زبان بصری نوشتار سامانیان (قرن چهارم ق) در پرتو اصول خط شناسی

حرف تزیینی «کاف کُن» و ترکیب آن برای نمایش تمثیل «برکهٔ برکت»

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

زبان بصری نوشتار سامانیان(قرن چهارم ق) در پرتو اصول خط‌شناسی*

فرناز معصوم‌زاده جوزدانی** حسنعلی پورمند*** محمد خزائی****

تاریخ دریافت مقاله : ۹۳/۱۱/۶
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۸/۱۲

چکیده

در مطالعات تاریخی، معنی خط را همواره در عبارت نوشتار جستجو کرده‌اند، حال اینکه صورتِ بصری نوشتار مفاهیم بیشتری می‌رساند. در این مقاله، نگارندگان با هدف دستیابی به یک نظام معنایی برای صورتِ بصری خط کوفی در دورهٔ سامانی، نخست چارچوب نظری را بر اساس دیدگاه بنیامین و دریدا مطرح می‌کنند. سپس به روش توصیفی، تاریخی و تحلیلی و با گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای در پاسخ به این دو پرسش می‌کوشند: ۱. چرا خط کوفی تزیینی در دورهٔ سامانی گوناگون شده است؟ ۲. چه معانی دیگری به جز متن کتیبه از صورت خط کوفی تزیینی دورهٔ سامانی برداشت می‌شود؟

نخست بنا بر چارچوب مطرح‌شده، اصول خوشنویسی را با حوزه‌های مرتبط با خط‌شناسی در دورهٔ سامانی هماهنگ می‌سازند، پس زمینهٔ تزیینی‌شدن خط کوفی را در به‌کارگیری اصول «خط منسوب»، قواعد «حُسن تشکیل» و «حُسن وضع» به‌ترتیب برای تحلیل معنای «جوهر»، «زمان» و «مکان» نوشتار در آن دوره ارزیابی می‌کنند. در نهایت برای چگونگی بهره‌گیری از این نظام معنایی، دست‌کم دو نمونهٔ تزیینی حرف «کاف» را تحلیل می‌کنند تا با رمزگشایی نشانه‌های نمادین «کاف کُن» و «کاف کافی و کاف کفر»، نشان دهند که چگونه زبان بصری کلمهٔ «برکت» ما را قادر می‌سازد تا ابعادِ معنایی آن کلمه را ردیابی کنیم که در تمثیل‌های اخلاقی «برکهٔ برکت» و «خاتم دل» به‌هم پیوند خورده‌اند.

واژگان کلیدی

زبان بصری نوشتار، خط‌شناسی، خط منسوب، کوفی تزیینی، سفال گِلابه‌ای سامانی.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان *زبان بصری رویه‌نگاری ظروف گلابه‌ای سامانی در پرتو اصول گرافولوژی* در رشتهٔ پژوهش هنر است که اجرای آن را نگارندهٔ اول به‌راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم در دانشکدهٔ هنر و معماریِ دانشگاه تربیت مدرس بر عهده دارد.

** 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.(مسئول مکاتبات)
Email: hapourmand@modares.ac.ir

**** استاد گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.
Email: khazaiem@modares.ac.ir

مقدمه

معنایی که از صورتِ بصری حروف و کلمات در خطوط اندیشه‌نگار مثل هیروگلیف برداشت می‌شود، برابر با معنای عبارت نوشتار است، ولی صورتِ بصری حروف و کلمات در خطوط آوانگار، معنایی بیشتر از عبارتِ نوشتار دارد که در طول تاریخ فراموش شده است. به‌منظور دریافتِ این مفاهیم نهفته در بسترِ تاریخ، نظام معنایی ویژه‌ای برایِ درکِ زبانِ بصری نوشتارَ یک دوره و برای نمونه خطوط سامانی ضَروری به‌نظر می‌رسد. به‌خصوص اینکه در دورهٔ سامانی نه تنها اصول و قواعد خوشنویسی را ابن مقله تدوین کرده، بلکه تحلیل خط در حوزه‌های دیگر نظیر اخلاق، تفسیر و علوم غریبه رواج پیدا می‌کند. در اینجا دو پرسش دربارهٔ زمینهٔ تزیینی‌شدن خط در دورهٔ سامانی و همچنین چگونگی پُرمعنایی صورت بصری این خطوط مطرح می‌شود: ۱. چرا خط کوفی تزیینی در دورهٔ سامانی گوناگون شده است؟ ۲. و چه معانی دیگری به جز متن کتیبه از صورت خط کوفی تزیینی دورهٔ سامانی استنباط می‌شود؟ بنابراین، نگارندگان با هدفِ نظام‌بخشیدن به روش خط‌شناسی کوفی و بهره‌گیریِ از آن، به روش توصیفی، تاریخی و تحلیلی به گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای به ترتیب زیر پرداخته‌اند.

روش تحقیق

این مقاله در پنج بخش تنظیم شده است: نخست زیر عنوان «نوشتار و تاریخ»، دو نظریهٔ اصلی دربارهٔ فهم تاریخ از طریقِ نوشتار به‌روش کتابخانه‌ای و بیشتر باَ استناد به منابعِ دست‌اول گردآوری شده و به روش توصیفی و تحلیلی چارچوب نظری زبان نوشتار مطرح می‌شود. سپس زیر عنوان «خط‌شناسی»، ضمن گردآوری منابعِ کتابخانه‌ای دست‌اولِ خط‌شناسی، وجوه تخصصی اینَ علم به روش تاریخیَ و تحلیلی چنان ارزیابی می‌شود که حوزه‌های خط، روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبهٔ یک دوره در فهمِ زبانِ نوشتارِ آن دوره مهم می‌نماید. بنابراین در دو بخشَ دیگر، زیر عناوین «خط در دورهٔ سامانی» و «حوزه‌های مرتبط با خط در علوم دورهٔ سامانی»، منابع مکتوب این چهار حوزه به روش کتابخانه‌ای گردآوری و به روش تاریخی و تحلیلی موشکافی شده، و نموداری از نظام زبانِ بصری خط (یا خط‌شناسی) در دورهٔ سامانی ارائهَ می‌شود. در نهایت بر اساس این نمودار زیر عنوان «زبان بصری حرف کاف در ظروف گلابه‌ای سامانی» دو نمونهٔ تزیینی حرف «کاف» و ترکیب‌های آن بر اساس رواجِ نمونه‌ها از میان اشیای موزه‌ای انتخاب و به روش خط‌شَناختی تحلیل می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ این پژوهش را از نظر چارچوب نظری و حیطهٔ مسئله می‌توان به ترتیب در دو حوزهٔ خط‌شناسی و خط در دورهٔ سامانی پیگیری کرد.

از نظر چارچوب نظری، ریشه‌های نظریهٔ «خط‌شناسی فرهنگی» ژاک دریدا فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۶۰)، و نظریهٔ «خوانشِ خط‌شناختی» والتر بنیامین فیلسوف یهودی-آلمانی و منتَقد فرهنگی (Down-ing, 2011: 567)، را باید در پیشینهٔ علم خط‌شناسی جست‌وجو کرد که این پیشینه در بخش دوم به‌طور کامل بیان شده است. اما به‌طور خلاصه می‌توان گفت این دو نظریه علاوه بر خط، بیش از همه در ارتباط با دو رشتهٔ اصلی خط‌شناسی یعنی فلسفه و علوم‌غریبه شکل گرفته است. سابقهٔ پیوند خط با فلسفه در علم خط‌شناسی، به ژان-هیپولیت میشون کشیش فرانسوی برمی‌گردد. او با ارائهٔ نظریهٔ نشانه‌های ثابت در دست‌نوشته خط‌شناسی را روشمند و در حوزهٔ فلسفه مطرح کرد (Crepieux-Jamin, 1963: 5) که بعدها لودویگ کلاگز فیزیکدان، شیمی‌دان، فیلسوف، روان‌شناس، منش‌شناس و خط‌شناس، سه حوزهٔ خط، روان‌شناسی و فلسفه و تا حدودی علوم‌غریبه را در روش کل‌گرای خود به هم پیوند داد (Pulver, 1994: 17). در نهایت ماکس پالور نویسنده، شاعر، فیلسوف و مدرس خط‌شناسی در دانشگاه زوریخ (سوئیس)، با استفاده از علوم کهن و افزودن جنبه‌های نمادین به دست‌نوشته، روش کلاگز را کامل کرد (Ibid: 8). شایان ذکر است، نظریهٔ دریدا و بنیامین، علاوه بر حوزه‌های مذکور، با حوزهٔ تاریخ در ارتباط است که کمتر تلاشی برای تحقق آن در رشته‌های مربوطه صورت گرفته و پژوهشِ حاضر در تحقق آن تا حد امکان می‌کوشد.

حیطهٔ مسئلهٔ این پژوهش بیش از همه در باب کتیبه‌های نوشتاری سفالِ سامانی سابقه دارد، زیرا آثار باقی‌مانده از این ظروف نسبت به سایر آثار هنری این دوره چنان است که مجموعه‌ای منسجم و متنوع از خطوط سامانی را در بر دارد. جامع‌ترین پژوهشِ کتیبه‌خوانی این آثار، کتاب کتیبه‌های سفال نیشابور (قَوچانی، ۱۳٦٤) است که گنجینه‌ای طبقه‌بندی‌شده از متونِ مکتوب بر سفالینه‌های سامانی به‌شمار می‌آید. دربارهٔ تحَولات فرمی این کتیبه‌ها دو مقاله تألیف شده که یکی با عنوان «تنوع خط کوفی در سفال گلابه‌ای سامانی» (جباری و معصوم‌زاده، ۱۳۸۹)، به روش توصیفی و تاریخی به وجوه بصری آن‌ها اختصاص یافته، و دیگری «خط کوفی ساده بر سفال‌های کتیبه‌دار سامانی» (Volov, 1966) نام دارد که در آن کتیبه‌های سفال سامانی به روش توصیفی، تطبیقی و تاریخی با کتیبه‌های بسترهای تزیینی دیگر در همان دوره (مانند ابنیه و سکه) مقایسه شده است. اما از تحلیل‌های معنایی صورتِ خط در مطالعات پیشین کمتر سخنی به میان آمده است. یعنی با وجود اینکه تحلیل‌هایی راجع به صورتِ خط در منابع مکتوب سامانی از جمله در علوم‌غریبه مانندَ

کنوزالمعزمین (ابن سینا، ۱۳۳۱)، در تفاسیر و تأویلات عرفانی مانند حقایق تفسیر (سلمی، ۱۳٦۹) و در مباحث فلسفی مانند رسالهٔ الف الفت و لام معطوف (دیلمی، ۱۳۹۰) رواج داشته، به مرور زمان با چیرگی دیدگاه‌های آوامحور، معنای این تحلیل‌های تصویرمحور درک نشده و از آن در بیشتر تحلیل‌های بصری بهره نبرده‌اند. از این رو می‌کوشیم تا در پرتو اصول خط‌شناسی و به کمک تحلیل‌های موجود در دورهٔ سامانی نظام معنایی زبان بصری نوشتار این دوره را تا حد امکان روشن کنیم.

نوشتار و تاریخ

در باب فهم تاریخ، زبان جایگاه ویژه‌ای دارد. حقیقت زبان به‌عنوان نمودی از اندیشهٔ آدمی، همواره بیشتر در گفتار جست‌وجو می‌شده، و نوشتار همیشه به‌عنوان نمود بصری گفتار (و درجه‌ای پایین‌تر از گفتار) پنداشته می‌شده است. اما در سال‌های اخیر، دیدگاه‌هایی مبنی بر برتری نوشتار در بیان اندیشهٔ آدمی پدید آمد که بر نظریه‌های فهم تاریخ نیز تأثیر گذاشت. از جمله این دیدگاه‌ها، یکی نظر والتر بنیامین است که زبان بصری هنرها و از جمله کتابت را بهترین زبان برای هستی‌شناختی تاریخ می‌داند. دیگری نظر ژاک دریدا است که در روند شالوده‌شکنی تقابل‌های دوتایی به برتری نوشتار در برابر گفتار اشاره می‌کند. در واقع، این اندیشمندان معتقدند صورت بصری نوشتار و حتی نوشته‌های آوایی (الفبایی)، مانند خط‌های اندیشه‌نگار (هیروگلیف) معنایی نمادین در بر دارد[۱]. جالب اینجاست که هر دو برای درک این معنای نمادین بهره‌گیری از اصول و روش‌های خط‌شناسی را پیش نهاده‌اند.

نوشتار از نظر دریدا

اندیشهٔ دریدا دربارهٔ زبان بیش از همه در دیدگاه او نسبت به شالوده‌شکنی بیان شده است. او شالوده‌شکنی را نه‌تنها یک روش تازهٔ خوانش نمی‌داند، بلکه معتقد است این روش با مأواگزیدن در روش‌های پیشین و وام‌گرفتن مفاهیم از آن روش‌ها به‌گونه‌ای عمل می‌کند تا سرانجام آن روش به دام خویش افتد (پین، ۱۳۸۰: ۲۰۳). او با این دیدگاه شالوده‌شکنانه به سراغ روش‌های ساختارگرایی در زبان می‌رود و چنین می‌پندارد که از افلاطون تا سوسور، تقابل‌های دوتایی در ساختار زبان شکل گرفته، که همواره یکی از آن‌ها را بر دیگری برتر دانسته‌اند (ضیمران، ۱۳۸٦: ٦۲). بنابراین نوشتار همواره فرعی و اشتقاقی و نشانهٔ یک نشانه تلقی شده، به‌گونه‌ای که نشانهٔ آوایی (کلمهٔ گفته‌شده) نخست، و نشانهٔ نوشتاری (کلمهٔ نوشته‌شده) ثانوی و اشتقاقی به‌شمار می‌آمده است (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۸). بسیاری از گذشتگان معتقد بودند که زبان در اصل و در ابتدا گفتاری بوده و بعدها بشر تصمیم گرفته نشانه‌هایی ماندنی مطابق با زبان گفتاری ایجاد کند. اما دریدا معتقد است که خاستگاه زبان نوشتار است، اما نه نوشتاری که گفتاری از پیش موجود را بنویسد (نوشتار آوایی) (پین، ۱۳۸۰: ۱۹٤-۱۹۵). «نوشتار»ی که ضامن فهم تصاویر گرافیکی است و به‌طور دائمی از افلاطون و ارسطو به بعد، جایگاه نوشتار برای درک تصاویر در نظر گرفته نشده است، تصاویری که رابطهٔ میان عقل و تجربه، ادراک و حافظه را نشان می‌دهند (دریدا، ۱۳۸۹: ٤٤). دریدا این خاستگاه (نوشتار) را شکل ناخودآگاه ذهن می‌داند و آن را سر-نوشتار می‌نامد که همچون کتیبهٔ هیروگلیف بنیادی، روی مادهٔ مغز نوشته شده است (هارلند، ۱۳۸۸: ۲۰٦). به نظر، او این نوشتار در سه مرحلهٔ تاریخی، تحت نظارت مذهب، تاریخ اجتماعی و در نهایت نوعی قوم‌محوری قرار گرفته است که جهان معاصر تحت سیطرهٔ قوم‌محوری، آوامحوری (لوگوس محوری) را در ادراک تاریخ و زبان به‌کار می‌گیرد (پین، ۱۳۸۰: ۱۸۸). بدین‌ترتیب، تصویرمحوری رمزی نوشتارهای اندیشه‌نگار (هیروگلیف) که در عصر خدایان یا حکومت‌های الهی کاهنان مطرح بوده، و همچنین نمادمحوری که در عصر قهرمانان یا جمهوری‌های اشراف‌سالار در زبان به‌کار می‌رفته است، در جهان معاصر نادیده گرفته می‌شود.[۲] در صورتی که این تصویرگرایی و نمادگرایی مانند «ردّ»ی در سر- نوشتار حک شده است و تمام اندیشه‌های گذشتگان را از فرآیند خواندن به‌جا گذاشته که جهان ما تشکیل شده از آن‌هاست (هارلند، ۱۳۸۸: ۲۰۹؛ دریدا، ۱۳۸۹: ۲٤).

این اوصاف وجه دیگری از نظر دریدا را دربارهٔ شالوده‌شکنی آشکار می‌کند، چنان‌که او شالوده‌شکنی را انگشت‌گذاشتن بر وجوه استعاری و کنایی گفتمان می‌پندارد که به‌طور معمول فیلسوفان حرفه‌یی این وجوه را نادیده گرفته و یا از آن بیزاری می‌جویند (پین، ۱۳۸۰: ۲۰۲). ساختار تازه‌ای که دریدا برای زبان واسازی می‌کند طرحی چندلایه دارد، لایه‌هایی که برآمده از گراماتولوژی (خط‌شناسی) مخفی یا حاشیه‌ای است که در بطن دوران تاریخی و متافیزیکی شکل گرفته است (همان: ۱۸۹).

در اینجا شایسته است دو نوع خط‌شناسی که در نظام واسازی دریدا به‌کار رفته تشریح شود. گراماتولوژی نوعی خط‌شناسی از شاخه‌های علم زبان‌شناسی است که به رمزگشایی زبان‌ها و خط‌های تاریخی می‌پردازد. به تعبیری دیگر گراماتولوژی در پی آن است که چگونگی نظام نوشتاری را در انتقال مفاهیم بشناسد (فردریش، ۱۳٦۸: ۸). اما گرافولوژی، خط‌شناسی مورد نظر ما در این مقاله، تصویرمحور است که در آن مفاهیم از صورت بصری حروف و کلمات استنباط می‌شود. باید گفت که خط‌شناسی بیشتر در حوزهٔ روان‌شناسی و شخصیت‌شناسی نویسنده از طریق دست‌نوشتهٔ او گسترش یافته است، ولی دریدا آن را شایستهٔ درک مفاهیم چندلایهٔ در نوشتارهای تاریخی می‌داند. به‌خصوص اگر این خط‌شناسی به‌واسطهٔ

۱. جا دارد از کتاب هیروگلیف در قرآن کریم (عدل، ۱۳۸۸) یاد شود که نویسندهٔ آن آیهٔ حروف مقطعهٔ هر یک از سوره‌های قرآن را به‌عنوان یک نماد در نظر گرفته و بر اساس صورت نگارشی هر یک از حروف آن آیه در هیروگلیف معنایی را از آن نماد استنباط می‌کند. سپس با تحلیل سوره به این نتیجه می‌رسد که معنای حروف مقطعه یا آیهٔ ابتدایی سوره نمادی از معنای کل سوره است.

