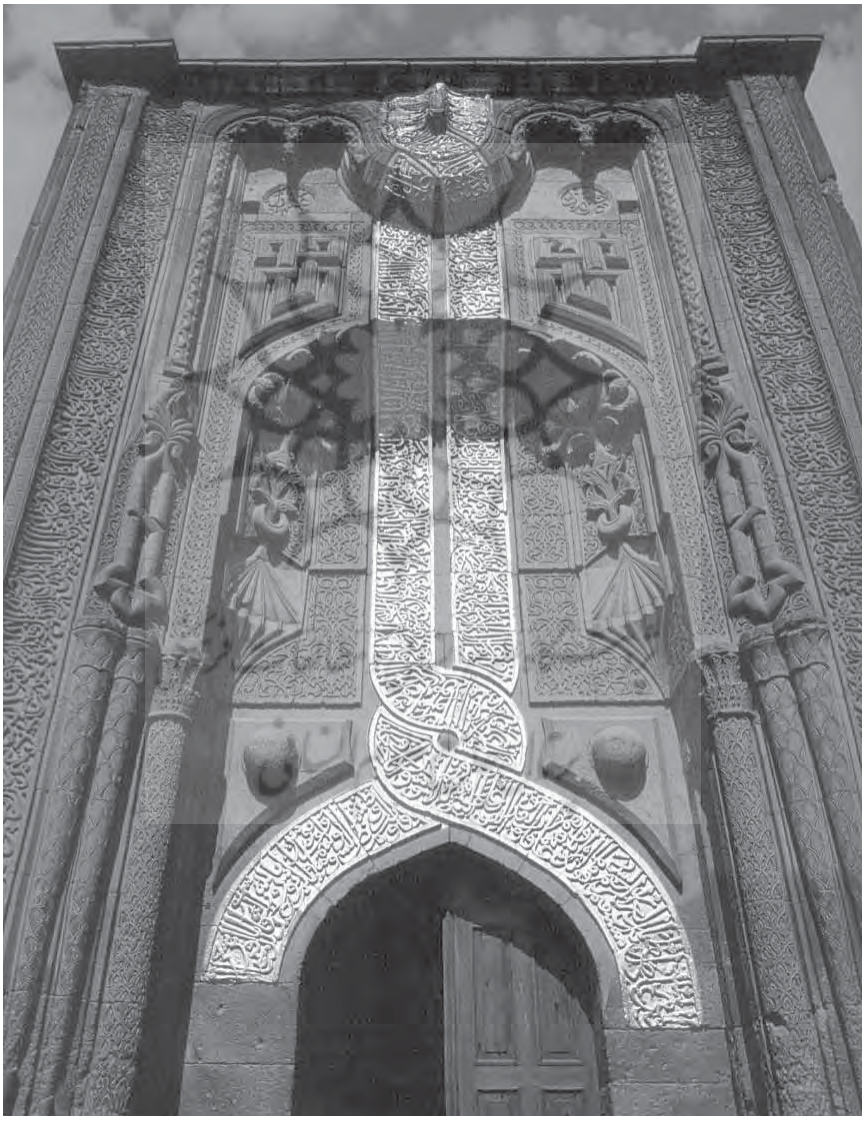


نمای مدرسهٔ دارالحدیث، ترکیه

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

رویکردهای عرفانی در طراحی کتیبه‌های کوفی معقد

فرناز معصوم‌زاده* دکتر اصغر فهیمی‌فر** دکتر صداقت جباری***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۱/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/۷/۶

چکیده

کوفی معقد یکی از اولین نمونه‌های کوفی تزیینی است که نقشینهٔ گره از اجزای اصلی آن است. کوفی تزیینی و از جمله کوفی معقد در مطالعات پیشین همواره ترکیبی از کوفی ساده و نقوش تزیینی پنداشته شده است؛ ولی به‌نظر می‌رسد این خط کل منسجمی باشد که از تغییرات روابط هندسی در ساختار مفردات و مرکباتِ خط کوفی به وجود آمده است. از این رو، مقالهٔ حاضر قصد دارد ضمن مطالعهٔ روابط هندسی مفردات و مرکباتِ کوفیِ معقد به زمینه‌یابی تحولات این خط بپردازد تا براساس سیر تحولاتِ فرمیِ کوفی معقد به اندیشه‌ای که آن را شکل داده است دست یابد. بدین‌منظور، با استفاده از روش تاریخی، توصیفی و تحلیلی با دیدگاه استنباطی تغییرات هندسی در سیر تحول خط را برمبنای مفاهیم عرفانیِ گره تحلیل می‌کند. در نتیجه، رابطهٔ سیر تحولات خط کوفی معقد با رویکردهای عرفانی نمایانده می‌شود که نشان می‌دهد هندسهٔ عرفانی زمان و مکان در طراحی کتیبه‌های کوفی معقد تأثیر گذاشته و به‌صورت گره نقطه، گره قلب و گره سرمدی در مفردات خط تجلی یافته است. این هندسهٔ زمان و مکان در طراحی مرکبات خط نیز به کار رفته و به‌ترتیب مفاهیم گره‌افزایی و گره‌گشایی را در ترکیب‌بندی القا می‌کند.

واژگان کلیدی

کوفی معقد، گره قلب، گره سرمدی، ترکیب گره‌افزا، ترکیب گره‌گشا.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.
Email:farnaz.masoumzadeh@gmail.com
** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.
Email:fahimifar@modares.ac.ir
*** دانشیار گروه گرافیک و عکاسی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران. Email:sjabbari@ut.ac.ir

مقدمه

در دهه‌های نخستین قرن اول هجری در دو شهر جدید اسلامی یعنی بصره و کوفه علاقه‌ای به زبان و خط عربی پدید آمد که شکل‌گیری دو خط را به همراه داشت. در این میان، خطی که منسوب به شهر کوفه بود، برای اینکه به‌راحتی تحت قاعده درمی‌آمد و برخی از خصوصیات خط سُریانی سطرنجیلی را داشت، شهرت یافت؛ در نتیجه خط جدیدی به وجود آمد که اندازه‌های متناسب و مشخص داشت و متشکل از خطوط عمودی کوتاه و خطوط افقی ممتد بود.

این خط به‌عنوان خط کوفی مشهور شد که نقش بنیادینی در تمامی تحولات خوشنویسی اسلامی دارد. خط کوفی سادهٔ اولیه بازتابی از محیط اجتماعی و فرهنگ خشن بود که این خط در آن شکل گرفته بود. اما به‌تدریج با قدرت‌گرفتن تمدن‌های بزرگ، انواع کوفی تزیینی پدید آمد و تطور یافت. نکتهٔ قابل‌توجه اینکه در قلمرو غربی اسلام این تزیینات با تغییر و تحول کمی تا پایان قرن دهم به‌کار گرفته شد، اما در قلمرو شرقی به‌طور کلی قواعد تزیینی از قرن چهارم به بعد تحول و توسعه یافت (Safadi، ۱۹۷۸: ۱۰-۱۱؛ سهیلی خوانساری، ۱۳۸۳: چهار و پنج).

در میان انواع کوفی تزیینی، کتیبه‌های کوفی معقد در طول قرون چهارم تا ششم به‌صورت چشمگیری متنوع شدند. در عین حال اشتراکات فراوانی بین آن‌ها دیده می‌شود که احتمال وجود سرچشمهٔ واحدی را به یقین تبدیل می‌کند. بدون‌شک، منبع اصلی این حرکت کلام الهی بود که گاه مستقیم و گاه غیرمستقیم و از راه اندیشه‌های عارفانه روح خوشنویسی را سیراب می‌کرد. از طرف دیگر، حرکت علمی «نهضت ترجمه» که در قرون دوم تا چهارم در قالب ترجمهٔ وسیع آثار علمی و فکری تمدن‌های قبل از اسلام یا معاصر آن صورت گرفت (عظیمی‌اعتمادی، ۱۳۷۶: ۱۳۵) آگاهی از اصول هندسه را برای هنرمندان این دوره به همراه داشت.

این اصول که اغلب با تجرد عرفان هم‌پوشانی داشت درک مفاهیم متعالی را برای هنرمند ملموس‌تر گردانده بود. بنابراین این پژوهش قصد دارد با درنظرگرفتن این مثلثِ زیربنا یعنی خط، هندسه و عرفان قابلیت‌های بصری کوفیِ معقد را معرفی کند تا ضمن شناخت خاستگاه‌های فکری تزیینات خط کوفی به راهبردهای بصری آن دست یابد، راهبردهایی که در اشتقاقِ معانی عرفانی به‌کاررفته و در دنیای معاصر برای طراحیِ حروف کارآمد هستند.

به این منظور، مبنا را بر تجزیه و تحلیل ساختار هندسی مفردات و مرکبات خط قرار داده که پلی میان عرفان و هنر به‌شمار می‌آید.[۱] این مطالعه بر این فرضیه استوار است که خاستگاه تزیینات کوفی معقد در هندسهٔ حروف نهفته است، هندسه‌ای که ریشه‌هایی در عرفان دارد و شبکه‌ای منظم از خطوط افقی، عمودی و مورب است، چنان‌که در جهت افقی خط هندسهٔ عرفانی زمان و در تعدد کرسی حروف و کلمات هندسهٔ عرفانی مکان را می‌توان درک کرد. مفردات خط مقیاس کوچکی از این شبکه را نشان می‌دهد که تزیینات گره از روابط میان آن حاصل شده است.

این روابط بنیادین در مقیاسی بزرگ‌تر به‌کمک اصول ترکیب به‌گونه‌ای بر این شبکه نگاشته شده‌اند که نسبت آن‌ها با خط کرسی، معنای دوگانهٔ گره در مفاهیم عرفانی را القا می‌کند. بدین‌ترتیب در این جستار وجوه سه‌گانهٔ خط کوفی نمایانده شده که در مطالعات مربوطه کمتر به آن توجه شده است، زیرا بیشتر مطالعاتِ پیشین با محوریت تاریخیِ به کتیبه‌خوانی و تحولات فرمی این خط پرداخته‌اند. مثلاً ساموئل فلوری (Flury, 1967) در مقاله‌ای این کتیبه‌ها را بر اساس افزونه‌های تزیینی طبقه‌بندی کرده و با استفاده از نمونه‌های تاریخ‌دار زمان تقریبی موارد بی‌تاریخ را به‌دست آورده است. حتی ناجی زین‌الدین نویسندهٔ عرب‌زبان در دو کتاب *مصورالخط العربی* (۱۹۶۸) و *بدائع‌الخط العربی* (۱۹۷۱) خطوط تزیینی را ترکیبی از خط کوفی و نقشینه‌های تزیینی در نظر گرفته است که حبیب‌الله فضائلی نیز در کتاب اطلس خط (۱۳۵۰) از او پیروی می‌کند. این روند را گرومن در مطالعهٔ کتیبه‌های مصری (Grohmann, 1967) با تأکید بر مفردات حروف تکامل می‌بخشد و سیر تحولات خطوط تزیینی را تا اواخر قرن ششم نشان می‌دهد. اما نظریهٔ یاسر طبّاع (Tabba, 2001) جزو معدود نظریاتی است که به زمینه‌یابی تحولات خط می‌پردازد.

