟ این سؤال تنها مسئلهٔ یک پژوهشگر هنر معاصر ایران نیست، بلکه برای یک طراح گرافیک ایرانی که با حروف فارسی و طراحی و تحولات فرم آن بسیار سر و کار دارد یا برای یک نقاش یا هنرمند ایرانی که دغدغهٔ انتخاب شیوهٔ بهترِ به‌کارگیری خط در خلق اثر را دارد، نیز بسیار مهم است.

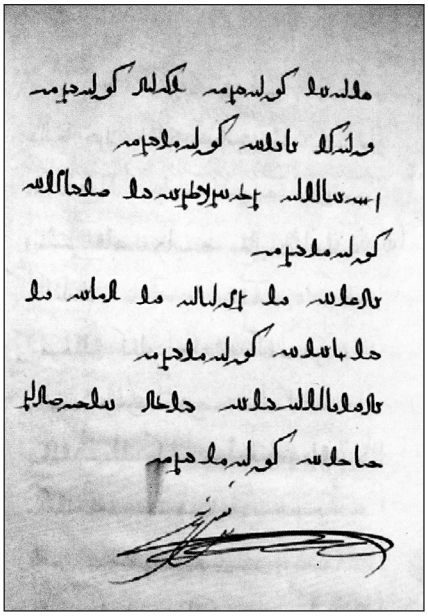
بهره‌جستن از عناصر نوشتاری، خوشنویسی یا خطاطی چه قبل و چه بعد از انقلاب نه تن‌ها در آثار نقاشان، بلکه در آثار گرافیک هویت‌گرای مدرن یا معاصر ایران هم به فراوانی قابل مشاهده است. شواهد تاریخی گواه آن است که اصطلاح «گرافیک ایرانی» که در آن نقوش یا هنرهای سنتی از جمله کتاب‌آرایی و خوشنویسی اهمیت و اولویت یافت، تحت تأثیر جریان هویت‌گرا در هنر دههٔ ۴۰ و ۵۰ ایران طرح و وضع شده است[۱۱]. به‌ویژه بعد از ظهور تجربیات سقاخانه‌ای‌ها، استفاده از صورت خوشنویسی حروف و کلمات به عنوان یک عنصر هویتی با زیبایی‌شناسی متمایز از آثار غربی/ دیگری را در آثار طراحان گرافیک مدرن ایران می‌توان نشان داد. بنابراین، ارتباط کار طراحان گرافیک با آثار هنر نوگرای ایرانی که از عناصر نوشتاری بهره جستند غیرقابل انکار است. از این‌رو پرسش از منبع و منشأ و روش کار آن هنرمندان نوگرا و چرایی استفاده از عناصر نوشتاری در آثار آن‌ها در زمینهٔ طراحی گرافیک در ایران نیز بسیار اهمیت می‌یابد. هر پاسخ روشنی به این پرسش می‌تواند در ادامهٔ کار یک طراح گرافیک ایرانی نیز راه‌گشا باشد.

برای روشن‌تر کردن وضعیت استفاده از عناصر نوشتاری در هنر نوگرا و معاصر ایران از نقاشی و هنرهای زیبا گرفته تا گرافیک و هنرهای کاربردی، ابتدا باید چند پرسش اساسی پاسخ داده شوند: در فرهنگ ایرانی اسلامی به چه چیزی «خوشنویسی» گفته می‌شود و سیر تحولات تاریخی آن چگونه بوده است؟ چرا بعضی از هنرمندان نوگرای ایران به استفاده از عناصر نوشتاری یا خطاطانه در آثارشان پرداختند و منابع تغذیهٔ آن‌ها چه بوده است؟ چه نسبت تاریخی و وجودی‌ای بین آن سنت کهن در خوشنویسی و خطاطی و این تجربیات تازه و به اصطلاح مدرن در استفاده از عناصر نوشتاری وجود دارد؟ سمت و سوی مطالبی که در پی می‌آید در حقیقت تلاشی است برای پاسخ به پرسش‌های فوق، با در نظر داشتن این واقعیت که مجال پرداختن به همهٔ جزییات لازم در این زمینه نیست، سعی شده ساختار کلی بحث و ارتباط عناصر آن با موضوع تحقیق بیان شود.

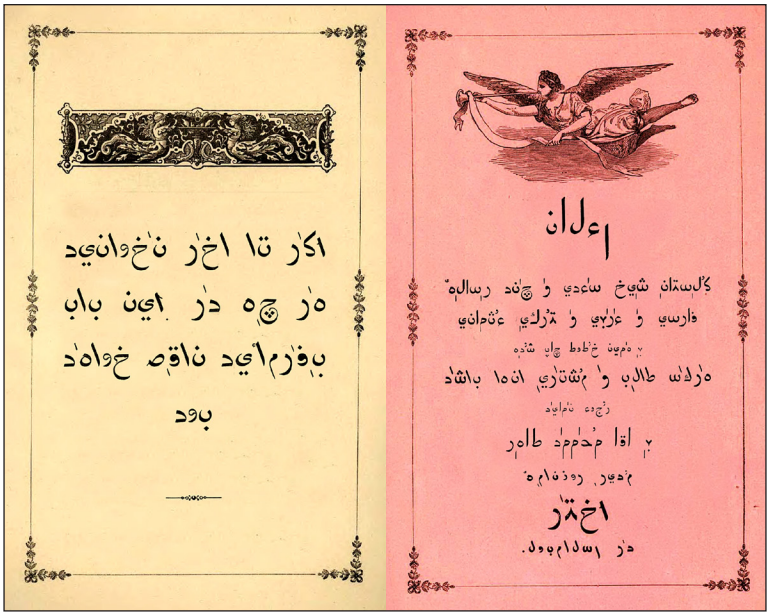
به‌نظر می‌رسد هنرمندان نوگرای ایران برای خلق آثاری که در آن‌ها از حروف و عناصر نوشتاری استفاده شده از دو منبع تغذیهٔ جداگانه بهره جسته‌اند. از یک طرف متصل به فرهنگ تصویری غنی‌ای بودند که در سنت خوشنویسی اصول محور و خطاطی غیر اصول محور ما قرن‌ها در این سرزمین شاهکارهای انکارناپذیر هنری را رقم زده است (منبع تغذیهٔ داخلی/ سنتی). و از طرف دیگر از تجربیات جنبش‌های متعدد اوایل قرن بیستم در هنر غرب بهره می‌جستند که به‌نوعی انقلابی در زیبایی‌شناسی گذشته به وجود آورده بودند؛ جنبش‌های کوبیستی، دادائیستی، سوررئالیستی، لتریستی، اکسپرسیونیستی و غیره از این جمله بودند که می‌توان نشان آن‌ها را به‌طور مستقیم در آثار هنرمندان نوگرای ایران نشان داد (منبع تغذیهٔ خارجی/ مدرن). این‌که این فرم‌ها در آثار هنرمندان نوگرای ایرانی ذیل چه نگاهی پدیدار یا در هم ادغام می‌شدند و فی‌المثل تأثیرات جنگ جهانی در ایران، جنبش ناسیونالیسم یا جریان هویت‌گرا چه تأثیری در شکل‌گیری آن‌ها داشته، نکات مهمی است که باید سر جای خود به آن پرداخت. ولی چیزی که در این مختصر باید روی آن تأکید کرد آن است که بسیار پیش‌تر از انتهای دههٔ ۳۰ و اوایل دههٔ ۴۰ که اوج شکوفایی هنر نوگرا در ایران قلمداد می‌شود، خط و فرم‌های نوشتاری شکل‌گرفته در فرهنگ زبان فارسی به رویارویی با عناصر غربی و خط و زبان لاتین و ضروریات آن رفته بود.

با توجه به آن‌چه در بالا اشاره شد برای بررسی مواجههٔ ایرانی‌ها با ویژگی‌های خط و هنر غربی و تأثیر و تلفیق آن‌ها در آثار هنری نوگرای ایرانی، در این مقاله ابتدا به خصوصیات خط و زبان فارسی به عنوان عامل هویت‌ساز در فرهنگ ایرانی -که برای طراحان گرافیک بسیار اهمیت دارد و از طرف دیگر علت بهره‌گیری جریان هویت‌گرا از عناصر نوشتاری را روشن‌تر می‌سازد- اشاره‌ای می‌شود و سپس سعی می‌شود به‌صورت بسیار فشرده، ویژگی‌های صیقل یافته خط فارسی در طول تاریخ خوشنویسی و تفاوت‌های آن با الفبای لاتین برشمرده شود. سپس به رویارویی خط و زبان فارسی و لاتین در عصر قاجار و ابتدای پهلوی اول پرداخته می‌شود و با

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



تصویر۱: نمونه خط ابداعی میرزا فتحعلی اخوندزاده برای زبان‌های فارسی، ترکی و عربی بر پایهٔ الفبای روسی. آخوندزاده دربارهٔ اندیشهٔ خود در تغییر الفبا با میرزامَلکَم خان نامه‌نویسی داشته است (استادی، ۱۳۹۱ a، ۳۸).



تصویر۲: نمونه خط ابداعی میرزامَلکَم خان، بر اساس اسلوب منفصل‌نویسی و تداعی‌کنندهٔ صورت خطوط لاتین و بی‌توجه به زیبایی‌شناسی قوام یافتهٔ خوشنویسی (سمت راست: اعلان گلستان شیخ سعدی و چند رسالهٔ فارسی و عربی و ترکی عثمانی به همین خطوط چاپ شده، هر کس طالب و مشتری آن‌ها باشد رجوع نماید به آقا محمد طاهر مدیر روزنامهٔ اختر در اسلامبول.)؛ (سمت چپ: اگر تا آخر نخوانید هر چه در این باب بفرمایید ناقص خواهد بود) (استادی، ۱۳۹۱ b، ۶۱۰ و ۶۱۲).

نشان دادن نظرات دو قطب مختلف یعنی عمادالکتاب (۱۲۴۰-۱۳۱۵) به عنوان خوشنویس عالِم و عامل به سنت هنر نوشتاری ما و میرزا مَلکَم‌خان (۱۲۱۲-۱۲۸۷) به عنوان روشنفکری که دل‌بستهٔ مدرنیسم و ویژگی‌های الفبای لاتین است، سعی می‌شود به صورت ضمنی نتیجهٔ تجربهٔ تاریخی آن‌ها بیان شود. هم‌چنین در این مقاله پیشنهاد می‌شود که نقطهٔ عزیمت در بررسی مواجههٔ هنر سنتی و هنر مدرن در عناصر نوشتاری را دهه‌ها پیشتر از دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی باید به عقب برد. سپس با مقایسهٔ آثار حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶-) -که خود را لتریست هم خوانده- با آثار عمادالکتاب، به التفات یکی از سرآمدان جریان سقاخانه و نخستین هنرمندانی که از خط و نوشتار در آثار مدرن بهره برده است به هنر گذشتهٔ ما و توجه به منابع تغذیهٔ سنتی و داخلی هنرمندانی امثال او اشاره می‌شود. در نهایت هم به مهم‌ترین منابع تغذیهٔ خارجی و مدرن مورد استفادهٔ هنرمندان نوگرای ایران یعنی جنبش‌های آغازین و میانهٔ قرن بیستم با تأکید بر لتریسم که در آن عناصر نوشتاری غالب هستند، اشاره می‌شود و نسبت آن با آثار ایرانی بررسی می‌شود.

۱. خط و زبان فارسی، عامل هویت‌بخش در گسترهٔ تاریخ

به تعبیر ارسطویی «علت مادی» در طراحی حروف، علایم و اشکال حروف الفبای فارسی است. دربارهٔ این که ریشه‌های تاریخی این الفبا کجاست و باستان‌شناسان و کهن‌خط‌شناسان و دانشمندان زبان‌های باستانی دربارهٔ شکل‌گیری و تطور تاریخی این اشکال چه نظریاتی دارند، بحث‌های جدی و تخصصی فراوانی صورت گرفته است که نقل آن‌ها فراتر از حوصلهٔ این مجال اندک است. قول مشهور آن است که ریشهٔ الفبای فارسی و عربی یکی انگاشته شده و هر دو از خط نبطی که خود ریشهٔ آرامی دارد، منشعب شده‌اند (گاور، ۱۳۶۷, ۱۲۴-۱۰۹). در دهه‌های اخیر به خاطر جدال‌های هویتی و سیاست‌های ملی کشورهای خاورمیانه دعوای پر خس و خاشاک و کم عمقی در استقلال یا وابستگی خط فارسی و خط عربی یا ریشه‌های پهلوی خط کوفی مطرح شده است که در هیچ‌یک از آثار باستان‌شناسان و خط‌شناسان فرهیخته و صاحب کمال محلی از اعراب ندارند و اسناد مستندی برای آن ادعاهای پر گرد و خاک تاکنون منتشر نشده است[۱۲].

در هر حال، این شکل‌ها از هر کجا که نشأت گرفته باشند در بستر تاریخی این آب و خاک در طی قرن‌ها رشد یافته‌اند و رنگ و بوی فرهنگ، جریان‌های اندیشگی، مذهب، باورهای قومی و جمعی این سرزمین را در طی سالیان به خود گرفته‌اند. نکتهٔ ظریف ماجرا همین جاست، که خط فارسی، پیونددهندهٔ اقوام گوناگون به‌ویژه بعد از تشکیل دولت-ملت در عصر جدید است، و سابقهٔ بسیار طولانی ادبیات و شاهکارهای فارسی خاطرهٔ جمعی و آرکی‌تایپ‌های قومی و ازلی مردم این سرزمین را در آن نهادینه کرده است[۱۳]. بنابراین با وجود آن که الفبا چیزی جز اشکال و صور قراردادی نیست، اما قوام و صبغهٔ تاریخی آن، موقعیت ظریف و حساسی را تعریف کرده است که جای شوخی و تجربهٔ سهل‌انگارانه در کار با آن‌ها را تنگ کرده است.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

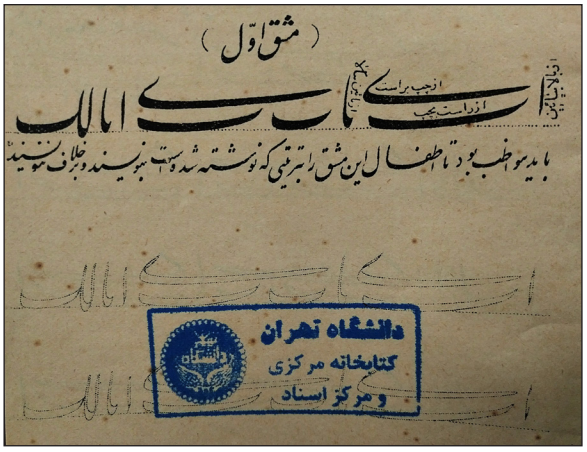
خطیر بودن این نکته وقتی بیشتر به چشم می‌آید که خط فارسی را در جهان جدید با خطوط فرهنگ‌های دیگر به ویژه الفبای لاتین که در دورهٔ استیلای فرهنگی آن هستیم، مقایسه کنیم. در دورهٔ جدید که مفهوم «هویت» و جریان‌های اندیشگی «هویت‌گرا»، در جهان سیاست، فرهنگ و هنر همه چیز را تحت تاثیر قرار داده و از بازی فوتبال تا نشر پیام توسط ماهواره از آن بی‌نصیب نیست، ویژگی ساختاری و تاریخی الفبا و پیوند آن با این مفهوم دو چندان اهمیت می‌یابد.

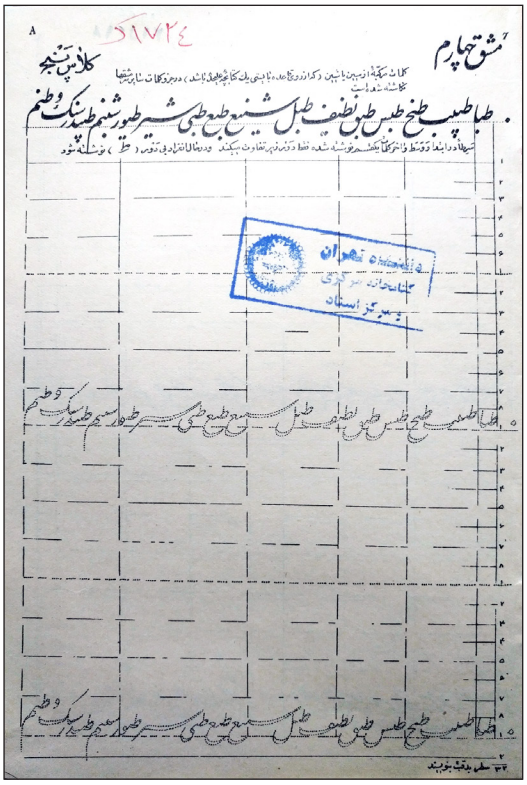
برخورد خط فارسی با قابلیت‌های خط لاتین بیش از همه بعد از ظهور تجدد در ایران سویه‌های هویتی گرفت. این مسئله حتی جریان‌هایی را موجب شد که خواستار تغییر خط فارسی و جایگزین کردن آن با الفبای لاتین شدند و به بازتولید تجربه‌های کشورهای همسایه مثل ترکیه و تاجیکستان در تغییر الفبای عربی و کهن خود به الفبای لاتین در زبان فارسی علاقه جدی نشان دادند[۱۴]. این دغدغه فقط در صدر مشروطیت و ظهور تجدد در ایران نبود و در دههٔ پیش نیز با رشد تکنولوژی و مشکل طراحی الفبای فارسی در فضای دیجیتال، زمزمهٔ این تغییر و ناتوانی‌های خط فارسی در هماهنگی و تطبیق با فضای تکنولوژیک جدید دوباره از سر گرفته شد[۱۵]. در سال‌های اخیر هم بعضی از طراحان گرافیک هم فارغ از آن‌که این موضوع تخصصی در صلاحیت آن‌هاست یا نه، به گمان خود از منظر رفع مشکلات شکلی یا ویژگی‌های تجسمی الفبای فارسی وارد این مقوله شده‌اند[۱۶].

