صفحات ۱۴-۲۴
دو فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۱، بهار ۱۴۰۴

تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تصویری آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی (بر مبنای دیدگاه رولان بارت)

علی کریمی[*۱]
دلارام کاردار طهران[۲]

۱. مدرس مدعو گروه نقاشی ایرانی دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

۲.پژوهشگر دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

چکیده

با خلق آثار نقاشیخط در مکتب سقاخانه، هنرمندانی با بهره‌بردن از اصول خوشنویسی به‌عنوان نمادی از هنرهای سنتی و نیز برگزیدن فضای هنری نوگرا، راهی تازه را در هنر مدرن تجسمی ایران گشودند. دو نمونه از آثار نقاشیخط دورهٔ معاصر، یکی آثار حسین زنده‌رودی و دیگری تصاویر «هو» از حمیدرضا قلیچ‌خانی است. در این پژوهش با تحلیل نشانه‌شناسانه، به مفاهیم نوشتاری و تصویری، نوع خط و تکنیک به‌کار رفته و دسته‌بندی اشکال و نقوش موجود در آثار این دو هنرمند پی خواهیم برد. هدف از این پژوهش مطالعهٔ بصری آثار حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی است. همچنین به بررسی مفاهیم موردنظر دو هنرمند در خلق آثار و دستیابی به ساختار علمی مستحکم‌تر پرداخته شده که از مطالعه و دسته‌بندی آثار حاصل می‌شود و به خلق هنری آگاهانه در بین هنرمندان معاصر منجر شده است. سؤالات مطرح‌شده عبارتند از: ۱- مفهوم نوشتار و تصویر در آثار هنرمندان مذکور از منظر نشانه‌شناسی تصویری چیست؟ ۲- استفاده از کدام خط و تکنیک خوشنویسی در آثار این دو هنرمند کاربرد دارد؟ ۳- اشکال موجود با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری، در کدام دسته‌بندی قرار می‌گیرند؟ نوع این پژوهش بنیادی، کیفی و با روش توصیفی و تحلیل‌محتوا و همچنین رویکرد آن نشانه شناسی است. در گردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و مطالعهٔ بصری آثار استفاده شده و چارچوب نظری آن برمبنای نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت است. بررسی آثار حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی نشان می‌دهد که نظام‌های رمزگانی آثار، دلالت‌های صریح و ضمنی دارند و در مواجهٔ با دلالت‌های صریح، با سطح اولیه یا بازنمودی آثار روبه‌رو هستیم.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی تصویر، نقاشیخط حسین زنده‌رودی، حمیدرضا قلیچ‌خانی، رولان بارت.

*نویسندهٔ مسئول: Email: alikarimiarthistory@gmail.com

مقدمه

در بررسی آثار نقاشیخط در هنر معاصر ایران، با هنرمندانی مواجه می‌شویم که به خوشنویسی به‌عنوان عنصر اصلی کاربست اثر هنری خود توجه دارند. این هنرمندان، خوشنویسانی هستند که از حدود اصول و قوانین خوشنویسی عدول نمی‌کنند و آثارشان با وجود حفظ اصول و قواعد خوشنویسی سنتی شکل گرفته‌است. از جمله سرآمدان دستهٔ نخست، می‌توان به محمد احصایی، رضا مافی و علی شیرازی اشاره کرد. روش کار این هنرمندان در آفرینش اثر نقاشیخط با پذیرش قواعد و اصول خوشنویسی مطرح‌شده در رساله‌های آموزشی خوشنویسی قرار دارد و به پیشینهٔ تاریخی خوشنویسی تکیه دارند.

گرایش دوم، متعلق به دسته‌ای از هنرمندان است که حسین زنده‌رودی پیشگام آن عرصه محسوب می‌شود. این گرایش، با بهره¬بردن از خوشنویسی به‌عنوان نمادی از هنرهای سنتی، راهی تازه را در هنرهای نوگرای تجسمی ایران گشود. در واقع، راه دوم، گرایشی بود که رویکرد نقاشان معاصر به خوشنویسی به‌عنوان عناصر بصری سنتی در کاربست هنر مدرن محسوب می‌شود؛ به سخن دیگر، این هنرمندان نقاشان نوگرایند که با به‌کارگیری عناصر خوشنویسی به‌عنوان عناصر بصری و به‌کارگیری آن در پس-زمینه، بافت یا فرم اصلی، به خلق اثر می‌پرداختند. هنرمندان این دسته، با جدا دانستن فرم بیرونی و فیگوراتیو از مفاهیم و محتوای خوشنویسی سنتی، به دنیوی‌کردن آن اقدام کردند. در این دسته، هنرمندانی چون صادق تبریزی، فرامرز پیلارام، ناصر اویسی و ژازه تباتبایی را می‌توان نام برد که با بررسی و تحلیل آثارشان می‌توان دریافت که به حذف وجه ادبی از عناصر نوشتاری به وجه زیبایی‌شناسانهٔ آن در تقابل با فضای پس‌زمینه و ایجاد فضای معنوی تازه‌ای دست زده¬اند.

بنابراین، در دههٔ ۴۰ خورشیدی و هم‌زمان با خلق آثار نوگرای نقاشیخط در مکتب سقاخانه، که در آن خط به مثابهٔ یک عنصر اصلی، از بند مفاهیم رها شده هنرمندانی دیگر به بازیابی و نوسازی هنری کهن از دوران اسلامی پرداختند. هنری که در آن به کمک خط به بازسازی و آفرینش اشکال انتزاعی و فرم‌های معنادار پرداخته می‌شود و در این گرایش، تصاویری از کلمات که گاه جنبهٔ رمزی و الوهی دارند، به‌وسیلهٔ انواع خطوط اصلی خلق شده‌است. در نتیجه، عناصر خوشنویسانه در هنر نوگرای جنبش سقاخانه مسیری را در پیش گرفته¬اند؛ یعنی راه تهی‌کردن خط از مفاهیم. اما کنش خوشنویسانه و بازتولید آن در هنر معاصر ایران با توجه به پیشینهٔ تاریخی‌اش، مسیر دیگری را طی کرده‌است.

در این پژوهش با خوانش و تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار دو هنرمند برجسته، حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی، به تحلیل مفاهیم نوشتاری و تصویری و نوع خط و تکنیک به‌کاررفته و نیز، دسته‌بندی اشکال و نقوش موجود در آثار ایشان پی خواهیم برد. پژوهش پیش‌رو، با اهداف زیر صورت گرفته‌است:

- مطالعهٔ ساختار بصری آثار حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی؛
- بررسی مفاهیم موردنظر دو هنرمند در خلق آثار؛
- دستیابی به ساختار علمی مستحکم‌تر که از مطالعه و دسته‌بندی آثار حاصل می‌شود و منجر شدن به خلق هنری آگاهانه در بین هنرمندان معاصر

سؤالات مطرح‌شده بدین شرح است:

۱- مفهم نوشتار و تصویر در آثار هنرمندان مورد نظر از منظر نشانه‌شناسی تصویری چیست؟
۲- استفاده از کدام خط و تکنیک خوشنویسی در آثار این دو هنرمند کاربرد دارد؟
۳- اشکال و نقوش موجود با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری، در کدام دسته‌بندی قرار می‌گیرند؟

ضرورت و اهمیت این تحقیق، بررسی و بیان تعاریف ریشه‌ای در هنر نقاشیخط و کشف تفاوت‌های ماهیتی آن با خط‌نقاشی (با تمرکز بر موضوع و مفاهیم آثار تصویر شده حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی از هنرمندان معاصر در به‌کارگیری خوشنویسی در خلق تصویر) است؛ تا علاوه‌بر تحکیم ساختار بصری آثار، زیرساخت‌های مفهومی در آن ارتقا یابد.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نظر نوع، بنیادی و روش آن، توصیفی-تحلیل‌محتوا است. اطلاعات برمبنای اسناد علمی معتبر در تحقیقات کتابخانه‌ای، با استفاده از ابزاری چون برگه‌های شناسه و همچنین، مصاحبه با یکی از هنرمندان با استفاده از ابزار ضبط صوت، جمع‌آوری و دسته‌بندی شده‌است. جامعهٔ پژوهشی شامل ٦ اثر از حسین زنده‌رودی و ۱۱ اثر از حمیدرضا قلیچ‌خانی است. روش نمونه‌گیری این آثار به‌صورت غیرتصادفی (هدفمند) برمبنای نمونه‌های موجود است و از بین ٦ اثر زنده‌رودی، ٤ اثر و ۱۱ اثر قلیچ‌خانی، ۴ اثر با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت برمبنای دلالت‌های صریح و ضمنی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌است. روش تجزیه‌وتحلیل نتایج نیز کیفی است.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص نشانه‌شناسی پژوهش های متعددی صورت گرفته از جمله مقاله‌ای تحت عنوان « نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر در نقش بسم الله (مطالعهٔ موردی: آثار