او با استفاده از نظریهٔ فرهنگ بصری گذار از خط کوفی به خط نسخ را در هنرهای درباری با تغییر مذهب شیعه به سنی مرتبط می‌داند. با توجه به اینکه این نظریه به‌طور کلی بیان شده است، مقالهٔ حاضر می‌کوشد با آشکارکردن نقش تأثیرات عرفانی در طراحی کتیبه‌های کوفی معقد تاحدودی زمینه‌های فکری این تحولات را نشان دهد.

گره در مفردات خط کوفی

ابتدایی‌ترین تا پیچیده‌ترین اشکال گره در حروف کوفی از سه شکل اولیه نشئت گرفته است که هریک از آن‌ها به فراخور خاستگاه‌شان دربردارندهٔ مفاهیم ویژه‌ای هستند.

۱. گره نقطه

یکی از اساسی‌ترین مفردات کتیبه‌های کوفی معقد گره نقطه است. البته پژوهشگرانی که دراین‌باره دقت نظر بیشتری داشته آن را پیچ نامیده‌اند (Flury, 1967: 1759؛ هراتی، ۱۳۶۸). اگر به‌صورت منفرد به خط نظر شود، اصطلاح پیچ درست است، ولی اگر سیر تحولات فرمی خط در نظر گرفته شود این آرایه را باید گره دانست.[۲] نکتهٔ دیگری که باید یادآوری کرد استفاده از نام «نقطه» برای این گره است که اشاره به نقطهٔ تجسمی یا هندسی دارد و نباید آن را با نقطهٔ حروف اشتباه گرفت. پس نقطه ابتدایی‌ترین شکل گره است

۱ . گفتنی است در بخش‌های مختلف مقاله نگارندگان همواره با توصیف ابعاد هندسیِ خط از جمله جهت خطوط عمودی و افقی و با توجه به موقعیت قرارگیری نقشینهٔ گره در کرسی ترکیبات جزئی و کلی، جهت افقی خط را هندسهٔ عرفانی زمان و تعدد کرسی‌ها را هندسهٔ عرفانی مکان فرض کرده و بدین‌ترتیب مفاهیم عرفانی دربارهٔ زمان و مکان را از مفردات و مرکبات خط استنباط کرده‌اند.

۲. فلوری این آرایه را پیچ (Loop) نامیده است (Flury، 1759 :1967). در توضیحات «گره سرمدی» اشاره می‌شود که چگونه قرارگرفتن دو پیچ تزیینی در خطوط موازی حروف، شکل‌گیری گره سرمدی را به همراه داشته است (جدول۵، ردیف دوم). همچنین دربارهٔ شکل‌گیری «گره قلب» می‌توان این آرایه را مؤثر دانست (جدول۳، ردیف اول: ب، ج). بنابراین، سیر تحولات کوفی معقد نشان می‌دهد که این آرایه از عناصر بنیادین کوفی معقد است.

جدول۱. انواع گره نقطه در حرف الف
الف. حرف «الف» با گره نقطه؛ مأخذ: Wilikinson, 1973, Chapter 3, No. 49 /ب. حرف«الف» با گره خم؛ مأخذ: V & A Museum, No. C. 909. 1935/ ج. حرف«الف» با گره پیچ؛ مأخذ: Шишкина, 1979, Табл LII, No. 3.

که در ترکیب با حروفْ اصل عرفانی خط را بازمی‌نمایاند (جدول۱).[۱] در اندیشه‌های حروفی حلاج، اصل هر خطی نقطه و تمامی خط متشکل از نقطه‌هایی به‌هم‌پیوسته دانسته شده است. او بر این اساس چنین می‌پندارد که نه خط از نقطه بی‌نیاز است و نه نقطه از خط، و هر خط راست یا کجی از عین نقطه و توالی آن تحرک می‌یابد و هرآنچه چشم بیننده به آن افتد نقطه‌ای است میان دو نقطه و این خود دلیل بر تجلی و نمایان‌شدن حقّ است از هر آن چیزی که به چشم درآید و برای همین گفته‌اند: چیزی ندیدم مگر آن که خدا در آن چیز دیدم[۲] (اخبار حلاج، ۱۳۷٤: ۱۷).

از طرف دیگر، «مُحاسبی»[۳] در بیان اصل خط چنین گفته است: «چون خداوند حروف را آفرید به آن‌ها امر کرد که فرمان برند. همهٔ حروف به شکل الف بودند، لکن تنها الف شکل خود را به‌صورتی که آفریده شد حفظ کرد»[٤] (نویا، ۱۳۷۳: ۱۳۷). از این رو، حضور تزیینات گره در حروف و از جمله حرف الف از تمایل طراحان به نمایش اصل عرفانی حروف خبر می‌دهد.

این گره در کتیبه‌های مکرر الیمن از خاستگاه دیگری نشئت گرفته است، ولی این گرایش در لایه‌های پنهانی آن نهفته است. کلمهٔ «الیمن» در این کتیبه‌ها به خط کوفی مدور نوشته شده که حرف نون در آن مبتنی بر اصل تحویق[۵] ادامه یافته و با الف‌های کتیبه هماهنگ شده است. این خط با دو «الف» دیگر و گره‌ای که در امتداد عمودی سر میم گذاشته شده است به‌نوعی «سباعی بیاض» در «خط رمل»[٦] را تداعی می‌کند. خط رمل، که از خط و نقطه تشکیل شده است، شانزده حالت دارد که سباعی بیاض(||●|) یکی از آن‌هاست. این شکل در علم رمل به رأس تعلق دارد به شرکت مشتری و مذاکرات دلالت کند بر معدنیات و چیزهای سرد و تر و رنگ‌های سفید و باریک و بر مردمان سفیدپوست و خندان (آملی، ۱۳۵۲: ۵۷). خطوط چهارگانه در اشکال رمل به ترتیب یکی از عناصر اربعه را نشان می‌دهند و قرار گرفتن نقطه در خط سوم به جای عنصر آب آن را به نقطهٔ آبی مشهور کرده است. بنابراین، با توجه به معنی کلمهٔ الیمن (مبارک و نیک‌بخت گردیدن) و همچنین مفهوم شکل سباعی بیاض، چنین استنتاج می‌شود که گره در کتیبهٔ مکرر الیمن با رویکردی بیان‌گرایانه و برای نمایاندن معنای دعای خیر و برکت (فراوانی آب) طراحی شده است. امکان دارد کیمیای عرفانی الهام‌بخش این طراحی بیان‌گرایانه از مضمون دعایی باشد. از منظر کیمیای عرفانی که جابر بن حیان از سرآمدان آن است خلقت با عقل اول و نفس کلی (سیال و لطیف) آغاز می‌شود و به مراتب جسمیت می‌یابد. این مراتب تا جایی تنزل پیدا می‌کند که موجودات به مرتبهٔ پایداری (جامد و کثیف) برسند.

طبایع چهارگانه (گرمی، سردی، خشکی و تری) نیز کیفیاتی مقدم بر عناصر هستند که در این مراحل آن‌ها را فعال می‌کنند. کیمیای عرفانی این نفس کلی را عشق الهی می‌انگارد که هر یک از موجودات به میزانی از آن بهره دارد و کیمیاگر در صدد شناخت این میزان و حقیقت باطنی طبیعت از رمزگشایی حروف بهره گرفته و هر حرف را نمادی از طبایع چهارگانه دانسته است تا با فعال‌کردن عناصر آن‌ها را به صورت سیال درآورد و آن‌ها را به‌مراتب برتر و در نهایت رسیدن به اکسیر اعظم برساند (مختار رسائل جابر بن حیان، ۱۹۳۵: ۲-۸ و ۳۹۲-٤۲۲ ؛ Kraus، ۲۰۰٦: ۱۹٦-۲۰۰؛ نصر، ۱۳۸٦: ۲۸۲ و ۲۹۱).

از این رو در تعریف کیمیا آمده است: «معرفت کیفیت تغییر صورت جوهری با جوهر دیگر و تبدیل مزاج آن به تطهیر و تحلیل و تعقید» (آملی، ۱۳۵۲: ۲٤۲). پس ترکیب نمادین طبایع چهارگانه با حروف در این کتیبه‌های دعایی که برای بیان امید به‌مراتب برتر طراحی شده بازهم به اصل وحدت اشاره دارد و این تعبیر عارفانه دربارهٔ «عقد» را به یاد می‌آورد: «عقد» سرّی میان حقّ و بنده که حقیقتش ارادت دل است در بذل بهجت و ذبح نفس در رؤیت حق (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷٤: ٥۷٤).

۱ . تمام جداول این مقاله را نگارندگان تهیه کرده‌اند. تمام حروف از کتیبه‌های خوانده‌شده انتخاب شده و مأخذ تصاویر در زیر هرِ جدول نوشته شده است. مثلاً در جدول ۱، مورد ب، حرف «الف» از کلمهٔ «الاحساب» منقش بر یک بشقاب سفالین استخَراج شده است. از این رو، این حرف را نباید با حرف «ب» اشتباه گرفت.

۲ . این جمله را که ترجمهٔ «ما رأیت شیئاً الا و رأیت الله فیه» به چند نفر نسبت داده‌اند، از جمله به حسین بن منصور حلاج و نیز به حضرت محمد(ص).

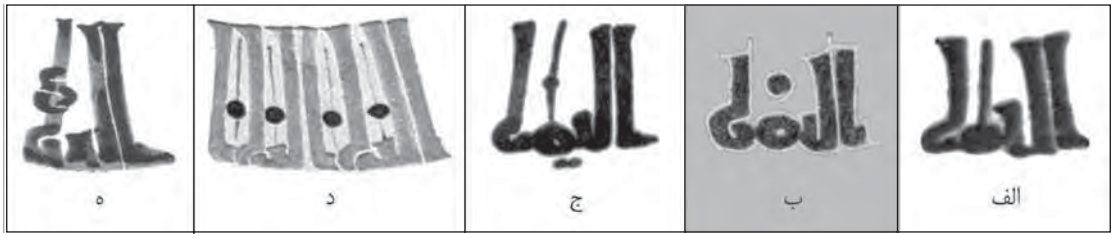
۳ . محاسبی. [مُ سِ] حارث بن اسد از متصوفه است (دهخدا).

