صفحات ۵۹ - ۷۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۰، شماره ۴، زمستان۱۳۹۴

زبان بصری مَحاجِر در کوفی تزیینی*

فرناز معصوم‌زاده جوزدانی[۱]،حسنعلی پورمند[۲]، محمد خزائی[۳]**

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

چکیده

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

واژگان کلیدی:

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

* 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 به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارنده سوم در دانشکدهٔ هنر و معماریِ دانشگاه تربیت مدرس بر عهده دارد.
** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۳۸۱۶۱۹، نمابر: ۸۲۸۸۳۷۱۰-۰۲۱، E-mail: hapourmand@modares.ac.ir.

مقدمه

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

گمان می‌رود این ادراک را از ابتدا در فرهنگ تصویری اسلام نیز در نظر داشته‌اند که نقوش نوشتاری به‌طور چشمگیری فراگیر شدند؛ به‌ویژه در نخستین تفاسیر حروف مقطعه از ویژگی‌های بصری نوشتار نیز بهره گرفته‌اند. از این رو، این نوشتار بر این فرضیه استوار است که صورت بصریِ حروف در خط کوفی تزیینی، پیام‌هایی بصری دارد که برای درک آن می‌توان از اصول گرافولوژی و تفاسیر حروف مقطعه و به‌تبع آن، اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی استفاده کرد. از این زبان بصری در مطالعات پیشین دربارهٔ کوفی تزیینی تا کنون سخنی به میان نیامده است، اما اندیشهٔ زبانِ بصریِ نوشتار را دریدا نخستین بار تحت عنوان «گرافولوژی فرهنگی» مطرح کرد (Derrida, 1997: 87). از این رو، تصمیم بر آن است تا گام نخست در شناخت زبان بصری کوفی تزیینی برداشته شود. بدین منظور، محاجرِ کوفی تزیینی (حروف روزنه‌دار) انتخاب گردیده است که ابتدا ویژگی‌های فرمی و ساختاری آن در کوفی ابتدایی بر اساس اصول خوش‌نویسی و گرافولوژی بیان می‌شود. سپس به روش تحلیل گرافولوژی، بر اساس میزان تغییری که حروفِ تزیینی با حروف ساده دارند و با توجه به تفاسیر تاریخی حروف مقطعه، دو رویکرد «کمال‌گرا» و «وحدت‌گرا» در طراحی تزیینات محاجر معرفی می‌شود. از آن پس، تحلیل اصلیِ مقاله تحتِ عناوین این دو رویکرد آغاز می‌شود. بنابراین، ضمن گردآوری انواع تزیینی حروف محاجر کوفی از قرون چهارم تا ششم، نشانه‌های نمادین به‌کاررفته در طراحی آن‌ها، بر مبنای نخستین اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی، شرح داده شده و تا حد امکان رمزگشایی می‌شود. درنهایت، نشانه‌های نمادین در زبان بصری محاجر کوفی تزیینی و تناسب آن با اصول و نشانه‌های گرافولوژی، تفاسیر حروف مقطعه و تشبیهات حروفی برآمده از تفاسیرِ آیات قرآنی به‌صورت نمودار نشان داده می‌شود.

محاجر

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

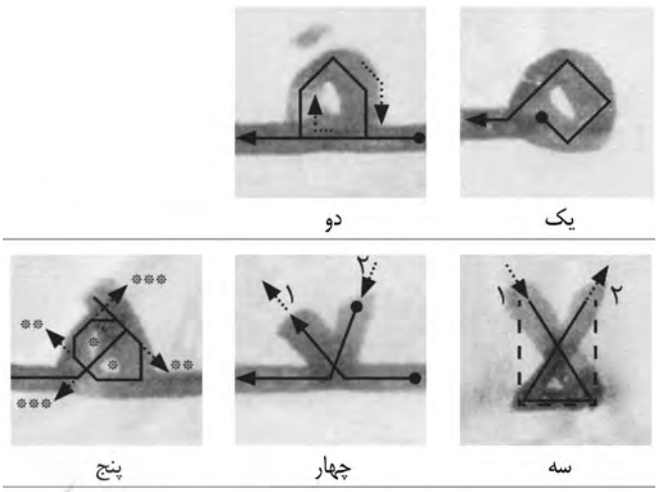
ازنظر واژه‌شناسی، محاجر در معنای «جای‌های مخفی» و مفرد آن مِحجَر یا مَحجِر در معنای بوستان، چشم‌خانه و کاسهٔ چشم به‌کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳، ۲۰۳۴۶، ۲۰۳۶۸ و ۲۰۳۶۹). دو معنای اخیر که تناسب بیشتری با نمودِ بصریِ حروفِ روزنه‌دار دارد، اگرچه در تفسیرهای حروفِ مقطعه و تحلیل‌های گرافولوژی دیده می‌شود،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

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

تزیینات در محاجر

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

جدول ۱. محاجر در کوفی ابتدایی



یک. حرف «میم» از کلمهٔ «مِن» سطر پنجم/ دو. حرف «قاف» از کلمهٔ «تُسْقَی» سطر چهارم/ سه. حرف «لا» از کلمهٔ «لَا یُغْنِی» سطر پنجم/ چهار. حرف «عین» از کلمهٔ «لِسَعْیِهَا» سطر هفتم/ پنج. حرف «ها» از از کلمهٔ «فیها» سطر هشتم/ همهٔ حروف از صفحه‌ای از قرآن قرن دوم ق. (Deroche, 1992: 51) استخراج شده است.

همچون: ۱. جایگاه این حروف روی کرسی؛ ۲. جهت نوشتن حروف؛ ۳. تناسباتِ ارکانِ شکل‌دهندهٔ حرف. این درکِ تاریخی را که به‌صورت نمادین در تفاسیر حروف مقطعه وجود دارد، می‌توان با دو اصل گرافولوژی پی گرفت؛ یعنی: ۱. مناطق؛ ۲. جهت ونشانه‌های آن را در صورت بصری محاجر کوفی تزیینی بازیافت.

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

رویکرد کمال‌گرا در طراحی تزیینات محاجر

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

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

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

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

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

جدول ۲. رویکرد کمال‌گرا در طراحی تزیینات محاجر کوفی

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

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

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

حرف «میم»

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

تزیینِ صلیب‌شکل در روزنهٔ «میم»، از مربع فرضی خبر می‌دهد که از تحلیل پاره‌خطِ حرف «میم» در خط کوفی ابتدایی به دست می‌آید؛ مربعی که یک رأس آن روی کرسیِ محوری و رأس دیگر آن روی مرز منطقهٔ میانی- بالایی می‌نشیند (خانهٔ ۱ در جدول ۱).