استاد رضا مافی)» در سال ۱۴۰۱. از حسین زنده‌رودی نیز در کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری نام برده شده و پیش‌تر نیز در سال ۱۳۹۸ مقاله‌ای تحت عنوان « تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی (براساس دیدگاه پیرس)» به چاپ رسیده است. در این مقاله، ۳ اثر از زنده‌رودی براساس نظریهٔ پیرس مورد بررسی قرار گرفته‌اند. همینطور در مقالهٔ دیگری تحت عنوان «آثار پیشگامان مکتب سقاخانه در خزانه رنگ و نقش؛ حسین زنده‌رودی» از گلناز گل صباحی، به صحبت مختصری دربارهٔ حسین زنده‌رودی پرداخته است. دربارهٔ آثار پژوهشی حمیدرضا قلیچ‌خانی، نقد و نظر بسیار نوشته‌اند؛ اما دربارهٔ آثار هنری ایشان می‌توان به کاتالوگی از محمدحسن حامدی با عنوان «نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی» (۱۳۹۸) اشاره کرد که به‌مناسبت نمایشگاه انفرادی ایشان با عنوان «هو» (گالری فرمانفرما، مهرماه سال ۱۳۹۸) توسط نشر پیکره منتشر شده‌است. همچنین، در پژوهش دیگری، سولماز نراقی در فیلم مستند «هو» (۱۳۹۸) خوانشی از آثار نمایشگاه انفرادی قلیچ‌خانی ارائه داده‌است. با بررسی پیشینه‌های مختصر مطرح‌شده، این‌گونه دریافت می‌شود که تاکنون پژوهش جامع و مستقلی در خصوص آثار نقاشیخط حمیدرضا قلیچ‌خانی، به‌عنوان یکی از خوشنویسان معاصر ایرانی که پیوندی میان فضای سنتی اثر و فضای هنر نوگرا ایجاد می‌کند، با رویکرد نظری نشانه‌شناسی تصویری در جهت تحلیل محتوای آثار صورت نگرفته‌است.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی تصویر

برای بررسی و تحلیل نشانه‌های تصویری، به اختصار به تعاریف واژگان مورد استفاده در حیطهٔ نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر در این متن پرداخته شده‌است.

«نشانه چیزی است که به‌غیر از خود دلالت دارد. نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آنها و نیز قواعد و اصول حاکم بر نشانه¬ها می‌پردازد» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۱). نشانه‌شناسی یک چارچوب نظری و روان‌شناختی جهت تجزیه‌وتحلیل سطوح معنایی زبان، متون، عکس و نقاشی به‌مثابهٔ متون تصویری است که به‌مدد دلالت‌ها، مفاهیم نظری و فلسفی ارائه می‌کند. «در نشانه‌شناسی بحث بر این است که چه قواعدی از نشانه¬های کلامی یا غیرکلامی حاکم است» (دانسی، ۱۳۸۷: ۵۷)

نظریه‌پردازان حوزهٔ نشانه‌شناسی از جمله بارت دریدا، اکو، پیرس، گریماس و لوتمان بر این باورند که درک و تأویل داده‌ها براساس تجارب منحصر به‌فرد و ادراک آنها همانند مکانیزم فیزیکی متضمن اندیشه و کاربرد نمادها است (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۷) و تأکید دارند که بدون علم نشانه‌شناسی توانایی شناخت تصویر برای ذهن امکان‌پذیر نیست.

نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد عمومی جهت مطالعات فرهنگ در سال ۱۹۶۰ شناخته شد، به‌طوری‌که رولان بارت در کتاب *اسطوره‌شناسی*، تبلیغات و رسانه را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد و بیان نمود که چگونه ظاهر اشیا به عقاید سازندهٔ آنها در جهان هستی دلالت دارند (احمدی، ۱۳۸۱: ۴۵). همچنین بارت در کتاب *اتاق روشن* به دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها تأکید می‌کند و از این منظر به تحلیل مفاهیم در تصاویر می‌پردازد.

نشانه‌شناسی تصویری یا دیداری، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که موضوع آن، بررسی تصویر است. نخستین‌بار رولان بارت عنوان نشانه‌های دیداری را در اروپا، در دههٔ شصت میلادی مطرح کرد. در نشانه‌شناسی تصویری مدل‌هایی برای تجزیه‌وتحلیل تصاویر و اشیا به‌کار برده شد که بعدها مبنای نظریات نشانه‌های اجتماعی قرار گرفتند که طبق آن شیوه، شبکه‌هایی معنایی منشعب از روش‌های تشکیل تصاویر را تحلیل می‌کردند که مرتبط با زبان دیداری بودند. بر همین اساس، تفکیک و تحلیل هریک از نشانه‌های تجسمی در توصیف یک تصویر یا نوشتار، از لابه‌لاهای متن مشخص می‌شوند و به پیام‌های بصری در محتوای اثر پی برده می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۳۳).

نشانه‌شناسی تصاویر، شامل پنج شاخه است: ۱- گرافیک (تصاویر، تندیس‌ها و طراحی‌ها)، ۲- بصری (آینه‌ها و نقشه‌کشی‌ها)، ۳- ادراکی (داده‌های حسی)، ۴- روانی (حافظه‌ها، یادبودها و عقاید)، ۵- شفاهی (صنعت استعاره و توصیف) (احمدی، ۱۳۸۱: ۷۸). تعریف سنتی نشانه‌شناسی تصویر ریشه در تشخیص خصیصه‌های آن براساس تشابه و همانندی دارد. مفهوم نشانه‌شناسی تصویر، تشابه و همانندی تعریف شده‌است و اشاره به نمود بصری پدیده‌ها و نمایش ذهنی آنها دارد. در نشانه‌شناسی تصویری فرض مسلم این است که تصاویر دارای تعدد معنا بوده و قابلیت تعمیم به بیش از یک معنا را دارند (احمدی، ۱۳۸۱: ۷۹).

در ارتباط بین عناصر بصری و متنی به‌هم پیوسته در یک متن، تصاویر دلالت‌هایی دارند، اما هرگز به‌تنهایی نمی‌توانند کارساز باشند و هر تحلیل نشانه¬شناختی ترکیب خاص معنایی خود را دارد (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۱۰). بارت عقیده دارد که چه‌طور این نوع متن، به‌لحاظ نشانه¬شناسی معنا را گسترش می‌دهد و خوانندهٔ متن را به سمت مدلول‌ها هدایت نموده و او را از بعضی معانی دور و به سمت مفهوم موردنظر روانه می‌کند. به منظور درک پیام نیز، پیوند واژه و تصویر با یکدیگر کارساز است (سجودی،۱۳۸۷: ۲۱۲).

یکی از اصول مهمی که در مطالعهٔ نشانه‌شناسی و به‌طور خاص نشانه‌شناسی تصویری مطرح است، بحث دلالت

صریح و دلالت ضمنی است. «دلالت صریح به‌صراحت در مورد رابطهٔ دال و مدلول متن ارائه‌شده می‌پردازد؛ و دلالت ضمنی به مفاهیم و نیت‌های مؤلف در بتن موضوع می‌پردازد، که به روابط اجتماعی و فرهنگی ارتباط پیدا می‌کند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۸۹). طبق این اصل در نظریهٔ بارت، پیام تصویری در تبیین دلالت صریح، وجه قیاسی دارد و در دلالت ضمنی به تعابیر و معانی مرتبط می‌شود. در بیان صریح اولیه دلالت به عینیت تصویر و سطح بازنمایی آن؛ و دلالت ضمنی به سطح معناشناختی آن بازمی‌گردد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۹۰). از مؤلفه‌های تجسمی در تحلیل نشانه‌های تصویری این نوشته می‌توان به نمادشناسی، ترکیب‌بندی، رنگ و زاویهٔ دید اشاره کرد. در این پژوهش، با به‌کارگیری عناصر مشترک متن و تصویر و با ابزارهای نشانه‌شناسی به نقد تصویر پرداخته شده‌است.

مکتب سقاخانه

«مکتب سقاخانه از ترکیب ساختار هنر مدرن با عناصر بومی و نقش‌مایه‌های سنتی پدیدار شد؛ یک جلوهٔ شناخته‌شده از جنبش مدرنیسم با گرایش ایرانی است. ساختار تلفیقی این مکتب نوسنت‌گرا، مبین این واقعیت تاریخی است که هم‌زمان با نخستین امواج مدرنیستی در ایران، رویکرد به پست‌مدرنیسم، به‌معنای نوعی بازبودن نسبت به ارزش‌های پیشین نیز متولد شد.» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵: ۸). اولین جرقه‌های نقاشیخط دوران معاصر در مکتب سقاخانه به‌وقوع پیوست. «ریشه‌های پیدایش نقاشیخط در هنر معاصر ایران به‌بیش از نیم‌قرن پیش برمی‌گردد. آنجا که تأثیر جریان روشنفکری سنت‌گریز و ظهور مکتب سقاخانه، باعث ایجاد زمینه‌های مناسبی برای مطرح‌شدن هنرمندانی شد که به این شیوهٔ جدید روی آورده بودند». (داودی، ۱۳۹۶: ۳۰). «نقاشیخط همان‌گونه که از نامش پیداست، نقاشی‌کردن حروف و کلمات است و در نهایت رسیدن به اثری هنری که بیننده، آن را اثر خوشنویسی تلقی می‌کند؛ هرچند که با روش‌ها و تکنیک‌های رایج در نقاشی به‌وجود آمده باشد.» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴: ۴).

تحولات فرهنگی، هنری، سیاسی و اجتماعی همواره زمینه‌ساز نوآوری‌های متفاوت در خوشنویسی و به‌دنبال آن نقاشی¬خط بوده‌است. از این‌رو، منشأ شکل‌گیری و روند تکاملی نقاشیخط معاصر ایران را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد:

- دورهٔ تحول و نوآوری در جامعهٔ سنتی خوشنویسی (صفویه و قاجار)
- دورهٔ تحولات در نقاشیخط ایران (دههٔ ۳۰ و ۴۰ شمسی)

در هنرمندان مکتب سقاخانه دو گرایش بود که به بازنمود خوشنویسی در کار خود دست می‌زدند؛ گرایش نخست، دسته خوشنویسانی بودند که خوشنویسی را بدون دخل و تصرف در اصول و قواعد سنتی آن، در نقاشی به‌کار می‌بردند و گرایش دوم، نقاشانی بودند که از عناصر خوشنویسی و علائم الفبایی و خط نوشتاری در کاربست اثر هنری خود استفاده می‌کردند. هر دو گرایش به شیوهٔ انتزاعی سعی در آفریدن اثر هنری داشت (مهاجر، ۱۳۹۰: ۲۲).

البته برخی از صاحب‌نظران و منتقدان عرصهٔ خوشنویسی، نقاشیخط را متفاوت از خط‌نقاشی قلمداد می‌کنند و میان این دو واژه تفاوت قائل می‌شوند. آنان بر این نظرند که در نقاشیخط، محور اصلی نقاشی و رنگ است و نقاشی به خط اولویت دارد؛ و در خط‌نقاشی، محور اصلی خط و خوشنویسی است و عنصر خط بر نقاشی غلبه پیدا نموده‌است. «خط‌نقاشی براساس شکل‌گیری واژه به این معناست که با خط، نقشی را بیافرینیم. در نتیجه، هرگاه اجزای ترکیب‌بندی، از خطوط (حروف و کلمات) تشکیل شود و نتیجهٔ اثر نیز بیش از یک اثر خوشنویسی، بیان‌گر تصویر و فرم‌های شناخته‌شده در نقاشی باشد، آن را باید خط‌نقاشی خواند. خط-نقاشی پدیده‌ای نو نیست و ریشه در سده‌های کهن دارد.» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴: ۵).

معرفی هنرمندان

حسین زنده‌رودی

در ۲۰ اسفند سال ۱۳۱۶ متولد شد. از سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۳۹ در هنرستان هنرهای زیبا در تهران آموزش دید. در سال ۱۳۴۰ به قصد شرکت در دومین بی‌ینال پاریس به فرانسه رفت و بعدها در آن کشور اقامت گزید. آشنایی وی با پرویز تناولی جست و جوی مشترک آن‌ها در فرهنگ تصویری عامیانه و مذهبی به خلق آثاری منجر شد که «سقاخانه» نام گرفت. چندی بعد، تحت‌تاثیر جنبش لتریسم در اروپا، عناصر هندسی و تصویری آثار قبلی را کنار گذاشت و صرفا به خط نگاری - تکرار موزون جملات، هجاها و حروف - روی آورد. در تحول بعدی کارش به منظور دستیابی به ترکیب بندی‌های پیچیده، غیرمتمرکز و وحدت یافته، سراسر سطح کار را با انبوهی از حروف، نقطه ها و اعداد می‌پوشاند و رنگ‌های درخشان را به طرزی سنجیده در درون و یا لابه‌لای عناصر پخش می‌کرد. بدین سال در لتریسم مسحورکنندهٔ وی دیگر مرزی میان خط نگاری و نقاشی وجود نداشت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۷۸۷- ۷۸۸).

پیش‌تر گفته شد که زنده‌رودی تحت‌تاثیر جنبش لتریسم اروپا قرار گرفت. لتریسم یا حروف گرایی، عنوان جنبشی در هنر و ادبیات فرانسوی است که اوایل دههٔ ۱۹۵۰ میلادی شکل گرفت و مشخصهٔ آن رد معنا و کاربرد حروف همچون واحدهای مجزا بود. به عقیدهٔ ایزیدور ایزو، شخصیت اصلی جنبش، زبان، کلمات و اعداد مرده‌اند و باید حروف را به جای آن‌ها به کار برد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۲۶۳). لتریسم که جنبشی آوانگارد و شکل گرفته در پاریس بود، در زمان استقرار زنده‌رودی در پاریس، هنوز از رونق نسبی برخوردار بود و اینگونه به نظر می‌رسد که زنده‌رودی با تاثیرپذیری از لتریسم، گرایش خود به خط‌نگاری و اشکال طلسمی به سوی علائم شبه نوشتهٔ کاملا شخصی گسترش داد (کشمیرشکن، ۱۳۹۹: ۱۳۶).

حمیدرضا قلیچ‌خانی

حمیدرضا قلیچ‌خانی متولد ۱۳۴۷ در تهران؛ خوشنویس،

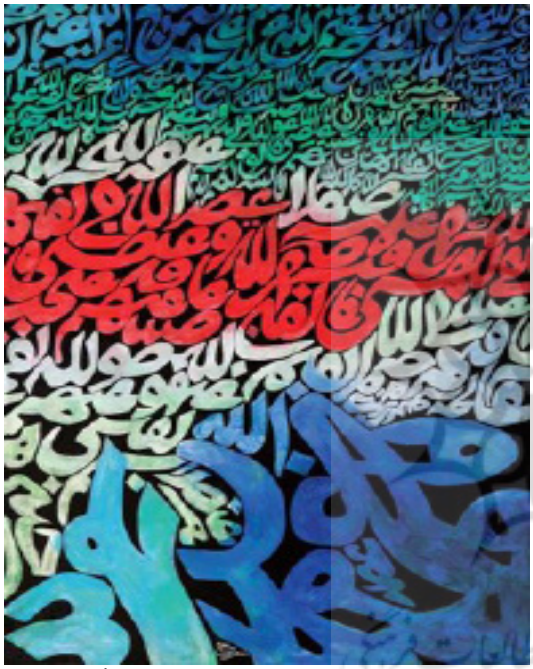
دانش‌آموختهٔ ادبیات نمایشی، کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی و دکترا کتابت و نسخه‌شناسی از دانشگاه دهلی و نیز مدرس ادبیات، طراحی حروف و خوشنویسی است، که صاحب تألیفات متعددی در موضوع تاریخ خوشنویسی ایرانی و اسلامی است. از جملهٔ آثار مکتوب وی می‌توان به کتاب‌های *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی*، *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*، *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*، *زرافشان (فرهنگ ترکیبات و اصطلاحات خوشنویسی)*، *کتاب‌آرایی و نسخه‌پردازی در شعر فارسی)* و *کاتبان شاهنامه* اشاره کرد. ایشان تاکنون چندین سخنرانی و کارگاه آموزشی در دانشگاه‌های کمبریج، شیکاگو، هاروارد، کارولینای شمالی، جورج واشنگتن و پرتلند برگزار کرده و بیش از یک‌دهه است که به عضویت انجمن نسخه‌های خطی اسلامی کمبریج(TI-MA) درآمده است. قلیچ‌خانی آثار ممتازی از نقاشیخط را در کارنامهٔ خود به‌ثبت رسانده و در چندین نمایشگاه خوشنویسی داخل و خارج کشور آثار هنری خود را به‌نمایش گذاشته‌است. آثار هنری این خوشنویس، برآمده از اندیشه‌ای عرفانی، دارای نوآوری در طراحی و به‌کارگیری تکنیک‌های متنوع هنری است. ایشان دارندهٔ مدرک فوق‌ممتاز خوشنویسی در خط نستعلیق و ثلث زیرنظر استادان اویس وفسی، غلام‌حسین امیرخانی و سیدمحمد حسینی‌موحد است. در نقاشیخط نیز با مطالعهٔ آثار پیشگامان این عرصه، چون حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام، در نهایت شیوهٔ نوینی را در پیش گرفت و با پدیدآوردن تابلوهای موسوم به نقش کلمهٔ هو به‌سبک شخصی و زبان بصری خود رسید. قلیچ‌خانی، علی‌رغم ورود به حیطهٔ نقاشیخط، خوشنویسی سنتی را نیز ادامه می‌دهد و به‌همین دلیل، پیوندی میان فضای سنتی اثر و فضای هنر نوگرا ایجاد می‌کند (حامدی، ۱۳۹۸: ۲۳-۲۵).