۲. این اندیشهٔ دریدا برگرفته از نظر ویکو است. ویکو اعتقاد دارد که لفظها و زبان‌ها توأمان زاده شده و هر سه مرحلهٔ خویش را یکسر شتابان پیموده‌اند. این مراحل، در سه عصر جهان، سه نوع فطرت و حکومت (عصر خدایان یا حکومت الهی کاهنان؛ عصر قهرمانان یا جمهوری اشراف‌سالارانهٔ مبتنی بر فرض فطرت برتر؛ عصر آدمیان یا سلطنت‌ها و جمهوری‌های مردمی مبتنی بر فرض برابری فطرت بشری) و سه گونه زبان (به‌ترتیب زبان گنگ نشانه‌ها؛ نشان‌های قهرمانان، تصاویر و استعارات؛ زبان بشری وسیله‌ای برای ثبت قوانین رازگونهٔ اشراف و روحانیون) شکل گرفته که این هر سه در سه زبان (به‌ترتیب هیروگلیف؛ زبان نمادین؛ و زبان مکاتبه‌ای یا عوامانه) نمایان شده است. ویکو پیش‌بینی می‌کند که پژوهندگان هر زبان - چه کهن و چه مدرن - باید با استفاده از نظریهٔ او دربارهٔ مراحل تاریخ و زبان، دانش خود را پیش برند تا هر سه ویژگی زبان را بنمایانند (پین، ۱۳۸۰: ۲٤۸؛ Vico 1948, 31-32).

جامعه‌شناسی، تاریخ، قوم‌نگاری و روانکاوی تجدید و بارور شود، آن را «خط‌شناسی فرهنگی» می‌نامد. البته از منظر دریدا برای قاطعیت‌بخشیدن به این خط‌شناسی بهتر است عام‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل روشن شود: ساختار گرافیکی؛ ابزار و مواد گرافیک (مثل چوب، سنگ، سفال، قلم‌مو، مرکب و غیره)؛ سطوح فنی، اقتصادی و تاریخی (برای مثال، زمانی که نظام گرافیک شکل گرفته است)؛ محدوده و معنای دگرگونی‌های سبکی در درون نظام (دریدا، ۱۳۹۰: ۱۶۰-۱۶۱).

نوشتار از نظر بنیامین

برداشت بنیامین از زبان با برداشت‌های متداول فلسفی و علمی زبان‌شناسان تفاوت زیادی دارد، زیرا بنیامین برای زبان منش بیانگری را در نظر می‌گیرد، در صورتی‌که زبان‌شناسان فقط به منش ارتباطی زبان اهمیت می‌دهند. به نظر بنیامین، زبان محدود به بیان گسترهٔ فکر آدمی نیست، بلکه زبان با تمامی قلمرو هستی نسبت دارد (احمدی، ۱۳۷۶: ۳۶-۳۷). از این رو او معتقد است هر تجلّی یا بیانی از حیات ذهنی انسان را می‌توان به‌منزلهٔ نوعی زبان فهمید، چنان‌که می‌توان از نوعی زبان موسیقی، زبان مجسمه‌سازی، زبان حقوق قضایی و یا زبان تکنولوژی و غیره سخن گفت (بنیامین، ۱۳۸۵: ۵۱ و ۵۲).

بنیامین تمایز سه‌گانه‌ای را برای زبان می‌انگارد: ۱. زبان الهی، که همان کلمهٔ خداوند است و در آن وجود و زبان یکی است؛ ۲. زبان آدم ابوالبشر پیش از هبوط که همان زبان نام‌هاست. در اسطورهٔ عهد عتیق، آدم کاشف نام حقیقی چیزها است و موجودات طبیعت را نام‌گذاری می‌کند. در این سطح از زبان، که بنیامین آن را سطح اصلی نام‌ها می‌نامد، شناخت الهی از چیزها به واسطهٔ نام‌گذاری‌شان به آدم عطا می‌شود؛ ۳. زبان‌های طبیعی پس از هبوط آدم ابوالبشر، که بنابر اسطورهٔ برج بابل در مرحلهٔ دوم قرار دارد و نتیجهٔ آشفتگی و تکثر زبان است. در این زبان‌های طبیعی (یا زبان مرحلهٔ سوم)، رابطهٔ بی‌واسطهٔ نام‌ها و چیزها از دست رفته و «دلالت» و «معنا» از نام‌ها و چیزها فاصله گرفته است (بنیامین، ۱۳۸۵: ۱۱).

از منظر بنیامین، انسان با جدایی از زبان نابِ نام‌ها، از زبان یک ابزار ارتباطی بین‌انسانی یا بین‌ذهنی ساخت. یعنی، با از دست رفتن ارتباط گوهری با سرچشمهٔ هستی چیزها، آدمی ارتباط نشانه‌شناسانه با چیزها را ابداع کرد؛ نام‌گذاری و ارتباطی که بر نفی آن ارتباط گوهری تأکید دارد (احمدی، ۱۳۷۶: ۳۸-۳۹). او چنین می‌پندارد که اگر زبان در کاربرد روزمره و متعارفش فاصله‌ای را با اصل گوهری‌اش به وجود آورده پس هنر در نامتعارف‌بودن و کاربرد غیر قراردادی واژگان و چیزها، ارتباطی دیگرگونه می‌آفریند، و دوری ما را از اصل و ذات ارتباط تاحدودی جبران می‌کند. از این منظر، او در جستجوی راهی است تا از راه فهم «زبانِ هنر» به درکِ «زبان به معنایی کلی» پی ببرد (همان: ۴۰).

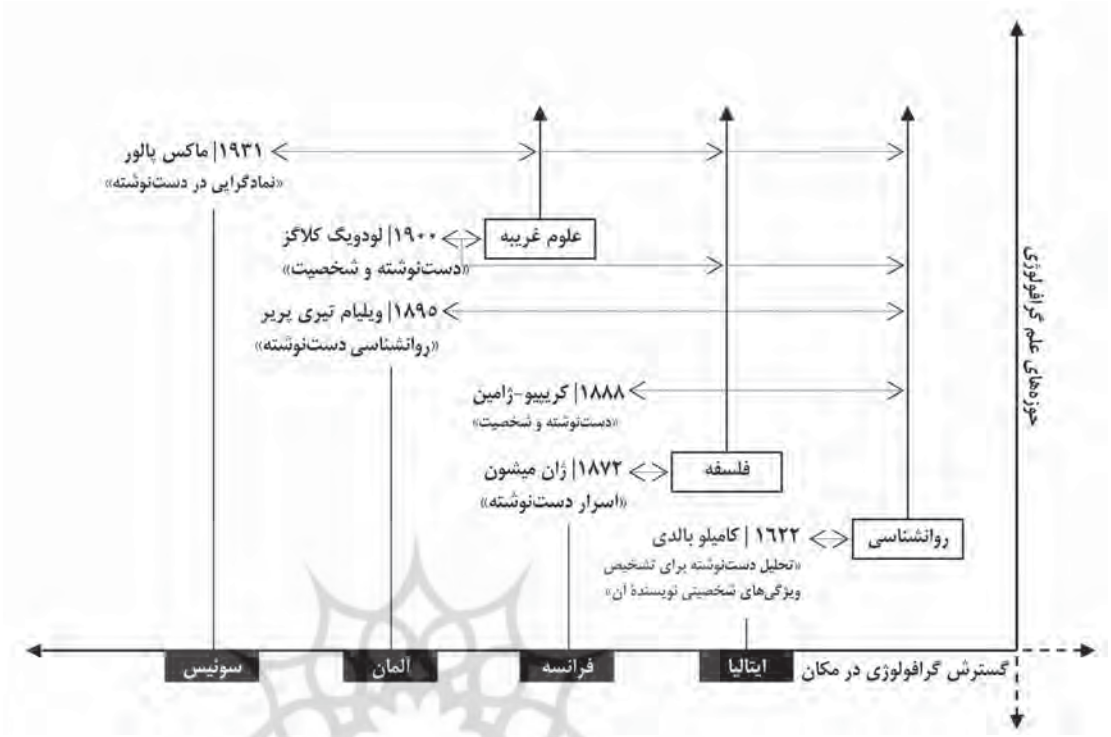
اما او با تأمل در آثار هنری معاصر متوجه شد که شیوهٔ ادراک و احساس آدمی در «دوران تکثیر مکانیکی هنر» تغییر کرده است. به‌طوری که در این دوران «تجلی» آثار هنری، دیگر درک نمی‌شود (بنیامین، ۱۳۶۶: ۲۴۳-۲۴۴). همچنین «ارزش آیینی»، که از دیدگاه بنیامین انگیزهٔ نخستین انسان در خلق تصاویر بوده است، در دوران تکثیر مکانیکی هنر بسیار کمرنگ شده و حتی از بین رفته است و در عوض «ارزش نمایشی» اثر هنری پررنگ شده است، به‌طوری که ارزش آیینی اثر هنری که خواهان پنهان‌ماندن اثر هنری (در غار، معابد، در پوشش پرده و ...) بود، پابه‌پای جنبش‌های هنری که از بند مفاهیم آیینی رها شدند، جایگاه خود را به نمایش آثار هنری و ارزش نمایشی آن‌ها وامی‌گذارد (همان: ۲۴۸-۲۴۹). بنابراین در دنیای امروز نه‌تنها آثار هنری معاصر بلکه آثار هنری تاریخی بر اساس ارزش نمایشی آن‌ها درک و ارزش‌گذاری می‌شود. پس بنیامین برای کشف معناهای درونی، بیان‌ناشده و نهانی، منش بیانگری زبان را مطرح می‌کند و بدین‌سان به روش‌های کهنی نزدیک می‌شود که مردمان برای خواندنِ ستارگان، اداها، حرکت‌ها و رقص‌ها برای دریافتن تقدیر انسانی به‌کار می‌گرفتند (احمدی، ۱۳۷۶: ۳۷).

بنیامین در نهایت نظریهٔ شناخت خود را دربارهٔ تاریخ، در قالب دو بحث ارائه می‌دهد: ۱. ساخت و تشکیل چیزها در «اکنونِ شناختی»؛ ۲. محدودیت شناخت در نماد (اشتاین، ۱۳۸۲: ۱۲).

مبحث اول را با مفهوم منظومهٔ نجومی می‌توان چنین شرح داد: منظومهٔ بنیامین مجموعه‌ای از ایده‌های برگرفته از گذشتهٔ تاریخی و حال حاضر است که مانند نقشهٔ صور فلکی می‌توان ستاره‌ها را بنا بر شدت و ضعف نورشان به هم وصل کرد. بنیامین این ستاره‌ها را همان ایده‌ها می‌انگارد که در آسمان تاریخ کورسو می‌زنند (بنیامین، ۱۳۸۵: ۲۱).

دربارهٔ مبحث دوم، بنیامین نماد را در مقایسه با تمثیل توصیف می‌کند. او نماد را تلألوی آنی و زودگذر از مفهومی برتر می‌داند که در نمودی ماندگار جلوه‌گر می‌شود. پس شکل بیانی نماد شبیه تصویر است. اما تمثیل برخلاف آنیت (بی‌زمان بودنِ) نماد، در زمان و حرکتی دیالکتیکی هویدا می‌شود؛ از این رو شکل بیانی تمثیل مانند نوشتار است. نماد فردی و یگانه است و تمثیل سرشار از تخیل و انگاره‌هاست. بر این اساس بنیامین جهانِ طبیعی را انبوهی از نمادها و به‌تبع آن عناصرِ جهانِ طبیعی را توده‌ای از پاره‌ها (عناصر جداگانه) به‌شمار می‌آورد. هنگامی که این عناصر در ارتباط با یکدیگر درک شود، رویدادهای تاریخی آشکار می‌گردد. در نظر بنیامین رویدادهای تاریخی به‌صورت بالقوه در عناصر ذخیره شده‌اند که در «تاریخ»

نمودار ۱. گسترش گرافولوژی درمحور افقی مکان و حوزه‌های علم گرافولوژی در محورعمودی زمان. مأخذ: نگارندگان.



مانند تمثیلی دلالت‌گر به قالب خط هیروگلیف ناپایداری در می‌آید (اشتاین، ۱۳۸۲: ۶۸ -۶۹).

بر مبنای اندیشهٔ بنیامین می‌توان گفت خوشنویسی به‌عنوان یک هنر دارای زبان خاصی است که از طریق منش بیانگری صور بصری آن می‌توان به مفاهیم نهفته بسیاری دست یافت. هرچند این مفاهیم در طول تاریخ از افق دید پژوهشگران آوامحور خارج بوده، صورت‌های بصری خط را با زبان پنهانی شکل و گوناگونی بخشیده است، به‌گونه‌ای که با توجه به منش بیانگری خط و با بهره‌گیری از شیوه‌های علوم‌غریبه تا اندازه‌ای می‌توان این زبان را فهمید.

بنیامین «اکنون‌شناختی» این شیوه‌های کهن را برای شناخت مفاهیم پنهانی خط «خط‌شناسی» می‌داند، روشی از خوانش که معنا را در شکل کلمات نوشته‌شده، نه در محتوای معنایی کلمات جستجو می‌کنند. به‌گونه‌ای که به‌نظر می‌رسد شکل کلمات، قلمرو متفاوتی از معنا را به‌وجود آورده‌اند. این همان چیزی است که بنیامین دربارهٔ خواندن کتیبه‌های هیروگلیف مطرح می‌کند، خوانشی که مانند درک تمثیل است، همان‌طور که برای درک تمثیل باید معنایی را که بر اساس ترتیب منطقی کلمات (نمادها) به وجود آمده، کنار گذاشت و روابط جدیدی برای ارتباط کلمات در نظر گرفت، در شیوهٔ خواندن خط‌شناسی هم واژه‌ها را بیشتر از اینکه نشانه‌های زبانی عادی بدانند، نشانه‌هایی از نوع‌های مختلف از جمله تصویری (نماد) می‌انگارند (Downing, 2011: 567).

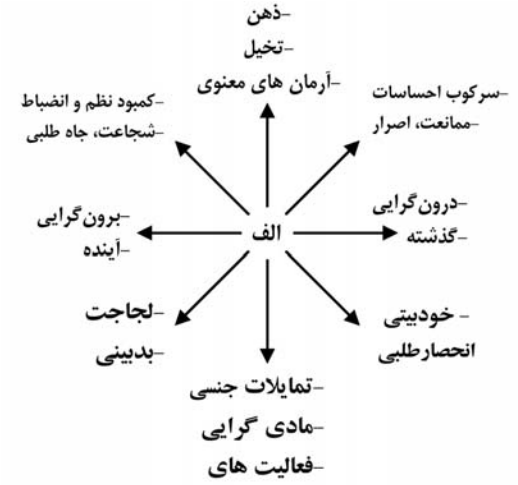
به‌طور کلی می‌توان گفت دریدا و بنیامین چرایی پنهان‌ماندن بسیاری از مفاهیم تاریخی را در آوامحوری و اولویت گفتار در زبان‌شناسی می‌دانند و برای کشف این مفاهیم به تصویرمحوری خطوط باستانی اشاره می‌کنند، چنان‌که یکی از بهترین راه‌های کشف این معانی پنهان را در اولویت قرار دادن نوشتار و تصویرمحوری در نظر می‌گیرند. پس هر دو به این نتیجه می‌رسند که «خط‌شناسی» مناسب‌ترین شیوه برای خوانش این معانی پنهان است.

خط‌شناسی

«خط‌شناسی» یا «گرافولوژی» یکی از شاخه‌های علوم انسانی است که بیشتر در حوزهٔ روان‌شناسی به آن پرداخته‌اند. البته ریشه‌های آن را بیشتر در مباحثی دربارهٔ گفتار و نوشتار در حوزهٔ فلسفه می‌توان پی گرفت، چنان‌که ارسطو گفته است: «همان‌طور که گفتار نمادی از مفاهیم ذهنی است، نوشتار هم نمادی از کلمات گفتار است» (ارسطو، ۱۳۷۸: ۶۷). او چنین ادامه می‌دهد: «درحالی‌که دست‌نوشتهٔ همهٔ انسان‌ها شبیه به‌یکدیگر نیست و لحن گفتار انسان‌ها نیز متفاوت است، مفاهیم برای همهٔ انسان‌ها یکسان است؛ این مفاهیم، که در تجربهٔ ذهنی انسان شکل تصویری می‌گیرد، در گفتار و نوشتار به‌صورت نمادین

آشکار می‌شود» (همان). در اینجا باید گفت این بحثِ ارسطو در متن رسالهٔ در باب تأویل را دریدا از جمله متونی می‌داند که آغازگر جنبشی به‌سوی شالوده‌شکنی آوامحوری است (پین، ۲۰۱:۱۳۸۰). بدین‌خاطر پژوهشگرانِ حوزهٔ خط‌شناسی ضمن استناد بر این سخنِ ارسطو معتقدند که «نوشتار (دست‌نوشته) هم گفتار و هم مفاهیم ذهنی را نمادین می‌کند» (Torbidoni & Zanin, 2010: 33; Hartford, 1973: 43; Sara, 1969: 13).

در مطالعاتِ خط‌شناسی پنج مبحث برجسته‌تر می‌نماید که عبارت‌اند از: سیر خط‌شناسی در زمان؛ گسترش خط‌شناسی در مکان؛ حوزه‌های علم خط‌شناسی؛ اصولِ خط‌شناسی؛ روش‌های خط‌شناسی. سه مبحث اول با وجوه تاریخی (نمودار۱) و دو مبحث دیگر با چیستی و چگونگی تحلیل‌های خط‌شناسی در ارتباط است که در ادامه در دو بخش «تاریخ خط‌شناسی» و «اصول و روش‌های خط‌شناسی» به آن پرداخته می‌شود.



تصویر ۱. مهم‌ترین حرکات و جهت‌های قلم در دست‌نوشته، مأخذ: Nezos, 1989: 5 .

تاریخ خط‌شناسی

نخستین‌بار در سال ۱۶۲۲ م. کامیلو بالدی، فیزیکدان، نویسنده و استاد فلسفهٔ دانشگاه بولونیا در ایتالیا، با انتشار کتابی با عنوان تحلیلِ دست‌نوشته برای تشخیص ویژگی‌های شخصیتی نویسندهٔ آن، پایه‌های علم خط‌شناسی را در رشتهٔ روان‌شناسی بنیان نهاد (Marcuse, 1967: 11; Crepieux-Jamin, 1963: 1; Olyanova, 1969: 13; Torbidoni & Zanin, 2010: 33; Sara, 1969:7, Solomon, 1974: 176; Nezos, 1989: 7).

حرکتِ مهم بعدی را ژان-هیپولیت میشون پیش برد. او ضمنِ گردآوری هزاران دست‌نوشته طی بیش از سی سال، و پرداختن به جزئیاتِ آن‌ها، هر یک از عناصر مستقلِ دست‌نوشته را به‌عنوانِ «نشانه»ای مرتبط با یکی از ویژگی‌های شخصیتی نویسندهٔ آن معرفی کرد. میشون با تعیین نشانه‌های ثابت، علم خط‌شناسی را در حوزهٔ فلسفه گسترش داد. او این نتایج را در سال ۱۸۷۲ م. تحت عنوان اسرار دست‌نوشته منتشر کرد و نام «گرافولوژی» را برای این حوزهٔ پژوهشی پیش نهاد. چندی پس از مرگ میشون، شاگردِ او ژولز کریپیو-ژامین، با دسته‌بندی نشانه‌های میشون، نظامی از نشانه‌های خط‌شناسی را در سال ۱۸۸۸ م. در کتاب مشهورش، دست‌نوشته و شخصیت، مطرح کرد و دوباره خط‌شناسی را به حوزهٔ روان‌شناسی نزدیک کرد. کتاب او در سال ۱۹۷۵ م. به چاپ هفدهم رسید و هنوز هم این نشانه‌ها از اصول اولیهٔ خط‌شناسی به‌شمار می‌آید (Nezos, 1989: 7-8; Hartford, 1973: 50; Crepieux-Jamin, 1963: 5; Sara, 1969: 15; Marcuse, 1967: 12).

در اواخر قرن نوزدهم، آلمان‌ها در پژوهش‌های خط‌شناسی پیش رفتند. ویلیام تیری پریر (William Thierry Preyer, 1841-1897)، استاد فیزیولوژی در ینا، نخستین‌بار در کتاب «روان‌شناسی دست‌نوشته» (۱۸۹۵) نشان داد که دست‌نوشته در واقع «مغزنوشت» یا «اندیشه‌نگاشت» است و مهم نیست که با کدام‌یک از اعضای بدن، آن را نوشته‌اند. او حرکتِ نوشتار را نه به فرمان اندام نوشتار، بلکه به فرمان سیستمِ عصبی در نظر گرفت و بدین‌سان با استناد بر نمونه‌های واقعی از نویسندگانی که با عضوی غیر از دست می‌نوشتند، به‌تأیید خط‌شناسی، در حوزهٔ روان‌شناسی قوت بخشید (Hartford, 1973: 185; Nezos, 1989: 9; Pulver, 1994: 33; Marcuse, 1967: 13; Solomon, 1973: 177; Torbidoni & Zanin, 2010: 37).

پیرامون سال ۱۹۰۰ م. لودویگ کلاگز مکتب خود را بنیان نهاد. او روش مشاهده و دسته‌بندی کریپیو-ژامین را نگهداشت و ایده‌های فلسفی‌اش دربارهٔ ارزش‌های حسی حرکت را به آن افزود، به‌گونه‌ای که در آغاز شیوهٔ خط‌شناسی خود را بر وجوه روان‌شناختی مکتبِ تئودور لیپس (Theodor Lipps, 1851-1914) استوار کرد، سپس آن را با سنتِ شفاهی که از فلسفهٔ علوم غریبه وجود داشت انباشت و در نهایت روش خود را با وجوه متافیزیکی (فلسفی) روان‌شناسی شخصیت به اوج رساند (Nezos, 1989: 9-10; Pulver, 1994: 17; Marcuse, 1967: 14; Torbidoni & Zanin, 2010: 37).

در نهایت ماکس پالور، ضمن مطرح‌کردن مفهوم «نمادگرایی فضا» در دست‌نوشته، اندیشهٔ خود دربارهٔ خط‌شناسی را در سال ۱۹۳۱م. در کتابش، نمادگرایی در دست‌نوشته، انتشار داد و شاکلهٔ علم خط‌شناسی را کامل کرد. پالور روانکاوی (تحلیل روان‌شناختی) را به قلمرو خط‌شناسی آورد. این تحلیل‌ها با تکیه بر علوم‌غریبه، فلسفه و روان‌شناسی وجوه

نمادین، متافیزیکی و روان‌شناختی دست‌نوشته را برجسته می‌کرد (Nezos, 1989: 10; Hartford, 1973: 56 ;Torbidoni & Zanin, 2010: 39).

اصول و روش‌های خط‌شناسی

هفت اصل یا نشانه را کریپیو-ژامین بنیادین دانسته که تا به امروز نیز تا حد زیادی تأیید می‌شود. این هفت اصل عبارت‌اند از: سرعت؛ ابعاد؛ خط سیر؛ تداوم؛ فشار؛ نظم؛ شکل حروف[1] (Crepieux- Jamin, 1963: 88).

سه روش در به‌کارگیری این اصول وجود دارد که روش نمادگرایی پالور دو روش کل‌گرایی یا گشتالت کلاگز و جزءگرایی کریپیو-ژامین را نیز در بر دارد (Nezos, 1989: 20-30). در ادامه هفت اصل جزءگرای کریپیو-ژامین با روش‌های کل‌گرایی کلاگز و نمادگرایی پالور تشریح می‌شود. پیش از پرداختن به هفت اصل خط‌شناسی، بهتر است اصطلاح «پاره‌خط» در خط‌شناسی تعریف شود تا چگونگی ارزیابی این اصول روشن‌تر گردد. اثری را که قلم بر روی کاغذ به‌جا می‌گذارد و همچنین مقدار مرکبی را که بر روی کاغذ قرار می‌دهد «پاره‌خط» نامیده‌اند (بوشاتو، ۱۳۷۶: ۱۴۹). اگرچه در برخی موارد «پاره‌خط» در کنار اصل «فشار» (Smith, 1920: 14) یا «شکل حروف» (Amend & Ruiz, 1980: 76; Hollander, 2004: 95; Olyanova، 1975: 310) مطرح شده، در بیشتر موارد «پاره‌خط» را نخستین اصل بنیادین خط‌شناسی، و کمیت و کیفیت آن را به‌صورت خطی مانند الف، در جهات عمودی، افقی و مورب ارزیابی می‌کنند (تصویر ۱).

سرعت

تندنویسی یا کندنویسی دست‌نوشته را از روی برخی از اجزای خط و همچنین در تناسب با سایر اصول خط‌شناسی می‌توان سنجید (بوشاتو، ۱۳۷۶: ۱۳۷-۱۴۱). اصل «سرعت» به‌تدریج عنوان کلی‌تر «حرکت» را پذیرفت و از اصلی‌ترین نشانه‌هایی شد که از طریق آن تا حد زیادی به ویژگی‌های شخصیت نویسنده می‌توان دست یافت. برای سنجش حرکت، کلاگز دو بعد «ارتفاع» و «طول» را در نظر گرفته و پالور «عمق» نوشتار را بر دو بعد دیگر افزوده است.

کلاگز چنین می‌انگارد که نیروی بدون‌توقف «روح» در «طول» مسیر نوشتار نویسنده را رها می‌سازد و به‌صورت «ریتم» در نوشتار ظاهر می‌شود، در حالی که نیروی «ذهن»، «ارتفاع» نوشتار را نظم می‌بخشد و روی کرسی پایدار می‌سازد (Hartford, 1973: 52-53).

در نهایت ماکس پالور بُعد سوم «عمق» را برای سرعت پیشنهاد داد که با توجه به «فشار قلم» در طول مسیر می‌توان آن را شناخت. او همچنین برای این سه بُعد نوشتار یعنی «طول»، «ارتفاع» و «عمق» وجوه نمادین قائل می‌شود (Ibid: 56). پالور، به‌جای در نظر گرفتن صفحه برای نوشتار، فضای دست‌نوشته را مطرح می‌کند (تصویر ۱). او «ارتفاع» نوشتار را به‌عنوان نمادی از مکان، و طول یا محور افقی نوشتار را به‌عنوان نمادی از زمان، و فشار قلم را به‌عنوان نمادی از عمق مفاهیم زمان و مکان می‌داند، بدان‌سان که حرف «I» (=الف) را در دست‌نوشته به‌عنوان انسانی در زمان حال می‌پندارد، در نتیجه تمایل این حرف به سمت چپ یا راست، و یا تعامل آن با حروف قبل و بعد بر اساس جهت نوشتار، دربردارندهٔ مفاهیم گذشته و آینده در اندیشهٔ نویسنده است (Pulver, 1994: 20-22).

ابعاد

در خط‌شناسی بر مبنای ارتفاع حروف، ابعاد نوشته را تعیین، و معناهای خاصی را از آن برداشت می‌کنند. به گونه ای که ارتفاع حروف را به سه منطقهٔ بالایی، میانی و پایینی تقسیم‌بندی کرده‌اند (تصویر ۲). بر این اساس، ریزی و درشتی خط را با اندازهٔ ارتفاع منطقهٔ میانی و کشیدگی خط را با ارتفاع دو منطقهٔ دیگر سنجیده‌اند (بوشاتو، 1376: 113؛ Pulver, 1994: 23). هرچه نوشته درشت‌تر باشد، شخصیت برون‌گرا و احساسی نویسنده را می‌رساند. همچنین نوشتهٔ ریز نشان‌دهندهٔ شخصیت درون‌گرا و اندیشمندانهٔ نویسنده است (بوشاتو، ۱۳۷۶: ۱۱۳ و ۱۱۶-۱۱۷). این مناطق در روش نمادگرایی پالور (تصویر ۲)، نمادی از مکان است که آشکارا با تناسبات بدن انسان ارتباط دارد (Nezos, 1989: 20)، چنان‌که در منطقهٔ بالایی ابعاد عقلانی، در منطقهٔ میانی عواطف و در منطقهٔ پایینی تمایلات غریزی نویسنده نمود پیدا می‌کند (Pulver, 1994: 23).

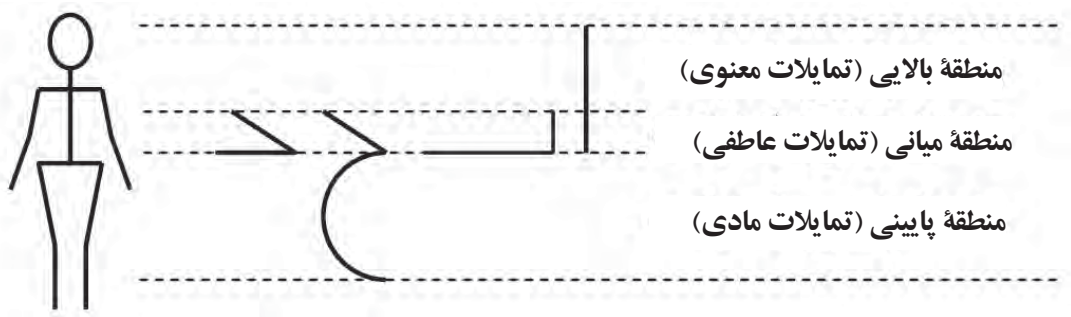
خط سیر

میزان پهنای حروف و چگونگی گستردگی حروف در طول کرسی خط را نشانه‌ای می‌دانند که ویژگی‌های شخصیتی نویسنده را در برقراری ارتباط او با دنیای بیرون نشان می‌دهد (Torbidoni& Zanin, 2011:106-107؛ بوشاتو، 1376: 123). این نشانه در سه حالت سطر نمود پیدا می‌کند: ۱. سطر صاف که در بیشتر موارد از شخصیت ثابت نویسنده خبر می‌دهد؛ ۲. سطر پله‌ای که از تناوب مشغولیت ذهنی نویسنده برای پایدارکردن شخصیت متغیرش شکل می‌گیرد؛ ۳. سطر منحنی که به دوره‌های کوتاه‌مدت یا گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر مثل تلاش بدون پشتکار، در شخصیت متغیر نویسنده اشاره می‌کند (Pulver, 1994: 152).

تداوم

آن قسمت از دست‌نوشته که اجزای نوشتار (مثلاً اجزای یک حرف، دو یا چند حرف، دو یا چند کلمه) را به یکدیگر اتصال می‌دهد نشانه‌ای از تداوم، نظم و ترتیب اعمال پی‌درپی

۱. یکی از اصلی‌ترین کتاب‌هایی که دربارهٔ اصول خط‌شناسی به زبان فارسی ترجمه و تألیف شده کتاب خط و شخصیت (بوشاتو، ۱۳۷۶) است. مؤلف، ضمن ترجمهٔ کتاب، اصول خط‌شناسی را برای دست‌نوشته‌های فارسی تدوین کرده است که در بخش دوم مقالهٔ حاضر بسیاری از اصطلاحات خط‌شناسی، با توجه به یافته‌های این کتاب، با اصول خطوط اسلامی مطابق شده است.



تصویر ۲. ابعاد نمادینِ دست‌نوشته، مأخذ: Nezos, 1989:21

نویسندهٔ آن دانسته‌اند، به‌گونه‌ای که دیدگاه نویسندهٔ آن را دربارهٔ چگونگی پیونددادن گذشته به آینده و همچنین ارتباط با دنیای پیرامون تاحدودی تفسیر می‌کنند (بوشاتو، 1376: 163-164؛ Pulver, 1994: 111).

فشار

این اصل را «وزنِ نوشتار» و به تعبیری دیگر «عمق نوشتار» یا «بُعد سوم نوشتار» نیز نامیده‌اند که با اندازه‌گیری ضخامت و نازکی خطِ نوشتار مشخص می‌شود (Pulver, 1994: 239; Hartford,1973: 95). میزان فشار را برای ارزیابی انگیزه و ارادهٔ نویسنده یا پویایی درونی او به‌کار می‌برند، و بر اساس منطقه‌ای که ضخامت خط در آن اتفاق افتاده یا در تناسب با سرعت نوشتار، شخصیت نویسنده را تحلیل می‌کنند (Pulver, 1994: 242-248).

نظم

دست‌نوشته را هنگامی منظم می‌دانند که این تناسبات سه‌گانه در آن‌ها ثبات نسبی داشته باشد: ۱. حروفی که در منطقهٔ میانی قرار می‌گیرد هم ارتفاع باشد؛ ۲. بین ارتفاع حروفی که در منطقهٔ پایینی نوشته می‌شوند و حروفی که در منطقهٔ میانی قرار می‌گیرند رابطه‌ای برقرار باشد؛ ۳. تنوع زاوایای الفات با خط کرسی درجهٔ مشخصی داشته باشد (Pulver, 1994: 53-54). این تناسبات سه‌گانه را به‌طور دقیق می‌توان اندازه گرفت، اولی برای سنجشِ ابعادِ دست‌نوشته، دومی برای پهنای دست‌نوشته و سومی برایِ الفات یا سرعت نوشتار استفاده می‌شود که این سه مهم پیش‌تر تشریح شد.

شکل حروف

در خط‌شناسی اشکالِ حروفِ دست‌نوشته را با رسم‌الخطی که نویسنده از آن پیروی کرده است مقایسه می‌کنند تا بر اساس میزان تابعیت نویسنده از رسم‌الخط به برخی از ویژگی‌های شخصیتی او پی ببرند (بوشاتو، ۱۳۷۶: ۱۷۸). پالور معتقد است که رسم‌الخط در دست‌نوشته‌ها به دو طریق دگرگون می‌شوند: ۱. از طریق خالی‌شدن و پُرشدن؛ ۲. ساده‌شدن و یا غنی‌شدن. این هر دو دگرگونی را از دو ویژگی متضاد یعنی تخیل و منطقی‌بودنِ شخصیت نویسنده ناشی دانسته‌اند، به‌گونه‌ای که درکِ انتزاعی را زمینه‌سازِ پُرشدن و غنی‌شدن رسم‌الخط، و درک منطقی را پیش‌زمینهٔ خالی‌شدن و ساده‌شدن رسم‌الخط می‌انگارند (Pulver, 1994: 273-274 & 277-278).

وجوه تاریخی و تخصصی خط‌شناسی چنین می‌نماید که خط‌شناسی علمی میان‌رشته‌ای است که در حوزهٔ خط ثابت و در حوزه‌های علوم دیگر و به‌خصوص روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه متغیر است. بنابراین برای درک زبان بصری زبان نوشتار در دورهٔ سامانی در دو بخش بعدی، به خط و علوم مرتبط با خط‌شناسی پرداخته می‌شود.

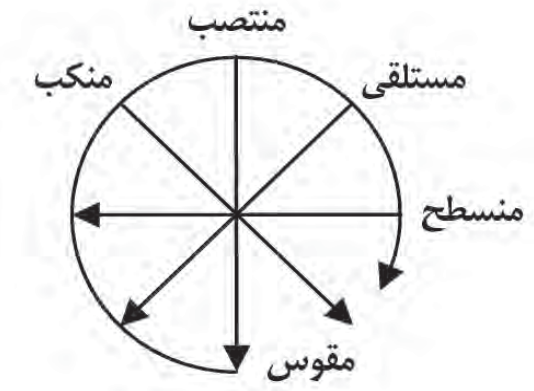
خط در دورهٔ سامانی

خط و کتابت در دورهٔ سامانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود، به‌طوری که در میان تشکیلات دیوان‌سالارِ سامانی[1] نه‌تنها دیوان رسائل وجود داشت، بلکه ریاست این دیوان را بیشتر وزیران سامانی علاوه بر دیوان وزارت، برعهده داشتند (ناجی، ۱۳۸٦: ۲۲۱). بدین‌خاطر رساله‌های خوشنویسی که از این دوره باقی مانده یکی متعلق به ابن‌مقله (۲۷۲-۳۱۸ ق) از وزیران ایرانی دولت عباسیان، و دیگری متعلق به ابوحیان توحیدی (زنده در ۳۹۱ق) از دبیران برجستهٔ دولت سامانیان و آل‌بویه است. شایان ذکر است که مطالعهٔ رساله‌های ادب‌الکاتب و عیون‌الاخبار[2] ابن قتیبه دینوری (۲۱۳-۲۷٦ ق) در میان دبیران و کاتبان سامانی رواج داشت، رساله‌هایی که بسیاری از آدابِ اخلاقی ایرانیان در دورهٔ ساسانی را بازمی‌تاباند (محمدی ملایری، ۱۳۷۹، ج۵: ۳۰٤). در نتیجه می‌توان گفت از همان آغاز، تعلیم خوشنویسی در حوزهٔ علم روان‌شناسی یا علم‌النفس گسترش یافته بود.

افزون بر این، ابونصر اسماعیل بن حماد الجوهری (ف ۳۹۸ ق) از دبیران برجستهٔ سامانی است که در زیبایی خطْ او را با ابن مقله برابر دانسته‌اند (ثعالبی، ۲۰۰۰: ٤٦٨). وی در شیوهٔ لغت‌نگاری تحول عظیمی پدید آورد که زمینه را برای تأکید بیشتر بر وجوه نمادین حروف و ارزش عددی

۱. سامانیان نخستین دولتی بودند که تشکیلات دیوان‌سالاری را از بغداد گرفته و آن را ایرانی کرده بودند. بغداد نیز این تشکیلات را از دربار ساسانیان عاریت گرفته بود (ناجی، ۱۳۸٦: ۱٦۰).

۲. کتاب عیون الاخبار را ابن قتیبه پس از کتاب ادب الکاتب و بر پایهٔ آن برای دبیرانی که خود از کسب ادب غفلت می‌ورزند و به کتابی نیاز دارند در معرفت و شناخت آن چیزهایی که زبان دو دست را از خطا در گفتن و نوشتن باز دارد تألیف کرده است، چون کتاب ادب الکاتب تنها پاسخگوی بخشی از نیازمندی‌های آنان بوده است (محمدی ملایری، ۱۳۷۹، ج۵: ٤۱۰).



تصویر۳. اصول خط ابن مقله، مأخذ: نگارندگان و با اقتباس از متن ابن مقله، ۱۹۹۱ :۱۱۹ ، این اصول را به تصویر کشیده اند.

موجود در نظام‌های الفبایی ابجدی هموار ساخت. او با توجه به مبانی اشتقاق و نظم ابتثی (الفبایی)، که مصنفان پیشین به آن توجه نداشتند، پایه‌های لغت‌نویسی را استوار کرد و سبک پیچیده و دشواری را که بر اساس مخارج حروف (تلفظ آوایی) رواج داشت به فراموشی سپرد (قفطی، ۲۰۰٤: ۲۳۱).

اما فضای خوشنویسی حاکم در دورهٔ سامانی و ارتباط خط و کتابت با حوزه‌های اصلی علم خط‌شناسی را با تحلیل چند رسالهٔ به‌جای‌مانده از آن دوره بهتر می‌توان درک کرد.

رساله فی الخط و القلم ابن مقله

در این رساله (ابن مقله، ۱۹۹۱)[۱] دو نوآوری ابن‌مقله بیان شده است: ۱. اصول و قواعد خط؛ ۲. خط بدیع یا خط منسوب.

اصول و قواعد خط

ابن مقله در باب پنجم این رساله، که «باب ذکر صور الحروف المفرده و أحسن الاشکال الاصلیه» نام دارد، به اصول و قواعد خط می‌پردازد، به‌گونه‌ای که «حُسن الکتابه» را در دو چیز می‌داند؛ ۱. صحت اشکال (یا حُسن تشکیل) ۲. اوضاع (حُسن وضع) که برای اولی پنج قاعده و برای دومی چهار قاعده در نظر گرفته است (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹). گفتنی است در قواعد پنج‌گانهٔ حُسن تشکیل، پنج «اصل» مشهود است (تصویر۳) که عبارت‌اند از: خطوط «منتصب» (عمودی مانند الف)، «منسطح» (افقی مانند ب)، «منکب» (مورب مانند سر «ح»)، «مستلقی» (مورب مانند سر «ک») و «مقوس» (مانند «ن») (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱٤: ۱٤۳-۱٤٤؛ فضائلی، ۱۳٦۰: ۷۷).

«حُسن تشکیل» از قواعد پنجگانهٔ «توفیه» (رعایت دور و سطح در تشکیل حروف)، «اتمام» (رعایت طول و عرض)، «اکمال» (رعایت خطوط صاف، مورب، مسطح و مدور)، «اشباع یا اسباغ» (رعایت رقّت و غلظت) و «ارسال» (روان‌بودن و جلوگیری از لرزش خط) به‌دست می‌آید (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱٤: ۱٤۳-۱٤٤؛ فضائلی، ۱۳٦۰: ۷۷؛ فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفائس الفنون، ۱۳۵۲: ۷، ۱۳، ۱٦، ۳۳ و ۸۳؛ مایل‌هروی، ۱۳۷۲: ٦۲۸).

«حُسن وضع» با رعایت چهار قاعدهٔ «ترصیف» (حفظ تناسبات حروف در کنار یکدیگر)، «تألیف» (اجرای صحیح اتصالات)، «تسطیر» (سطربندی)، «تنصیل یا تفضیل» (کشیدگی به‌جا در اتصالات) دست‌یافتنی است (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱۹؛ قلقشندی، ۱۹۱٤: ۱٤۳-۱٤٤؛ فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفائس الفنون، ۱۳۵۲: ٦۳، ٦۸، ٦۹، ۷٤-۷۵؛ فضائلی، ۱۳٦۰: ۷۷؛ مایل‌هروی، ۱۳۷۲: ٦۲۸).

خط بدیع یا خط منسوب

ابن مقله در باب ششم رساله فی الخط و القلم تحت عنوان «باب ذکر مایختص بکل حرف» (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۲۰)، حروف الفباء را در تناسب با یکدیگر و بر اساس خطوط منتصب، منسطح، منکب، مستلقی و مقوس معرفی می‌کند، اما نام خاصی را برای نوآوری خود انتخاب نکرده است. به نظر می‌رسد نخستین‌بار ابن‌خلکان (٦۰۸-٦۸۱ ق.) برای این نوآوری، لقب «صاحب الخط المنسوب» را به ابن مقله می‌دهد (ابن‌خلکان، ۱۳٦٤: ۳٤۲؛ Robertson, 1920: 59). حاجی‌خلیفه (۱۰۱۷-۱۰٦۷ ق.) در دانشنامهٔ کشف‌الظنون این نوآوری ابن مقله را «خط بدیع» نامیده است (۱۹٤۱: ۷۱۱). ابن مقله در دو باب بعدی رسالهٔ خود، تحت عناوین «باب اعتبار الحروف» و «باب ابتدائات الحروف و انتهائاتها» (ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۲۲-۱۲۳) تناسبات حروف را با دقت بیشتری می‌سنجد که به «نظام تشابه حروف» نیز معروف است (Abifares, 2001: 98).[۲]

نابیا آبوت بر مبنای شرح «خط منسوب» در کتاب صبح الاعشی (قلقشندی، ۱۹۱٤)، حروف آن را استخراج کرده که این حروف را به‌همراه نظام تشابه و نظام هندسی حروف در جدول ۱ می‌توان مشاهده کرد. علاوه بر این، در مقالهٔ حاضر برای تطابق بیشتر «خط منسوب» با خط کوفی و مهم‌تر از آن، اصول خط‌شناسی و در رأس آن‌ها اصل پاره‌خط، خط مقوس از حروف «خط منسوب» حذف، و حروف این خط منسوب جدید در ستونی جداگانه ارائه شده است.

فراتر از تأثیرات بصری خط منسوب، تأثیرات معنوی بود که نظام‌های ابداعی ابن مقله در خط کوفی و به‌خصوص کوفی تزیینی ایجاد کرد. این تأثیرات معنوی را به‌واسطهٔ رسالهٔ توحیدی دربارهٔ خط منسوب می‌توان پیش گرفت و در حوزه‌های مرتبط با خط در علوم دورهٔ سامانی دنبال کرد.

رساله‌های ابوحیان توحیدی رساله فی علم الکتابه[۳] (۱۹۵۱) و رساله فی کتابه المنسوبه (۱۹۵۵) را به ابوحیان توحیدی

۱. امروزه قدیم‌ترین نسخهٔ رساله فی الخط و القلم در کتابخانهٔ العطارین تونس به شمارهٔ ٦۷۲ نگهداری می‌شود (نک: ابن مقله، ۱۹۹۱: ۱۱٤).

۲. ابداع «نظام نقطه» یا سنجش حروف بر اساس نقطه را به ابن مقله نسبت داده‌اند (Abifares, 2001: 98)، ولی در رسالهٔ مذکور از آن سخنی به میان نمی‌آید.

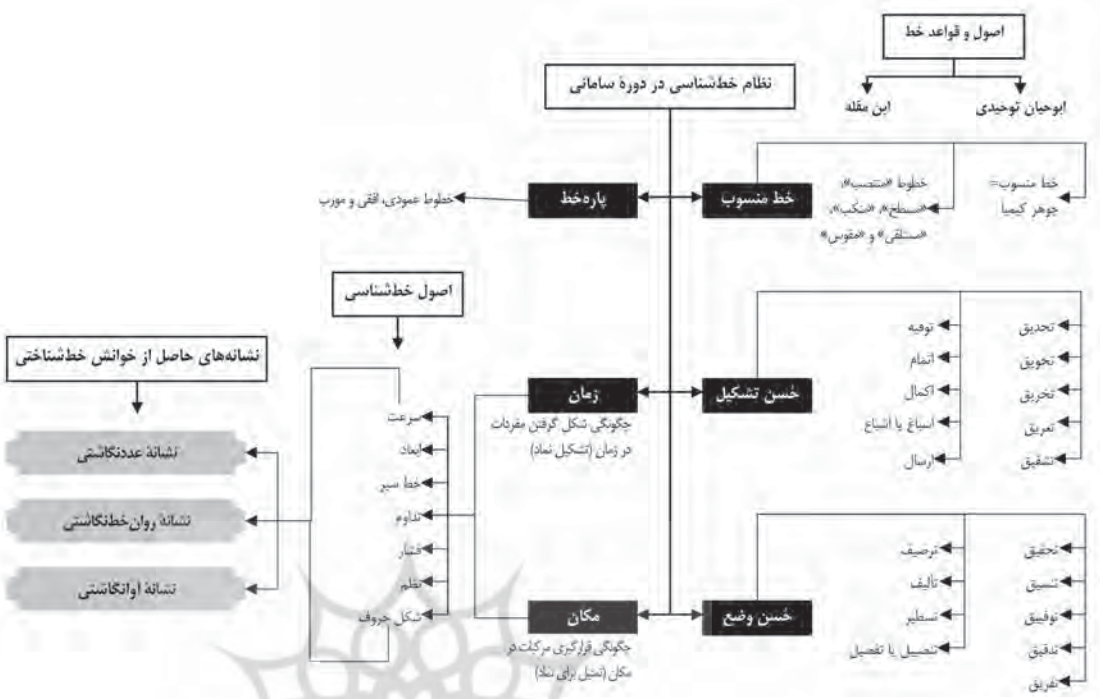
۳. رساله فی علم الکتابهٔ (۱۹۵۱) با دو عنوان رسالهٔ ابوحیان توحیدی در باب خوشنویسی (۱۳۷۱) و رساله‌ای در آداب کتابت از ابوحیان توحیدی (۱۳۷۹) ترجمه شده است.

جدول ۱. خط منسوب، مأخذ: نگارندگان با اقتباس از ابن مقله، 1991: 122-120؛ Abbott, 1939: 35 .

خط منسوب برای خط کوفی (نگارندگان)	حروف خط بدیع یا منسوب (Nabia abbott)[1]	نظام هندسی / تعداد اجزا	نظام تشابه		
			اعتبارسنجی حروف با حروف مشابه یا اشکال هندسی	ابتدای حروف	انتهای حروف
		خط منتصب/۱	اگر سه یا چهار الف در کنار آن قرار دهند، فضای بین آن‌ها مساوی است.	نقطه	شظیه (پاره خط)
		منتصب ومنسطح/۲	اگر الف به آن افزوده شود، حرف لام (=«ل») به دست می آید	نقطه	نقطه
		منکب و مقوس (نصف دایره)/۲	اگر دو خط از راست و بالای حرف ترسیم شود، چیزی در آن جا نمی گیرد و خارج نمی‌شود.	شظیه (پاره خط)	ارسال
		منکب و منسطح/۲	اگر ابتدا و انتهای حرف متصل شود، مثلث متساوی الاضلاع به دست می آید	نقطه	نقطه
		مقوس (ربع محیط دایره‌ای به قطر الف) / ۱	اگر دو تا را (= «ر») کنار هم قرار گیرد، نصف دایره به دست می‌اید	نقطه	ارسال
		منتصب، مقوس، منتصب، مقوس و مقوس/۵	اگر دو خط از بالا و پایین آن ترسیم شود، چیزی از آن خارج و شکسته نمی‌شود	نقطه	ارسال
		ثلاثهٔ خطوط مقوسهٔ (۳ منحنی دوار)/ ۳	در چهارضلعی‌ای با زوایای مساوی جای می گیرد	شظیه (پاره خط)	ارسال
		منتصب و مقوسین (دو منحنی دوار)/۳	شبیه حرف صاد (=«ص»)	شظیه (پاره خط)	نقطه
		مقوسین (دو منحنی دوار) /۲	شبیه حرف جیم (=«ج»)	نقطه	ارسال
		منکب، مستلق، منتصب و منسطح/٤	اگر انتهای آن به خط دوم آن وصل شود، مثلث قائم‌الزاویه به دست می آید	جلفهٔ (روزنه)	نقطه
		منکب، مستلق و مقوس/۳	شبیه حرف نون (= «ن»)	جلفهٔ (روزنه)	ارسال
		مستلق، منتصب، منکب و منسطح/٤	اگر از هم گسسته شود، دو یا (=«ی») از آن به دست می آید	شظیه (پاره خط)	نقطه
		منتصب و منسطح/۲	اگر ابتدا و انتهای حرف متصل شود، مثلث قائم‌الزاویه به دست می آید	نقطه	نقطه
		منکب، مقوس، مستلق و مقوس/٤	شبیه حرف ها (=«ه»)	جلفهٔ (روزنه)	ارسال
		مقوس (نصف دایره‌ای به قطر الف)/۱	شبیه به نصف دایره است	نقطه	ارسال
			در چهارضلعی‌ای قرار می گیرد که دو زاویه ٔ بالای آن با دو زاویه پایین آن مساوی است	نقطه	ارسال
			شبیه حرف را (=«ر»)	جلفهٔ (روزنه)	ارسال
		مستلق، منکب، مقوس/۳	شبیه حرف قاف (= «ق»)	شظیه (پاره خط)	ارسال

۱. حروف صاد، طاء، عین و میم را نگارندگان بر اساس رساله فی الخط و القلم اصلاح کرده اند،

نمودار ۲. نظام خط‌شناسی در دورهٔ سامانی. مأخذ: نگارندگان.



نسبت داده‌اند، هم به‌خاطر گرایش به بیان خصوصیات فلسفی و هم به‌خاطر استقلال فکری که در آرای هر دو رساله وجود دارد می‌توان انتساب آن‌ها را به توحیدی پذیرفت («رسالهٔ ابوحیان توحیدی ...»، ۱۳۷۱: ۱۵۸؛ «رساله فی کتابه المنسوبه»، ۱۹۹۵: ۱۲۲).

در رسالهٔ فی علم الکتابه، ده قاعده یا اصل برای خوشنویس مطرح می‌شود که عبارت است از: ۱. تحقیق (آشکارکردن حروف)؛ ۲. تحدیق (حدقه‌کردن حروف میان‌تهی)؛ ۳. تحویق (احاطه‌کردن و گردکردن حروفی مانند واو)؛ ٤. تخریق (شکافتن حلقه‌های حروفی مانند عین)؛ ٥. تعریق (ردیف‌کردن دوایر)؛ ٦. تشقیق (دونیم‌کردن حروفی مانند صاد)؛ ۷. تنسیق (به‌نظم درآوردن حروف)؛ ۸. توفیق (هماهنگ‌کردن سطور)؛ ۹. تدقیق (دقیق‌نوشتن)؛ ۱۰. تفریق (جداساختن حروف در عین هماهنگی) (رساله فی علم الکتابه، ۱۹۵۱: ۳۱-۳۳؛ رساله‌ای در آداب ...، ۱۳۷۹: ٦-۷؛ رساله ابوحیان ...، ۱۳۷۱: ۱٦۳-۱٦٤؛ صدیق، ۱۳۸۳: ۱٦۳-۱٦٤).

به‌طور کلی، می‌توان گفت قاعدهٔ دوم تا ششم ابوحیان توحیدی با مجموعه قواعد «حُسن تشکیل» در رسالهٔ ابن مقله، و همچنین قاعدهٔ اول و چهار قاعدهٔ آخرِ توحیدی با مجموعه قواعد «حُسن وضع» در نظام ابن مقله برابر است. چنانچه این مجموعه قواعد از دید خط‌شناسی نگریسته شود، می‌توان قواعد حُسن تشکیل را به چگونگی شکل‌گرفتن مفردات در زمان و حُسن وضع را به چگونگی قرار گرفتن مرکبات[1] در مکان شبیه دانست. پس یک‌بار با روش جزءنگرْ مفردات خط برای درک چگونگی زمانِ تشکیلِ آن‌ها، و بار دیگر با روش کل‌نگر مرکبات خط برای درک چگونگی قرارگرفتن آن‌ها در مکان تحلیل می‌شود که به پیشنهاد بنیامین می‌توان در تحلیل مفردات از نمادگرایی و در تحلیل مرکبات از تمثیل بهره گرفت (نمودار۲).

توحیدی در آخر چنین بیان می‌دارد که این نکات برای هر خوشنویس کافی است، زمانی که کاتب خوش‌ذوق و سرشتی همراه و همگام با کارش داشته باشد (رساله فی علم الکتابه، ۱۹۵۱: ۳۳؛ رساله‌ای در آداب ...، ۱۳۷۹: ۷؛ رسالهٔ ابوحیان ...، ۱۳۷۱: ۱٦٤؛ صدیق، ۱۳۸۳: ۱٦٤). از این خاتمه چنین برمی‌آید که توحیدی تا حد زیادی خط را با حوزهٔ روان‌شناسی مرتبط می‌پندارد. این پنداشت در کنار تشبیهات حروفی او به اعضای بدن و به‌خصوص چهرهٔ آدمی در تعریف دو اصل تحقیق (تشبیه به دندان) و تحدیق (تشبیه به حدقهٔ چشم)، از زبان بصری پنهان یا یک نظام نهفتهٔ خط‌شناسی در این دوره نشانی دارد.

برای تأیید بیشتر این زبان بصری، باید به رساله فی کتابه المنسوبه رجوع شود که منسوب به توحیدی است و تاریخ آن را اواخر دورهٔ سامانی تخمین زده‌اند (رساله فی کتابه المنسوبه، ۱۹۹۵: ۱۲۲). این رساله با دو پرسش آغاز می‌شود: یکی اینکه «صفت منسوب به تناسبِ خط

۱. در اینجا ذکر دو نکته ضروری است: نخست اینکه مفردات و مرکبات خط مرز مشخصی ندارد، چنان‌که گاه ممکن است هر یک از خطوط منتصب، منسطح، منکب، مستلقی و مقوس مفرد به شمار آید، و گاه ممکن است یک ترکیبِ جزئی از چند کلمه مانند «برکه لصاحبه» را مفرد در نظر گیرند. دوم اینکه اگر برای نظام پیشنهادیِ خط‌شناسی سامانی، زمان و مکان به‌عنوان دو مجموعهٔ مستقل برای مفردات و مرکبات مطرح شده، بدین‌منظور است که تمرکز بیشتر بر یکی از آن‌ها باشد و به‌طور حتم در هر مبحث، از هر دو مقوله سخن به میان می‌آید.

اشاره دارد یا به انتساب خط به واضع آن»؛ دیگر اینکه «آیا این جمله درست است که می‌گویند خط آن چیزی است که خوانده می‌شود و بقیه همه نقش است» (رساله فی کتابه المنسوبه، ۱۹۵۵: ۱۲۳). نویسنده در پاسخ به پرسش دوم ظاهر و باطن افراد و همچنین معنی و صورت‌های ادبی نظیر شعر را مثال می‌زند و بر وابستگی آن‌ها به یکدیگر تأکید می‌کند. در مجموع به نتیجه‌ای می‌رسد که در آن پرسش اول نیز جواب داده می‌شود. چنین می‌گوید که «نگارش هم از سرچشمهٔ واحدی [ظاهر و باطن افراد] آب می‌خورد و از رفتار فرد تأثیر می‌پذیرد؛ همهٔ ویژگی‌هایی که فرد به آن تمایل دارد و یا ویژگی‌های ذاتی که پنهان می‌کند در خط نمود پیدا می‌کند. حتی، اگر از خطی پیروی می‌کند، میزان تشخیص او از آن خطْ نوشتهٔ او را منسوب به خودش می‌کند. پس کسی که در تشخیص یا صحیح‌خواندن به شیوایی نرسد، خطش نیز نواقص و زوائدی پیدا می‌کند. در نتیجه این نظر تا حد زیادی درست است که می‌گویند کاتب آنچه را که می‌شناسد می‌نویسد و خط او بر آن [میزان شناخت] حکم می‌کند» (همان: ۱۲٤). سپس دو خیر را برای نگارش یادآور می‌شود، که یکی برای درک معنی الفاظ و دیگری برای شادی نفس و فرح‌بخشی به دل و برطرف‌کردن غم و تیزکردن کاردِ حافظه و صیقل‌دادن آیینه اندیشه است. خیر اول از «خط منسوب به واضع» به دست می‌آید که مورد اخیر از کاتبی به کاتب دیگر در هر عصری متفاوت و به دقتِ نظر او بستگی دارد. در نهایت، «خط منسوب» (تناسب‌دار) به جوهر در علم کیمیا تشبیه می‌شود که ارزشش محفوظ، و تفسیرهای شخصی و اندوخته‌های زیاد در آن اندک است (همان: ۱۲۵).

در این رسالهٔ کوتاه، افزون بر ویژگی‌های روان‌شناختی خط، بر ابعاد عقلانی خط از طریق تشبیه «خط منسوب» به جوهر در علم کیمیا اشاره می‌شود که از نظام خط‌شناسی پنهان در آن دوره خبر می‌دهد. برای آشکارشَدن این نظام، به تحلیل‌های حروف در حوزه‌های اصلی علم خط‌شناسی در دورهٔ سامانی باید نظری افکند. گفتنی است که تحلیل‌های حروف در این علوم به سه صورت نشانه‌های عددنگاشتی؛ روان‌خط‌نگاشتی؛ آوانگاشتی[1] پدیدار شده که به‌ترتیب از دیدگاه، فلسفی، روانشناختی و علوم‌غریبه در دورهٔ سامانی نشأت گرفته است (نمودار ۲).

حوزه‌های مرتبط با خط در علوم دورهٔ سامانی

با در نظرگرفتن حوزه‌های علم خط‌شناسی، علاوه بر حوزهٔ خط و کتابت، سه حوزهٔ روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه را در تحلیلِ زبانِ بصری خطِ یکِ دوره باید مهم دانست. در بخش پیشینِ به حوزهٔ خط و کتابت در دورهٔ سامانی پرداخته شد. این بخش به سه حوزهٔ دیگر و ارتباط آن با خط و کتابت در دورهٔ سامانی اختصاص یافته است.

علوم دورهٔ سامانی در شش گروه کلی جای می‌گیرد:[2]
۱. علوم شرعی که شامل قرائت، تفسیر، حدیث، فقه و کلام است؛ ۲. علوم اخلاقی که وعظ و ارشاد را هم شامل می‌شود؛ ۳. علوم تصوف و عرفان؛ ٤. علوم عقلی که ریاضیات، فلسفه، پزشکی و داروشناسی، سیاست، جغرافیا، کیمیا، گوهرشناسی، جانورشناسی، آثار عُلوی و موسیقی را در بر می‌گیرد؛ ۵. علوم تاریخ که دربردارندهٔ تواریخ عمومی، تواریخ مذهبی و تواریخ محلی است؛ ٦. علوم ادبی که زبان و ادبیات فارسی و عربی در ذیل آن قرار می‌گیرد (ناجی، ۱۳۸٦: ۵۳۰-۷۰۸).
حال باید دید روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه در کدام گروه از علوم دورهٔ سامانی حضور داشته است.

روان‌شناسی

این علم در دورهٔ سامانی بیش از همه در علوم اخلاقی، تصوف و عرفان و تاحدودی در علم کلام می‌گنجد. اما ارتباط آن با خط فقط در حوزهٔ تصوف و عرفان و بین سه مکتب ملامتیانِ خراسان به‌ویژه سُلمی، و پیروانِ خراسانی مکتبِ بغداد به‌ویژه پیروان حلاج، و مکتبِ حکیمیه به‌ویژه حکیم ترمذی و در قالب تفاسیر و تأویلات حروف مقطعه نمود پیدا کرده است.[3] البته با تکیه بر این تفاسیر و تأویلات می‌توان از علوم اخلاقی و علم کلام نیز در تحلیل زبان بصری خط در دورهٔ سامانی بهره گرفت، زیرا یکی از نشانه‌هایی که در خوانش خط‌شناسی از صورتِ خط برداشت می‌شود از تشابه حروف به اعضای بدن و چهرهٔ آدمی حاصل می‌شود که در این مقاله از آن به‌عنوان «نشانه‌های روان‌خط‌نگاشتی» یاد شد (نمودار ۲). گفتنی است که از این خوانش در دورهٔ سامانی برای تفسیرهای حروف مقطعه نیز بهره گرفته‌اند. برای مثال، سُلمی در حقایق‌التفسیر، تفسیر حلاج را از آیهٔ آغازین سورهٔ بقره ذکر می‌کند که می‌گوید: «الف ملک همهٔ حروف و ملک الملک است، لام صورتِ ظاهری آن (الف) و الف روح لام است لام در ذات الف، و میم در ذات لام نشانه‌ای دارد و لام نفس میم و نور آن است و الف ظاهری برای باطن میم و میم به لامِ ظاهر متصل است» (سلمی، ۱۳٦۹، ج ۳: ۲۵۱).
علاوه بر این، رابطهٔ خط با جنبه‌های روانشناختی علم اخلاق، کلام و همچنین تصوف و عرفان را می‌توان از راه مبحث صفات نیز پی گرفت؛ زیرا در یکی از نخستین تفاسیر آیهٔ آغازین سورهٔ بقره، «الف» به‌عنوان نمادی از «الله»، «لام» به‌عنوان «جبرئیل» و «میم» به‌عنوان «محمد (ص)» تفسیر شده است (تستری، ۱٤۲۳ ق. : ۲۵). نظر به اینکه «الله» در مرحلهٔ تجلی مجموعه‌ای از صفات است که از مجموعهٔ این صفات، مفهوم «انسان کامل» نیز برداشت می‌شود (آشنایان ره عشق، ۱۳۸٤: ۳٤۷)، همچنین با توجه به تفسیر حلاج دربارهٔ ملک‌الملک بودن الف، بسیاری از

۱. منظور از نشانه‌های آوانگاشتی، نشانه‌های حروفی است که زمردی (۱۳۹۲) آن‌ها را تحت دو عنوان کلی «تعیینات فیزیکی و شکل ساختمانی حرف» و «تعین‌بخشیدن به هر یک از نشانه‌های فیزیکی» مطرح کرده‌است. عنوان نخست که به چهار بخش ۱.نشانه‌های مبتنی بر خاستگاه‌های حروفی؛ ۲. نشانه‌های شمایلی حروف؛ ۳. نمادهای اندامی حروف؛ ٤.نشانه‌های مبتنی بر استقلال شکلی حروف، تقسیم شده، در سه بخش نخست با دیدگاه این مقاله هم‌سویی دارد؛ ولی بخش‌های دیگر و عنوان دوم مثال‌هایی از عنوان نخست به‌شمار می‌آید.

۲. شایان ذکر است که در چهار دایرةالمعارف دورهٔ سامانی چهار طبقه‌بندی برای علوم مطرح شده است؛ «جوامع العلوم» اثر شعیا بن فریغون (معاصر فارابی) که شامل دو مقاله است؛ در مقالهٔ اول به چهار حوزهٔ زبان عربی؛ دبیری؛ حساب و هندسه؛ علوم دین، و در مقالهٔ دوم به سه حوزهٔ سیاست؛ آداب اجتماعی؛ فلسفه پرداخته می‌شود (خدیوجم، ۱۳۵۰، ۱٤۸)؛ «مفاتیح‌العلوم» خوارزمی (متوفی ۳۸۷ق.) که در دو مقاله تنظیم شده است. مقالهٔ اول به علوم شرعی و عربی، و مقالهٔ دوم به علوم عجم مانند یونانیان و دیگر ملت‌ها اختصاص دارد (خوارزمی، ۱۳٦۲)؛ رسالهٔ کوتاه اصناف العلوم الحکمیه اثر ابوسهل جرجانی (متوفی پس از ٤۰۰ ق.) که علوم را به دو قسم علم کلی (شامل علم الهی یا مابعدالطبیعه) و علم جزئی (علوم طبیعی) تقسیم می‌کند (دانش پژوه، ۱۳۷۰)؛ رسالهٔ فی اقسام العلوم العقلیه ابن سینا، که دو شاخهٔ نظری (علم طبیعی، ریاضی و علم الهی) و عملی (اخلاق، تدبیر منزل و سیاست) را برای علوم در نظر می‌گیرد (ابن سینا، ۱۹۸۹: ۱۰٤-۱۱۸).

۳. به‌نوشتهٔ ناجی (۱۳۸٦: ۵۹۲) چهار مکتب عرفانی در قلمرو سامانیان رواج داشت: مکتب خراسان با گرایش خاص ملامتی‌گری (موسوم به فرقهٔ حمدونیه یا قصاریه و منسوب به حمدون قصار متوفی ۲۷۱ ق.)؛ مکتب بغداد و ناموارنی همچون جنید، حلاج و ... ؛ حکیمیه (منسوب به حکیم ترمذی متوفی ۳۲۰ ق.)؛ و سیاریه (منسوب به ابوالعباس سیّاری متوفی ۳٤۲ ق).

مباحثِ صفات در علم اخلاق، کلام و عرفان را به صور بصریِ حروف می‌توان نسبت داد.

فلسفه

بر اساس نظر توحیدی مبنی بر همانندی «خط منسوب» با «جوهر» در علم کیمیا، می‌توان جزییات بیشتری از جنبه‌های عقلانی خط را در علوم فلسفی این دوره پی گرفت. در متون فلسفی دورهٔ سامانی به پیروی از ارسطو، مفهوم «جوهر» با مفهوم عدد و هندسه همراه شده است. چنانکه ارسطو در تعریف «جوهر» می‌گوید: «علتِ ذاتی هستی چیزها، و نیز همهٔ اجزاء درونی آن‌گونه چیزها که آن‌ها را محدود می‌کند و با از میان برداشتن آن‌ها، کل از میان برداشته می‌شود؛ به‌گونه‌ای که برخی معتقدند با از میان برداشتن سطح، جسم و با از میان برداشتن خط، سطح از میان می‌رود. بعضی دیگر هم عدد را چنین می‌پندارد که اگر از میان رود، هیچ‌چیز وجود ندارد و عدد است که همه چیز را محدود و معین می‌کند» (ارسطو، ۱۳۸٦: ۱٤۸).

در دورهٔ سامانی نیز هستی‌شناختی حروف بر اساس اعداد و هندسه بسیار به‌کار رفته است، برای نمونه در رسالهٔ «الف الفت و لام معطوف» ذات یگانهٔ حرف «الف» در سه‌گانهٔ هندسی «نقطه، مدّ و رفع» و یا در سه‌گانهٔ حروفی «الف، لام و فا» تعریف شده و هرگونه دوگانگی در ظهور احدّیت اشتباه دانسته می‌شود؛ چون دوگانگی به‌جای اثبات احدیت، غیریت، ضدیت و قسمیت را اثبات می‌کند (دیلمی، ۱۳۹۰: ٦٦ و ٦٧).

پس هم برای یافتن رابطهٔ خط و فلسفه در تفاسیر و تأویلات حروفی موجود و هم برای تحلیل ویژگی‌های فلسفی زبان بصری نوشتار، ارزش عددی و هندسی حروف از جایگاه مهمی برخوردار است.

علوم‌غریبه

این دسته از علوم را «علوم خفیه» نیز نامیده‌اند که برخلاف علوم جلیه، هر کسی قادر نیست حقایقِ اسرار آن را درک کند. علوم‌غریبه را بر وجهی که حکمای یونانی وضع کرده‌اند، در پنج دسته گنجانده‌اند: کیمیا یا علم صناعت اکسیر؛ لیمیا یا علم طلسمات؛ هیمیا یا علم تسخیرات؛ سیمیا یا علم خیالات؛ ریمیا یا علم شعبدات (کاشفی، ۱۳۰۲ق: ۳-٤). اساس این علوم، حروف بیست‌وهشت‌گانهٔ الفباء است که متناسب با هر یک از روش‌های این علوم، به‌ترتیب مخصوصی مرتب می‌شود و ارزش عددی، عنصری و ... می‌پذیرد (ابن سینا، کنوز المعزمین: ۳۹).