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

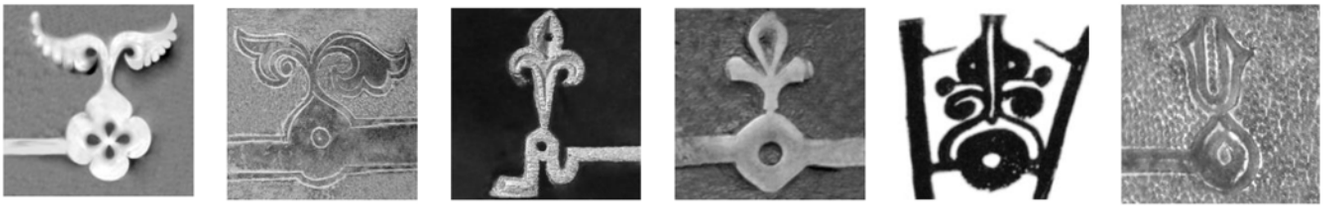
یکی دیگر از تزیینات محاجر که خاستگاه معنایی آن در حرف «میم» شکل گرفته، «دوشاخهٔ بال‌دار» یا «سه‌شاخه» است. گمان می‌رود این نقشینه در پیوند با اندیشه‌های حروفی پدید آمده باشد که در حالت دوشاخه بال فرشته، و در حالت سه‌شاخه فوران آب از چشمه را بازمی‌نمایاند؛ چرا که در تحلیل‌های گرافولوژی، حروف روزنه‌دار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

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

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

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

جدول ۳. محاجر تزیینی در حرف «میم»



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

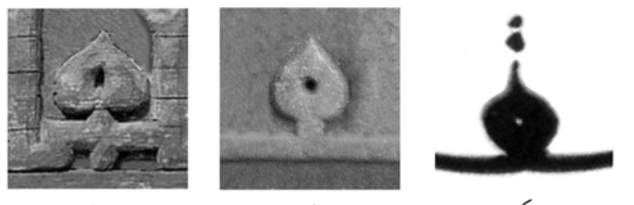
دنبال آب برای رفع تشنگی فرزندش، مسیر میان دو کوه صفا و مروه را چندین‌بار به‌سوی سراب طی کرد تا اینکه بار هفتم از فراز کوه صفا سر کشید تا ببیند پسرش در چه حال است. در این هنگام، جبرئیل برای هاجر آشکار شد و در محل چاه زمزم، پای به زمین کوبید و همان‌جا آب بر روی زمین روان شد (ارزقی، ۱۳۶۸: ۴۵).

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

حرف «قاف»

«قاف» موقوفه (= ــق) خاستگاه نقشینهٔ «تاج صوفی» است. بُعد کمال‌گرایی را که در پدیدارشدن این نقشینه نقش دارد، هم ازنظر گرافولوژی و هم ازنظر اندیشه‌های حروفی می‌توان پی گرفت. ازنظر گرافولوژی، اگر پاره‌خط فرضی حرف قاف در کوفی ابتدایی ترسیم شود، فرم نوک‌تیزی (خانهٔ دو در جدول ۱) در طول مسیر رخ می‌نماید که محور عمودی نوشتار را برجسته می‌سازد. این ویژگی به همراه نخستین تفاسیر از آیهٔ اول سورهٔ «ق» به‌عنوان کوه قاف (تستری، ۱۴۲۳: ۱۵۱؛ ترجمه تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۷: ۱۷۴۴) زمینه را فراهم می‌کند تا پیدایش نقشینهٔ تاج صوفی برای نمایش مفهوم کمال در حرف قاف مشخص شود. کوه قاف در معجم‌البلدان، دیواری از یاقوت سبزفام به گرد جهان توصیف می‌شود که فاصلهٔ آن از سقف آسمان، تنها به اندازه قامت یک مرد است (یاقوت حموی، ۱۳۸۰: ۲۱). علاوه بر این، در عرف عرفا، کوه قاف منزلگاه سیمرغ، پرنده‌ای نمادین است که مفهوم «انسان کامل» را در بردارد (سجادی، ۱۳۷۳: ۱۰۳۰). به همین دلیل، فاصلهٔ کوه قاف را تا آسمان یک قامت می‌دانند؛ جایی که عارف، سیر و سلوکش را می‌آغازد تا در سایهٔ قاف (در زیر تاج صوفی) در طلب رأس‌الخط «الف»، مراتب کمال را بپیماید. گفتنی است که این نقشینهٔ تزیینی در محاجر دیگر نیز دیده می‌شود (خانهٔ یک در جدول ۲)، اما تشبیهات حروفی تأیید می‌کند که این نقشینه از حرف «قاف» برخاسته است؛ چنان‌که حلاج پس از تبیین اسرار «میم»، برداشت بینندهٔ نااهل را از آن غیرحقیقی می‌داند و اصل (قدم) آن را از ترس کرکس‌صفتان پوشیده زیر قاف؛ «... در حقّ بینندهٔ ناوک‌انداز آن «قاب قوسین» و شاه‌سوار میدان کونین زنجیرکش مهاد ملکوت و جاسوس شهرستان جبروت، آنک قدمش از قدم قمام قاف را تاج مغفرالتباس صفاتی است...» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۴۶۷).

جدول ۴. محاجر تزیینی در حرف «قاف»



یک. حرف «قاف» از کلمه «العقل» روی بشقاب سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره ۶۷۱۷۲.۲)/ دو. حرف «قاف» از کلمه «بالقسط» روی سنگ قبر غزنوی از قرن پنجم، ششم ق (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012, Lot 88)/ سه. حرف «قاف» از کلمه «الْوُثْقَیَ» در لوح چوبی از مصر در قرن چهارم ق (موزهٔ متروپولیتن، شماره: ۳۰.۱۱۲.۲).

رویکرد وحدت‌گرا در طراحی تزیینات محاجر

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

نمادگرایی الفات نوشتار به عنوان زمان حال، در اندیشه‌های حروفی نیز با صفتِ وحدانیتِ حرفِ «الف» ارتباط دارد. این رابطه را گفتاری از بایزید دربارهٔ رسیدن به وحدت، در اختیار ما می‌نهد: «... خطی به دایرهٔ حَدَث درکش، دردم وقتی مُسرمد در لامکان بی‌تخیّل جهات حق را به صد هزار صفات ببینی» (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۲۸).

«وقت مسرمد» یعنی حالی که تغییر نکند (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷۴: ۶۱۹). شبلی نیز دربارهٔ این وقت به مریدانش می‌گوید: «شما تا اوقات شما منقطع است و وقت من هیچ طرف ندارد» (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۵۱). پس دو ویژگی وحدانیتِ نهفته در این وقت، غیرمنقطع‌بودن یا تداوم و بی‌جهت‌بودن است که حرف «الف» چه ازنظر بصری و چه ازنظر گرافولوژی این خصوصیات را بازمی‌تابانند. به عبارتی دیگر، «الف» را هم با یک حرکت می‌نویسند (تداوم) و هم بدون اینکه حرکت قلم به چپ و راست بگرایید (بی‌جهت).