بررسی آثار حسین زنده‌رودی

دلالت صریح

تصویر شماره ۱، یکی از برجسته‌ترین آثار زنده‌رودی در دههٔ ۵۰ شمسی است که تجسم انگاره‌های ذهنی هنرمند را به خوبی بیان می‌دارد. تصویر، از چند گسترهٔ رنگی افقی شکل گرفته که با کلمات و حروف ریزودرشت انباشته شده‌است. استفادهٔ خلاق از قابلیت‌های پیچ‌وخم حروف و کلمات، به‌عنوان عنصری مدرن و گرافیتی در اثر دیده می‌شود و در کنار تناسبات حاصل، احساسی از عمق را به بیننده القاء می‌کند. حروف در این تابلو، با رهایی از محدودیت‌های زبانی و ناخوانی‌های بصری، وارد عرصه‌ای تأثیرگذار و جهان‌شمول می‌شوند که قابلیت‌های نو را در اندیشه‌های زبانی مطرح می‌کند. زنده‌رودی در آفرینش این فضای شلوغ، از الگوهای تصویرسازی در هنر ایرانی بهره برده‌است. استفاده از فضاهای متراکم، به‌عنوان یک اصل در هنر ایرانی، در اثر وی مشهود است. به همین دلیل، اثر حاضر نیز از چگالی بالای بصری برخوردار است. ویژگی منحصربه‌فرد دیگری که این اثر را پیوندی نو با هویت ایرانی می‌بخشد، به‌کارگیری هوشمندانهٔ رنگ است. رنگ‌های سبز، سفید، سرخ و آبی لاجوردی در این تابلو به‌کار رفته‌است.

اثر ص + ه + ص، نشانگر آن است که زنده‌رودی از فرم‌های تکراری، یک‌اندازه و شلوغ پیشین خود رهایی جسته و از سویی دیگر با استفاده از حروف کوچک و بزرگ، تمرکز بیشتری بر قابلیت‌های حروف پیدا کرده‌است. این موارد در کنار کاربست رنگ‌های غنی و پرجنب‌وجوش، بافت جسورانه و رعایت تعادل و تناسب در ترکیب فرم، سبب می‌شود این اثر به یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آثار هنرمند بدل گردد و بتواند در حراج‌های مهم بین‌المللی به نمایش بگذارد.



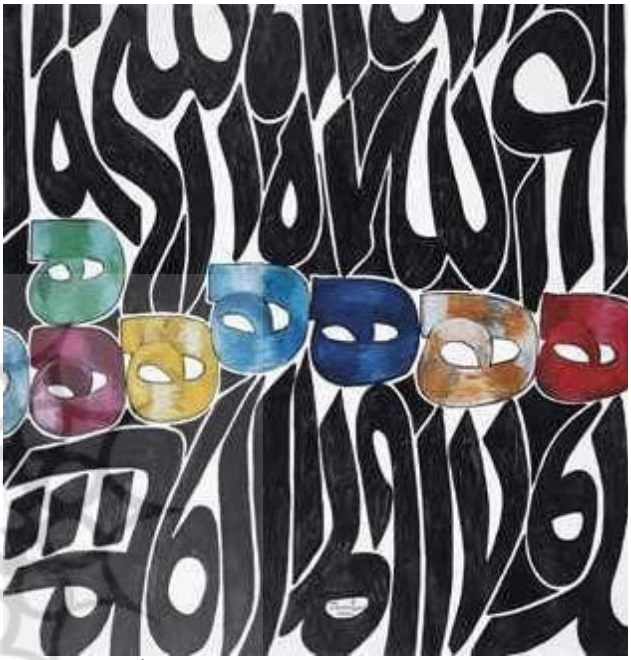
تصویر ۱: **حسین زنده رودی**، ص+ه+ص، ۱۳۵۱، نقاشیخط، مأخذ: (URL1).

دلالت ضمنی

هنرمند در این اثر، از خط فارسی، همان حروف منفرد یا ترکیب‌شونده، به‌ازای ارزش‌های تصویری و تجسمی خود، استفاده برده‌است، نه صرفاً به مدد عناصر تزئینی و زیبایی‌شناسانه. زنده‌رودی در این تابلو، حرف را گرفت و با آن به‌صورت یک عنصر ترکیبی با رنگ و فضا، به خلق معانی نمادین پرداخت. عنصر تکرار نیز در این اثر تجسم نگاه صوفی‌منش و عرفانی اوست که در قالب سیاه‌مشق‌هایی جلوه‌گر شده‌اند. ترکیب سه رنگ سبز، سفید و سرخ که یادآور پرچم ایران است، در میانهٔ تصویر به اهتزاز درآمده و رنگ آبی لاجوردی نیز، نمایانگر آبی اقیانوس است که این پرچم سه رنگ را از بالا و پایین، در میان گرفته و می‌تواند نمودی از دریای خزر و خلیج فارس باشد. این معانی نمادین از درون ساختار بصری اثر، همان اندیشه‌ای است که در ذهن هنرمند سبب خلق چنین اثری با کاربست هنر خوشنویسی و نقاشی شده‌است.

دلالت صریح

در تصویر شماره ۲ که در ابعاد ۱۴۰ در ۱۵۲ سانتی‌متر طراحی شده و با عنوان سی‌وسه پل معرفی شده‌است، هنرمند مجموعه‌ای از حروف را در ترکیب‌بندی هندسی رنگینی، که شباهت به عناصر و اندام‌های انسانی دارد، جا داده‌است. نوع استفاده از این حروف، تقسیم‌بندی فضای تابلو و رنگ‌بندی آن، نشانگر ایجاد یک ساحت یا گستره در عرصهٔ فضای معماری است.



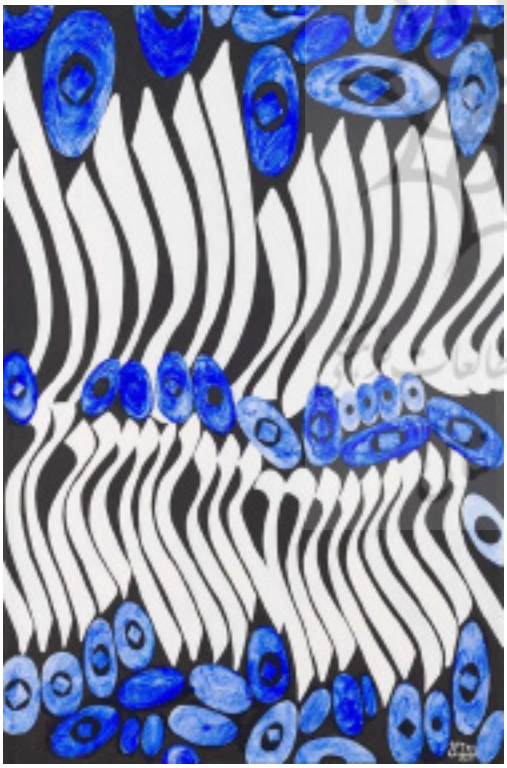
تصویر ۲: **حسین زنده‌رودی**، سی و سه پل، ۱۳۵۹، نقاشیخط، مأخذ: (URL1)

اثر در نگاه اول حس تمایز را بر مخاطب جلوه می‌کند؛ تمایزی که می‌خواهد با چیدمان حرف هـ خود را نشان دهد. این نویسهٔ معنابخش در اثر زنده‌رودی امتداد و مسیر را بیان می‌کند. در این تابلو، حروف و کلمات فارسی درهم تنیده می‌شوند و با پیچ‌وتاب خوردن در یکدیگر، وحدتی از کثرت را آشکار می‌کنند که در نهایت، انباشتی خیره‌کننده از فرم بصری را رقم می‌زند. در نگاه نخست بیننده، اثر سی‌وسه پل هنر خطاطی را معرفی می‌کند، اما اثر وی پیش از آن که خطاطی باشد، دلبستهٔ تجسم فضایی نقاشانه است، که در اینجا با طراحی معمارانه پیوند خورده است. هنرمند با تغییر و ایجاد انحنا و کشیدگی در اندازه و ابعاد حروف براساس محتوای زمینه، امکانات فرمی و شکلی حروف را به چالش کشیده و از خطوط امری کاملاً شخصی می‌آفریند که مرزهایی نو را برای ادراک بصری فراهم می‌سازد.

ترکیب‌بندی رنگی و نوع استفاده از رنگ در این اثر نیز، القاکنندهٔ همان فضای تمایزبخش در آثار اوست. حروف دیگر با رنگ سیاه و نویسه‌های هویت‌بخش هـ که قرارگیری‌شان در کنار یکدیگر ساختار سی‌وسه پل را تداعی می‌کنند، به رنگ‌های سرزنده و شاد طراحی شده‌اند. به‌نوعی نشانگر تکثر واژه‌ها در عین وحدت و یکدستی است.

