DOI: 10.22034/jaco.2021.293899.1208

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
I'jam and the Development of Islamic Khatatti
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

اعجام و شکل‌گیری خطاطی در اسلام

سیدعبدالرضا حسینی*[۱]، محمد سعید ذکایی[۲]
۱. دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
۲. استاد گروه مطالعات فرهنگی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۴/۱۵ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۰/۰۶/۱۴ تاریخ انتشار : ۱۴۰۰/۰۷/۱۴

چکیده
در این مقاله کوشش شده تا عوامل و زمینه‌های شکل‌دهنده به خطاطی اسلامی و نحوهٔ پیکریابی حروف و ترکیبات از خلال زمینه‌های اجتماعی، متون تاریخی و سنگ‌نوشته‌های قرن اول هجری، شناسایی و تبیین شود. طبق روایت‌های غالب در پژوهش‌های غربی منشأ خط عربی به پیش از اسلام برمی‌گردد، و در شکل حروف از نبطی و در ساختار خطاطانه از سریانی گرفته شده است. این در حالی است که اختلافات طرح‌شده در قرن نخست اسلامی، مهمترین محل و محمل شکل‌دهی به خطاطی بوده و مسائل اختلافی در بدو اسلام، به‌خصوص در مورد قرآن، نیازمند راهکارهایی برای حل‌وفصل بوده‌اند که از دل آنها بخش مهمی از علوم، قواعد و قوانین اسلامی شکل گرفته است. خطاطی اسلامی، مبتنی بر چنین ضرورتی، در پی رفع مدون و نظام‌مند اختلافات ناشی از تفسیر، تأویل، جمع، قرائت و اعجام مصاحف شکل گرفته است. اعجام به‌عنوان علمی برای رفع شبهه و خطا، برخلاف آنچه عموماً بیان شده است، تنها شامل زیروزبر/نقطه‌گذاری نمی‌شده و شکل حروف و کلمات را نیز در نظر می‌گرفته است. اعجام در رسم‌الخط، در یک سیر تحول، در تکامل‌یافته‌ترین شکل خود، حروف را به منفردترین عناصر ممکن (مقوس، منتصب، منحن و منسطح) تجزیه کرده و سپس برای این عناصر شکل و اندازهٔ ثابتی تعیین و نهایتاً حروف را در ترکیب مجدد این عناصر پایه‌ای از یکدیگر متمایز کرده است. پس از این، حروف به شکلی مشابه تکرار شده و به شکلی منظم در متن جا می‌گیرند. خطاطی اسلامی در چنین ساختاری زاده شده و قوام و تداوم یافته است.

واژگان کلیدی: *اعجام، خط، خطاطی، اسلام، قرآن.*

بیان مسأله و ایضاح مفهومی

خط نظام نگارشی ثبت و انتقال معنا و خطاطی نظام تدقیق صورت الفاظ و معانی، و خوشنویسی (که در اینجا موضوع بحث ما نیست) استیلای وجوه زیباشناختی خطاطی بر صحت و خوانایی در ثبت و انتقال معانی است. ذهنیت کسی که می‌نویسد، بیش از هر چیز مشغول ثبت و انتقال معنی است و ذهنیت خطاط، اگرچه به معنی اهمیت می‌دهد و ثبت و انتقال معنی را پیش‌فرض می‌گیرد، اما بیش از هرچیز به خوانایی و قواعد حاکم بر صورت حروف و ترکیبات معطوف است. خطاطی بر پایهٔ ساختار خط بنا شده است و نسبتی بلاواسطه با آن دارد، یعنی شکل و چیدمان حروف و اتصالات آنها در کلمات (که در خط تعیین

*نویسنده مسئول: abdr.hosseini@gmail.com, +989353863203

شده است) مصالح و ستون کار خطاطی است. به بیان دیگر، هر خطی، بالقوه حامل و بانی خطاطی است و در خطاطی، در واقع، میراث خط ارتقا داده می‌شود. این بدان معناست که سیر تحول و تشکیل خطاطی، به‌خصوص در دوره‌های اولیهٔ پیدایش هر خطی، بر سیر تحول خط بنا شده است.

پیشینهٔ پژوهش

دو روایت غالب در مورد منشأ خط عربی وجود دارد: ۱. به استناد مهمترین کتیبه‌های به‌جامانده از دوره‌های قبل از اسلام و مبتنی بر سیر تحول شکلیِ حروف، ریشهٔ خط عربی را از نبطی[۱] دانسته‌اند، ۲. به استناد روایت «بلاذری» از پیدایش خط عربی[۲]، ساختار کلی نوشتار عربی که برخلاف نبطی (که از بالا آویخته است)، روی کرسی پهن می‌شود، و منسوخ‌بودن نبطی در قرن ششم میلادی و رواج سریانی[۳] در آن حوالی، آن را منشعب از سریانی شناخته‌اند. در اکثر کتابهایی که به موضوع خط عربی پرداخته‌اند، این دو روایت تکرار شده است[۴]. شواهدی که هر دو جریان ارائه کرده‌اند، به اندازه‌ای مستدل است که روایتی ترکیبی از این دو نیز ارائه و پذیرفته شده است. مطابق این جریان ترکیبی، گروندلر در دانشنامهٔ قرآن ذیل «خط عربی» شکل حروف را به نبطی و ساختار «خوشنویسانهٔ» آن را به سریانی نسبت می‌دهد (Gruendler, 2001, 138) و جورج نیز همین تحلیل را تکرار می‌کند (George, 2010, 27). در واقع در این استدلال‌ها، این دریافت ضمنی به وجود آمده است که خط عربی از حیث خطی، منشعب از خط نبطی و از حیث خطاطی متأثر از خطاطی سریانی است. به این ترتیب، در اینکه ریشهٔ خط و خطاطی عربی به پیش از اسلام برمی‌گردد اتفاق‌نظر وجود دارد.

استیلای دو فرضیهٔ نبطی و سریانی در شکل‌گیری خط و خطاطی اسلامی بسیار گسترده است، به‌گونه‌ای که گویی هر پژوهشگری را ملزم به پیروی از این دوگانه می‌کند. در مهمترین نمونه‌ای که تلاش کرده تا شکل‌گیری خطاطی در اسلام را به استناد نمونهٔ خطوط به‌جامانده از قرن اول استخراج کند نیز در نهایت، رد خطاطی سریانی پی گرفته شده است. به نظر جورج «قبل از اسلام، تنها در سریانی است که خطوط کاملاً موازی مشهود است، و حروف نیز روی خط کرسی با اتصالات صاف قرار می‌گیرند» (ibid., 22). مطابق این استدلال، سطرهای موازیِ ملحوظ و مستتر در ساختار خط که ریشه در خطاطی سریانی دارد، اساس خطاطی اسلامی را شکل داده‌اند. در کتیبه‌های قبه الصخره، منطق عمومی خط از منطق موزاییک پیروی می‌کند: «در واقع، منطقی که در قلب خطاطی - نه فقط در کتیبه‌ها بلکه در سنت کوفی به کل - جا دارد، بازتاب‌دهندهٔ منطق موزاییک، با سطرهای موازیِ در هر تکه و شبکه‌بندی زیرینش است. ما در اینجا احتمالاً به زمینه‌های تحول در نوشتار عربی نزدیک شدیم» (ibid., 67). جورج در مورد بسط این منطق به گفته‌ای از «ابن ندیم» نیز اشاره می‌کند که در آن «خالد بن عبدالهیاج» کتیبه مسجد پیامبر را نوشته و «عمر بن عبدالعزیز» از او خواسته است که قرآنی به همان سیاق برای او بنویسد و از این موضوع این‌گونه نتیجه می‌گیرد که خط کوفی این‌گونه از کتیبه‌های موزاییکی الگو برداشته است (ibid., 75). جورج در فهم نحوهٔ تأثیرگذاری شکل موزاییک و سازوکار موزاییک‌کاری، و اساساً ساختار هندسیِ مستطیلی، به عنوان سلول شکل‌دهنده به خطاطی و تذهیب، تا حد خوبی پیش رفته، اما در همین نقطه متوقف شده است. او متأثر از جریان غالب در تبیین منشأ خطاطی، سیر تحولات را اساساً در دوران پیش از اسلام ردیابی می‌کند و نقش اسلام را تنها در «فتوحات و ضرورت انتقال درست فرامین به سرزمین‌های دوردست و نیاز به ثبت قرآن، انگیزه‌ای برای اصلاحات در نوشتار» می‌داند. این در حالی است که چنین ضرورتی برای ثبت و بسط یکسانِ یک کتاب می‌تواند از حیث منطق شکل‌دهنده به خطاطی، همچون ضرورتی که شکل موزاییک و کتیبه‌ها به خط تحمیل می‌کند، عمل کند و نه فقط به عنوان «انگیزه‌ای برای اصلاحات».