اما در میان محاجر، سه حرف «لا»، «عین» و «ها»، نه‌تنها اندیشه را از بی‌جهتی و بی‌گسیختگی «الفِ» وحدت می‌گریزانند، بلکه ساختار و فرم این محاجر، دوگانگی را به ذهن می‌افکنند؛ چنان‌که الفات دوگانه در ساختار حرف «لا»، گسیختگی ساختار حرف «عین» و مخدوش‌شدن (دو بخش شدن) فرم روزنهٔ حرف «ها» مفهوم دوگانگی را می‌رسانند (ردیف دوم در جدول ۱).

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

ازنظر گرافولوژی نیز نشانه‌هایی همچون تکرار یک حرکت (مثل دو الف در حرف لا)، ازهم‌گسیختگی حروف (مثل حرف عین) و مخدوش‌شدن محاجر حروف (مثل حرف‌ها) در کوفی ساده این تصور را برمی‌انگیزند که نویسندهٔ دست‌نوشته دچار دودلی، اضطراب و نامطمئن‌بودن است (Nezos, 1989: 157; McNichol, 1994: 250; Pulver, 1994: 313-314;). اما ساختارِ دوگانهٔ این حروف در کوفی تزیینی، بدان‌سان با افزودنِ تزیینات سازمان یافته که کل منسجمی را می‌نماید و رویکرد وحدت‌گرای نویسنده را در رسیدن به وحدتِ آرمانیِ «الف» نشان دهد.

با این اوصاف، محاجرِ حروفِ «لا»، «عین» و «ها» در کوفی تزیینی را به احتمال زیاد با رویکرد وحدت‌گرا می‌آراستند که در پیوند با اندیشه‌های حروفی، می‌توان هریک از این محاجر تزیینی را «موصوف به صفتِ وحدتِ الف» پنداشت. همچنین بر مبنای تشبیهات حروفی، امکانِ دارد نقشینه‌هایی همچون «خریطه» و «نهنگ» در حرف «لا»، نقشینهٔ «قلب» در حرف «عین» و نقشینه‌های «ازلی»، «سرمدی»، «ملتبس» و «آیینه‌ای» در حرف «ها» از این رویکرد نشئت گرفته باشد.

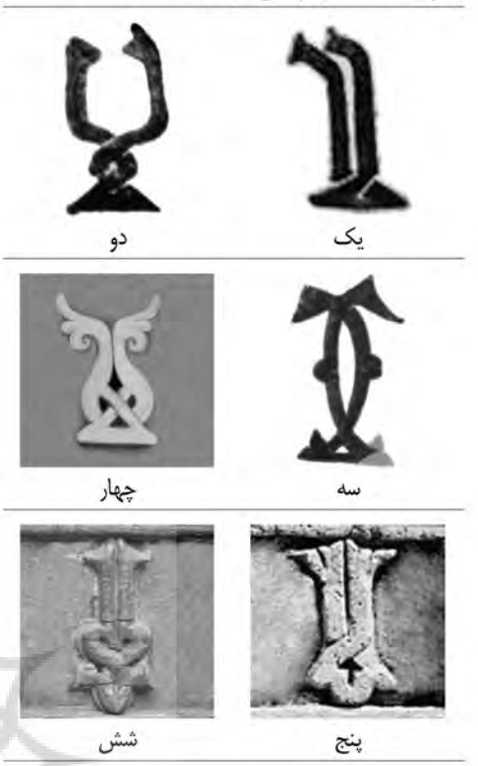
حرف «لا»

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

این تحولات زبانی، در نخستین نمونه‌هایِ بصریِ حرفِ «لا» نیز تأثیر می‌گذارد؛ چنانچه پاره‌خط فرضی برای نوشتنِ حرف «لا» در کوفی ابتدایی، به شکل مستطیلی عمودی و بدون ضلع بالایی باشد، نقطهٔ آغاز و پایان این پاره‌خط در روی رأس الخط، به‌ترتیب گوشهٔ سمت راست و چپ مستطیل است. اما نوشتن حرف «لا» در کوفی ابتدایی، از سمت چپ رأس‌الخط آغاز و در سمت راست آن به پایان می‌رسد (خانهٔ سه در جدول ۱). این جابه‌جایی، علاوه بر اینکه دو جزو الف‌مانند یا به تعبیری دیگر دو وقت در حرف «لا» را به هم می‌پیوندد، تصور ذهنی و نمود عینی این حرف را به‌گونه‌ای در هم می‌آمیزد که با پایان‌یافتن فرم بصری، آغاز نمونهٔ ذهنی آن یادآور می‌شود. در نتیجه، چرخه‌ای بی‌انتها در درکِ ساختارِ حرفِ «لا» می‌اندازد، آن‌سان که مفهوم وحدتِ زمان به ذهن خطور می‌کند.

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

جدول ۵. محاجر تزیینی در حرف «لا»



یک. حرف «لا» از کلمهٔ «الاحساب» روی بشقاب سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (Sotheby's, Sale L02220, April 2, 2002, Lot 75) / دو. حرف «لا» از کلمهٔ «الاخلاص» وی تنگ سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۳۴۶.) / سه. حرف «لا» روی قسمتی از یک کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۵۶۱۱۷۰.۴۰) / چهار. حرف «لا» از کلمهٔ «إلا» در تزیینات گچی داخل مسجد جامع نایین از قرن چهارم، پنجم ق (MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive، شماره: 139190) / پنج. حرف «لا» از کلمهٔ «الاخرین» در لوح گچی نیشابوری از قرن چهارم ق (موزه متروپولیتن، شماره: ۳۷،۴۰،۴۱) / شش. حرف «لا» از حرف «الا» در لوح چوبی مراکشی یا اسپانیایی از قرن پنجم یا ششم ق (موزه ویکتوریا و آلبرت، شماره: ۳۷۸ D-۱۹۰۷).

دست‌تنگی معرفت جبّه [روشنایی] ندادند» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۳۸).

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

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

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

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

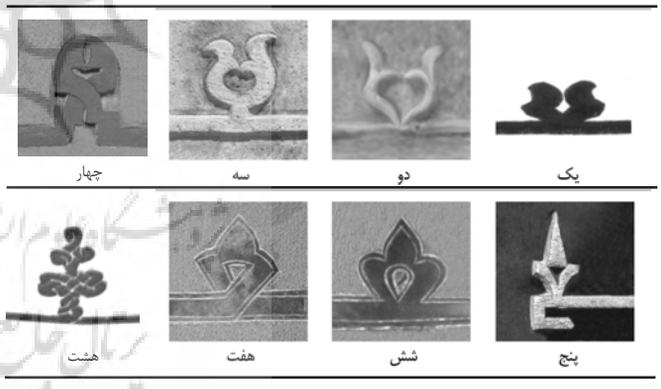
نوع دیگری از تزیینات حرف «لا»، سه‌لبی‌شدن روزنهٔ آن است (ردیف سوم در جدول ۵) که به احتمال زیاد با کم‌رنگ‌کردن دوگانگی، مفهوم وحدت را برجسته می‌نماید؛ چون در اندیشه‌های حروفی دوگانگی غیریّت، ضدیّت و قسمیّت را به یاد می‌آورد (دیلمی، ۱۳۹۰: ۶۷). این نوع تزیین در حرف «عین» نیز رواج دارد که خاستگاه آن را در تشبیهات حروفی بیشتر در تفاسیر حرف «عین» می‌توان جست.

حرف «عین»

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

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

جدول ۶. محاجر تزیینی در حرف «عین»



یک. حرف «عین» از کلمهٔ «بالعطیه» » روی کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق (مجموعه دیوید، شماره: ۲۲/۱۹۷۴)/ دو. حرف «عین» از کلمه «سعاده» در لوح گچی از خراسان در قرن چهارم، پنجم ق (Christie's, Indian and Islamic Works of Art including Property from the Hivn-di Vollmoeller and Theodor Sehmer Collections, 30 April 2004, Sale 9835, Lot 61)/ سه- حرف «عین» از کلمه «العز» در لوح آهکی سلجوقی از ایران احتمالاً قرن ششم ق. (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Apr 2007: Auction 117, Lot 15257) / چهار- حرف «عین» از کلمه «نِعْمَتَهُ» روی تیر چوبی اموی از سوریه یا مصر در قرن سوم یا چهارم ق. (Bonhams, Islamic and Indian Art, 7 Oct 2012, Lot 88) / پنج- حرف «غین» از کلمه «بَلَّغَ» در لوح چوبی از شرق ایران مورخ محرم ۵۰۳ ق. (مجموعه دیوید، شماره: ۱۹۷۷/ ۱۱)/ شش و هفت- حرف «عین» از کلمه «العادل» و «العالم» روی بخوردان برنزی از ایران مورخ ۵۷۷ ق. (موزه متروپولیتن، شماره: ۵۶. ۵۱)/ هشت- حرف «عین» از کلمه «العلم» روی کاسه سفالین نیشابوری از قرن سوم، چهارم ق. (A collection of Iranian Islamic Art, 1977, No. 53-41).

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

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

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

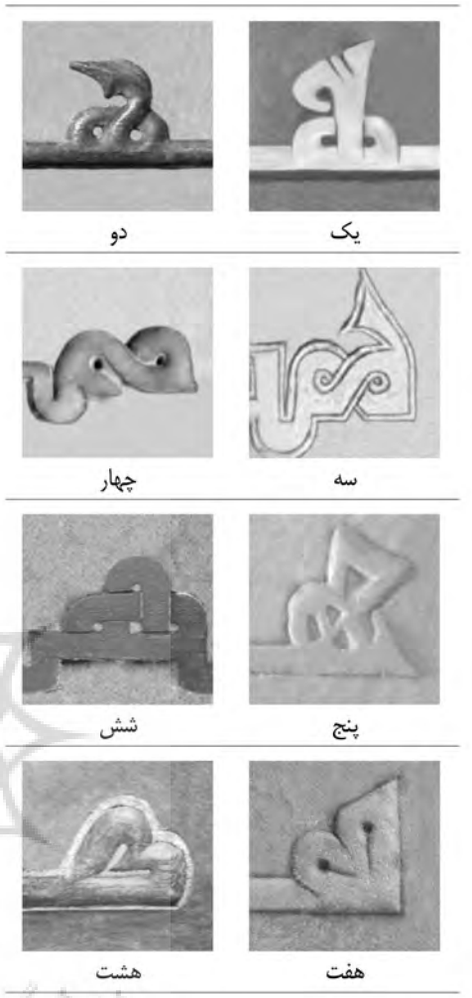
حرف «ها»

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

نقطـهٔ آغـاز می‌رسـند. بدین‌سـان یـک روزنـه شـکل می‌گیـرد، امـا بـرای ادامـهٔ مسـیر، دوبـاره از نقطـهٔ آغـاز پاره‌خطـی می‌کشـند کـه این‌بـار از مرکـز ایـن روزنـه می‌گـذرد (خانـهٔ پنـج در جـدول ۱). ایـن حرکـتِ دوبـاره، دوگانگـی را در سـاختار و فـرم ایـن حـرف دوچنـدان کـرده اسـت کـه در گرافولـوژی نیـز از نشـانه‌های منفـی در ارزیابـی راسـتگوییِ شـخصیتِ نویسـنده به‌شـمار می‌آیـد. بدین‌گونـه کـه بـا مخدوش‌شـدن فـرم روزنـه در منطقـهٔ میانـی به‌عنـوان منطقـهٔ احسـاس، نشـانه‌های از دروغ، دوتاشـدن گفته‌هـا و سـردرگمی بـه ذهـن متبـادر می‌شـود (Hartford, 1973, 232; Pulver, 1994, 305; McNichol, 1991, 52). ازنظـر سـاختار نیـز حرکتـی کـه دوبـار از آغـاز رسـم می‌شـود، اصـلاحِ نوشـتار را تداعـی می‌کنـد کـه احسـاس دودلـی و بی‌ثباتـی را برمی‌انگیـزد (Pulver, 1994, 309; Nezos, 1989, 157-158). بنابرایـن، گمـان مـی‌رود انـواع تزیینـات در حـرف «هـا» بـا رویکـرد وحدت‌گـرا بـرای از بین‌بـردن دوگانگی‌هـا طراحـی شـده باشـد. به‌ویـژه اینکـه در اندیشـه‌های حروفـی، حـرف «هـا» نمـادی از «هویـت حـق» اسـت (بقلی‌شـیرازی، ۱۳۷۴، ۶۲) کـه بنـا بـر حدیـث «مـن عـرف نفسـه فقـد عـرف ربـه» (بحـار الانـوار، ۱۴۰۴، ج ۲، ۳۲)، انسـان بـا شـناخت خـود، هویـت او را هـم می‌توانـد بشناسـد. در نتیجـه تشـبیهات حروفـی همـواره بـر مبنـای فـرم و سـاختار دوگانـهٔ حـرف «هـا» مفهـوم وحـدت را ابـراز می‌کننـد؛ وحدتـی کـه در گذشـتن از «انانیـتِ» حـادث و رسـیدن بـه «هویـتِ» قدیـم نهفتـه اسـت؛ چنان‌کـه حـلاج می‌گویـد: «ای آنکـه تـو منـی و مـن تـو و فرقـی میـان انیـت مـن و هویـت تـو جـز در حـدوث و قـدم نیسـت» (حـلاج، ۱۳۸۶: ۲۲۳). به‌منظـور روشن‌شـدن بسـیاری از زوایـای پنهـانِ تشـبیهاتِ حروفـی دربـارهٔ حـرف «هـا»، کوتـاه سـخن آنکـه قدیـم را بـه وجـودِ خـدای عالـم گفته‌انـد کـه اول نـدارد و در مقابـل وجـودِ عالـمِ موجـودات را حـادث می‌نامنـد (نسـفی، ۱۳۸۶: ۱۰۲-۱۰۱).