دلالت ضمنی

اثر موردنظر، نویسه‌های یک‌اندازه و یکسانی از حرف هـ را نشان می‌دهد که فقط در نوع رنگی با یکدیگر تفاوت بصری دارند. این فرم از قرارگیری حروف در کنار هم، بیانگر تکثر حروف در مسیر نمایاندن خطی فرضی برای به تصویرکشیدن فضایی معمارانه در نتیجهٔ ترکیب خط و نقاشی است. زنده‌رودی در خلق فضاهای پُر و استفاده از سنت‌های تصویرگری ایرانی تمام هنر خود را در جهت بیان نمادین و رمزی به‌کار گرفته است. او رشته‌ای از حرف هـ را در تابلوی خود با هیبت انسانی شکل بخشیده است تا همان بیان نمادین و استعاری را عرضه کند؛ مفاهیم و روابط انسانی را به تصویر بکشد و در نهایت، فرم را در خدمت زبان هنری خود قرار دهد. در واقع، در نظر وی، این ارزش‌های بنیادین حروف است که در ساختن یک ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) نقش خود را در جهت معنادهی به اثر ایفا می‌کنند و حروف با دگرگونی و مسخ و تداوم و تکرارشان، به عنوان یک درونمایهٔ خلاق و متفاوت در هنر نقاشی کارکرد پیدا می‌کنند.



تصویر ۳: **حسین زنده‌رودی**، جِ-جا-جو، ۱۳۵۳، نقاشیخط، مأخذ: (URL1)

دلالت صریح

تصویر شماره ۳ در ابعاد ۱۴۰ در ۲۱۰ سانتی‌متر طراحی شده و جزو ممتازترین آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی است. دگردیسی فرمی در این اثر هنرمند به‌وضوح دیده می‌شود. روند تحولات تصویری در آثار او در آستانهٔ دههٔ پنجاه با برخورد

آزادانه‌اش در رنگ‌گذاری و تغییراتی اساسی در ساختار فرمی وارد مرحله‌ای تازه می‌شود. می‌توان آثار او در این دورهٔ زمانی، از جمله همین اثر را در ادامه و تحت‌تأثیر جریان هنری نشانه‌گرایان، لتریسم و هایپرگرافیسم دههٔ هفتاد میلادی در عرصهٔ بین‌المللی هنر در نظر گرفت. بنابراین، اثر حاضر یکی از شاخص‌ترین آثار نقاشیخط زنده‌رودی از همین دوران و بعد از آشنایی‌اش با جریان هنر مدرن در اروپا است. در این مرحله از آفرینش هنری او، تغییرات در سازوکار نقاشی‌ها با دخیل‌کردن ادراک حسی و شناخت خطاطی انتزاعی یا انتزاع پسانقاشانه دیده می‌شود. نقطهٔ عطف دگردیسی‌های فرمی در تابلوی چ-جا-جو جلوه پیدا کرده‌است. آنچه در این اثر بیش از همه نمایان است، بازگشت هوشمندانهٔ هنرمند به اشکال بصری حروف الف و هـ (برگرفته از سنت خوسنویسی اسلامی) و ترکیب آن با مبانی ارتباط تصویری هنر مدرن است؛ در واقع، حرکتی از سمت هنرهای عامیانه و مذهبی شرقی به‌سوی گزاره‌های مدرن غربی. در اینجا هنرمند به‌دنبال شکستن نظم موجود در هندسهٔ حروف است و نتیجهٔ آن نیز در تضاد با مفهوم قرینه‌سازی در بافتار اثر بیانی انتزاعی می‌یابد.

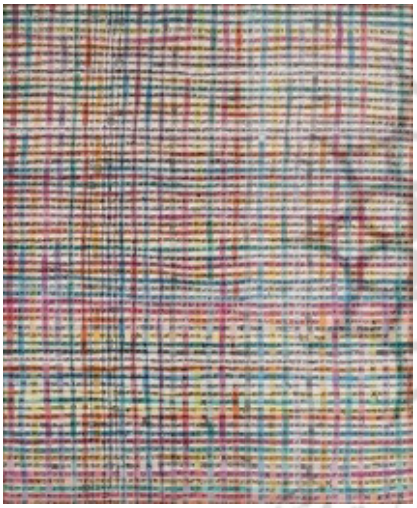
استفاده از رنگ‌های سفید و آبی بر زمینهٔ مشکی، در کار خطنگاری پویایی بسیاری را در سطح بوم ایجاد کرده‌است. آنچه سبب توجه بینندهٔ اثر می‌شود، در ابتدا درخشش رنگی و کنتراست به‌وجود آمده در نقاط تلاقی نقش‌مایه‌ها است که با تغییر اندازهٔ قطع قلم، نوعی پویایی درونی را به کلیت فرم القا می‌کند.

دلالت ضمنی

تحولاتی که در زیبایی‌شناسی بصری فرم حروف این اثر مشاهده می‌شود، آن را به جنبهٔ مفهومی نقاشی پیوند می‌زند. دستاورد هنرمند در این تابلو حذف موتیف‌های سنتی و گرایش به خلوص در فرم نوشتاری، با رویکردی متمایز و انتزاعی از سنت سیاه‌مشق‌نویسی ایرانی است. در واقع، زنده‌رودی در اثر خود، به‌دنبال نوعی شمایل‌شکنی در کار نقاشی با خط است و این گرایش هنرمند در مسیر تماس موتیف‌ها با احساسات و اندیشه‌اش، ذات خط را دگرگون می‌سازد. از این‌رو، نقاش در ترسیم بداههٔ خطوط، کنشی سیال و آزادانه را در پیش گرفته‌است که از همان مبانی فکری انتزاعی گستردهٔ او سرچشمه می‌گیرد. اثر حاضر از میزان شناخت و ضرورت پی‌بردن به یک تحول زیبایی‌شناسانه در استفادهٔ انتزاعی از ترکیب حروف کشیده و دایره‌وار در کار نقاشی با خط حکایت دارد که پیوسته به‌صورت بیانی ابداعی از مضمونی ساخت‌مند جلوه پیدا می‌کند و راوی این مسیر، هنرمند جست‌وجوگری است که قلمروهای نوینی را در کاربرد فرمالیستی از خط در هنر نقاشی می‌یابد.

دلالت صریح

تصویر شماره ۴ در ابعاد ۱۳۰ در ۱۶۲ سانتی‌متر، نمونهٔ شاخصی است از آثار حسین زنده‌رودی که در ادامهٔ تجربیات پیشین و در پی کشف ظرفیت‌های بصری و همچنین نمادین موجود در هنرهای سنتی و عامیانهٔ ایران و خلق اثری کاملاً انتزاعی برمبنای الگوی تکرار طراحی شده‌است. او در این تابلو نیز توانست با نگاهی نقاشانه و بی‌توجه به هندسه و قداست موجود در خوشنویسی، به بیانی شخصی و جسورانه با زیبایی‌شناسی متفاوت در نقاشیخط مدرن ایرانی دست یابد. هنرمند در اثر خود بر ساختار انتزاعی متمرکز شده و به اوج شکوفایی در گسترهٔ خط و رنگ رسیده‌است. تابلوی بدون عنوان به نقاشی انتزاع‌گونه‌ای منتهی شد که عناصر تصویری آن حروف و یا اعداد هستند. در سراسر این تابلو اعداد و خطوط متقاطع (جدول‌مانند)، فضایی سرشار از شور و هیجان را به‌نمایش می‌گذارند. حاصل کار ساختاری از رنگ و نقش‌مایه‌ها است که با دقت تنظیم شده و با هر تغییری در عناصر رنگی و ترکیب‌بندی‌شان، جلوه‌ای متفاوت می‌یابند.



تصویر ۴: حسین زنده رودی، بدون عنوان، ۱۳۴۵، نقاشیخط، مأخذ: (URL1)

دلالت ضمنی

اثر حاضر نمونهٔ کاملی است از تجربیات زنده‌رودی در توجه و به‌کارگیری نقش‌مایه‌های هنرهای عامیانه و عناصر سنتی هنر ایرانی که بعدها به نام مکتب سقاخانه تثبیت شد. او از دههٔ چهل آثاری را مبتنی بر طلسم‌های ایرانی پدید آورد و از دههٔ پنجاه، متأثر از جداول علوم غریبه، که در هنرهای سنتی و باورهای عامیانه ریشه دارد، آثاری را خلق کرد که مملو از اعداد، نوشته و اسامی بودند. این اثر نیز نمونهٔ بارزی از این رویکرد هنرمند است؛ او حجم فشرده‌ای از اعداد ریز و تکرارشونده را نشان می‌دهد که بر خطوط رنگارنگ متقاطع نوشته شده‌اند. در این تابلو زنده‌رودی هم‌چون دیگر آثار دههٔ پنجاه، از اعداد و حروف برای خلق مفهوم یا ایجاد محتوا استفاده نکرده، بلکه به دنبال ایجاد فرم است. در تنوع، ترکیب‌بندی، راحتی اجرا و جنبش کلی اثر، آگاهی و شناختی عمیق از گفتمان موجود در هنر مدرن به‌وضوح قابل مشاهده است. وی همچنین با مطالعه و توجه به عناصر

تکرارشونده در آثار هنری و کهن ایرانی، که در حافظهٔ تاریخی و باورهای مردم ریشه دارند، اثر متکثر و پرکاری را خلق کرد و تا آنجا پیش رفت که هرچه اثر انتزاعی‌تر شد، مرز بین شکل‌نمایی و انتزاع مبهم‌تر شد. تمرکز زنده‌رودی بر این سبک از طراحی در نقاشیخط نشان می‌دهد که او نگاهی کنایه‌آمیز و گاه طنزآمیز در شکل‌دادن به ساختارهای رنگین دوبعدی دارد.