۲.۱. خط فارسی و الفبای لاتین: رویارویی تاریخی زیبایی و هویت

ویژگی‌های متفاوت فرم‌های ارگانیک و قابل پیوستگی و کشیدگی الفبای عربی/ فارسی که استعداد زیادی در تغییر شکل دارند در مقایسه با شکل هندسی و ساختار بسته، محدود و جمع‌وجور الفبای لاتین تا پیش از ظهور منورالفکران شیفتهٔ «ترقی‌پرستی»[۱۷] نه تنها عیب و آسیب و نشانهٔ عقب‌افتادگی تلقی نمی‌شد، بلکه از قوی‌ترین عوامل هویت‌ساز و از عناصر مهم زیبایی‌شناختی یک فرهنگ زنده بود، و این در عین التفات به کاستی‌های زبان عربی یا نوشتار فارسی بود.

تمجید خارجیان از خوشنویسی عربی متعلق به قرن سوم، یعنی چندین قرن پیشتر از شکوفایی جنبش ملی هنرمندان ایرانی در نرمتر کردن خطوط اصول/ عربی[۱۸] و «ملاحت» بخشیدن به آن‌ها[۱۹] در حکایت کوتاهی مشهود است. چنین گویند که در زمان المعتمد، نامه‌ای به امپراتوری بیزانس نوشته شد و امپراتور گفت: «من از میان تمامی آن‌چه از اعراب دیده‌ام، هیچ چیز را به زیبایی





تصویر ۳: نمونهٔ روش آموزشی خط فارسی (نقطه‌چینی) با توجه به سنت خوشنویسی به ابتکار عمادالکتاب. پایین: پشت و روی جلد کتابچه‌های اموزشی عمادالکتاب (کتاب رسم‌المشق عمادالکتاب، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، عکس: نگارنده).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

این شکل نیافته‌ام و در هیچ چیز به اندازه این [خط‌نوشته] به آنان حسد نمی‌ورزم». راوی اضافه می‌کند که حاکم خط عربی را نمی‌توانست بخواند، ولی آن را به خاطر تقسیم‌بندی و هندسه و زیبایی مقام و طرز قرار گرفتن و درجه‌بندی آن تحسین و تمجید می‌نمود (پوپ، ۱۳۷۵، ۲۳۰).

این قابلیت صوری شگفت موجب ابداع خطوط متنوع با شکل‌های بسیار متفاوت، متناسب با کاربردهای گوناگون و ضرورت‌های تاریخی شده است. چنان‌که از خط معقلی ساده قرون ابتدایی که بیانی آرکائیک و هماهنگ با قاطعیت متن مقدس دارد تا پیچیده‌ترین دستاورد آن یعنی نستعلیق که صورت تغزل و شعر فارسی است[۲۰]، انواع خطوط ویژهٔ مراسلات، فرمان‌های حکومتی، احکام دیوانی، کتابت کتاب مقدس، متون ادبی و کتیبه‌نگاری در معماری به صورت تدریجی به ظهور رسیده است. بنا به نص رساله‌های خوشنویسی این تکامل تدریجی به حکم «الامور مرهونة باوقاتها»[۲۱] توضیح داده شده است (مایل‌هروی، ۱۳۷۲، ۱۰۵) و ابداع خطوط مختلف و تغییر خط به‌واسطهٔ تغییر در قلم و ابزار به صراحت ذکر شده است[۲۲] (همان، ۳۲۳). در همین ۱۰۰ سال اخیر نیز قابلیت بالای شکل الفبای فارسی/ عربی و انعطاف آن نسبت به ابزار و عالم جدید را می‌توان نشان داد؛ مانند ابداع نسخ میانه که با ورود چاپ سربی و برای انتشار روزنامه‌ها و کتاب‌های چاپی بعد از تحولات زیبایی‌شناسی خط نسخ- از یاقوت (۶۱۸-۶۹۸ ق) تا احمد نیریزی (۱۰۸۷-۱۱۵۵ ق)- طراحی شد یا نوآوری هوش‌مندانهٔ میرزا محمدرضا کلهر (۱۲۰۷-۱۲۷۱) در تراش جدید قلم نستعلیق متناسب با چاپ سنگی بعد از سیطرهٔ تام و تمام نستعلیق میرعماد (۹۶۱-۱۰۲۴ ق).

امروز هم در عصر رسانه‌های دیجیتال و برای نشر رومیزی این الفبا از لحاظ فرم و شکل محدودیتی ندارد و استفادهٔ سهل‌انگارانه و به‌جا و نابه‌جای فراوان از کوفی بنایی-به‌خاطر هماهنگی با ساختار بیت‌مپی و ساختمان سادهٔ هندسهٔ آن که به‌راحتی شبیه شکل الفبای لاتین می‌شود و قابلیت انفصال و اتصال بالایی دارد- در کار طراحان گرافیک گواه این مدعاست. نکتهٔ مهم دیگر آن است که در این سیر تاریخی خط، باز هم بنا به نص مکتوبات خوشنویسی جاری شدن خطوط جدید میان اهل روزگار بنا به حکم «لکل جدید لذة»[۲۳] (همان، ۱۰۷) بوده است و البته در این لذت، ذوق و ذائقهٔ خاص و پرورده شدهٔ ایرانی در تاریخ هنر و فرهنگ بلندش مدخلیتی تام داشته است. این فرهنگ غنی در خوشنویسی هر قلم و خطی را برنمی‌تابیده و نمی‌تابد و از همین روست که بسیاری از خط‌های ابداعی به‌ویژه بعد از نستعلیق برخلاف تبلیغات رسانه‌ای و گاه پشتیبانی قدرت حاکم یا نهادهای مذهبی مرده به دنیا می‌آیند. این بی‌توجهی به توانایی‌های شکل

تصویر۴: خطوط ششگانهٔ اصول به ترتیب از بالا: محقق، رقاع، ثلث، ریحان، نسخ، توقیع که سنت «خوشنویسیِ اصول‌محور» را شکل داده‌اند (Blair, 2007, 269, pl 7.12).

الفبای فارسی و سیر تاریخی خوشنویسی و دستگاه زیبایی‌شناسی ویژه و پیچیدهٔ آن می‌تواند رهزن هر فکر و پیشنهاد تازه‌ای در تغییر خط و الفبا یا جدانویسی‌های خام و نازیبای حروف و کلمات فارسی به استقبال از الفبای لاتین باشد.

شکی نیست جهان صنعتی پیامدهای فلسفی و وجودی ویژهٔ خود را داشته است، مدرنیسم در دل فرهنگ غرب و در عصر صنعتی شدن برآمد و نگاهی متفاوت به عالم و انسان داشت. تکنولوژی جدید فقط یک پیشرفت ساده در ابزار نبود، بلکه زیبایی‌شناسی و ضرورت‌های وجودی و تازه‌ای را به تبع خود به همراه داشت. با ورود محصولات تکنولوژیک و صنعتی در کشورهای جهان سومی و در حال توسعه (جنوبی)، بین باورها و نظام کهن و اغلب اسطوره‌ای گذشته و نگاه اسطوره‌زدا و تازهٔ غربی تقابلی جدی ایجاد شد. در ابتدا به‌نظر می‌رسید هر چه قدیمی است نامطلوب است و در حقیقت آن‌چه که «سنت» نامیده می‌شود سبب عقب‌افتادگی این کشورها نسبت به جهان مترقی غربی است[۲۴]. از جملهٔ آن‌چه که برای ترقی و تجدد، تغییرش ضروری انگاشته می‌شد، خط و نظام زیبایی‌شناسی ویژهٔ آن بود. از همین‌جا بود که تقابل صنعت (مدرنیته) و سنت در خط بارز شد و حروف لاتین با ساختار هندسی ساده‌ای و منفصلش علت تسهیل امر آموزش و پیدایش ترقی و توسعه قلمداد شد و شکل متصل خط فارسی با زیبایی پیچیده‌اش عامل انحطاط[۲۵].

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

برای تفهیم بیشتر این موضوع مهم، به اختصار به یک نمونه در بزنگاه تاریخی تجددگرایی در ایران اشاره می‌شود. بررسی و مقایسهٔ دو رویکرد متفاوت به تغییر و اصلاح خط در دورهٔ قاجار از این منظر جالب توجه است. هر دوی این موارد خود را جزو نیروهای ترقی‌خواه و تجددطلب آن زمان قلمداد می‌کنند و به نسبت وضع خود در پیدایش یا کوران جریان مشروطیت دخالت دارند[۲۶]، فارغ از جریان‌های اندیشگی و سیاسی آن دوران نیستند و برای اهداف اصلاح‌طلبانهٔ خود یکی به تشکیل فراموش‌خانه و دیگری به عضویت در کمیتهٔ مجازات روی می‌آورد و جالب این‌جاست که هر دو کتابچه‌های اصلاحی خود دربارهٔ خط را به همت فراوان، خارج از ایران چاپ می‌کنند[۲۷]. اما یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های آن‌ها در نحوهٔ نگاه به گذشته و سیر تاریخی خط فارسی و جایگاه آن در فرهنگ ایران است.

۳.۱. عمادالکتاب و میرزا مَلکَم‌خان (جدال سنت و صنعت/مدرنیته)

میرزا مَلکَم‌خان به قصد تسهیل قواعد قرائت، اصلاحاتش را خیلی بالاتر از اصلاح شکل حروف تصور می‌کند و خیال می‌کند با حصول اولی لاجرم دومی حاصل است! از این‌رو بی‌اعتنا به کل نظریهٔ زیبایی‌شناسانهٔ حُسن[۲۸] در خوشنویسی و بلکه کاملاً بی‌اطلاع از جایگاه آن در تاریخ هنر و فرهنگ ایرانی-اسلامی[۲۹] سعی می‌کند تعریفی تازه از«حسن خط» دهد و آن‌را تنها مبتنی بر قواعد سه‌گانه‌ای ناظر بر قرائت راحت‌تر با تاکید بر جدانویسی حروف بداند، حال آن‌که خود او در «شرط رواجی» که پیش می‌کشد به نقش مهم «ارباب سواد» اشاره دارد، اما به طور مطلق به زمینهٔ تاریخی و ذوق فرهنگی-هنری «ارباب سواد« اعتنایی ندارد. علی‌رغم آن‌که خود می‌نویسد: «در باب این شرط رواج باید خیلی دقت کرد، زیرا که بدون رعایت این شرط جمیع خیالات و اهتمامات در باب اصلاح خط به هدر خواهد رفت» (مَلکَم، ۱۳۰۳) و نتیجهٔ این همه بی‌اعتنایی به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی یک پدیده و نشناختن ذائقهٔ نسل‌های پرورده شده و اجداد و اولاد، را بعد از بیش از یک‌صد سال می‌توان امروز به داوری نشست: «...ترقی ما بدون اصلاح الفبا ممکن نیست... این الفبای ما شاید به کار شما و من نیاید اما عمر دول نسبتی به عمر من و شما ندارد، اگر اجداد ما از برای ما کار کرده بودند، حالت ما امروزه این طور نمی‌شد. ما باید از برای اولاد خود کار بکنیم» (همان). این بی‌توجهی در آرای آخوندزاده (۱۸۱۲-۱۸۷۸) که پیشتر از مَلکَم تغییر الفبای عربی به رومیایی را پیشنهاد داده بود نیز دیده می‌شود (تصویرهای ۱ و ۲).

اما چند دهه بعد از او و در همان عصر، عمادالکتاب، خوشنویس مشهور که به مشکلات آموزش خط فارسی واقف بود در سطحی دیگر و نه در حد اندیشه‌های مَلکَم و سلفش، کوششی را آغاز کرد. او بر خلاف منورالفکرها اگرچه در سیاست بسیار رادیکال عمل کرد، به‌خاطر پیشینهٔ خوشنویسانه‌اش به صورت کامل به ظرایف زیبایی‌شناسی خط فارسی آشنا بود و هیچ قصد تعریفی تازه و ساختارشکنانه از «حسن خط» نداشت، بلکه در امتداد کوشش‌های استاد غیرحضوری‌اش، کلهر[۳۰] بر تصحیح مواصلات و تسهیل آموزش خط فارسی اهتمام داشت. با خواندن بخش‌هایی از نامه‌های او می‌توان بعد از نزدیک به یک قرن کارنامه و میراث آن پدران را برای اولاد خویش بهتر بررسی کرد، در نامهٔ اول او از روش نقطه‌چینی ابداعی خود (تصویر ۳) به عنوان روشی علمی و کارآمد و در امتداد سنت خط فارسی یاد می‌کند:

«خاطر محترم قضاوت‌کنندگان مسبوق است که یک چندی صنعت خط متروک و دچار وقفه و بحران شدید شده کار به‌جایی رسیده بود که یک عده فرنگی‌مآب به‌خیال تغییر افتاده بود درصدد بودند خط ایرانی را تبدیل به خط لاتین بنمایند چه از طرفی مدت تحصیلش ممد خیال آن‌ها و فقدان معلم نیز مزید بر علت شده بود و از جانبی وسایل برای احدی فراهم نبود و رفته رفته از نظرها نزدیک بود، محو شود. در یک چنین موقعی این بنده (عمادالکتاب) که متخصص در فنون خط است به فکر اصلاح افتاده برای تسهیل تحصیل آن با زحمات زیاد کتابچه‌های رسم‌المشق سابق خود را از هر جهت تکمیل و با تدبیرات علمی و فنی عبارات ۳۶ قسم کتابچه را با استعداد اطفال تطبیق کرده شالوده را قسمی متناسب با قوای اطفال مدارس ریخته که مورد توجه وزارت معارف واقع شده در شورای عالی معارف مطرح و لزوم نگارش آن‌ها در مدارس تصویب و... طفل محصل به نوشتن یک دوره نه تنها دارای حسن خط شده، بلکه از تعالیم و فنون خطاطی نیز بهره‌مند و کمک بزرگی برای شناسایی و قرائت انواع خطوط ایرانی شده از لطائف آن‌ها کاملا آگاه خواهد شد»[۳۱].

«...خدمتی که در تنظیم این کتابچه‌ها کرده برای پیشرفت خط بی‌اندازه مهم است، زیراکه اولا خود و دیگران نزد اساتیدی مشق کرده‌ایم که تعلیم (خط) را روی ناخن می‌دادند و آن‌را فورا پاک می‌کردند و شاگرد را ۲۰، ۳۰ و ۴۰ سال معطل می‌نمودند. بنده ۴۰ سال را به چهار سال به‌طور تفنن قرار داده‌ام که هر طفلی به نوشتن یک‌دوره رسم‌المشق در چهار سال، شبانه‌روزی یک صفحه دارای خط خوب می‌شود. ثانیا این همه مدارس هر یک محتاج یک نفر استاد خط می‌باشد کتابچه‌های مزبور چندان محتاج معلم خط نیست. ثالثا بزرگ‌ترین اشکال خط ایرانی فراگرفتن خطوط متنوعه‌ای است که هر طفلی مجبور است دو، سه قسم خط را بیاموزد از جمله چند قسم الف و چندین قسم ب و چندین قسم جیم و ۱۴ قسم دال و چندین قسم یا که تمام این‌ها در کتابچه‌ها به‌طوری مراعات شده که طفل پس از نوشتن یک‌دوره رسم‌المشق چشمش به تمام خطوط آشنا می‌شود. یکی از خوشنویس‌های استاد

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

ندیدهٔ خودرو به سرمشق‌های کتابچه خرده‌گیری کرده گفته بود: با، بت، بج، بر، بد، یعنی چه!؟ غافل از این‌که همین عبارت یکی از شاهکارهای اساتید بزرگ است که حروف تهجی را دو حرفی یا سه حرفی برای متعلمان سرمشق قرار داده‌اند. رابعا ۳۰، ۴۰ و ۵۰ نفر شاگرد کلاس را غیرممکن، بلکه محال است یک نفر معلم ظرف یک ساعت بتواند سرمشق داده، هم قلم بتراشد و هم تعلیم بدهد. مگر این‌که قلم‌ها را در خارج تراشیده و مشق اطفال هم محتاج تعلیم نباشد. خلاصه در ضمن ترتیب کتابچه‌ها به تربیت یک عده استاد اهتمام کرده، جمعی را بلاعوض به درجه استادی رسانیده که حالا همه معلم هستند...»[۳۲] (راهجیری، ۱۳۶۲، ۸۵).