ایـن ویژگـیِ قدیم‌بـودن یـا اول‌نداشـتن، بیشـترین تأثیـر را بـر طراحـی انـواع تزیینـی حـرف «هـا» گذاشـته اسـت؛ به‌گونـه‌ای کـه آغـازِ مشـخصی بـرای نوشـتار آن‌هـا نمی‌تـوان تصـور کـرد. پـس امـکان دارد بی‌جهت‌شـدن سـاختارِ حـرف «هـا» در انـواع تزیینـیِ آن بـا تشـبیهات حروفـی در ارتبـاط باشـد. بـه هـر حـال، ترکیبـاتِ وصفـی دیگـر در تشـبیهات حروفـی، نظیـر «هـوای هویـت» و «آینـهٔ هویـت» در کنـار «هـای هویـت» و تناسـب آن‌هـا بـا فـرم تزیینـی حـرف «هـا»، احتمـال ایـن رابطـه را افزایـش می‌دهـد. در ایـن میـان، ترکیـب «هـوای هویـت»، بیشـتر ویژگی‌هـای مکانـی و زمانـی، و «آینـهٔ هویـت» و در کنـار آن اصطـلاح «التبـاس» بیشـتر ویژگی‌های رسـیدنِ بـه مقـام وحـدت را در بـر دارد. در نتیجـه، شایسـته اسـت بـا اسـتنادِ بـه تشـبیهات حروفـی نـام «ازلـی» و «سـرمدی» را بـرای نمونه‌هـای تزیینـی‌ای برگزیـد کـه ازنظـر فرمـی، به‌ترتیـب بـا توصیفـاتِ مطرح‌شـده دربـارهٔ مـکان و زمـان هماهنـگ اسـت. عـلاوه بـر ایـن، نمونه‌هـای دیگـر را کـه بـا توصیفـاتِ مقـامِ وحـدت همخوانـی دارنـد، شـاید بتـوان «آیینـه‌ای» و «ملتبـس» نامیـد.

جدول ۷. محاجر تزیینی در حرف «ها»



یـک. حـرف «هـا» از کلمـهٔ «فَسَـیَکْفِیکَهُمْ» در تزیینـات گچـی قسـمت غربـی قـوس محـراب مسـجد جامـع نایـین، قـرن چهـارم، پنجـم ق (MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive، **شماره: 11240IMG)/ دو. حـرف «هـا» از کلمـه «جُنُوبِهِـمْ» در لـوح چوبـی مراکشـی از قـرن ششـم ق (مجموعـه دیوید، شـماره: ۱۹۷۷/ ۱۱)/ سـه. حـرف «هـا» از کلمـهٔ «هـذه» در لـوح آهکـی سـلجوقی از ایـران احتمـالاً قـرن ششـم ق (**Christies, **15** Oct **2002,** Sale **6628,** Lot **28)/ چهـار. حـرف «هـا» از کلمـهٔ «هـو» در محـراب سـنگی ایلخانـی از ایـران احتمـالاً قـرن هشـتم ق (**Christies, **5** Oct **2010,** Sale **7871,** Lot **118)/ پنـج. حـرف «هـا» از کلمـه «هُـوَ» از سـنگ قبـر مصـری در قـرن چهـارم ق (مـوزه فریـر، شـماره: ۱۹۹۳٫۸) / شـش. حـرف «هـا» از کلمـه «یَهْدِیَـکَ» روی تیـر چوبـی امـوی از سـوریه یـا مصـر در قـرن سـوم یـا چهـارم ق (**Bonhams, Islamic and Indian Art, **7** Oct **2012:** Lot **88**) / هفـت. حـرف «هـا» از کلمـه «هُـوَ» روی سـنگ قبـر غزنـوی از قـرن پنجـم، ششـم ق (**Bonhams, Islamic and Indian Art, **7** Oct **2012:** Lot **88**)/ هشـت. حـرف «هـا» از کلمـه «هـو» در لـوح چوبـی مراکشـی یـا اسـپانیایی از قـرن پنجـم یـا ششـم ق (مـوزه ویکتوریـا و آلبـرت، شـماره: ۳۷۸ D-۱۹۰۷).**

گونه‌ای از حرف «ها» را بدان‌سان آراسته‌اند که گویی فضای مکانی «هوای هویت» را به تصویر می‌کشد (ردیف اول در جدول ۷). در این نمونه‌ها، پاره‌خط میانی روزنهٔ حرف «ها»، به طریقی نمایانده شده است که انگار قرارگرفتن آن در پیش‌زمینهٔ روزنه، حجابی برای دیدهٔ حقیقت‌بین ایجاد کرده تا روزنهٔ «ها» دوقسمتی به نظر رسد. این تصویرسازی، بخشی از گفتهٔ حلاج «هویت تو در لائیت ماست» را به یاد می‌آورد که در آغاز این مبحث بدان اشاره شد. شباهت این نوع «ها»ی تزیینی به موقعیت مکانی «هوای هویت»، در تجربه‌های دیگری از سیر و سلوک عرفا نیز دیده می‌شود. بایزید داستان می‌پردازد که «...مرغی گشتم و اندر هوای هوایت می‌پریدم تا بر میدان احدیت مشرف شدم و درخت ازلیت اندر آن بدیدم. چون نگاه کردم، آن همه من بودم...» (هجویری غزنوی، ۱۳۷۸: ۳۰۶). حال که تشبیهات حروفی تا اندازه‌ای احتمالِ طراحیِ این نمونهٔ تزیینی را با رویکرد وحدت‌گرا تأیید کرد، پیشنهاد نام «ازلی» پذیرفتنی‌تر است.