نقش کلمهٔ هو

«هو» واژه‌ای دو حرفی، ساده و کوتاه‌ترین کلمه برای نامیدن خداوندگار و از اسماء اعظم است. «هو» خداست و هرکس خدایی و در نتیجه «هو»یی دارد. این واژه، فراگیرتر از نام الله است و خدایان تمام ادیان و مذاهب در آن می‌گنجد. «هو»ی هر آدمی متناسب با نیازمندی‌های روزمره، به رنگی و حال‌وهوایی است؛ نیازمندی‌ها در دورهٔ معاصر بخشی از اخبار و رویدادها به‌شمار می‌رود و در شمارگانی بسیار تکثیر و منتشر می‌شود (حامدی، ۱۳۹۸: ۴۹).

«هو» در نگاه عارفان، پنهانی است که مشاهدهٔ آن غیر را درست نیاید؛ و همچنین، کنایه از غیب مطلق و یکی از اسماء ذات است. در اصطلاح عرفا و اهل معنا، به معنای ناله و زاری به درگاه حق نیز است (شبستری، ۱۳۶۸: ۶۷). واژهٔ «هو» در سنت اسلامی اشاره به خداوند دارد. حروفیه معتقدند که همهٔ حروف مقدس هستند و در هر حرفی رازی وجود دارد. حروفیه توجه خاصی به «هو» داشته‌اند (اسلوار، ۱۳۹۱: ۲۶). در شعر فارسی نیز، ترکیبات بسیاری با «هو» ساخته شده و در ابیات به‌کار رفته‌است (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۷۸).

ظرفیت‌های بصری این نویسه در نیم‌قرن اخیر توجه برخی از هنرمندان مدرنیسم ایرانی را به خود جلب کرده‌است. مانند بهزاد گلپایگانی، حسین زنده‌رودی، فریدون امیدی، پرویز تناولی. گاه به‌شکل نمادی منفرد و گاه در قالب کلمات. حمیدرضا قلیچ‌خانی در مجموعهٔ «هو» همانند پرویز تناولی در مجموعهٔ «هیچ» به‌جز ارزش‌های بصری واژه به وجه معنایی آن نیز نظر داشته‌است. اما برخلاف او که از طریق دفرمه‌کردن «هیچ» به اشکال بی‌شمار و متنوعی دست یافته، قلیچ‌خانی مشی مینیمالیستی پیش گرفته‌است. او واژهٔ دوحرفی «هو» را به یک نویسه فروکاسته است. تعداد آثار نمایشگاه برابر ارزش عددی حروف «هـ» و «و» در حساب جُمَّل انتخاب شده و این از تأکید هنرمند به معنای رمزی و الوهی این لغت حکایت می‌کند. در چنین بستر ارجاعی است که مخاطب پیشاپیش به خوانشی الهیاتی از آنچه می‌بیند، دعوت می‌شود.

بررسی آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی

دلالت صریح

تصویر شماره ۵ یکی از چندین نمونهٔ آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی است که در آن به نقش کلمهٔ هو پرداخته شده و در ابعاد ۸۰ در ۸۰ سانتی‌متر، رسامی کلمهٔ هو به‌صورت برش‌خورده و منفصل‌شده صورت گرفته‌است. کلیت طرح عبارت است از چیدمان تکه‌هایی از کلمهٔ هو در بخش‌های مختلف زمینه.

تصویر ۵: **حمیدرضا قلیچ خانی**، هو، ۱۳۹۸، نقاشیخط، مأخذ: کتاب نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضاقلیچ‌خانی

در واقع، قرارگیری تکه‌هایی از حروف، آن هم به‌صورت نامتناسب در کنار یکدیگر، چیدمان مدرنی‌ست که از نقش کلمهٔ هو طراحی شده‌است. اندازهٔ حروف نیز در کل شکل براساس نیاز و موقعیت زمینه، متفاوت طراحی شده‌است. فرم کلی اثر برمبنای خطوط منحنی شکل گرفته و حروف، مواج و متناسب با ساختار تصویر ساخته شده‌اند و در نگاه اولیه به اثر محور اصلی نقاشی و رنگ است و نقاشی به خط اولویت دارد. اما در نهایت، اثری خوشنویسانه برای بیننده تصویر می‌شود. به‌نظر می‌رسد از خطی همچون خط محقق برای تحریر اولیهٔ حروف استفاده شده‌باشد.

زمینهٔ چندرنگ اثر، از رنگ‌های شفاف و روشن بر روی بوم پارچه‌ای تشکیل شده‌است. تنوع رنگی به‌کاررفته در حروف نیز، برآمده از تکثر واژه‌ها در عین وحدت است. زیرا هر بخشی از حروف به رنگی خاص و در موقعیتی متفاوت با اسلوبی دگرگون کنار یکدیگر طراحی شده و در نهایت ساختاری از کلمهٔ هو را به بیننده عیان می‌سازد.

دلالت ضمنی

اثر مورد بحث، نقش‌های گوناگونی از حروف کلمهٔ هو است که در بخش‌های مختلف تصویر طراحی شده‌است. این شیوهٔ شکل-دهی به حروف تنوع‌پذیرترین شیوه‌ای است که در فضای آفرینش هنری جدید در نقاشیخط رایج است؛ یعنی تکه‌هایی از هر کلمه و حتی حرف، در چیدمانی ناموزون کنار هم قرار گیرند و در عین‌حال نوعی وحدت و انسجام درونی را نشان دهند. «سرگذشت خداباوری نشان می‌دهد که در هر توحیدی، ثنویتی است و در هر ثنویتی، وحدانیتی است. یافتن یگانگی در پس پدیدارهای رنگارنگ هستی؛ همان چیزی که در عرفان اسلامی تجلی خوانده می‌شود» (شبستری، ۱۳۶۸: ۷۹). بنابراین، تکثیر این واحد بنیادین در ابعاد، طرح‌ها و رنگ‌های متنوع، سیری معنوی از وحدت به کثرت است؛ و نیز یکه‌کردن واژهٔ دوحرفی هو، به‌معنای خداوند، حرکت از ثنویت به وحدت است. نقش این کلمات و نیت درونی آفرینش آنها، برای هنرمند خوشنویس این

تصویر ۶: **حمیدرضا قلیچ خانی**، هو، ۱۳۹۸، نقاشیخط، مأخذ: کتاب نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضاقلیچ‌خانی

امکان را فراهم می‌آورد که با استفاده از شکل حروف از نشانهٔ تصویری به نماد یا میدان گسترده‌ای از مفاهیم، اساطیر و اندیشه‌های ماورایی و عرفانی دست پیدا کند.

دلالت صریح

در تصویر شماره ۶ چندین هو به‌نمایش گذاشته‌شده است که در حالت‌های گوناگون و اندازه‌های یکسان نقش شده‌اند. این تصویر، حاوی ساختاری فشرده به‌صورت برجسته است که اشکال را تکرار کرده و به‌شکل متعاکس در کنار یکدیگر قرار گرفته است. به‌نظر می‌رسد طرح اولیهٔ حروف، پیش از بیان فلسفی و کمی پیچیدگی‌های معمول آن، براساس خط ثلث به‌تحریر درآمده باشد.

زمینهٔ تصویر با رنگ‌های سبز فیروزه‌ای و آبی آسمانی مانند بافتی حاصل از یک طرح مینیمال با تنوع در تراکم و تیرگی و روشنی پوشانده شده‌است. طرح اغلب حروف نیز، به رنگ سبز فیروزه‌ای و آبی روشن و رگه‌هایی از آبی نیلی رنگ‌آمیزی شده‌است. البته به میزان کمی اختلاف رنگی در سطوح تابلو دیده می‌شود که به تقویت جنبهٔ بصری آن کمک می‌کند. در خطوط کناری حرف «هـ» سطحی از رنگ نارنجی زعفرانی به چشم می‌خورد که در نتیجه یک طرح سادهٔ تزئینی را تداعی می‌کند. کشیدگی پایانی حروف نیز در کادر تصویر، به‌رنگ خاکستری روشن رنگ‌آمیزی شده‌است.

دلالت ضمنی

هنرمند در خلق این اثر، مشی فلسفی در پیش گرفته‌است و واژهٔ دوحرفی هو را با رنگ‌آمیزی خاص خود، برجسته‌تر ساخته‌است. از این‌رو می‌توان گفت یکی از مفاهیم رمزآلود در نقش متعاکس کلمهٔ هو، ترسیم شده‌است. کلمهٔ هو در این اثر، همچون مفهومش به یگانگی و وحدت کامل رسیده‌است. حرف «هـ» که «واو»ی در دل دارد و نیز حرف «واو» که «هـ»یی دربر دارد؛ به‌صورت پنهان و آشکار معانی خود را بیان می‌کنند. واژهٔ هو در نگاه عارفان، معانی رمزی دارد که مشاهدهٔ آن فقط برای اهل حق امکان‌پذیر است و نیز در ذات خود غیب مطلق و اسماء الهی را دربر دارد. با

تصویر ۷: **حمیدرضا قلیچ خانی**، هو، 1398، نقاشیخط، مأخذ: کتاب نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضاقلیچ‌خانی

توجه به رنگ‌آمیزی عرفانی این تصویر نیز، که نمادهایی از صداقت، تعهد، ایمان و پاکی را در رنگ سبز فیروزه‌ای و همچنین فداکاری، عدالت و خرد و اندیشه‌باوری را در رنگ آبی آسمانی و روشن مجسم می‌سازد، می‌توان معانی مکنون در این نشانه‌های تصویری را عمیق‌تر و پررنگ‌تر دانست.