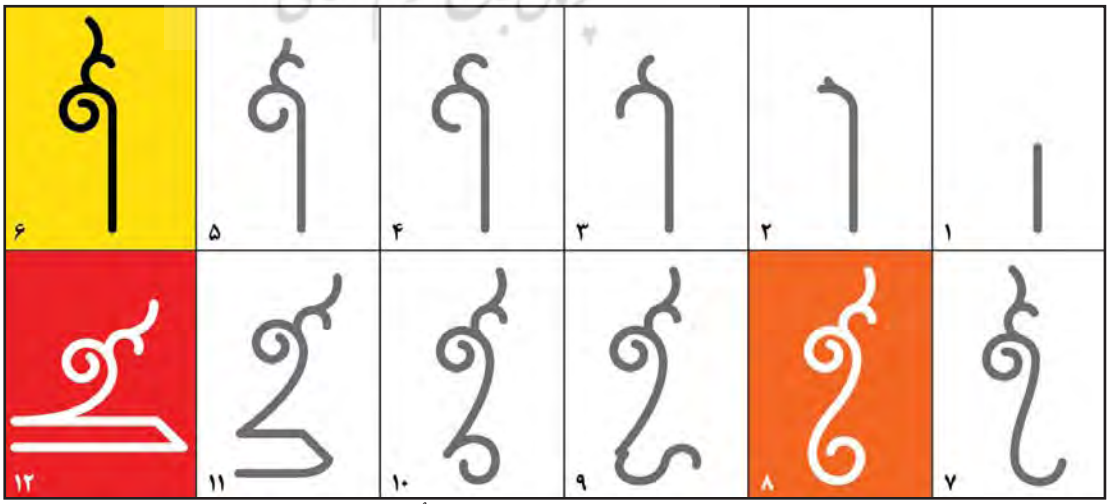
در دورهٔ سامانی، تنها علم کیمیا در طبقه‌بندی علوم جا داشته است. اما همان‌طور که بنیامین معتقد است خوانشِ تصاویر از بسیاری روش‌های کهن در علوم‌غریبه شکل گرفته، به‌نظر می‌رسد بیشتر تفاسیر و تأویلات حروف، حتی از نوع روانشناختی و فلسفی نیز از نظام‌هایی برخوردارند که در علوم غریبه رایج بوده است.

از دورهٔ سامانی، رساله‌ای با عنوان «کنوز المعزمین» (گنجینه اسرار برای افسونگران) منسوب به ابن سینا باقی مانده که خودآموزی برای یادگیری فنون علوم غریبه به‌شمار می‌آید (ابن سینا، ۱۳۳۱: ۷) و از آن در کنار سایر علوم مرتبط با خط می‌توان بهره گرفت تا بسیاری از نشانه‌های روان‌خط‌نگاشتی، نشانه‌های عددنگاشتی و همچنین نشانه‌های آوانگاشتی حروف را تا حد امکان فهمید.

زبان بصری حرف «کاف» در ظروف گلابه‌ای سامانی

برای درک بهتر نظام خط‌شناسی در دورهٔ سامانی و

جدول ۲. زمانِ شکل‌گیری خط منسوب در حرف تزیینی «کاف کُن». مأخذ: نگارندگان.



۶: حرف تزیینی «الف کامل»، ۸: حرف تزیینی «نون نور» ۱۲: حرف تزیینی «کاف کُن» بر اساس نظام خط‌شناسی سامانیان

همچنین شرح نمودار ۲، در این بخش به تحلیل دو حرف تزیینی «کاف کُن» و «کاف کافی و کاف کفر» می‌پردازیم. پیش از همه خط منسوب را در این دو حرف تزیینی ارزیابی و زمانِ شکل‌گیری حروف را در آن با استفاده از قواعد حسن تشکیل می‌سنجیم. سپس نشانه‌های روان‌خط‌نگاشتی، عددنگاشتی و آوانگاشتی را از آن برداشت کرده و با استفاده از این نشانه‌ها درمی‌یابیم که چگونه این نشانه‌های نوشتارگونه را به‌خصوص در قالب کلمهٔ «برکت» و بر اساس قواعد حسن ترکیب به ظرف افزوده‌اند تا تمثیلی عرفانی از کلمهٔ «برکت» را به زبان تصویر روایت کنند.

حرف تزیینی «کاف کُن»

حرف کافی را که خطِ مورب آغازین آن به صورت منحنی و مارپیچ در آمده (جدول ۳) می‌توان به «کاف کُن» در تفاسیر و تأویلات حروف مقطعه نسبت داد. حرف کاف در اصطلاح صوفیان به مبدأ کون اشاره دارد (سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۲۰۰) که با برداشتی از آیهٔ «... إِذا أَرادَ شَيئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (قرآن، یس: ۸۲)[1] کنایه از نخستین مرتبهٔ تجلی حقّ است (اصطلاحات صوفیان، ۱۳۸۸: ۱۸۹؛ سلمی، ۱۳۶۸، ج۳: ۲۶۸). افزون بر این، شباهت سرکش حرف کاف را با زلف برابر دانسته‌اند چنان‌که «بعضی زلف را به کثرت تشبیه کرده‌اند جهت آنکه پرده‌دار روی وحدت‌اند. اگر پردهٔ کثرت از میان بردارند، عین وحدت معاینه شود. ایضاً زلف خم کاف را گویند که مراد از آن کاف کن است که نون آن کجی طرّهٔ او است» (اصطلاحات صوفیان، ۱۳۸۸: ۱۶۰). بدین‌سان کلمهٔ «کُن» را یک حرف و آن هم حرف کاف دانسته‌اند که سرکش آن نیز نقش حرف «نون» را ایفا می‌کند. مولوی این تشبیهات و تفاسیر حروفی را در ابیاتی چنین می‌سراید:

رشته یکتا شد غلط کم شو کنون
گر دوتا بینی حروف کاف و نون
کاف و نون همچون کمند آمد جذوب
تا کشاند مر عدم را در خطوب
(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۹۸)

مفهوم «کاف کُن» را می‌توان بر اساس زمان شکل‌گیری خط منسوب آن (جدول ۲) نیز چنین تحلیل کرد که حرف «الف» به‌عنوان جوهر حرف «کاف» ابتدا به‌صورت «الف کامل»[2] (خانه ۶، جدول ۲) و سپس با رعایت قاعدهٔ «تحویق» به‌صورت «نون نور»[3] (خانه ۸، جدول ۲) گرد شده و در نهایت به‌صورت نوعی «کاف» ظاهر شده که نشانهٔ آوانگاشتی «کاف کُن» است، چون با توجه به تغییر سرکش کاف در منطقهٔ تمایلات معنوی نشانهٔ روان‌خط‌نگاشتی کمال، با توجه به جوهرِ الفِ شکلِ آن نشانهٔ عددنگاشتی یگانگی، و با توجه به تغییرِ جوهرِ آن به نون نشانهٔ آوانگاشتی «نور» به‌عنوان منشاء آفرینش را در بر دارد.

در ترکیب‌بندی «کاف کُن» دو قاعدهٔ «تسطیر» و «تنسیق» به ترتیب چنان برای ترکیب دایره‌وار و تکرار منظم کلمهٔ «برکه» بر دورتادور تعدادی از کاسه‌های سفالین سامانی به کار رفته (جدول ۳) که تمثیل «برکهٔ برکت» را به نمایش می‌گذارد. این تمثیل که با کاربردِ ظرف برای نوشیدن یا تقسیم آب نیز هماهنگ است از تفسیر و تأویل دو آیهٔ به وجود آمده است.

آیهٔ «إِنَّآ أَعْطَيْنَاكَ ٱلْكَوْثَرَ» (قرآن، کوثر: ۱) در ترجمه تفسیر طبری چنین ترجمه شده: «ما بدادیم ترا حوض کوثر» (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۷: ۲۰۶۵) و آن را حوضی اندر بهشت تفسیر کرده است (همان: ۲۰۶۶). علاوه بر این، در تفسیر عرفانی منسوب به امام جعفر (ع) این آیه چنین تأویل شده است که «نور الهی» آن چیزی است که خداوند به قلب پیامبر بخشیده است (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۶۳).

جدول۳. حرف تزیینی «کاف کُن» و ترکیب آن برای نمایش تمثیل «برکهٔ برکت» مأخذ: موزهٔ متروپولیتن، شمارهٔ ۶۲، ۳۰، ۳۶.

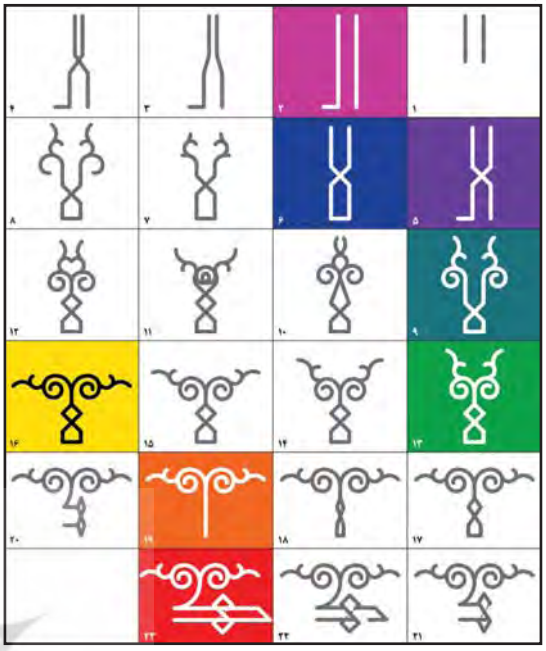
تصویر راست بالا: حرف تزیینی «کاف کُن» بر روی کاسهٔ سفالین سامانی (مأخذ:Wilkinson, 1973: Ch. 3, No. 14). تصویر راست پایین و تصویر چپ: نمایش «برکهٔ برکت» به کمک زبان بصری «کاف کُن» در کاسهٔ سفالین سامانی.

۱. که فرمان او چون خواهد چیزی که گوید او را: بباش، بباشد (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج۶: ۱۵۰۲)

۲. در حقایق‌التفسیر در بخش تفسیر منسوب به امام جعفر صادق (ع)، حرف «الف» را دلیلی برای مقام احدیت مطلقهٔ خداوند متعال آورده‌اند (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۶۳). همچنین در ترجمهٔ تفسیر طبری بنا بر حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربّه» در عالم محسوس انسانی که خود را به‌طور کامل بشناسد، به شناخت خدا یا «الف» دست می‌یابد. از این رو، انسان کامل را الفی می‌دانند که جمیع صفات الهی را در خود دارد (۱۳۵۶، ج۱: ۱۳).

۳. در تفسیر حرف «نون» آیهٔ ابتدایی سورهٔ نور، نون را نور ازلی تأویل کرده‌اند که همه چیز از آن ساخته شده است (سلمی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۶۳).

جدول ٤. زمانِ شکل‌گیری خط منسوب در حرف تزیینی «کاف کافی و کاف کفر»، مأخذ: نگارندگان.



۲: دو حرف «الف و لام»، ۵: حرف تزیینی «الف مألوف یا لام معطوف» ٦: حرف «لام الف»، ۹: حرف تزیینی «لام‌الف طیبه»، ۱۳: حرف تزیینی خریطهٔ لام‌الف و لام‌الف طیبه» ۱٦: حرف تزیینی و «جاروب لام الف» و «خریطهٔ‌لام‌الف» ۱۹: حرف تزیینی«الف طیبه»، ۲۳: حرف تزیینی «کاف کافی و کاف کفر» بر اساس نظام خط‌شناسی سامانیان.

رابطهٔ نور و حوض کوثر با «کاف کُن»، کلمهٔ برکت و ترکیب تکرارشوندهٔ آن هنگامی برجسته‌تر می‌نماید که بدانیم در ترجمهٔ تفسیر طبری دربارهٔ آیهٔ‌الکرسی به این روایت از پیامبر (ص) اشاره شده که « ... قرآن سید همهٔ کتاب‌هاست، و سورهٔ البقره سید [همه] قرآن است. و اندر سورهٔ البقره یک آیت هست و آن آیت پنجاه کلمه است، و زیر هر کلمتی پنجاه برکه است و آن آیهٔ الکرسی خوانند» (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵٦، ج ۱: ۱٦۲).

درنتیجه می‌توان گفت گروهی از کاسه‌های سفالین (جدول۳) را در دورهٔ سامانی با بهره‌گیری از زبان بصری «کاف کُن»، و همچنین تمثیلی از برکهٔ برکت در بهشت تصویرسازی کرده‌اند، چنان‌که بعدها ترکیب وصفی «برکهٔ برکت» در توصیف دلی که ایمان آورده این چنین بیان شده است: «کلمهٔ شهادت شجره‌ای است بر شطِ برکه با برکتِ دل بر رسته است... » (سمعانی، ۱۳۸٤: ۱۷۳). این توصیفِ به وجه دیگری از کلمهٔ برکت اشاره دارد که رابطهٔ آن را با حرف «لام الف» به عنوان نمادی از کلمهٔ شهادت مشخص می‌کند، رابطه‌ای که در قالب حروف تزیینی «کاف کافی» و «کاف کفر» در ظروف گلابه‌ای سامانی به تصویر درآمده است.

حرف تزیینی «کاف کافی و کاف کفر»

این حرف تزیینی ترکیبی از دو حرف تزیینی «کاف کافی» و «کاف کفر» است. حرف «کاف» را که سرکش آن در اوج منطقهٔ بالایی دوشاخه شده (پیکان ۱ در خانهٔ راست، جدول۵) می‌توان نشانه‌ای از «کاف کافی» در تفاسیر حروف مقطعه دانست. با توجه به شباهت این تزیین به «لام‌الف طیبه»[۱] (خانهٔ ۹، جدول ٤) که نمادی از کلمهٔ طیبهٔ «لااله‌الاالله» است، به‌احتمال زیاد حرفِ تزیینیِ «کاف کافی» می‌بایست ترکیبی از نمادپردازی کلمهٔ «کُن» و عبارت «لااله‌الاالله» باشد.

برای درک این رابطه، همان‌طور که گفته شد، «کاف» را اشارتی از کلمهٔ «کُن» باید پنداشت. از این رو، آن را نشانی از «کافی» (از اسماء الهی) نیز دانسته‌اند که به‌تنهایی بر بسندگی عظمت دنیا و آخرت کفایت می‌کند و آن را به محل کفایت وصل می‌کند (سلمی، ۱۳٦۸، ج۳: ۲٦۸). این تعبیر در منبع فقهی دورهٔ سامانی و در روایتی از علی (ع) نیز مطرح شده که در بیانِ کلی فایدهٔ حروف، آن‌ها را به نام‌های خداوند نسبت می‌دهد و دربارهٔ حرف «کاف» می‌گوید: «کاف کافی و بسنده است که کسی او را همتا نبوده و نخواهد بود» (ابن بابویه، ۱۳۸۷: ۳۵۵). از این رو حرف «کاف» به‌عنوان نشانهٔ آوانگاشتی «کافی» باید معنای بی‌همتا بودن خدا یا «الاالله» را برساند که تزیینات دوشاخهٔ برگی‌شکل «لام‌الف» بر آن دلالت می‌کند.

اما «کاف کفر» از آیهٔ «لاَ إِكْرَاهَ فِی الدِّینِ قَد تَّبَیَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَیِّ فَمَنْ یَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَیُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِیعٌ عَلِیمٌ» (قرآن، بقره: ۲۵٦)[۲] برآمده است. همان‌طور که ترجمه آشکارا بیان می‌کند، رسیدن به راه راست در گذشتن از بی‌راهه و رخ‌نمایی معرفت در برطرف‌کردن کفر به‌دست خواهد آمد. چنانکه عطار می‌گوید:

کاف کفر اینجا بحق المعرفه
دوستر دارم ز فای فلسفه
زانک اگر پرده شود از کفر باز
تو توانی کرد از کفر احتراز
(عطار، ۱۳۸٤: ٤٤٦)

از نظر خط‌شناسی نیز، دو خط موازی حرف «کاف» که در منطقهٔ میانی و منطقهٔ تمایلات عاطفی قرار دارد، شک و دودلی را به‌ذهن می‌رساند. به خصوص که واژهٔ کاف در فارسی شکاف و تراک هم معنی می‌دهد و فردوسی دربارهٔ آن چنین می‌سراید:

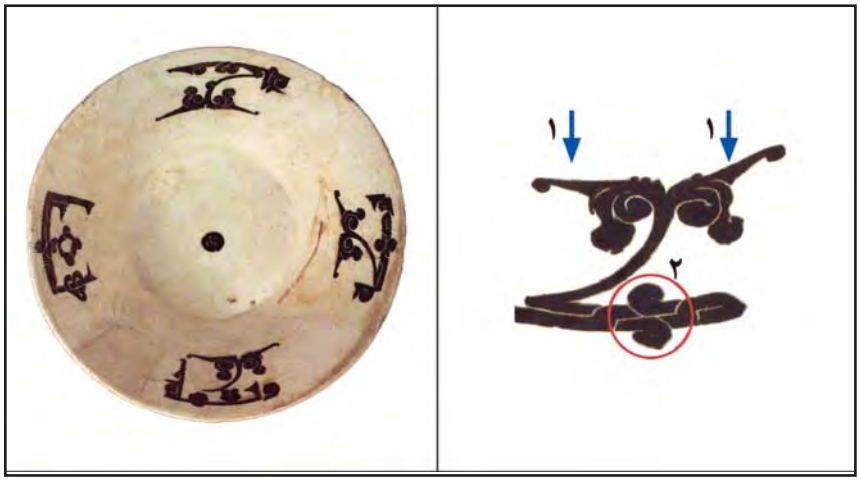
ز آهیختن تیغ‌ها از غلاف
کُه کاف را در دل افتاد کاف
(دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۰۵۲)

از این رو گره‌خوردن و یا به‌هم تابیدن این دو جزء حرف «کاف»، از یک طرف برای پوشاندن دوگانکی و از طرف دیگر نشانی برای گره‌گشایی از کفر در حرف «کاف» و

۱ . حرف «لام‌الف» را که تزیینات گیاهی به‌خصوص برگی‌شکل دارد، با توجه به توصیف درخت‌گونهٔ «کلمهٔ طیبه» در آیات ۲٤ تا ۲٦ سورهٔ ابراهیم می‌توان «لام‌الف طیبه» نامید. متن و ترجمهٔ این آیات بدین شرح است «۲٤- أَلَمْ تَرَ كَیْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَیِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَیِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِی السَّمَاءِ ۲۵- تُؤْتِی أُكُلَهَا كُلَّ حِینٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ...» (قرآن،ابراهیم:۲۴ و ۲۵): نه بینی که چون زد خدای عزّ و جلّ مثلی سخنی پاک که چون درختی پاک، بیخ آن رسته و شاخ آن اندر آسمان ۲۵-می‌دهد میوه آن هر هنگامی بفرمان خدای آن، ... (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵٦، ج۳: ۸۲۱).

۲. نیست دشخواری اندر دین، که پیدا شد راه راست از بی راهی؛ هر کی کافر شود به بتان و بگرود بخدای که اندر آویخت به گوشه‌ای استوار، نیست بریدن آن را، و خدای شنواست و دانا (ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵٦، ج۱: ۱٦۱).

جدول۵. حرف تزیینی «کاف کافی و کاف کفر» و ترکیب آن برای نمایش تمثیل «خاتم دل»، مأخذ: موزهٔ متروپولیتن، شماره ۱۹۷۵،۱۹۵.



تصویر راست: ۱. حرف تزیینی «کاف کافی» و ۲. حرف تزیینی حرف «کاف کفر» بر روی کاسهٔ سفالین سامانی.

بالارفتن از «سرکش طیبه» است؛ سرکشی که به‌خاطر شباهت با حرف «لام‌الف طیبه»، مفهوم «لااله‌الاالله» را به‌یاد می‌آورد.

در تحلیل خط منسوب «کاف کافی و کاف کفر» (جدول ٤) زمان شکل‌گیری این حرف را به‌ترتیب می‌توان چنین معنا کرد: ابتدا دو حرف «الف» و «لام» با هم ترکیب شده تا تصویری از آفرینش انسان را نشان دهند؛ چون بر پایهٔ تفسیر آیه «الم» (قرآن، بقره: ۱) «الف» الله است و «لام» بنده و «میم» محمد (ص) که بنده را از جایگاه توحید خداوند و اقتدا به پیامبر او، به مولایش پیوند می‌دهد» (تستری، ١٤٢٣ق.: ٢٥). در اینجا باز این گفتهٔ حلاج یادآور می‌شود که «همهٔ حروف ملک‌اند و ملک‌الملک حرف «الف» است و صورتِ آن حرف «لام» است و حرف «الف» روح حرف «لام» است و ...» (سلمی، ١٣٦٩، ج٣: ٢٥١). از این رو به تعبیر دیلمی این الف و لام (خانه ۲ تا ۵، جدول ٤) را می‌توان نشانهٔ آوانگاشتی «الف مألوف» و «لام معطوف» دانست (دیلمی،۱۳۹۰: ٧٤). مرحلهٔ بعدی شبیه به مرحلهٔ پیشین است با این تفاوت که جای دو حرف عوض می‌شود[1] به‌گونه‌ای که «لام» به عنوان انسان، با ایمان‌آوردن و گفتن کلمهٔ شهادت باز به روح الهی‌اش یعنی حرف «الف» می‌پیوندد[2] (خانهٔ ٦، جدول ٤). پس با توجه به اینکه منشأ حرف تزیینی «کاف کافی و کاف کفر» دو حرف است، بر اساس نمودار ۲ نشانهٔ عددنگاشتی دوگانگی از آن برداشت می‌شود.

سپس در دو بخش بالایی و پایین «لام‌الف»، که از نظر خط‌شناسی به‌ترتیب تمایلات معنوی و عاطفی را نشان می‌دهد، تغییرات بدین‌گونه ایجاد می‌شود: در بخش بالایی الفات با رعایت قاعدهٔ «تشقیق» دو تکه شده و به شکل دو «الف کامل» (خانهٔ ٦، جدول ٢) درآمده که این حالت را همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، با استناد به آیهٔ ٢٤ سورهٔ ابراهیم به عنوان «لام‌الف طیبه» تفسیر کرده‌اند که درختِ ایمانِ حقیقی را در قلبِ مسلمانِ کامل نشان می‌دهد. در بخش پایینی با رعایت قاعدهٔ «تحدیق» دریچه‌ای در حرف «لام‌الف» به‌وجود آمده که با اشاره به آیهٔ ۱۲ سورهٔ هود آن را «خریطهٔ لام‌الف» نامیده‌اند (بقلی شیرازی، ١٣٧٤: ٢٣٨ و ٢٧٨). متن و ترجمهٔ این آیه در دورهٔ سامانی بدین شرح است: «فَلَعَلَّکَ تَارِکٌ بَعْضَ مَا یُوحَی إِلَیْکَ وَضَآئِقٌ بِهِ صَدْرُکَ أَن یَقُولُواْ لَوْلاَ أُنزِلَ عَلَیْهِ کَنزٌ أَوْ جَاء مَعَهُ مَلَکٌ ...» (قرآن، هود: ۱۲).[3] از این ترجمه می‌توان فهمید که چطور قلبِ پیامبر به‌واسطهٔ دریافت وحی و ایمان چون خریطه (کیسه) یا گنجی از اسرار بسته شده، از این رو به او گفته می‌شود، مگر تو از رساندن بخشی از آنچه وحی شده، دست کشیده باشی که منکران سراغ آن گنج را می‌گیرند.

این کیسه را در مرحلهٔ بعدی با تاباندن الفات به‌یکدیگر (خانه‌های ۱۰ تا ۱۲، جدول ٤) گره‌زده‌اند تا اسرار ایمان از گزند دور بماند. در همین حال، الفات نیز در دو جهت چپ و راست حرکت داشته (خانه ۱۳، جدول ٤) که پس از آن باز ادامه می‌یابد (خانه‌های ١٤ تا ١٥، جدول ٤) تا حرکت جاروب تداعی شود (خانه ١٦، جدول ٤) و مفهوم «تبری» (بیزاری از شرک) بر اساس آیهٔ زیر از آن برآید: « ... إِنَّمَا الْمُشْرِکُونَ نَجَسٌ فَلاَ یَقْرَبُواْ الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ بَعْدَ عَامِهِمْ ... » (قرآن، توبه: ۲۸) (... حقّا که همبازگویان بت را با خدای پلیداند، مه نزدیک شوند به مسجد حرام از پس سال ایشان این ... (ترجمهٔ تفسیر طبری، ١٣٥٦، ج٣: ٦٠٧ و ٦٠٨). سنایی تعبیر «جاروب لام‌الف» را در کنار تعابیر دیگر از این حرف در ابیاتی چنین می‌گنجاند:

شهادت گفتن آن باشد که هم ز اول در آشامی
همه دریای هستی را بدان حرف نهنگ‌آسا

۱. این مراحل را در جدول نشان ندادیم، چون به‌طور کامل شبیه خانه‌های ۲ تا ۵ جدول است با این تفاوت که دو حرف «الف» و «لام» جابه‌جامی‌شوند.

۲.حلاج حرف «لام‌الف» را چنین تحلیل می‌کند: «حرف «الف» مقام خداوند را نشان می‌دهد که آدم را بر قامت استوار خلق کرد و آن را تجسم بخشید، سپس او را در نوری همچون حرف «لام» ظاهر کرد. هنگامی که به او نگاه کرد، حضرت آدم (ع) بر او انس گرفت. خدا به او گفت: درست است، می‌خواهی‌اش؟ او گفت: بله. خدا به او گفت: از وجود آن آگاه نیستی. پس آن نور را به او داد و آدم آن را در آغوش گرفت و از آن همچون حرف «لام‌الف» تجسم یافت» (سلمی، ١٣٦٩، ج٣: ٢٧١).

۳. مگر تو گزارندهٔ برخی آنچه وحی کرده شد سوی تو و تنگ کننده بدان دل تو که، گویند: چرا نه فرو فرستاده شد برو گنجی یا آمدی با او فریشته‌ای، ... (ترجمهٔ تفسیر طبری، ١٣٥٦، ج٣: ٧٠٧).

نیابی خار و خاشاکی در این ره چون به فراشی
کمر بست و به فرق استاد در حرف شهادت لا
چو لا از حد انسانی فکندت در ره حیرت
پس از نور الوهیت به الله آی از الا
(سنایی ۱۳۸۱: ۵۷)

در نتیجه، از نقطهٔ آغاز «لام‌الف» تا زمان شکل‌گیری «جاروب لام‌الف» (خانه‌های ٦ تا ١٦، جدول ٤) نشانهٔ روان‌خط‌نگاشتی تمایل به ایمان و پرهیز از دودلی از تحلیل خط منسوب برمی‌آید.

در نهایت «جاروب لام‌الف» به همین شکل در «کاف کافی» باقی می‌ماند و «خریطهٔ لام‌الف» با تغییراتی به «کاف کفر» تبدیل می‌شود. این تغییرات بدین‌خاطر صورت گرفته که زمانِ پیش از ایمان‌آوردن را در قالب حرف «کاف» نمایش دهند. پس ابتدا بخش پایینی حرف «لام‌الف» یعنی «خریطهٔ لام‌الف» در لحظهٔ حالِ نوشتار به‌صورت «الف» قبض می‌شود (خانه‌های ١٧ و ١٨، جدول ٤) تا با حرکت به سمت راست نوشتار در گذشته بسط یابد (خانه‌های ٢٠ تا ٢٢، جدول ٤). در این بسط، خریطهٔ گره خوردهٔ لام‌الف به گره‌هایی تبدیل می‌شود که شک و دودلی شکاف حرف «کاف» را می‌پوشاند، سپس آن را به «کاف کفر» تبدیل می‌کند که با خط سیری مستقیم (خانهٔ ٢١ و ٢٣، جدول ٤) به‌سوی «کاف کافی» ره می‌نماید (خانهٔ ٢٣، جدول ٤). اینجا هم خط بر نشانهٔ روان‌خط‌نگاشتی یقین یا برطرف‌شدن شک دلالت می‌کند.

جالب توجه است که ترکیب‌بندی «کاف کافی و کاف کفر» در گروهی از ظروف گلابه‌ای (جدول ٥) با در نظرگرفتن تزیین جاروبی‌شکل «کاف کافی» در قالب کلمهٔ «برکت» و با رعایت قاعدهٔ «تسطیر» به سمت مرکز ظرف قرار گرفته، و با رعایت قاعدهٔ «ترصیف»، تزیین حرف «کاف» در حرف «حا» کلمهٔ «لصاحبه» و حرف «عین» کلمهٔ «نعمه» نیز به‌کار رفته است. اما تزیین حرف «صاد» با رعایت قاعدهٔ «تفریق»، در عین هماهنگی با «کاف کفر»، به شکل «گرهٔ سلیمان» تغییر یافته است تا نشانهٔ آوانگاشتی «صاد صادق» باشد و در کنار کلمهٔ برکتْ تمثیل «خاتم دل» را نشان دهد. تمثیلی که از تفسیر آیه‌ای از سورهٔ انبیاء و همچنین بنا بر حدیثی از پیامبر به وجود آمده است.

بر اساس آیهٔ «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ» (قرآن، انبیاء: ٨١).[1] می‌توان گفت که ایدهٔ نخستین در ترکیب‌بندی این نمونهٔ تزیینی (جدول ٥)، تصویرسازی «کاف کافی» با تزیین جاروبی‌شکل برای رساندن مفهوم «باد سلیمان» و به‌کارگیری آن در قالب کلمهٔ «برکت» برای نمایاندن تصویری از «ملک سلیمان» است. این ایده را در سرتاسر ترکیب‌بندی گسترانده‌اند، به‌طوری که تمثیلی دیگر از داستان حضرت سلیمان (ع) یعنی «خاتم سلیمان» را در حرف «صاد» به تصویر کشیده‌اند؛ در واقع، حرف «صاد» نشانهٔ آوانگاشتی از سورهٔ ص که داستان حضرت سلیمان (ع) را در بر دارد. این حرف در زمان شکل‌گیری که مراحلِ آغازین آن شبیه به مراحل شکل‌گیری «کاف کفر» است (خانه‌های ٢٠ تا ٢٣، جدول ٤) با «گرهٔ سلیمان» نشان‌دار شده است. «گرهٔ سلیمان» گونهٔ تغییریافتهٔ «ستارهٔ سلیمان» است که بنا بر کتاب عهد عتیق بر «خاتم سلیمان» حک شده است. نقش «ستارهٔ سلیمان» در چندین طومار حبشی به‌صورت ستارهٔ هشت، شش یا پنج‌پری است که در میان آن صورتی قرار دارد (Verbeyden, 2013: 238). چنانکه در ترجمه تفسیر طبری آمده این نگین «هر چه بر پشت زمین جنبنده بود از آدمی و دیو و پری و مرغ و وحوش همه را فرمان بردار آن بایست بودن» چون نام اعظم در قالب چهار عبارت «الملک لله»، «السلطان لله»، «العظمه لله»، «محمّد رسول الله»، بر آن نوشته است (ترجمه تفسیر طبری، ١٣٥٦، ج ٤: ١٠٥٠). پس ترکیب چهارتایی و نقوش نوشتاری هم بر داستان سلیمان (ع) اشاره دارد.

حال به لایه‌ای دیگر از ترکیب‌بندی می‌رویم، آنجا که داستان سلیمان (ع) به نشانه‌های ظهور پیوند می‌خورد و از مفهوم نمادین «صاد صادق» در این ترکیب‌بندی خبر می‌دهد. در دورهٔ سامانی حدیثی از پیامبر (ص) دربارهٔ نشانه‌های ظهور وجود دارد که آن را از امام ششم چنین نقل کرده‌اند: «... چون قائم ظهور کند پیراهن یوسف را در بر دارد و عصای موسی و خاتم سلیمان با اوست» (ابن بابویه، ١٣٧٧: ٢٤٥). اما این حدیث را بعدها با این ادامه روایت کرده‌اند: « ... چهرهٔ مومن را با خاتم آشکار می‌کند و بینی کافر را با عصا می‌زند، پس چون مردم دور او جمع شوند، مؤمن را از کافر می‌شناسد» (بیهقی، ١٤١٤ ق: ٤٣). بنابراین، خاتم سلیمان در حرف تزیینی «صاد» معنی دیگری می‌یابد که با تفسیر این حرف در آیهٔ «کهیعص» (قرآن، مریم: ١) ارتباط دارد، چون در تفسیر این دوره، حرف «صاد» را به صفت «صادق» خدا نسبت داده‌اند (ترجمه تفسیر طبری، ١٣٥٦، ج ٤: ٩٧٠؛ ابن بابویه، ١٣٧٢: ٢٦٢) و همچنین از امام رضا (ع) دربارهٔ صفت «صاد صادق» خدا خبر آورده‌اند که «صاد صادق‌الوعد و راستگوست برای بردن مردم بر صراط و نیز بازداشتن ظالمین در مرصاد و کمینگاه الهی» (ابن بابویه، ١٣٧٢: ٢٦٢). در نتیجه حرف صادی را که با گرهٔ سلیمان بازسازی شده می‌توان «صاد صادق» و نقش «خاتم سلیمان» در دورهٔ سامانی در نظر گرفت.

در مجموع چنین می‌نماید که این نمونه ظروف گلابه‌ای سامانی (جدول ٥) تصویری از تمثیل «خاتم دل» است که در آن «صاد صادق» در کنار «کاف کوفی و کاف کفر»، ظرف را با اشاره به ملک سلیمان، به ملکِ دل تعبیر کرده[2] که با نگین کلمهٔ شهادت به فرمانِ الهی در آمده است تا کفر را از آن ملک بزداید و بر ایمان برکت بخشد؛ به گونه‌ای که با «جاروب لام‌الف» که بر سر «کاف‌کافی» است، هوای دل را هدایت، و

۱. و بادیم سلیمان را بادی سخت می‌رفت به فرمان او سوی زمین که برکت کردیم اندران، و بودیم به همه چیزی داناان (ترجمه تفسیر طبری، ١٣٥٦، ج ٤: ١٠٣٧).

۲. نقوش نوشتاری ظرف را مانند خاتمی دانسته‌اند که احوال دل را دگرگون می‌سازد، چون در فنون کیمیا برای تغییر ایجادکردن در حالات باید خاتم در درست داشت. برای نمونه ابن سینا توضیح می‌دهد: «چون خواهی تکسیر کنی اسم خود را با هر کوکبی که خواهی باید که در ساعت آن کوکب بخور آن کوکب بسوزی و جامه های آن کوکب بپوشی و خاتم او در دست کنی ... » (ابن سینا، ١٣٣١: ١٣).

با خاتم «صاد صادق» هر گونه شک و دودلی «کاف کفر» را در بند می‌کشد تا برکت از آنِ صاحب ملک شود[1] چنان‌که عبارت کتیبه می‌گوید: «برکه و نعمه لصاحبه» (برکت و نعمت برای دارندهٔ آن). مولوی در این باره می‌گوید:

چون سلیمان باش بی وسواس و ریو
تا تو را فرمان برد جنّی و دیو
خاتم تو این دل است و هوش دار
تا نگردد دیو را خاتم شکار
(مولوی، ۱۳۷۹: ۱۸۰)

نتیجه

در چارچوب نظریه‌های نوشتار و تاریخ، نظام خط‌شناسی ویژه‌ای از علوم چهارگانهٔ خط، روان‌شناسی، فلسفه و علوم‌غریبه در دورهٔ سامانی به دست آمد. این نظام ضمن تحلیلِ رساله‌های خط در دورهٔ سامانی آشکار، و در ارتباط با سه حوزهٔ دیگرِ علوم غنی گردید.

بر اساس تحلیلِ رساله‌های خط و کتابتِ دورهٔ سامانی این احتمال تقویت شد که نظام معنایی زبانِ بصری نوشتار، با نوآوری ابن مقله راجع به ابعاد هندسی خط و تناسبات آن، که بعدها «خط منسوب» نام گرفت، پایه‌گذاری شده باشد، به‌خصوص اینکه توحیدی برای این خط منسوب معنایی شبیه به «جوهر» در کیمیا در نظر می‌گیرد. از این رو نخستین پایهٔ نظام خط‌شناسی در دورهٔ سامانی را می‌توان جوهرِ خط یا خط منسوب و شبیه به «پاره‌خط» در روش‌های خط‌شناسی دانست که با تحلیلِ خط منسوب، امکان درکِ زبانِ بصری خط در دورهٔ سامانی فراهم می‌آید.