نوع دیگری از حرف تزیینی «ها» را می‌توان با موقعیت زمانی «هوای هویت» شبیه دانست (ردیف دوم در جدول ۷). ساختار پاره‌خط در روزنهٔ این حروف به‌گونه‌ای به هم پیوند خورده که چرخه‌ای بی‌نهایت را می‌نمایاند؛ چرخه‌ای که جهت مسیر در ساختار آن مشخص نیست. این بی‌جهتی، اصطلاح «وقت مسرمد» را تداعی می‌کند که پیش‌تر از آن سخن به میان آمد. افزون بر این، بی‌جهتی این وقت در گفتاری از بایزید با استناد بر بخشی از آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور تعبیر شده است: «... اگر در این پرده بگذری، به زمین... لاشَرْقِیهٍ وَ لاغَرْبِیهٍ ... از هوای هویت سایهٔ عنقا قدم بینی. اگر از آفتاب تجلّی وحدت در آن سایه گریزی... از حجاب جاوید بیرون نیایی. ای سیمرغ وحدت‌سرای! در آتش هوای کبریا چون پری...» (بقلی‌شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۲۹).

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

تلفیق دو روزنهٔ حرف «ها»، تدبیر دیگری است که با رویکرد وحدت‌گرا برای پوشاندن دوگانگی اندیشیده‌اند (ردیف سوم در جدول ۷). در این نمونهٔ تزیینی، دو روزنهٔ حرف «ها» را جدا از هم پنداشته و آن‌ها را مانند دو حلقهٔ به‌هم‌بافته

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

طراحی کرده‌اند. بر اساس تشبیهات حروفی که این دو روزنه را «انانیت» و «هویت» تعبیر می‌کنند، می‌توان گفت این نمونهٔ تزیینی از حرف «ها»، مقام رسیدن به وحدت یا «التباس» را به تصویر می‌کشد؛ چنان‌کَه پیش از این، سخن حلاج بیان شد که در باب رسیدن به وحدت می‌گوید: «کلی به کلی ملتبس است از وجهین.» درواقع، این اندیشه با الهام از آیهٔ ۹ سورهٔ انعام شکل گرفته است که به ظهور پیامبر (ص) در پوشش بشری اشاره دارد. به‌ویژه در این «ها»ی تزیینی که دو حلقهٔ درهم‌تنیدهٔ آن، چهار روزنه در محور افقی و عمودی نوشتار به وجود آورده است که کمالِ وحدت مکان و زمان در «میم» صلیب‌نشان را به خاطر می‌آورد. پس این نمونه «ها»ی تزیینی که به احتمال زیاد، مفهوم «التباس» یا «دیدن هویت او در هویت خویش» را به ذهن متبادر می‌کند، می‌توان «ملتبس» نامید.

یکی دیگر از راه‌های ایجاد وحدت در حرف «ها» تقارن است (ردیف چهارم در جدول ۷). در این نوع تزیینی، دو قسمت روزنهٔ حرف «ها» به‌صورت آیینه‌ای ترسیم شده است که شاید با ترکیب وصفیِ «آیینهٔ هویت» در تشبیهات حروفی در ارتباط باشد. مقام وحدت را این‌گونه توصیف کرده‌اند: «... وجود هم‌رنگ وجود شد، عدم هم‌رنگ قدم. از حقّ مرآت قدس در عالم جان بی‌جان عاشق پیدا شد. عاشق در آینهٔ هویت افتاد. جملهٔ آینه جانان دید؛ خود در میان جان جان دید...» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۹۰).

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

نتیجه

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

پس از مقایسهٔ انواع تزیینی محاجر با نوع سادهٔ آن‌ها در کوفی ابتدایی، می‌توان نتیجه گرفت که برخی از محاجر بدان‌سان تزیین شده‌اند که تمایل به بالاترین مکان، یعنی رأس‌الخط را تداعی می‌کند و برخی دیگر برای ایجادِ احساسِ یگانگی در طول مسیر آراسته شده‌اند. به عبارتی دیگر، تزیینات محاجر کوفی، به‌احتمال زیاد، از دو رویکرد «کمال‌گرا» و «وحدت‌گرا» سرچشمه گرفته‌اند که چگونگی تحولات فرمی این نمونه‌های تزیینی را با تکیه بر اندیشه‌ها و تشبیهات حروفی می‌توان فهمید.

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

اما، تحولات فرمی این دو حرف بیشتر با تشبیهات حروفی همخوان است؛ تشبیهاتی که به‌صورت نمادین، حروف را اعضای چهره و جسم آدمی می‌پندارد. در بیشتر موارد، این تشبیهات نمادین با نشانه‌های گرافولوژی نیز برابری می‌کند. بدین‌ترتیب، تناسبات میان حروف کوفی، نقشینهٔ تزیینی، تفاسیر حروف یا نقوش، اندیشه‌ها و تشبیه‌های حروفیِ برآمده از آیات و درنهایت، نشانه‌های گرافولوژی، در نمودار ۱ ارائه شده است تا نشانه‌های نمادین که در حروفِ تزیین‌شده با رویکرد کمال‌گرا به‌کار رفته، بهتر درک شود.

در رویکرد وحدت‌گرا، حروف «لا»، «عین» و «ها»، نه‌تنها ازنظر فرمی در کوفی ابتدایی دوگانگی را می‌رسانند، بلکه تشبیه‌ها و اندیشه‌های حروفی مفهوم دویی را در آن‌ها می‌افزاید. این حروف را چنین درک کرده‌اند: حرف «لا» برای نفی شریک برای خدا، حرف «عین» برای درک قلبی توحید با یگانه چشم دل نه با دو چشم سَر، حرف «ها» برای درک «هویت» حقّ از راه «انانیت»؛ به‌طوری که این دو هویت جدا از هم پنداشته نشود. در این تشبیهات حروفی

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

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

پی‌نوشت‌ها

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

۲. ژاک دریدا Jacques Derrida (1930-2004) فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی و پدیدآورندهٔ فلسفهٔ ساختارشکنی است.

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

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

۵. تمام جداول این مقاله را نگارندگان تهیه کرده‌اند.

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

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

8. Oval.

9. Eyes.

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

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

12 . Zone.

13. Direction.

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

۱۵ . سهل ابن عبدالله تستری (متوفی ۲۸۳ ق.)، از شاگردان ذوالنون مصری و از بزرگان اهل تصوف و طریقت است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۸۵۸).

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

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

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

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

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

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

۲۲ . «ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ» (قرآن، ق: ۱) بدین کوه قاف و بدین قرآن بزرگوار (ترجمهٔ تفسیر طبری، ج ۷: ۱۷۴۴).