تصویر ۷ عبارت است از کلاژ تکه‌های مختلف روزنامه در کنار یکدیگر. چیدمان و نحوهٔ قرارگرفتن این بخش‌ها بر روی تصویر ساختاری نوگرا دارد و تنوع بصری نسبت به دیگر آثار هنرمند در این اثر دیده می‌شود. هنرمند در خلق این طرح، مشی مینیمالیستی پیش گرفته‌است و واژهٔ دوحرفی هو را به یک نویسه فروکاسته است. بدین‌ترتیب، این مجموعه را می‌توان نگاهی گرافیکی به سیر تحول ساختار و مفهوم کلمهٔ هو قلمداد کرد.

در این کاراکتر هو در برداشتی از خط ثلث و محقق ایرانی، روایتی نو از تایپوگرافی کهن ایرانی را به نمایش می‌گذارد و از روح سنت و برداشتی معاصر، همگام با مفهومی دیرپای برخوردار است. کادر تصویر مستطیل عمودی است و ساختار تصویر به‌گونه‌ای‌ست که هر کدام از تکه‌های روزنامه در نهایت یک نقش واحد از هو را به‌نمایش گذاشتند. در بخش میانه و پایین و در سمت چپ تصویر، کشیدگی انتهای حرف «واو» دیده می‌شود و حجم بیشتر تکه‌های روزنامه‌ها نیز در سراسر سمت راست تصویر مشاهده می‌شود. رنگ زمینه سفید است و رنگ روزنامه‌ها نیز در حالت طبیعی خود به‌کار رفته‌است. تنها رگه‌هایی از رنگ نارنجی که نقش کلمهٔ هو را برجسته‌تر ساخته‌است، در تصویر مشاهده می‌شود.

دلالت ضمنی

در شرح دلالت ضمنی این اثر می‌توان گفت چیدمان کاراکتر هو در قالب تکه‌های روزنامه بر این تصویر، تداعی‌کنندهٔ تکثرات در عالمی واحد است. ردپای تأثیر حضور هنرمند در سرزمین هند را در طرح و تنوع رنگی آثار این مجموعه می‌توان یافت. این آثار برآن‌اند تا تنوع عقاید و تلقیات بشر نسبت به خداوند را به نمایش بگذارند و حضور «هو»ی

ملکوتی را در حیات ناسوتی مردمان به‌همان صورت که هست ترسیم کنند.

نزد هندی‌ها ذکر هو و هوم مانترایی تک‌هجایی است که یا به‌صورت کششی خوانده می‌شود و یا کوبشی. این عقیده و باور به‌خوبی در ساختار و طراحی بخش‌هایی از واژهٔ هو در تصویر مشاهده می‌شود؛ آنجا که حرف «واو» کشیدگی دارد و آنجا که حرف «هـ» در تصویر برجسته و مشخص شده‌است. در این اثر نیز، تأکید هنرمند به معنای رمزی و الوهی این لغت است. در چنین بستر ارجاعی است که مخاطب به خوانشی الهیاتی از آنچه می‌بیند، دعوت می‌شود. از این‌رو به‌تصویرکشیدن واژهٔ هو در طرح‌های گوناگون و نوین می‌تواند علاوه‌بر دلالت‌های ضمنی بیان‌شده، حاوی مفاهیمی از این دست نیز باشد؛ یعنی اصلی متعالی که ریشه در حقانیت دارد و یا اصل وحدانیت خاص ذات الهی را یادآور می‌گردد.

دلالت صریح

تصویر شماره ۸ عبارت است از «هو»های متکثر در تصویر، که به‌صورت تودرتو در یکدیگر ترسیم شده‌اند. انتهای حرف «واو» از کلمهٔ هو، اغلب در حرف «هـ» ورود پیدا کرده‌است. در امتداد مسیر دو حرف «واو» و «هـ» هم، شکلی مدور، از برخورد دو حرف حاصل شده‌است. در ساختار کلی این اثر، تکثر نقش هو در بستری واحد به‌نمایش درآمده است و به شیوهٔ مرسوم رسامی هنرمند (که در بررسی نمونه‌های پیشین، بررسی و تحلیل شد) نمونه‌هایی از نقش کلمهٔ هو تحریر شده‌است. این تصویرگری، به خط ثلث و به روش اکریلیک بر روی بوم و در ابعاد ۱۳۴ در ۱۴۴ به‌نمایش درآمده است. ترکیبات این نقش، در کادر مربع اجرا شده، که از استوارترین شکل‌های هندسی است و تعادل کامل را می‌نمایاند. زمینهٔ اثر نیز به رنگ کرم نارنجی است و تنوع طیف رنگی در انواع رنگ‌های قرمز، بنفش، قهوه‌ای، آبی، مشکی، سرمه‌ای، سبز، کرم، نارنجی و زرشکی در «هو»های مجموعه دیده می‌شود.

دلالت ضمنی

تداعی واژهٔ هو به‌صورت نشانهٔ شمایلی، دربردارندهٔ محتوای الوهی و عرفانی است. واژهٔ هو در سنت اسلامی اشاره به خداوند دارد و از اسماء اعظم الهی است. این واژهٔ دوحرفی، ساده و کوتاه‌ترین کلمه برای نامیدن خداوندگار است؛ هو خداست و هرکس خدایی دارد و در نتیجه «هو»یی دارد. این واژه به‌تمام معنا، گسترده‌تر از نام خداوند است و خدایان تمامی ادیان الهی و مذاهب در آن می-گنجد. نقش‌های هو در این مجموعه متنوع و رنگارنگ هستند. ذات کلمهٔ هو و علت پیدایش آن نیز در ذهن آدمی، چارچوبی یکسان دارد؛ ولی طرح و رنگ آن برآمده از باور و نگاهی منحصر است. در واقع، این تکثر در عالم معنا، نشانگر این است که به تعداد آدمیان خداوندگاری است و در نتیجه «هو»ی هر آدمی متناسب با اندیشه، احوالات درونی و نیازهای او طرح و رنگی خاص دارد.

چیدمان و تنوع رنگی کلمهٔ هو در این مجموعه و در فضایی واحد، برگرفته از نظریهٔ وحدت در عین کثرت و

تصویر ۸: **حمیدرضا قلیچ خانی**، هو، ۱۳۹۸، نقاشیخط، مأخذ: کتاب نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضاقلیچ‌خانی

کثرت در عین وحدت است و چنان‌که واضح است مربوط به بیان وحدت و کثرت واقعیت است. این موضوع از مهم‌ترین مسائل فلسفی و عرفانی است و سابقه‌ای ممتد و طولانی در تاریخ فلسفهٔ شرق دارد. به بیان خالق اثر: «خداباوری در ادیان و مذاهب گوناگون نشان می‌دهد که هر توحیدی، برآمده از ثنویتی است و هر ثنویتی، وحدانیتی را در خود دارا است. این یگانگی در پدیدارهای متنوع و رنگارنگ هستی نمود دارد» (حامدی، ۱۳۹۸: ۵۵).

نتیجه‌گیری

بررسی آثار حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی نشان می‌دهد که نظام‌های رمزگانی آثار، دلالت‌های صریح و ضمنی دارند که در مواجهٔ با دلالت‌های صریح، با سطح اولیه یا بازنمودی آثار روبه‌رو می‌شویم؛ یعنی آن دسته از سطوح یا لایه‌هایی که در برخورد اولیهٔ مخاطب مفاهیم اولیه در ذهن تداعی می‌شوند. این سطوح اولیه در آثار هنرمندان در نشانه‌هایی تصویری مانند ترکیب‌بندی اشکال، نقوش، خطوط، رنگ و زاویهٔ دید نمود پیدا می‌کنند. در این آثار، با وجود نشانه‌های تصویری و شمایلی، به دلالت‌های ضمنی نیز پرداخته می‌شود. بنابراین، سطوح بعدی آثار در مواجهٔ با این نظام‌های رمزگانی جلوهٔ تازه‌ای به‌خود می‌گیرد و ارجاع‌هایی به فرهنگ، آئین، سنت، باور و اعتقادات هنرمندان و بستر اجتماعی زمانه می‌دهد. در این سطح، معنا ابعاد تازه‌ای پیدا می‌کند و دامنهٔ تفسیر و تأویل باز می‌شود. این دلالت‌ها در آثار نقاشیخط زنده‌رودی برمبنای پیوند تنگاتنگی است که او بین خوشنویسی سنتی و نقاشی مدرن ایجاد کرده‌است و همچنین استفادهٔ هوشمندانه و نمادین از نقش‌مایه‌های ایرانی و فرهنگ عامه در مضامین موردنظرش و نیز بهره‌گیری از شمایل و نمادهای سنتی در جهت ارائهٔ بیانی معنوی و عرفانی. دلالت‌ها در آثار نقاشیخط قلیچ‌خانی نیز بر پایهٔ بافت فرهنگی و اندیشه‌های عرفانی است که آثار در آن و برای آن به‌وجود آمده‌است. با این‌حال، زمینه‌های مشترکی را می‌توان در گروهی از آثار هنرمند یافت که مرتبط با حضور او در سرزمین هند و تحت‌تأثیر

قرارگرفتن از آئین‌ها و باورهای عرفانی آن منطقه است.