برای تحلیل پاره‌خطِ یا خطِ منسوب می‌توان از نظام خط‌شناسی سامانی که در اصول و قواعد خطِ ابن مقله و توحیدی نهفته است، استفاده کرد؛ این اصول و قواعد که به تعبیر ابن مقله در دو مجموعهٔ «حُسن تشکیل» و «حُسن وضع» جای می‌گیرد، از نظر خط‌شناسی به‌ترتیب مفاهیم چگونگی شکل‌گرفتنِ مفردات در زمان، و چگونگی قرارگرفتنِ مرکبات در مکان را می‌توان از آن‌ها برداشت کرد. اما جزییاتِ این مفاهیم کلی زمان و مکان بر اساسِ هفت اصل خط‌شناسی یعنی سرعت، ابعاد، خط سیر، تداوم، فشار، نظم و شکل حروف تا حدودی قابل‌ارزیابی است. به‌طوری که مفرداتِ خط معنای نمادین نوشتار، و مرکباتِ خط تمثیلی از یک ادراک تاریخی را بازمی‌نماید؛ همانند عناصر و حقیقت‌های تاریخی در نظریهٔ شناخت بنیامین که به‌ترتیب از طریق نماد و تمثیل درک می‌شود.

پس از اینکه نظام خط‌شناسی نهفته در رسائل خوشنویسی دورهٔ سامانی قدری آشکار گردید، برای بهره‌گیری از آن در تحلیلِ زبانِ بصری نوشتارِ این دوره، بدان‌سان که دریدا می‌گوید آن را در پیوند با حوزه‌های دیگر علوم این دوره غنی ساخته تا «نظام خط‌شناسی فرهنگی دورهٔ سامانی» به دست آمد. این نظام را با سه دسته از نشانه‌ها می‌توان درک کرد: نشانه‌های عددنگاشتی، نشانه‌های روان‌خط‌نگاشتی و نشانه‌ای آوانگاشتی که به‌ترتیب مفاهیم فلسفی، روانشناختی و نمادینِ نوشتار را انتقال می‌دهد.

برای نمونه از ارزیابی «حرف کاف» در ظروف گلابه‌ای سامانی پی بردیم که چگونه در زمانِ بازسازی خطِ منسوبِ حرف «کاف»، آن را به حروف دیگر تشبیه کردند تا نشانهٔ «کاف کُن» و نشانهٔ ترکیبی «کاف کافی و کافِ کفر» را در زبان بصری نوشتار این دوره به وجود آورند. این نشانه‌های بازساخته را با قراردادن در کلمهٔ «برکت» در زبان نوشتارِ این دوره به گونه‌ای وارد کردند که در ترکیب‌های متفاوت و متناسب با مکان‌قرارگیری این کلمه، مفاهیم تمثیل‌گونه از آن برداشت شود. چنانکه با بهره‌گیری از قاعدهٔ «تسطیر» و «تنسیق» کلمهٔ برکت را در سطری دایره‌وار دورتادور کاسهٔ آب چنان نوشتند که به‌طور همزمان، سرکش تک‌برگی «کاف کُن» سرزنده از برکهٔ آبِ بهشتی که در مرکز ظرف می‌ریزند،

۱. این پاراگراف را با الهام از این تمثیل عرفانی نوشتیم: «ای جوامرد هر منزلی که سلطان به آن منزل فرو خواهد آمدن، از پیش شرط بود که فراشی بیاید و آن منزل بروبد و خس و خاشاک دور کند و چهار بالش سلطان بنهد تا چون سلطان در رسد کارساخته بود و منزل بپرداخته. همچون سلطان عزت الالله به سینه‌ای نزول خواهد کرد، فراش لااله‌الاالله از پیش بیاید و ساحت سینه را به جاروب تجرید و تفرید بروبد و خس و خاشاک بشریت و آدمیت و شیطانیت و انسانیت را نیست کند و آب رضا بزند و فرش وفا بگستراند و عود صفا بر مجمر رضا برسوزد و چهار بالش سعادت و تخت سیادت بنهد تا چون سلطان الالله در رسد در مهد عهد بر سریر سر تکیه زند» (سمعانی، ۱۳۸٤:۷).

و آب ظرف یا «برکهٔ برکت» جوشان از جاودانگی «کُن» به نظر می‌رسد. در ترکیبی دیگر، زبان بصری کلمهٔ «برکت» را با نشانهٔ «کاف کافی و کاف کفر» به سمتی سوق دادند که نخست داستان ملک سلیمان را به یاد می‌آورد؛ چون نه تنها در قرآن به برکتِ ملک سلیمان اشاره شده، بلکه سرکش جاروبی‌شکل «کاف کافی» و گره‌های «کاف کفر» به ترتیب «بادِ سلیمان» و «دیو کفر دربند» را در این داستان نشان می‌دهد. اما ترکیب این کلمهٔ «برکت» در کنار نشانه‌های دیگر همچون «صاد صادق» در عبارت «برکه و نعمه لصاحبه»، حدیث رایجی را در این دوره نشان می‌دهد که در آن خاتم سلیمان از نشانه‌های ظهور روایت شده که به واسطهٔ آن کفر از ایمان بازشناخته می‌شود. در نتیجه می‌توان گفت این ترکیب از کلمهٔ برکت، بیش از اینکه تصویرسازی از داستان سلیمان (ع) باشد، تمثیلی از «خاتم دل» مومنان و از نشانه‌های ظهور ایمان است که نگین آن «لام‌الفِ» شهادت، به شکل «کاف کافی و کاف کفر» و در قالب کلمهٔ «برکت» حک شده تا علاوه بر زدودن کفر و فرماندهی هوای نفس، ملک ایمان (دل) را مانند ملک سلیمان پر برکت گرداند.

منابع و مآخذ

ابن بابویه، محمد بن علی. ۱۳۷۲. ترجمه و متن عیون أخبار الرضا علیه السلام. ترجمهٔ حمیدرضا مستفید و علی اکبر غفاری. تهران: صدوق.

ابن بابویه، محمد بن علی. ۱۳۷۷. ترجمه کتاب کمال الدین و تمام النعمه. ترجمهٔ محمدباقر کمره ای. تهران: اسلامیه.

ابن سینا، حسین بن عبدالله. ۱۳۳۱. رساله کنوز المعزمین؛ خودآموز و آموزش فن علوم غریبه. با مقدمه و حواشی و تصحیح جلال‌الدین همائی. تهران: انجمن آثار ملی.

ابن سینا، حسین بن عبدالله. ۱۹۸۹. رساله فی اقسام العلوم العقلیه: تسع رسایل فی الحکمهٔ و الطبیعیات. قاهره: دارالعرب. احمدی، بابک. ۱۳۷٦. خاطرات ظلمت: دربارهٔ سه اندیشگر مکتب فرانکفورت والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو. تهران: مرکز.

ارسطو. ۱۳۷۸. ارگانون؛ منطق ارسطو. ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی. تهران: نگاه.

ارسطو. ۱۳۸٦. متافیزیک (مابعدالطبیعه). ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی. تهران: حکمت.

اسفندیار، محمودرضا و پورجوادی، نصرالله. ۱۳۸٤. آشنایان ره عشق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

اشتاین، روبرت. ۱۳۸۲. والتر بنیامین؛ به‌همراه کوتاه‌نوشته‌هایی از والتر بنیامین. ترجمهٔ مجید مددی. تهران: اختران.

بقلی شیرازی، روزبهان بن ابی نصر. ۱۳۷٤. شرح شطحیات؛ شامل گفتارهای شورانگیز و رمزی صوفیان. مقدمه و تصحیح هانری کوربن. تهران: طهوری.

بنیامین، والتر. ۱۳٦٦. نشانه‌ای به رهایی: مقاله‌های برگزیده. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: تندر.

بنیامین، والتر. ۱۳۸۵. عروسک و کوتوله (مقالاتی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ). گزینش و ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: گام‌نو.

بوشاتو، گابریل. ۱۳۷٦. خط و شخصیت. ترجمه و پژوهش احمد یلدا. تهران: کتاب‌سرا.

بیهقی، احمد بن حسین. ۱٤۱٤ق. استدراکات البعث و النشور. گردآورنده عامر احمد حیدر. بیروت: دارالفکر.

پین، مایکل. ۱۳۸۰. لکان، دریدا، کریستوا. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

تستری، سهل بن عبدالله. ۱٤۲۳ ق. تفسیر التستری. بیروت: دارالکتب العلمیه.

توحیدی، ابوحیان. ۱۳۷۹. «رساله‌ای در آداب کتابت از ابوحیان توحیدی»: نامه بهارستان. برگردان علی گنجیان. س۱، ش۱، دفتر اول: صص ۵-۱۲.

توحیدی، ابوحیان. ۱۹۵۱. رسالۀ فی علم الکتابه: ثلاث رسائل لأبی حیان التوحیدی. بتحقیقها و نشرها ابراهیم الکیلانی. دمشق: المعهد الفرنسی بدمشق.
ثعالبی، عبدالملک بن محمد. ۱٤۲۰ ق./ ۲۰۰۰ م. یتیمۀ الدَّهر فی محاسن اهل العصر. به‌تحقیق مفید محمد قمیحه. ج٤، بیروت: دار الکتب العلمیه.
جباری، صداقت و فرناز معصوم‌زاده. ۱۳۸۹. «تنوع خط کوفی در کتیبه‌های سفال سامانی»، هنرهای زیبا. ش ٤۲، صص: ۳۳-٤٤.
خدیوجم، حسین. ۱۳۵۰. «کتاب جوامع العلوم»: نامۀ مینوی. به‌کوشش حبیب یغمایی و دیگران. تهران: بی‌نا.
خلیل محمود عساکر. ۱۳۷٤ ق. / ۱۹۵۵م. «رساله فی کتابه المنسوبه»: معهد المخطوطات العربیه، المجلد الاول، الجزء الاول.
خوارزمی، محمد بن احمد. ۱۳٦۲. مفاتیح العلوم. ترجمۀ حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.
دانش‌پژوه، محمدتقی. ۱۳۷۰. «اصناف العلوم الحکمیه»: تحقیقات اسلامی. سال ششم، ش ۱ و ۲، صص ۲۱۱-۲۲۰.
دریدا، ژاک. ۱۳۸۹. فروید و صحنۀ نوشتار. ترجمۀ مهدی پارسا. تهران: روزبهان.
دریدا،ژاک. ۱۳۹۰.دربارۀگراماتولوژی.بخش‌اول:نوشتارپیش‌ازحرف.ترجمۀمهدی‌پارسا.تهران:رخ‌دادنو.
دیلمی، علی‌بن محمد. ۱۳۹۰. الف الفت و لام معطوف. ترجمۀ قاسم انصاری. قزوین: سایه‌گستر.
روزنتال، ا. ۱۳۷۱. «رسالۀ ابوحیان توحیدی در باب خوشنویسی»، ترجمۀ احمد نمایی، مشکوه، ش ۳٤: صص ۱۵۸-۱۹٦.
زمردی، حمیرا. ۱۳۹۲. نظریۀ نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی. تهران: زوّار.
سراج شیرازی، یعقوب بن حسن. ۱۳۷٦. تحفۀالمحبین؛ در آیین خوشنویسی و لطایف معنوی آن. به اشراف: محمد تقی دانش‌پژوه، به کوشش کرامت رعنا حسینی و ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
سلمی، محمد بن حسین. ۱۳٦۹. مجموعه آثار ابوعبدالرحمن سلمی. گردآورنده نصرالله پور جوادی. تهران: مؤسسۀ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
سمعانی، احمد بن منصور. ۱۳۸٤. روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح. تصحیح و تنظیم نجیب مایل هروی. تهران: علمی و فرهنگی.
سنایی، مجدود بن آدم. ۱۳۸۱. دیوان حکیم سنایی غزنوی بر اساس معتبرترین نسخه‌ها. گردآورنده: پرویز بابایی و بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: آزادمهر.
صدیق، حسین. ۱۳۸۳. زیبایی‌شناسی و مسائل هنر از دیدگاه ابوحیان توحیدی. ترجمۀ سیدغلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر.
طبری، محمد بن جریر. ۱۳۵٦. ترجمۀ تفسیر طبری. به‌تصحیح حبیب یغمایی. تهران: توس.
عطار، محمد بن ابراهیم. ۱۳۸٤. شرح راز منطق‌الطیر عطار. به‌شرح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.
فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس‌الفنون. اثر شمس‌الدین محمدبن‌محمود آملی. به کوشش بهروز ثروتیان. تهران: مؤسسۀ تاریخ و فرهنگ ایران.
فریدریش، یوهانس. ۱۳٦۸. تاریخ خط‌های جهان و سیر تحولات آن‌ها از آغاز تا امروز. ترجمۀ فیروز رفاهی. تهران: دنیا.
فضائلی، حبیب‌اللـه. ۱۳٦۰. تعلیم خط. تهران: سروش.
قفطی، علی بن یوسف. ۱٤۲٤ ق./ ۲۰۰٤ م. اِنباه الرُّواه علی أَنباه النُّحاه. به‌تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. ج۱، بیروت: المکتبه العصریه.
قلقشندی، شیخ ابی العباس احمد. ۱۹۱٤. صبح الاعشی. ج۳. قاهره: دارالکتاب المصریه.

قوچانی، عبدالله. ۱۳٦٤. کتیبه‌های سفال نیشابور. تهران: موزه رضا عباسی.
کاشفی، حسین بن علی. ۱۳۰۲ ق. اسرار قاسمی در علم کیمیا و سیمیا و ریمیا و لیمیا و هیمیا. بمبئی: مطبع فتح الکریم.
مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینهٔ خوشنویسی، مرکب سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیادپژوهشهای اسلامی.
محمدی ملایری، محمد. ۱۳۷۹. تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی، ج ٥ و ٦. تهران: توس.
مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. ۱۳۷۹. عرفان مثنوی. به گزینش محسن فیض کاشانی. به کوشش و تصحیح مهدی انصاری قمی. تهران: امیرکبیر.
مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. ۱۳۸٦. فیه ما فیه. به تحقیق بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.
ناجی، محمدرضا. ۱۳۸٦. فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان. تهران: امیرکبیر.
هارلند، ریچارد. ۱۳۸۸. ابرساختگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری.
Abbott, Nabia. 1939. Rise of the North Arabic Script and its kuranic Development. Chicago.
Abifares, Huda Smitshuijzen. 2001. Arabic Typography. A Comprehensive Source-book. London: Saqi Book.
Downing, Eric. 2011. “Divining Benjamin: Reading Fate, Graphology, Gambling”: MLN, No.126. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Hartford, Huntington. 1973. You Are What You Write. New York: Collier Books.
Marcuse, Irene. 1967. Guide to Personality through Your Handwriting. New York: Arc Books.
Nezos, Renna. 1989. Graphology. the Interpretation of Handwrtriting), London: Rider.
Olyanova, Nadya. 1975. Handwriting Tells. Indianapolis; Kamsas City; New York: Wilshire Book Company.
Olyanova, Nadya. 1969. The Psychology of Handwriting. Secrets of Handwriting Analysis. Hollywood: Wilshire Book Company.
Pulver, Max. 1994. The Symbolism of Graphology. translated by Ian and Monique Stirling London, Scriptor books.
Robertson, Edward. 1920. ‘Muhammad Ibn Abd ar-Rahman on Calligraphy’: Studia Semitica et Orientalia. Glasgow, pp. 57-83.
Torbidoni, Lamberto & Livio Zanin. 2011. Graphology. Theory and practice. translated by Michael Coultas, London, Scriptor books.
Verheyden, Joseph. 2013. The Figure of Solomon in Jewish, Christian and Islamic Tradition: King, Sage and Architect. Leiden: Brill.
Vico, Giambattista. 1948. New Science. New York: Cornell University.
Volov, Lisa. 1966. “Plaited Kufic on Samanid Epigraphie Pottery”, Ars Orientalis. Vol. 6. Pp 107-133.

Visual Language of Samanid Writing (10th century A. D.) in Light of Graphology Principles

Farnaz Masoumzadeh Jouzdani, PhD Student in Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Hassanali Pourmand, PhD, Assistant Professor of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Mohammad Khazaei, PhD, Professor of Graphic Design, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Recieved: 2014/9/2 Accepted: 2015/11/2

In historical studies, the meaning of a script is interpreted from its content, whereas the visual feature of writing embraces further meaning. This approach was proposed by Walter Benjamin and Jacques Derrida, in which they believed that graphological analysis of a national writing could reveal its ontological, sociological and ethnological dimensions. In this paper, we aimed to achieve a specific semantic system for visual language of Kufic scripts in Samanid era. Having descriptive, historical and analytical approaches, we collected bibliographic data to answer two following questions: 1. Why decorative Kufic varied remarkably in the Samanid period? 2. What other meanings would be inferred from visual aspects of Samanid Kufic scripts instead of the inscription's contents?
First of all, we proposed theoretical framework based on Benjamin and Derrida theories. Accordingly, graphology was revised in terms of both calligraphy principles and graphology-related sciences of Samanids. Thus, the cause of Samanid Kufic variety could be described in the sense that the principles of "khatt al-mansub" (proportional script) as well as the rules of "Husn-e Tashkil" (artistic form) and "Husn-e vaz" (artistic composition) were applied to infer the concept of essence, time (the time of elements formation) and place (the placement of composition) respectively. To assess the function of our finding, Samanid Kufic semantics, at least two samples of decorative Kufic letter named "Kaf" were ultimately analyzed. As a result, we decoded symbolic signs of "Kaf-e Kon" (stands for the first-born of God) and "Kaf-e Kafi & Kaf-e Kofr" (stands for both the affirmation of loyalty to God and the end of atheism) to illustate how the visual language of "Baraka" inscriptions allow us to track meaning dimensions of that word connected together in ethical allegories of "the lake of Baraka" and "the seal of heart".

Keywords: Visual Language of Writing, Graphology, Khatt al-Mansub (Proportional Script), Decorative Kufic, Samanid Slipware.