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

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

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

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

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

۲۷. أ أنت أم أنا هذا في إلهين/ حاشاک حاشاک من إثبات إثنين/ هويةُ لک في لائيتي أبدا/ کلّي على الکلّ تلبيس بوجهين/ فأين ذاتک عنّي حيث کنت أرى/ فقد تبين ذاتي حيث لا أين/ و أين وجهک مقصود بناظرتي/ في باطن القلب أم في ناظر العين/ بيني و بينک أنّي يزاحمني/ فارفع بأنّيک أنّيي من البين (اخبار الحلاج ...، ۲۰۰۶: ۸۰، ۷۹).

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

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

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

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

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

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

۳۴ . وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَک إِنِّي كنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (قرآن، الانبیا: ۸۷) و خداوند ماهی، یعنی یونس، چون بشد بخشم، از قوم ملک، پنداشت ما نتوانیم عقوبت‌کردن فرو، آواز داد اندر تاریکی‌ها که نیست خدای مگر تو، پاک و بی‌عیبی تو، من بودم از ستمکاران (ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۴: ۱۰۳۸).

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

36 . Continuity.

۳۷ . در ترجمهٔ تفسیر طبری، شرح عبارت «الحمدلله» را چنین آغاز می‌شود: «شکر خدای را عزّوجلّ که ما را بیافرید و از فرزندان آدم آفرید...» سپس با استناد بر حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربّه»، و دو آیهٔ «وَ فِي أَنْفُسِكمْ أَ فَلا تُبْصِرُونَ» (قرآن، الذاریات: ۲۱) و «وَ خَلَقْناكمْ أَزْواجاً» (قرآن، النبا: ۸) ادامه می‌دهد که انسان برای شناخت حق باید در بطن خویش بنگرد. همچنین با اشاره به زوج آفریدن موجودات، اندام‌های جفت و ازجمله چشم‌ها را مثال می‌زند که همه فرمان‌بردار بطن هستند که یکی و نهانی است. درنهایت می‌گوید که «آن پادشاه دل تو است که دل تو یکی است و با او هیچ انباز نیست و هیچ همتا نیست و این بر مثال دانستن خداوند عزّوجلّ است» (۱۳۵۶، ج ۱: ۱۵-۱۳).

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

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

40 . Tangle.

41. Correction.

۴۲ . بخشی از آیهٔ «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فِي زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كأَنَّها كوْكَبٌ دُرِّيٌ يوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبارَكةٍ زَيتُونةٍ لَّا شَرْقِيةٍ وَلَا غَرْبِيةٍ يكادُ زَيتُها يضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يشَاءُ وَيضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكلِّ شَيءٍ عَلِيمٌ» (قرآن، نور: ۳۵). خدای عزّوجلّ روشن‌کنندهٔ آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون روزنی است که اندران باشد چراغی و آن چراغ باشد اندر آبگینه‌ای و آن آبگینه باشد چنان‌که گوای آن هست ستاره‌ای درخشنده و تابان و می‌افروزد آن چو چراغی از درختی با برکهٔ زیتون نه پیوسته اندر آفتاب و نه پیوسته اندر سایه، خواهد زیت آنکه می‌درخشد و اگر نه، رسد بدان آتش. روشنایی باشد بر روشنایی. راه نماید خدای عزّوجلّ بروشنا ای خویش آن را که خواهد و پدید می‌کند خدای عزّوجلّ داستان‌ها مردمان را و خدای تعالی بر همه چیزی داناست (ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۵: ۱۱۱۷).

۴۳. وَلَوْ جَعَلْنَاهُ مَلَكا لَّجَعَلْنَاهُ رَجُلاً وَلَلَبَسْنَا عَلَيهِم مَّا يلْبِسُونَ (قرآن، الانعام: ۹). اگر کردیم آن را فریشته‌ای کردیم آن را مردی، بپوشیدیمی بر ایشان آنچه می‌پوشند (ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۲: ۴۳۷).

۴۴. گفتاری از بایزید (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۱۵).

این آیه به آیهٔ فطرت نیز مشهور است: «فَأَقِمْ وَجْهَک لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِک الدِّينُ الْقَيمُ وَلَكنَّ أَكثَرَ النَّاسِ لَا يعْلَمُونَ» (قرآن، الروم، ۳۰) بدار روی خویش را دین پاکیزه را بیافریده خدای عزّ و جلّ آنک بیافرید مردمان را بر آن، نیست بدل‌کردن خلق خدای عزّ و جل را اینست دین راست و لکن بیشتر مردمان نه دانند (ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶، ج ۵، ۱۴۰۰).

فهرست منابع

قرآن.

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

ابو نصر سراج، عبد الله بن علی (۱۳۸۲)، اللمع فی التصوف، به‌تصحیح و تنظیم رینولد الین نیکلسون و ترجمهٔ مهدی محبتی، اساطیر، تهران.

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

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

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

بحار الأنوار، محمّد باقر المجلسی، مؤسسة الوفاء، بیروت، ۱۴۰۴ ق.

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

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

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

تهـران، ۱۳۵۶.
تسـتری، سـهل بـن عبـدالله (۱۴۲۳ ق.)، تفسـیر التسـتری، دارالکتـب العلمیـه، بیـروت.
جامـی، نورالدیـن عبدالرحمـان بـن احمـد (۱۳۷۸) مثنـوی هفـت اورنـگ (ج ۱: سلسـلةالذهب، سـلامان و ابسـال، تحفةالاحـرار، سـبحةالابرار)، تحقیـق و تصحیـح جابلقـا داد علیشـاه و دیگـران، میـراث مکتـوب؛ مرکـز مطالعـات ایرانـی، تهـران.
جعفـری، قـدرت الله (۱۳۶۵)، لام الـف (۳)، آینـده، سـال دوازدهـم، ش ۱-۳، صـص ۶۵-۶۶.
حکمـت، نصـرالله (۱۳۸۵)، خطـوط برجسـته انسـان شناسـی ابـن عربـی، نامـه مفیـد، ش ۵۳، صـص ۱۱-۲۴.
حـلاج، حسـین بـن منصـور (۱۳۸۶)، مجموعـه آثـار حـلاج (طواسـین، کتـاب روایـت، تفسـیر قـرآن، کتـاب کلمـات، تجریـات عرفانـی و اشـعار)، شـارح قاسـم میرآخـوری، شـفیعی، تهـران.
خاقانـی شـروانی، افضل‌الدیـن بدیـل بـن علـی نجـار (۱۳۶۸)، دیـوان، به‌کوشـش ضیاءالدیـن سـجادی، زوار، تهـران.
دانشنامه ایران، ج ۱، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۴.
دهخـدا، علـی اکبـر (۱۳۷۷)، لغت‌نامـه، ج ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۱ و ۱۳، دانشـگاه تهـران، تهـران.
دیلمـی، علی‌بـن محمـد (۱۳۹۰)، الـف الفـت و لام معطـوف (عطـف الالـف المألـوف علـی الـلام المعطـوف) نخسـتین کتـاب در بـاب عشـق الهـی، ترجمـۀ قاسـم انصـاری، سایه‌گسـتر، قزویـن.
«رسـالۀ فـی علـم الکتابـه»: ثـلاث رسـائل لأبـی حیـان التوحیـدی، بتحقیقهـا و نشـرها ابراهیـم الکیلانـی، المعهـد الفرنسـی بدمشـق، دمشـق، ۱۹۵۱، صـص ۲۷-۴۷.
روزنتـال، ا. (۱۳۷۱)، رسـالۀ ابوحیـان توحیـدی در بـاب خوشنویسـی، مشـکوه، ش ۳۴، صـص ۱۵۸-۱۹۶.
سجادی، جعفر (۱۳۷۳)، فرهنگ معارف اسلامی، ج ۲، کومش، تهران.
سـراج شـیرازی، یعقـوب بـن حسـن (۱۳۷۶)، تحفهالمحبیـن (در آییـن خوشنویسـی و لطایـف معنـوی آن)، بـه اشـراف محمـد تقـی دانشـپژوه، بـه کوشـش کرامـت رعناحسـینی و ایـرج افشـار، نشـر نقطـه، دفتـر نشـر میـراث مکتـوب، تهـران.
سـعد الدیـن حمویـه، محمـد بـن مؤیـد (۱۳۶۲)، المصبـاح فـی التصـوف، تصحیـح و تنظیـم نجیـب مایـل هـروی، مولـی، تهـران.
عیـن القضـاه، عبـد الله بـن محمـد (۱۳۶۲)، نامه‌هـای عیـن القضـات همدانـی، ج ۲، مصحـح علـی نقـی منـزوی و عفیـف عسـیران، منوچهـری، تهـران.
فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۰)، تعلیم خط، تهران، سروش.
قمـی، عبـاس (۱۳۸۰)، سـفینه النجـاه و مدینـه الحکـم و الاثـار مـع تطبیـق النصـوص الـوارده فیهـا علـی بحـار الانـوار، ج ۷، چ ۳، اسـوه، قـم.
گنـون، رنـه (۱۳۷۴)، معانـی رمـز صلیـب (تحقیقـی در فـن معـارف تطبیقی)، ترجمـۀ بابـک علیخانـی، سـروش، تهران.
ناجی، زین‌الدین (۱۹۶۸)، مصورالخط العربی، مکتب النهضه، بیروت.
ناجی، زین‌الدین (۱۹۷۱)، بدائع الخط العربی، مکتب النهضه، بیروت.
نسـفی، عزیـز الدیـن بـن محمـد (۱۳۸۶)، مجموعـۀ رسـائل مشـهور بـه کتـاب الإنسـان الکامـل، مقدمـه هانـری کوربـن و ترجمـۀ ضیـاء الدیـن دهشـیری، طهـوری، تهـران.
نظامـی گنجـه‌ای، الیـاس بـن یوسـف (۱۳۶۴)، پنـج گنـج: خمسـه حکیـم نظامـی گنجـوی، ج ۳: لیلـی و مجنـون، بـه تصحیـح بهـروز ثروتیـان، تـوس، تهـران.
هاشـمی نـژاد، قاسـم (۱۳۸۹)، حکایت‌هـای عرفانـی ۲۰۱ گزیـده روایـی از دفتـر معرفـت پیشـگان، حقیقـت، تهـران.
هجویـری غزنـوی، علـی بـن عثمـان (۱۳۷۸)، کشـف المحجـوب، بـه کوشـش ژوکوفسـکی، طهـوری، تهـران.
یاقـوت حمـوی، یاقـوت بـن عبـد الله (۱۳۸۰)، معجـم البلـدان، ج ۱، ترجمـۀ علـی نقـی منـزوی، سـازمان میـراث فرهنگـی کشـور (پژوهشـگاه)، تهـران.
Derrida, Jacques (1997), Of Grammatology, translated by Gayatri Chakravorty Spivak, the Johns Hopkins University Press, Baltimore.
Gacek, Adam (2009), Arabic Manuscripts (A Vasemecum for Readers), Brill, Liden / Boston.
Hartford, Huntington (1973), You Are What You Write, Collier Books, New York.
Hollander, P. Scott (2004), A Complate Self-teaching Guide Handwriting Analysis. 4th edition, Jico Publishing House, Mumbai.
McNichol, Andrea (2004), Handwriting Analysis (Putting it to work for you), Contemporary Books, Chicago.
Nezos, Renna (1989), Graphology (the Interpretation of Handwrtriting), Rider, London.
Pulver, Max (1994), the Symbolism of Graphology, translated by Ian and Monique Stirling, Scriptor books, London.
Sara, Dorothy (1969), Handwriting Analysis. Hc Publication Inc, New York.
Torbidoni, Lamberto & Livio Zanin (2011), Graphology (Theory and practice), translated by Michael Coultas, Scriptor books, London.

منابع تصویری

موزۀ بروکلین، نیویورک، مشاهده در تاریخ ۲۶ دی ۱۳۹۲، از <http://www.brooklynmuseum.org>
مجموعۀ دیوید، کپنهاگ، مشاهده در تاریخ ۱۰ بهمن ۱۳۹۲، از <http://www.davidmus.dk>
موزۀ فریر، واشینگتن، مشاهده در تاریخ ۳۰ دی ۱۳۹۲، از <http://www.asia.si.edu>
موزۀ متروپولیتن، نیویورک، مشاهده در تاریخ ۲ فروردین ۱۳۹۳، از <http://www.metmuseum.org>
موزۀ هنرهای زیبا، بوستون، مشاهده در تاریخ ۵ فروردین ۱۳۹۳، از <http://www.mfa.org>
موزۀ ویکتوریا و آلبرت، لندن، مشاهده در تاریخ 14 اسفند 1392، از <http://collections.vam.ac.uk>
A collection of Iranian Islamic Art: the 9th throught the 19th century. Tehran: Reza Abbasi Cultural and Arts Center, 1977
Bonhams, Auctions, London, Retrieved 19 January, 2014, from <http://www.Bonhams.com>
Christie's, Auctions, London/ New York/ Paris, Retrieved 19 February, 2014, from <http://www.Christies.com>
Deroche, Francois (1992) the Abbasid Tradition (The Nasser D Khalili Collection of Islamic Art), Vol. 1, Azimuth, Oxford.
Grube, Ernst J (1976) Islamic Pottery of the eight to the fifteenth century in the Keir collection. Faber & Faber, London.
MIT Libraries, Aga Khan Visual Archive, Retrieved 29 February, 2014, from <http://libguides.mit.edu>
Sotheby's, Auctions, London, Retrieved 3 April, 2014, from <http://www.sothebys.com>