در بررسی موردی آثار ارائه‌شده در این پژوهش، از طریق نشانه‌شناسی تصویری و برمبنای دلالت‌های صریح و ضمنی و در پاسخ به سؤالات مطرح‌شده، این نتیجه حاصل گردید که: ۱- تصاویر و اشکال در آثار حسین زنده‌رودی بیانگر ارزش‌های بصری خط فارسی با معانی نمادین در جهت بیانی عرفانی، رمزآلود و معنوی است و همچنین معنادهی به آثار به‌واسطه ترکیب حروف و خطوط صورت گرفته‌است. نقش کلمهٔ هو در تمامی باورها و نظرگاه‌های فلسفی و آئینی در ساحت معنوی هنر قرار گرفته‌است و به‌صورت نمادین در آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی سعی در القای مفاهیم دینی همچون وحدانیت خداوند و مضامینی در خصوص باورهای عرفانی دارد. ۲- مجموعهٔ آثار دو هنرمند به‌عنوان نقاشیخط معرفی می‌شوند، چراکه این آثار نقاشی‌کردن حروف و کلمات است و در نهایت رسیدن به اثری هنری که بیننده، آن را اثری خوشنویسانه با معانی نهفته در آن تلقی می‌کند؛ هرچند که با روش‌ها و تکنیک‌های رایج در نقاشی به‌وجود آمده باشد. در آثار زنده‌رودی از اشکال و تصاویر و نیز عناصر فرهنگی و نشانه‌های ایرانی به‌همراه ذوق خلاق هنرمند و با تکنیک اکریلیک بر روی بوم استفاده شده‌است. همچنین در آثار قلیچ‌خانی، به‌صورت کلی از خطوط ثلث و محقق با تکنیک اکریلیک بر روی بوم استفاده شده‌است. ۳- اشکال و نقوش موجود در آثار هنرمندان از منظر نشانه‌شناسی تصویری در دستهٔ نشانهٔ شمایلی و نمادین قرار گرفته‌است.

به‌طور کلی اشکال و عناصر به‌کاررفته در آثار حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی همسو با محتوای اثر در زنجیرهٔ معنایی، تصویری را ارائه داده‌اند که بیننده را با یک خوانش و دریافت معنوی و رازگونه از آنچه که می‌بیند، روبه‌رو می‌کند و بخش عظیمی از دلالت‌های پیام تصویری در این مجموعهٔ آثار توسط عناصر بصری و تمهیدات تجسمی شکل و معنا گرفته‌است، که در مؤلفه‌هایی همچون نماد، ترکیب‌بندی، نقوش، خطوط، رنگ و زاویهٔ دید پدیدار شده‌اند.

پیوست

جدول ۱. نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر، آثار حسین زنده رودی.

شماره‌تصویر	تصویر	مأخذ	دلالت صریح	دلالت ضمنی	نشانه
۱		URL 1	استفاده از چند گسترهٔ رنگی اقلی با کلمات و حروف روزه‌رشته پیچوهم حروف و کلمات و به‌کارگیری هوشمندانهٔ رنگ‌های فاش.	نحوه ارزش‌های تصویری و تجسمی خط فارسی با معانی نمادین. استفاده از عنصر تکرار در جهت بیان عرفانی و کاربرد نمادگونه و رمزآلود ترکیب‌های رنگی.	شمایلی و نمادین
۲		URL 1	ترکیب‌بندی هندسی رنگین و شباهت ظاهری آن به عناصر کادر کاشی، ایجاد فضایی معماری‌گونه و تجسم گسترهٔ نقاشی ایرانی.	ایجاد معنا به‌واسطهٔ ارزش‌های نمادین حروف و بیان وحدت در کثرت از درون پیچوهم نمادین حروف.	شمایلی و نمادین
۳		URL 1	تمهیدات فرمی در جهت ارائهٔ ساختاری مفهومی و انتزاعی، تلفیق هنر سنتی و هنر مدرن و خط‌نگاری نوین به‌واسطهٔ ترکیب‌های رنگی محدود و پویا.	نحوهٔ جنبهٔ مفهومی نقاشی ایرانی از طریق کاربست زیبایی‌شناسی به‌وی فرم حروف و پیوند احساس و اندیشهٔ هنرمند با طراحی خطوط و اشکال انتزاعی.	شمایلی و نمادین
٤		URL 1	ظرفیت‌های بصری خط در جهت ارائهٔ فرمی نوین با تأکید بر حضور حروف، امتداد و خطوط منقاطع و استفاده از عنصر تکرار در طراحی به‌عنوان الگویی واحد.	به‌کارگیری نقش‌مایه‌های سنتی مبتنی در کاربرد نمادهای ایرانی و باورهای عامیانه در جهت بیان انتزاعی، نمادین و رمزگونه.	شمایلی و نمادین

جدول ۲. نشانه‌شناسی با رویکرد تصویر در نقش کلمهٔ هو، آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی.

شماره‌تصویر	تصویر	مأخذ	دلالت صریح	دلالت ضمنی	نشانه
۵		حامدی، ۱۳۹۸: ۶۸	چیدمان تکه‌هایی از کلمهٔ هو بصورت نامتناسب در بخش‌های مختلف زمینه به خط محقق و زمینهٔ چندرنگ.	دلالت بر عرفان اسلامی و اشاره به وحدانیت خداوند.	شمایلی و نمادین
٦		حامدی، ۱۳۹۸: ۶۲	تکرار نقش کلمهٔ هو در کنار یکدیگر بصورت متعاکس و برجسته به خط ثلث و رنگ‌های محدود زمینه و نقوش.	معنی رمزی واژهٔ هو و اشاره به ذات مطلق خداوند.	شمایلی و نمادین
۷		حامدی، ۱۳۹۸: ۷۰	کلاژ تکه‌های مختلف روزنامه در کنار یکدیگر و تنوع بصری اثر، برداشتی از خط ثلث و محقق و رنگ زمینهٔ سفید و طبیعی نقوش.	تمامی‌کنندهٔ تکثرات در عالمی واحد (بیان تنوع عقاید و تلقیات بشر نسبت به خداوند).	شمایلی و نمادین
۸		حامدی، ۱۳۹۸: ۵۸	نقوش متکثر و تودرتوی هو در یکدیگر در بستری واحد، به خط ثلث و زمینهٔ تک‌رنگ و تنوع طیف رنگی در نقوش واژهٔ هو.	دربردارندهٔ محتوای الوهی و عرفانی با اشاره به ذات خداوند براساس نظریهٔ وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت.	شمایلی و نمادین

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۱)، **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: مرکز.
اسلوار، فاتح (۱۳۹۱)، **حروفیه**، ترجمهٔ داود وفایی، تهران: نی.
پاکباز، روئین (۱۳۹۵) **دایره المعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.
چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تحت‌نظر فرزان سجودی، تهران: سورهٔ مهر.
حامدی، محمدحسن (۱۳۹۸)، **نگاهی گزیده بر آثار حمیدرضا قلیچ‌خانی**، تهران: پیکره.
دانسی، مارسل (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی رسانه‌ها**، ترجمهٔ بهزاد دوران، تهران: چاپار.
داودی، آرمان (۱۳۹۶)، **کتاب خط**، قم: بوستان کتاب.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامهٔ دهخدا**، تهران: دانشگاه تهران.
سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی**: نظریه و عمل، تهران: علم.
سمیع‌آذر، علی‌رضا (۱۳۹۵)، زایش مدرنیسم ایرانی، تهران: نظر.
شبستری، شیخ محمد (۱۳۶۸)، **گلشن راز**، به‌اهتمام دکتر صمد موحد، تهران: طهوری.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، **نشانه‌معناشناسی دیداری**، تهران: سخن.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، **زرافشان**، تهران: فرهنگ معاصر.
قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، «نقاشیخط یا خط‌نقاشی»، نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۳۰۲، صص ۴-۵.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۹) **کنکاشی در هنر معاصر ایران**، تهران: نظر.
مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، **عکاسی و نظریه**، تهران: سورهٔ مهر.
مهاجر، مهران (۱۳۹۰)، «متنیت در هنر ایرانی»، مجلهٔ هنر فردا، شمارهٔ ۲۸ صص ۱۱۲-۱۱۶.
URL 1: https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks