

زبان بصری مَحَاجِر در کوفی تزیینی*

فرناز معصومزاده جوزدانی^۱، حسنعلی پورمند^{۲*}، محمد خزائی^۳

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. استاد گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۴)

چکیده

صورت بصری نوشتار، نه تنها مفهومی جدا از عبارت نوشتار دارد، بلکه متفاوت با تصویر درک می‌شود. بر این اساس، نخستین بار برای تحلیل دست‌نوشته، اصول و نشانه‌های ویژه گرافولوژی را مطرح کرده‌اند. به نظر می‌رسد در نخستین تفاسیر حروف مقطعه نیز از روشی مشابه گرافولوژی استفاده شده است. از این رو، احتمال می‌رود با بهره‌گیری از این تفاسیر و به کمک اصول گرافولوژی، بتوان گوناگونی خط کوفی تزیینی را تحلیل کرد؛ به خصوص که در پژوهش‌های پیشین، کمتر به زبان بصری نوشتار کوفی اهمیت داده‌اند. در مقاله حاضر، انواع مَحَاجِر کوفی تزیینی به روش توصیفی، تاریخی و تحلیلی ارزیابی می‌شود تا بخشی از زبان بصری کوفی تزیینی، یعنی حروف روزنه‌دار تا حد امکان بیان شود. بدین منظور، ابتدا بر مبنای توصیف و تحلیل فرم و ساختار مَحَاجِر در کوفی ابتدایی، امکان وجود دو رویکرد «کمال‌گرا» و «وحدت‌گرا» در طراحی تزیینات مَحَاجِر پیش رو نهاده می‌شود. سپس تحت عنوان این دو رویکرد، انواع مَحَاجِر تزیینی توصیف و تحلیل شده و خاستگاه تحولات فرمی آن‌ها در تفاسیر تاریخی حروف مقطعه و اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی برخاسته از این تفاسیر جست‌وجو می‌شود. در نتیجه، با دستیابی به نشانه‌های نمادین حروف، زبان بصری مَحَاجِر کوفی تزیینی تا حدی گشوده می‌شود.

واژگان کلیدی:

تشبیهات حروفی، زبان بصری نوشتار، کوفی تزیینی، گرافولوژی، مَحَاجِر.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری با عنوان «زبان بصری رویه‌نگاری ظروف گلابه‌ای سامانی در پرتو اصول گرافولوژی» در رشته پژوهش هنر است که اجرای آن را نگارنده اول به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس بر عهده دارد. * نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۳۸۱۶۱۹، نمابر: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۱۰، E-mail: hapourmand@modares.ac.ir

مقدمه

کرد (Derrida, 1997: 87). از این رو، تصمیم بر آن است تا گام نخست در شناخت زبان بصری کوفی تزیینی برداشته شود. بدین منظور، محاجر کوفی تزیینی (حروف روزنه‌دار) انتخاب گردیده است که ابتدا ویژگی‌های فرمی و ساختاری آن در کوفی ابتدایی بر اساس اصول خوش‌نویسی و گرافولوژی بیان می‌شود. سپس به روش تحلیل گرافولوژی، بر اساس میزان تغییری که حروف تزیینی با حروف ساده دارند و با توجه به تفاسیر تاریخی حروف مقطعه، دو رویکرد «کمال‌گرا» و «وحدت‌گرا» در طراحی تزیینات محاجر معرفی می‌شود. از آن پس، تحلیل اصلی مقاله تحت عناوین این دو رویکرد آغاز می‌شود. بنابراین، ضمن گردآوری انواع تزیینی حروف محاجر کوفی از قرون چهارم تا ششم، نشانه‌های نمادین به‌کاررفته در طراحی آن‌ها، بر مبنای نخستین اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی، شرح داده شده و تا حد امکان رمزگشایی می‌شود. درنهایت، نشانه‌های نمادین در زبان بصری محاجر کوفی تزیینی و تناسب آن با اصول و نشانه‌های گرافولوژی، تفاسیر حروف مقطعه و تشبیهات حروفی برآمده از تفاسیر آیات قرآنی به‌صورت نمودار نشان داده می‌شود.

ادراک بصری نوشتار، به‌قدری با ادراک تصویر تفاوت دارد که بر مبنای آن، اصول گرافولوژی برای تحلیل دست‌نوشته به وجود آمده است؛ به صورتی که تحلیلگران دست‌نوشته (گرافولوژیست‌ها) اعتقاد دارند از چگونگی صورت بصری نوشتار می‌توان به چگونگی اندیشیدن نویسنده آن دست یافت (Torbidoni & Zanin, 2011: 24; Nezos, 1989: 3; Hollander, 2004, XIII).

گمان می‌رود این ادراک را از ابتدا در فرهنگ تصویری اسلام نیز در نظر داشته‌اند که نقوش نوشتاری به‌طور چشمگیری فراگیر شدند؛ به‌ویژه در نخستین تفاسیر حروف مقطعه از ویژگی‌های بصری نوشتار نیز بهره گرفته‌اند. از این رو، این نوشتار بر این فرضیه استوار است که صورت بصری حروف در خط کوفی تزیینی، پیام‌هایی بصری دارد که برای درک آن می‌توان از اصول گرافولوژی و تفاسیر حروف مقطعه و به‌تبع آن، اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی استفاده کرد. از این زبان بصری در مطالعات پیشین درباره کوفی تزیینی تا کنون سخنی به میان نیامده است، اما اندیشه زبان بصری نوشتار را دریدا نخستین بار تحت عنوان «گرافولوژی فرهنگی» مطرح

محاجر

می‌آید. اما معنای «جای‌های مخفی»، به اندیشه‌های حروفی و تحلیل‌های گرافولوژی نزدیک‌تر است. در اندیشه‌های حروفی، اصطلاح محاجر به‌صورت «حجره حروف» در گفتاری از عارف بزرگ ابوالحسن هندی چنین آمده است: «ای مقرر زاهد! تو چون قمری. چه بانگ داری، چون عروس قرآن را در حجره حروف پنهان داری؟ تا از حدت بیرون نیایی، در مکنون صفات از صدف آیات بیرون نیاری» (بقلم شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۲۵). بدین ترتیب، «حجره حروف» جای مخفی پنداشته شده که معانی والای قرآن در آن نهفته است. در اصول گرافولوژی، حروف روزنه‌دار یا چشم‌های دست‌نوشته، نشانه‌ای به شمار می‌آید که با توجه به ویژگی‌های فرمی آن می‌توان برخی از ویژگی‌های شخصیت نویسنده را سنجید (Hollander, 2004: 95-122; Nezos, 1989: 32). از این رو، در تحلیل دست‌نوشته نیز حفره حروف را محل اختفای شخصیت نویسنده آن می‌انگارند.

تزیینات در محاجر

بر اساس نشانه‌های گرافولوژی، سرچشمه فکری تزیینات محاجر را باید با تحلیل اصل «پاره‌خط» در «حسن تشکیل» حروف جست‌وجو کرد. از ارزیابی پاره‌خط در محاجر خط کوفی ابتدایی (جدول ۱)، چنین بر می‌آید که ویژگی‌های محاجر بر درک تاریخی محاجر تأثیر داشته است؛ ویژگی‌هایی

اشکال متفاوت حروف را رساله‌نویسان جهان اسلام چنین تقسیم‌بندی کرده‌اند: ۱. اطناب (الفات)؛ ۲. اهداب (فرودپنه‌ها)؛ ۳. نواجذ یا اضراس (دندان‌ها)؛ ۴. محاجر یا عیون (چشم‌ها)؛ (Gacek, 2009: 43). گروه محاجر که این پژوهش بر آن تمرکز دارد، در خط کوفی شامل حروف میم، قاف، لا، عین و ها می‌شود (جدول ۱).

از نظر واژه‌شناسی، محاجر در معنای «جای‌های مخفی» و مفرد آن محجر یا محجر در معنای بوستان، چشم‌خانه و کاسه چشم به‌کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳، ۲۰۳۴۶، ۲۰۳۶۸ و ۲۰۳۶۹). دو معنای اخیر که تناسب بیشتری با نمود بصری حروف روزنه‌دار دارد، اگرچه در تفسیرهای حروف مقطعه و تحلیل‌های گرافولوژی دیده می‌شود، بیشتر در قالب کلمات مترادفی نظیر «عیون» یا «چشم‌حروف» در رساله‌های خوش‌نویسی رواج دارد. به‌عنوان مثال، اصل «تحذیق» (حدقه‌کردن) در رساله کتابت ابوحیان توحیدی، به معنای چشم دلالت دارد؛ چنان‌که در تعریف آن آمده است: «اجرای کامل حا، خا، جیم و حروف مشابه که در نتیجه حفاظت از فضای منفی در داخل حروف روزنه‌دار خواه مفرد و خواه مرکب حاصل می‌شود تا همچون حدقه‌ای گشاد به نظر رسند» (رساله فی علم کتابه، ۱۹۵۱: ۳۲؛ روزنتال، ۱۳۷۱: ۱۶۳). اگرچه حروفی که در تعریف این اصل مثال می‌زنند، هیچ‌یک محاجر نیست، از شرح این اصطلاح چنین بر

رویکرد کمال‌گرا در طراحی تزئینات محاجر

اصل مناطق در گرافولوژی سه منطقه بالا، وسط و پایین کرسی را برای حروف تعیین می‌کند که متناسب با این مناطق، به ترتیب ابعاد عقلانی، عاطفی و تمایلات غریزی شخصیت نویسنده در حروف نمود پیدا می‌کند (Pulver, 24: 1994). از این منظر، محاجر در ناحیه میانی قرار گرفته است که گرایش تزئینات آن‌ها به منطقه بالایی، احساس کمال‌گرایی را می‌انگارد. نمادگرایی موجود در گرافولوژی که آشکارا با تناسبات بدن انسان ارتباط دارد (Nezos, 1989: 20)، به تدریج در اندیشه‌های حروفی نیز شکل گرفته است. یکی از نخستین رویکردهای نمادین درباره حروف، به «الف» اختصاص دارد که از سهل تستری روایت کرده‌اند: «الف» نخستین و مهم‌ترین حروف است؛ چه «الف» اشاره به خدایی است که همه چیز را با هم مهربان ساخت (الف) و خود در آن‌ها بی‌همتا ماند» (ابونصر سراج، ۱۳۸۲: ۱۳۵).

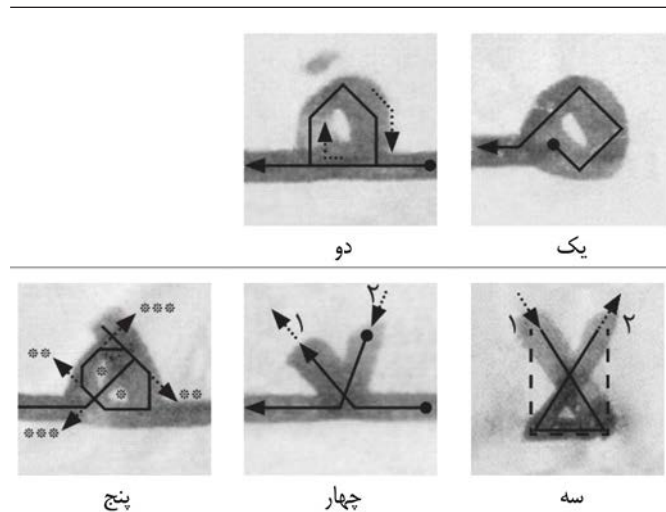
این تعبیر در کنار تعریف ابوسعید خراسی که می‌گوید: «هرگاه بنده تمامی وجودش با خدا جمع شده باشد، هیچ عضوی از او به غیر خدا نمی‌گردد و در این مرتبه است که حقایق فهم در خواندن کتاب خدا بدو رخ می‌نمایند، حقایقی که دیگر آفریده‌ها را ارزانی نیست» (همان)، وجه نمادین «الف» را به‌عنوان «انسان کامل» نشان می‌دهد.