پس این پرسش مطرح است که زمینه‌ها و مسائل تاریخ اسلام در قرن اول چه نقشی در شکل‌دهی به خطاطی داشته‌اند. اهمیت این پژوهش در این است که برخلاف تزهای رایج، تشکیل خطاطی در اسلام را، نه صرفاً در تحولات قبل از اسلام، بلکه در زمینهٔ تحولات پس از آن دنبال می‌کند و بخشی از تاریخ خطاطی را که در مارپیچ نبطی/سریانی خاموش مانده، فراخوانی می‌کند. مهم‌ترین زمینهٔ تحول در علوم و قواعد اسلام، پیش‌آمدنِ مسأله اختلاف در قرآن است. حل اختلافات طرح‌شده، مهمترین منطق و محل شکل‌دهی به علوم و فنون متعدد، ازجمله خطاطی اسلامی بوده است.

عصر اختلافات و ضرورت حل آن‌ها

رفع اختلاف در قرآن نقشی مبنایی در شکل‌دهی به علوم و قواعد و تثبیت اصول اسلام داشته است و ازاین‌رو در دورهٔ نخست اسلام قرآن مهمترین محل نزاع است. سایر اختلافات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی نیز به نحوی حول آن گرد آمده و در آن بازتاب یافته است. اختلافات اولیه در قرآن در سه بعد موضوعیت یافته است: الف) تفسیر و تأویل، ب) جمع و قرائت، ج) نقطه و زیروزبرگذاری (نَقَط و شَکَل). نیروی پیشرو برای شکل‌دهی به این مرحله از تاریخ اسلام، به‌خصوص در دهه‌های نخست پس از هجرت، نیرویی است که برای حل اختلاف شکل می‌گیرد. اختلافاتْ نیروهای فکری زمانه را به خود

مشغول داشته‌اند. این نیروها، به عنوان بخشی از پیشرانه‌های تمدنی اسلام، نه‌تنها به علوم پس از خود شکل و نظم و نسق داده، بلکه مسیر کلی و افق آتی حوزهٔ تمدنی اسلام را نیز تا حدی ترسیم کرده‌اند.

ایجاد شبهه در معانی متناقض آیات قرآن در زمان پیامبر (ص) نخست از سوی غیرمسلمانان طرح شد. نقد به آیات متشابه به اندازه‌ای بود که به آن‌ها در قرآن (۳:۷) پاسخ داده شد. اما ایجاد شبهه و اختلاف در معانی، در سیر تحول تاریخی‌اشان، هم به خود مسلمانان و هم به متون غیرقرآنی بسط داده شد[۵]. اختلاف منشأ شکل‌گیری علم حل اختلاف است و علوم تفسیر و تأویل در ضرورت تاریخی حل اختلافات سربرمی‌آورند. گلدزیهر دراین‌باره در یک رأی کلی بیان می‌کند که تاریخ تکامل دین‌های بناشده بر یک کتاب، تاریخ تفسیر مقدساتشان است (گلدزیهر، ۱۳۵۷، ۱۰۴). تأویل و تفسیر به ترتیب تکامل یافته و به سایر علوم همچون «عِلْمِ اللُّغَةِ وَالنَّحْوِ وَالتَّصْرِيفِ وَعِلْمِ الْبَيَانِ وَأُصُولِ الْفِقْهِ وَالْقِرَاءَاتِ» (السیوطی، ۱۴۱۶، ۴۶۲)، نیز شکل دادند.

مسئلهٔ جمع‌آوری قرآن در چند مرحله طرح می‌شود. دورهٔ اول که به جمع اول معروف است، هر یک از نزدیکان محمد (ص)، به طور مستقیم بخشی از آیات را از او می‌شنوند و نزد خود حفظ می‌کنند. تقریباً دراین‌باره اتفاق نظر وجود دارد که مفهوم جمع‌کردن در آغاز، شنیدن و به‌خاطرسپردن بوده است[۶] و کتابت آن اگرچه به صورت مقطعی و موردی انجام می‌شده، اما در ابتدا مرسوم و ضروری نبوده یا نمی‌نموده است (رامیار، ۱۳۹۸، ۲۱۱-۲۱۲). دورهٔ دوم، بعد از رحلت، با پایان یافتن وحی، مالکیت بر آیات از حافظان پراکنده گرفته و به مصحفی واحد برای همه داده می‌شود. بعد از جنگ یمامه و کشته‌شدن عدهٔ زیادی از قاریان، بر همگان روشن شد که افرادی که صاحب آیات هستند، هم تعدادشان محدود و هم عمرشان کوتاه است. اگرچه مسألهٔ جمع‌آوری قرآن پس از رحلت محمد (ص) به امری حیاتی تبدیل می‌شود، و اگرچه همهٔ خلفا بر کتابت نسخه‌ای واحد اهتمام می‌ورزند، اما از آنجا که مبنای بسط اسلام هنوز شنیداری است، اهمیت و ضرورت قرائت تا چندین دهه مستولی است. با هر گام گسترش اسلام، با اضافه‌شدن هر قوم، زبان و نسل جدید، ظرفیت اختلاف در قرائت نیز گسترده‌تر و فعال‌تر می‌شود. نهایت اینکه چند قرائت مشخص مقبول می‌افتد[۷]. اما اختلاف در قرائت، همراه است با اختلاف در رسم‌الخط مصحفی که قاریان از روی آن می‌خوانند[۸]. به این ترتیب ضرورت نقطه‌گذاری/زیروزبرگذاری[۹] در مصحف و زمینهٔ پیدایش اعجام ایجاد می‌شود.

پیدایش اعجام

دو روایت عام در نحوهٔ شکل‌گیری و تکامل نقطه/زیروزبرگذاری آمده است[۱۰]. نخستین روایت مربوط به آیهٔ «ان الله بریء من المشرکین و رسولُهُ» (۹:۳) است که اگر به کسرهٔ لام در رسول خوانده شود معنایش وارونه می‌شود. بعد از این اختلاف، «ابوالاسود» کاتبی می‌خواهد و مصحف را بر مبنای حالت لب‌ها به هنگام ادای حروف علامت‌گذاری می‌کند (رامیار، ۱۳۹۸، ۵۳۴). روایت دوم این‌گونه است که «چون حجاج آشفتگی قرائت قرآن را دید به کاتبان خود گفت روی حروف مشابه علامتی بگذارید که خواندن آن آسان شود» (همان، ۵۳۶) علم حل این اختلاف، اعجام بود. ابن سراج پیدایش اعجام و «آنچه نقطه‌گذاری را لازم می‌آورد وجود اشتباهاتی [می‌داند] که برای خواننده «درحالت هم‌شکل‌بودن حروف- رخ می‌دهد، به‌طوری که «جَمَل» و «حَمَل» از یکدیگر بازشناخته نمی‌شود» (ابن سراج، ۱۳۸۸، ۸) اما نگرانی دیگر درست مقابل این استدلال بوده و نقطه‌گذاری را نوعی تحریف در قرآن تصور می‌کند. ابن ابی‌داود می‌آورد که «به ابن رزین گفتم: در مصحفم چنین و چنان بنویس، گفت: می‌ترسم این تحول ادامه پیدا کند و فکر کنند که از آسمان نازل شده است» (کاظمی، ۱۳۷۴، ۹۷). در هر دو حالت اصل بر حفظ اصالت قرآن و جلوگیری از تحریف است. در اولی، اصالت در معنا و دومی در شکل است. اعجام برای حفظ اصالت معنایی قرآن است و تجرید برای حفظ اصالت شکلی آن (ابن ابی‌داود، ۱۴۲۳، ۵۱۳). تجرید قرآن از هر علامت، تزیین و تذهیب و حفظ آن در شکل اولیه دیری نمی‌پاید، اما اعجام در قرآن تا چند قرن تداوم می‌یابد.

«فیومی» در «مصباح المنیر» می‌نویسد که عُجْمَهُ در زبان به معنای لکنت و عدم فصاحت است و اعجام به معنی ازبین‌بردن این لکنت و فصیح‌کردن کلام است (المقری، ۱۴۱۸، ۲۰۵). اعجام در معنای متداول آن در مورد نوشتار به کار می‌رود و مراد از آن متمایزکردن حروف از یکدیگر با نقطه/زیروزبرگذاری است. با توجه به معنای عام اعجام، می‌توان گفت که کارکرد آن ایجاد تمایز بین حروف و کلمات برای رفع ابهام و تدقیق در خواندن و نوشتن آن است. با این کارکرد، می‌توان گفت که هر عاملی در حروف و کلمات که ایجاد لکنت، عدم فصاحت، و شبهه کند، می‌تواند مشمول اعجام شود. در واقع نیز اعجام غیر از نقطه و علایم زیروزبر شامل شکل حروف نیز می‌شده و در اینجا نیز تأکید ما بر شکل حروف است.

شکل‌گیری خطاطی در اسلام

ابن سراج در دنبالهٔ رساله «النقط و الشکل» به‌جهت ابهام‌زدایی از حروف و دستیابی به قواعدی عام برای نداشتن اشتباه در خواندن مکتوبات به حروفی اشاره می‌کند که در نوشتن به هم شبیه می‌شوند. تلاش برای رفع شباهت این حروف به یکدیگر را می‌توان از جمله نخستین لحظات در شکل‌گیری

خط دانست. به غیر از «همزه و الف»، «ب ت ث»، «د ذ»، «ر ز»، «ج ح خ»، «س ش»، «ص ض» و «ط ظ» که **کاملاً** هم‌شکل‌اند، حروفی را کنار یکدیگر مطرح می‌سازد که **حدوداً** هم‌شکل‌اند: «ف ق: فا و قاف در هنگام اتصال به حرف بعد به یک شکل هستند و تفاوت آنها با یک نقطه روی فا و دو نقطه روی قاف می‌باشد. و تفاوت فا و قاف در هنگامی که جدا نوشته می‌شوند به این است که قاف به **سمت پایین انحنا می‌یابد** و **فا کشیده نوشته می‌شود**» (ابن سراج، ۱۳۸۸، ۱۷). لحظهٔ تفاوت‌گذاری بین ف و ق با نحوهٔ انحناپیداکردن و کشیده‌شدنشان، لحظه‌ای خطاطانه است در وهلهٔ نخست برای ابهام‌زدایی و رفع اشتباه طرح شده است. مانند آنچه که در تفسیر و اعجام آوردیم، اختلاف در فهم، برداشت و قرائت، منشأ تشکیل و تحول شاخه‌های جدید شده است. در خط نیز با بروز نخستین اشتباه و شبهه، تحول خطاطانه آغاز شده است. نکتهٔ اساسیِ دیگر در بحث ابن سراج مربوط به نحوهٔ دسته‌بندی حروفِ براساس شباهت و احتمال خطا در خوانش است. برخی از این موارد با برجسته‌شدن لحظات شکل‌گیری امر خطاطانه در آنها عبارت است از (برگرفته از: همان، ۱۹-۱۷)

• ک ل: کاف و لام **به‌خاطر تفاوت شکلشان** نیازی به نقطه‌گذاری ندارند.

• م و : تفاوت میم آخر یا میم تنها با واو در این است که میم یک دایره کوچک است که به سر **یک خط خمیده** چسبیده و **خمیدگی همچون پشت و کمر** آن است، ولی واو یک دایرهٔ کوچک است که به سر **یک خط خمیده چسبیده و خمیدگی شکم** آن است.

• ه م: تفاوت ها و میم –که هر دو در اصل دایره هستند- در این است که وقتی ها در اول یا وسط کلمه قرار می‌گیرد با یک خط در وسطش به دو نیم می‌شود به همین دلیل با میم اشتباه نمی‌شود و وقتی در آخر قرار می‌گیرد **خمیدگی باعث تفاوت بین ها و میم می‌شود**.

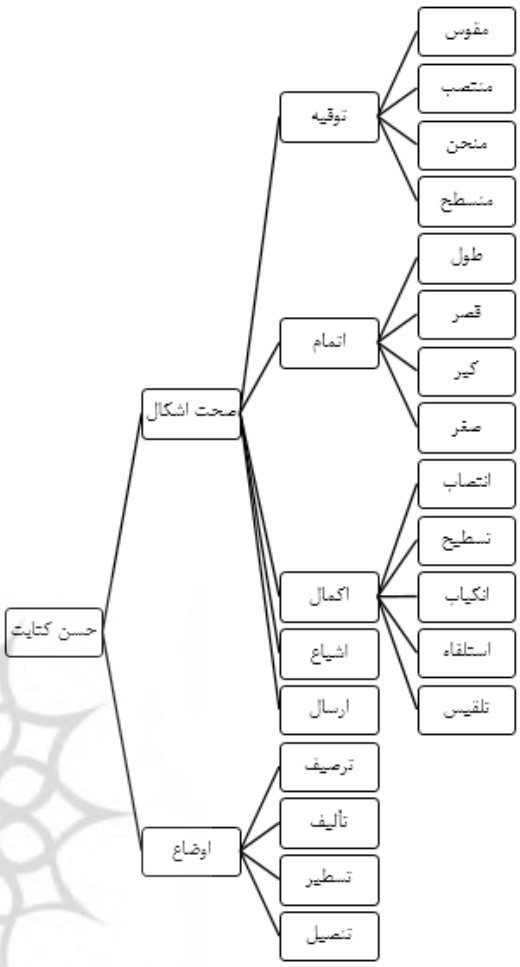
• ی ن: و فرق بین یا و نون در آخر کلمه این است که **یا برگردانده می‌شود و نون خمیدگی و انحنا پیدا می‌کند**.

• زن: و **تفاوت بین زا و نون در زمانی که خمیدگی و انحنا پیدا می‌کنند در این است که خمیدگی و انحنای نون** – در مقیاس خط کاتب و روش و عادت نوشتنش- **از «زا» بزرگ‌تر و وسیع‌تر** است.

یک قرن پس از ابن سراج، ابوعمرو دانی به مواردی اشاره می‌کند که لزوماً با اختلاف و تشابهات زمانِ ابن سراج یکی نیست، اما همچنان مبنا را بر رفع اختلاف شکلی بین حروف می‌گذارد. دانی از خلیل بن احمد روایت می‌کند که قاف در حالت منفصل نیاز به نقطه ندارد چرا که از واو بزرگ‌تر است و بزرگ‌تربودن کفایت می‌کند. یعنی واو و قاف در کتابت شبیه‌اند و تنها در اندازه اختلاف پیدا می‌کنند. کاف هم نیاز به نقطه‌گذاری ندارد، چرا که از دال و ذال بزرگ‌تر است. این یعنی کاف و دال نیز یک شکل نوشته می‌شدند. در صورتی که یک قرن پیش از این ابن سراج می‌گوید که کاف به چیزی شبیه نیست. در مورد میم می‌گوید که به چیزی شبیه نیست، در حالی که ابن سراج بین میم و واو، که ساختارشان مبتنی بر اتصال یک خط به دایره است، با خمیدگی خطوط آنها تمایز می‌گذارد. نون و لام در حالت متصل به با و تا و ثا می‌مانند و در حالت منفصل به «ر» و «ز». البته چون از «ر» و «ز» بزرگ‌ترند نیازی به نقطه‌گذاری ندارند. ابن سراج نیز به شباهت «ن» و «ز» اشاره کرده ولی شباهت «ل» و «ز» را پیش نکشیده بود، چرا که لام کلاً برایش از دیگر حروف قابل تمییز بود. «ه» برای خلیل به چیزی نمی‌ماند در حالی که برای ابن سراج به «م» شبیه است و یک خط در میان دایره آنها را از هم متمایز می‌کند (أبوعمرو الدانی، ۱۴۰۷، ۳۶).

ابن سراج به لحظه‌ای اشاره کرده که مبنا و اساس تشکیل خطاطی است. او بیان می‌کند که «واضع این شکل‌ها آنها را از **یک خط و یک دایره و قوسی از دایره** برگرفته است، و اگر تو خود دقت کنی این را می‌یابی، سپس این سه را با یکدیگر درآمیخته و این از آنها بدست آمده است» (ابن سراج، ۱۳۸۸، ۱۶). «ابن مقله» نیز، که هم‌عصر ابن سراج است، حُسن کتابت را مطابق الگوی مشابهی (تصویر ۱) تحلیل و فهم می‌کند. در این الگو، اساس بر تجزیهٔ خط است به کوچکترین واحد ممکن. کلمه به حروف، و حرف به اجزایی خردتر تجزیه می‌شود. خردترین اجزا، از این جهت خردترین‌اند که منحصربه‌فردند و از حیث تفاوت‌داشتن با دیگر اجزا امکان خردشدنِ بیشتر را نداشته‌اند. بنابراین، مفردات در حروف، یعنی اجزای **مقوس، منتصب، منحن** و **منسطح**، با یکدیگر متفاوت و در هربار استفاده مشابه و مکررند.

قلقشندی نیز مطابق با همین منطق در صبح الأعشی فصلی مجزا دربارهٔ «قاعده الحروف المفرده» را بر اساس دو روایت از ابن مقله و «ابن عبدالسلام» می‌آورد. او غیر از اینکه همچون ابن مقله از استعاره برای نام‌گذاری اجزای حروف استفاده می‌کند، از نقطه برای توضیح اندازهٔ حروف (هم طول و هم مساحت) بهره می‌برد. او برای هر حرف از ترکیب چند مفهوم استفاده می‌کند و این ترکیب مفاهیم را با تعابیری همچون «هو شکل مرکّب من ثلاثه خطوط» بکار می‌بندد: بای «منتصب و منسطح»؛ جیم «منکبّ و نصف دائرهٔ [یا منسطح]» (القلقشندی، ۱۳۴۰، ۳۳-۳۸). حروف کاملاً تجزیه شده و هر حرف به چند بخش مختلف با ویژگی‌های منحصر به خود جداسازی و توصیف می‌شود. واحد اندازه‌گیری این اجزا نقطه می‌شود[۱۱]. جالب این است که دیگر این اجزای حروف هستند که به یکدیگر



تصویر ۱. الگوی ابن مقله در تجزیه و تحلیل ساختار خطاطی. مأخذ: نگارندگان برگرفته از ابن‌مقله، ۱۹۹۱.

شبیه می‌شوند، نه خود حروف. یعنی مثلاً طاء در اجزایش این‌گونه با دیگر حروف مقایسه می‌شود: «والمقوّس کراء معلقه، والمنسطح کباء مرسله»، یا در مورد واو: «رأسها کرأس الفاء؛ وتقویسها کالراء». به این ترتیب حروف در خطاطی به واحدهای کوچکتر و کمتری تجزیه می‌شوند و الفبای خطاطی به مرحله‌ای ساده‌تر اما به لحاظ سنجش‌پذیری و خوانایی پیشرفته‌تر می‌رسد. در واقع آنچه برای خوانایی معضل محسوب می‌شد، به دستورالعملی برای سطحی پیشرفته در خطاطی بدل شد. به این ترتیب و طبق این دسته‌بندی ما سه سطح تحلیل و تجزیه در الفبای خطاطی داریم. سطح اول مشمول اعجام به معنای مرسوم آن می‌شود و سطوح دوم و سوم اعجام در خط محسوب می‌شوند (جدول ۱).

«ابوحیان توحیدی» نیز در رساله‌ای در باب آداب کتابت به ۱۰ اصل اشاره می‌کند که بر اساس منطق تجزیه و ترکیب حروف طرح شده‌اند: بی‌عیب با تحقیق، آراسته به تحدیق، تحویق، تخریق، تعریق، تشقیق، تنسیق، توفیق، تدقیق، تفریق. از این ۱۰ مفهوم، تفریق به روشنی تأکید بر «جلوگیری از تداخل حروف با یکدیگر و اشتباه‌شدن اولی با دومی دارد تا هر یک از حروف از نظر شکل با دیگری متفاوت ولی از نظر زیبایی با آن همسان باشند». این دو مؤلفه یعنی همسانی در زیبایی و افتراق در شکل، شاکلهٔ عمومی خطاطی را تشکیل می‌دهند. تدقیق که در اینجا به معنای «باریک‌گردانیدن» بکار رفته است، اشاره به ارسال حروف انتهایی در خط دارد. توفیق که در اینجا به معنای «سازگارگردانیدن» است، به نظم سطور و صفحه‌بندی یکسان مربوط است. تنسیق، توجه یکسان به همهٔ حروف در زیبایی و موضع آنها در خط است. تشقیق «حفظ تناسب و تساوی میان حروفی چون «ص» و «ض» و «ک» و «ط» و «ظ» و امثال آن را گویند، چرا که با این کار شکل حروف صحیح و زیبا می‌گردد». در این اصل، حروف نام‌برده از حیث اندازه در یک گروه قرار گرفته و از گروه‌های دیگر همچون «د» و «ر» تمییز داده می‌شوند. تعریق، نمایش «ن» و «ی» انتهایی در کلماتی همچون من، عن، فی، حتی، الی، و علی است که پرتکرارند و یکسان‌سازی آنها می‌تواند به خط اسلوب مشخصی بدهد. تخریق به بازکردنِ دهانهٔ «ع» و «غ» و «ه» و امثالهم مربوط است به نحوی که برای همگان حتی آنها که «صاحب احساس و درک ضعیف» هستند نیز واضح و خوانا باشد. تحویق[۱۲] به انحنای سرِ حروف «و»، «ق» و «ف» مربوط است. در این حالت تمایز شکلی و دایره‌ای این حروف با «م» و «ه» مشخص می‌شود. تحدیق اشاره به حدقهٔ چشم «ح»، «ج» و «خ» دارد که اگر به اندازهٔ کافی باز نشده باشد، می‌تواند با «ی» معکوس اشتباه گرفته شود. تحقیق اصل اول است و شامل همهٔ حروف می‌شود و به معنای راست و درست‌کردن همهٔ حروف است به نحوی که «چون به آن بنگری گویی از دور بر تو لبخند می‌زند و یا چون باغ‌های پرگل زیبا بنماید». جالب اینکه تحقیق نزد صوفیه نیز، «ظهور حق است در صور اسماء الهی» و در اینجا به کلیت خط مشتمل بر «آشکاربودن حروف ... در میان حروف متصل یا حروف منفصل با مد و قصر و نیز فاصلهٔ بین حروف و انحنای آنها» برمی‌گردد (توحیدی، ۱۳۷۹، ۷-۱۱).

دسته‌بندی که «ابن درستویه» در کتاب الکتاب از شکل حروف ارائه می‌دهد نیز، مربوط به برخی از حالت‌های حروف است که آنها را این‌گونه توصیف می‌کند: «محذوف» (کوتاه برای «ب ب س ص»)، «ممطوط» (کشیده برای «ب ب»)، «معرق» (به معنای قوس‌دار برای «ح ر ص س ن و ق م ل»)، «مفتوح/ مقفل - معقف» (برای سر «ع» وقتی که باز یا بسته است و کشیدهٔ آن که برگشته است)، «معرق مملیه» (برای «ی»)، «مشکول/معری» (برای «ک» وسط و ک انتها و تنها)، «مثلث/ مستدیر – محذوف ممطوط» (برای سر «ف ق» وقتی مثلث

جدول ۱. دسته‌بندی حروف بر منطق اعجام شکلی. مأخذ: نگارندگان برگرفته از القلقشندی، ۱۳۴۰، ۳۳-۳۸.

گروه‌بندی	مفردات
۲۸ حرف	الف- باء - تاء - ثاء - جیم - حاء - خاء - دال - ذال - راء - زاء - سین - شین - صاد - ضاد - طاء - ظاء - عین - غین - فاء - قاف - کاف - لام - میم - نون - هاء - یاء
۱۹ دسته	ا – ببب - ححح – دد - رر - سسس - صصص - طط - ععع – ففف - ق - کک - للل – ممم – ن – ههه – ے - ی - لا
۵ خط	منتصب - منسطح - منکبّ - مقوس - مستلق

یا دایره است و کشیده یا کوتاه یا قوس‌دار) و «مشقوق» (برای «ه»). در مورد تعریق نیز سه دسته‌بندی بر اساس اندازهٔ قوس دارد که شامل تعریق بزرگ (برای س ش ص ض ق ن ی)، متوسط (برای م و) و کوچک (برای ر ز) می‌شود. در مورد دندانه‌های «ب ت ی» وقتی که به یکدیگر چسبیده‌اند، اشاره می‌کند که دندانه‌های یکی از دیگری بزرگ‌تر نوشته شود تا امکان تشابه دندانه‌های «س» رفع شود[۱۳]. در نهایت نیز زیبایی حروف را غیر از اینکه در رعایت قواعدی که در مفردات و متصلات و کشیده‌ها بیان کرده است، در هم‌اندازه و هم‌شکل بودن هر یک از این حروف و اتصالاتشان می‌داند (ابن درستویه، ۱۹۲۱). اصلی مطابق آنچه توحیدی «مفارقاً لصاحبه بالبدن و مجامعاً بالشکل الأحسن» (التوحیدی، ۱۹۵۱، ۳۳) توصیف می‌کرد.

پیکریابی خط در نگاه ناظر

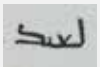
ابوحیان توحیدی از علی بن جعفر نقل می‌کند که «شکل حرف در حرکات دست نهفته است»، اما آنچه ما تلاش داریم در اینجا نشان دهیم این است که شکل حروف در چشمان ناظر نهفته است. در واقع تشخیص درست ناظر، محکی برای پیکریابی خط و تشکیل خطاطی است. توحیدی از عمر بن خطاب نقل می‌کند که «احسن الخط ابینه و ابین الخط احسنه» (التوحیدی، ۱۹۵۱، ۳۳). ابین‌بودن در خط، ریخته‌گری‌شدنش در ظرف دیدگان ناظر است. از میان نمونه‌های خطوط موجود در حوالی قرن اول هجری، برخی از آنها را بررسی و تشابه میان حروف را در آنها استخراج کردیم (جدول ۲). تشابهات، در این عصر منشأ و رانه‌ای برای اعجام و شکل‌گیری خطاطی بوده است. چنانکه معلوم است، شباهت دال و کاف در این دوران، از مهمترین محل‌های اختلاف بوده است. گروندلر در پژوهش خود تلاش کرده تا مبتنی بر نخستین اسناد موجود از خط نبطی متعلق به قرون اولیهٔ میلادی، عربی پیش از اسلام و عربی پس از اسلام تا پایان قرن اول هجری، سیر تحول حروف و مفردات را نشان دهد (Gruendler, 1993). در اینجا به‌جهت نزدیکی حروف دال و کاف در نخستین خطوط نسبتاً منظم عربی، آنها را از جداول گروندلر خارج کرده و در روالی تاریخی کنار یکدیگر قرار دادیم (تصویر ۲). چنانکه مشهود است تقریباً در تمام نمونه‌های نبطی، دال و کاف مشابه‌اند و شکل عمومیِ آنها چنین سیر تحولی داشته است[۱۴].

می‌توان گفت آنچه طرح کردیم، معکوسِ روندی است که گروندلر استخراج کرده است. نزد ما حروف در جهت رفع ابهام، به تدریج خود را متمایز می‌کنند و خطاطی را شکل می‌دهند و برای گروندلر حروف با پسروی در تاریخ تا جایی به هم شبیه می‌شوند که ریشهٔ آنها کشف می‌شود. اما اگرچه خط ریشه‌های نبطی خود را حفظ کرده، خطاطی اسلامی در میانهٔ قرن نخست است که تشکیل می‌شود. در میانهٔ قرن اول، دال و کاف در پاپیروس قره، کتیبهٔ قبه، فرسخ‌شمار عبدالملک و سنگ‌نبشتهٔ جنوب مکه، در برخی موارد خود را متمایز کرده‌اند. تلاش برای رفع این تشابه، تلاشی برای تشکیل خطاطی است[۱۵].

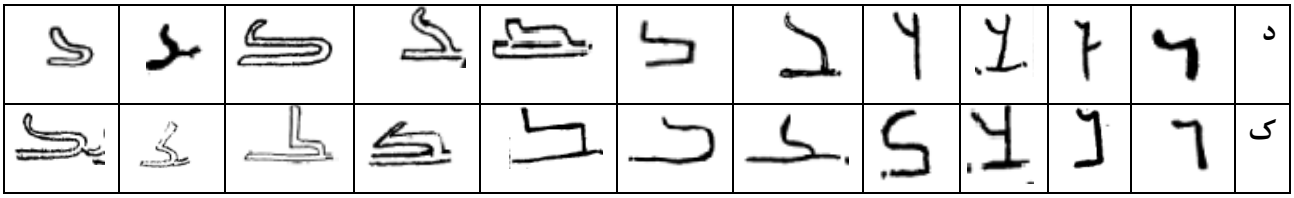
خوانش و خوانایی

تا به اینجا مسألهٔ این نوشتار که شباهت حروف و امکان خطا و اختلاف است، روشن شده است. این مسأله در خطاطی به خوانایی تعبیر می‌شود. جالب اینکه جورج در بخش انتهایی کتابش به سرفصل «اقتصاد، رسم‌الخط و خوانایی» می‌پردازد، اما فهمی که از رسم‌الخط ارائه می‌کند به نقطه‌گذاری، زیروزبرگذاری و رنگ علامت‌ها محدود می‌شود و از خوانایی تنها فاصلهٔ خطوط را می‌فهمد (George, 2010, 43-46). حبیب‌الله فضائلی نیز دریافتی مبهم از این دوران دارد که جالب توجه است. او تطور خطوط اسلامی را در شش دوره می‌بیند که دورهٔ ابتدائی آن به نحوی مربوط به اعجام است (فضائلی، ۱۳۵۰، ۵). اگرچه فضائلی از این دوره تنها نقطه و حرکات را عنوان می‌کند و به شکل حروف اشاره نداشته و اهمیت آن را درنیافته است، اما از این حیث که این دوره را تحت عنوان «تطور ابتدایی» جدا و معرفی کرده، حائز اهمیت است. ابن‌خلدون نیز در بخشی از بحث خود دربارهٔ خط و خوانایی خطوط، استدلال می‌کند که «خط و گفتار هر دو باید

جدول ۲. حروف مشابه در نخست‌نمونه‌های خط عربی. مأخذ: نگارندگان.

نوع سند	عنوان	حروف مشابه							
سنگ‌نبشته	نقش جبل أسیس پیش از اسلام ۵۲۹ م.		ر ز با ن تفاوت دارند		ا ل ل				
سنگ‌نبشته	نقش حران پیش از اسلام ۵۶۸ م	د در اینجا به ک در نقش کوه أسیس شبیه است	ر تا حدی به ل نزدیک است*	م ق م	ا ل ل	ب ی س			
سنگ‌نبشته	نقش ام جمال پیش از اسلام ۶۰۰ میلادی	د ک			ا ل ل				
سنگ‌نبشته	سنگ قبر عبدالرحمن بن خیر موزه اسلامی قاهره ۳۱ ق	د ک	ر ز تا حدی به ن شباهت پیدا کرده‌اند	م ق م (تا حدی نسبت به کرسی قابل تمیز از یکدیگرند)	ا ل ل	ب ی س با اول هم شباهت پیدا کرده‌اند			
سنگ‌نبشته	سد معاویه در نزدیکی طائف ۵۸ ق	د ذ ک 	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ف ق ق م	ا ل ل	ن ی س			
کتیبه موزاییک و لوح مسی	قبه الصخره ۷۲ ق	«د» و «ک» (در برخی از بخش‌ها در اندازه و طره آخر متفاوت و قابل تمییز شده‌اند، در برخی دیگر مشابه‌اند)	ر ز با ن تفاوت دارند (بجز در دو سطر فشرده آخر لوح مسی که بعدتر اضافه شده است.)	ف ق ق م (نسبت به خط کرسی قابل تشخیص‌اند)	ا ل ل (دنبالهٔ ستون روی کرسی به چپ یا راست می‌چرخد)	ن و ی با س در اندازه دندانه متفاوت شده است	ط ک (ک از د متمایز شده به ط شبیه شده است)	ص ن (در ارسال مشابه‌اند)	
کتیبه	فرسخ‌شمار عهد عبدالملک ۷۳ ق	«د» و «ک» در اندازه و طره آخر متفاوت و قابل تمییز شده‌اند	ر ز با ن کمی تفاوت دارند	ف ق ق م	ا ل ل				
سنگ‌نبشته	آیات (۳۸: ۲۶) و (٤: ۸۷) جنوب مکه ۸۰ ق	«د» و «ک» (در برخی از بخش‌ها در اندازه و طره آخر متفاوت و قابل تمییز شده‌اند، در برخی دیگر مشابه‌اند)	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ق ق م	ا ل ل	ن ی س		ص ن ل (در ارسال مشابه‌اند)	
سکه	دینار عهد عبدالملک ۷۷ ق	د ذ ک	ن ر ز		ا ل ل	ن ی س	ص ط		م ه
پاپیروس	اظهار عبدالله بن جبیر مبنی بر اخذ ۵۰ گوسفند از اهالی اهناس ۲۲ ق PERF ۵۵۸	د ذ ک	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ق ق م	ا ل ل (حتی در دو مورد با ی نیز شباهت پیدا کرده)	ن ی س		س ن (در ارسال مشابه‌اند)	م ه
پاپیروس	قرارنامهٔ مالیاتی قره بن شریک APEL III,۱٦۱ ق ۹۱ PSR I,V PSR I,I	ذ ک (در برخی موارد ک بزرگ‌نویسی شده تا متمایز شود)	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ق ق م	ا ل ل	ن ی ز س با تغییر میزان بلندی تفکیک شده‌اند	ص ز ط متمایز شده است	س ن و گاهاً ل (در ارسال مشابه‌اند)	ح ر
پاپیروس	نامه قره بن شریک به فرمانروای اسوه حدود ۹۱ ق	د ذ ک	ن ر ز	ف ف ق ق م	ا ل ل	ن ی س			
نامه	نامه دیواشتیج به امیر جره عبدالله ۹۹-۱۰۰ ق	د ذ ک ع	ن ر ز ی و	ف ق م ه	ا ل ل	ن ی س ل			
برگهٔ مصحف	CVA۱٦۰۵ ۱۱: ۵-۱۱ قرن نخست	د ذ ک	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ق م	ا ل ل	ن ی س		ص ن س (در ارسال مشابه‌اند)	ح ب ت
برگهٔ مصحف	KFQ۵۹ ۲٤: ۵۹-٦٤ اواخر قرن اول تا اوایل قرن دوم	د ذ ک	ر ز با ن تفاوت دارند	ف ق م (در برخی موارد نسبت به خط کرسی قابل تشخیص است)	ا ل ل	ن ی س		ن س ض (در ارسال مشابه‌اند)	

* در خوانش، بعد از شرحبل با توجه به تفاوت ن و ر در این دوران خواندن «بن» درست نیست و باید «بر» باشد. صلاح‌الدین المنجد آن را درست خوانده است.



تصویر ۲. تحول شکلی دال و کاف از نبطی به عربی. مأخذ: نگارندگان برگرفته از Gruendler, 1993.

از لحاظ دلالت واضح و روشن باشند و مقصود را برسانند» و بر همین مبنا نتیجه می‌گیرد که «کمال خط خوب در این است که دلالت آن واضح و روشن باشد ... و شکل و رسم هر یک از آن‌ها جداگانه، زیبا و از یکدیگر متمایز باشد» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ۱۷۴). چنانکه نشان دادیم، این مهم، یعنی قابلیت تمییزدادن حروف از یکدیگر، نطفه و نقطهٔ عطف تحول در خط به معنای مورد نظر ماست. اما ابن‌خلدون نیز اهمیت آن را، نه در سیر شکل‌گیری خطاطی، بلکه در توضیح اشکال پیچیدهٔ خطوط دیوانی معاصرانش و تلاش آنها برای عاجزکردن سایرین در خواندن و ایجاد انحصار صنفی می‌فهمد (همان). از سویی دیگر نیز می‌توان به اعجام و خوانایی و نقش آنها در شکل‌گیری خطاطی اسلامی نزدیک شد. ناظر بیرونیِ معاصر برای رمزگشاییِ نوشته‌ها یا سبک‌بندی خطوط، روند وارونهٔ سیرِ شکل‌گیری خطاطی را طی می‌کند. یکی از بهترین نمونه‌ها سامُوئل فلوری است که در پی رمزگشایی از «تزیینات نوشتاری» کتیبه‌های اسلامی روشی برای خوانش این نوشته‌ها ابداع کرد (Flury, 1912). در روش دیداریِ فلوری حروف در شکل سادهٔ خود بنا به تشابه بصری به ۱۸ دسته تقسیم می‌شوند[۱۶]: «۱= الف؛ ۲= با، تا، ثا؛ ۳= ج،ح،خ؛ ۴= د، ذ؛ ۵= ر، ز؛ ۶= س، ش؛ ۷= ص، ض؛ ۸= ط، ظ؛ ۹= ع، غ؛ ۱۰= ف، ق؛ ۱۱= ک؛ ۱۲= ل؛ ۱۳= م؛ ۱۴= ن؛ ۱۵= ه؛ ۱۶= واو؛ ۱۷= ی؛ ۱۸= لا». بعد از این تقسیم‌بندی، «تابلوی الفبایی هر گروه از حروف ترتیب داده می‌شود، به‌گونه‌ای که شکل ساده در ابتدا و شکل پیچیده در انتهای سطر قرار بگیرد. به این ترتیب تصویری روشن از حروف در ابتدا، انتها و وسط کلمات به دست می‌آید. ... به این شیوه، حتی برای کسی که عربی نمی‌داند یا حروف را نمی‌شناسد، تحول رسم‌الخطی الفبا مشخص خواهد شد» (ibid., 237-238). مبتنی بر این روش‌شناسی، لیزا وُلو، در خوانش خطوط کوفی معقد در سفالینه‌های منقوش سامانی، بر اساسِ روش فلوری دسته‌بندی کلی‌تری ارائه می‌دهد که حروف در شکل پایهٔ خود به پنج دستهٔ اصلیِ عمودی (الف، لام)، مستطیلی (د، ذ، ک، ص، ض، ط، ظ)، مَدور (م، ف، ق، ه، هـ و)، زیرین (ر، ز، ن، و) و مورب (ع، غ، ج، ح، خ) تقسیم می‌شوند (Volov, 1966). شیوهٔ دسته‌بندیِ بصریِ فلوری و وُلو از این حیث برای ما اهمیت دارد که هر دوی آنها در پی خوانشِ کتیبه‌های پیچیدهٔ کوفی، نخست سعی کرده‌اند تا شکل ساده و پایهٔ حروف را استخراج کرده و سپس آن‌ها را به گونه‌ای دسته‌بندی کنند تا امکان ایجاد قاعده‌ای برای خوانش کتیبه‌ها به دست آید. برای آنها مسألهٔ اصلی پیداکردنِ تمایز و تشابه میان اشکال حروف، به‌جهت ایجاد قاعده‌ای در خَوانش کتیبه‌هاست. می‌توان گفت، تلاش ایشان در واقع جستجوی ریشه‌ها در تکوین خطاطی در اسلام است[۱۷].

نتیجه‌گیری

نطفهٔ خطاطی اسلامی، در شکل متداول آن در قرون مختلف، از همان سال‌های اول هجری در بستر اختلافات موجود در تدوین و تثبیت قرآن بسته شد. خطاطی، در اعجام، به معنایی که از آن یاد کردیم، سر و شکل پیدا کرده و از آن پس سیر تحول پرتنوع خود را طی می‌کند. تشابه حروف و امکان خطا در خوانش متون، ضرورت ایجاد تمایز در نوشتار و اتقانِ شکلیِ خط را پیش کشید و به آن همچون ساختاری نظام‌مند، موضوعیت داد و به این ترتیب امر خطاطانه بر مبنای دریافت ناظر پیکربندی شد. فهم این موضوع از چند جهت می‌تواند حائز اهمیت باشد. نخست اینکه تدوین تاریخ تمدنی را از منظری متفاوت طرح می‌کند. در این منظر متفاوت، ضرورت‌های تاریخی و اختلافات موجود در هر دوران و هر تلاش نظام‌مندی برای حل اختلافات و پاسخ به ضرورت‌ها، می‌تواند محور اصلی در فهم ساختارها و سازوکارهای تمدنی و اجتماعی باشد. دوم اینکه این شکل از فهم تطور تاریخیِ یک تمدن، غیر از اینکه شکل منحصر به فرد آن را از دل اختلافات درونی آن بازمی‌نماید، می‌تواند به افق تاریخی ما برای شکل‌دهی به وضعیت کنونی‌مان نیز شکل منحصر به فردی در تاریخ بدهد، چرا که ما را با ضرورت‌ها و مسائلِ دوران خودمان از منظر تمدن‌سازی مواجه می‌سازد و نهایتاً اینکه اعجام، می‌تواند در شکلی وارونه، یعنی با یافتنِ شباهت‌های بین حروف برای سبک‌بندی خطوط، خط‌شناسی، نسخه‌شناسی، دوره‌بندیِ تحولات خطاطی و چنانکه دیدیم در رمزگشایی استفاده قرار شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. نبطی از شاخه‌های زبان آرامی غربی (از انشعابات زبان‌های سامی) در میان اقوام ساکن صحرای سینا است که تا قرن چهارم میلادی سیطره دارد و بر زبان و خط عربی تأثیرگذار گذاشته است.

۲. بلاذری روایت می‌کند که «اجتمع ثلاثهٔ نفر من طیئ ... فوضعوا الخط، وقاسوا هجاء العربیهٔ علی هجاء السریانیهٔ» (البلاذری، ۱۹۵۶، ۵۷۹ ج ۳).
۳. سریانی را از لهجه‌های زبان آرامی میانه می‌دانند که زبان ادبی (به‌خصوص مسیحیان) محسوب می‌شده و مابین قرن‌های چهارم تا هشتم میلادی در مناطق وسیعی از خاورمیانه مورد استفاده بوده است.
۴. شیلا بلر می‌نویسد «فرضیهٔ نبطی نخست از سوی تئودور نولدکه در سال ۱۸۶۵ مطرح است و در سال ۱۹۶۰ به دست برنهارت موریتس در مدخل «عربی» نخستین ویرایش دانشنامهٔ اسلام تلخیص شده و نبیه ابت در کتاب اثرگذارش دربارهٔ برآمدن خط عربی شمالی تکرارش کرد» و «فرضیه دوم و تازه‌تر در سال ۱۹۶۶ از جانب ج. استارکی مطرح شد که منشأ خط عربی را در الفبای سریانی دنبال کرد» (بلر، ۱۳۹۶، ۱۰۶). همین روایت را بئاتریس و آلن جورج (Gruendler, 1993, 1) «گروندلر ذیل عنوان «نبطی یا سریانی؟ تکرار و تشریح (George, 2010, 21) «در فصل «در جستجوی ریشه‌ها کرده‌اند. در این خصوص مجموعهٔ نوشتارها و مباحثات وسیعی در حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، تاریخ هنر و خط‌شناسی وجود دارد که به روایتی ابتدایی (Abbott, 1939) (Gruendler, 1993) از آنها بسنده کردیم ر.ک. (بلر، ۱۳۹۶)؛ (Grohmann, 1971); (Briquel-Chatonnet,1997); (Starcky,1966).
۵. برای دستیابی به درکی درون‌متنی از این تحولات ر.ک. (السیوطی، ۱۴۱۶ق، ۱۳۷۴ش).
۶. از مهمترین ویژگی‌های این دوران استیلای قرائت است بر کتابت. در این خصوص ر.ک. مقدمهٔ آرتور جفری (هوشمند، ۱۳۷۴، ۲۷)؛ (دوری، ۱۳۹۴، ۷۰)؛ (Rosenthal, 1968, 20).
۷. آرتور جفری دوره‌بندی نسبتاً دقیقی از سیر تحول اختلافات در قرائت قرآن را به دست می‌دهد ر.ک. (هوشمند، ۱۳۷۴، ۹).
۸. در بحث تقدم تاریخی اختلاف در قرائت نسبت به کتابت ر.ک. (شبلی، ۱۴۰۱، ۸۷).
۹. مقصود از زیروزبرگذاشتن، اضافه‌کردن علایم «ٔ ـَ ـِ ـُ ـّ » است که در عربی «شَکَل» گفته می‌شود و با اعراب تفاوت دارد ر.ک. (مایَل هرَوی، ۱۳۷۹، ۲۷۳).
۱۰. تحول تاریخی اعجام از میانهٔ قرن نخست آغاز و در قرن سوم به اوج خود پیچیدگی خود می‌رسد (آکرمن و مینوی، ۱۳۸۷، ۱۹۶۹).
۱۱. این شکل از تجزیه و ترکیب حروف در رساله‌های متعددی تکرار می‌شود. در تحفه المحبین ترجمه و تعریف اصطلاحاتی همچون انکباب، انتصاب، انسطاح، تقویس نیز پیوست شده است (سراج شیرازی، ۱۳۷۶، ۲۷۱-۲۷۳).
۱۲. در ترجمهٔ فارسی به اشتباه تحریق آورده است. ر.ک. نسخه عربی به تصحیح ابراهیم الکیلانی در ثلاث الرسائل (التوحیدی، ۱۹۵۱).
۱۳. فرانسوا دروش از طریق خط‌شناسی نسخ قرآنی به این قاعده دست یافته است. او بیان می‌کند که «حروف «ب»، «ت»، «ث»، «ن»، «ی» از آنجا که در حالت وسط، در صورتی که نقطه نداشته باشد، کاملاً به یکدیگر شبیه است، در دستنوشته‌های نخستین غیرممکن می‌شود و هنگامی که سه حرف از آنها مثل کلمهٔ بینهم کنار هم قرار گرفته باشد، بدون نقطه حتی ممکن است با «س» یا «ش» اول اشتباه گرفته شود. نخستین کاتبین قرآن کوشش‌هایی برای رفع این تشابه بکار برده‌اند و در نگارش این سه حرف با کوتاه/بلندکردن دندانه‌ها، شکل ظاهری آن را از «س» و «ش» اول، که دارای سه دندانهٔ کاملاً برابر است، متمایز کرده‌اند» (دروش، ۱۳۷۹، ۲۶).
۱۴. در مورد «ر» نیز تا یک زمان سیر تحولی شبیه به دال دارد، اما از جایی به بعد روالی را طی می‌کند که آن را به نون شبیه می‌کند.
۱۵. فرانسوا دروش از منظر دیگری این سیر تحول را این‌گونه توضیح می‌دهد که «از اواخر قرن اول است که کوشش‌هایی برای ثبات بیشتر شمای حروف و حتی استفادهٔ تزیینی از آنها به چشم می‌خورد. ... در مجموع و با مشاهدهٔ افت و خیزها و نوسانات آشکار این دست‌خط‌ها، به‌طور خلاصه می‌توانیم بگوییم که در سبک حجازی انتقال متن و مطلب قرآنی، نسبت به ظاهر این آثار از اهمیت بیشتری برخوردار بوده است» (دروش، ۱۳۷۹، ۲۷). مهمترین چیزی که دروش در گزارهٔ آخر متوجه نشده، این است که دقیقاً همین مسألهٔ انتقال درست متن و مطلب قرآنی بوده که به ظاهر آن سر و شکلی مشخص و قاعده‌مند داده است.
۱۶. فلوری در این ۱۸ شکل پایه، دسته‌بندی‌های جامع‌تری نیز انجام می‌دهد. مثلاً بیان می‌کند که «دال، ذال، کاف»، یا ارسال «ر، ز، نون آخر» در کوفی به قدری به یکدیگر نزدیک می‌شوند که به سادگی قابل تشخیص نیستند.
۱۷. به دو مورد دیگر در این شکل از ریشه‌یابی خطاطی می‌توان اشاره کرد. نخستین تلاش مربوط به فرانسوا دروش در دسته‌بندی سبک‌های خطاطی است. دروش مبنای کارش را بر شکل حروف می‌گذارد. او نخست حروف با شکل یکسان را کنار گذاشته و برای سادگی کار سبک‌بندی تنها به بررسی حروف «ا» مفرد و آخر، «ع» و «غ» وسط، «م» آخرَ، «ن» آخر و «ه» وسط» از این حیث که تنوع بیشتری داشته و منحصربه‌فردند، پرداخته است (دروش، ۱۳۷۹، ۱۵). استیله ویلن در تقسیم‌بندی‌ای که روی نسخ خطی قرآن دارد، دنبالهٔ «ق» را در گروه ۱ که به «د» شبیه است به‌عنوان مشخصه‌ای اساسی در مقابل گروه ۲ قرار می‌دهد و بر همسانیِ دنباله‌های «س ص» و در برخی موارد «ی» با «ن» در هر دو گروه تأکید می‌کند. در مورد دال و کاف هم با مسامحه اشاره می‌کند که اگرچه ممکن است شباهت بین این دو گمراه‌کننده باشد ولی با صرف دقت قابل تشخیص است (Whelan, 1990, 114).

فهرست منابع

• ابن ابی‌داود. (۱۴۲۳ق.). *کتاب المصاحف*. بیروت: دارالبشائر الاسلامیه.
• ابن‌خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (۱۳۸۲). *مقدمهٔ ابن خلدون* (ترجمهٔ محمد پروین گنابادی). ج. ۱. تهران: علمی و فرهنگی.
• ابن درستویه. (۱۹۲۱). *کتاب الکتّاب*. بیروت: مطبعه الآباء یسوعین.
• ابن سراج، ابوبکر محمد بن السری. (۱۳۸۸). رساله النقط و الشکل. تدوین: حمیدرضا مستفید. *نامهٔ بهارستان*، ۱۰ (۱۵)، ۵-۶۶.
• ابن مقله. (۱۹۹۱). *رسالته فی الخط و القلم. در ابن مقله: خطاطاً و ادیباً و انساناً*، تألیف و تصحیح هلال ناجی، ۱۱۳-۱۲۶. بغداد: دارالشؤون الثقافیه العامه.
• توحیدی، ابوحیان. (۱۳۷۹). رساله‌ای در آداب کتابت. تدوین: علی گنجیان. *نامهٔ بهارستان*،۱(۱)، ۵-۱۲.
• الدانی، عثمان بن سعید بن عثمان بن عمر أبوعمرو. (۱۴۰۷ق.). *المحکم فی نقط المصاحف*. دمشق: دارالفکر.
• السیوطی، عبد الرحمن بن أبی بکر جلال الدین. (۱۴۱۶ق.). *الإتقان فی علوم القرآن*. المجلد. ۲. لبنان: دارالفکر.
• التوحیدی، أبی‌حیان. (۱۹۵۱). *ثلاث الرسائل*. المحرر: ابراهیم الکیلانی. دمشق: المعهد الفرنسی.
• القلقشندی، احمد. (۱۳۴۰ق.). *صبح الأعشی فی صناعه الانشاء*. المجلد. ۱. قاهره: دارالکتب المصریه.
• المقری، أحمد بن محمد بن علی القیومی. (۱۴۱۸ق.). *المصباح المنیر*. بیروت: المکتبهٔ العصریّه.
• البلاذری، احمد بن یحیی. (۱۹۵۶). *فتوح البلدان*. القاهره: مکتبه النهضه المصریه.
• آکرمن، فیلیپس و مینوی، مجتبی. (۱۳۸۷). خوشنویسی. در *سیری در هنر ایران زیرنظر آرتور اپهام پوپ* (ترجمهٔ هوشنگ رهنما). تهران: علمی و فرهنگی.
• بلر، شیلا. (۱۳۹۶). *خوشنویسی اسلامی* (ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی). تهران: فرهنگستان هنر.
• دروش، فرانسوا. (۱۳۷۹). *سبک عباسی: قرآن نویسی تا قرن چهارم هجری* (ترجمهٔ پیام بهتاش). تهران: نشر کارنگ.
• دوری، عبدالعزیز. (۱۳۹۴). *مکتب تاریخنگاری عراق در قرن سوم هجری*. در تاریخنگاری در اسلام (ص. ۶۷-۷۶). تهران: گستره.

• رامیار، محمود. (۱۳۹۸). *تاریخ قرآن*. تهران : امیرکبیر.
• سراج شیرازی، یعقوب بن حسن. (۱۳۷۶). *تحفه المحبین (در آئین خوشنویسی و لطایف معنوی آن)*. (محمد تقی دانش‌پژوه، کرامت رعناحسینی و ایرج افشار، تدوین‌کنندگان) تهران: نشر نقطه؛ دفتر نشر میراث مکتوب.
• شبلی، عبدالفتاح اسماعیل. (۱۴۰۱). *رسم المصحف و أوهام المستشرقین فی قراآت القرآن الکریم*. جده: دار الشروق.
• فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۵۰). *اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی*. اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان، بمناسبت جشن دو هزار و پانصدمین سال بنیانگذاری شاهنشاهی ایران.
• کاظمی، سید حسن. (۱۳۷۴). *ترجمه و تحقیق بخش‌های* (۳ و ۴و ۵) کتاب المصاحف (پایان‌نامه منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب). دانشگاه تهران: دانشکده الهیات و معارف اسلامی. ایران.
• گلدزیهر، ایگناز. (۱۳۵۷). *درس‌هائی دربارهٔ اسلام* (ترجمهٔ علی‌نقی. منزوی) تهران: کمانگیر.
• مایل هروی، نجیب. *(۱۳۷۹)*. تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی. تهران: کتابخانه، موزه و مراکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
• هوشمند، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *ترجمه و تحقیق کتاب «المصاحف» ابن ابی داود سجستانی* (بخش اول و دوم و مقدمه) (پایان‌نامه منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب). دانشگاه تهران: دانشکده الهیات و معارف اسلامی. ایران.
• Abbott, N. (1939). *The Rise of North Arabic Script and its Ku'ranic Developement*. Chicago: Oriental Institute Publication.

• Briquel-Chatonnet, F. (1997). *De l'araméen à l'arabe: quelques réflexions sur la genèse de l'écriture arabe.* Dans F. Déroche, & F. Richard, Scribes et manuscrits du Moyen-Orient (135-150). Paris: Bibliothèque nationale de France.
• Flury, S. (1912). *Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee*. Heidelberg: Carl Winter Universitatbuchhandlung.
• Flury, S. (1920). Bandeaux ornementés à inscriptions arabes : Amida-Diarbekr, XIe siècle. *Syria*, 235-249;318-328.
• George, A. (2010). The Rise of Islamic Calligraphy. London, California, Beirut: SAQI.
• Grohmann, A. (1971). *Arabische Paläographie. II. Teil. Das Schriftwesen*. Die Lapidarschrift. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
• Gruendler, B. (1993). *The Development of Arabic Script*. Atlanta: Scholars Press.
• Gruendler, B. (2001). *Arabic Script. In J. D. McAuliffe*, Encyclopaedia of the Qur'an (135-144). Leiden: Brill.
• Rosenthal, F. (1968). *A History of Muslim Historiography.* Leiden: Brill.
• Starcky, J. (1966). *Pétra et la Nabatène. Dans Dictionnaire de la Bible*. Supplément (vii: 886-1017). Paris.
• Volov, L. (1966). Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery. *Ars Orientalis*, 107-133.
• Whelan, E. (1990). Writing the Word of God: Some Early Qurʾān Manuscripts and Their Milieux, Part I. *Ars Orientalis*, 113-147.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
حسینی، سیدعبدالرضا و ذکایی، محمدسعید . (۱۴۰۰). اعجام و شکل‌گیری خطاطی در اسلام. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۹(۳۱)، ۳۳-۴۲.
DOI: 10.22034/jaco.2021.293899.1208
URL:http://www.jaco-sj.com/article_138329.html