۲. منابع تغذیهٔ هنرمندان نوگرا

پیشتر اشاره شد که هنرمندان نوگرایی که در قرن بیستم در ایران از عناصر نوشتاری در آثار خویش بهره برده‌اند دو منبع تغذیهٔ مجزا داشته‌اند، هنر گذشتهٔ فرهنگ ایرانی-اسلامی و هنر مدرن غربی. به بیان دیگر منبع تغذیهٔ داخلی و سنتی که همان هنر تاریخی و گذشتهٔ ایرانی-اسلامی است و هم‌چنین منبع تغذیهٔ خارجی یا مدرن که در حقیقت جنبش‌های مختلف هنری در تاریخ هنر غرب به‌ویژه در قرن بیستم است. بسیاری از کسانی که سردمداران هنرنوگرا در ایران بودند یا تحصیل‌کردهٔ فرنگ بوده یا رویکردهای تازهٔ آن‌ها در هنر را پذیرفته بودند و دنبال می‌کردند. اینک به شرح هر دو قسمت پرداخته می‌شود.

۱.۲. منابع تغذیهٔ سنتی (داخلی) هنرمندان نوگرا: خوشنویسی و خطاطی

نمونه‌های زیادی می‌توان از توجه هنرمندان نوگرای ایرانی به فرهنگ بصری گذشتهٔ ما به دست داد. شکل‌های خط کوفی در کارهای منصوره حسینی، فرم‌های شکسته‌نستعلیق و تعلیق‌گونه در آثار فرامرز پیلارام و سیاه‌مشق‌های نستعلیق -به‌ویژه کارهای عمادالکتاب- در بعضی کارهای زنده‌رودی به راحتی قابل شناسایی هستند، از این ارجاعات به سنت خوشنویسی و خطاطی در آثار هنرمندان نوگرا می‌توان فراوان یافت. آن‌چه این‌جا قابل اشاره است این است که به نظر می‌رسد باید بین خطوط مختلف جاری در سنت هنر اسلامی تفکیک دقیق‌تری قائل شد. همهٔ آن‌چه در هنر گذشتهٔ ما با استفاده از خط و الفبا ساخته شده است، نمی‌تواند ذیل مفهوم خوشنویسی قرار گیرد. بسیاری از آثار که در کتیبه‌ها و سفال‌ها و بافته‌ها می‌درخشد از قواعد خطوط اصول خارج‌اند در نتیجه با این تفکیک می‌توان به سؤال جدی‌تری پاسخ داد: آیا کار هنرمندان نوگرا در امتداد سنت اصولی نویسیِ خوشنویسی است؟ یا آن‌ها در امتداد زیبایی‌شناسی «خطاطی» اثر خلق کرده‌اند؟ اینجا فرصت شرح کامل این بحث نیست اما بعد از برشمردن دو نکتهٔ کلی در این رابطه مناسب است با یک مقایسهٔ صوری بین آثار حسین زنده‌رودی که خود را هنرمند لتریست نامیده است با عمادالکتاب که تا اوایل دورهٔ پهلوی اول هم‌چنان ادامه‌دهندهٔ سنت دیرپای خوشنویسی ما بود، موقعیت آثار نوگرا را با سنت هنر نوشتاری‌مان بهتر سنجید.

مطلب نخست این‌که خوشنویسی اسلامی را در بستر هنر اسلامی باید درک کرد. این‌جا مجال ورود به مباحث نظری و تفاوت مفاهیمی مثل خوشنویسی ایرانی، عربی و اسلامی با یکدیگر نیست. اما به‌طور فشرده می‌توان گفت «خطوط اصول» که وضع آن به ابن‌مقله (۳۲۸-۲۷۲ ق) نسبت داده می‌شود- یعنی خط‌های محقق و ریحان، ثلث و نسخ، توقیع و رقاع- در گسترهٔ جغرافیای فرهنگی و تاریخی سرزمین‌های مختلف اسلامی بیشتر و پیشتر از سایر خطوط (بعد از انواع کوفی‌های سده‌های اول) متداول بوده است. اقلام سته یا خطوط اصول (تصویر ۴) که در بعضی رساله‌ها، خطوط عربی نامیده شده‌اند، به‌وسیلهٔ حکومت‌های اسلامی به‌ویژه عباسیان تشویق و تبلیغ می‌شده‌اند، از این‌رو بیشتر به عنوان خطوط اسلامی شاخته می‌شوند. در برابر و امتداد آن‌ها به‌ویژه با شکل‌گیری جنبش شعوبیه و تلاش ایرانیان برای رهایی از خلافت دولت اسلامی بغداد و بازگشت به میراث هویتی پیش از اسلام در ایران[۳۳] از خطوط دیگری میان ایرانیان استقبال شد که آن‌ها هرگز در دیگر سرزمین‌های بلاد اسلامی مانند خطوط اصول رواج نیافتند، از این میان اقلام تعلیق، نستعلیق و شکستهٔ نستعلیق را خطوط ایرانی می‌خوانند که بیشتر مناسب شعر پارسی بودند[۳۴]. امروز مطالعه و تحلیل این لَفّ‌و نشر تاریخی پدیدهٔ خط در تاریخ اسلام و جغرافیای فرهنگ اسلامی و بررسی نسبت نهادهای قدرت و دین با خوشنویسی ذیل مفهوم «هنر اسلامی» صورت می‌پذیرد.

رویکردهای مختلفی به هنرهای اسلامی وجود دارد از جمله رویکرد باستان‌شناسان و مستشرقان، اصحاب حکمت خالده یا سنت‌گرایان، رویکرد تاریخی‌نگری یا تاریخ‌مندی، پدیدارشناسان و مطالعات نسخه‌شناسانه که هر کدام با پیش‌فرض‌های خاصی به خوشنویسی می‌نگرند و به نتایج مختلفی دست می‌یابند[۳۵]. عدم توجه به نظریه‌های مطرح در شناخت هنر اسلامی باعث شده که دربارهٔ علت پیدایش رفتارهای تازه‌ای که با حروف و عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران شکل گرفته است، گاهی تبیین‌های نه چندان موجهی مطرح شود. به عنوان نمونه عده‌ای اصرار دارند که ریشهٔ اصلی تفاوت در کاربرد حروف در سنت گذشته (خوشنویسی) با آثار «سقاخانه» (یا امر تازه‌ای که میان عوام -به شکل غیردقیقی -به «نقاشی‌خط» مشهور شده است)، فراغت و رهایی از خوانایی و معنای متن است. حال آن‌که کسانی که با نظریه‌های موجود در هنر اسلامی آشنا هستند، می‌دانند پژوهشگران متعددی همانند ارنست کونل یا اُلگ گرابار نشان داده‌اند که در بسیاری از آثار

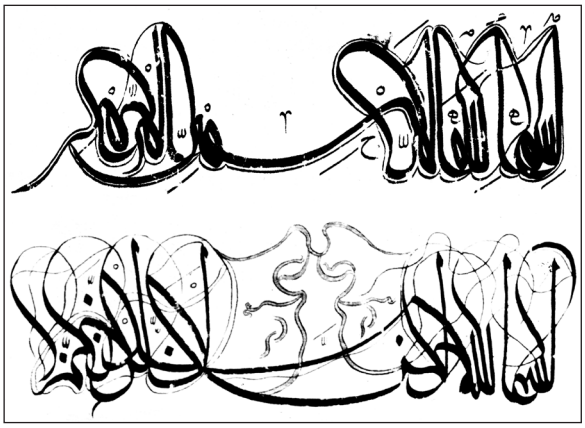
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

مجموعه تصویرهای ۵: انواع خطوطی که پروای رعایت اصول در آن‌ها دیده نمی‌شود و می‌توان آن‌ها را در برابر «خوشنویسیِ» اصول محور، «خطاطی» نامید.
تصویر ۵/ الف: «حسین بن علی، عمل سنه ۱۲۸۰»، خطاطی با کاشی، کنار یک سقاخانه در حد فاصل بین مسجد جامع و مسجد پامنار زواره. ترکیبی از خط معقلی و قوس‌های خطوط مستدیر (عکس به وسیلهٔ نگارنده).

هنر اسلامی خوانایی متن اولویت و اهمیت ویژه‌ای نداشته است. یا کسانی سیاه‌مشق‌نویسی را همانند نقاشی‌های انتزاعی غربی هنری انتزاعی می‌خوانند و آن را ریشهٔ آثار نوگرای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ قلمداد می‌کنند و التفاتی به تفاوت مفهوم تجرید در هنر اسلامی و فاصلهٔ هنر اسلامی با هنر انتزاعی برآمده از تاریخ نقاشی فیگوراتیو غربی ندارند.

مطلب دوم آن‌که خوشنویسی در این فرهنگ بر محور مفهوم «اصول» شکل گرفته است. اصول قواعد هندسی و ریاضی‌گونه‌ای است که ساختار طراحی حروف خطوط اصلی در جهان اسلام را شکل بخشیده است. این قواعد در طول تاریخ تغییر کرده‌اند، اما یک نظام بسیار پیچیده و تکامل‌یافته‌ای به نام زیبایی‌شناسی خوشنویسی اصول محور را رقم زده‌اند که بیشتر با مفاهیم «حُسن تشکیل» و «حُسن وضع» شناخته می‌شود (فدایی، ۱۳۹۳). نکتهٔ مهم این است که در کنار بسط تاریخی مفهوم اصول و زیبایی‌شناسی برآمده از آن، رفتار دیگری با خط در این فرهنگ وجود داشته است که چندان پروای اصول نداشته، اما در کنار هنر فاخر خوشنویسی اصول‌محور، هنری مردمی و با قابلیت ارتباطی بسیار بالا تولید کرده است؛ این رویکرد غیراصولی را می‌توان «خطاطی» نامید. بسیاری از خطوط روی بافته‌ها، ظروف، کتیبه‌های گچی و سنگی و سفال‌ها از این جنس‌اند. (تصویر ۵). تفکیک زیبایی‌شناسی متفاوت خوشنویسی اصول‌محور و خطاطی غیراصولی می‌تواند نقطهٔ عزیمت مناسبی برای بررسی گرایش‌های تازهٔ هنری در استفاده از عناصر نوشتاری باشد و ساختار و عالم به کل متفاوت آثار امثال رضا مافی را از کارهای مشهور سقاخانه مثل آثار زنده‌رودی، پیلارام، ناصر اویسی، صادق تبریزی و پرویز

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



تصویر ۵/ ب۱:
بالا: «بسم‌اللّه الرحمن الرحیم» شبیه به خط مسلسل، از کاتب نامعلوم مربوط به سدهٔ نهم هجری در قرآن خطی کتابخانهٔ شریعتی ادارهٔ کل ارشاد اسلامی خراسان. این خط که از حیث طراحی حروف بسیار به خط‌های ابتکاری دوران معاصر شباهت دارد تنها سایه‌ای از «خطوط اصول» را نمایش می‌دهد و از خوشنویسی «اصول‌محور» چه در «حسن‌تشکیل» و چه در «حسن‌وضع» دور است.

پایین: مشخصات این خط نیز همانند خط بالاست، البته در طراحی بعضی از حروف و حرکت قلم شباهت‌های بیشتری با خط ثلث در آن مشاهده می‌شود ولی به روشنی از سنت خوشنویسی اصول‌محور و خطوط اصول فاصله دارد (هراتی، ۱۳۶۷، ۱۶۱-۱۶۰).

تصویر ۵/ ب۲:
واژه‌های «فصل» و «مسئله» در بخش‌بندی نسخه‌ی خطی کتاب «زوائد الإبانة» کتابت شده در حدود سدهٔ هشتم هجری. طراحی این واژه‌ها بسیار آزاد و خارج از قواعد خوشنویسی اصول‌محور و «خطوط اصول» صورت گرفته است و احوالی طنزآلود یافته‌اند (شمس‌الدین گیلانی، ۱۳۸۹، ۹۳۶-۹۳۴).

تناولی توجیه کند.

۲.۲. منابع تغذیهٔ مدرن (خارجی) هنرمندان نوگرا

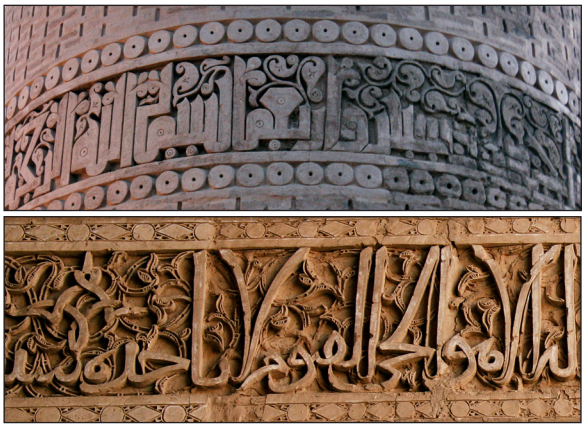
به نقش هنرمندان تحصیل‌کرده در فرنگ و بازگشت آن‌ها به ایران یا معطوف شدن توجه هنرمندان ایرانی به جنبش‌های هنر مدرن غربی در شکل‌گیری هنر نوگرای ایران بسیار اشاره شده است[۳۶]، اما بر تأثیراتی که آنان در شیوهٔ استفاده از حروف، از کار و اندیشهٔ هنرمندان غربی پذیرفته‌اند، چندان که باید مطالعه نشده است. شباهت بعضی از آثار هنرمندان نوگرای ایرانی با آثار کسانی مثل تابی، هارتونگ، سولاژ، تاپیس و دیگران امر پنهانی نبوده است[۳۷].

(مجموعه تصویرهای ۶). به همین دلیل شناخت آن جنبش‌ها و بررسی سیر تحول رفتار با حروف در هنر غرب می‌تواند راه‌گشا باشد.

در غرب از جنبش هنرها و صنایعِ دستی در بریتانیا به این طرف واژه‌ها و پیام‌ها به‌عنوان جزء لاینفکی از ساختار تصویری تابلو بارها به کارگرفته شده‌اند[۳۸]. بهره جستن از حروف در هنر مدرن بعد از پیشنهادهای کوبیست‌ها در آثار داداها و سپسِ سوررئالیست‌ها و فوتوریست‌ها به فراوانی دیده می‌شود[۳۹]. در کوبیسم تحلیلی و با ظهور تکنیک کولاژ، حروف و کلمات در نقش شکل‌های بصری ناب و گاه متضمن معانی مرتبط وارد آثار شدند، هم‌چنین در کوبیسمِ ترکیبی کسانی مانند فرنان لژه (۱۸۸۱-۱۹۵۵) به هندسی کردن بیشتر شکل حروف پرداختند. انتزاع هندسی کلمات و آفرینش فضای تصویری جدید با آن‌ها دستاورد نگاه کوبیست بود. اما در آثار فوتوریستی مارینتّی[۴۰] (۱۹۴۴-۱۸۷۶) انقلابی علیه سنت کلاسیک در استفاده از حروف شکل گرفت و او با ترکیب‌های ساختارشکنانه‌ای که از کنار هم چیدن حروف چاپی می‌ساخت، با «تایپوگرافی» وارد میدان مبارزهٔ هنری شد و نقاشی جدیدی را با استفاده از عناصر نوشتاری و حروف چاپ شده به نام «واژگان در رهایی» ارائه کرد[۴۱]. امتزاج شعر و نقاشی در کارهای استفان مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸) و گیوم آپولینر (۱۸۸۰-۱۹۱۸) که دفتر شعر خود «کالیگرام»ها را با ریختن حروف در قالب شکلی پیکرنما و ابداع نوعی شعر-تصویر منتشر کرد، ادامه یافت. تجربه‌های مارینتّی و آپولینر[۴۲] بعدها در جنبش شعر مجسم[۴۳] دنبال شد. هم‌چنین تأثیر فوتوریسم بر جنبش دادا در کارهای با حروف رائول هاوسمان[۴۴] (۱۸۸۶ –۱۹۷۱) و کورت شویترس[۴۵] (۱۸۸۷- ۱۹۴۸) و هم‌چنین بعدها بر جنبش دِاستیل و ساخت‌گرایی نمایان است.[۴۶]

میان آن‌چه در کار با حروف از نیمهٔ دوم قرن بیستم به بعد متداول شده است و رفتار دادائیست‌ها با حروف شاید بتوان بیشترین شباهت را یافت: «خصوصیت بارز واژه-هنر امروزی این است که در آن معانی دقیقاً کلامی در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند، البته هر گاه معنایی در کار باشد. در این شکل‌های آزمایشگری، واژه ها و حروف و عبارات، غالبا تعریف ناپذیرند: ممکن است نامفهوم، بی‌معنی، رمزی، یا نمادین باشند و گاه نیز واضح و خواندنی هستند. واژه-تصویرها روی بوم، نقاشی می‌شوند (حروف با خط‌های ناخوانای روی دیوارها، تن‌ها موضوع هستند). یا ممکن است چاپی، دستی، و ماشین تحریری باشند یا در اثر تکثیر ماشینی به دست آمده باشند. در آفرینش آن‌ها گاهی از کولاژ و گاهی از حکاکی با برگ شفاف استفاده می‌شود. واژه-تصویرِ خالص یعنی واژه-هنرِ ناآغشته به تصاویر خیالی، در اروپا بیش از آمریکا رواج دارد» (هاروارد، ۱۳۹۰، ۶۰۲-۶۰۰).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



تصویر ۵/ ج۱:
بالا: خط مشهور به کوفی یا معقلی در منارهٔ بنکویه شهر زواره، که در سال ۴۶۱ق به دست محمد بن ابراهیم در کنار مسجد پامنار زواره بنا گردیده است و دومین مناره کتیبه‌دار ایران لقب دارد. طراحی دندانه‌ها و حرف عین هیچ ربطی به خوشنویسی اصول‌محور ندارد (عکس: نگارنده).
پایین: خطی خارج از قواعد «اصولی‌نویسی» از کتیبه‌های مسجد جامع اردستان که بیشتر آن‌ها بین سده‌های چهارم تا ششم نوشته شده‌اند. به هیچ‌وجه حرکت طبیعی قلم در این خط رعایت نشده است و در هر بخشی از این خط می‌توان شباهتی به خطوط اصول -محقق یا ثلث- را یافت اما نه تنها قوس‌های عجیب «لا» از این خطوط دور می‌شوند بلکه در حرف لام «الحی» و تا در «تأخذه» خشکی و قاطعیت خط کوفی به وضوح آشکار است (عکس: نگارنده).

تصویر ۵/ ج۲:
بالا و پایین: بخش‌هایی از کتیبهٔ گچی امامزاده یحیی در ورامین که تاریخ بنای آن اوایل سدهٔ هشتم هجری است. فاصله این خطوط از جدیت «خطوط اصول» چنان دور است که نوعی لحن فانتزی و کودکانه یافته‌اند (عکس: نگارنده).

برنامهٔ آنارشیستی و نیهیلیستی دادائیست‌ها، بی‌معنی‌کردن واژه‌ها یا دست‌کم تبدیل واژه‌ها به اصواتی بدون معنای مشخص و به‌کارگیری آن‌ها در نقش‌هایی عجیب و صورتی بهت‌آور بود.[۴۷] البته داداها از منظر ادبی و بیشتر در قالب شعر ساختارشکن و ادبیات نو به شکل و فرم حروف توجه نشان دادند. هم‌چنین با اوج گرفتن جریان اکسپرسیونیسم و پاپ‌آرت به ویژه در آمریکا، بهره بردن از عناصر نوشتاری و شیوهٔ خطاطی شرقی رونق بیشتری گرفت به طوری‌که تا قبل از جریان‌های هنر مفهومی و هنر معاصر که استفاده صریح‌تر از زبان و مسئلهٔ معنای کلمات پررنگ‌تر شد، شاید آن‌ها مهم‌ترین اتفاق تجسمی در کاربرد حروف در هنر مدرن به حساب بیایند. در این میان یکی از این جنبش‌ها که بیشتر صبغهٔ ادبی داشت جنبش لتریسم بود که تحت تأثیر دادائیسم و سوررئالیسم در دههٔ ۵۰ میلادی-در کنار تاشیسم- متولد شد، ولی به سرعت در حوزهٔ تجسمی محو شد؛ از این‌رو در کمتر تاریخ هنر معتبری به آرا یا کارهای پیش‌گامان آن پرداخته شده است. از آن‌جا که عده‌ای بین شاخص‌ترین آثار سقاخانه در ایران و لتریسم پیوند قائل شده‌اند، بر آن کمی درنگ می‌شود. با تذکر این نکته که ردپای همهٔ این جریان‌های مدرن را در استفاده از حروف از انتهای دههٔ ۳۰ شمسی در هنر مدرن و نوگرای ایران می‌توان مشاهده کرد و پرداختن به آن‌ها به‌ویژه جریان اکسپرسیونیسم انتزاعی و پاپ برای فهم آثاری که از خط و عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران استفاده کرده‌اند، لازم است.

۱.۲.۲. لتریسم

«لتریسم عنوان جنبشی است در هنر و ادبیات فرانسوی که اوایل دههٔ ۱۹۵۰ شکل گرفت و مشخصهٔ آن ردّ معنا و کاربرد حروف (غالباً ابداعی) هم‌چون واحدهای مجزا بود. به زعم ایزیدور ایزو[۴۸] (۱۹۲۵-۲۰۰۷) -شخصیت اصلی جنبش- زبان، کلمات و اعداد مرده‌اند و باید حروف را به‌جای آن‌ها به‌کار برد (او در بیانیه‌ای ۱۹ حرف جدید و ۱۰ قانون برای نگارش خلاق پیشنهاد کرد). هنرمندانی چون موریس لومِتر و رُنه ساباتیه نیز به لتریست‌ها پیوستند. دیری نگذشت که جناح چپ جنبش از آن منشعب شد (۱۹۵۲) و لتریسم بین‌المللی[۴۹] را به‌وجود آورد و سپس در شکل‌گرایی و موقعیت‌گرایی مشارکت کرد. ایزو و دوستانش فعالیت خود را در زمینه‌های هنر و زیبایی‌شناسی ادامه دادند» (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۲۶۳).

لتریسم اما در هنرهای تجسمی با نام‌هایی چون خطاطی انتزاعی، هنر ماشین تحریری پیوستگی دارد. در میانه‌های سدهٔ بیستم، گروهی از هنرمندان مدرنیست غربی (بیشتر اروپایی)، متأثر از نمود و صورت خوشنویسی شرق دور و رهایی هنرمند در اجرای آن (که با گرایش‌های اکسپرسیونیستی بی‌ارتباط نبود)، آثاری پدید آوردند که سبک‌های گوناگون از آن‌ها برآمد. تاشیسم و لتریسم از مهم‌ترین آن‌ها بود. لتریست‌ها در خالی کردن واژه از معنا، به شدت متأثر از دیدگاه‌های پیشینان خود به ویژه دادائیست‌ها بودند. در لتریسم که تکرار واژه و گاه تنها حرفی از الفبا بود، معانی از اهمیت کمتری برخوردار شد. در این شکل‌های آزمایش‌گرانه، واژه‌ها، حروف و عبارات تعریف‌ناپذیر گردید: گاه بی‌معنی، گاه رمزآلود و گاه نمادین. واژه‌ها شاید به شکل‌ها و رنگ‌های گوناگون بر بوم نقش می‌بست یا با چاپ، تایپ یا تکثیر ماشینی ایجاد می‌شد. در این آثار، واژه همانند یک شیء، ظاهری دارد که به چشم نقاش خوشایند است و می‌تواند با تکرار آن به بافت یا

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

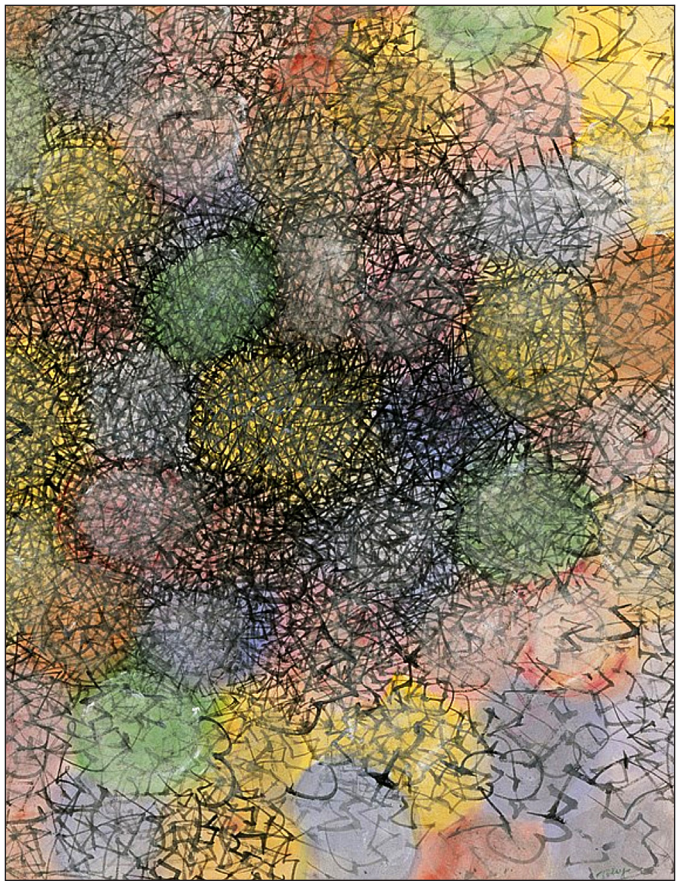
تصویر ۶/ الف:
سمت راست:حسین زنده‌رودی، ۱۹۷۲؛
سمت چپ (صفحهٔ روبه‌رو): مارک تابی، ۱۹۶۶،
(پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰،
(Committee Mark Tobey, D-Münster :71

تجسمی فراواژه‌ای دست یابد[۵۰].

در فضای مدرنیزاسیون جدید آن‌چه رخ داد روی‌گردانی دادائیست‌ها از شالوده‌های سنتی و تمایل متعاقب ایشان به تصوف شرقی نظیر بودیسم و به‌ویژه «تائوئیسم» بود. دادائیست‌ها به دنبال نظمی بزرگ در طبیعت، جلوه نوینی از زندگی را گرامی داشتند که به هیچ‌وجه نهیلیستی نبود و به‌عنوان یک هم‌زیستی پویا میان تصوف غربی و پنداشت عارفانه شرقی تلقی می‌شد و ضرورت ایجاد ساختارشکنی ایشان در فرهنگ و هنر را توجیه می‌کرد (Sheppard, 2000). خوانش لتریستی اثر حاکی از آن است که جنبش لتریسم اولیه در بحبوحه جنگ جهانی دوم، در کنار تاثیرپذیری از دادائیسم، از مکاتب آیینی مبتنی بر علوم غریبه در جهان غرب و به‌ویژه از پنداشت بنیان‌گذار رومانیایی تبارش، ایزیدور ایزو، بسیار تأثیر گرفت و با تکیه بر مضمون «نهان بودگی معنا» در طلسم‌ها، به محتوای کاملاً مبهم و اسرارآمیز حروف و اعداد استناد کرد. این جنبش، ضمن پذیرش این عناصر نوشتاری که به منزله گرافیک تصویری به شمار می‌رفتند، هنر آوانگاردی را در اروپای قرن بیستم بنیان نهاد که نظام سیستماتیک زبان را با استفاده خودسرانه از نشانه‌های ابداعی درهم می‌شکست. از این جهت، لتریسم اولیه دارای اشتراکات فراوانی با دیگر مکاتبی بود که «راز» را به مثابه نمود یک خلاء ادراکی (نومِن) برمی‌شمردند. بعدها جریان سیتواسیونیسم انترناسیونال[۵۱] که از لتریسم منشعب شد، نه تنها نقش هنرمند، بلکه کلیه عناصر عرفانی را نیز از هنر زدود. لیکن این مطلب حائز اهمیت است که مکتب لتریسم در راستای مقاصد «خود ویرانگری»اش، هنر را از ماهیت زیباشناسانه زدود و نمایش هنر را در قالب کولاژی از حروف و نشانه‌های گرافیکی توام ساخت[۵۲].

پایانِ سال‌های ۱۹۴۰ از لحاظِ جنبش‌های پیش‌آهنگِ هنری سال‌هایی بارور است و این جنبش‌ها گسستن از زیبایی‌شناسی نهادینه را رقم می‌زنند. جنبش‌های لتریست و کوبرا [کُبرا][۵۳] دومین قلوه‌سنگی است که به تالابِ هنریِ این قرن انداخته می‌شود: با تأثیرپذیری شدید از دادائیسم، و از طریق نقدِ کارکردگرایی و سوررئالیسمِ در حال پیرشدنی که دیگر خطری جدی برای طبقاتِ حاکم محسوب نمی‌شود، روندی از ویران‌کردنِ هنر آغاز می‌شود. ایزیدور ایزو با فیلمِ رسالهٔ آبِ دهان و ابدیت که در آن صدای

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



فیلم بر تصاویرش غلبه دارد (تصاویر نیز بریده‌هایی از فیلم‌های دیگر است) پایانِ سینما را مهیا می‌کند و به دنبالِ او، لتریست‌های دیگر با فیلم‌های بدون تصویر سینما را ویران می‌کنند. شعرِ صوتیِ دادائیست‌ها نیز در روندِ مؤاخذهٔ زبانِ قدرت از سر گرفته می‌شود. لتریست‌های کوبرا مسئلهٔ هنرِ مردمی و نیز مسئلهٔ زوال‌یابیِ فرهنگِ مسلط و بیانِ آن را مطرح می‌کنند. کنستان اعلام می‌کند که «شناختنِ یک میل جز از طریقِ ارضاکردن‌اش ناممکن است، و ارضای میلِ ابتداییِ ما انقلاب است»[۵۴].

«آفرینش‌گری در مبارزهٔ انقلابی بنیان می‌گیرد و مبارزهٔ انقلابی در آفرینش‌گری، بدین‌سان پایه‌های یک رادیکالیتهٔ انتقادی گذاشته می‌شود. در ۱۹۵۲، تندرورترین لتریست‌ها (جوان‌ترهایی مانند دوبور، وُلمَن، برنشتاین، شچه‌گلوف) علیه ایزیدور ایزو و جهت‌گیرهای عارفانه‌اش قد علم می‌کنند، و با رادیکال کردنِ نقدشان انترناسیونال لتریست را بنیان می‌گذارند که در آغاز چندان هم انترناسیونال [بین‌المللی] نیست، چراکه تعدادشان از ۱۰ نفر پاریسی بیشتر نیست. با این همه، بولتنِ خبری‌شان، پوتلاچ، نام‌شان را بر سر زبان‌ها می‌اندازد و به زودی ملاقات‌شان با اعضای قدیمیِ کوبرا (که در ۱۹۵۱ منحل شده بود) انجام می‌گیرد. در این میان، به‌خصوص آسکر یورن، در سال ۱۹۵۳ جنبشِ بین‌المللی برای یک باهاوس ایماژینیست[۵۵] را تأسیس می‌کند که هدف‌اش مقابله و مخالفت با کارکردگراییِ باهاوسِ شهرِ اولم است[۵۶].

انترناسیونال لتریست، خواهانِ زیروزبرکردنِ نهاییِ زیبایی‌شناسی و هر گونه رفتاری است و لنگرگاهِ نقدِ خود را زندگیِ روزمره می‌داند، هم از این‌رو، همانندِ مارسل دوشان (۱۸۸۷-۱۹۶۷) فریاد می‌زند که هنر زمانی زنده خواهد بود که آخرین هنرمند مرده باشد. لتریست‌های جوان نیز خواستِ آفریدنِ یک شهرسازی[۵۷] آزادی‌بخش را فرمول‌بندی می‌کنند و دیدارشان با یورن، کنستان و دیگران به‌طور عمده بر همین اساس است. از ۱۹۵۶ روندِ اتحادِ این گرایش‌های پیش‌آهنگ آغاز می‌شود. در سپتامبر همان سال، فراخوانی از سوی M.I.B.I. برای تشکیلِ کنگرهٔ آلبا (در ایتالیا) به گروه‌های متعددی از کشورهای مختلف فرستاده می‌شود. کسانی چون یورن و وِلمن و دیگران به آلبا می‌آیند (تصویر ۷). همگی بر ضرورتِ تدوینِ یک پلتفرم مشترک پیرامونِ ایدهٔ شهرسازی وحدت‌مند تأکید می‌ورزند، و هدفِ آن را ساختنِ تمام‌عیار یک سبکِ جدیدِ زندگی اعلام می‌کنند. یک سال بعد، این پروژه تحقق می‌یابد و در ۲۷ ژوییه ۱۹۵۷ نمایندگانِ انترناسیونال لتریست، باهاوس ایماژینیست، کمیتهٔ روان‌جغرافیاییِ لندن، در همایشی در کوزیو داروشیا[۵۸] در ایتالیا تصمیم به بنیان‌گذاری انترناسیونال سیتواسیونیست می‌گیرند (Genty, 1997, 36-37).

«لتریست بین‌الملل» جمعی از هنرمندان و تئوریسین‌های فرانسه هستند که مابین سال‌های ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۷ در پاریس گرد آمده بودند. این گروه در ابتدا توسط ایزیدور ایزو تشکیل شده بود ولی بعدها گروهی منشعب شده و بعد از چند سال به موقعیت‌گرایان بین‌الملل تغییر ماهیت دادند. نام این گروه در برچسب[۵۹] معروف آن‌ها به فرانسوی چنین نقل شده: «اگر باور به نبوغ خود دارید یا اگر فکر می‌کنید هوش‌تان سرشار است، لتریست بین‌الملل را تحریر کنید». افراد این گروه را نویسندگان، هجویه‌سرایان، نقاشان، فیلم‌سازان، انقلابی‌ها، آوانگاردها، الکلی‌ها، بزهکارانِ خرده‌پا، مجانین، فاحشه‌ها و شکست‌خوردگان تشکیل می‌دادند. در تابستان ۱۹۵۳ سن متوسط آنان ۲۰ سال بود که در سال ۱۹۵۷ به حداکثر ۲۹ سال می‌رسید. در مجموع، عقل‌گرایی آن‌ها ایجاب می‌کرد تا بین اعتراض و لذّت‌جویی تفاوت عمدهای قائل شوند. مثلا می‌توان از نظر روی‌گردانی از معنویات، آن‌ها را هم‌قطاران نسل بیت[۶۰] آمریکا دانست. مخصوصاً این‌که هر دو درست در

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

تصویر ۶/ب: سمت راست: **صادق بریرانی**، ۱۹۷۷؛ سمت چپ: **هانس هارتونگ**، ۱۹۵۶
(بریرانی، 1373، 52؛ Paris, Centre Georges Pompidou, Les Années 50, 1988; catalogue, p. 79, illustrated).

یک برههٔ زمانی شکل گرفته بودند. یعنی قبل از این‌که هر کدام از دو طرف به شهرتی واقعی دست پیدا کنند و مخاطرات جهانی دستاوردهای این دو گروه را به هم معرفی کند»[۶۱].

۱.۱.۲.۲. ایزیدور ایزو و لتریسم

رهبر جنبش لتریسم، ایزیدور ایزو شاعر رومانیایی بود که در آثارش ادامه‌ای فرضی برای الفبا در نظر گرفت و برای هر امری نشان‌هایی الفبایی ساخت. او متولد ۱۹۲۵ بود و بنیان مکتب ادبی «لتریسم» (حروفی) را نهاد و در سال ۲۰۰۷ از جهان رخت بست. وی که برآمده از سنت دادائیسم بود، پایان شعر کلمات[۶۲] را اعلام کرد. ایزو بیش از ده‌ها کتاب نوشت مانند «یک آدم به یک مسیح» و «مکانیک زنان»، اما کتابی که او در آن تئوری‌های مکتب لتریسم را شرح و بسط داد، «دیکتاتور حروفی» نام دارد که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد. از این نویسنده هیچ اثری به فارسی ترجمه نشده است.

ایزیدور ایزو (تصویر ۸) در میانه دههٔ ۱۹۴۰ از رومانی به فرانسه مهاجرت کرد و همان زمان به تریستیان تزارا، هنرمند مشهور دادا علاقه‌مند شد. او در سال ۱۹۴۲ اصول لتریسم را نوشت، اما در ۱۹۴۵ به همراهی گابریل پومران، لتریسم به‌طور رسمی بنیان نهاده شد. در سال ۱۹۴۷ کتاب اول خود به نام معرفی شعر و موسیقی جدید را منتشر کرد. در ۱۹۴۹ به‌خاطر کتاب «مکانیک زنان» به زندان رفت. در سال ۱۹۵۰ با موریس لومتر، ژان لوئیس، ژیل.ژ.من و سرژ برتا همراه شد. در همان سال کتاب نقاشی لتریستی به کمک پومران و لومِتر منتشر شد. او در این سال به‌خاطر اعمال خشونت‌آمیز و ضدمذهبی‌اش مورد لعن قرار گرفت. در سال ۱۹۵۱ به ساخت فیلم روی آورد. در سال ۱۹۵۲ ولمن و برنا از گروه ایزو جدا شدند و پایه‌گذار گروه جدیدی به نام به «موقعیت‌گرایان بین‌الملل»[۶۳] شدند. در سال ۱۹۵۳ او تجربه در عکاسی و تئاتر و نقاشی اعداد و رقص را به کارنامه خود افزود. رفته رفته از انتهای دههٔ ۵۰ جنبش و فکر خام ایزو تأثیرات هیجانی اولیهٔ خود را از دست داد و او دیگر مثل گذشته تأثیرگذار نبود (URL 1).

در کارهای ایزو، برای دم، بازدم، صدای گردش زبان در دهان، سروصدای آب انداختن از دهان، بوسیدن، سوت‌زدن و هر فعل حرکتی دیگری که به ذهن خطور کند، نشان‌هایی الفبایی ابداع شده است. او قراردادی بودن زبان را به بهترین و البته افراطی‌ترین شکل ممکن برای مخاطبان اجرا کرده است. «چگونه شعر در دست شاعران می‌میرد...»- این شعار، بعد از سوررئالیسم، از جریان باز نایستاده، به این معنی که شعر راستین نمی‌تواند زاده شود، مگر این که مبتنی بر اساسی نوین باشد که شکل‌های مقدم بر خود را منسوخ نداشته باشد. شاعران مقاومت واژه‌ها را به حالت اول باز گردانده بودند. اما از سال ۱۹۴۶ به بعد، لتریست‌ها، با پشتوانهٔ نیروی محرکه ایزیدور ایزو و موریس لومِتر، اهداف تخریبی دادا را از نو زنده کردند[۶۴].

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

تصویر 6/ ج:
این صفحه: محمد احصایی، ۲۰۰۹. / صفحهٔ بعد: پیر سولاژ، ۱۹۵۶ (خط‌نگاره‌ها (کاتالوگ)، 1390، 2؛ Private collection, Europe, acquired directly from the artist).

لتریسم عنصری دیگر غیر از حروف را پذیرا نیست. ایزیدور ایزو، که الفبا را این‌چنین رد می‌کرد: «پس از قرن‌ها در ۲۴ حرف مفلوجش گندیده»، مدعی عرضهٔ ۱۹ حرف ثبت نشدهٔ خوش‌آهنگ تازه شد. اما در هیچ شعر چاپ شده‌ای زبان و موسیقي قابل فهمی را ارائه ننمود. ۲۰ سال معرکه‌گیری‌ها، نقیضه‌سازی‌ها، و تظاهرات کافی نبود که به این نهضت کمابیش در حال انشعاب، که با حمایت لومِتر موجودیت گرفته بود، قوام و دوام ببخشد. مقاصد لتریست‌ها دربارهٔ شعر توفیق چنداني نداشته است: شاید این تصور که «چیزي در روح وجود ندارد که نشود یا نتواند بدل به حروف شود»، اصلاً وجود خارجی نداشته باشد؛ زیرا «حرف» نتوانسته است جایگزین واژه‌های محکوم شود. تنها چیزی که از این تلاش‌ها باقی ماند، توجه به مباحثات کلامی، خلاقیت شاعر، و تحقیق شعری «سخن طنینی» است.

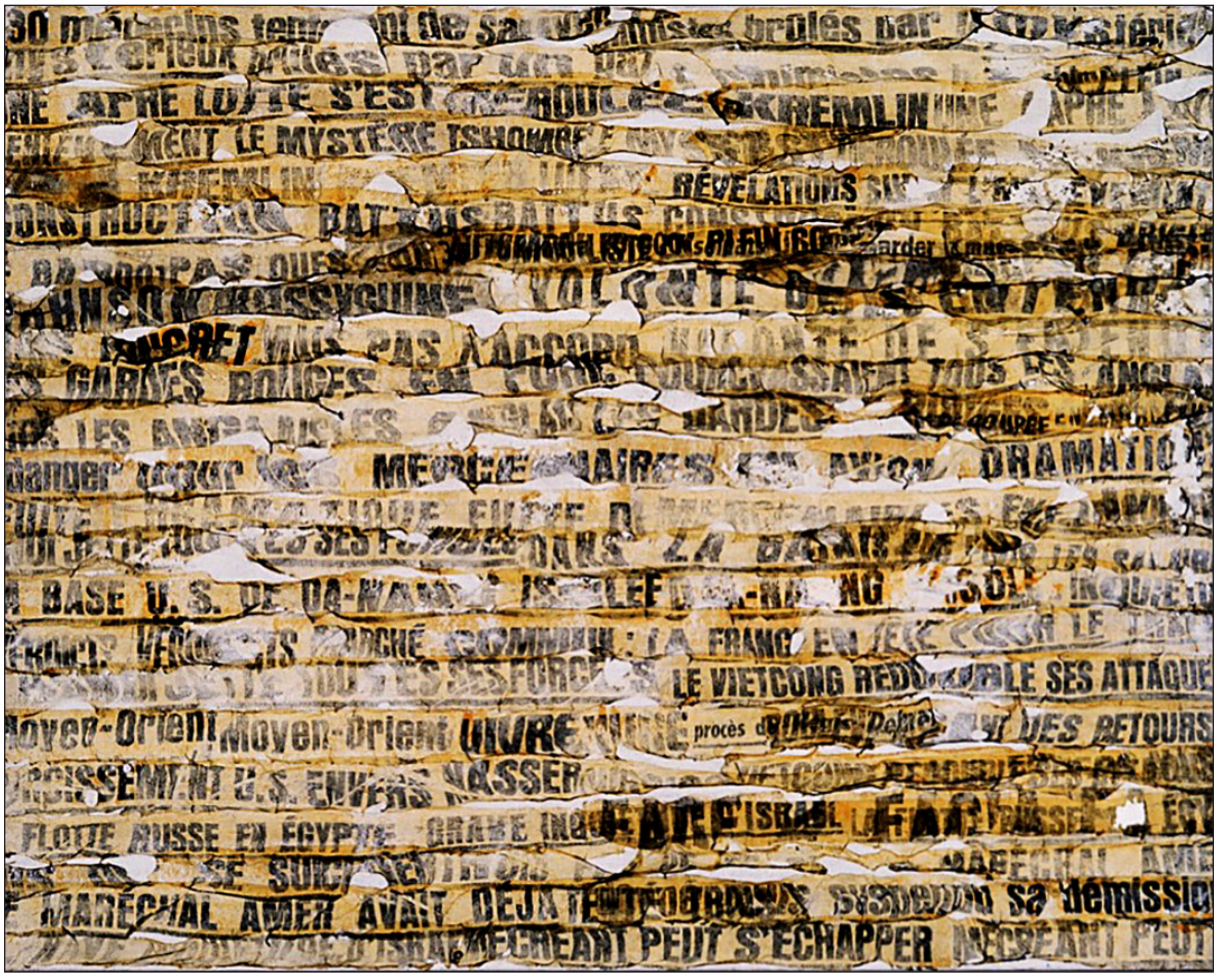
۳.خوشنویسی یا خطاطی؟ لِتریسم یا نقاشی‌خط؟

با در نظر گرفتن تفکیک پدیدارشناسانهٔ هنر سنتی از هنر نوگرا و منابع تغذیهٔ داخلی و خارجی هنرمندان نوگرا، اینک می‌توان کمی روشن‌تر و منسجم‌تر به تحلیل آثاری نشست که در هنر نوگرای ایران از عناصر نوشتاری بهره جسته‌اند و نسبت آن‌ها را با سنت خوشنویسی و خطاطی یا جنبش‌هایی مثل لتریسم واکاوید.

نخستین نکتهٔ قابل ملاحظه آن است که، چنان‌که بیان شد در طول تاریخ هنر اسلامی همیشه در آثار گوناگون، صورت‌ها یا فرم‌های مختلفی مشاهده می‌شود که بر اساس شکل حروف

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

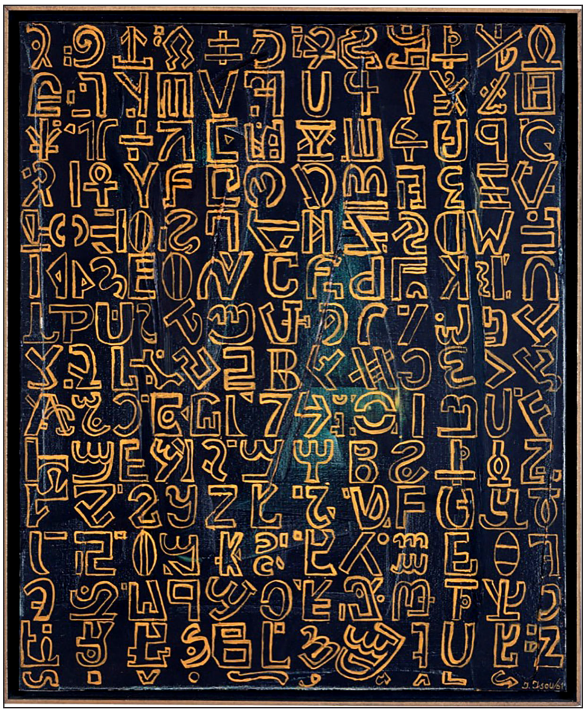


تصویر۷: اثر لتریستی از **جوزف ولمن.**

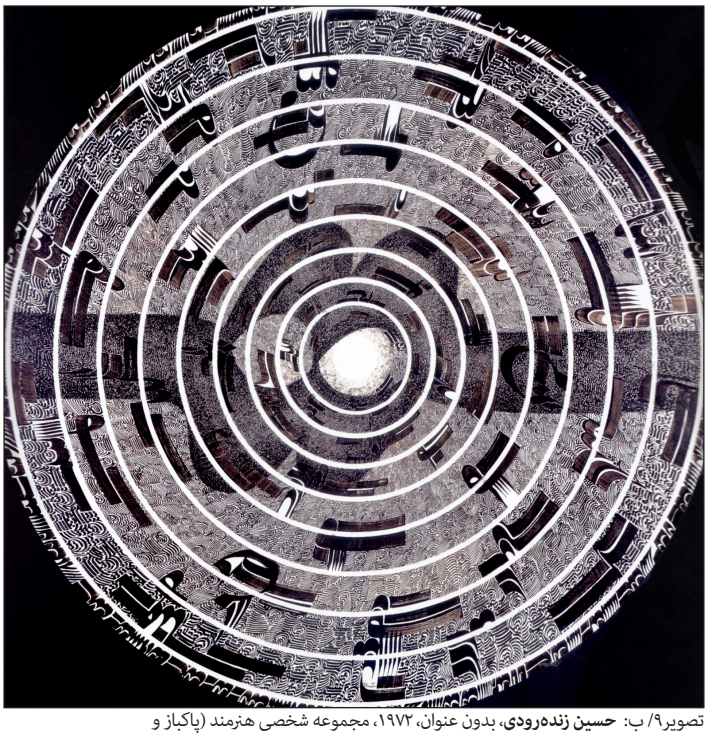
الفبا یا شبیه فرم شیوه‌های جاری خوشنویسی خلق شده‌اند، اما از آن‌جا که «اصول» در آن‌ها رعایت نشده است چندان مورد عنایت خوشنویسان نبوده‌اند. این شیوه‌های طراحی حروفی بنا به نص بعضی از رساله‌ها به جای آن که جزو صنعت «خوشنویسی» قرار گرفته و در کنار خطوط اصول یا نستعلیق از آن‌ها نام برده شود، گاه جزو صنعت «نقاشی» به شمار رفته‌اند[۶۵]. از این‌رو انواع کوفی‌نویسی (مثل سفال‌های نیشابور)، یا عناصر نوشتاری در کتیبه‌ها، منسوجات، ظروف و حتا داخل بعضی از نسخه‌های خطی یا آثار خلاقانهٔ کسانی مثل ملک‌محمد قزوینی، محمدعلی خیارجی، شیخ علی سکاک، حسن زرین‌قلم و مشکین‌قلم و کسانی مثل آن‌ها، خوشنویسی (اصول محور) محسوب نمی‌شوند و چنان‌که پیشنهاد شد می‌توان آن‌ها را «خطاطی» نامید. آشکار است آثار نقاشان نوگرا (سقاخانه[۶۶]) به علت بی‌اعتنایی به اصولی‌نویسی به هیچ وجه در امتداد سنت خوشنویسی قرار نمی‌گیرند و آن‌ها هم چنین قصدی هرگز نداشته‌اند، اما آیا می‌توان آن آثار را در امتداد سنت خطاطی بر شمرد؟ آیا نظر کسانی که سعی می‌کنند کارهای امثال زنده‌رودی (سقاخانه) را در ادامهٔ سفال نیشابور و کارهای ملک‌محمد ارزیابی کرده و گویی آن‌ها را از یک جنس و در امتداد هم برمی‌شمارند، از زمان‌پریشی رنج نمی‌برد و موجه است؟ دقت نظری در تفاوت عالم جدید و قدیم پاسخ را آسان می‌کند، اما این‌جا بی‌دقتی کسانی که سعی می‌کنند رضا مافی و امثال او را (به‌ویژه خوشنویسان بعد از انقلاب را) هنرمندان نوگرای صاحب اندیش‌های در کنار -یا در زمرهٔ- متقدمان نوگرایی به حساب آورند بیشتر به چشم می‌آید. چطور می‌شود کار کسانی که مهم‌ترین دغدغهٔ آن‌ها بازگشت به خط قجری میرزاغلامرضا اصفهانی (اصولی‌نویسی) است و تعریف آن‌ها از نوگرایی حداکثر به سطح ظاهر و مواد یک اثر محدود می‌شود، از جنس کار کسانی باشد که نسبت به افق‌های گستردهٔ معاصر خود -به نسبت-چشمان گشاده‌تری داشته‌اند و ذهن‌شان درگیر مسائل پیچیده‌تری بوده است؟ چقدر دقت نظری وجود دارد که همهٔ این کارها را ذیل یک اصطلاح گنگ مثل «نقاشی‌خط» بگنجانند؟

واقعیت دیگری که از فرط آشکاری بسیاری اوقات نادیده گرفته می‌شود، آن است که همهٔ رفتارهای تازه با خط در هنر نوگرای ایران یا گرایش‌های تازه در به کارگیری عناصر نوشتاری، توسط هنرمندانی که به جریان سقاخانه مشهور شده‌اند، ایجاد نشده

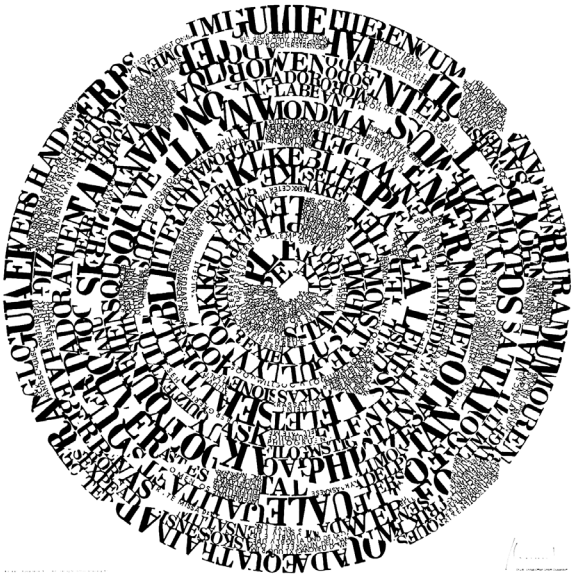
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



تصویر ۸: اثر لتریستی از **ایزیدور ایزو.**



تصویر۹/ ب: **حسین زنده‌رودی**، بدون عنوان، ۱۹۷۲، مجموعه شخصی هنرمند (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰، ۷۲)



تصویر ۹/ الف: اثر لتریستی از Ferdinand Kriwet فردیناند کریوت، لوح مدور شمار III، ۱۹۶۰-۳مجموعه خصوصی، نیویورک (آرناسن، 1390، ت1080).

است. به‌کارگیری حروف در هنر نوگرای ایران را در رفتارهای سقاخانه‌ای‌ها منحصر کردن، بی‌دقتی تاریخی است. شاید برای تصریح این که پیش از تجربه‌های سقاخانه در نقاشی‌های منصوره حسینی[۶۷] (در ایتالیا) یا چاپ‌های محمود جوادی‌پور[۶۸] (در آلمان) حروف به عنوان عنصری تصویری به کار گرفته شده‌اند، اسناد متقن هنوز کافی نباشند. اما امروز برای همه روشن است که حتی اگر بپذیریم در انتهای دهۀ ۳۰ (صادق تبریزی در سال ۱۳۳۸ و حسین زنده‌رودی در سال ۱۳۳۹)[۶۹] هم‌زمان با کسانی مثل حسینی از حروف استفاده کرده‌اند، در طول دهۀ ۴۰، ۵۰ و بعدتر بسیاری از هنرمندان به این خیل می‌پیوندند که به هیچ وجه جزو سقاخانه محسوب نمی‌شوند. استفاده‌های مختلف ازحروف در آثار صادق بریرانی، غلامحسین نامی، بهزاد گلپایگانی، محسن وزیری‌مقدم، محمد احصائی،کامران کاتوزیان،کامران دیبا، سرژ آواکیان (نقاشی با حروف ارمنی) و نقاشان و طراحان دیگر گواه این امر است.

همین گونه‌گونی و تنوع رفتار با خط در هنر نوگرای ایران است که سبب اختلاف آرای پژوهشگران در تبیین آن‌ها و البته گاه گفت‌وگوهای جنجالی میان هنرمندان دربارۀ نام‌گذاری و دسته‌بندی انواع آن شده است. این‌که واژه‌هایی مثل نقاشی‌خط، خط‌نقاشی، خط‌نگاره، نگاره‌نویسی و ترکیب‌های شبیه آن‌ها چه معنی‌ای می‌دهند و از کی وارد زبان هنری ما شدند یا این‌که ارتباط کسانی که آثارشان ذیل این اصطلاحات تعریف شده است با جریان سقاخانه چیست، بحث دامنه‌داری است که برای ارائۀ

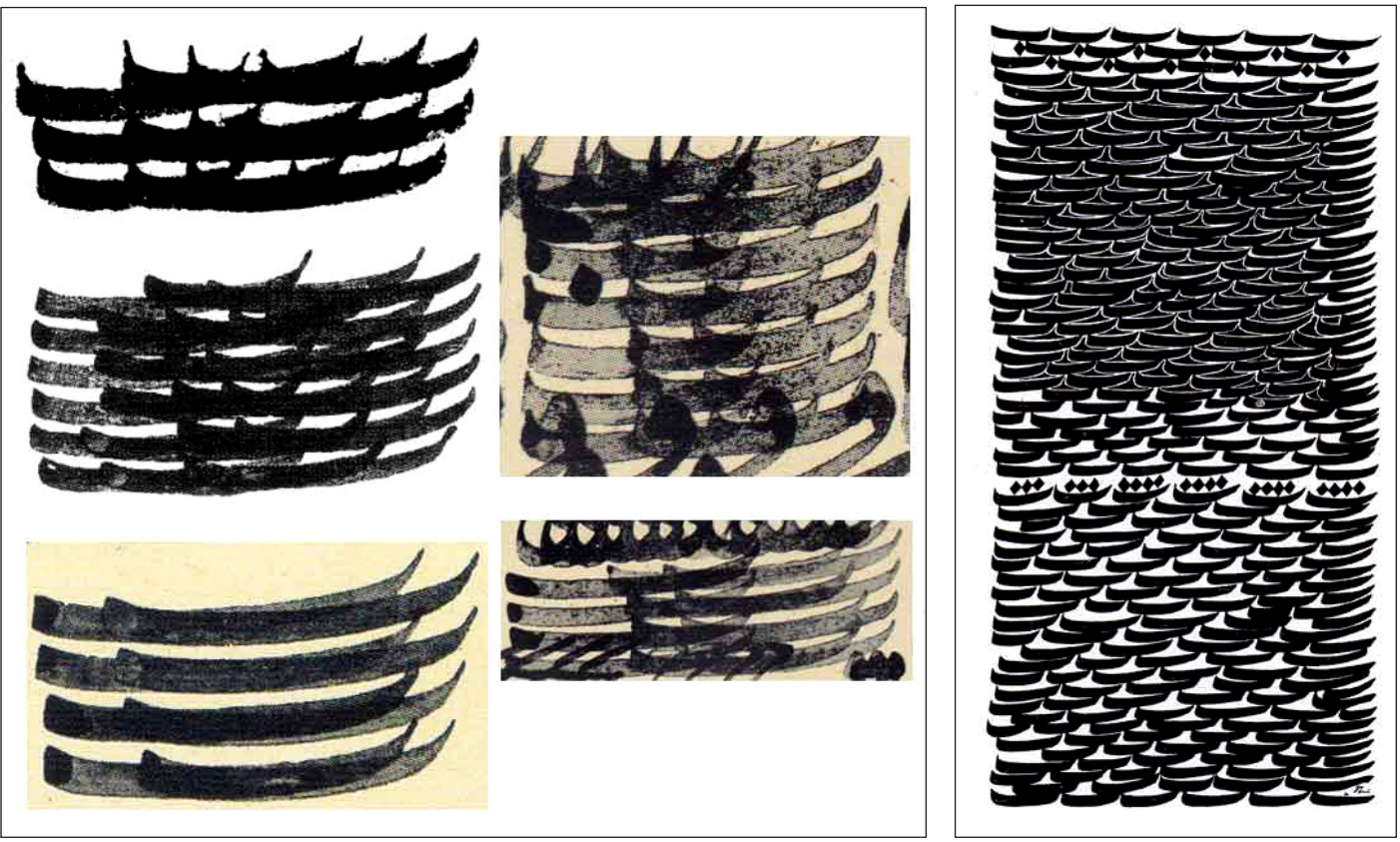
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

تصویر۹/ ج: **فرامرز پیلارام**، بدون عنوان، ۱۹۷۵، موزهٔ هنرهای معاصر (Issa & Pakbaz & Shayegan, 2001, 40).

اسناد و اطلاعات دقیق مربوط به آن نیاز به مجال فراخی است؛ اما لازم است اشاره شود که همواره اغلب پژوهشگران و گاه خود هنرمندان پیش‌رو بین دو دسته از آثار در این میان تفکیک قائل شده‌اند. آثاری که هنرمندان نقاش و نوگرا با استفاده از خط و عناصر نوشتاری ساخته‌اند مانند حسین زنده‌رودی، منصوره حسینی، فرامرز پیلارام و غیره. و آثار کسانی که با خوشنویسی اصول‌محور مأنوس بودند و ابتدا با دغدغهٔ اصولی‌نویسی و رعایت آداب و اسلوب خوشنویسی به خلق اثر پرداختند مانند رضا مافی. این تفکیک، تفکیک مهمی در ارزیابی آثار این دورهٔ تاریخی است. مشهور است در قبل از انقلاب یکی از این خوشنویسان چنین آثاری را نقاشی‌خط نامید[۷۰]، و کم‌کم استفاده از این اصطلاح برای اشاره به کار این گروه از خوشنویسان متداول شد. اما رفته رفته-به‌ویژه در میان عوام- با بی‌دقتی شمول گسترده‌تری برای این اصطلاح قائل شدند و به غلط آن را به تمام آثار نوگرایانه که عناصر نوشتاری در آن‌ها غالب بود، اطلاق کردند. بعضی از نقاشان نوگرا مانند زنده‌رودی یا منصوره حسینی از اطلاق این نام بر آثار خود پرهیز و اکراه داشتند. حتی استاد محمد احصایی نیز در گفت‌وگویی به‌کارگیری این اصطلاح را برای کارهای سقاخانه‌ای نادرست برشمرده است[۷۱]. انتساب نقاشی‌خط به سقاخانه بیشتر حاصل یک سهل‌انگاری و ذهنیت عامیانه و غیرتخصصی است.

برای پرهیز از این اشتباه، این روزها معمول شده است که عده‌ای نقاشان نوگرا و آثارشان را لتریست یا لتریستی می‌خوانند[۷۲]. این

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



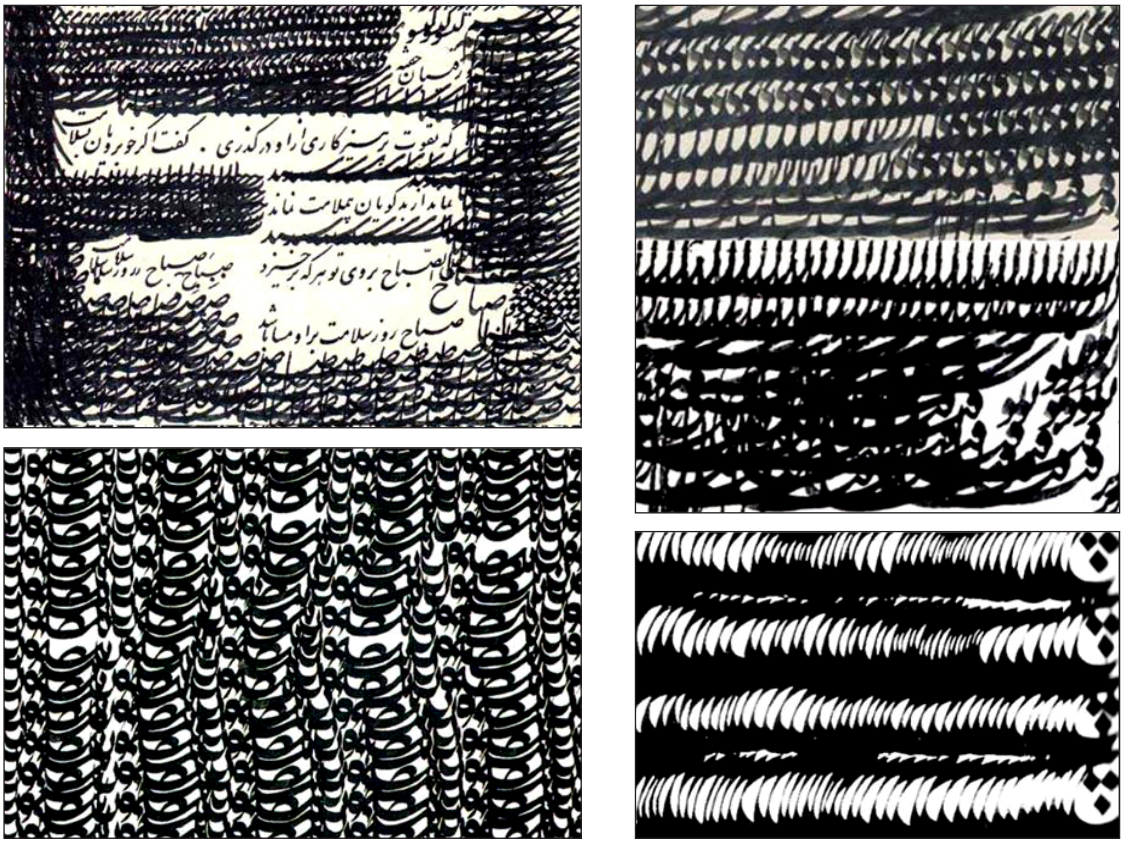
تصویر۱۰/ الف: اثر سمت راست از زنده‌رودی است و ۵ اثر سمت چپ، بخش‌هایی از سیاه مشق عمادالکتاب. شباهت ظاهری بین دو اثر آشکار است اما کار عمادالکتاب خوشنویسی اصول‌محور است و اثر زنده‌رودی خوشنویسی نیست.

اصطلاحی است که یکی از پژوهشگران برای وضوح بخشیدن به تفکیکی که از آن یاد شد در سال‌های اخیر پیشنهاد کرده است. جالب است که این لفظ تا پیش از این پیشنهاد میان اهل هنر ایران در مطبوعات و نوشته‌های تخصصی هنری در توصیف این آثار به کار نرفته است، هر چند در متن‌هایی که منتقدان فرانسوی مثل پیر کابان بر آثار زنده‌رودی نوشته بودند، دیده می‌شود. پیشنهاددهندهٔ این اصطلاح یکی از علل انتخاب این اصطلاح را نقل قولی از حسین زنده‌رودی در سال ۱۳۴۹ برمی‌شمارد که ادعا می‌کند با یک گروه ادبی و هنری به نام لتریست در پاریس آشنا شده و آن‌ها او را هل می‌دهند تا به عنوان یک هنرمند تجسمی با آن‌ها همکاری کند. اما این پژوهشگر به درستی اشاره می‌کند که ادعای زنده‌رودی چندان مطابق واقع نیست، زیرا در هیچ‌یک از منابع لتریستی اسمی از زنده‌رودی نیامده و از طرف دیگر بعد از این مصاحبه در هیچ زندگی‌نامه و کتابی دربارهٔ زنده‌رودی از این اصطلاح استفاده نشده است! بنابراین نتیجه می‌گیرد زنده‌رودی اغراق کرده است اما به یقین به خوبی با این جنبش و هنرمندان آن از همان اوایل آشنا بوده است (کشمیرشکن، ۱۳۹۵، ۲۰۷). ممکن است این لفظ برای تفکیک از آثار نقاشی‌خط به کار بیاید، اما به همان میزان امکان برانگیختن سؤتفاهم‌های متعدد را برمی‌انگیزد. (تصویر ۹).

پیشتر گفته شد به نظر می‌رسد شباهت‌های انکارناپذیری بین ظاهر بعضی از آثار زنده‌رودی با سیاه‌مشق‌های عمادالکتاب وجود دارد. (تصویر ۱۰). در حالی‌که می‌دانیم عمادالکتاب پروای اصولی‌نویسی داشت. اما نگاه مدرن و تازهٔ زنده‌رودی به هنر نوشتاری ما گویا فرصت دیگری را برای بسط تجربه‌های خطاطانه در بستر نقاشی فراهم آورده بود، نگاهی که شاید وام‌دار یا نزدیک مقاصد جنبش لتریسم غربی هم بوده باشد. مقایسهٔ آثار آن‌ها شیوهٔ تغذیهٔ هنرمندان نوگرا از منابع داخلی و خارجی را برای ما بهتر روشن می‌کند. این مقایسه ضمن تفکیک دقیق‌تر میدان عمل خوشنویسی از صورت‌های نوگرایانهٔ خطاطی، مقدمهٔ خوبی می‌تواند باشد برای بررسی انتقادی لتریستی خواندن آثار ایرانیان و دریافت چگونگی ادغام هم‌زمان تجربیات مدرن و هنر گذشته در باور هنرمندان نوگرای ایرانی.

چنان‌که پیشتر بیان شد، جنبش لتریستی در غرب دنبالهٔ منطقی آنارشیسم دادائیستی و اعتراض‌های سوررئالیست‌ها به‌ویژه در ادبیات غرب بود. صورت تجسمی لتریسم بسیار خفیف‌تر از سایر ابعاد آن بوده است. هم‌چنین بعضی منتقدان رجوع آن‌ها

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]



تصویر۱۰/ ب: آثار پایین از زنده‌رودی است و آثار بالایی از عمادالکتاب هستند. با اضافه کردن کنتراست در آثار عمادالکتاب می‌توانیم به شباهت آثار او و زنده‌رودی پی ببریم. به نحوهٔ استفاده از فضای منفی در آثار سمت چپ دقت کنید (کاتالوگ خوشنویسان مشغول کارند-۲).

به «راز» و نوعی «عرفان‌مآبی» را به عنوان یک عکس‌العمل در برابر ماشینیسم دنیای مدرن و تکنیک‌زدهٔ غرب قرن بیستم شناسایی می‌کنند. حال سؤال منطقی پیش می‌آید که آیا از حیث پدیدارشناسی امکان تحقق لتریسم با آن اوصاف و اهداف غربی برای ایرانی‌ای که در نیمهٔ قرن بیستم هنوز سعی در مبارزه با خرافه و صورت‌های منحط و از شکل افتادهٔ آیین‌های صوفیانه داشته، معنادار است؟ اگر قرار بود که هنرمند ایرانی تن‌ها بر معنویت تکیه کند، مگر خوشنویسی سنتی ما که به «الخط هندسة روحانية»[۷۳] مزین است چه نقصی داشت؟ شکستن صورت فخیم خوشنویسی برای تأکید بر رازورزی چه معنای محصلی می‌تواند داشته باشد وقتی خود او عین راز تلقی شده است؟ به نظر می‌رسد همان‌طور که زنده‌رودی جز یک‌بار، دیگر از این اصطلاح استفاده نکرد، و به نحو قابل توجهی هیچ‌یک از هم‌دوره‌ها و منتقدان مطبوعاتی زمان او نیز از این اصطلاح استفاده نکردند، باید در به کار بردن چنین واژه‌هایی در توصیف جریان هنر نوگرای ایران دقت بیشتری به خرج داد. اگر لتریسم صرفاً بر بی‌معنایی کلام در آثار دلالت کند، آن‌گاه قائلان ایرانی آن، با سیاه‌مشق‌ها و کتیبه‌های ناخوانایی که جز فرم نیستند و به درازای یک تاریخ قدمت دارند و جز نفوذ در روح مخاطب -بدون خوانده‌شدن هیچ کلمه‌ای- قصدی ندارند چه خواهند کرد؟ آیا ساده‌انگارانه خواهند گفت سیاه‌مشق‌نویس‌ها و کتیبه‌نگاران ما هم لتریست بوده‌اند؟!

نتیجه‌گیری

چنان‌که اشاره رفت اگر خط فارسی عامل هویت‌بخش فرهنگ این سرزمین در طول تاریخ بوده باشد، برای هنرمندان نوگرایی که تحت تأثیر جریان‌های هویت‌گرا و نظریاتی مثل بازگشت به خویشتن و هویت اصیل شرقی از انتهای دههٔ ۳۰ و ابتدای دههٔ ۴۰ درصدد بودند که چهرهٔ ممتاز و متفاوتی نسبت به هنرمندان غربی بیابند، به‌کارگیری عناصر نوشتاری و الفبای فارسی - عربی بسیار هوش‌مندانه و موجه بوده است. اما این دغدغهٔ هویتی از ابتدای ظهور تجدد در ایران در پهنهٔ خط و زبان فارسی وجود داشته است و بنابراین برای فهم آثار این هنرمندان باید به دهه‌ها عقب‌تر بازگشت. با بازگشت به صدر مشروطه درمی‌یابیم که پیشنهادهای صوری‌ای که بی‌توجه به زیبایی‌شناسی پیچیدهٔ خط فارسی فقط از سر تجددخواهی و براساس الگو قرار دادن خط در فرهنگ غرب و با بی‌التفاتی به منبع تغذیهٔ هنر سنتی ارائه شده‌اند توسط ذائقهٔ مردم و ارزش‌های هنری قوام‌یافتهٔ این فرهنگ پس‌زده شده‌اند. آیا همان تفاوت رویکرد و نتیجهٔ تاریخی حاصل شده از تجربهٔ عمادالکتاب و میرزا مَلکم‌خان، در کارهای هنری و نگاه زیبایی‌شناختی هنرمندان نوگرای ایران قابل تکرار یا بازخوانی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

نیست؟ غرق شدن در ارزش‌های یک جنبش هنری‌ای که در خاک دیگری روییده و بی‌التفاتی به منابع تغذیهٔ سنتی و داخلی ما در فرم و شاکلهٔ خط و عناصر نوشتاری فرهنگ ما می‌تواند به تجربهٔ تلخ تاریخی‌ای منجر شود که در کشورهای همسایه مثل ترکیه عواقب آن را امروز شاهدیم.

اکسپرسیونیسم انتزاعی، لتریسم یا هنر پاپ و گرافیتی البته می‌توانند حاوی دستاوردهایی عمومی و جهانی باشند، اما خرج کردن سطحی آن‌ها یا چشم بسته در آن‌ها فرو شدن با تعهد یک هنرمند نوگرا سازگار نیست. دیدیم که بنا به شواهد تاریخی تفکیک معناداری بین آثار کسانی که با ذهنی باز و نگاه عصری به سراغ خوشنویسی رفته‌اند با کسانی که به صرف تغییر ابزار و اندازه همان شیوهٔ گذشته را ادامه می‌دهند، وجود دارد. هم‌چنین شواهد تاریخی نه تنها موافق کسانی نیست که می‌خواهند رنگی لتریستی به صورت بخش مهمی از آثار هنر نوگرای ایران بزنند، بلکه اثرپذیری از بسیاری از جنبش‌های دیگر مثل اکسپرسیونیسم انتزاعی یا پاپ در کار با حروف بیشتر قابل ردیابی است. بنابراین می‌توان میان دو دسته هنرمند نوگرا که از حروف استفاده کرده‌اند تفکیک قائل شد بدون آن‌که ضرورت داشته باشد از لفظ لتریسم استفاده شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. Lettrism

۲. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ هنر نوگرای ایران و استفاده از عناصر نوشتاری در آن به **دائرةالمعارف هنر**، رویین پاکباز و کتاب **هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**، حمیدکشمیرشکن، (۱۳۹۴)، تهران: نظر مراجعه شود.

۳. Wijdan Ali

۴. **Modern Islamic Art: Development and Continuity**, Gainesville, ۱۹۷۷

۵. Rose Issa

۶. **Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti**, Merrell, ۲۰۱۶

۷. خطیبی، عبدالکبیر و سجلماسی، (۱۳۹۳)، **شاهکارهای خطاطی اسلامی**، ترجمه: مژگان جایز و محمدرضا عبدالعلی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۸. **آیدین آغداشلو در گفت‌وگویی بلند با علیرضا هاشمی‌نژاد**، (۱۳۸۵)، تهران: فرزان روز

۹. کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۴)، **هنر معاصر ایران**، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: نظر.

۱۰. مجابی، جواد، (۱۳۹۵، **نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران**، تهران: پیکره.

۱۱. برای اطلاع بیشتر از طرح مفهوم گرافیک ایرانی و جریان‌های مختلف قبل و بعد از انقلاب آن رجوع شود به مقالهٔ «چرا قباد شیوا مهم است؟»، محمد فدایی، نشریهٔ کتاب هفته، شمارهٔ ۸۸.

۱۲. برای دیدن نمونهٔ این مباحث نگاه کنید به کتاب **دبیره**، عابدینی، رضا، (۱۳۸۸)، تهران: نظر.

۱۳. رجوع شود به بخش «ایران؛ زبان فارسی و وحدت ملی»، در کتاب **ای زبان پارسی...**، به کوشش میلاد عظیمی، (۱۳۹۰)،جلد اول، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.

۱۴. برای تغییر یا اصلاح خط فارسی نگاه کنید به «دربارهٔ اصلاح خط و ترقی زبان فارسی» در کتاب **مسالک المحسنین**، میرزا عبدالرحیم طالبوف. هم‌چنین **شیخ و وزیر، رساله‌ای در باب پیدا کردن معایب خط عثمانی و ایران**، ناظم‌الدوله ملکم و **الفبای اختراعی**، میرزا فتحعلی آخوندف منتشر شده در فهرست کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار.

۱۵. در سال‌های اخیر کسانی هم‌چون کوروش صفوی در ضرورت تغییر یا اصلاح خط فارسی و استفاده از الفبای لاتین یا فینگلیش و بهره‌گیری هم‌زمان از چند خط به خاطر فضای مجازی و رسانه‌های دیجیتالی مباحث مناقشه‌برانگیزی را در جراید مطرح کرده‌اند.

۱۶. نگاه کنید به بعضی از مقالات کتاب **دبیره** و از آن سطحی‌تر کتاب **جنبش فونت دارا**، (۱۳۸۹)، تهران: سی‌بال.

۱۷. نگاه کنید به پانویس ۱۴.

۱۸.در عربی خواندن خطوط اصول به دیباچهٔ دوست‌محمد گواشانی‌هروی بر **مرقع بهرام میرزا** مراجعه شود.

۱۹. در این باره نگاه کنید به بخش نستعلیق در کتاب **خوشنویسی** از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا.

۲۰.دربارهٔ ارتباط نستعلیق و شعر فارسی تحلیل‌های متنوعی به ویژه در دورهٔ معاصر ارائه شده است.

۲۱. **رسالهٔ اصول و قواعد خطوط سته**، فتح‌الله سبزواری، قرن نهم و دهم.

۲۲. **رسالهٔ خط و مرکب**، حسینقلی رستمداری، قرن دهم.

۲۳. **رسالهٔ اصول و قواعد خطوط سته**، فتح‌الله سبزواری، قرن نهم و دهم.

۲۴. دربارهٔ برخورد تاریخی ما و غرب نگاه کنید به کتاب **ما و مدرنیت**، داریوش آشوری، (۱۳۸۴)، تهران: صراط.

۲۵.برای خواندن گزارشی از تاریخ مناقشات دربارهٔ تغییر خط و مشکلات شکلی خط فارسی نگاه کنید به مقالهٔ «خط فارسی مناسب یا نارسا»، بهروز محمودی‌بختیاری، مجلهٔ آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۵۵.

۲۶. دربارهٔ فعالیت‌های سیاسی عمادالکتاب نگاه کنید به کتاب **کمیتهٔ مجازات و خاطرات عمادالکتاب**، محمد کمره‌ای، (۱۳۸۴)، تهران: اساطیر.

۲۷. گزیده‌ای از **رسم‌المشق عمادالکتاب** بعد از انقلاب در انتشارات یساولی دوباره منتشر شد.

۲۸. دربارهٔ نظریهٔ حسن در خوشنویسی اسلامی نگاه کنید به «مبانی نظری خوشنویسی در جهان اسلام» در کتاب **مجموعهٔ هنر در تمدن اسلامی: مبانی نظری**، حسن بلخاری‌قهی، (۱۳۹۶)، تهران: سمت.

۲۹. برای اطلاع از ابعاد گسترده و جاری این نگاه در انواع تظاهرات اندیشگی و هنری تمدن اسلامی نگاه کنید به کتاب **قدر، نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی**، حسن بلخاری‌قهی.

۳۰. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ شیوه و جایگاه کلهر نگاه کنید به مقالهٔ «میرزا محمدرضا کلهر» در کتاب **یادنامهٔ محمدرضا کلهر**، عبدالله فرادی، (۱۳۶۸)، تهران: انتشارات انجمن خوشنویسان.

۳۱. نامه از مجموعهٔ **کریم‌زادهٔ تبریزی** به نقل از علی راهجیری.

۳۲. صورت کامل‌تر مقایسهٔ دو رویکرد مختلف عمادالکتاب و میرزا ملکم‌خان به خط فارسی در این مقاله آمده است: «میرزا ملکم و عمادالکتاب، نظریهٔ حسن و حسن خط»، محمد فدایی، نشریهٔ فرهنگ امروز، شمارهٔ ۲.

۳۳. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ تأثیر شعوبیه بر فرهنگ و ادب ایرانی نگاه کنید به کتاب **اسلام در ایران، شعوبیه، نهضت مقاومت ملی ایران**، گلدزیهر و ناث، (۱۳۷۱)، ترجمه: افتخارزاده، تهران: مؤسسه نشر میراث‌های تاریخی اسلام و ایران.

۳۴. نگاه کنید به مدخل خوشنویسی نوشتهٔ آنه ماری شیمل در کتاب **دانشنامهٔ هنر و معماری ایرانی، بر اساس فرهنگ هنر گروو**، (۱۳۹۱)، ترجمه و پژوهش: صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

۳۵. برای آشنایی با رویکردهای نظری مختلف به خوشنویسی نگاه کنید به کتاب **هنر پیرا اسلامی**، صادق رشیدی، (۱۳۹۶)، تهران: علمی فرهنگی.

۳۶. نگاه کنید به کتاب **پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول»**، جواد مجابی، (۱۳۷۶)، تهران: هنر ایران.

۳۷. به عنوان نمونه به سخنرانی محسن وزیری‌مقدم در اردیبهشت ۱۳۵۴ در دانشکده هنرهای تزیینی می‌توان اشاره کرد که با معرفی هنرمندان نام‌برده به تأثیر هنر شرق بر غرب در استفاده از عناصر نوشتاری پرداخته است و

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

به‌طور تلویحی به کسانی که در ایران از خط استفاده می‌کنند، اشاراتی دارد. صورت بازبینی شدهٔ آن در بخش سوم کتاب **۱ گفتار، دربارهٔ نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی**، (۱۳۹۱)، تهران: شهر به چاپ رسیده است.

۳۸. نگاه کنید به بخش «جنبش هنرها و صنایع دستی» در کتاب **تاریخ طراحی گرافیک**، فیلیپ بی.مگز، (۱۳۸۴)، ترجمه: فراست و نوری، تهران: سمت.

۳۹. از جمله نامداران اروپایی این گرایش می توان به ایزیدور ایزو (متولد ۱۹۲۵ در رومانی)، دیتر رات (متولد ۱۹۲۵)، فردیناند کریوت (متولد ۱۹۴۲)، یوشوا رایکرت (متولد ۱۹۳۷)، رولف گونتر دینست (متولد ۱۹۳۹) و وینفرد گل (متولد ۱۹۲۸) جملگی از آلمان؛ جان فرنیوال (متولد ۱۹۳۳ در لندن)، دام سیلوستر هودارد (متولد ۱۹۲۴، در جزیره گرنزی، دریای مانش)، و آنتوان هیبوئر (متولد ۱۹۲۴ در اندونزی)؛ در آمریکای جنوبی به یوجین کومرینگر (متولد ۱۹۲۵ در بولیوی) و گروه نویگاندرس در ایالات متحده آمریکا به امت ویلیامز (متولد ۱۹۲۵)، اولفرت ویلکه (متولد ۱۹۰۷ در آلمان)، جسپر جانز و رابرت رائوشنبرگ اشاره کرد.

۴۰. Marinettiنویسنده و شاعر ایتالیایی بنیان‌گذار، نظریه‌پرداز و مروج جنبش فوتوریسم بود. شعرهایش را بیشتر با حروف درهم ریخته چاپ می‌کرد. گه‌گاه نیز با کولاژسازی در حوزهٔ هنر بصری طبع می‌آموزد.

۴۱. برای اطلاع بیشتر از سیر به کارگیری حروف در هنرمدرن و جنبش‌های کوبیسم، فوتوریسم و دادا نگاه کنید به کتاب **تاریخ طراحی گرافیک**.

۴۲. Apollinaireشعر او به لحاظ موضوع، سبک، شیوهٔ نگارش و نقطه‌گذاری از تمامی سنت‌ها و قواعد مرسوم فاصله گرفت. او معتقد بود که کوبیسم اساساً نوعی موسیقی بصری است و نام اورفیسم را نیز بر همین مبنا بر آثار شماری از کوبیست‌ها نهاد. اصطلاح سوررئالیسم را نخستین بار او به کار برد. یکی از بیانیه‌های فوتوریسم را هم او نوشت و از پیشگامان شعر مجسم بود.

۴۳. Concrete Poetryجنبش شعر مجسم مدعی نوعی شعر بود که در آن ظاهر کلمات، معنا را مجسم می‌کند یا بسط می‌دهد و بدین‌سان به یک اثر بصری بدل می‌شود. حتی گاه ممکن است صورت مادیِ تقریباً شبیه مجسمه به خود بگیرد. شعر مجسم، با تمام دیگر شکل‌های واژه-هنر تفاوت دارد و در آن تأکید اصلی آفرینش‌گر تا حدودی بیشتر بر معانی کلامی و اصوات واژه‌ها با حروف است تا بر ظاهر بصری. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به **دائرةالمعارف هنر**.

۴۴. Raoul Hausmann هاوسمان [اُسمان] در ابتدا به لحاظ سبکی، در اکسپرسیونیسم و فوتوریسم جایگاه خود را یافت. بعد از ملاقاتش با دادائیست‌های زوریخ او به یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های جنبش **دادا** در برلین تبدیل شد.

۴۵. Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters شویترس در چندین سبک و رسانه کار کرد، از آن جمله دادائیسم، ساخت‌گرایی، سوررئالیسم، سفال‌گری، آواها، نگارگری، مجسمه‌سازی، هنر گرافیک، نقاشی با حروف و چیزی که بعدها هنر چیدمان خوانده شد. او بیشتر به دلیل کولاژهایش که تصاویر مرتس نام دارد، مشهور است.

۴۶. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ کارهای با حروف هاوسمان و شویترس نگاه کنید به کتاب **گرایش‌های ضدهنری (دادائیسم)**، دیتمار الگر، (۱۳۹۰)، ترجمه: عبادی، تهران: آبان؛ و برای تاثیر فوتوریسم بر دِاستیل و ساخت‌گرایی نگاه کنید به **تاریخ طراحی گرافیک**.

۴۷. لازم به یادآوری است که جیمز جویس و گرترود استاین نیز هر یك به شیوه خاص خود، به بازآزمایی ماهیت واژه‌ها در روزگار خویش پرداخته بودند و بعدها ادوارد استیلین کامینگز (۱۸۹۴ـ ۱۹۶۲) شاعر آمریکایی، شکل‌های جسورانه‌ای از شعر و چاپ شعر آفرید.

۴۸. Isidore Isou

۴۹. Letterist Internationale

۵۰. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به کتاب **تاریخ هنر نوین**، آرناسن، هاروارد، (۱۳۹۰)، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: نگارستان کتاب.

۵۱. Internationale situationniste

۵۲. مطالب این پاراگراف از مقاله‌ای با عنوان «خط مبنای یک رویداد تاریخی»، مریم ثابت‌قدم اصفهان، منتشر شده در سایت روزنامهٔ ابتکار وام گرفته شده است.

۵۳. CoBrA

۵۴. in Documents relatifs à la fondation de ,۱۹۴۹ ,۴ # Cobra l'Internationale situationniste, 1948-1957) (Paris, éd. Allia, 1985), p.67 ترجمه متن برگرفته از یادداشت‌های ب. صفدری، : نقدِ سیتواسیونیستی: پراکسیسِ فراگذری از هنر.

۵۵. (.M.I.B.I)

۵۶. Ulm

۵۷. Urbanisme

۵۸. Cosio d'Arroscia

۵۹. sticker

۶۰. Beat Generation

۶۱. برگرفته از یادداشت‌های ب.صفدری: نقدِ سیتواسیونیستی: پراکسیسِ فراگذری از هنر http://www.behrouzsafdari.com

۶۲. La poésie des mots

۶۳. Situationist International

۶۴. در این بخش از یادداشت «خوابگردی در جزییات زبان»، محمد آزرم موجود در وبلاگ تفاوط سود جسته‌ام (http://tafavot.blogfa.com).

۶۵. «و غیر از خطوط سته و طومار و تعلیق و غبار و نسختعلیق و کتابت سایر خطوط که ذکر کرده شده من وجه از توابع قسم نقاشی است» **تحفةالمحبین**، یعقوب بن حسن سراج شیرازی، ۸۵۸ هـ

۶۶. دربارهٔ جریان سقاخانه و کاربرد عناصر نوشتاری در آن نگاه کنید به کتاب **هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین** و هم‌چنین کتاب **نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران.**

۶۷. لئونللو ونتوری در سال ۱۳۳۷ به حسینی پیشنهاد استفاده از خط کوفی را می‌دهد، نگاه کنید به کتاب **منصوره حسینی**، (۱۳۸۳)، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

۶۸. در مجموعهٔ آثار جوادی‌پور، تابلوی مستطیل شکل درازی که چاپ باتیک روی پارچهٔ ابریشمی است وجود دارد به نام «در ستایش روز»که روی آن فقط حروف و کلمات درهم تنیده شده مشاهده می‌شوند که مربوط هستند به متن شعرِ «هر سبزه در کنار جویی رسته است». تاریخ این اثر ۱۳۳۷ در مونیخ قید شده است.

۶۹.صادق تبریزی مدعی است نخستین بار در سال ۱۳۳۸ خط را روی یک پنل سرامیکی بی توجه به خوانایی آن کار کرد. او هم‌چنین **ناصر اویسی** را در استفاده از حروف و کلمات خوانا در نقاشی بر خود مقدم دانسته است، در مجموعهٔ آثار زنده‌رودی هم گویا قدیم‌ترین تاریخ زیر آثار خطاطانهٔ او سال ۱۳۳۹ مشاهده شده است.

۷۰. **نصرالله افجه‌ای** ادعا کرده است اولین بار پیش از انقلاب از پرویز کلانتری و اسماعیل شاهرودی به کاربردن لفظ نقاشی‌خط را مصلحت کرده است، نگاه کنید به مقالهٔ «از نو شکفتن زبان بصری»، نوشتهٔ احمدرضا دالوند، دنیای سخن، شمارهٔ ۴۸.

۷۱.در گفت‌وگوهای متعددی که فیلم یا متن آن‌ها در مجلات و پایان‌نامه‌ها موجود است این سخنان از هنرمندان فوق منتشر شده است.

۷۲. نگاه کنید به کتاب **هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**. البته او از مفهوم لتریسم معنای عرفی بودن خط و سکولاریسم را در مقابل جریان سنتی که دغدغهٔ آیینی و مذهبی خوشنویسی را دارد مراد می‌کند.

۷۳. این مطلب اولین بار در **الفهرست** ابن ندیم از قول اقلیدس نقل شده است.

فهرست منابع

الف/ فارسی

آرناسن، ی.هاروارد، (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر نوین**، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران:نگارستان.

آزرم، محمد، (۱۳۸۵)، «نگاهی تاریخی به پیشینه شعر صوتی (خوابگردی در جزییات زبان)»، ۹ اسفند، برگرفته از: http://tafavot.blogfa.com/

استادی، کاظم، (۱۳۹۱)، «ملکم‌خان و خطوط آدمیت»، فصلنامهٔ پیام

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

بهارستان، دوره دوم، سال چهارم، شماره ۱۵، بهار، صص ۵۹۲-۶۱۲.
آشوری، داریوش، (۱۳۸۴)، **ما و مدرنیت**، تهران: صراط.
آغداشلو، آیدین، (۱۳۸۵)، **زمینی و آسمانی-نگاهی به خوشنویسی ایرانی از آغاز تا امروز**، در گفتگو با علیرضا هاشمی‌نژاد، تهران: فرزان روز و فرهنگستان هنر.
استادی، کاظم، (۱۳۹۱a)، **فعالان «اصلاح الفبا» و «تغییر خط» در دوران معاصر**، تهران: علم.
استالابراس، جولیان، (۱۳۸۸)، **هنر معاصر**، ترجمه: احمدرضا تقا، تهران: ماهی.
اِلگِر، دیتمار، (۱۳۹۰)، **گرایش‌های ضدهنری (دادائیسم)**، ترجمه: فاطمه عبادی، تهران: کتاب آبان.
برجر، جان، (۱۳۷۷)، **دربارهٔ نگریستن**، ترجمه: فیروزه مهاجر، تهران: نشر آگه.
بکولا، ساندرو، (۱۳۸۷)، **هنر مدرنیسم**، ترجمه: رویین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.
بریرانی، صادق، (۱۳۷۳)، **صادق بریرانی**، تهران: محمد صادق بریرانی (ناشر).
بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۹۴)، **قدر:نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی**، تهران: سوره مهر.
_____، (۱۳۹۶)، «مبانی نظری خوشنویسی در جهان اسلام» در کتاب **مجموعهٔ هنر در تمدن اسلامی: مبانی نظری**، زیر نظر هادی ربیعی، تهران: سمت.
پاکباز، رویین، (۱۳۹۵)، **دائرةالمعارف هنر**، جلد سوم، تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین و امدادیان، یعقوب (به‌کوشش)، (۱۳۸۳)، **پیشگامان هنر نوگرای ایران- منصوره حسینی**، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
_____، (۱۳۸۰)، **پیشگامان هنر نوگرای ایران- حسین زنده‌رودی**، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
پانوفسکی، اروین، (۱۳۹۶)، **معنا در هنر تجسمی**، ترجمه: ندا اخوان‌اقدم، تهران: چشمه.
پوپ، آرتور اپ‌هام، (۱۳۷۵)، «خوش‌نویسی و کتیبه‌نویسی»، فصلنامهٔ هنر، ترجمه: محمدعلی صبوری، شماره ۳۱، تابستان و پاییز، صص ۲۲۵-۲۳۴.
تکستن، ویلر ام.، (۱۳۹۱)، «خطوط جدید (سده‌های نهم تا یازدهم ق)» در کتاب **دانشنامهٔ هنر و معماری ایرانی بر اساس فرهنگ هنر گروو**، ترجمه و پژوهش صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
ثابت‌قدم اصف‌هان، مریم، (۱۳۹۶)، «از مانترا تا لتریسم»، روزنامهٔ ابتکار، شماره ۳۹۵۱، ۲۳ اسفند. ص ۱۶.
خطیبی و سجلماسی، عبدالکبیر و محمد، (۱۳۹۳)، **شاهکارهای خطاطی اسلامی**، ترجمه: مژگان جایز و محمدرضا عبدالعلی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
دالوند، احمدرضا، (۱۳۷۰)، «از نو شکفتن زبان بصری»، ماهنامهٔ دنیای سخن، شماره ۴۸، اسفند، صص ۵۸-۵۹.
دانتو، آرتور کُلمن، (۱۳۹۳)، **آن‌چه هنر است**، ترجمه: فریده فرنودفر، تهران: چشمه.
دومزون روژ، ایزابل، (۱۳۸۹)، **هنر معاصر**، ترجمه: جمال عرب‌زاده، تهران: دانشگاه هنر.
دیویس،دنی و دیگران، (۱۳۸۸)، **تاریخ هنر جنسن**، ترجمه: فرزان سجودی و دیگران، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
راش، مایکل، (۱۳۸۹)، **رسانه‌های نوین** ، ترجمه: بیتا روشنی، تهران: نظر.
راهجیری، علی، (۱۳۶۲)، **زندگی و آثار عمادالکتاب**، تهران: کتابخانهٔ مجلس.
رشیدی، صادق، (۱۳۹۶)، **هنر پیرااسلامی**، تهران: علمی فرهنگی.
سراج‌شیرازی، یعقوب بن حسن، (۱۳۷۶)، **تحفة المحبین**، به اشراف محمدتقی دانش‌پژوه و به کوشش کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
شمس‌الدین گیلانی، (۱۳۸۹)، **زوائد الأبانة**، تألیف ابوجعفر هوشمی، با مقدمهٔ سید محمد عمادی‌حائری، تهران: مجلس شورای اسلامی.
صفدری، بهروز، (۲۰۱۶)، «نقدِ سیتواسیونیستی: پراکسیسِ فراگذری از هنر»، ۲۶ مارس، برگرفته از لینک: http://www.behrouzsafdari.com/
صولی، ابوبکر محمدبن یحیی، (۱۳۴۱ق)، **ادب الکتّاب**، به تصحیح و تعلیق و حواشیه : محمد بهجه‌الاثری، بیروت: دارالکتب‌العلمیه.
عابدینی، رضا، (۱۳۸۸)، **دبیره**، تهران: نظر.
عظیمی، میلاد (به کوشش)، (۱۳۹۰)، **ای زبان پارسی...**، جلد اول، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
عمادالکتاب السیفی، (بی‌تا)، **رسم‌المشق**، تهران: یساولی.
فدایی، محمد، ۱۳۹۳، «اصول و زیبایی‌شناسی برآمده از آن در خوشنویسی»، فصلنامهٔ بهارستان هنر (کتابخانه مجلس شورای اسلامی)، شماره اول، زمستان، صص ۱۰۵-۹۰.
_____، ۱۳۹۳. «میرزا مَلکَم و عمادالکتاب، نظریهٔ حُسن و حُسن خط»، ماهنامهٔ فرهنگ امروز، شماره دوم، ابان، صص ۵۹-۵۸.
_____، (۱۳۹۴)، «چرا قباد شیوا مهم است؟»،کتاب هفته خبر، شماره ۸۸، دی، ۶۲-۶۰.
فرادی، عبدالله، (۱۳۶۸)، **«میرزا محمد رضا کلهر»، یادنامهٔ محمدرضا کلهر**، به مناسبت یک‌صدمین سال درگذشت کلهر، ساری: انجمن خوشنویسان.
فلدمن، ادموند بورک، (۱۳۸۷)، **تنوع تجارب تجسمی**، ترجمه و شرح و نگارش: پرویز مرزبان، تهران: سروش.
کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۵)، **درآمدی بر نظریه و اندیشهٔ انتقادی در تاریخ هنر**، تهران: چشمه.
کمره‌ای، محمد، (۱۳۸۴)، **کمیتهٔ مجازات و خاطرات عمادالکتاب**، تهران: اساطیر.
گاردنر، هلن، (۱۳۸۱)، **هنر در گذر زمان**. ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه و آگاه.
گاور، آلبرتین، (۱۳۶۷)، **تاریخ خط**، ترجمه: کوروش صفوی و عباس مخبر، تهران: مرکز.
گلدزیهر و ناث، (۱۳۷۱)، **اسلام در ایران، شعوبیه، نهضت مقاومت ملی ایران**، ترجمه: افتخارزاده، تهران: مؤسسه نشر میراث‌های تاریخی اسلام و ایران.
لایلاخ، میشاییل، (۱۳۹۰)، **هنر زمین**، ترجمه: ساناز فرازی، تهران: آبان.
مایل‌هروی، نجیب، (۱۳۷۲)، **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**، مشهد: آستان قدس رضوی.
_____، (۱۳۸۰)، **تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی**، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
مجابی، جواد، (۱۳۷۶)، **پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول»**، تهران: هنر ایران.
_____، (۱۳۹۵)، **نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران**، تهران: پیکره.
محمودی‌بختیاری، بهروز، (۱۲۷۹)، «خط فارسی مناسب یا نارسا»، مجلهٔ آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۵۵، پاییز. صص ۷۰-۶۳.
مختاری، داریوش، (۱۳۸۹)، **جنبش فونت دارا**، تهران: سی‌بال.
مَلکَم، ناظم‌الدوله، (۱۳۰۳)، **نمونهٔ خطوط آدمیّت**، لندن: مطبعهٔ ترقی.
مگز، فیلیپ بی.، (۱۳۸۴)، **تاریخ طراحی گرافیک**، ترجمه: ناهید اعظم‌فراست و غلامحسین فتح‌اله‌نوری، تهران: سمت.
میّه،کاترین، (۱۳۹۰)، **هنر معاصر تاریخ و جغرافیا**، ترجمه: مهشید نونهالی، تهران: نظر.
_____، (۱۳۸۸)، **هنر معاصر در فرانسه**، ترجمه: مهشید نونهالی. تهران: نظر.
وزیری‌مقدم، محسن، (۱۳۹۱)، **۱۴ گفتار، دربارهٔ نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی**، تهران: شهر.
هاوس، رزالین هرست، (۱۳۸۴)، «بازنمایی و صدق» در کتاب **مجموعهٔ مقالات فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی**، ترجمه: امیر نصری، جلد ۱، تهران: فرهنگستان هنر.
هراتی، محمدمهدی، (۱۳۶۷)، **تجلی هنر در کتابت بسم‌اللّه**، مشهد: آستان قدس رضوی.
همایون‌فرخ، رکن‌الدین، (۱۳۸۴)، **سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان**، تهران: اساطیر.
یارشاطر، احسان (زیرنظر)، (۱۳۸۴)، **«خوشنویسی» دانشنامهٔ ایرانیکا**، ترجمه و ویرایش: پیمان متین، تهران: امیرکبیر.

ب/ غیرفارسی

Ali, wijdan, (1977), «Modern Islamic Art: Development and Continuity», In **Modern Islamic Art: Development and Continuity**, London: Gainesville.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

Genty, Thomas, (1997), «international situationist» , In international situationist, Phidon.
Issa & Pakbaz & Shayegan, Rose, Ruyin, Daryush, (2001), **Iranian Contemprary Art,** London: Barbican Art.
Issa, Rose, (2016), **Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti**, Merrell.
Sheppard, richard, (2000), «Modernism - Dada – Postmodernism», In **Modernism - Dada - Postmodernism**, Illinoise: Northwestern University Press.
Blair, Shila S., (2007), **Islamic calligraphy,** University Press, Edinburogh.

ج/کاتالوگ تصاویر

خط‌نگاره‌ها، (۱۳۹۰)، **بازخوانی خط و عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران**، گالری پردیس ملت، دی و بهمن.
خوشنویسان مشغول کارند (۲)، (۱۳۹۳)، **حبسیه‌های مدرن؟!**، گالری ویستا، اسفند.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]

Writing Elements in Iranian Modern Art and analysing the Traditional and Modern Sources of Them

(What is the different of traditional calligraphy, irregular calligraphy, Letterism and other writing elements in Iranian art?)

Mohammad Fadaei
Master of Visual Communication (Graphic Design), School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

(Received 29 July 2019, Accepted 08 January 2020)

Abstract

The main purpose of this research is to study the influence of Letterism's works or other kind of arts which use the letters in the work of modern Iranian artists in addition to acquintance with the movement of Letterism in modern art. Also study the relation of these modern works of Iranian artists with the traditional calligraphy.
This article refers to the connection between paintings used letters by "Saqqakhaneh" movement and European's letterist works. And new suggestions are made for precisely defining the "Naghashi-Khat" (painting-calligraphy) to distinguish it from the other works of art using letters and calligraphy.
In this article, writing and language are first introduced as agents of national identity and then the ideas of "Emad-al Kottab" who was a traditional calligrapher, are campared with "Mirza Malkam Khan" who was a modern intellectual in education and changing the Persian alphabet.
This comparision shows that the Iranian aesthetic exposure to the Latin alphabet was well before the 1950s and began in Qajar's era.
This article introduces two sources of Iranian modern artists who have used letters and calligraphy in their works: the source of traditional art and modern art.

Keywords

Letterism, calligraphy, irregular calligraphy, Hossein Zenderoudi, Iranian modern art.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-06-10]