از طرف دیگر، حلاج نقطه را بر الف مقدم می‌شمارد. او معتقد است که دانش همه چیز موجود در قرآن و علم قرآن در حروف مقطعه آغاز سوره‌ها و علم حروف در لام الف و علم لام الف در الف و علم الف در نقطه و علم نقطه در معرفت اصلی مستتر است، تا برسد به علم غیب که کس به جز خدا نداند (اخبار حلاج، ۱۳۷۴: ۵۴-۵۳). به‌علاوه، او اصل هر خطی را نقطه و خط را به تمامی متشکل از نقطه‌هایی به هم پیوسته می‌داند که چه خط و چه نقطه از هم بی‌نیاز نیست (اخبار حلاج، ۱۳۷۴: ۱۷).

بدین ترتیب، چه از نظر گرافولوژی و چه در اندیشه‌های حروفی، «الف» خطی به بلندای رأس الخط (نهایت منطقه بالایی) و عمود بر کرسی محوری است که تصور والاترین مرتبه را در میان سایر حروف به ذهن می‌افکند. اما در اندیشه‌های حروفی، نقطه نیز مقامی هم‌تراز با «الف» دارد؛ به‌خصوص اگر جزوی از الف فرض شود و اندیشه را به مرتبه کمال الف بکشاند. بنابراین، هرگاه فرم تزئینات محاجر، «الف» یا نقطه‌ای از «الف» را تداعی کند، می‌توان گفت با رویکرد کمال‌گرا طراحی شده است (جدول ۲). حال اینکه چگونگی امتداد آن‌ها تا رأس الخط یا چگونگی اشاره آن‌ها به نقطه‌ای از «الف» را می‌توان از تحلیل فرم تزئینات با استفاده از تشبیهات حروفی سراغ گرفت.

اگرچه انواع نقشینه‌های تزئینی در تمام اشکال محاجر دیده می‌شود، تداوم این نقوش در حرفی خاص در پیوند با تشبیهات حروفی، نشان می‌دهد که خاستگاه فکری

جدول ۱. محاجر در کوفی ابتدایی



یک. حرف «میم» از کلمه «من» سطر پنجم / دو. حرف «قاف» از کلمه «تُسْقَى» سطر چهارم / سه. حرف «لا» از کلمه «لَا يُعْنَى» سطر پنجم / چهار. حرف «عین» از کلمه «لَسْغِيهَا» سطر هفتم / پنج. حرف «ها» از کلمه «فِيهَا» سطر هشتم / همه حروف از صفحه‌ای از قرآن قرن دوم ق. (Deroche, 1992: 51) استخراج شده است.

همچون: ۱. جایگاه این حروف روی کرسی؛ ۲. جهت نوشتن حروف؛ ۳. تناسبات ارکان شکل‌دهنده حروف. این درک تاریخی را که به‌صورت نمادین در تفاسیر حروف مقطعه وجود دارد، می‌توان با دو اصل گرافولوژی پی گرفت؛ یعنی: ۱. مناطق؛ ۲. جهت و نشانه‌های آن را در صورت بصری محاجر کوفی تزئینی باز یافت.

اصل مناطق و اصل جهت در گرافولوژی، به ترتیب برای درک زمان و مکان مطرح شده است (Pulver, 22: 1994). پس، ابتدا محاجری که برای رسیدن به جایگاه «الف» تزئین شده است، با اصل مناطق تشریح می‌شود تا «رویکرد کمال‌گرا در طراحی تزئینات محاجر» را تحت همین عنوان نشان دهد. سپس با اصل جهت، به محاجری پرداخته می‌شود که برای رسیدن به تداوم مسیر و یگانگی جهت «الف» (یعنی بدون تمایل به چپ و راست) تزئین شده است تا «رویکرد وحدت‌گرا در طراحی تزئینات محاجر» تحت همین عنوان معرفی شود. ضمن اینکه در هر دو بخش، زیرعنوان‌هایی درباره فرم حروف گنجانده می‌شود تا براساس نشانه‌های گرافولوژی، ریشه‌های فکری پیدایش تزئینات محاجر را با تمرکز بر اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی بنمایاند؛ به‌گونه‌ای که به‌طور تقریبی، جایگاه هریک از اشکال محاجر را در پدید آمدن هریک از انواع حروف و نقشینه‌های تزئینی می‌شناساند.

جدول ۲. رویکرد کمال‌گرا در طراحی تزیینات محاجر کوفی

| «نقطه» گرا | | «الف» گرا و «نقطه» گرا | | «الف» گرا |
|------------|------|------------------------|----|-----------|
| | | | | |
| پنج | چهار | سه | دو | یک |

یک. حرف «میم» از کلمه «میوم» در سنگ قبر مصری از قرن ششم ق. (موزه هنرهای زیبا بوستن، شماره ۳۱،۴۰۷) / دو. حرف «میم» از کلمه «الیمن» در کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق. (Grube, 1976: 99, No. 58) / سه. حرف «میم» از کلمه «همیشه» در لوحه غرنوی از غزنه مورخ ۱ رمضان ۵۰۵ ق. (موزه بروکلین، شماره: ۸۳،۱۶۳) / چهار. حرف «میم» از کلمه «الملک» در کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق. (موزه متروپولیتن، شماره: ۴۰،۱۷۰،۹۳) / پنج. حرف «میم» از کلمه «فَسَيَكْفِيكُمْ» در تزیینات گچی قسمت غربی قوس محراب مسجد جامع نایین، قرن چهارم، پنجم ق. (MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive، شماره: IMG11240).

یکی دیگر از تزیینات محاجر که خاستگاه معنایی آن در حرف «میم» شکل گرفته، «دوشاخه بال‌دار» یا «سه‌شاخه» است. گمان می‌رود این نقشینه در پیوند با اندیشه‌های حروفی پدید آمده باشد که در حالت دوشاخه بال فرشته، و در حالت سه‌شاخه فوران آب از چشمه را بازمی‌نمایاند؛ چرا که در تحلیل‌های گرافولوژی، حروف روزنه‌دار در تناسب با اعضای چهره ارزیابی می‌شوند و روزنه حروف «a» و «o» نمادی از لب فرض می‌شود (McNichol, ۱۹۹۴: ۵۳; Hollander, ۲۰۰۴: ۹۷).

علاوه بر این، در رویکردهای حروفی، حرف میم نیز به فم یا دهان تشبیه شده است؛ چنان‌که شرح اصطلاح «عین میم خازن» از حلاج در کنار ابیاتی از خاقانی، رمز نقشینه بال یا فوران چشمه در حرف میم را می‌گشاید. اصطلاح حلاج چنین تشریح شده است که «عین میم خازن، عین ملک محیط [چشم فرشته محیط] است که فیض بخشد بریات [آفریدگان] را یا بصر ملک خازن [قالب فرشته نگهبان] است که در ملک تصرف کند به امر حق یا قلب یا روح مالک در عالم جسد یا لب و دندان مصطفی (ص) یا نقطه دایره کون [کنایه از پیامبر اسلام و حقیقت انسان کامل]» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۵۸؛ حلاج، ۱۳۸۶: ۱۲۳).

این شرح، «فرشته» و «لب و دندان مصطفی» را تا حدودی به یکدیگر می‌پیوندد که قصیده‌ای از خاقانی فهم آن را کامل‌تر می‌گرداند. در قصیده «تحفه الحرمین و تفاحه الثقلین» که در محضر کعبه معظمه انشا شده است (خاقانی شروانی، ۱۳۶۸: ۳۶۸)، دهانه میم به چاه زمزم تشبیه شده است: زمزم آنک چون دهانی آب حیوان در گلو / و آن دهان را میم لب چون سین دندان آمده (خاقانی شروانی، ۱۳۶۸: ۳۷۰).

در این تشبیه، شباهت دهان میم محمد به زمزم از اهمیت زیادی برخوردار است. برای تأکید به این تشابه، بهتر است دوباره پدیدآمدن این چاه را به خاطر آورید. ابن عباس آیه ۱۲۸ سوره بقره را بدین‌گونه تفسیر می‌کند که هاجر به

نقشینه‌های تزیینی که با رویکرد کمال‌گرا طراحی شده‌اند، بیشتر با فرم حروف «میم» و «قاف» موقوفه (= مق) در ارتباط است.

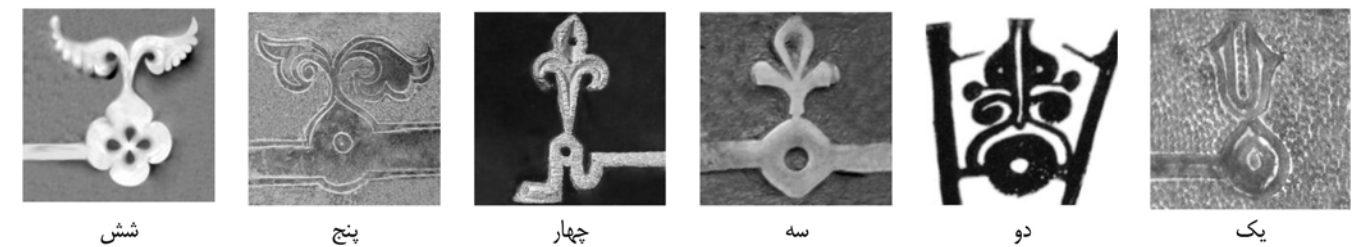
حرف «میم»

دو نقشینه تزیینی را به احتمال زیاد باید از آن حرف «میم» دانست؛ صلیب (خانه‌های چهار و پنج در جدول ۲؛ خانه شش در جدول ۳) و دوشاخه بال‌دار یا سه‌شاخه (جدول ۳).

تزیین صلیب‌شکل در روزنه «میم»، از مربع فرضی خبر می‌دهد که از تحلیل پاره‌خط حرف «میم» در خط کوفی ابتدایی به دست می‌آید؛ مربعی که یک رأس آن روی کرسی محوری و رأس دیگر آن روی مرز منطقه میانی-بالایی می‌نشیند (خانه ۱ در جدول ۱).

از ترسیم قطرهای این مربع، نقش صلیب جلوه می‌نماید که محور عمودی آن نقطه‌ای از «الف» را به یاد می‌آورد. از منظر گرافولوژی، محور عمودی صلیب همان مفهوم مکان است که در برخورد با محور افقی که عنصر زمان را معنی می‌دهد، ذهن را به نقطه‌ای خاص در مکان و زمان رهنمون می‌کند. به همین دلیل، اصلی‌ترین رمز صلیب را «انسان کامل» می‌دانند؛ به‌گونه‌ای که محور عمودی مراتب وجود و محور افقی مرتبت خاصی از وجود را می‌شناسد که تلاقی آن‌ها، اجتماع تمامی مراتب وجود و بسط در دو محور عرضی و طولی را می‌رساند (گنون، ۱۳۷۴: ۵۹). آنچه فهم رمزگشایی نقش صلیب و ارتباط آن با حرف «میم» را آشکار می‌کند، در نخستین تفاسیر حروف مقطعه از نخستین آیه سوره بقره نهفته است. در تفسیر آیه «الم» (قرآن، بقره: ۱) همواره بر تفسیر ابن عباس استناد شده که گوید: «الف، الله بود و لام، جبرئیل و میم، محمد» (تستری، ۱۴۲۳: ۲۵؛ عین‌القضاه، ۱۳۶۲: ۲۹۱)؛ بنابراین، حرف «میم» صلیب‌نشان در خط کوفی مفهوم نمادین «انسان کامل» (حضرت محمد (ص)) را به تصویر می‌کشد.

جدول ۳. محاجر تزیینی در حرف «میم»



شش

پنج

چهار

سه

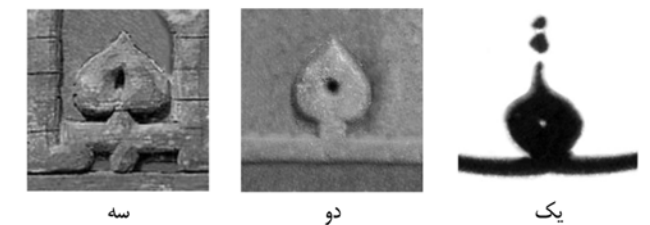
دو

یک

یک. حرف «میم» از کلمه «سلامه» روی کاسهٔ برنزی غزنویان، قرن پنجم ق. (Bonhams, Islamic and Indian Art, 5 Apr 2011, Lot 77) / دو. حرف «میم» از کلمهٔ «الملک» روی کاسهٔ سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزهٔ متروپولیتن، شماره: ۳۸،۴۰،۱۱۸) / سه. حرف «میم» از کلمهٔ «الملک» روی جعبهٔ برنزی از جزیرهٔ میانرودان) احتمالاً در قرن ششم ق (Christies, Art of the Aslamic and Andian worlds, 13 April 2010, Sale 7843: Lot 3) / چهار. حرف «میم» از کلمهٔ «الرحیم» در لوح چوبی از شرق ایران مورخ محرم ۵۰۳ ق (مجموعهٔ دیوبند، شماره: ۱۱/۱۹۷۷) / پنج. حرف «میم» از کلمهٔ «محمد» روی بخوردان برنزی از ایران مورخ ۵۷۷ ق (متروپولیتن، شماره: ۵۶، ۵۱) / شش. حرف «میم» از کلمهٔ «من» در تزیینات گچی داخل مسجد جامع نایین از قرن چهارم، پنجم ق (MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive، شماره: 139190).

فاصلهٔ آن از سقف آسمان، تنها به اندازه قامت یک مرد است (یاقوت حموی، ۱۳۸۰: ۲۱). علاوه بر این، در عرف عرفا، کوه قاف منزلگاه سیمرغ، پرنده‌ای نمادین است که مفهوم «انسان کامل» را در بردارد (سجادی، ۱۳۷۳: ۱۰۳۰). به همین دلیل، فاصلهٔ کوه قاف را تا آسمان یک قامت می‌دانند؛ جایی که عارف، سیر و سلوکش را می‌آغازد تا در سایهٔ قاف (در زیر تاج صوفی) در طلب رأس الخط «الف»، مراتب کمال را ببیند. گفتنی است که این نقشینهٔ تزیینی در محاجر دیگر نیز دیده می‌شود (خانهٔ یک در جدول ۲)، اما تشبیهات حروفی تأیید می‌کند که این نقشینه از حرف «قاف» برخاسته است؛ چنان که حلاج پس از تبیین اسرار «میم»، برداشت بینندهٔ نااهل را از آن غیرحقیقی می‌داند و اصل (قدم) آن را از ترس کرکس‌صفتان پوشیده زیر قاف؛ «... در حق بینندهٔ ناوک‌انداز آن «قاف قوسین» و شاه‌سوار میدان کونین زنجیرکش مه‌اد ملکوت و جاسوس شهرستان جبروت، آنک قدمش از قدم قام قاف را تاج مغفالتباس صفاتی است...» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۴۶۷).

جدول ۴. محاجر تزیینی در حرف «قاف»



سه

دو

یک

یک. حرف «قاف» از کلمه «العقل» روی بشقاب سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره ۶۷۱۷۲.۲) / دو. حرف «قاف» از کلمه «بالقسط» روی سنگ قبر غزنوی از قرن پنجم، ششم ق (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012, Lot 88) / سه. حرف «قاف» از کلمه «الْوُثْقَى» در لوح چوبی از مصر در قرن چهارم ق (موزهٔ متروپولیتن، شماره: ۳۰،۱۱۲.۲).

دنبال آب برای رفع تشنگی فرزندش، مسیر میان دو کوه صفا و مروه را چندین بار به‌سوی سراب طی کرد تا اینکه بار هفتم از فراز کوه صفا سر کشید تا ببیند پسرش در چه حال است. در این هنگام، جبرئیل برای هاجر آشکار شد و در محل چاه زمزم، پای به زمین کوبید و همان جا آب بر روی زمین روان شد (ارزقی، ۱۳۶۸: ۴۵).

حضور جبرئیل در این واقعه و به‌غلیان در آمدن چاه زمزم، شباهت عجیبی به امر وحی دارد. همان‌طور که جبرئیل، واسطه‌ای قرار می‌گیرد تا از زمین خشک آب بجوشد، به‌واسطهٔ انتقال پیام وحی به پیامبر آبی، دهان او را به جاری ساختن آیات الهی می‌گشاید. پس می‌توان گفت تزییناتی که به‌صورت دوشاخهٔ متقارن (خانه‌های یک، دو، پنج و شش در جدول ۳) و گاهی هم سه‌شاخه (خانه‌های سه و چهار در جدول ۳) در بالای سر «میم» تا رأس الخط کشیده شده، امکان دارد هم از بال‌های جبرئیل و هم از جوشش چشمه حکایت داشته باشد.

حرف «قاف»

«قاف» موقوفه (= مق) خاستگاه نقشینهٔ «تاج صوفی» است. بعد کمال‌گرایی را که در پدیدارشدن این نقشینه نقش دارد، هم از نظر گرافولوژی و هم از نظر اندیشه‌های حروفی می‌توان پی گرفت. از نظر گرافولوژی، اگر پاره‌خط فرضی حرف قاف در کوفی ابتدایی ترسیم شود، فرم نوک‌تیزی (خانهٔ دو در جدول ۱) در طول مسیر رخ می‌نماید که محور عمودی نوشتار را برجسته می‌سازد. این ویژگی به همراه نخستین تفاسیر از آیهٔ اول سورهٔ «ق» به‌عنوان کوه قاف (تستری، ۱۴۲۳: ۱۵۱؛ ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۷: ۱۷۴۴) زمینه را فراهم می‌کند تا پیدایش نقشینهٔ تاج صوفی برای نمایش مفهوم کمال در حرف قاف مشخص شود. کوه قاف در معجم‌البلدان، دیواری از یاقوت سبزمقام به‌گرد جهان توصیف می‌شود که

رویکرد وحدت‌گرا در طراحی تزیینات محاجر

همان‌طور که اصل مناطق در گرافولوژی با در نظر گرفتن محور عمودی نوشتار از ادراک مکان خبر می‌دهد، اصل جهت با در نظر گرفتن محور افقی نوشتار، برای ارزیابی درک زمان به کار می‌آید و حرف «I» همواره زمان حال را تداعی می‌کند (Pulver, 1994: 22).

نمادگرایی الفات نوشتار به عنوان زمان حال، در اندیشه‌های حروفی نیز با صفت وحدانیت حرف «الف» ارتباط دارد. این رابطه را گفتاری از بایزید درباره رسیدن به وحدت، در اختیار ما می‌نهد: «... خطی به دایره حداث در کش، دردم وقتی مُسرمد در لامکان بی‌تخیل جهات حق را به صد هزار صفات ببینی» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

«وقت مسرمد» یعنی حالی که تغییر نکند (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۶۱۹). شبلی نیز درباره این وقت به مریدانش می‌گوید: «شما تا اوقات شما منقطع است و وقت من هیچ طرف ندارد» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۵۱). پس دو ویژگی وحدانیت نهفته در این وقت، غیرمنقطع بودن یا تداوم و بی‌جهت بودن است که حرف «الف» چه از نظر بصری و چه از نظر گرافولوژی این خصوصیات را بازمی‌تاباند. به عبارتی دیگر، «الف» را هم با یک حرکت می‌نویسند (تداوم) و هم بدون اینکه حرکت قلم به چپ و راست بگراید (بی‌جهت).

اما در میان محاجر، سه حرف «لا»، «عین» و «ها»، نه تنها اندیشه را از بی‌جهتی و بی‌گسیختگی «الف» وحدت می‌گیرانند، بلکه ساختار و فرم این محاجر، دوگانگی را به ذهن می‌افکند؛ چنان‌که الفات دوگانه در ساختار حرف «لا»، گسیختگی ساختار حرف «عین» و مخدوش شدن (دو بخش شدن) فرم روزنه حرف «ها» مفهوم دوگانگی را می‌رسانند (ردیف دوم در جدول ۱).

چگونگی درک تاریخی این دوگانگی را در این سه حرف، گفتار شورانگیزی از حلاج روشن‌تر می‌سازد که بدین شرح است: «نیم یا توئی؟ حاشا از اثبات دوئی! هویت تو در لائیت ماست. کلی به کلی ملتبس است از وجهین. ذات تو از ذات ما کجاست چون تو را بینم؟ ذات من منفرد شد جایی که من نیستم. کجا طلب کنم آنچه پنهان کردم؟ در ناظر قلب یا در ناظر عین؟ میان ما آئیت منازعت می‌کند، به آئیت خویش که آئیت ما بردار!» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۴۲۱). گفتنی است در اندیشه‌های حروفی، معمولاً حرف «ها» نمادی از هویت، حرف «لا» نمادی از «لا اله الا الله» و حرف «عین» نمادی از چشم است.

از نظر گرافولوژی نیز نشانه‌هایی همچون تکرار یک حرکت (مثل دو الف در حرف لا)، از هم‌گسیختگی حروف (مثل حرف عین) و مخدوش شدن محاجر حروف (مثل حرف‌ها) در کوفی ساده این تصور را برمی‌انگیزند که نویسنده دست‌نوشته دچار دودلی، اضطراب و نامطمئن بودن است (Nezos, 1989: 157; McNichol, 1994: 250; Pulver, 1994: 313-314). اما

ساختار دوگانه این حروف در کوفی تزیینی، بدان‌سان با افزودن تزیینات سازمان یافته که کل منسجمی را می‌نماید و رویکرد وحدت‌گرای نویسنده را در رسیدن به وحدت آرمانی «الف» نشان دهد.

با این اوصاف، محاجر حروف «لا»، «عین» و «ها» در کوفی تزیینی را به احتمال زیاد با رویکرد وحدت‌گرا می‌آراستند که در پیوند با اندیشه‌های حروفی، می‌توان هر یک از این محاجر تزیینی را «موصوف به صفت وحدت الف» پنداشت. همچنین بر مبنای تشبیهات حروفی، امکان دارد نقشینه‌هایی همچون «خریطه» و «نهنگ» در حرف «لا»، نقشینه «قلب» در حرف «عین» و نقشینه‌های «زللی»، «سرمدی»، «ملتبس» و «آینه‌ای» در حرف «ها» از این رویکرد نشئت گرفته باشد.

حرف «لا»

از همان ابتدای پیدایش الفبای عربی، لام الف (=لا) یک حرف به حساب می‌آمده که بین ها و یا قرار می‌گیرد. در واقع این حرف، الف ساکنی است که با همزه فرق دارد. چون ابتدا به ساکن در آغاز واژه‌های زبان عربی امکان‌پذیر نیست، برای تلفظ این حرف در میان الفبا، باید حرفی پیش از آن واقع شود. پس طبیعی است که از ترکیب لام الف حرف «لا» به وجود آید (جعفری، ۱۳۶۵: ۶۶).