۴. نفّری در همین معنی می‌نویسد: «همهٔ حروف بیمارند، به‌جز الف. نمی‌بینی که همه خمیده‌اند؟ نمی‌بینی که الف راست و بی‌خمیدگی است؟ پس بیماری یعنی خمیدگی.» در قبالهٔ یهود نیز الف «ریشهٔ روحانی همهٔ حروف دیگر دانسته شده است و در ذات خود همهٔ الفبا، و بنابراین همهٔ عناصر آدمی را در بردارد» (نویا، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

۵ . یکی از اصول خط در رسالهٔ ابوحیان توحیدی به معنی گرد کردن جلو، وسط و دنبالهٔ واو، ف، قاف و حروف مشابه است تا این حروف را ظریف و متناسب کنند (روزنتال، ۱۳۷۱: ۱۶۳).

۶. علم رمل که پیداکردن آن را به دانیال نبی نسبت داده‌اند (دهخدا)، عبارت است از معرفت طرق استدلال بر وقایع خیر و شر از اشکال مخصوصه و کیفیت استخراج و دلالات آن (آملی، ۱۳۵۲: ۱۴۴ و ۱۴۵).

جدول۲. گره در کتیبهٔ مکرر دعای «الیمن»



الف. مأخذ: Lane, 1956, No. 5 /ب. مأخذ: V & A Museum, No. C. 46. 1964/ ج. مأخذ: Grube, 1976: 99, No. 58/ د. مأخذ: A collection of Iranian Islamic Art, 1977، تصویر پشت جلد/ه. مأخذ: Watson, 2004: Cat. Ga. 19.

۲. گره قلب

گره قلب بعد از نقطه از رایج‌ترین آرایه‌ها در کوفی معقد است که تا به امروز در تزیینات خط حضور دارد. به‌نظر می‌رسد تکوین نقشمایهٔ قلب (جدول ۳: الف) برای از بین‌بردن دوگانگی‌ها صورت گرفته باشد. در خط کوفی حروف «عین»[۱] (جدول۳، حرف «عین»: الف) و «لا» (جدول۳، حرف «لا»: الف) دارای ساختاری دوپاره هستند که در کتیبه‌های تزیینی حرکتی به سوی ایجاد وحدت در آن‌ها دیده می‌شود (جدول۳، حرف «عین»: ب، ج ، د/ حرف «لا»). این سیر تحول بصری که گرومن (Grohmann, 1967) در بررسی کتیبه‌های تزیینی مصر یافته است در کتیبه‌های ایران نیز دیده می‌شود. علاوه بر این، در نمونه‌های ایرانی شکل دوقسمتی حرف «ه» (جدول ۳، حرف «ه»: د، ه، و) و تزیینات حرف «کاف» (جدول ۳، حرف «کاف») در تکوین نقشمایهٔ قلب بی‌تأثیر نبوده‌اند.

برای تحلیل چگونگی این امر، ابتدا لازم است مفهوم واحد و کثیر و تقابل آن‌ها در فلسفهٔ اسلامی بیان شود. ابن‌سینا واحد را دو گونه می‌داند: ۱) یا چنان است که به رویی واحد و یکی بود و به رویی بسیار؛ ۲) یا به‌هیچ‌روی اندر ذات وی بسیاری نیست چنان‌که نقطه و ایزد تعالی (۱۳۸۳: ٤٥).

واحدی که در مبحث حاضر مطرح شده «الف» از گونهٔ اول است که در رویکردهای عرفانی همواره برای تبدیل آن به گونهٔ دوم، «نقطه»، گرایشی بوده است. ابن‌سینا دربارهٔ واحد مشخصات بیشتری را شرح داده و گونهٔ اول را در دو قسمت توضیح می‌دهد: ۱) آنکه اندر وی به رویی بسیاری بود یا به قوت بود یا به فعل. اگر به فعل بود چنان بود که چیزی از چیزهای بسیار را ترکیب و گردآوردند، و اگر به قوت بود چنان بود که اندر فعل هیچ‌گونه قسمت نبود ولیکن پاره‌پاره‌شدن را پذیرا باشد. ۲) یکی به رویی دیگر، آن را گویند که چیزهای بسیار باشد که اندر زیر یکی کلی افتد (همان: ٤٦). در فلسفهٔ ابن‌سینا «بسیاری» (کثرت) در مقابل «یکی» (واحد) قرار می‌گیرد. «بسیاری» یا به شمار (کمیت) یا به جنس و نوع (کیفیت) یا به عرض (وضعیت) یا به نسبت باشد که تقابل این کثرت‌ها در چهار حالت اتفاق می‌افتد: ۱) تقابل عدم و ملکت که یک سبب در یک موضوع بود چون سبب حاصل باشد ملکت بود و چون غایبْ عدم بود، مانند تقابل جنبش و آرامش؛ ۲) تقابل تضاد که دو سبب در یک موضوع بود، چنان‌که سفیدی را یک سبب بود و سیاهی را دیگر؛ ۳) تقابل مضایف که هر یکی را به قیاس دیگر دانند و دیگران (سایر تقابل‌ها) چنین نه‌اند؛ ٤) تقابل هست و نیست، که بیشتر دربارهٔ کیفیت و اندر سخن می‌آید، چنان‌که جفتی (زوجی) و طاقی (فردی) و هرگز آن عدد که طاق بود جفت نشود و آن عدد که جفت بود طاق نشود و موضوع ایشان مختلف است نه یکی (همان: ٤٧-٥٠).

با درنظرگرفتن نظریهٔ عارفان و از جمله محاسبی دربارهٔ هبوطِ حروف، چنین می‌نماید که دوپارگی حروف «عین» و «لا» در تقابل با فردیت «الف» قرار گرفته و کتیبه‌نگار را بر آن داشته است تا این تناقص بصری (تقابل هست و نیست) را با به‌کارگیری تقارن یا آیینگی برطرف کند. تدبیرِ استفاده از نماد آینه نیز از رویکرد عرفانی در طراحی اینَ حروف خبر می‌دهد، زیرا عارفان آینه را نماد تجلی ذات الهی می‌پندارند که هر موجودی در صورت صیقل‌یافتن می‌تواند جلوه‌گاه ذات حق باشد، چنان‌که بایزید بسطامی می‌گوید «الهی تو آیینه گشتی مرا، و من آیینه گشتم ترا»؛ یعنی جلال تو مرا مرآت کشف آمد. چون در آن آیینه می‌نگرم، ترا به‌نعت قِدَم می‌بینم و مراد تو از من در آن آیینه می‌شناسم. بعد از آن، از نور تو نوری شدم و از آن نورْ وحدانیت را آیینهٔ عبودیت گشتم، زیرا که پیش از کون به عشق تو در علم تو معشوق تو بودم (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷٤: ۱۰۵). نسبت عشق الهی و شکل آیینه‌ای گره قلب در شرح اصطلاح عرفانی دیگری نیز بازتاب یافته است: «مرابطه» که به معنای ربط قلوب است در ممکنات غیب به نعت نگرستن در مرآت تجلی (همان: ٦٣٣). پس می‌توان تاحدودی تکوین این نقشینه را از رویکردهای عرفانی و حتی با مفهوم امروزین آن مرتبط دانست.

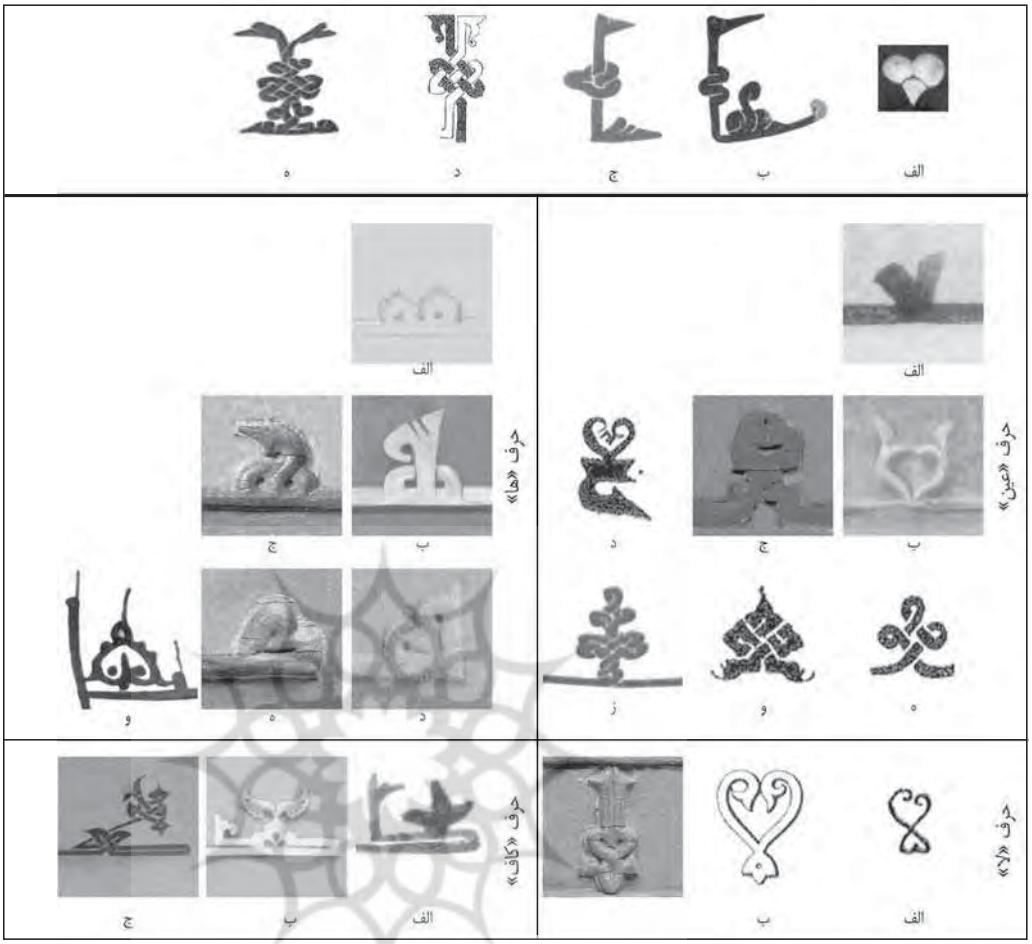
۳. گره سرمدی[۲]

سرمدی شکل مؤخر گره در تزیینات کوفی است. اصطلاح «گره سرمدی» پیش‌تر در هیچ منبعی ذکر نشده و این نام با توجه به تحولات خط و استنباط نگارندگان از مفهوم

۱. صاحب کتاب تجلی هنر در کتابت بسم‌الله (هراتی، ۱۳۶۸) اصطلاح «گره غنچه‌ای» را برای این حرف پیشنهاد کرده است.

۲. بی‌نهایت منشعب از نمادِ باستانی اوروبروس (Ouroboros) است که مار یا اژدهایی را نشان می‌دهد که دمش را می‌خورد.

جدول۳. گره قلب

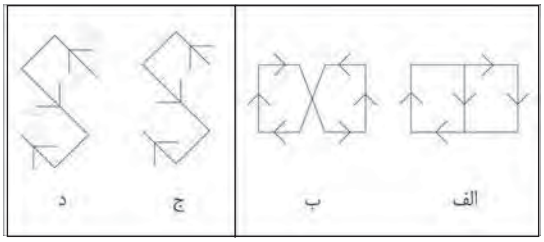


ردیف اول: الف. نقشمایهٔ قلب؛ مأخذ: Curatola, 2006: 58 / ب. حرف «الف»؛ مأخذ: Wilikinson, 1973, Chapter 3, No. 53 / ج. حرف«الف»؛ مأخذ: The David Collection, Inv. No. 22/1974 / د. حرف «الف»؛ مأخذ: Grohmann، ۱۹۶۷: ۲۳۱ / ه. حرف «لا»؛ مأخذ: A collection of Iranian Islamic Art, 1977 / ردیف دوم، راست: الف. حرف «عین»؛ مأخذ: Deroche, 1992: 51 / ب. حرف «عین»؛ مأخذ: Chiriste's, London, Sale 9835, April 30, 2004, Lot 61 / ج. حرف «عین»؛ مأخذ: Bonhams, London, Sale 17854, October 7, 2010, Lot 88/ د. حرف «عین»؛ مأخذ: Grohmann, 1967: 123 / ه. حرف «عین»؛ مأخذ: Grohmann, 1967: 134/ و. حرف «عین»؛ مأخذ: Grohmann, 1967: 135 / ز. حرف «عین»؛ مأخذ: A collection of Islamic Art, 1977 / ردیف دوم، چپ: الف. حرف «ها»؛ مأخذ: وارد، ۱۳۸۴: ۵۶ / ب. حرف «ها»؛ کتیبهٔ مسجدجامع نایین/ ج. حرف «ها»؛ مأخذ: The David Collection, Inv. No. ۱۱/۱۹۷۷ / د. حرف «ها»؛ مأخذ: Bonhams، London، Sale ۱۳۵۸۹، July ۵، Lot ۷۸، ۲۰۰۶ /ه. حرف «ها»؛ مأخذ: V & A Museum، No. ۳۷۸ to D. ۱۹۰۷ / و. حرف «ها»؛ مأخذ: Sotheby's, Sale L07220, April 18, 2007, Lot 44 /ردیف سوم، راست: الف و ب. حرف «لا»؛ مأخذ: Grohmann, 1967: 125/ ه. حرف «لا»؛ مأخذ: V & A Museum, No. 378 to D. 1907 ردیف سوم، چپ: الف. حرف «کاف»؛ مأخذ: Pancaroglu, 2007, No. 33 / ب. حرف «کاف»؛ کتیبهٔ مسجدجامع نایین/ ج. حرف «کاف»؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 45. 140.

این گره مطرح شده است. سیر تحول این گره به احتمال زیاد از رویارویی دو گره پیچ در خطوط موازی حروف «کاف»، «صاد» و گاهی «جیم» (جدول ۵: ردیف دوم) آغاز شده است. این دو خط موازی از نظر جهت کاملاً متضاد نوشته می‌شوند، یعنی خط بالایی از چپ به راست و خط پایینی از راست به چپ نوشته می‌شود که به پیروی از این دو حرکت متفاوتْ گره‌های پیچ نیز با گردش‌های متفاوتی پیچیده‌اند.

بدین‌ترتیب، یکی با اشاره به ابتدای نوشتار زمان گذشته و یکی با اشاره به انتهای نوشتار زمان آینده را یادآور می‌شود که از منظر عرفانی این تفکیک زمان خوشایند نیست، چنان‌که شبلی به مریدانش می‌گوید: «شما تا اوقات شما منقطع است، و وقت من هیچ طرف ندارد» و یا وقتی از سر مستی گفت: «وقتی مُسرمد و بحری بلاشاطی» یعنی روح من در بحر قِدَم غرق شد، و بحر قدم مصدر وقت من گشت، آن را هیچ حدی نیست. شطِ او در حدث نگیرد.

جدول٤. ساختار هندسی حرف «ه» (راست) و «ی» (چپ)



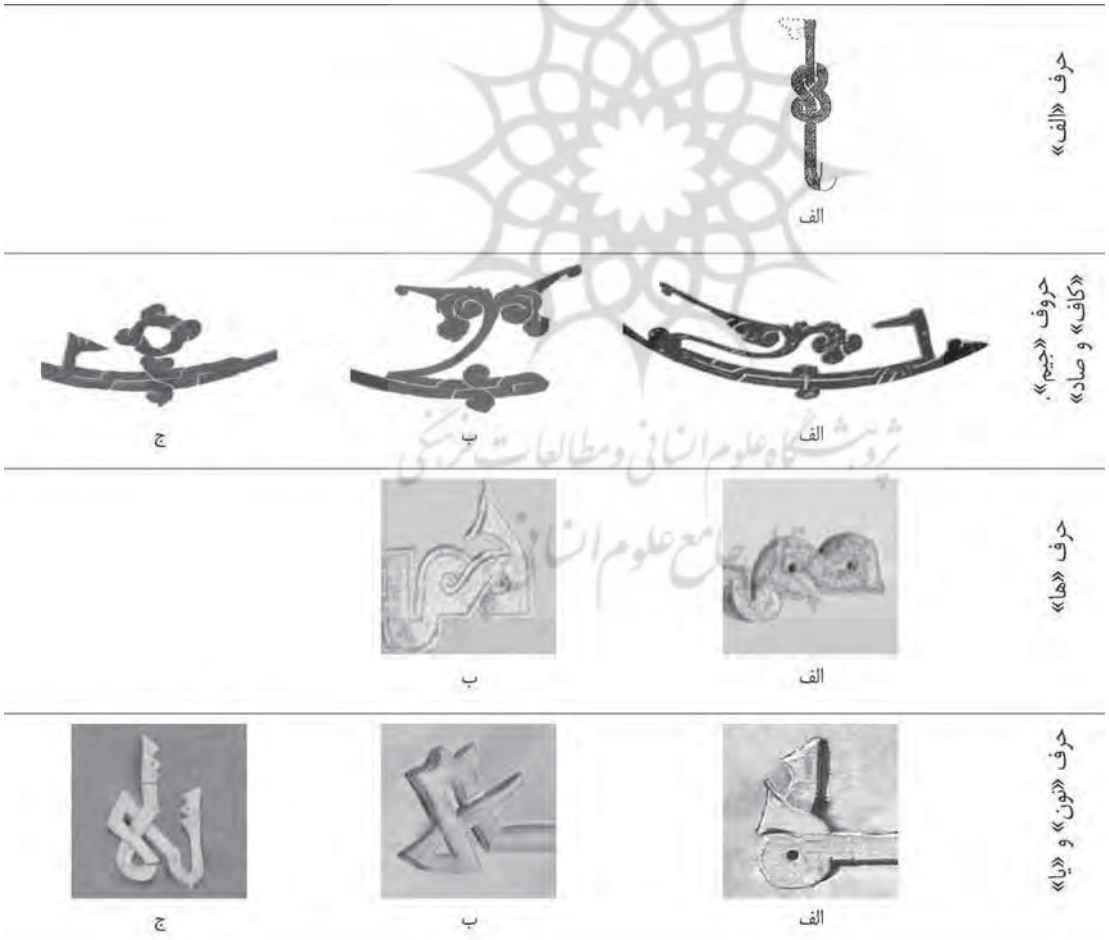
حد و حصر ازو معزول است. وقت عارف از حق است و حق مقصور نیست» (همان: ۲۵۱).

همان‌طور که شبلی «وقتی مسرمد» و بحر بی‌پایان را برای سیال‌بودن زمان به کار می‌برد، کتیبه‌نگاران هم برای ایجاد وحدت زمانی این دو گره را به هم پیوند داده‌اند. بدین‌منظور در این نوشتار اصطلاح «سرمدی» برای این گره انتخاب شده است.

این بی‌زمانی در طراحی حرف «ه» نیز دیده می‌شود. اگر شکل این حرف را به‌صورت یک مستطیل فرض کنیم، از چهار خط تشکیل شده است که دو به دو با هم موازی‌اند و هر یک حرکتی متفاوت دارند (جدول٤: الف). این وضعیت ماهیتی در برخی از نمونه‌های تزیینی (جدول٥: حرف «ه») تغییر کرده و دو خط بالایی و پایینی آن ترکیب شده (جدول٤: ب) تا این چرخهٔ بی‌انتها در شکل ظاهری آن پدید آید.

اما از طراحی حرف «ی»، علاوه بر مفهوم بی‌زمانی، بی‌مکانی را نیز می‌توان فهمید. این حرف در خط کوفی شبیه به S نوشته می‌شود (جدول٤: ج) که باز هم در

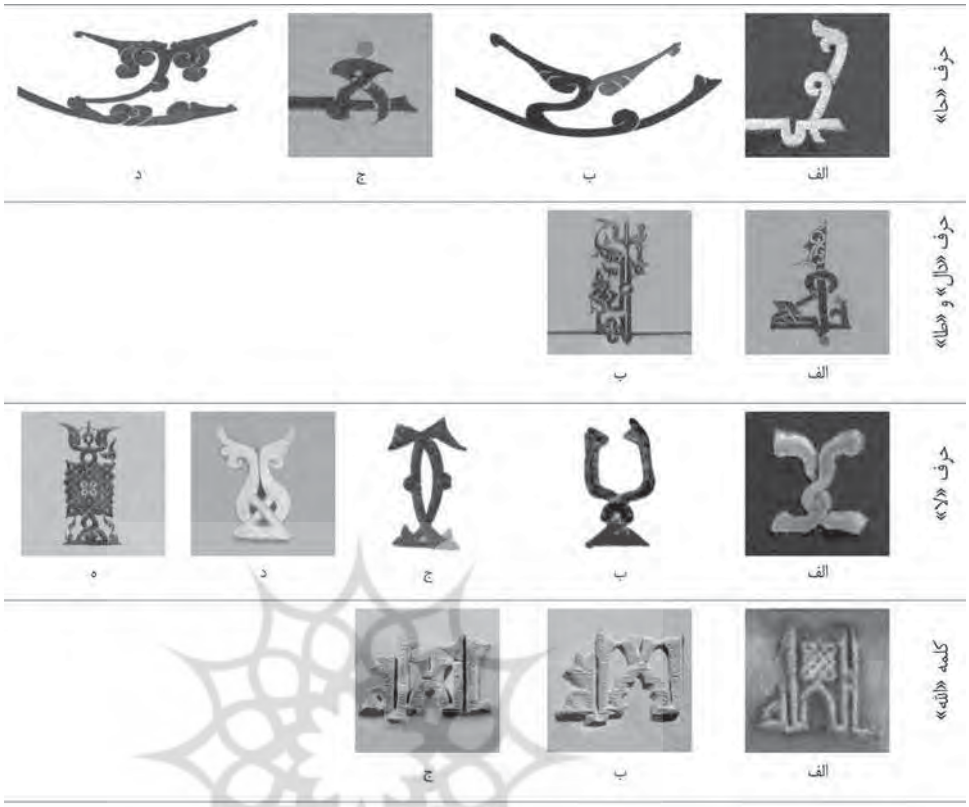
جدول٥.گره‌سرمدی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف اول: الف. حرف الف؛ مأخذ: Grohmann, 1967: 231/ ردیف دوم: الف. حرف «جیم»؛ مأخذ: خلیلی، ۱۳۸٤: تصویر ٦٤/ ب. حرف «کاف»، ج. حرف «صاد»؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 1975. 195 ردیف سوم: الف. حرف «ها»؛ مأخذ: Chiriste's, London, Sale 7871, October 5, 2010, Lot 118/ ب. حرف «ها»؛ مأخذ: Chiriste's, London, Sale 6628, October 15, 2002, Lot 28/ ردیف چهارم: الف. حرف «نون»؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 34. 150. 2 / ب. حرف «یا»؛ مأخذ: Chiriste's, London, Sale 7871, October 5, 2010, Lot 118 /ج. «حرف «یا»کتیبهٔ‌مسجدجامع‌گناباد.

جدول٦. گره در مفردات دیگر



ردیف اول: الف. حرف «حا» مأخذ: The David Collection, Inv. No. 11/1977 / ب. حرف «حا» مأخذ: Pancaroglu, 2007: No. 26/ ج. حرف «حا» مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 45. 140/ د. حرف «حا» مأخذ: Ibid, No. 1975. 195 ردیف دوم: الف. حرف «دال» مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 45. 140/ ب. حرف «طا» کتیبهٔ داخلی بقعهٔ پیر علمدار، دامغان / ردیف سوم: الف. حرف «لا» مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 39. 40. 127. 302/ ب. حرف «لا» مأخذ: Ibid, 1988. 114. 3/ ج. حرف «لا» مأخذ: Wilikinson، ۱۹۷۳، Chapter ۳، No. ۳۸/ د. حرف «لا» کتیبهٔ مسجدجامع نایین/ ه. حرف «لا» کتیبهٔ داخلی بقعه‌ی پیر علمدار، دامغان / ردیف چهارم: الف. کلمهٔ «الله» کتیبهٔ بیرونی بقعهٔ پیر علمدار، دامغان / ب و ج. کلمهٔ «الله» مأخذ: Aga Khan Museum, No. AKM00628.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ساختار آن خطوط موازی با جهاتی متضاد دیده می‌شود (جدول٥، ردیف آخر: ب، ج). خطوط موازی در حرف «ی» حالت مورب دارند که متناسب با جهت رسم این خطوط، آن‌ها را دو اصل صعود مجازی و نزول مجازی نامیده‌اند.

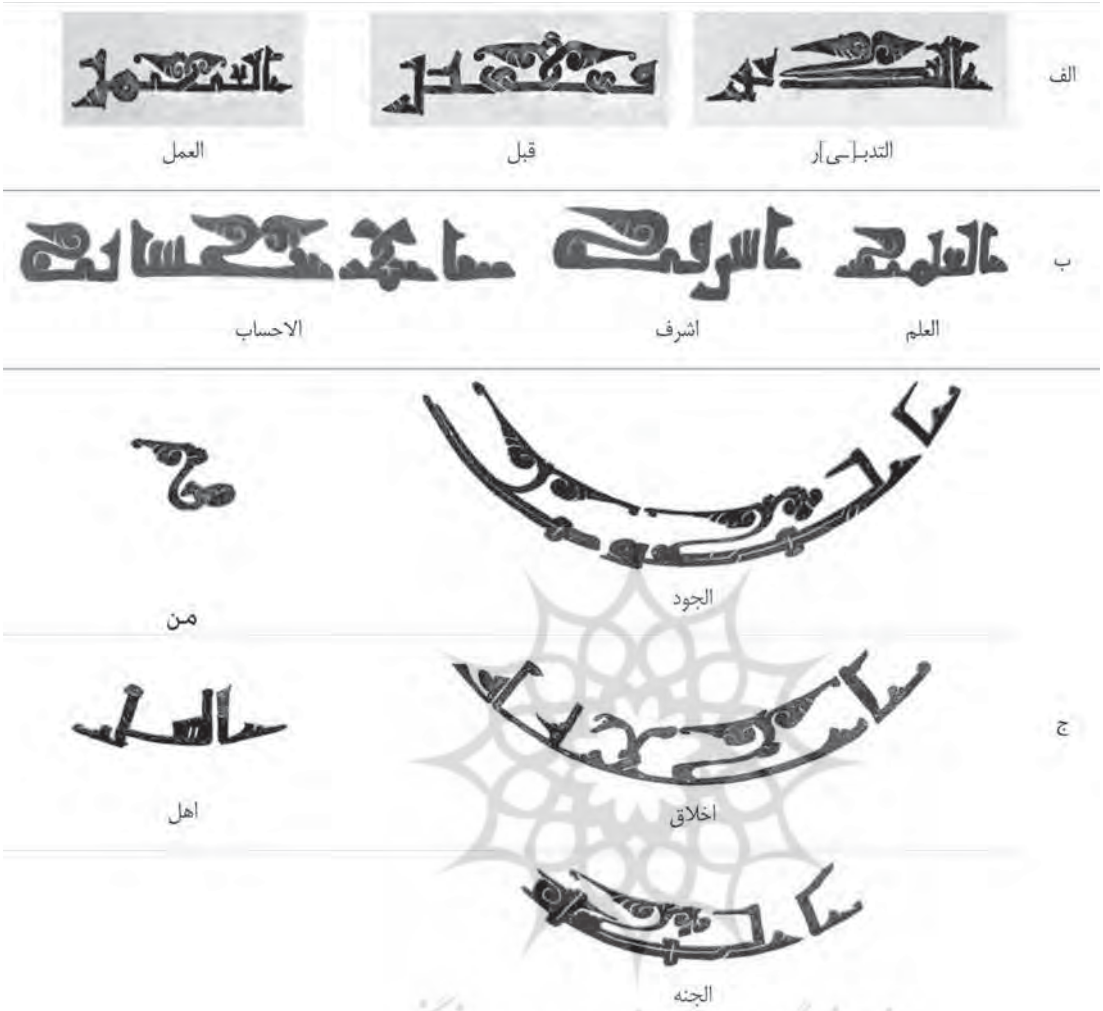
این جهت که از بالا به پایین یا از پایین به بالاست، حرکت در فضا و زمان را تداعی می‌کند، زیرا همزمان در دو جهت عمودی و افقی سیر می‌کند و علاوه بر اشاره به ابتدا و انتهای نوشتار (گذشته و آینده) تعدد کرسی‌ها و مراتب قرارگیری حروف را نیز یادآور می‌شود. این جهات در سه خط موازی حرف «ی» هماهنگ نیستند. پس برای ازبین‌بردن این تضادها، در طراحی این حرف، انتهای «ی» مطابق با اصل تحویق امتداد یافته و با عبور از لابه‌لای خطوط موازی آن، پیوندی میان آن‌ها به وجود آورده است (جدول٤: د).

به‌طور کلی، می‌توان گفت روند شناخت ماهیت حروف، تجزیهٔ اجزاء و سپس پیوند آن برای رسیدن به مراتب بالاتر شباهت زیادی به چهار فرایند حاکم در کیمیاگری جابربن‌حیان دارد؛ یعنی نخست تصفیهٔ جوهرها (استعمال میزان)، سپس حلّ آن‌ها (تبدیل با میانجیگری اکسیر)، پس از آن انعقاد مجدد (استقرار تعادل یا میزان)، بالاخره ترکیب آن‌ها (نصر، ١٣٨٦: ٨-٢٨٥).

گره سرمدی نیز برای ایجاد وحدت در اجزای حروف شکل گرفته، ولیکن تقابل اجزای حروف در این گره مانند گره قلب از نوع متناقض فرض نشده، بلکه یک تقابل ضدین (مانند روز و شب) در نظر گرفته شده است. به عبارتی دیگر «گره سرمدی» تدبیری است که در آن به منظور هماهنگ‌کردنِ ویژگی‌های متضادِ اجزای حروف و تبدیل آن‌ها به کلیِ واحد، از جمع‌کردنِ اضداد استفاده شده است.

این سه گره در حروف دیگر هم به‌کار رفته (جدول ٦) که در بیشتر موارد از این اصول اولیه پیروی کرده‌اند. انواع گره نقطه (دایره، خمیدگی و پیچ به‌ترتیب در جدول١)

جدول۷.ترکیب گره‌افزا



الف. کلمات «التدبیر»، «قبل»، «العمل»؛ مأخذ: Sotheby's, Sale L01281, October 18, 2001, Lot 88/ ب. کلمات «العلم»، «اشرف»، «الاحساب»؛ مأخذ: کیانی و دیگران، ۱۳٦٤: تصویر۱۲/ج. کلمات «الجود»، «من»، «اخلاق»، «اهل»، «الجنه»؛ مأخذ: خلیلی، ۱۳۸٤: تصویر ٦٤.

جدول۸.ترکیب گره‌گشادر صعود و نزول مجازی

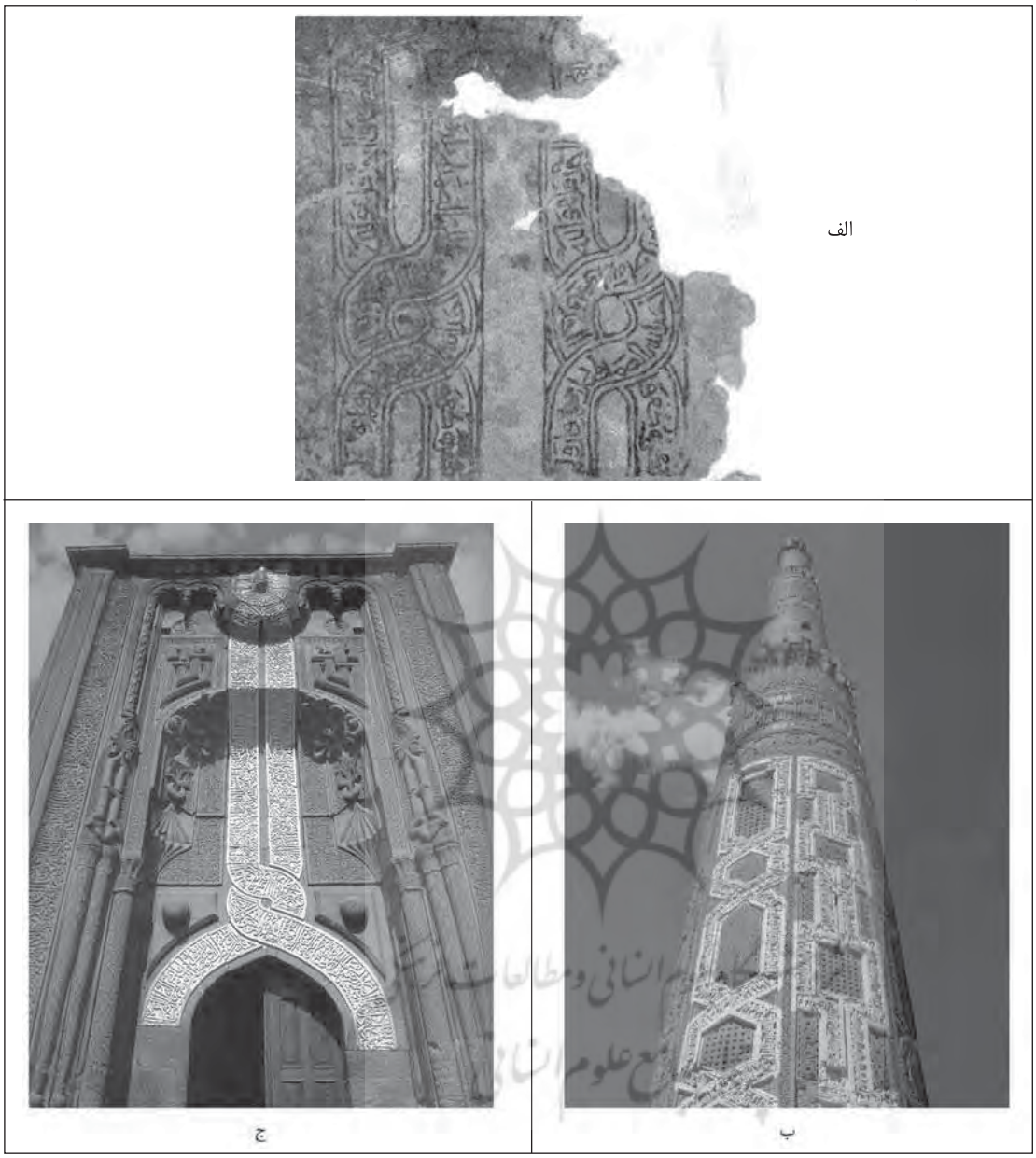
الف. عبارت «یا کریم»؛ مأخذ: The David Collection, Inv. No. 11/1977/ ب. عبارت «الملک لله»؛ مأخذ: Chiriste's, London, Sale 6895, April 27, 2004, Lot 28.

جدول ۹. ترکیب گره‌گشا در صعود و نزول حقیقی

الف	 السعادة و السرور و الرحمة و الرا[؟]
ب	 بسم الله الرحمن الرحیم
ج	 بسم الله الرحمن الرحیم
د	 [؟]ـو الک[؟] ... و البرکه و ا[...]

الف. جملهٔ دعایی «السعادة و السرور و الرحمة و الرا...»؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, 91. 1. 530/ب. «بسم الله الرحمن الرحیم»؛ کتیبهٔ بیرونی بقعهٔ پیر علمدار، دامغان/ج. «بسم الله الرحمن الرحیم»؛ کتیبهٔ زیارتگاه باباحاتم، افغانستان/د. تصویر راست؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, No. 48. 101. 6a, b/ تصویر چپ؛ مأخذ: Ibid, No. 62. 227. 2.

جدول ۱۰. ترکیب گره‌افزای گره‌گشا



الف. طومار کتیبه‌نگاری؛ مأخذ: The Metropolitan Museum of Art, 1971. 237. 1 / ب. منار جام، افغانستان؛ مأخذ: ویکی مدیا / ج. نمای مدرسهٔ دارالحدیث، ترکیه.

بیشتر بر اجزای منفرد خط افزوده شده و هنگامی که در خطوط موازی یک حرف قرار گرفته دوگانگی در اجزای حرف را نمایان ساخته و زمینه را برای ظهور گره سرمدی در جهت رفع این تناقض فراهم آورده است، اما گره قلب بیشتر در جهت ایجاد وحدت در اجزای غیرموازی خط به وجود آمده، که گاه با تقارن آن‌ها را یگانه کرده و گاه با افزودن جزئی مشابه دوپارگی را حذف و در راه رسیدن به وحدت به آن کثرت بخشیده است.

گره در مرکبات خط کوفی

گره، به همان صورت که اجزای متناقض در یک حرف را به یکدیگر می‌پیوندد، در مرکبات خط نیز میان اجزای متناقص دو یا چند حرف رابطه برقرار می‌کند. این اتصال گاه در محور افقی و گاه در محور عمودی یا مورب حروف اتفاق می‌افتد که مفاهیم دوگانه‌ای را انتقال می‌دهد. نظر به مفهوم غالب، برای این ترکیب‌ها دو گروه کلی «گره‌افزا» و «گره‌گشا» می‌توان قائل شد.

۱. ترکیب گره‌افزا

در ترکیب‌هایی که گره در محور افقی خط و روی کرسی وسط قرار گرفته است (جدول۷)، مفهوم گره‌افزایی بیشتر از گره‌گشایی تداعی می‌شود. از نظر ساختاری، این نوع گره شبیه به «اسلوب اعتراض» در علوم قرآنی است که معنایی شبیه به «جملهٔ معترضه» دارد، جمله‌ای که بین دو جزء کلام واقع می‌شود و ارتباطی معنوی با پس و پیش خود دارد.[۱] این اسلوب در قرآن بسیار به کار رفته که احتمالاً ناشی از نزول قرآن - به‌عنوان حقیقتی نازل شده - باشد از جایی با وحدتِ حداکثری است به جایی با کثرتِ حداکثری. این تغییر «تکثیر امر واحد» را به همراه داشته که از لحاظ هستی‌شناختی از «وجود جمعی» برخوردار است؛ یعنی همهٔ آنچه را باید داشته باشد به نحو مجموع و گردآمده دارد. بیان این حقیقت گِرد در زبان که امری خطی و ذاتاً متکثر است به جز از راه «گره» میسر نیست. به همین علت، کسی که امر متعالی را شهود کرده است «گره در زبان» دارد. موسی که به‌خوبی بر این امر واقف بود در دعای خود گره‌گشودن از زبانش را برای بیان حقایق به فرعون طلب کرد.[۲] پس «گره موسوی» (منسوب به موسی) نام مناسبی به نظر می‌رسد (کربلایی‌لو، ۱۳۸۷: ۲۱). گره‌دار بودن ترجمانِ مفاهیم از مراتب اعلی در ابیاتی از مثنوی معنوی دقیقاً بیانِ شده است:

منبسط بودیم یک جوهر همه
بی‌سر و بی پا بدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب
بی‌گره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نور سره
شد عدد چون سایه‌های کنگره
(مثنوی معنوی: دفتر اول)

این گره در کتیبه‌های کوفی معقد به‌صورت بصری ترجمه شده است. اگر ترتیب قرارگرفتن حروف و کلمات روی سطر معادل روایت خطی زبان فرض شود،[۳] گره‌هایی که گاه در مواصلات (جدول ۷، ردیف الف) و گاه در اجزای افقی حروف (جدول ۷، ردیف ب، ج) تعبیه شده نمود بصری گره موسوی است.

این گره چون مانند کتیبه‌نگاری در زبان تجسم ندارد در بادی نظر کاستی به شمار می‌آید، ولی چون به وحدت تکیه زده افزونی (فضل) است که کتیبه‌نگار با کشف و به‌تصویرکشیدنْ نشانه‌ای از آن به جای گذاشته است. از طرف دیگر این گره مانند حروف مقطعه و شطحیات عارفان نشانه‌ای است از آنچه شهود شده و قابل بیان نیست.

مانند زبان پرگره یک عارف افضل تا جایی که توانایی نطقش از دست برود و به انسانی غیرناطق تبدیل شود. یعنی در ظاهر صورت انسانی (حیوان ناطق) داشته باشد، ولی در حقیقت فاقد نطق شود. این مرتبه دیگر مرتبهٔ «گره حداکثری» و مربوط به دریافت بسیط الحقیقه است.[۴]

بنابراین، کتیبه‌های معقد باید پررمزورازتر از سایرین باشند که با رویکردی مختصرگرا به تصویر درآمده‌اند. چون این گره از حکمت الیاسی سبب می‌شود، می‌توان به آن «گره الیاسی» گفت. جامی به‌خوبی این سکوت گِرد را در ابیاتی مطرح کرده است:

ای به زبان نکته‌گذار آمده
وی به سخن نادره‌کار آمده
نقطهٔ نطق است تو را بر زبان
گشته از آن نقطه زبانت زیان
گر کنی آن نقطه ازین حرف حک
بر خط حکم تو نهد سر ملک
هرکه درین گنبد نیلوفری
افکند آوازهٔ نیک و فری
نیکویی فر وی از خامشی‌ست
خامشی‌اش تیغ جهالت کشی‌ست
گفتن بسیار نه از نغزی است
ولولهٔ طبل، ز بی‌مغزی است
غنچه که نبود به دهانش زبان
لعل و زرش بین گره اندر میان
(جامی: هفت اورنگ)

چنین استنباط می‌شود که کتیبه‌نگار با دریافت رمز متن آن را در قالب نقشمایهٔ گره برای مخاطب کدگذاری کرده است.

در حقیقت او گره موسوی را گشوده و گره‌ای الیاسی به جای گذاشته تا بدون کلام به آن اشاره کند. پس خود از معنایی گره‌گشایی‌شده خبر می‌دهد که به خاطر وحدت بی‌کرانش در قالبِ زبانِ متکثر نمی‌گنجد و مانند اسلوب اعتراض در کتیبه‌ها جایی برای بیان پیچیدگی آن امر واحد گشوده است. در واقع می‌توان گفت این افزونه یک گره‌گشای گره‌افزاست.[۵]

۲. ترکیب گره‌گشا[۶]

گره‌هایی که روی خطوط مورب (جدول۸) و عمودی (جدول۹) حروف قرار گرفته‌اند مفهوم گره‌گشایی در آن‌ها غالب است. این افزونه همواره مابین رأس‌الخط و کرسی وسط جای گرفته و با توجه به موقعیت مکانی‌اش چنین تعبیر می‌شود که گشایندهٔ عوالم برتر است. دو بیتی از مولانا شاهدی بر این مدعاست:

نردبان‌هایی‌ست پنهان در جهان
پایه پایه تا عنان آسمان
هر گره را نردبانی دیگرست
هر روش را آسمانی دیگرست
(مولوی، مثنوی معنوی: دفتر پنجم)

اصلاح «زیر بند بودن» مصداق دیگری است که در اشعار ناصرخسرو[۷] (۴۸۱-۳۹۴ق) به کار رفته است و هم‌زمانی آن با رواج این ترکیبِ گره جالب‌توجه است.

۱. اسلوب اعتراض در قرآن ممکن است شبه جمله باشد نه یک جملهٔ کامل (کربلایی‌لو، ۱۳۸۷: ۲۱).
۲. طه: ۲۸-۲۵.
۳. باید گفت کتیبه‌های مدور از این قاعده مستثنی نیست، زیرا این نمونه‌ها نیز حرکتی خطی گاه ساعت‌گرد و گاه پاد ساعت گرد دارند (جدول ۷: ج).
۴. از آن حیث امری بسیط است که نمی‌توان سخنی به‌جز «هست بودن آن» گفت. در مورد چیستی‌اش هیچ عبارتی نمی‌توان آورد، لذا نطق در وقت شهود آن مرتبه از کار می‌افتد (کربلایی‌لو، ۱۳۸۷: ۲۰).
۵. این بخش از مقاله بر پایهٔ مباحث نظری مقالهٔ «سر آموخته و دهان دوخته» (کربلایی‌لو، ۱۳۸۷) بنیان شده است.
۶. در این بخش پایانی مجدداً تأکید می‌شود که در این مقاله نام‌گذاری انواع آرایه‌ها و ترکیب‌بندی‌ها با رویکرد عرفانی و برحسب درک بصری خط انتخاب شده است و استفاده از آن در همین حوزه پیشنهاد می‌شود.
۷. این اصطلاح در یکی دیگر از قصاید او آمده است که ارتباط زیادی با مفهوم گره‌گشایی دارد:
ای غره‌شده به پادشایی
بهتر بنگر که خود کجایی
آن کس که به بند بسته باشد
هرگز که دهدش پادشایی؟
تو سوی خرد ز بندگانی
زیرا که به زیر بندهایی
گر بنده نه‌ای چرا نه از تنت
این چند گره نه بر گشایی؟
زین بند گران که این تن توست
چون هیچ نبایدت رهایی

نهفته ستند رازی بس شگفتی
بجوی آن راز را گر اهل رازی
بجوی آن راز را اندر تن خویش
نگر تا بیهده هر سو نتازی
نپردازی به راز ایزدی تو
که زیر بند جهل و بار آزی

مفاهیم متناقض گره یعنی پیوستن و رهانیدن، «قبض و بسط» یکی از حالات دوگانه عارفان را یادآوری می‌کند که از آیه «و الله یقبض و یبسط» (بقره: ٢٤٦) به دست آمده است. قبض‌کردن یعنی اوصاف بشریت را از ایشان گرفتن و بسط دادن با حالت مستی و صفا به‌واسطهٔ کشف جمال و حسن صفات (بقلی‌شیرازی، ١٣٧٤: ٥٥١). هشام بن عبدان الشیرازی در وصف این حالات چنین می‌گوید: «آن‌گاه وجود عارف با اصل عدم رفتی، به قِدم موجود شدی. آن‌گاه متصف گشتی [صفتی پذیرفتن] به اخلاق عشق ازل. سرّ انبساط جان غیبی را حلاوت یافت بقا دادی. چون از فنا در بقا رفتی، سرّ اتحاد پیدا شدی » (همان: ٣٢٢).او بر این نکته اشاره دارد که از خلال قبض و بسط راز وحدت را می‌توان یافت. اما این قبض و بسط بسامد حل و عقد از عالم وجود تا عدم و نه آمدنش به کسب است و نه رفتن آن به جهد (سجادی، ١٣٥٠: ١٩٣). اقبال لاهوری در ابیاتی چند به بیان این حالات پرداخته است، مثلاً دربارهٔ «قبض»:

خودی را تنگ در آغوش کردن
فنا را با بقا هم‌دوش کردن
محبت در گره بستن مقامات
محبت در گذشتن از نهایات
(اقبال لاهوری: زبور عجم)

یا در باب رسیدن به حالت «بسط»:

از کن حق ما سوا شد آشکار
تا شود پیکان تو سندان گذار
رشته‌ای باید گره اندر گره
تا شود لطف گشودن را فره
(اقبال لاهوری: رموز بیخودی)

همان‌طور که پیش از این ذکر شد، «گره» رمزی میان حقّ و بنده است و از طریق آن رؤیت حق توان کرد. قبض و بسط هم برای رسیدن به سرّ اتحاد است. برگردان این مفاهیم به زبان بصری را می‌توان در ترکیب گره‌گشا یافت. گره‌زدن با اشاره به نقطهٔ عدم حالت قبض و گشودن آن در رسیدن به عالم حضور حالت بسط را متذکر می‌شود که حرکت مداوم آن به وحدت می‌انجامد. سهروردی در تمثیلی این مفاهیم را در قالب حُزن و عشق معرفی می‌کند که ره به سوی حُسن می‌برند. او عقل را اولین گوهر تابناک آفرینش می‌داند که سه صفت دارد: شناخت حقّ (حُسن)، شناخت خود (عشق) و شناخت آن که نبود، پس ببود (حُزن) (سهروردی، ١٣٨٧: ٥٧). برای رسیدن به حقّ ابتدا حزن باید زمینه را آماده کند تا عشق حضور یابد و به‌واسطهٔ آن وصول حسن ممکن شود. می‌توان چنین گفت که حزن گره‌ای می‌اندازد تا عشق با گشودن آن طالب را به مطلوب برساند. این گره‌افزایی و گره‌گشایی آن‌قدر تداوم می‌یابد تا حقّ دریافت شود. مولوی این ضرباهنگ را در رسیدن به آوای خوش «کُن» چنین تفسیر می‌کند:[1]

هست هشیاری ز یاد ما مُضی
ماضی و مستقبلت پردهٔ خدا
آتش اندر زن بهر دو تا به کی
پرگره باشی ازین هر دو چو نی
تا گره با نی بود همراز نیست
همنشین آن لب و آواز نیست
(مثنوی معنوی: دفتر اول)

ترکیب‌های گره‌افزا و گره‌گشا گاه به‌صورت منفرد و گاه مرکب در کتیبه‌ها استفاده شده‌اند که تفاسیر مطروح برای آن‌ها نیز صادق است. اما این دو ترکیب در مرحلهٔ بعد در کتیبهٔ ابنیه با هم درآمیخته شدند (جدول ١٠). یعنی با وجود اینکه گره در سطر میانی افزوده شده، این سطر به‌موازات محور عمودی بنا قرار گرفته است. از طرف دیگر، نه اجزای حروف، که خود کرسی گره خورده تا شاید رؤیت این نشانه را تضمین کند. گره‌افزایی در سطر باز هم توجه را به‌سوی روایت خطی زبان و در نتیجه متن اثر سوق می‌دهد که در کنار حرکت عمودی آن از پایین به بالا و برعکسْ مراتب سیروسلوک را خاطرنشان می‌کند. کتیبهٔ منار جام غور در افغانستان (جدول ١٠: ب) نمونهٔ عالی این ترکیب است که آیات سورهٔ مریم را در بر دارد. پس برای پی‌بردن به راز این گره ابتدا باید معادل مفهومی آن را در متن یافت تا نشانی راه مشخص شود. یکی از ویژگی‌های بارز این سوره، واژهٔ مقدس «رحمان»، شانزده بار تکرار شده است. عارفان این صفت از اسماء الهی را با عنوان‌های «عشق» و «محبت» نیز مطرح کرده و آن را سرآغاز تجلی ذات حق می‌پندارند. پیدایش این دیدگاه بیشتر به حلاج منتهی می‌شود، او در بیتی چنین می‌سراید: «العِشقُ فی أزَلِ الآزالِ مِن قِدَم/ فِیهِ بِهِ مِنهُ یبدوُ فیهِ إبداءُ» عشق در ازل الآزال از قدیم بوده است/ در او، به او، از او، در اوست که وجود پدید می‌آید (دیلمی، ٢٠٠٧: ٨٧). سهروردی هم آن را «عشق» می‌خواند که خاص‌تر از محبت است، زیراکه همه عشقی محبت باشد، اما همه محبتی عشق نباشد و محبت را خاص‌تر از معرفت می‌داند، زیراکه همه محبتی معرفت باشد، اما همه معرفتی محبت نباشد. در نهایت معرفت و محبت را دو پایهٔ نردبانی توصیف می‌کند که رسیدن به عالم عشق ـ که بالای همه است ـ مگر از طریق آن دو میسر نیست (سهروردی، ١٣٧٥: ٦٤). بنابراین، می‌توان اظهار داشت مراتب تجلی حق به‌صورت کاملاً نمادین در گره‌های خط کرسی بازنمایانده شده است تا نشانه‌ای از خصوصیات این سوره در کتیبه نگاشته شود و لذت گره‌گشایی را برای اهل تفکر فراهم آورد.

١. عطار نیز در اسرارنامه نیل به حقیقت را در گره‌گشایی مکرر می‌بیند:
نهادت پرگره بند است جان را
از آن جان می‌نبینی آن جهان را
نهادت پرگره کردند از آغاز
به یک‌یک دم شود یک‌یک گره باز

نتیجه

کتیبه‌های تزیینی نقطهٔ تلاقی کلام الهی، اندیشهٔ عرفانی، هندسه و بالاخره هنر هستند. در واقع، خوشنویسی از قِبل ملازمت همیشگی با پیام وحی نه‌تنها به اندیشه و هندسهٔ عرفانی راه یافته بلکه از آن‌ها بهره‌مند شده است. اما کتیبه‌های تزیینی نمونهٔ عالی این همراهی سه‌گانه هستند که در راه شناخت آن‌ها نباید از این چند حوزه غافل بود. در این میان کوفی معقد حائز اهمیت است برای اینکه هم از نمونه‌های اقدم، و هم متنوع و مؤثر در تزییناتِ اقلام دیگر است. آنچه را از مطالعهٔ مفردات و مرکبات این خط به دست آمد می‌توان در سه شاخهٔ کلی بیان داشت:

هنر: قابلیت‌های موجود در ساختار هندسی خط کوفی زمینهٔ ظهور تزیینات متنوع بوده است. گره به‌عنوان یکی از این تزیینات از سه قاعدهٔ کلی در خط کوفی بهره گرفته که حاصل آن سه شکل بنیادینِ گره نقطه، قلب و سرمدی است. گره نقطه که با ایجاد خمیدگی، پیچیدگی و در نهایت گره‌زدنِ اجزای حروف پدید می‌آید به مرکز (حقیقت) اشاره دارد، در حالی که گره قلب از پیوند دو خط متقاطع ذوالجهتین ایجاد شده که یا وحدت را از طریق تقارن و یا کثرت را با رفع دوگانگی از طریق تثلیث نمایش می‌دهد. این تکثیر تا به جایی ادامه می‌یابد که در قرون متأخر ظهور کوفی مشبک (درهم‌بافته) را در پی دارد. در آخر گره سرمدی که از ترکیب دو خط موازی ذوالجهتین چرخه‌ای بی‌انتها تشکیل می‌دهد که در جهت رفع تناقضِ متضاد است، تناقضی که مانند مفهوم گره هیچ‌گاه از بین نرفته و فقط ضرباهنگ آن تداوم پیدا می‌کند. اما گره در مرکبات، علاوه بر تأکید روی اجزای حروف، تحت تأثیرِ تعددِ کرسی‌ها نیز بوده و بیشتر بر کرسی وسط و یا زیر کرسی رأس‌الخط جای گرفته است. از طرف دیگر، در مورد اخیر گره‌ها در محور عمودی حروف و به خصوص الفات افزوده شده و تقاطع محورهای خط باز توجه را به اصل حروف (نقطه) ارجاع می‌دهد.