این تحولات زبانی، در نخستین نمونه‌های بصری حرف «لا» نیز تأثیر می‌گذارد؛ چنانچه پاره‌خط فرضی برای نوشتن حرف «لا» در کوفی ابتدایی، به شکل مستطیلی عمودی و بدون ضلع بالایی باشد، نقطه آغاز و پایان این پاره‌خط در روی رأس الخط، به ترتیب گوشه سمت راست و چپ مستطیل است. اما نوشتن حرف «لا» در کوفی ابتدایی، از سمت چپ رأس الخط آغاز و در سمت راست آن به پایان می‌رسد (خانه سه در جدول ۱). این جابه‌جایی، علاوه بر اینکه دو جزو الفمانند یا به تعبیری دیگر دو وقت در حرف «لا» را به هم می‌پیوندد، تصور ذهنی و نمود عینی این حرف را به گونه‌ای در هم می‌آمیزد که با پایان یافتن فرم بصری، آغاز نمونه ذهنی آن یادآور می‌شود. در نتیجه، چرخه‌ای بی‌انتهای درک ساختار حرف «لا» می‌اندازد، آن‌سان که مفهوم وحدت زمان به ذهن خطور می‌کند.

حرف «لا» در صورت وحدت‌یافته‌اش (خانه سه در جدول ۱)، روزنه‌ای دارد که متداول‌ترین شکل آن مثلث است. از این رو، آن را «لا»ی مثلثه یا «لا»ی محققه می‌نامند (ناجی، ۱۹۷۴: ۱۲۰) (خانه یک در جدول ۵). در اندیشه‌های حروفی درباره وحدت، گاهی این روزنه را به‌عنوان خریطه (کیسه اسرار) به کار برده‌اند؛ مثلاً در بیان شناخت نادرست از توحید بیان می‌شود: «... که نازک‌دلان عشق حرف «قل هو الله» غلط کرده‌اند و از جعبه «لا» تیر «لا الله» خورده‌اند... سرای نادرات عصر از خریطه امر باز ده که در میدان فنا خورشید جلال ربوبیت را بی‌سرمایه عبودیت در منزل «الفقر فخری» از

نگهداری می‌شود.

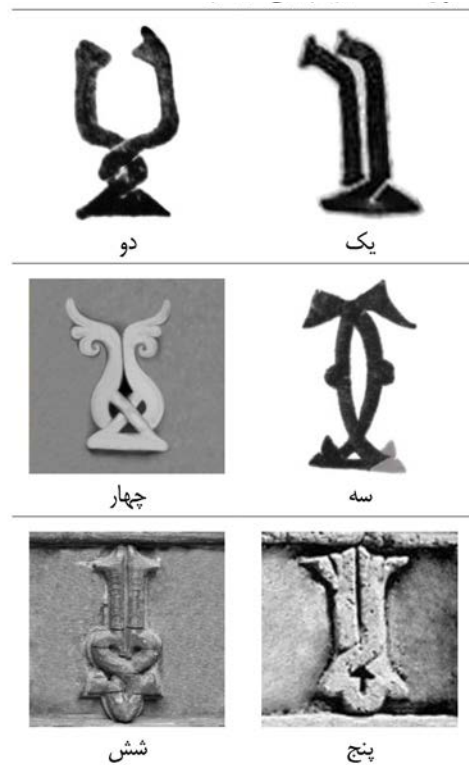
ارتباط این تعبیر با تحولات بصری خط در نمونه‌هایی که تزئین گره در بالای روزنه مثلث شکل حرف «لا» افزوده شده است، بیشتر تأیید می‌شود. در این مرحله، بر کیسه اسرار (=خریطه) حرف «لا»، گره‌ای تزئینی زده شده تا از طرفی رموز را از نااهلان مخفی نگاه دارد و از طرف دیگر، لذت گره‌گشایی را بر عاشقان ارزانی دارد (خانه دو در جدول ۵). تأیید دیگری که بر تعبیر حروفی می‌توان نهاد، تحلیل فرم محاجر در گرافولوژی است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، حرف «a» و «o» را در گرافولوژی، نمادی از دهان می‌پندارند. بنابراین زمانی که روزنه این حروف باز بماند، آن را نشانه‌ای از بی‌توجهی شخصیت نوشته در سخن گفتن و رازداری در نظر می‌گیرند (Hollander, 2004: 297؛ McNichol, 1994: 245؛ Sara, 1969: 118).

نقشینه دیگری که با رویکرد وحدت‌گرا به روزنه حرف «لا» افزوده شده، «نهنگ» است (ردیف دوم در جدول ۵). چنین به نظر می‌رسد که این نوع «لا»، تصویر نمادینی از آیه ۸۷ سوره الانبیا باشد که به داستان یونس (ع) در شکم نهنگ اشاره دارد. شرح مختصری از این داستان، رمز این نقشینه را در بازنمایی وحدت می‌گشاید. پس از اینکه قوم یونس دین خدا را نپذیرفتند، یونس آن‌ها را ترک کرد. به دعای او، عذابی بر آن قوم نازل شد تا اینکه برای رهایی از این عذاب، جملگی به خدا ایمان آوردند. سپس از پی یونس رفتند تا رسم دین از او بیاموزند، اما یونس از آن‌ها بگریخت و سوار کشتی شد. در میان دریا، خدا وحی کرد نهنگی به نام «نون» به کشتی زند و یونس را اندر شکم خود زندانی کند. پس سواران قرعه بینداختند تا کسی را برای نهنگ طعمه قرار دهند. چند بار قرعه به نام یونس افتاد؛ از این رو، او را به دهان نهنگ انداختند. در آنجا یونس به اشتباه خود پی برد و ندای «لا اله الا الله» سر داد (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۳: ۶۹۰-۶۸۷) تا خدا او را بخشید.

این داستان می‌گوید که هر لحظه امکان دارد کفر و ایمان جای هم را بگیرند و تنها کسی که حقیقت توحید را که در خریطه «لا» نهفته، درک کرده باشد، رویارو تواند ایستاد. از همین رو بایزید می‌گوید: «از دریای مسرمد صفات به غریب دریده‌جان آب وحدت چه پیمایی [اندازه می‌گیری]؟ درانداز در بحر طوفان کفر و ایمان تا نهنگ قهر از رسوم شکم سیر کند» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۰۴).

نوع دیگری از تزئینات حرف «لا»، سه‌لبی شدن روزنه آن است (ردیف سوم در جدول ۵) که به احتمال زیاد با کم‌رنگ کردن دوگانگی، مفهوم وحدت را برجسته می‌نماید؛ چون در اندیشه‌های حروفی دوگانگی غیریت، ضدیت و قسمت را به یاد می‌آورد (دیلمی، ۱۳۹۰: ۶۷). این نوع تزئین در حرف «عین» نیز رواج دارد که خاستگاه آن را در تشبیهات حروفی بیشتر در تفاسیر حرف «عین» می‌توان جست.

جدول ۵. محاجر تزئینی در حرف «لا»



یک. حرف «لا» از کلمه «الاحساب» روی بشقاب سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (Sotheby's, Sale L02220, April 2, 2002, Lot 75 / دو. حرف «لا» از کلمه «الاحصاب» وی تنگ سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۳۴۶) / سه. حرف «لا» روی قسمتی از یک کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۵۶۱۱۷۰۴۰) / چهار. حرف «لا» از کلمه «إلا» در تزئینات گچی داخل مسجد جامع نایب از قرن چهارم، پنجم ق (MIT Libraries, Aga Khan Visu-) / پنج. حرف «لا» از کلمه «الآخرین» در لوح گچی نیشابوری از قرن چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۳۷۰۴۰۴۱) / شش. حرف «لا» از حرف «لا» در لوح چوبی مراکشی یا اسپانیایی از قرن پنجم یا ششم ق (موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: D ۲۷۸-۱۹۰۷).

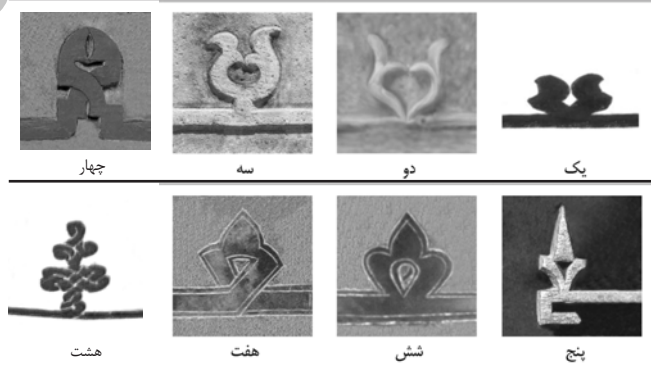
دست‌تنگی معرفت جبه [آروشنایی] ندادند» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۳۸).

این عبارت به همراه گفتار دیگری از شبلی درباره وحدت که می‌گوید: «ذکر قدیم سلسله صفا وحدت است... پریدگان مرغ عناصر [کنایه از سیر در عوالم برتر] با صرصر عدم نپرند و ازین جهان مخائیل [نشانه‌ها] درنوردند. از خریطه «لا» و هو» درج حرف بیندازند» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۷۸)، نشان می‌دهد که درک معانی حرف «لا» به‌عنوان نمادی از لا اله الا الله و «ها» در کلمه «هو» به‌عنوان نمادی از هویت حق جایگاه مهمی در رسیدن به وحدت به شمار می‌آید؛ معنی‌هایی که به‌صورت نمادین در خریطه حرف «لا» و «هو»

حرف «عین»

در خط کوفی ابتدایی، هنگامی که حرف «عین» در میان (=ع) یا آخر واژه واقع می‌شود (=ع)، ساختار متفاوتی می‌پذیرد. این ساختار که از دو حرکت قلم تشکیل می‌شود، هم شکل حرف و هم تداوم مسیر نوشتن را دوپاره می‌کند (خانه چهار در جدول ۱). همان‌طور که از نظر بصری این دوپارگی در تضاد با یگانگی الف است، از نظر گرافولوژی و از نظر اندیشه‌های حروفی نیز به ترتیب در مقابل تداوم و صفت توحید قرار می‌گیرد. تداوم در گرافولوژی، نشانه‌ای از هماهنگی تفکر و عمل نویسنده است (Nezos, 1989: 36).

افزون بر این، فرمی که این تداوم را به‌خصوص در ارکان مجزای مفردات (مثل دو رکن حرف عین) شکل داده است، برای تحلیل کیفیت ارتباط بین ویژگی‌های درونی نویسنده با اعمال بیرونی‌اش به‌کار می‌برند (Pulver, 1994: 128). از طرف دیگر، در اندیشه‌های حروفی، حرف «عین» را نمادی از چشم می‌پندارند که دو حالت دارد: «عین تفرقه» و «عین جمع». «عین تفرقه» را در پیوند با نشانه‌های گرافولوژی می‌توان حالتی دانست که دوپارگی در ساختار حرف «عین» در کوفی ابتدایی اتفاق افتاده است (خانه چهار در جدول ۱). در نتیجه، شخصیت نامتعادل نویسنده را تداعی می‌کند.

جدول ۶. محاجر تزئینی در حرف «عین»

یک. حرف «عین» از کلمه «بالعطیه» روی کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (مجموعه دیوید، شماره: ۲۲/۱۹۷۴) / دو. حرف «عین» از کلمه «سعاده» در لوح گچی از خراسان در قرن چهارم، پنجم ق (Christie's, Indian and Islamic Works of Art including Property from the Hivn-) di Voilmoeller and Theodor Sehmer Collections, 30 April 2004, Sale 9835, Lot 61) / سه - حرف «عین» از کلمه «العز» در لوح آهنی سلجوقی از ایران احتمالاً قرن ششم ق. (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Apr 2007: Auction). / چهار - حرف «عین» از کلمه «نغمته» روی تیر چوبی اموی از سوریه یا مصر در قرن سوم یا چهارم ق. (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012, Lot 88) / پنج - حرف «عین» از کلمه «بلع» در لوح چوبی از شرق ایران مورخ محرم ۵۰۳ ق. (مجموعه دیوید، شماره: ۱۱/۱۹۷۷) / شش و هفت - حرف «عین» از کلمه «العدل» و «العالم» روی بخوردان برنزی از ایران مورخ ۵۷۷ ق. (موزه متروپولیتن، شماره: ۵۶، ۵۱) / هشت - حرف «عین» از کلمه «العلم» روی کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق. (A collection of Iranian Islamic Art, 1977, No. 53-41).

جالب است که در اندیشه‌های حروفی، «عین تفرقه» برای شخصی مطرح می‌شود که با چشم سر در جست‌وجوی حقیقت توحید می‌کوشد. در عوض، «عین جمع» را که برای برخورداری از نشانه تداوم، می‌توان آن را به انواع تزئینی حرف «عین» (جدول ۶) نسبت داد، حالتی است که قلب عارف با نور حقیقت روشن می‌شود (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۲۶ و ۶۳). به‌علاوه، این عین را «عین‌الله» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۷۵)، یکی از اسماء توحید (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۶۲۷) و از صفات «الف» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۶۱) نیز دانسته‌اند. بنابراین، وابستگی نقشینه «قلب» با روزه حرف «عین» را تا حد زیادی می‌توان پذیرفت که در ادامه با استناد بر تشبیهات حروفی انواع این تزئین معرفی می‌شود.

در برخی از انواع تزئینی حرف «عین»، دو پاره این حرف به‌گونه‌ای در تعامل با یکدیگر طراحی شده که نقشینه قلب را می‌نمایند (ردیف اول در جدول ۶). براساس آنچه گفته شد و گفتاری از شبلی «من أشار الیه فهو عابد وثن» [او کسی که به سویش ایما کند پرستنده بت است] که چنین شرح شده: «ایما در توحید شرک است؛ زیرا که حدّ جهات است. در التباس حقّ است، چون از عین تفرقه به عین جمع است؛ ولی عند اللقاء و فیه غیب/ بایماء الجفون الی الجفون [پلک بر هم نهادن عارف در وقت لقاء و در عالم غیب]» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۵۶۱)، می‌توان گفت نقشینه قلب در این نوع «عین»، «چشم دل» ای منور به نور وحدت را به تصویر می‌کشد. جا دارد تحلیل گرافولوژی درباره روزه بسته حروف به‌عنوان نشانه‌ای از رازداری را به یاد آورد.

نقشینه «قلب سه‌لبی» در انواع دیگری از محاجر تزئینی حرف «عین» طراحی شده است (ردیف دوم در جدول ۶). از نظر بصری گویا است که این نقشینه را پس از نقشینه قلب آراسته‌اند. از نظر معنایی نیز نقشینه قلب سه‌لبی را باید پسین در نظر گرفت؛ چون به قول حلاج «هیچ‌کس حق را نپرستید به چیزی عزیزتر از محبت حق» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۳۳۶) یا به تعبیری دیگر، «چشم دل» با محبت روشن باقی می‌ماند؛ محبتی که مُحب و محبوب را به هم می‌پیوندد و آن را سه معنی از صورت «الف» می‌دانند. به طریقی که «الف» یعنی دوست داشت و آن محب است، «الف» و آن محبوب و «الف» که فعل خدا، محبت است (دبلمی، ۱۳۹۰: ۶۷). بدین ترتیب، اندیشه‌های حروفی تا حدودی امکان می‌دهد که زبان بصری تزئینات حرف «عین» را رد یافت و نگاه وحدت‌گرا را از نقشینه «قلب» و «قلب سه‌لبی» نتیجه گرفت.

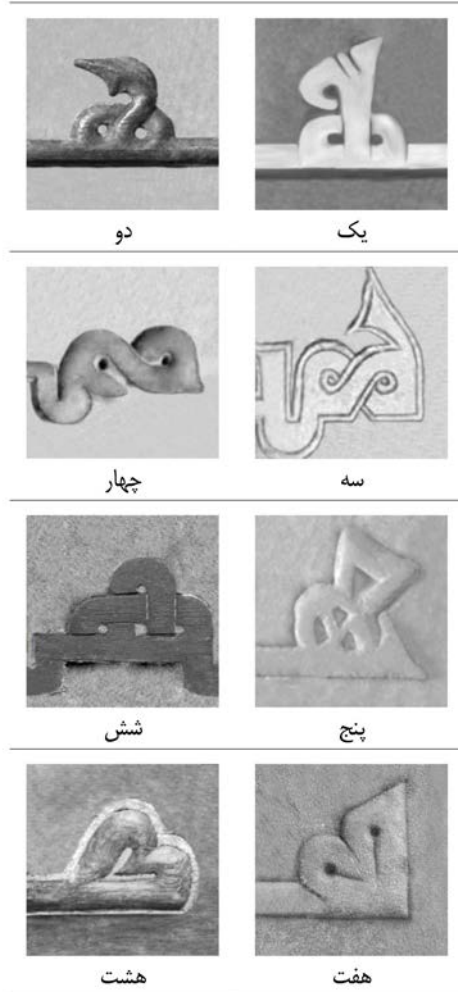
حرف «ها»

حرف «ها»ی عین‌الهر (ناجی، ۱۹۷۴: ۱۲۰) را در خط کوفی ابتدایی، از کرسی میانی نوشته می‌آغازند، سپس با ترسیم یک مربع با رئوس مماس بر کرسی محوری و میانی، به

نقطه آغاز می‌رسند. بدین‌سان یک روزنه شکل می‌گیرد، اما برای ادامه مسیر، دوباره از نقطه آغاز پاره‌خطی می‌کشند که این‌بار از مرکز این روزنه می‌گذرد (خانه پنج در جدول ۱). این حرکت دوباره، دوگانگی را در ساختار و فرم این حرف دوچندان کرده است که در گرافولوژی نیز از نشانه‌های منفی در ارزیابی راستگویی شخصیت نویسنده به‌شمار می‌آید. بدین‌گونه که با مخدوش شدن فرم روزنه در منطقه میانی به‌عنوان منطقه احساس، نشانه‌های از دروغ، دوتاشدن گفته‌ها و سردرگمی به ذهن متبادر می‌شود (Hartford, 1973, 52; Pulver, 1994, 305; McNichol, 1991, 232). از نظر ساختار نیز حرکتی که دوبار از آغاز رسم می‌شود، اصلاح نوشتار را تداعی می‌کند که احساس دودلی و بی‌ثباتی را برمی‌انگیزد (Pulver, 1994, 309; Nezos, 1989, 157-158). بنابراین، گمان می‌رود انواع تزئینات در حرف «ها» با رویکرد وحدت‌گرا برای از بین بردن دوگانگی‌ها طراحی شده باشد. به‌ویژه اینکه در اندیشه‌های حروفی، حرف «ها» نمادی از «هویت حق» است (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴، ۶۲) که بنا بر حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربه» (بحار الانوار، ۱۴۰۴، ج ۲، ۳۲)، انسان با شناخت خود، هویت او را هم می‌تواند بشناسد. در نتیجه تشبیهات حروفی همواره بر مبنای فرم و ساختار دوگانه حرف «ها» مفهوم وحدت را ابراز می‌کنند؛ وحدتی که در گذشتن از «انانیت» حادث و رسیدن به «هویت» قدیم نهفته است؛ چنان‌که حلاج می‌گوید: «ای آنکه تو منی و من تو و فرقی میان انیت من و هویت تو جز در حدوث و قدم نیست» (حلاج، ۱۳۸۶: ۲۲۳). به‌منظور روشن شدن بسیاری از زوایای پنهان تشبیهات حروفی درباره حرف «ها»، کوتاه سخن آنکه قدیم را به وجود خدای عالم گفته‌اند که اول ندارد و در مقابل وجود عالم موجودات را حادث می‌نامند (نسفی، ۱۳۸۶: ۱۰۲-۱۰۱).

این ویژگی قدیم‌بودن یا اول‌نداشتن، بیشترین تأثیر را بر طراحی انواع تزئینی حرف «ها» گذاشته است؛ به‌گونه‌ای که آغاز مشخصی برای نوشتار آن‌ها نمی‌توان تصور کرد. پس امکان دارد بی‌جهت شدن ساختار حرف «ها» در انواع تزئینی آن با تشبیهات حروفی در ارتباط باشد. به هر حال، ترکیبات وصفی دیگر در تشبیهات حروفی، نظیر «هوای هویت» و «آینه هویت» در کنار «های هویت» و تناسب آن‌ها با فرم تزئینی حرف «ها»، احتمال این رابطه را افزایش می‌دهد. در این میان، ترکیب «هوای هویت»، بیشتر ویژگی‌های مکانی و زمانی، و «آینه هویت» و در کنار آن اصطلاح «التباس» بیشتر ویژگی‌های رسیدن به مقام وحدت را در بر دارد. در نتیجه، شایسته است با استناد به تشبیهات حروفی نام «زلی» و «سرمدی» را برای نمونه‌های تزئینی‌ای برگزید که از نظر فرمی، به‌ترتیب با توصیفات مطرح‌شده درباره مکان و زمان هماهنگ است. علاوه بر این، نمونه‌های دیگر را که با توصیفات مقام وحدت همخوانی دارند، شاید بتوان «آینه‌ای» و «ملتبس» نامید.

جدول ۷. محاجر تزئینی در حرف «ها»



یک. حرف «ها» از کلمه «فَسَيَكْفِيكُمْ» در تزئینات گچی قسمت غربی قوس محراب مسجد جامع نایین، قرن چهارم، پنجم ق (IMG11240 / chive، شماره: 11240) / دو. حرف «ها» از کلمه «جَنُوبِهِمْ» در لوح چوبی مراکشی از قرن ششم ق (مجموعه دیوید، شماره: ۱۹۷۷ / ۱۱) / سه. حرف «ها» از کلمه «هذه» در لوح آهنی سلجوقی از ایران احتمالاً قرن ششم ق (Christies, 15 Oct 2002, Sale 6628, Lot 28) / چهار. حرف «ها» از کلمه «هو» در محراب سنگی ایلخانی از ایران احتمالاً قرن هشتم ق (Christies, 5 Oct 2010, Sale 7871, Lot 118) / پنج. حرف «ها» از کلمه «هُوَ» از سنگ قبر مصری در قرن چهارم ق (موزه فریر، شماره: ۱۹۹۳، ۸) / شش. حرف «ها» از کلمه «يُهدِيكَ» روی تیر چوبی اموی از سوریه یا مصر در قرن سوم یا چهارم ق (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012: Lot 88) / هفت. حرف «ها» از کلمه «هُوَ» روی سنگ قبر غزنوی از قرن پنجم، ششم ق (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012: Lot 88) / هشت. حرف «ها» از کلمه «هو» در لوح چوبی مراکشی یا اسپانیایی از قرن پنجم یا ششم ق (موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: ۱۹۰۷-D ۳۷۸).

تعبیر شده است: «... اگر در این پرده بگذری، به زمین... لاشَرْقِيَّةَ وَ لاَغْرَبِيَّةَ ... از هوای هویت سایه عنقا قدم بینی. اگر از آفتاب تجلی وحدت در آن سایه گریزی... از حجاب جاوید بیرون نیایی. ای سیمرغ وحدت سرای! در آتش هوای کبریا چون پری...» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۲۹).

بدین شکل، بایزید بی‌زمانی وحدت را در قالب نور جاودان مطرح می‌کند که مثل نور زمین جهتی را سایه نمی‌اندازد و جهتی را آفتاب برتاباند. البته به ویژگی‌های مکانی نیز اشاره دارد، مثلاً پاره‌خط میانی حرف «ها» را به سایه عنقای قدم تشبیه کرده که اگر سالک به آن پناه برد، هیچ‌گاه وحدت را درک نخواهد کرد. در نهایت، به سیمرغ وحدت سرای گوشزد می‌کند که سایه را باید رها کرد تا در آتش هوای کبریا یا نور جاودان و به تعبیری دیگر، روزنه حرف «ها»، وحدت را بتوان فهمید. بنابراین، چنین می‌نماید که این نوع حرف «ها» (ردیف دوم در جدول ۷)، برای نمایش وحدت زمان به صورت گره‌ای بی‌نهایت طراحی شده است. ضمن اینکه از بین رفتن پاره‌خط میانی، بیرون راندن هر نوع سایه‌ای را از این بی‌زمانی نشان می‌دهد. با این تحلیل، رویکرد وحدت‌گرا در طراحی حرف «ها» ممکن، و نام «سرمدی» برای آن سازگار به نظر می‌رسد.

تلفیق دو روزنه حرف «ها»، تدبیر دیگری است که با رویکرد وحدت‌گرا برای پوشاندن دوگانگی اندیشیده‌اند (ردیف سوم در جدول ۷). در این نمونه تزئینی، دو روزنه حرف «ها» را جدا از هم پنداشته و آن‌ها را مانند دو حلقه به هم بافته

گونه‌ای از حرف «ها» را بدان‌سان آراسته‌اند که گویی فضای مکانی «هوای هویت» را به تصویر می‌کشد (ردیف اول در جدول ۷). در این نمونه‌ها، پاره‌خط میانی روزنه حرف «ها»، به طریقی نمایانده شده است که انگار قرار گرفتن آن در پیش‌زمینه روزنه، حجابی برای دیده حقیقت‌بین ایجاد کرده تا روزنه «ها» دو قسمتی به نظر رسد. این تصویرسازی، بخشی از گفته حلاج «هویت تو در لائیت ماست» را به یاد می‌آورد که در آغاز این میحث بدان اشاره شد. شباهت این نوع «ها»ی تزئینی به موقعیت مکانی «هوای هویت»، در تجربه‌های دیگری از سیر و سلوک عرفا نیز دیده می‌شود. بایزید داستان می‌پردازد که «... مرغی گشتم و اندر هوای هویت می‌پریدم تا بر میدان احدیت مشرف شدم و درخت ازلیت اندر آن دیدم. چون نگاه کردم، آن همه من بودم...» (هجویری غزنوی، ۱۳۷۸: ۳۰۶). حال که تشبیهات حروفی تا اندازه‌ای احتمال طراحی این نمونه تزئینی را با رویکرد وحدت‌گرا تأیید کرد، پیشنهاد نام «ازلی» پذیرفتنی‌تر است. نوع دیگری از حرف تزئینی «ها» را می‌توان با موقعیت زمانی «هوای هویت» شبیه دانست (ردیف دوم در جدول ۷). ساختار پاره‌خط در روزنه این حروف به گونه‌ای به هم پیوند خورده که چرخه‌ای بی‌نهایت را می‌نمایند؛ چرخه‌ای که جهت مسیر در ساختار آن مشخص نیست. این بی‌جهتی، اصطلاح «وقت سرمد» را تداعی می‌کند که پیش‌تر از آن سخن به میان آمد. افزون بر این، بی‌جهتی این وقت در گفتاری از بایزید با استناد بر بخشی از آیه ۳۵ سوره نور



نمودار ۱. نشانه‌های نمادین در زبان بصری محاجر کوفی تزئینی (مأخذ: نگارندگان)

شاید با ترکیب وصفی «آیینۀ هویت» در تشبیهات حروفی در ارتباط باشد. مقام وحدت را این گونه توصیف کرده‌اند: «... وجود هم‌رنگ وجود شد، عدم هم‌رنگ قدم. از حق مرآت قدس در عالم جان بی‌جان عاشق پیدا شد. عاشق در آیینۀ هویت افتاد. جمله آینه جانان دید؛ خود در میان جان جان دید...» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۹۰).

با این اوصاف، باز هم جایگاه محبت را در شکل قلبی این نقشینه می‌توان مهم دانست. گمان می‌رود این تفاسیر، برداشتی از آیه ۳۰ سوره روم باشد که در آن، پاکیزگی نفس در رویگردانی به دین خدا یا به تعبیر دیگر، رسیدن به وحدت در رویگردانی به فطرت خویش بیان می‌شود. پس امکان دارد تغییر ساختار حرف «ها» در این نوع تزیننی، با رویکرد وحدت‌گرا برای بازتاب آیینۀ ای یک قسمت از روزنه در قسمت دیگر صورت گرفته باشد. از این رو، چنانچه نام «آیینۀ ای» برای این نمونه «ها» گزیده شود، پیام این رویکرد را بهتر می‌رساند.

طراحی کرده‌اند. بر اساس تشبیهات حروفی که این دو روزنه را «انانیت» و «هویت» تعبیر می‌کنند، می‌توان گفت این نمونه تزیننی از حرف «ها»، مقام رسیدن به وحدت یا «التباس» را به تصویر می‌کشد؛ چنان‌که پیش از این، سخن حلاج بیان شد که در باب رسیدن به وحدت می‌گوید: «کلی به کلی ملتبس است از وجهین.» در واقع، این اندیشه با الهام از آیه ۹ سوره انعام شکل گرفته است که به ظهور پیامبر (ص) در پوشش بشری اشاره دارد. به‌ویژه در این «ها»ی تزیننی که دو حلقه درهم‌تنیده آن، چهار روزنه در محور افقی و عمودی نوشتار به وجود آورده است که کمال وحدت مکان و زمان در «میم» صلیب‌نشان را به خاطر می‌آورد. پس این نمونه «ها»ی تزیننی که به احتمال زیاد، مفهوم «التباس» یا «دیدن هویت او در هویت خویش» را به ذهن متبادر می‌کند، می‌توان «ملتبس» نامید. یکی دیگر از راه‌های ایجاد وحدت در حرف «ها» تقارن است (ردیف چهارم در جدول ۷). در این نوع تزیننی، دو قسمت روزنه حرف «ها» به‌صورت آیینۀ ای ترسیم شده است که

نتیجه

تزیننی در نظر گرفته شود، گویی تمام محاجر تزیننی با این رویکرد طراحی شده است؛ ولی اگر تشبیه‌ها و اندیشه‌های حروفی نیز به حساب آید، باید دو حرف «میم» و «قاف» را بیشتر از سایر محاجر تزیننی، خاستگاه این رویکرد دانست؛ زیرا در نخستین تفاسیر، حروف مقطعه این دو حرف به مفهوم «انسان کامل» اشاره دارد. به عبارتی، حرف «میم» را نمادی از محمد(ص) و حرف «قاف» را نمادی از کوه قاف تعبیر کرده‌اند که منزلگاه سیمرغ (نمادی از انسان کامل) است.

اما، تحولات فرمی این دو حرف بیشتر با تشبیهات حروفی همخوان است؛ تشبیهاتی که به‌صورت نمادین، حروف را اعضای چهره و جسم آدمی می‌پندارد. در بیشتر موارد، این تشبیهات نمادین با نشانه‌های گرافولوژی نیز برابری می‌کند. بدین ترتیب، تناسب میان حروف کوفی، نقشینه تزیننی، تفاسیر حروف یا نقوش، اندیشه‌ها و تشبیه‌های حروفی برآمده از آیات و درنهایت، نشانه‌های گرافولوژی، در نمودار ۱ ارائه شده است تا نشانه‌های نمادین که در حروف تزین شده با رویکرد کمال‌گرا به‌کار رفته، بهتر درک شود. در رویکرد وحدت‌گرا، حروف «لا»، «عین» و «ها»، نه تنها از نظر فرمی در کوفی ابتدایی دوگانگی را می‌رسانند، بلکه تشبیه‌ها و اندیشه‌های حروفی مفهوم دویی را در آن‌ها می‌افزاید. این حروف را چنین درک کرده‌اند: حرف «لا» برای نفی شریک برای خدا، حرف «عین» برای درک قلبی توحید با یگانه چشم دل نه با دو چشم سر، حرف «ها» برای درک «هویت» حق از راه «انانیت»؛ به‌طوری که این دو هویت جدا از هم پنداشته نشود. در این تشبیهات حروفی

تحلیل محاجر کوفی تزیننی بر اساس اصول گرافولوژی و تفاسیر تاریخی حروف چنین نشان می‌دهد که صورت بصری نوشتار تا حد زیادی متفاوت از تصویر درک می‌شود. چنانچه «حسن تشکیل» محاجر در کوفی ابتدایی به روش تحلیل «پاره‌خط» در گرافولوژی ارزیابی شود، دو ویژگی پنهان در ساختار حروف کوفی را برای تزین شدن می‌نمایاند که یکی به تعدد کرسی‌های نوشتار و دیگری به چگونگی گسترش حرف در طول کرسی وابسته است. این دو ویژگی، بنا بر دو اصل «مناطق» و «جهت»، به‌ترتیب مفهوم مکان و زمان را به ذهن می‌افکند. از طرف دیگر، این نمادگرایی از اندیشه‌ها و تشبیه‌های حروفی برخاسته از تفاسیر حروف مقطعه نیز برمی‌آید؛ به‌گونه‌ای که حرف «الف» را نمونه عالی «حسن تشکیل»، دارای برترین صفات، از جمله کمال و وحدت می‌پندارند که حروف دیگر همواره به این ویژگی‌های برتر گرایش دارند.

پس از مقایسه انواع تزیننی محاجر با نوع ساده آن‌ها در کوفی ابتدایی، می‌توان نتیجه گرفت که برخی از محاجر بدان‌سان تزین شده‌اند که تمایل به بالاترین مکان، یعنی رأس‌الخط را تداعی می‌کند و برخی دیگر برای ایجاد احساس یگانگی در طول مسیر آراسته شده‌اند. به عبارتی دیگر، تزینات محاجر کوفی، به‌احتمال زیاد، از دو رویکرد «کمال‌گرا» و «وحدت‌گرا» سرچشمه گرفته‌اند که چگونگی تحولات فرمی این نمونه‌های تزیننی را با تکیه بر اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی می‌توان فهمید. در رویکرد کمال‌گرا، اگر تنها ویژگی‌های فرمی محاجر

نمادینی خبر می‌دهد که در کتیبه‌های کوفی تزیینی نهفته است. برای درک و دریافت پیام‌های این زبان، باید تفاسیر تاریخی حروف مقطعه و اندیشه‌ها و تشبیه‌های برخاسته از آن را مناسب‌ترین گزینه دانست؛ زیرا گنجینه‌ای از مفاهیم نمادین حروف‌اند که درک تاریخی حروف را نشان می‌دهند. همچنین برای آگاهی از قاعده این زبان، می‌توان از اصول گرافولوژی بهره گرفت که نظامی از نشانه‌های فرمی و مفهومی است که درک بصری نوشتار را آسان می‌سازد.

هر بار با الهام از آیات قرآنی، راهی برای رهایی از دوگانگی مطرح شده که هم با ویژگی‌های فرمی این حروف و هم با نشانه‌های گرافولوژی سازگار است. نشانه‌های نمادین حروفی که با رویکرد وحدت‌گرا طراحی شده‌اند و نسبت آن‌ها را با اندیشه‌ها و تفاسیر حروف و نشانه‌های گرافولوژی مرتبط با تشبیهات حروفی را می‌توان در ردیف دوم نمودار ۱ مشاهده کرد. به‌طور کلی، می‌توان گفت محاجر کوفی تزیینی، از زبان

پی‌نوشت‌ها

۱۱. از نظر ابن‌مقله (۲۷۲-۳۲۸) قواعد خط به دو دسته «حسن تشکیل» و «حسن وضع» تقسیم می‌شوند. که «حسن تشکیل» درباره اصول و ارکان نوشتن حروف و اتصالات آن در کلمات است که شامل «نسبت، سطح، دور، قوت، ضعف، صعود مجازی نزول مجازی، صعود حقیقی، نزول حقیقی، ارسال، سواد و بیاض» می‌شود (فضائل، ۱۳۶۰: ۷۷).

12. Zone.

13. Direction.

۱۴. رویکرد نمادگرا به حروف و تشبیه آن به انسان، سرانجام در آرای حروفیه و نقطویه به اوج رسید.

۱۵. سهل ابن عبدالله تستری (متوفی ۲۸۳ ق.)، از شاگردان ذوالنون مصری و از بزرگان اهل تصوف و طریقت است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۸۵).

۱۶. خزاز، احمد بن عیسی، صوفی قرن سوم، مکنی به ابوسعید، او را «ماه صوفیان» (قمرالصوفیه) نامیده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۷: ۹۶۳۲).

۱۷. شاید بتوان گفت مفهوم «انسان کامل» قدمتی به اندازه تاریخ عرفان دارد، ولی ظاهراً نخستین کسی که این اصطلاح را به کار برده، ابن عربی است (حکمت، ۱۳۸۵: ۱۸).

۱۸. حسین بن منصور حلاج (متوفی ۳۰۷)، مکنی به ابوالغیث یا ابومغیث یا ابومعتب، از بزرگان عرفا و صوفیه است که با جنید بغدادی و بعضی اکابر صوفیه مصاحبت داشت (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۹۱۷۳).

۱۹. تفسیر ابن عباس، مجموعه اقوال تفسیری منسوب به عبدالله بن عباس، از صحابه پیامبر (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱: ۳۷۴).

۲۰. رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمِينَ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (قرآن، بقره: ۱۲۸) خداوند ما، بکن ما را از مسلمانان و از فرزندان ما گروهی پاکان تو را و بنمای ما را جایگاه حج ما و توبه ده بر ما که تویی توبه‌دهنده و بخشاینده (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۱: ۱۰۲).

۲۱. سراج شیرازی به‌درستی این نکته را یادآوری می‌کند که این شکل همواره به کلاه مَزْوَجَه تشبیه شده است (۱۳۷۶، ۲۴۵). کلاهی که میان آن پنبه می‌آکنند و در ادبیات به‌جای تاج صوفیان نیز به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۷۶۴). سراج شیرازی در ادامه این معنای نمادین را در قالب بیتی بیان کرده که ما را به سوی رویکرد عرفانی بازنمایی این حرف رهنمون می‌کند. کلاه تو که شده کج ز باد رعنائی/ هزار پیراهن کاتبان قبا کرده (سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۲۴۵).

۲۲. «ق وَالْقُرْآن الْمَجِيد» (قرآن، ق: ۱) بدین کوه قاف و بدین قرآن بزرگوار (ترجمه تفسیر طبری، ج ۷: ۱۷۴۴).

۲۳. مُعْجَمُ الْبُلْدَانِ اثر یاقوت حموی (۵۷۴ یا ۵۷۵ - ۶۲۶)، دایره‌المعارف جغرافیایی به‌ترتیب حروف است که مطالب آن را مانند لغت‌نامه‌ها به آسان‌ترین راه می‌توان به دست آورد (یاقوت حموی، ۱۳۸۰: ۱۳).

۲۴. تمثیل مرغی که سفر به کوه قاف می‌کند و بدل به سیمرغ می‌شود یا حقیقت سیمرغ را درمی‌یابد، سابقه‌ای کهن‌تر از روایت «صغیر

۱. تغییر و تحولاتی که در پاره‌خط (نک: پی‌نوشت ۸) ایجاد می‌شود، در اصولی مانند ۱. سازمان‌یافتگی و هماهنگی در ابعاد، زوایا و فشار قلم Organization؛ ۲. جهت در خط سیر Direction؛ ۳. ارتباط و هم‌نشینی حروف Communication؛ ۴. محدودیت در اشغال فضا (فاصله رأس الخط تا ذیل الخط) Limitation؛ ۵. فشار قلم Determination؛ ۶. گردش در مناطق فضایی Orientation؛ ۷. شکل حروف الفبا Script Form؛ ۸. مواضات Behavior Pattern؛ ۹. سرعت نوشتار Movement و... نمود می‌یابد که هریک ویژگی‌ای از شخصیت را برای بیننده تداعی می‌کنند؛ مثلاً از ارتباط و هم‌نشینی حروف، می‌توان تا حدودی به چگونگی ادراک فرد، درباره ارتباط با دیگران پی برد (Hartford, 1973؛ بوشاتو، 1376؛ Hollander, 2004).

۲. ژاک دریدا (1930-2004) Jacques Derrida فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی و پدیدآورنده فلسفه ساختارشکنی است.

۳. دریدا ضمن نقل قولی از مارسل کوهن (زبان‌شناس فرانسوی) که می‌گوید «از آنجا که هر نوشته فردی، آشکارکننده ذهن نویسنده آن است، نوشته‌های ملی نیز می‌بایست تا حدی شرایط تحقیق در ذهن جمعی افراد را آشکار کند»، اصطلاح «گرافولوژی فرهنگی» (Cultural Graphology) را مطرح می‌کند و دستیابی به آن را در گرو پرداختن به تمام مسائل مربوط به صورت و جوهر گرافیک نوشتار می‌داند (Derrida, 1997: 87-88).

۴. حرف طا و صاد در خط کوفی مانند کاف و دال نوشته می‌شود و در این گروه نمی‌گنجد. همچنین حرف واو در خط کوفی بیشتر بر اساس اصل «تحریق» (احاطه کردن) ابوحنان توحیدی نوشته می‌شود («رساله فی علم الکتابه»، ۱۹۵۱: ۳۲؛ روزنتال، ۱۳۷۱: ۱۶۳)؛ یعنی تأکید بر بخش فرودین واو است که رأس الخط ادامه می‌یابد. پس بهتر است در گروه اهداب به آن بپردازند.

۵. تمام جداول این مقاله را نگارندگان تهیه کرده‌اند.

۶. ابوحنان توحیدی (متوفی ۳۶۰ یا ۳۷۳ یا ۳۸۳ یا ۴۰۰)، اصلاً شیرازی یا نیشابوری یا واسطی یا بغدادی است. او را شیخ صوفیه و فیلسوف ادبا و ادیب فلاسفه دانسته‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱: ۶۳۱).

۷. ابوالحسن علی بن هند قرشی فارسی، از عرفای مشهور قرن چهارم ق. واز اصحاب جنید (دانشنامه ایران، ۱۳۸۴: ۳۱۵).

8. Oval.

9. Eyes.

۱۰. یکی از روش‌های اصلی تحلیل دست‌نوشته، بر اساس «پاره‌خط» (Stroke) است (Nezos, 1989: 10-11) به خراشی که قلم بر روی کاغذ رسم می‌کند و به مقدار مرکبی که بر کاغذ قرار می‌دهد، تکه‌خط یا پاره‌خط یا ضربه قلم می‌گویند. خط سیری را که این خراش می‌پیماید یا طرز قرار گرفتن خطوط منحنی یا مستقیم که حروف را تشکیل می‌دهد، مسیر خط می‌نامند (بوشاتو، ۱۳۷۴: ۱۴۹).

۳۸. اگرچه نقشینه قلب در برخی موارد شبیه به نماد قلب در دنیای معاصر است، در هنرهای ایرانی بیشتر به صورت سه‌گانه دیده می‌شود تا جایی که همین شکل در گره‌های کوفی مشبک نیز به سه‌قسمت (ترکیبی از یک مربع خستی در زیر دو مربع با گوشه‌های مدور) تقسیم می‌شود.

۳۹. عین‌الهر به معنی چشم گربه. همچنین سنگ قیمتی است که به چشم گربه شباهت دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۶۴۹۲).

40. Tangle.

41. Correction.

۴۲. بخشی از آیه «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاهٍ فِيهَا مُضْبَحٌ الْمُضْبَحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (قرآن، نور: ۳۵). خدای عزوجل روشن‌کننده آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون روزنی است که اندران باشد چراغی و آن چراغ باشد اندر آگینه‌ای و آن آگینه باشد چنان‌که گوی آن هست ستاره‌ای درخشنده و تابان و می‌افروزد آن چو چراغی از درختی با برکه زیتون نه پیوسته اندر آفتاب و نه پیوسته اندر سایه، خواهد زیت آنکه می‌درخشد و اگر نه، رسد بدان آتش. روشنائی باشد بر روشنائی، راه نماید خدای عزوجل بروشنا ای خویش آن را که خواهد و پدید می‌کند خدای عزوجل داستان‌ها مردمان را و خدای تعالی بر همه چیزی داناست (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۵: ۱۱۱۷).

۴۳. وَلَوْ جَعَلْنَاهُ مَلَكًا لَجَعَلْنَاهُ رَجُلًا وَلَلَبَشَاشَةُ عَلَيْهِمْ مَا يَلْبَسُونَ (قرآن، الانعام: ۹). اگر کردیم آن را فریشته‌ای کردیم آن را مردی، ببوشیدیمی بر ایشان آنچه می‌پوشند (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۲: ۴۳۷).

۴۴. گفتاری از بایزید (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۵).

این آیه به آیه فطرت نیز مشهور است: «فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ» (قرآن، الروم، ۳۰) بدار روی خویش را دین پاکیزه را بیافریده خدای عزوجل آنک بیافرید مردمان را بر آن، نیست بدل کردن خلق خدای عزوجل را اینست دین راست و لکن بیشتر مردمان نه دانند (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۵: ۱۴۰۰).

فهرست منابع

قرآن.

ابن ندیم، محمدبن اسحق (۱۳۴۶)، الفهرست، ترجمه رضا تجدد، چاپخانه بانک بازرگانی ایران، تهران.

ابو نصر سراج، عبد الله بن علی (۱۳۸۲)، اللمع فی التصوف، به تصحیح و تنظیم رینولد البین نیکلسون و ترجمه مهدی محبتی، اساطیر، تهران.

اخبار حلاج، تصحیح و تشحیه ل. ماسینیون و پ. کراوس، ترجمه و تعلیق سید حمید طیبیان، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۴.

اخبار الحلاج او مناجیات الحلاج و هو من اقدم الاصول الباقیه، لويس ماسینیون و بول کراوس، التکوین، دمشق، ۲۰۰۶.

ارزقی، محمدبن عبدالله بن احمد (۱۳۶۸)، اخبار مکه و ما جاء فیها من الاثار، به تصحیح رشدی الصالح ملحس و ترجمه محمود مهدوی دامغانی، چاپ و نشر، بنیاد تهران.

بحار الأنوار، محمد باقر المجلسی، مؤسسه الوفاء، بیروت، ۱۴۰۴ ق.

بقلی شیرازی، روزبهان بن ابی نصر (۱۳۷۴)، شرح شطحیات (شامل گفتارهای شورانگیز و رمزی صوفیان)، ج ۳، مقدمه و تصحیح هانری کوربن، طهوری، تهران.

بوشاتو، گابریل (۱۳۷۶) خط و شخصیت، ترجمه و پژوهش احمد پلدا، کتاب‌سرا، تهران.

ترجمه تفسیر طبری، ۷ ج، نویسنده محمد بن جریر طبری، توس،

سیمرغ» سهروردی دارد که آن حکایت عرفانی «و نسیم صبا ازوست!» است. پیش از این، ابو علی سینا در «رساله الطیر» سفر پرخوف و خطر مرغان را به کوه عقاب تمثیل کرده بود. اما سابقه کهن‌تری هم وجود دارد. در کلبله و دمنه که در عهد ساسانی از سانسکریت به فارسی پهلوی ترجمه شد، در «باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو»، کبوتر طوق‌داری (حمامه المطوقه) در دام‌افتادگان را به مدد همیاری و یکدلی نجات می‌دهد (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۸).

۲۵. بایزید، طیفور بن عیسی بن آدم بن عیسی بن سروشان بسطامی (متوفی ۲۶۱ یا ۲۶۲) ملقب به سلطان‌العارفین (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۳: ۴۳۳۳).

۲۶. ابوبکر شبلی (متوفی ۳۳۴ یا ۳۳۵)، جعفر بن یونس خراسانی، از زهاد و یکی از سران شیوخ متصوفه شاگرد ابوالقاسم جنید است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱: ۶۰۰).

۲۷. أ أنت أم أنا هذا فی إلهین / حاشاک حاشاک من إثبات إثنين / هویة لك فی لائینی أبدا / کلی علی التلبیس بوجهین / فاین ذاتک عتی حیث کنت أری / فقد تبین ذاتی حیث لا ین / و این وجهک مقصود بناظرتی / فی یاطن القلب أم فی ناظر العین / بینی و بینک آتی یزاحمنی / فارفع بآنیک آتی من البین (اخبار الحلاج ... ۲۰۰۶: ۸۰، ۷۹).

۲۸. یک نقطه الف گشت و الف جمله حروف / در هر حرفی الف به اسمی موصوف (منسوب به سعدالدین حمویه) (سعد الدین حمویه، ۱۳۶۲: ۳۷).

۲۹. ابن ندیم (قرن چهارم) از نخستین کسانی است که حرف «لا» را از حروف الفبا به شمار می‌آورد (۱۳۴۶: ۲۷).

۳۰. این حرف در زبان عربی چهار عنوان صرفی هم دارد: ۱. حرف نفی؛ ۲. حرف نهی؛ ۳. حرف عطف؛ ۴. حرف نفی جنس (جعفری، ۱۳۶۵: ۶۶).

۳۱. این تفاوت ظاهری و باطنی حرف «لا» همواره هنرمندان را برانگیخته تا از آن در تشبیهات حرفی بهره گیرند؛ به‌طوری که نظامی در منظومه لیلی و مجنون می‌سراید: هیکل دو ولی یکی است بنیاد / چون لام و الف که لام‌الف یاد (نظامی، ۱۳۶۴: ۳۱۹).

۳۲. قال رسول الله صلی الله علیه و آله و سلم: «الفقر فخری» (فقر فخر من است) (قمی، ۱۳۸۰، ج ۷: ۱۳۲).

۳۳. جبه خورشید و ماه کنایه از روز و شب است که لیل و نهار باشد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۷۵۱۸).

۳۴. وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (قرآن، الانبیا: ۸۷) و خداوند ماهی، یعنی یونس، چون بشد بخشم، از قوم ملک، پنداشت ما نتوانیم عقوبت‌کردن فرو، آواز داد اندر تاریکی‌ها که نیست خدای مگر تو، پاک و بی‌عیبی تو، من بودم از ستمکاران (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۴: ۱۰۳۸).

۳۵. جامی چنین می‌سراید: «دلت آیینة خدایناماست / روی آیینة تو تیره چراست؟ / صیقل آن اگر نه‌ای آگاه / نیست جز لا اله الا الله / لا نهنگی است کائنات آشام / عرش تا فرش درکشیده به کام / هر کجا کرده آن نهنگ آهنگ / از من و ما، نه بوی مانده، نه رنگ (جامی، ۱۳۷۸: ۷۸).

36. Continuity.

۳۷. در ترجمه تفسیر طبری، شرح عبارت «الحمدالله» را چنین آغاز می‌شود: «شکر خدای را عزوجل که ما را بیافرید و از فرزندان آدم آفرید...» سپس با استناد بر حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربه»، و دو آیه «وَ فِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ» (قرآن، الذاریات: ۲۱) و «وَ خَلَقْنَاكُمْ أَزْوَاجًا» (قرآن، انبیا: ۸) ادامه می‌دهد که انسان برای شناخت حق باید در بطن خویش بنگرد. همچنین با اشاره به زوج آفریدن موجودات، اندام‌های جفت و از جمله چشم‌ها را مثال می‌زند که همه فرمان‌بردار بطن هستند که یکی و نهانی است. درنهایت می‌گوید که «آن پادشاه دل تو است که دل تو یکی است و با او هیچ انباز نیست و هیچ همتا نیست و این بر مثال دانستن خداوند عزوجل است» (۱۳۵۶: ۱-۱۵).

تهران، ۱۳۵۶.

تستری، سهل بن عبدالله (۱۴۲۳ ق.)، تفسیر التستری، دارالکتب العلمیه، بیروت.

جامی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد (۱۳۷۸) مثنوی هفت اورنگ (ج ۱: سلسله الذهب، سلامان و ابدال، تحفه الاحرار، سبحة الابرار)، تحقیق و تصحیح جالبقا داد علیشاه و دیگران، میراث مکتوب؛ مرکز مطالعات ایرانی، تهران.

جعفری، قدرت الله (۱۳۶۵)، لام الف (۳)، آینده، سال دوازدهم، ش ۱-۳، صص ۶۵-۶۶.

حکمت، نصرالله (۱۳۸۵)، خطوط برجسته انسان شناسی ابن عربی، نامه مفید، ش ۵۳، صص ۱۱-۲۴.

حلاج، حسین بن منصور (۱۳۸۶)، مجموعه آثار حلاج (طواسین، کتاب روایت، تفسیر قرآن، کتاب کلمات، تجربیات عرفانی و اشعار)، شارح قاسم میرآخوری، شفیع، تهران.

خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی نجار (۱۳۶۸)، دیوان، به کوشش ضیاء الدین سجادی، زوار، تهران.

دانشنامه ایران، ج ۱، مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۴. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت نامه، ج ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۳، دانشگاه تهران، تهران.

دیلمی، علی بن محمد (۱۳۹۰)، الف الفت و لام معطوف (عطف الالف المألوف علی اللام المعطوف) نخستین کتاب در باب عشق الهی، ترجمه قاسم انصاری، سایه گستر، قزوین.

«رساله فی علم الکتابه»: ثلاث رسائل لأبی حیان التوحیدی، بتحقیقها و نشرها ابراهیم کیلانی، المعهد الفرنسي بدمشق، دمشق، ۱۹۵۱، صص ۴۷-۲۷.

روزنتال، ا. (۱۳۷۱)، رساله ابو حیان توحیدی در باب خوشنویسی، مشکوه، ش ۳۴، صص ۱۵۸-۱۹۶.

سجادی، جعفر (۱۳۷۳)، فرهنگ معارف اسلامی، ج ۲، کوش، تهران. سراج شیرازی، یعقوب بن حسن (۱۳۷۶)، تحفه المحبین (در آیین خوشنویسی و لطایف معنوی آن)، به اشرف محمد تقی دانشپژوه، به کوشش کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، نشر نقطه، دفتر نشر میراث مکتوب، تهران.

سعد الدین حمویه، محمد بن مؤید (۱۳۶۲)، المصباح فی التصوف، تصحیح و تنظیم نجیب مایل هروی، مولی، تهران.

عین القضاء، عبد الله بن محمد (۱۳۶۲)، نامه های عین القضاة همدانی، ج ۲، مصحح علی نقی منزوی و عیف عسیران، منوچهری، تهران. فضائلی، حبیب الله (۱۳۶۰)، تعلیم خط، تهران، سروش.

قمی، عباس (۱۳۸۰)، سفینه النجاه و مدینه الحکم و الآثار مع تطبیق النصوص الواردة فیها علی بحار الانوار، ج ۷، چ ۳، اسوه، قم.

گنون، رنه (۱۳۷۴)، معانی رمز صلیب (تحقیقی در فن معارف تطبیقی)، ترجمه بابک علیخانی، سروش، تهران.

ناجی، زین الدین (۱۹۶۸)، مصور الخط العربی، مکتب النهضه، بیروت. ناجی، زین الدین (۱۹۷۱)، بدائع الخط العربی، مکتب النهضه، بیروت.

نسفی، عزیز الدین بن محمد (۱۳۸۶)، مجموعه رسائل مشهور به کتاب الإنسان الكامل، مقدمه هانری کوربن و ترجمه ضیاء الدین دهشیری، طهوری، تهران.

نظامی گنجه ای، الیاس بن یوسف (۱۳۶۴)، پنج گنج: خمسه حکیم نظامی گنجوی، ج ۳: لیلی و مجنون، به تصحیح بهروز ثروتیان، توس، تهران.

هاشمی نژاد، قاسم (۱۳۸۹)، حکایت های عرفانی ۲۰۱ گزیده روایی از دفتر معرفت پیشگان، حقیقت، تهران.

هجویری غزنوی، علی بن عثمان (۱۳۷۸)، کشف المحجوب، به کوشش ژوکوفسکی، طهوری، تهران.

یاقوت حموی، یاقوت بن عبد الله (۱۳۸۰)، معجم البلدان، ج ۱، ترجمه علی نقی منزوی، سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه)، تهران.

Derrida, Jacques (1997), *Of Grammatology*, translated by Gayatri Chakravorty Spivak, the Johns Hopkins University Press, Baltimore.Gacek, Adam (2009), *Arabic Manuscripts (A Vase-mecum for Readers)*, Brill, Liden / Boston.Hartford, Huntington (1973), *You Are What You Write*, Collier Books, New York.Hollander, P. Scott (2004), *A Complete Self-teaching Guide Handwriting Analysis*. 4th edition, Jico Publishing House, Mumbai.McNichol, Andrea (2004), *Handwriting Analysis (Putting it to work for you)*, Contemporary Books, Chicago.Nezos, Renna (1989), *Graphology (the Interpretation of Handwriting)*, Rider, London.Pulver, Max (1994), *the Symbolism of Graphology*, translated by Ian and Monique Stirling, Scriptor books, London.Sara, Dorothy (1969), *Handwriting Analysis*. Hc Publication Inc, New York.Torbidoni, Lamberto & Livio Zanin (2011), *Graphology (Theory and practice)*, translated by Michael Coultas, Scriptor books, London.

منابع تصویری

<http://www.brooklynmuseum.org> - موزه بروکلین، نیویورک، مشاهده در تاریخ ۲۶ دی ۱۳۹۲، از<http://www.davidmus.dk> - مجموعه دیوید، کپنهاگ، مشاهده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲، از<http://www.asia.si.edu> - موزه آسیا، فریر، واشینگتن، مشاهده در تاریخ ۳۰ دی ۱۳۹۲، از<http://www.metmuseum.org> - موزه متروپولیتن، نیویورک، مشاهده در تاریخ ۲ فروردین ۱۳۹۳، از<http://www.mfa.org> - موزه هنرهای زیبا، بوستون، مشاهده در تاریخ ۵ فروردین ۱۳۹۳، از<http://collections.vam.ac.uk> - موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن، مشاهده در تاریخ ۱۴ اسفند ۱۳۹۲، ازA collection of Iranian Islamic Art: the 9th through the 19th century. Tehran: Reza Abbasi Cultural and Arts Center, 1977 Bonhams, Auctions, London, Retrieved 19 January, 2014, from <http://www.Bonhams.com>Christie's, Auctions, London/ New York/ Paris, Retrieved 19 February, 2014, from <http://www.Christies.com>Deroche, Francois (1992) *the Abbasid Tradition (The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art)*, Vol. 1, Azimuth, Oxford.Grube, Ernst J (1976) *Islamic Pottery of the eight to the fifteenth century in the Keir collection*. Faber & Faber, London.MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive, Retrieved 29 February, 2014, from <http://libguides.mit.edu>Sotheby's, Auctions, London, Retrieved 3 April, 2014, from <http://www.sothebys.com>