هندسه: خط کوفی از ساختاری کاملاً هندسی برخوردار است؛ یعنی تمام اجزای آن از خطوط عمودی و افقی و مورب (٤٥ درجه) تشکیل شده است. البته این ساختار بدون‌شک نه در مصاحف بلکه در کتیبه‌های تزیینی تکامل یافته است، به‌خصوص که درک دو عامل نهفته در خط یعنی هندسهٔ زمان و مکان در این کتیبه‌ها مشهود است و خط کوفی را به سویی برده که قابلیت‌های بصری آن شکفته شود. آگاهی از سیر نوشتن حروف و تقدم و تأخر حرکات و جهات آن‌ها در نتیجهٔ هشیاری از هندسهٔ زمان صورت گرفته و همواره در این کتیبه‌ها تلاش شده است این سیر خطی زمان برهم زده شود و زمان سرمدی جایگزین آن گردد تا اندیشه‌های عرفانی را بهتر انتقال دهد. علاوه‌براین، تسلط بر فهم عنصر مکان در قواعد ترکیب خط و به‌واسطهٔ تعدد کرسی‌ها نمایان شده است که افزون‌بر پدید آوردن تفکرات حروفی راه ورود معانی عرفانی از جمله مراتب وجودی را به خوشنویسی هموار ساخت.

اندیشه: بسیاری از مفاهیم عرفان اسلامی به هندسه آمیخته است که به خاطر همین قرابت ساختاری در سیر تحولات خط و خوشنویسی جایگاه ویژه‌ای دارد. از طرف دیگر اسرارآمیزی حروف مقطعه قرآن که نمود عینی رموز مفاهیم آن است، جای اندیشه‌های حروفی به مکاتب فکری را گشود که تأثیرات آن را به‌خصوص در نمونه‌های تزیینی می‌توان جست‌وجو کرد. در کتیبه‌های تزیینی علاوه‌براین رویکردهای حروفی، تبعات هندسهٔ عرفانی بود که افزونه‌های تزیینی را به خط وارد کرد. پس گره در این کتیبه‌ها نمود بصری نقطه است که همواره اشاره‌ای به حقیقت دارد. شکل ظاهری آن طریقتی را نشان می‌دهد که در رسیدن به این مهم پیموده شده است. از این رو، قابلیت‌های متعددی که این اشکال دارند مسیر رفته را بازگو می‌کنند، مسیری که نوری از انوار مرکز را می‌نمایاند.

منابع و مآخذ

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. ۱۳۸۳. *الهیات دانشنامهٔ علایی*. با مقدمه و حواشی و تصحیح محمد معین. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

اخبار حلاج. ۱۳۷٤. تصحیح و تحشیهٔ ل. ماسینیون و پ. کراوس، ترجمه و تعلیق سیدحمید طبیبیان. تهران: اطلاعات.

آملی، شمس‌الدین محمدبن‌محمود. ۱۳۵۲. فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس‌الفنون. به‌کوشش بهروز ثروتیان. تهران: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

بقلی شیرازی، روزبهان. ۱۳۷٤. *شرح شطحیات (شامل گفتارهای شورانگیز و رمزی صوفیان)*. مقدمه و تصحیح هانری کوربن. تهران: طهوری.

جابر بن حیان. ۱۹۳۵. *مختار رسائل*. به تصحیح پاول کراوس. قاهره: مکتبه الخانجی.

خلیلی، ناصر. ۱۳۸٤. *سفال اسلامی*، ج۷. ترجمهٔ فرناز حائری. تهران: کارنگ.

دیلمی، ابوالحسن علی بن محمد. ۲۰۰۷. *عطف الألف المألوف علي اللام المعطوف*. تحقیق حسن محمود عبدالطیف الشافعی و جوزیف نورمنت بل، قاهره، بیروت: دارالکتب المصری، دارالکتب البنانی.

روزنتال، ا. ۱۳۷۱. «رسالهٔ ابوحیان توحیدی در باب خوشنویسی»، مشکوة. ۳٤: ۱۹۶-۱۵۸.

سجادی، سیدجعفر. ۱۳۵۰. *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.

سهروردی، شیخ شهاب الدین. ۱۳۷۵. «رساله فی حقیقهٔ العشق»، *قصه‌های شیخ اشراق*. تصحیح جعفر مدرس صادقی. تهران: مرکز.

سهیلی خوانساری، احمد. ۱۳۵۹. «مقدمه»، در: قاضی احمد قمی. *گلستان هنر*. تهران: منوچهری.

عظیمی‌اعتمادی، محسن. ۱۳۷۶. «نهضت ترجمه و نقل آثار و علوم بیگانگان طی قرون دوم تا چهارم هجری و تأثیرات آن بر تمدن اسلامی»، *نامهٔ فرهنگ*، ۲۶: ۴۷-۱۳۴.

فضائلی، حبیب الله. *اطلس خط تحقیق در خطوط اسلامی*. اصفهان: انجمن آثار ملی اصفهان، ۱۳۵۰.

کربلایی‌لو، مرتضی. ۱۳۸۷. «سر آموخته و دهان دوخته («گره الیاسی» و «گره موسوی» در زبان دین)»، *خردنامهٔ همشهری*، ۲۶: ۲۱-۲۰.

ناجی، زین‌الدین. ۱۳۶۸. *بدائع الخط العربی*. بیروت: مکتب النهضه.

ناجی، زین‌الدین. ۱۹۶۸. *مصورالخط العربی*. بیروت: مکتب النهضه.

هراتی، محمدمهدی. ۱۳۶۸. *تجلی هنر در کتابت بسم‌الله*. مشهد: آستان قدس رضوی.

Safadi, Yasin Hamid. 1978. *Islamic Calligraphy*. London: Thames & Hudson.

Tabba, Yasser. 2001. *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*. London: University of Washington.

Kraus, paul. 2006. "Jabirian Alchemy", *International Journal of Shi'i Studies*, Translate by Keven Brown, 4 (2):195-220.

Flury, Samuel. 1967. "Ornamental kufic inscription on pottery", a *Survey of Persian* Art, vol.2, London-New York: Oxford University, pp 1743-1745.

Watson, Oliver. 2004. *Ceramics from Islamic Lands*. London: Thames & Hudson.

Curatola, Giovanni. 2006. *Persian Ceramics from the 9th to the 14th Century*. Milan: Skira.

Grohmann, Adolf. 1967. *Arabische Paleographie*. Vienna.

Grube, Ernst J. 1976. *Islamic Pottery of the eight to the fifteenth Century in the Keir Collection.* London: Faber & Faber.
A collection of Iranian Islamic Art: the 9th throught the 19th century. 1977. Tehran: Reza Abbasi Cultural and Arts Center.
Lane, Arthur. 1956. *Islamic Pottery from the Ninth to the Fourteenth Centuries A.D. In The Collection of Sir Eldred Hitchcock*. London: Faber & Faber.
Pancaroglu, Oya. 2007. *Perpetual Glory (Medieval Islamic Ceramics from The HarveyB. Plotnick Collection*). Chicago: The art institute of Chicago.
Deroche, Francois. 1992. *the Abbasid Tradition (The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art*), Vol. 1. London: Azimuth Editions and Oxford University Press.
Wilkinson, Charles Kyrle. 1973. *Nishapur*: *Pottery of the early Islamic period*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
Шишкина Г.В. 1979. Глазурованная керамика согда, Ташкент.
www.collections.vam.ac.uk
www.commons.wikimedia.org
www.akdn.org
www.bonhams.com
www.christies.com
www.sothebys.com
www.davidmus.dk
www.metmuseum.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Research Quartely Journal

Journal of faculty of art Shahed university

Mystical Approaches in Design of Knotted Kufic Inscriptions

Farnaz Masoumzadeh,PH.D student in Art Studies, Faculty of Art,TarbiatModaresUniversity, Tehran, Iran.
Asghar Fahimifar, PH.D, Assistant professor, Art Studies, Faculty of Art, TarbiatModaresUniversity, Tehran, Iran.
Sedaghat Jabbari, PH. D, Associate professor, Department of Graphic Design and Photography, school of visual Arts, College of Fine Arts, Tehran University, Tehran, Iran.

Recieved: 2013/4/16 Accepted: 2013/9/28

Knotted Kufic, one of the first decorative manifestations of Kufic, has various knots as its principal components. In previous studies, decorative Kufic, specifically knotted one, has always been regarded as a combination of plain Kufic with decorative motifs; but it seems that knotted Kufic is a unified whole resulted from the changes in geometric relations of alphabet letters and their compositions. Therefore, the purpose of this paper is to find out the context of changes of knotted Kufic alongside the study of geometric relations of its alphabet letters and their compositions to recognize the thoughtsin their formation based on the formal development of knotted Kufic. To this purpose, historical, descriptive and analytic methods and hermeneutic approach are used to describe and analyze the geometric development of knotted Kufic based on the mystical connotations of knot. As a result the relationship between development process of knotted Kufic and mystical viewpoints is revealed indicating that mystical geometry of space and time has affected the design of knotted Kufic inscriptions and is manifested in forms of loop knots, heart-shaped knot and endless knot. This mystical geometry is utilized in the design of knotted Kufic's compositions as well to induce the concept of entanglement and disentanglement respectively.

Key words: Knotted Kufic, Heart-shaped Knot, Endless Knot, Entangled Composition, Untangled Composition.